

PAULO FILIPE MONTEIRO

AUTOS DA ALMA

- os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990

Lisboa

1995

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

AUTOS DA ALMA

- os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990

PAULO FILIPE MONTEIRO

FAC. DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
17 MAR 1996
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

TESE DE DOUTORAMENTO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO,

SOB A ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR EDUARDO LOURENÇO

1995

42791

À Memória de meu pai,

José de Gouveia Monteiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Nova de Lisboa, nomeadamente à Comissão Científica do Departamento de Ciências da Comunicação, a aprovação e caução dadas a um projecto de tese que, no seu objecto, fugia aos domínios já instituídos, e a concessão da dispensa de serviço docente para nele trabalhar.

Agradeço as bolsas e subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian, da Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica e da Fundação Luso-Americana, que me permitiram ir a França, Itália e Estados Unidos da América trabalhar em algumas áreas deste projecto que ainda não foram desenvolvidas em Portugal.

Agradeço ao Professor Eduardo Lourenço, que, ao aceitar o evitável encargo de orientar esta tese, se constituiu para mim no alto desafio de trabalhar mais e melhor para estar à altura da sua obra, da sua exigência e dos seus comentários. Como as epígrafes que se põem no início das obras e dizem melhor o que elas procuram esforçadamente formular ao longo de muitas páginas, assim a sua presença neste texto.

Ao Professor Manuel Villaverde Cabral, meu orientador na Licenciatura e nas Provas de Aptidão Científica e Capacidade Pedagógica: a sua inteligência e profundo conhecimento marcaram-me também para este empreendimento, em cuja discussão muito generosamente participou.

Ao Professor José Bragança de Miranda, a bibliografia e incitamento que me foram essenciais ao arranque desta tese.

À Drª Maria Teresa Cruz, peregrina ao mesmo tempo nestas exageradas dissertações, agradeço a discussão sábia, que faz uma colega ser mais colega.

Ao Dr. José de Matos-Cruz, as preciosas informações que o seu arquivo na Cinemateca Portuguesa contém e que sempre me disponibilizou com a maior facilidade.

Ao António Lobo e ao Eduardo Nunes, o apoio inteligente e amigo.

À Guida, o estímulo e a antítese.

Paulo Filipe Monteiro
Setembro de 1995

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO 1

II. ARTE E ALTERIDADE, OU O DIZÍVEL DO INDIZÍVEL 17

1. A ciência definidora da arte e sua crítica

A - O contexto: a autonomização das esferas da experiência e a hegemonia da ciência 19

B - A ciência redutora da arte

a) O nascimento de uma disciplina 26

b) As explicações sociologistas 31

c) As teorias do reflexo 44

d) As explicações psicologistas 58

e) As "ideias" da obra 71

C - A arte e a estética defendem a sua autonomia 85

2. A ciência em diálogo com a arte

A - Uma nova concepção de ciência

a) As transformações da ciência 106

b) Pragmática e ciência 117

c) Ciência e linguagem 120

d) Ciência, sujeito e emoção 126

e) Lógica e ciência 135

B - Uma nova situação das artes

a) Modernismo e modernidade 141

b) Os problemas dos esteticismos 166

c) Técnica e tradição 178

d) O mercado e as massas 182

e) A recepção 190

3. Crítica dos caminhos e caminhos da crítica

A - As abordagens sociológicas

a) O que fica de uma ciência social da arte, e para quê 208

b) Crítica da perspectiva de Bourdieu 217

c) As propostas de Paul DiMaggio 233

d) O individualismo contemporâneo 237

e) As análises locais 240

f) A institucionalização das classificações 245

g) Diferenciação, autonomia e estilo na arte autopoiética 251

h) A análise interna das obras 255

B - A História de Arte e o conceito histórico de arte 275

4. O pensamento jânico

A - Da solução ao enigma 284

B - Limites de epistemologização 293

C - Blumenberg e a "razão insuficiente" 303

D - Os contrários não contraditórios 311

E - Perspectivismo e hermenêutica 320

F - A condição crítica 330

G - Os fenómenos na linguagem 338

H - A "analítica da actualidade" de Bragança de Miranda 358

I - Experiência estética, que experiência? 377

J - Singularidade e distância do outro 395

L - Conclusão, ou inventário 404

III - O CINEMA COMO CASO MODERNO E CRÍTICO

1. Arte, indústria, gozo e técnica 413

A -Certezas sobre ser indústria, dúvidas sobre ser arte 414

B - Fidelino e Almada 418

C - Walter Benjamin 424

D - Há gozo estético? 434

E - As questões da técnica 437

2. Cinema e fenomenologia 441

A - A experiência do espectador 442

B - Como a cebola 446

C - Merleau-Ponty e Husserl 448

D - O cinema como medo 451

E - A filosofia do cinema segundo Ian Jarvie 455

3. Cinema e realidade 463

4. Cinema maioritário e minoritário

A - Caminhos que divergem 480

B - Ordens e desordens do cinema 485

5. Cinema e visualidade 502

6. O cinema como texto 507

7. Cinema e drama 514

8. Virtudes da narração

A - Narração e acção 520
B - A narração na teoria do cinema 523
C - Antropologia da narração 526
D - História, história 532
E - Prazeres da narração 540

9. Limites e variantes da narração

A - O combate contra o modelo da continuidade narrativa 541
B - A inevitável sequência 547
C - Blanchot e a narrativa sem género nem finalidade 550
D - Antecedentes da desagregação da narrativa 555
E - O romance como retenção da experiência 561
F - Alternativas da narração 565

10. Mortes do cinema 570

11. Problemas de uma teoria do guião

A - Distinção entre guião e literatura 590
B - Comparação com outras artes 597
C - O guião como antecipação 605
D - O guião como transcrição 611

12. O autor do cinema de autor 612

IV - O CINEMA PORTUGUÊS, DE 1961 A 1990

1. História das fronteiras e instituições

A - Uma aventura permanente 631

B - O cinema herdado 635

C - Mudar de Cinema

a) A maré vaza 638

b) A maré crescente 644

c) Refluxos 651

D - A tomada do poder

a) Prioridades 654

b) As produções Cunha Telles 666

c) O Centro Português de Cinema e o cerco 670

d) Um cinema artesanal 679

e) Fracturas 682

f) A revolução antes da revolução 684

E - Os anos de Abril 688

F - A separação das águas 696

G - Recorrências e alternativas 731

2. As 226 ficções: análise quantitativa 716

A - O *Corpus*

a) Filmes profissionais para cinema 748

b) Filmes portugueses 751

c) Filmes de ficção 753

d) Entre 1961 e 1990 754

e) Fontes 756

B - Distribuição por décadas e por ano 757

C - Os 98 realizadores 760

D - Actores, compositores, produtores e estreias 766

E - Guionistas, Guiões e Adaptações 771

3. Linhas para o desenvolvimento da investigação

A - Resistência e negação 795

B - Distância e experiência 799

C - Um cinema *sui generis* 806

D - A realidade contra o realismo 821

F - Imagética, imaginário e o resto 843

E - O teatro dentro do cinema 854

G - Os terrores de Pigmalião

a) Que projecto de representação 869

b) Personagens, para quê? 883

c) Que personagens 890

H - Narração e anti-ficção 921

I - Textualidade e intertextualidade 944

J - Figuras da decadência 949

L - Portugal como origem e decadência 983

M - Autos da alma 995

V - ANEXOS 1019

VI - BIBLIOGRAFIA 1057

I

INTRODUÇÃO

LUST (elle lit): "Au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté".
FAUST: C'est le lecteur idéal... Je mettrai cela en latin... Allez...

Paul Valéry

O presente trabalho é o primeiro resultado de um programa de investigação[1] que, embora iniciado há vários anos, está longe de terminar. Esse programa visa estudar como, na sociedade portuguesa das últimas três décadas, se escreveram certos textos destinados a serem filmados, quais as suas características e relações com a cultura contemporânea. Como horizonte, pretendo contribuir para a compreensão do cinema português e, com ele, da própria sociedade portuguesa e do seu imaginário. Ou seja, trata-se de um trabalho de crítica da cultura, que não pretende dar conta individualmente dos actos criativos, antes visa compreender como comunicam uns com os outros e com os seus contextos. Como escreveu Guy Scarpetta[2], «deixou de ser possível, nos dias de hoje, tratando-se de arte, atermo-nos a um discurso estreitamente especializado. (...) É impossível considerar o cinema, por exemplo, sem reflectir na ligação contraditória, conflitual, que ele mantém com a literatura ou a pintura». No fundo, o que há a reconhecer é que a condição (e a situação contemporânea) da arte obrigam a pensar os fundamentos da divisão do trabalho a que estamos habituados, levando-nos assim para o campo das **relações** sociais e filosóficas, cujas implicações não devemos temer. Uma crítica da cultura não deve, pois, satisfazer-se isoladamente nem com o mundo de um autor ou de um texto, nem sequer com um campo de actividade e respectiva reflexão teórica[3], antes procura pensar a arte no espaço, amplo e complexo, da reflexão filosófica e científica contemporânea.

Pareceu-me, no momento da partida, que já circunscrevera suficientemente os meus objectivos e o meu objecto para poder levar rapidamente a cabo a minha empresa: centrando-me nos guiões, deixara de lado as questões da imagem e a vasta produção teórica produzida sobre elas;

---

1 - Sobre o conceito de programa de investigação, *vide* as propostas de Imre Lakatos, nomeadamente no volume que organizou em colaboração com Alan Musgrave, Criticism and the growth of knowledge, de 1970; tradução em português como A crítica e o desenvolvimento do conhecimento, São Paulo, Cultrix, 1979.

2 - L'artifice, Paris, Grasset, 1988, p. 12.

3 - Referindo-se à literatura, Michel Meyer lamenta justamente o facto de que «os críticos literários raramente se interrogam sobre os fundamentos filosóficos das suas análises, sem dúvida porque concentram o seu estudo em textos ou autores particulares. Quanto às teorias gerais da literatura, elas perpetuam apesar de tudo a crença na autonomia das obras literárias, o que os leva a acreditar numa autonomia correlativa ao nível da reflexão teórica.» Meyer, Langage et littérature, de 1992, tradução portuguesa como Linguagem e literatura, Lisboa, Usus Editora, 1994, p. 15.

limitando-me aos filmes realizados entre 1961 e 1990, assumira os riscos inerentes a falar apenas de uma época circunscrita e de um movimento a que, em Portugal como noutros países, se tem chamado o «Cinema Novo».

É claro que, como advertiu Max Weber[4], sempre a realidade (e, com ela, o conhecimento) é tão infinita extensivamente como intensivamente: ainda que numa recta, ou num período da História, selecionemos um ponto, ele mesmo é ainda infinito. Neste sentido, qualquer análise é inevitavelmente parcial e fragmentária, e lembrar essa condição de todo o trabalho intelectual não passará de precaução ritual, porventura escusada. No nosso caso há, porém, razões mais fortes que levam a chamar a atenção para a desproporção entre o programa global de investigação e o presente texto.

A mais evidente dessas razões é a escassez de estudos já realizados e publicados sobre o cinema português. É bem verdade que, se compararmos o volume de estudos sobre John Ford, ou sobre Jean-Luc Godard, ou mesmo sobre Hitchcock, com os que existem sobre Shakespeare, Joyce ou Picasso, diremos que também não há ainda (fora de Portugal como dentro dele) uma grande produção teórica sobre o cinema estrangeiro: mas, exaustivamente reunidos, constituem ainda assim um conjunto sólido e fértil que, relativamente ao cinema português, está por enquanto muito longe de ser constituído. Sobre o nosso período, como veremos, existem apenas alguns livros de inventário factual, breves esboços de História e, sobretudo, críticas e comentários a filmes isolados; mesmo o caso mais produtivo e famoso do nosso cinema, o de Manoel de Oliveira, cuja obra se iniciou em 1931, apenas mereceu até hoje raros ensaios parcelares. A qualidade dos textos existentes é, por vezes, elevada: a sua quantidade e abrangência é que estão muito longe de poderem fornecer um sustento confortável e sistemático a qualquer tipo de análise mais desenvolvida. Se essa base existisse, poderia ter-me centrado num só aspecto do nosso cinema novo - por exemplo, a cidade no cinema novo, ou as adaptações, ou o monólogo, ou a composição barroca; sem ela existir, qualquer desses aspectos ficaria descontextualizado, desgarrado, dificilmente argumentável.

Por outro lado, e eis a segunda razão (porventura menos evidente), se não existisse actualmente uma tão generalizada e tão radical desorientação, tanto na teoria como na prática, quanto aos caminhos possíveis da arte e de uma teoria

---

4 - Veja-se, entre outros, o artigo «A objectividade do conhecimento nas ciências e na política sociais», originalmente publicado em 1904 e traduzido em português no volume Sobre a teoria das ciências sociais, Lisboa, Presença, 1977.

da arte, se houvesse um ponto de vista que eu pudesse ir buscar a algum autor ou escola, poderia talvez aplicá-lo exaustivamente ao conjunto dos filmes em causa. Na nossa época de profunda revisão dos fundamentos, procedimentos e resultados da actividade científica e do pensamento estético e filosófico, não pude porém recorrer a um programa já elaborado e estabilizado; só o poderia fazer se me limitasse a um pormenor ou a um texto, o que sempre foi (mas no actual contexto de problematização ainda seria mais escandalosamente) uma forma de dogmatismo, de facciosismo ou muitas vezes de moda, isto é, de fugir ao pensamento. Existe hoje mais consenso em torno daquilo que se rejeita do que acerca dos caminhos positivos, para já não dizer operatórios, de trabalho; não admira que se assista, por isso, à proliferação, muito mais inflacionada do que noutras épocas, de quadros teóricos generalistas, pois que cada autor tem de começar por instituir o modo como verá o seu objecto e falará dele. Assim, também eu terei de procurar desenvolver a minha própria estratégia teórica e metodológica, antes de começar a pensar a sua aplicação ao cinema português - um cinema que, no período estudado, não me deixava aliás fugir a esta reflexão global, porque na maioria dos seus filmes e no seu conjunto pôs em causa a própria questão da arte e do seu sentido.

Não creio que tenha feito esta opção por pretenciosismo. Como um dia escreveu Michel Foucault[5], «em vez de tomar a palavra, teria preferido ser envolvido por ela e levado bem para além de qualquer possível começo. Teria gostado de me aperceber que, no momento de falar o meu próprio discurso, uma voz sem nome me precedia desde há muito: ter-me-ia então bastado encadear, perseguir a frase, alojar-me, sem que realmente se note, nos seus interstícios (...). Existe em muitas pessoas, creio, um desejo semelhante de não ter de começar - um desejo semelhante de se achar, logo à partida, do outro lado do discurso, sem ter de considerar do exterior o que ele poderia ter de singular, de assustador, talvez de maléfico.» Se Foucault o disse, quanto mais prontamente o não repetiria eu, que prefiro fazer estudos delimitados de objectos específicos... E, no entanto, querendo evitar tanto os determinismos redutores como a indeterminação total das práticas artísticas, e não me sujeitando a uma análise apenas dos aspectos ideológicos, nem apenas dos elementos técnicos ou operatórios do meu objecto, tenho de começar por reflectir longamente sobre

5 - Lição inaugural proferida no Collège de France a 2 de Dezembro de 1970 e publicada como Leçon inaugurale, Paris, Collège de France, 1970, pp. 5-6.

o próprio discurso, ou discursos, que é possível avançar em relação à arte.

As escolhas surgiram-me, então, como quase inevitáveis; passo a enunciá-las, como compete. Mantive a delimitação do objecto, porque reduzi-lo sem que haja obras de referência para o seu contexto tornaria o trabalho incompreensível. Digamos que o nosso Cinema Novo era o contexto mínimo que se tornava possível isolar com alguma coerência. Mesmo assim, ao estudá-lo nota-se a falta de uma síntese do cinema português anterior a 1960, em relação ao qual esse Cinema Novo reagiu - infelizmente, mesmo em relação a esse período mais recuado, ainda não existem estudos globais aprofundados.

Delimitado o objecto, e tratando-se de um primeiro estudo desenvolvido, havia que lançar um programa global de investigação, ainda que irrealizável de imediato, e ver que partes seria possível concretizar nesta primeira etapa. Se houvesse uma equipa numerosa, que ao longo do tempo fosse reunindo os materiais, as hipóteses e as análises, muito mais depressa se chegaria ao fim desse programa; mas tal possibilidade está fora da natureza e das circunstâncias de uma tese de doutoramento. Uma só pessoa, com meios financeiros escassos, tinha de escolher.

Poderia começar por alguns aspectos mais aliciantes e exemplificativos da pesquisa antes de lhe expôr e desenvolver os fundamentos? Pareceu-me que não. Mal andaria se deixasse o edifício incompleto por lhe faltarem os alicerces: mais vale estar incompleto por lhe sacrificar a cobertura, que sempre se poderá acrescentar mais tarde. À primeira vista, como primeiro se olha para o que está a descoberto, poderá parecer que a discussão teórica e metodológica que é feita na primeira parte é escusada e desproporcionada em relação aos outros capítulos e à novidade que eles podem, ou poderiam, trazer. Creio, porém, que ela encontrará a sua plena justificação e proporção com a continuação deste programa de investigação, e, se esse contexto fôr tido em conta, espero que resulte já pertinente e necessária no actual estado de elaboração[6]. Assim, o longo capítulo intitulado «arte e alteridade, ou o dizível do indizível», é uma imprescindível «abertura para balanço»; eu sei que se costuma fechar a casa quando se procede ao balanço, mas aqui ela vai estar aberta, e duplamente:

---

6 - Neste estado, teria sido talvez mais prudente pôr como subtítulo desta tese «condições e contradições da arte contemporânea nos guiões de ficção do cinema português», ou mesmo, «condições e contradições da arte contemporânea, com o exemplo dos guiões de ficção do cinema português». Como seria demasiado confuso, optei por usar desde já o título que o trabalho terá no seu conjunto.

porque será à vista que se exporão as múltiplas hipóteses e argumentos de vários autores e escolas; e porque no final não haverá um resultado que possa ser resolvível numa só soma, isto é, o balanço ficará realmente em aberto. Digamos que essa primeira parte é o livro que eu gostaria de ler, ou de ter lido, e as restantes o livro que eu gostaria de escrever, ou de ter escrito. O certo é que não me podia atirar ao mar sem saber nadar: mesmo a experiência de naufragar, que pode sempre ser a de toda a aventura, não teria qualquer virtualidade para mim ou para os outros enquanto eu não tivesse ao menos consciência dos que antes se aventaram em mares e em naufrágios. Teremos pois de procurar ter em conta a «paciência do conceito» de que falava Hegel.

Assim, na primeira parte, de definição da estratégia teórica e metodológica, procurarei lançar as bases de toda a investigação através da revisitação de numerosos autores, desenvolvendo mais aqueles que considero especialmente úteis para falar do cinema português ou que correspondem às perspectivas mais adoptadas em Portugal e me pareceu urgente discutir. Não optei por expôr autor por autor, antes procurarei desde logo articulá-los numa unidade resultante deste novo texto. Assim, nesta primeira parte, o meu contributo pessoal procurará estar apenas na maneira como globalmente os associo e articulo; não pretende ser original, nem sequer completo, mas apenas colocar o programa de investigação nos trilhos mais frutuosos. Ofereci, a mim próprio e a quem me leia, uma selecção, ordenada e relacionada, de referências, conceitos e hipóteses que me pareceram necessárias a este programa, aproximando-me quase do sonho de Walter Benjamin (de algum modo já preconizado por Karl Kraus[7]) de produzir um livro feito exclusivamente de citações, mas que na própria montagem dessas citações se justificaria como livro. Como disse Adorno[8], «a intenção de Benjamin era renunciar a toda a interpretação manifesta, fazendo com que as significações se impusessem apenas através da contrastada ***montage*** do material. A filosofia tinha que acolher o surrealismo até se tornar ela própria surrealista. (...) Para coroar o anti-subjectivismo, toda a obra tinha de constar de citações.»

---

7 - Veja-se, a este respeito, António Sousa Ribeiro, «O plágio da criação: Karl Kraus e a tradição cultural», Biblos, vol. LXI, 1985.

8 - Theodor Adorno, «Caracterização de Walter Benjamin», ensaio de 1955 incluído em Walter Benjamin, Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 23.

A lógica desta primeira parte é procurar ver como, sobretudo desde o século XVIII, tanto a esfera da ciência como a esfera das práticas artísticas e da correspondente reflexão estética se autonomizaram; como desse reconhecimento da autonomia se caminhou, com certo pan-cientifismo, para uma ilusão totalizante, e, com certo vanguardismo modernista, para uma ideia de autarcia auto-referencial e incomunicante da arte; como assim se criaram contextos de ruptura e agressão entre as esferas científica e artística; como desses contextos resultaram, ou análises reducionistas das obras de arte a determinismos biográficos e sociais, ou defesas, com variadas estratégias teóricas, da total indeterminação das artes. E o que será necessário encontrar são alternativas quer a esse determinismo redutor quer a essa indeterminação total - alternativas que, aliás, já podemos rastrear em muitos outros autores e movimentos modernos. As transformações ocorridas nas últimas décadas, levando ao esgotamento de muitas formulações e ao surgimento de novas realidades, trouxeram novas formas de pensar quer a ciência quer as artes e de problematizar a interacção entre as várias esferas; o que ainda não trouxeram, nem eventualmente poderiam ou poderão trazer, é um novo e claro caminho para sair da estrutura de problematicidade inerente a esta época. À sua procura, discutiremos os principais trajectos possíveis: num primeiro momento, dentro da perspectiva científica, ainda que reformulada, e posteriormente rompendo com a epistemologização do pensamento, a favor de uma razão que se sabe insuficiente.

Em seguida, tratar-se-á de situar o cinema, essa arte que comemora agora os seus jovens cem anos, dentro dessa problematicidade, nomeadamente dentro das tensões entre arte e indústria da cultura, comunicação e in-comunicação, vanguarda e massas, etc. Neste âmbito, a questão dos guiões será um revelador privilegiado das relações que se estabelecem entre as práticas artísticas e as restantes práticas culturais e sociais. Far-se-á, aqui, uma opção pelos problemas da **narração** como os mais úteis para tentar compreender como, nas três décadas em estudo, o nosso cinema tentou ou não reunir e articular os fragmentos de uma experiência da sociedade portuguesa e com que estratégias narrativas ele a foi tecendo e encenando.

Para apoiar essa abordagem, e dada a referida escassez de estudos sobre o cinema novo português, pareceu-me imprescindível, na segunda parte, incluir um banco de dados sobre todos os filmes e proceder ao respectivo tratamento estatístico. Esse capítulo será a referência, que faltava, para situar no conjunto

cada um dos elementos e as interpretações que deles formos fazendo. Não chego a realizar, nesta primeira fase de investigação solitária, a análise das estruturas institucionais dentro das quais as obras foram produzidas (qual o lugar do guião na organização da produção dos filmes, quem encomendou os guiões, com que autonomia foram escritos, em que momento da produção foram escritos e em que medida sofreram alterações por parte dos produtores, realizadores e actores, quem pagou, produziu e filmou, onde, durante quanto tempo, etc.). É pena, porque a análise ideal é, a meu ver, aquela que consegue articular o conhecimento destas estruturas e instituições de produção com a análise interna das obras, tal como já foi feito para o cinema de Hollywood por certas **equipas** de cientistas norte-americanos[9]. Na impossibilidade material de fazer, para já, essa articulação, procedo na presente tese ao tratamento do referido banco de dados e a brevíssimas referências às condições de produção, optando, quase sempre, por me situar no plano da análise estilística dos filmes. De igual modo terei de deixar quase sempre de fora o estudo da recepção dos filmes por parte da crítica especializada e do público em geral, recepção que vai completar a existência e o sentido das obras - mas cujo estudo, por si só, ocuparia uma tese.

O que procurarei fazer, depois de uma resenha da História do nosso Cinema Novo e da análise estatística do banco de dados que constituí, é seguir e tentar organizar certos temas, figuras e processos estilísticos recorrentes no nosso cinema, tal como surgem nas declarações dos cineastas e, sobretudo, nos próprios filmes em estudo. A análise da obra completa de um ou de outro cineasta poderá e deverá ser feita só depois de composto este panorama geral: tarefa que ficará para fases posteriores, sendo nesta etapa apenas invocados pequenos extractos das suas obras, como exemplos. Ou seja, procurei inventariar questões que seria depois interessante investigar em cada obra: investigar, quantificar, qualificar, modular.

Neste momento vestibular, falta ainda fazer duas advertências. A primeira diz respeito aos humores: aqueles humores que Roland Barthes confessa sempre

---

9 - A obra paradigmática desta atitude é o importante estudo, com o significativo título The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960, de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, New York, Columbia University Press, 1985.

ter querido «argumentar»[10]. Eles são sempre de prazer e afinidade com os objectos que comenta, um pouco na linha de Baudelaire, que escrevia, em crítica ao Tannhauser[11]: «a minha volúpia tinha sido tão forte e tão terrível que não podia impedir-me de querer voltar a ela sem cessar»; «resolvi informar-me do porquê e transformar a minha volúpia em conhecimento.» Creio que a análise mais fértil resulta, de facto, daquilo que Bachelard[12] definiu em 1957 como «lecture heureuse», própria de todo «aquele que quer compreender amando» e por isso se coloca «perante imagens que atraem»: «quanto a nós, dado à leitura feliz, só lemos, só relemos aquilo que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura misturado com muito entusiasmo». Também eu prefiro o modelo, por exemplo, de Heidegger, que recebe estímulos positivos das grandes e desafiadoras obras que escolhe, do que o modelo que só desenvolve o seu discurso por negação das obras que discute, e por isso tende quase sempre a escolher obras ou fragmentos facilmente demolíveis - ou, quando são grandes, tende a apoucá-los.

Reconheço, ao mesmo tempo, que nem sempre o Cinema Novo português me suscita essa leitura voluptuosa e feliz: procurarei, ainda assim, nunca resvalar para a crítica orgulhosa da sua própria negatividade, em que mais se pretende fazer brilhar aquele que critica do que aquilo que é criticado. Convém sublinhá-lo desde o início: há pelo menos uma **opção feliz** e entusiasmada, que é a de ter escolhido estudar o cinema do meu país num período decisivo para o desenvolvimento da situação que hoje vivemos e em que me formei. Ter dedicado alguns anos a estudar este cinema é o maior testemunho desse entusiasmo. Não se confunda, por isso, com pessoais humores (e muito menos com os humores daqueles que hoje procuram denegrir ou destruir o Cinema Novo português) o aspecto crítico que este programa de investigação

---

10 - Diz Barthes em La chambre claire, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1981, pp. 36 e 82: «Sempre me apeteceu **argumentar** os meus humores»; «sou um selvagem, uma criança - ou um maníaco; despeço todo o saber, toda a cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar». Repare-se como este desejo utópico é oposto ao desejo igualmente utópico de Foucault, atrás enunciado.

11 - «Richard Wagner», artigo publicado na Revue Européenne em 1861 e mais tarde em *plaquette*. Transcrito, com o título «Richard Wagner et Tannhauser à Paris» *in* Baudelaire, Ouevres complètes, Paris, Seuil, 1968, p. 514.

12 - La poétique de l'espace, Paris, Quadrigue/Presses Universitaires de France, 1983, pp. 5, 18 e 9.

assumidamente contém. Crítica pode, aliás, existir tanto das obras que apreciamos como das que depreciamos: muitas vezes gostamos das obras (como das pessoas) apesar e até por causa das suas fraquezas, e esse gosto não nos pode impedir de lhes procurar reconstruir as linhas de força, as ambiguidades, os limites, as contradições. *Il n'y a pas d'enfer dans le feu de la forge*. Os grandes autores exigem sempre muito trabalho até compreendermos qual é o seu problema: e esse problema é sempre o problema que eles nos colocam e, ao mesmo tempo, o problema (a reserva) que nos levantam, isto é, o problema que nós lhes colocamos.

Tudo isto tentarei fazer com honesto estudo - com alguma experiência misturado. Desenvolvendo, desde 1978, actividades na área do teatro, cinema e televisão, umas vezes como tradutor, dramaturgista e guionista, outras como encenador ou actor, espero poder usar o conhecimento interno dos problemas, tal como o fui adquirindo na prática, no estudo que aqui me proponho fazer. É esta a última discussão que, mesmo resumidamente, desejava realizar já nesta Introdução, uma vez que não terei ocasião de voltar a ela: porque esse «conhecimento interno», que vem da participação nas actividades, não é necessariamente um conhecimento que satisfaça os requisitos da investigação científica e da crítica. Mas será que prejudica essas actividades? Ou que as favorece?

Em termos gerais, como terei ocasião de explicar, partilho da preocupação wittgensteiniana em não legitimar a ciência com base numa separação em relação ao saber comum e ao discurso comum. Como escreveu Anthony Giddens[13], o mundo da teoria social não pode viver isolado das questões que analisa. Resta saber o que é viver isolado: porque, como bem viu Max Weber[14] no seu trabalho de fundar as ciências sociais, a única possibilidade que a ciência tem de justificar a sua especificidade é a (precária) defesa de uma metodologia própria, ainda que saiba que que ela não isola mas apenas vigia a relação da ciência com os restantes interesses e valores sociais. Felizmente, vai havendo cada vez mais experiência e discussão de metodologias que não precisam de

---

13 - Profiles and critiques in social theory, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 13.

14 - Além do já citado «A objectividade do conhecimento nas ciências e na política sociais», veja-se o ensaio, de 1917, traduzido como «O sentido da "neutralidade axiológica" nas ciências sociológicas e económicas», *in* Sobre a teoria das ciências sociais, Lisboa, Presença, 1977.

basear os seus critérios numa desinvolta distância em relação aos «objectos» de estudo, antes vêem na proximidade em relação a eles o fundamento da sua abordagem.

É essa a atitude da fenomenologia, a que daremos particular relevo. Como escreve Eduardo Lourenço[15], «Bergson trazia - e em certo sentido inaugurava com ela o pensamento **contemporâneo** - uma nova concepção de consciência, radicalmente oposta à que a filosofia cartesiana nos propôs (...): **uma consciência imersa nas coisas e não puro poder de as sobrevoar, pensando-as.**» O que procurarei fazer na análise interna dos filmes aqui em estudo é uma **leitura imanente**, não exterior à consciência nem sujeita a uma teoria ou a uma metodologia previamente elaboradas e fechadas como na ciência cartesiana. «A distinção quer-se pois radical entre fenómeno e facto positivo: o que caracteriza este é permanecer exterior à consciência, enquanto que o fenómeno é o modo de aparição interna das coisas na consciência»[16]. Mas deixemos o aprofundamento destas questões para os capítulos em que discutiremos o conceito de experiência e as potencialidades e limites da fenomenologia.

No contexto das ciências sociais, sobretudo da etnologia, tem sido defendida uma outra «metodologia da proximidade», a que se tem chamado o método da **observação participante**. Visa a participação continuada do investigador nas actividades do grupo estudado, de forma a poder observar de perto as suas características. É claro que, diz João de Pina Cabral[17], «como todos sabemos pela nossa experiência pessoal, a participação total não é consistente nem conciliável com a observação intensa. Consequentemente, em termos absolutos, o conceito de observação participante é contraditório. No entanto, sabemos também que uma participação parcial é conciliável com uma observação atenta, se não absorvente, o que significa que, na prática, a observação participante se torna possível. O que ela nunca deixa de ser é paradoxal». No meu caso, significa que uma participação parcial, ao longo do tempo, em várias facetas das actividades do cinema português, me permite ter

---

15 - «Sérgio como mito cultural», publicado na revista O tempo e o Modo em 1969 e republicado em O labirinto da saudade, Lisboa, D. Quixote, 1978, p. 184.

16 - Paul de Bruyne, Jacques Herman e Marc de Schoutheete, Dynamique de la recherche en sciences sociales, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 73.

17 - «Notas críticas sobre a observação participante no contexto da etnografia portuguesa», Análise Social, vol. XIX, nº 76, 1983, p. 332.

acesso a muitas situações e discursos que não conseguiria observar com o método das entrevistas, muito mais vezes adoptado mas que coloca os intervenientes numa situação de prevenção e formalidade. Como escreve António Costa[18], «onde a entrevista é mais eficiente é na obtenção de normas e *status* institucionalizados, de conhecimento geral e facilmente verbalizáveis»: «a observação participante dá os melhores resultados na obtenção de informações sobre comportamentos, discursos e acontecimentos observáveis mas que passam desapercebidos à consciência explícita dos actores sociais.» A informalidade «permite que, aos efeitos inerentes à presença do investigador no terreno e à interacção deste com as pessoas, não se venha juntar uma maior rigidificação dos papéis recíprocos do observador e do observado e uma maior rigidificação das categorias que organizam o processo de interacção verbal.» Por isso «é frequente dizer-se que a observação directa, a conversa informal, a observação participante, usadas na pesquisa de tipo etnográfico, são procedimentos não interferentes, discretos ("***unobstrusive measures***"), por comparação com o carácter intrometido, indiscreto, interferente dos questionários e entrevistas formais. Lazarsfeld chega a classificar os dados obtidos pelo primeiro conjunto de técnicas como "naturais" e os decorrentes do segundo como "experimentais". Repare-se que já não se reserva exclusivamente a designação de experimentais para as técnicas de laboratório.» António Costa logo questiona essa naturalidade das técnicas de terreno, lembrando que a presença de um investigador no seio de uma pequena unidade social «não pode deixar de ser notada e de se revelar altamente interferente»: «para que o impacto seja, de facto, negligenciável, é necessário que o investigador faça parte daquele contexto social ou esteja com ele fortemente familiarizado por socialização ou aproximação prévias.» Mas tem sido justamente essa a minha situação, a de pertença, ainda que não exclusiva, ao contexto social aqui estudado, e ela tem-me permitido uma fértil invisibilidade do meu trabalho como investigador.

Mas a observação participante implica mais do que uma observação à luz dos quadros mentais que o investigador já possui: como escreve Raul Iturra[19], «a observação participante é o envolvimento que despe o investigador do seu

---

18 - «A pesquisa de terreno em sociologia», *in* Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), Metodologia das ciências sociais, Porto, Afrontamento, 1986, pp. 141, 138 e 134-135.

19 - «Trabalho de campo e observação participante em antropologia», *in* Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto, *ibidem*, p. 149.

conhecimento cultural próprio, enquanto veste o do grupo investigado; é o exercício que tenta ultrapassar o etnocentrismo cultural espontâneo com que cada ser humano define o seu estar na vida.» No meu caso, tratar-se-á de procurar aceder à cultura, ou culturas, isto é, ao conjunto de quadros mentais, representações e disposições existentes no seio do cinema português, os quais, assinale-se, não me eram à partida naturais; posso desde já adiantar que o decurso da investigação me permitiu cada vez mais compreender, na vasta acepção que é própria dos quadros mentais de base, muitos elementos do cinema português que antes me pareciam incompreensíveis, inconsequentes ou facilmente rejeitáveis.

A observação participante exige, porém, mais ainda: que, apesar de mergulhar na cultura estudada, o investigador não perca a capacidade de sair dela e reflectir sobre ela, isto é, para usar a expressão dos antropólogos, que não se «torne nativo». Como adverte Pina Cabral [1983:333 e 332], «o bom investigador é o que consegue abarcar o modelo nativo sem sucumbir a ele. A prática desta *décalage* leva a uma espécie de duplicidade que, para a maior parte dos etnógrafos, é emocionalmente muito fatigante.» Ou seja, «o observador participante encontra-se perante duas armadilhas: 1) O perigo de cair na participação inobservante - com uma interiorização total dos interesses e ideais do grupo a estudar; 2) O perigo de cair numa observação distante e fria que lhe impeça uma visão "em profundidade" do grupo social a estudar».

Espero ter conseguido evitar estas duas armadilhas, tanto mais que a criação de distância em relação à interiorização da cultura estudada me é de algum modo exigida e assegurada pela combinação do método da observação participante com outros métodos, ao longo deste estudo. É que a observação participante só pode ser levada a cabo exaustiva e exclusivamente em relação a unidades sociais de dimensões reduzidas, bem localizadas no espaço e com «uma certa coerência social de carácter comunitário» [Cabral, 1983:331]. Não é esse, como claramente se verá, o caso do cinema português no período em causa, pelo que a exclusividade do método da observação participante era inviável e esteve desde o início fora de causa. Acresce que o objectivo nunca foi estudar apenas o «mundo do cinema português» enquanto conjunto de relações sociais entre os seus actores, mas também e sobretudo analisar as suas obras.

Os resultados da minha observação participante, ou participação observante, existem, assim, para ajudarem a compreender e potenciar as pistas conseguidas com outros métodos. Por exemplo, ajudará a elaborar a estatística

dos filmes produzidos no período em estudo, a dar sentido aos seus resultados, a compreender as disposições, as relações e posições assumidas no campo do cinema português, assim como ajudará à análise interna das obras, que não precisam de ser coerentes com essas dimensões mas também não serão isoladas em relação a elas. Como escreve Boaventura de Sousa Santos[20], deve-se «procurar combinar a análise fenomenológica do campo cruzado de acções (...) com a análise estrutural dos factores e determinações inconscientes que influenciam as acções e produzem e distribuem o conhecimento e o desconhecimento». A intenção crítica, tal como atrás a defini, de reconstituir o programa e a obra de um período do cinema português mais me fará recorrer ao contributo de áreas variadas, e não exclusivamente científicas, das formas que melhor me pareçam permitir compreender os projectos do Cinema Novo português.

A razoabilidade de assim me desdobrar em várias metodologias só poderá ser avaliada face aos resultados do trabalho; como procurarei aprofundar no capítulo dedicado à «nova concepção de ciência», não há hoje qualquer razão **de princípio** para excluir da própria actividade científica essa miscigenação, ou sequer o recurso a algum tipo de procedimento. Fiquemo-nos, para já, pela posição mais simples (adiante discutiremos melhor esta questão): Paul Feyerabend[21], que assume com gosto e exagero a «máscara anarquista», dedicou-se a mostrar como têm existido e «podem existir muitas espécies diferentes de ciência»; «os factos, operações e resultados que constituem as ciências não têm uma estrutura comum; não há elementos que se verifiquem em todas as investigações científicas e só nelas. (...) As investigações bem sucedidas não obedecem a modelos gerais; assentam ora num expediente, ora noutro; os movimentos que as fazem avançar e os modelos que definem o que deve ser considerado como avanço nem sempre são conhecidos por quem os opera.» «Segue-se daqui que a "não cientificidade" dos modos de proceder não é um argumento para os pôr de lado. (...) Os cientistas são como arquitectos que constroem edifícios de diferentes dimensões e formas, e só podem ser julgados **depois**; quer dizer, só depois de terem terminado a sua construção. Esta pode manter-se de pé, ou pode cair - ninguém sabe.»

---

20 - «Os conflitos urbanos no Recife», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 11, Maio de 1983, p. 11.

21 - Against method, primeira edição, pela New Left Books, em 1975, e 2ª edição, revista e aumentada, publicada pela Verso em 1988. Tradução portuguesa, a partir da edição revista: Contra o método, Lisboa, Relógio D'Água, 1993, pp. 7 e 11-13.

O que pode exigir-se, antes da casa feita, são regras gerais que mais vale a pena praticar que discutir: auto-observação continuada, permanente reflexão sobre o próprio trabalho e os caminhos que está a tomar, e isenção, que, como escreve Pina Cabral [1983:331], «só pode ser garantida por um hábito adquirido de feroz autocrítica intelectual». A invisibilidade ou a discrição da metodologia em relação ao objecto observado não pode significar a sua invisibilidade em relação ao próprio investigador, antes implicará uma redobrada exigência pessoal e a íntima coragem de assumir, sobretudo para o futuro, os resultados e implicações que os observados quiserem retirar, com elevação ou sem ela, do que aqui se expõe ao risco do pensamento e da crítica.

II

ARTE E ALTERIDADE

- ou o dizível do indizível

«a little philosophy never hurt anybody: or else, little philosophy hurts everybody: takes a lot of philosophy to make a little philosopher»

A. R. Ammons

«It seems that the science of one generation is often a fable to the next, and that sometimes the fables of one generation are the science of the next.»

A. T. Schofield

1. A ciência definidora da arte e sua crítica

A- O contexto: a autonomização das esferas da experiência e a hegemonia da ciência

Quem não quer apenas fazer arte, nem comentá-la de uma forma dispersa e impressionista, há-de sentir a necessidade de começar por discutir que discurso teórico é hoje possível construir sobre as artes e qual o estatuto desse discurso. Por razões que rapidamente desenvolverei e que têm a ver com a hegemonia da perspectiva científica, temos de começar por tentar ver como as ciências sociais (ou a sociologia, *latu sensu*) têm estudado as práticas artísticas, colocando as nossas perplexidades e dúvidas em relação a esse tipo de perspectiva, e explorando depois outro tipo de abordagens. Dividamos a nossa questão - que discurso sobre as artes? - em duas grandes hipóteses, que são também dois grandes momentos: a ciência definidora da arte e, mais recentemente, a ciência em diálogo com a arte. Vejamos porquê.

Nos últimos quatro séculos tornou-se clara e marcante a fragmentação da experiência em diferentes esferas de acção (como a economia, a religião, a política, a ciência, a arte), cada um dos quais se foi autonomizando, particularizando, lutando pela sua legitimidade e se foi transformando ao seu ritmo próprio; e desde Kant existe no pensamento uma tradição de reflexão sobre esta separação entre as esferas da experiência. Podíamos, e talvez devessemos, debruçar-nos sobre a relação da arte com cada uma das outras esferas. Max Weber, por exemplo, estuda privilegiadamente a relação da arte com a religião: notando que a lógica da estética é tal que a arte tende a tornar-se um cosmos de valores cada vez mais independentes (e aqui o seu pensamento insere-se na tradição kantiana), considera a estética como uma estrutura cultural paralela e competitiva em relação à **religião** e à moral; dizendo que a religião e a estética têm operado em conjunto, Weber considera que a estética entra a «competir directamente com a religião, especialmente durante épocas caracterizadas por elevados níveis de racionalização; nestas condições, o juízo estético (o gosto) torna-se uma alternativa ao juízo moral»[22]. Dado o nosso

22 - Cf. Vera Zolberg, Constructing a sociology of the arts, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 36.

propósito inicial, vamos porém começar por centrar-nos nestas duas esferas que mais nos interessam para a discussão do estatuto e dos caminhos da teoria da arte: a ciência e a arte. Elas constituem-se como dois pólos, historicamente localizáveis, à volta dos quais, em práticas particulares, diferenciadamente se atraem, se organizam e se desorganizam alguns dos elementos da experiência. À ciência caberia o pensamento mediatizado por conceitos, à arte tudo o que é exterior ao domínio da razão e pertence, segundo Kant, ao «prazer desinteressado»[23].

Nesta partilha, não é tanto a arte que tem um papel motor; pelo contrário, ela tentará afirmar-se como sobrevivência do todo, da vivência total do mundo pelo sujeito, reagindo à fragmentação que a ciência, essa sim, tenta delimitar (digamos que a estratégia da ciência passa pela fragmentação como meio de chegar à totalidade, enquanto a arte encontra a totalidade em cada elemento). Como escreve Arnold Hauser[24], «cada forma de comunicação e entendimento tem de decompor aquilo que na experiência forma uma unidade indivisível e indiferenciada; tem de a decompor nos seus elementos e dar-lhes rótulos especiais. A arte distingue-se das outras representações simbólicas só porque, apesar de toda a análise, mantém consideravelmente a unidade e coerência das vivências.» Referindo-se ao romance, Milan Kundera[25] argumenta no mesmo sentido, invocando o Husserl de Die Krisis, que diagnosticava uma crise da humanidade europeia cujas raízes via «no princípio dos Tempos modernos, em Galileu e em Descartes, no carácter unilateral das ciências europeias que tinham reduzido o mundo a um simples objecto de exploração técnica e matemática e tinham excluído do seu horizonte o mundo concreto da vida, *die Lebenswelt*, como ele dizia. O desenvolvimento das ciências propulsou o homem para os túneis das ciências especializadas. Quanto mais avançava no seu saber, mais o

---

23 - Estamos, evidentemente, a limitar-nos às artes eruditas. Teremos de deixar de lado os conceitos e problemáticas ligados às artes populares provenientes de culturas rurais, para cuja discussão já procurei aliás contribuir no artigo «Chez eux, chez nous», *in* Antoine Lion e Pedro de Meca (orgs.), Culture et pauvretés, Paris, La Documentation Française, 1988. Mais tarde falaremos em artes populares, sim, mas no contexto recente e urbano em que se atenuam as fronteiras entre arte erudita e produção comercial.

24 - Kunst und Gesellschaft, obra de 1973, publicada em português como A arte e a sociedade, Lisboa, Presença, 1984, p. 41.

25 - L'art du roman, obra publicada directamente em francês, em 1986. Tradução portuguesa: A arte do romance, Lisboa, D. Quixote, 1988, pp. 15-17 e 30-31.

homem perdia de vista tanto ao vasto conjunto do mundo como a ele próprio, afundando-se assim naquilo a que Heidegger, discípulo de Husserl, chamava, numa fórmula bela e quase mágica, "o esquecimento do ser". Erigido em tempos por Descartes em "mestre e possuidor da natureza", o homem tornou-se uma simples coisa para as forças (da técnica, da política, da História) que o ultrapassam, o sobrepassam, o possuem». O argumento de Kundera é que, na arte (e sobretudo no romance europeu, cuja natureza «não é senão a exploração desse ser esquecido»), se vai perservar um campo de resistência e alternativa a essa redução: «o fundador dos Tempos modernos não é apenas Descartes mas também Cervantes.»

Em consonância com a crítica lacaniana à noção de sujeito e de criação, Michel Foucault[26] mostrou ser possível fazer a genealogia e a crítica do aparecimento das figuras científicas a partir dos enunciados dispersos que anteriormente circulavam na sociedade. Segundo Foucault, a ciência surge basicamente como partilha entre a razão e a loucura e entre a verdade e a falsidade - e em ambas D. Quixote será encarcerado. Esta divisão, que hoje nos pode parecer natural, nem sempre existiu: nos primeiros pensadores gregos, o *mythos* e o *logos* confluíam no mesmo sentido; em Platão, é constante a relação entre o amor, entre o próprio desejo de um corpo, e o pensamento; em Aristóteles, a teoria era parte integrante da festa e dos jogos solenes em honra dos deuses. No entanto, como nota Foucault, já a partir de Platão e da sua cisão com os sofistas (e, por maioria de razão, a partir da filosofia natural do século XVII e da ciência positivista do século XIX) se iniciou a história da verdade e da falsidade, em que a vontade da «verdade», apoiada em suportes e distribuições institucionais, se instala como um poderoso sistema de **exclusão**, que hoje nos é até difícil reconhecer por aparecer como eterno e natural, e que se apoderou dos outros sistemas para os pressionar, modificar ou fundar[27]. Como sintetiza Eduardo Prado Coelho[28], a perspectiva científica positivista «acarreta um programa de reduções derivadas de uma redução fundamental: a redução do

---

26 - Para uma breve síntese do seu pensamento relativo a esta questão e de todo o seu projecto até 1970, *vide* a já citada Leçon inaugurale, Paris, Collège de France, 1970.

27 - Trataremos adiante da sobrevivência, ainda que em forma menor e subordinada, no contra-iluminismo, daquilo que a ciência assim pretendeu excluir. Para já, avançamos apenas a linha maior do argumento.

28 - Os universos da crítica, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 210-211.

conhecimento à esfera do **cognitivo** (Bakhtine dirá doutro modo: redução do cognitivo à esfera do científico). O que significa que outras áreas do processo de conhecimento serão afastadas ou suprimidas. Daí a simplificação das artes do "*trivium*" até ao monopólio do **cognitivo**. Sucessivas áreas vão desaparecendo: a área da corporalidade, a área da afectividade (rapidamente confundida com a irracionalidade), a área da imaginação (convertida em mera causa do erro), a área da acção (implicando o descrédito da ética) e ainda o sector das **técnicas**. (...) Mas, na medida em que o cognitivo vai reduzir as formas do conhecimento **ao monopólio do "cognitivo" segundo a norma científica**, esboça-se o risco de o empreendimento científico **ficar no vazio**, sem nada que o sustente ou fundamente. É aí que a lei dos três estádios de Comte aparece como o suporte ideológico necessário para compensar o desmantelamento do conceito filosófico de conhecimento. O que significa que a epistemologia é substituída pela filosofia da história que vem dar autoridade ao projecto de uma idade positivista. Projecto que aparece agora aureolado por uma marca de progressismo: **a evolução da humanidade exige o espírito positivo**. E o novo sujeito do conhecimento é agora incarnado pela ideia do progresso técnico-científico.» E, para diminuir a sensação de unilateridade de tal empreendimento, e manter a ambição de uma universalidade apesar da fragmentação, as diversas ciências surgirão associadas em sistema, umas com as outras, como se tal associação pudesse construir uma totalidade que as exclusões referidas fundamente dificultaram[29].

Se, na concepção grega do universo, a verdade se aferia por critérios de beleza, e se, com o desenvolvimento da tradição judaico-cristã, a verdade já passa a ter um valor independente da beleza, na perspectiva científica dá-se como que uma inversão da concepção helénica, pois é a arte que passa a ser aferida por critérios de verdade. De facto, sobretudo a partir de Descartes, a ciência não só institui essa partilha entre as várias esferas como passa a impôr às outras actividades a sua lógica, a sua decisão, a sua específica «vontade de verdade» e assim passa a subordinar os outros sistemas. Basta ver «a maneira como desde há séculos a literatura ocidental tem tido que procurar apoio no

---

29 - A este respeito, veja-se Edmund Husserl, Die Krisis des Europaischen Wissenschaften und die Transzendentale Phaenomenolgie, texto cujo manuscrito principal remonta a 1935-1936 mas que só conheceu a sua primeira edição em 1954. Usamos a tradução francesa, com o título La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale, editada em Paris pela Gallimard em 1976.

natural, no verosímil, na sinceridade, na ciência - em suma, no discurso verdadeiro» [Foucault,1970:13]. Ou atente-se na insistência de Baumgarten, que, na sua Estética de 1750, considera que as Belas-Artes, apesar de terem o seu direito, a sua necessidade e a sua verdade próprias, estão inteiramente subordinadas ao conceito racional da ciência[30].

«Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable», escreveu Boileau[31]; o que acontece é que enquanto antes se tinha sabido viver com um desdobramento dessa verdade em «duas verdades», para usar a expressão medieval, não parecendo dramático, por exemplo, que o coração tivesse as suas razões que a razão propriamente dita desconhecia, com o desenvolvimento da ciência procura restringir-se a verdade, e o espírito, à sua acepção mais racionalista - o que gerará, como veremos, uma dramatização por parte dos românticos e modernistas, que reclamarão como única e absoluta a sua verdade, não racionalista.

Acrescente-se que esta hegemonia da ciência implica que vai passando a dominar o interesse pelo mundo **externo**, enquanto fenómeno, em detrimento da visão antropomórfica, religiosa ou não. Como diz José Bragança de Miranda[32], o discurso do iluminismo «confia na colmatação do abismo entre o exterior (a natureza) e o interior (o pensamento), a partir da apreensão de leis objectivas, exteriores ao agir». Na própria obra científica, o apagamento do papel do **autor**, verificado desde o século XVII, é significativo dessa exterioridade [cf. Foucault, 1970:18]. Ao mesmo tempo, implica ainda uma perda de interesse pelo **individual**: ao caracterizar o paradigma científico já presente em Galileu,

---

30 - Cf. Joachim Ritter, «Landschaft: zur Funktion des Asthetischen in der modernen Gesellschaft», discurso de 1962, publicado em alemão em 1963 e traduzido em espanhol como «Paisaje: reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna», na antologia de Ritter Subjetividad: seis ensayos, Barcelona/Caracas, Alfa, 1986, p. 144.

31 - Nicolas Boileau-Despréaux, L'art poétique, com primeira edição em 1674; citamos das Oeuvres complètes de Boileau, Paris, Société Les Belles Lettres, 1967, p. 113. Como é curioso encontrar em Almeida Garrett (nas Viagens na minha terra, Lisboa, Guimarães Editores, sem data, pp. 17 e 20) a citação do primeiro destes dois versos de Boileau, logo assim traduzido: «Beleza e mentira não cabem num saco» - «e é a mais portuguesa tradução que se possa fazer daquele imortal e evangélico hemistíquio»!

32 - Analítica da actualidade, Lisboa, Vega, 1994, p. 187.

Carlo Ginzburg[33] sublinha como ele é dominado pelo uso da matemática e do método experimental e por noções de "precisão" e de "rigor" que fazem a consideração do individual perder-se em benefício da quantificação e da formalização.

Quando as emoções, as intuições e em geral tudo o que não seja racional é então expulso para o domínio da arte (e da religião), onde deveria desenvolver-se (e onde, de facto, nunca deixou de se desenvolver), a filosofia, também ela de algum modo esvaziada pela hegemonia da ciência e do discurso da verdade, vai elaborar (a partir do século XVIII) a disciplina da estética; é certo que o seu campo começou a ser trabalhado muito antes - basta pensarmos em Platão ou Aristóteles, ou na estética medieval -, mas só no século XVIII se tornou um domínio específico de investigação filosófica. Para Kant, escreve Ritter [1963:135], é onde a ideia e a totalidade absoluta já não estão acessíveis ao conceito racional da teoria filosófica que deixamos a sua actualização ao sentir estético. O objectivo é divergente mas paralelo ao da ciência: procura-se constituir um lugar totalizante que salvaguarde ou recrie uma *mathesis* universal. A estética, continua Ritter [1963:145-6], surge para dar conta daquela parte da experiência pessoal e totalizante da existência que não tem lugar na ciência: «aí onde a natureza inteira, que pertence à nossa existência como céu e terra, já não pode ser expressa enquanto tal no conceito de ciência, os sentidos produzem estética e poeticamente a imagem e a palavra nos quais essa natureza pode exprimir-se na sua pertença à nossa experiência e pode fazer valer a sua verdade. (...) A necessidade de uma verdade mediatizada esteticamente fundamenta-se a partir da relação com a natureza "copernicíana", "objectiva", da ciência natural, desvinculada do nexo da existência humana e da sua contemplação intuitiva»; o nascimento do conceito de paisagem é disso exemplo[34].

---

33 - «Signes, traces, pistes: racines d'un paradigme de l'indice», Débat, nº 6, 1980. Veja-se também, do mesmo autor, Clues, myths and the historical method, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986.

34 - Para uma argumentação sobre a paisagem que vai no mesmo sentido da de Ritter, *vide* o ensaio de 1913 de Georg Simmel, traduzido em espanhol como «Filosofía del paisaje», *in* El individuo y la libertad, Barcelona, Península, 1986, pp. 175-186.

Ou seja, escreve Maria Teresa Cruz[35], «a emergência da estética no interior da filosofia, no séc. XVIII, obriga a filosofia à focalização da temática da **experiência**: isto é, a tomar em conta a presença do sujeito no mundo, como aquilo que permanece na obscuridade, apesar das, ou talvez mesmo como consequência das tentativas iluministas da objectivação do mundo. Ela põe em cena noções como as de sensibilidade, sentimento, gosto, imaginação, génio, evidenciando todas elas, enquanto categorias, dois aspectos comuns: todas elas são categorias da subjectividade, e todas oferecem uma espécie de resistência à definição e à conceptualização, como se comungassem de um inefável "*je ne sais quoi*", expressão que surge na época frequentemente associada à temática do gosto[36]. A ideia fundamental é a de que a experiência estética (a criação artística e a fruição do belo) é a experiência em que privilegiadamente se exprime a **verdade** do homem - o domínio privilegiado do conhecimento da experiência humana a que a abstração do sujeito cartesiano faria obstrução. Ao preocupar-se com esta questão, a estética tem no seu horizonte uma proposta cognoscitiva que rivaliza com a da razão objectivante - a proposta de um conhecimento subjectivamente fundado, que é, ao mesmo tempo, conhecimento universal, na medida em que é, nomeadamente, conhecimento da humanidade do homem. E isto explica, em parte, a antropologia humanista que primordialmente inspirou o percurso tanto da estética como da história da arte.»

A figura da estética constitui-se assim como o Outro da figura da ciência, e a ciência como o Outro da estética. A partir daqui, passa a haver um diálogo entre os dois pólos: um que retoriza a razão pelo sentimento, e outro que retoriza o sentimento pela razão. Mas tem sido, quase sempre, um dramatizado diálogo de surdos, porque, até tempos recentes, cada um dos pólos tem negado a pertinência do outro, em vez de se abrir a essa relação de alteridade. Procuremos ver como cada um dos pólos se organizou nesta partilha.

---

35 - «Estética e configuração da experiência», Comunicações, 1, Nono encontro de Filosofia (estética e filosofia), Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, 1995, pp. 72-73.

36 - «Expressão ligada ao discurso de uma metafísica do sentimento e ao estudo dos estados de alma, que invadem várias expressões da literatura e do discurso filosófico a partir dos finais do século XVII.»

B - A ciência redutora da arte

a) O nascimento de uma disciplina

A ciência não deixou a arte entregue à sua autonomia ou à reflexão estética feita pela filosofia; projectou (ainda que esse projecto fosse dos mais adiados) integrar a arte do ponto de vista da sua relação com a sociedade, integrando a arte numa história social e, por fim, numa mais claramente científica sociologia da arte[37]. Como escreve Arnold Hauser (autor fulcral para a transição entre a história social da arte e a sociologia da arte), «o estar consciente de que o homem leva uma existência esencialmente social empurra a arte para o fulcro do pensamento científico, tornando-se na ciência central, que se encarregou, no sistema cultural, da função integradora, que até aí tinha sido do domínio da teologia e da filosofia»[38].

Como os princípios da ciência moderna consideram que existe um mundo exterior, objectivo, que é possível conhecer e que dita, ele próprio, os critérios e as provas da actividade científica, a ciência social considera-se com capacidade e legitimidade para ser um ponto de referência e de explicação de toda a natureza e sociedade, avaliando as outras actividades como a religião, a

---

37 - A ciência procurou também definir a arte numa relação ao psiquismo individual, como veremos adiante no ponto dedicado às análises psicologistas. Continuaremos, no entanto, a dar mais importância, neste movimento da ciência, à sociologia e ao aparecimento da disciplina da sociologia da arte, por ser muito mais característica do espírito científico do que, por exemplo, as abordagens psicanalíticas da arte.

38 - Arnold Hauser, 1973:19. Hauser era porém cauteloso, ou contraditório, ao falar desta centralidade da sociologia para a compreensão da arte. Em The philosophy of art history, de 1958 (tradução portuguesa como Teorias da arte, Lisboa, Presença, 1978, pp. 11-12), tinha escrito: «Actualmente, vivemos na época da interpretação sociológica das realizações culturais. A nossa época não durará eternamente e não terá a última palavra. Ela torna acessíveis novos aspectos, alcança novos e inesperados aprofundamentos; e, contudo, este ponto de vista tem, evidentemente, as suas limitações e imperfeições. Quando muito, talvez, antes de passar de moda, possamos antecipar algumas das críticas futuras e tornarmo-nos conscientes das suas deficiências sem renunciarmos aos aprofundamentos que têm sido e poderão ser adquiridos dentro destas limitações.» E chega a dizer [1958:307], citando G. Prescotali: «A história social da arte é tão desprovida de sentido como o seria uma história de arte da sociedade»! Não se trata de qualquer das duas ser desprovida de sentido (Simmel até escreveu alguns ensaios que podem ser integrados nessa «história de arte da sociedade»), trata-se de ambas serem limitadas, como veremos ao passar à etapa da ciência em diálogo com a arte.

política ou as artes. Neste sentido forte, ao falar-se de sociologia da arte é claro a que está referido o genitivo, quem pertence a quem: não é a sociologia que é **da arte**, mas, pelo contrário, é a arte que fica pertença da sociologia, definida e decidida pela ciência social.

Alguma coisa, porém, há-de ter dificultado essa apropriação, porque o primeiro facto que salta a vista nas abordagens sociológicas da arte é a sua escassez. De entre os «pais fundadores», apenas o referido Georg Simmel escreveu sistematicamente sobre a arte (desde a pintura ao teatro, da arquitectura medieval ao expressionismo, passando, entre outros, por Rodin, Rembrandt, Goethe, *Jugendstil*) - e quase sempre mais como crítico e teórico da arte do que como cientista social. Dos outros gigantes da fundação da sociologia, só Max Weber escreveu directamente sobre arte, apenas uma vez e precisamente do ponto de vista da racionalização (o ensaio «Os fundamentos racionais e sociais da música»[39]). Karl Marx[40] apenas esporádica e lateralmente se referiu às artes. Comte, Spencer, Durkheim, não as trataram e raramente sequer as mencionaram[41]. Depois destas escassas referências,

---

39 - Publicado primeiro como opúsculo e, em 1925, juntado como apêndice à edição póstuma de Wirtschaft und Gesellschaft: Grundiss der verstehenden Soziologie pela viúva, Marianne Weber, que comentava ser este ensaio «a primeira pedra de uma sociologia da arte que o autor tinha em projecto». Cf. a tradução espanhola: Max Weber, Economía y sociedad, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. XXIII para o prólogo de Marianne Weber e pp. 118-1183 para o texto de Max Weber. Em português, é possível ler algumas reflexões de Weber sobre o progresso e a racionalização da arte, e sobre a história e sociologia da arte, no artigo de 1917, traduzido como «O sentido da "neutralidade axiológica" nas ciências sociológicas e económicas», *in* Sobre a teoria das ciências sociais, Lisboa, Presença, 1977, pp. 160-168.

40 - Os pequenos trechos de Marx e de Engels sobre arte, muitas vezes meros parágrafos de obras dedicadas a outros assuntos, estão reunidos em português no volume Sobre a literatura e a arte, Lisboa, Estampa, 1971.

41 - É certo que alguns sociólogos franceses (nomeadamente, Raymonde Moulin, Le marché de la peinture en France, Paris, Minuit, 1967, bem como Jean-Claude Chamboredon e Pierre-Michel Menger, «Présentation», Revue Française de Sociologie, nº 27, Julho-Setembro de 1986, p. 363) têm argumentado contra a injustiça de afirmar que os fundadores da sociologia ignoraram as artes, lembrando a inclusão por Durkheim da sociologia estética na matriz da sociologia (mas incluiu-a como uma subcategoria absolutamente menor da sua organização da sociologia e não a desenvolveu) ou as afirmações de Marx sobre Balzac e as suas proclamadas intenções de estudar mais os seus romances. Com mais distanciamento, Vera L. Zolberg [1990:36] contra-argumenta «que isso representa ou *afterthoughts* ou, no máximo, as preocupações intelectuais gerais de pessoas com educação.»

seguiu-se um silêncio quase absoluto, que durou várias décadas, até que, em artigos dos anos quarenta, Pierre Francastel[42] tentou fundar uma «Sociologia da Arte», limitada às artes plásticas; e nos anos cinquenta Francastel conseguiu instituir essa disciplina no *curriculum* da Escola Prática de Altos Estudos, em Paris. Em 1958, Robert Escarpit publicou uma obra de Sociologia da literatura[43], que, apoiando-se em métodos quantitativos, procurava traçar os perfis socio-económicos dos escritores e as preferências da distribuição e do consumo; em 1960, no segundo volume do Manual de Sociologia dirigido por Gurvitch, A. Memmi[44] assinou um artigo intitulado «Sociologia da literatura», onde porém afirmava que tal estudo é «problemático e programático». A partir dessa altura, foram surgindo na Europa (sobretudo em França) algumas obras e cursos de sociologia da arte, ainda assim com muito pouca expressão no conjunto da produção sociológica. Quanto a Portugal, mesmo depois do pioneirismo brilhante de José Augusto França, discípulo de Francastel (que traduziu e prefaciou nos anos sessenta[45]), raramente tem existido uma

---

42 - Vejam-se, por exemplo, «Arte e sociologia», ou «Técnica e estética», publicados na década de quarenta, respectivamente, nas revistas Année Sociologique e Cahiers Internationaux de Sociologie, artigos traduzidos no volume A realidade figurativa, S. Paulo, Perspectiva, 1982.

43 - Sociologie de la littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

44 - Citado por Henri Zalamansky, «L'étude des contenus, étape fondamentale d'une sociologie de la littérature contemporaine», *in* Robert Escarpit (org.), Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970, p. 119.

45 - José-Augusto França, tradução e Prefácio a Pierre Francastel, Arte e técnica nos séculos XIX e XX, Lisboa, Livros de Brasil, sem data. O prefácio está datado de 1963. Note-se, porém, que José-Augusto França já antes tinha escrito uma obra fundamental em sociologia da arte, precisamente na área do cinema: Charles Chaplin: o "*self-made-myth*", que, diz o autor, «foi escrito no Verão de 1951, revisto e acrescentado dois anos depois, em seguida traduzido e publicado em francês», finalmente publicado em português em 1963 (usamos a reedição portuguesa pelos Livros Horizonte, Lisboa, 1989). Desta obra escreveu Bazin, em 1954: «as reflexões metódicas de J.-A. França sobre o mito chaplineano constituem sem dúvida o mais profundo e mais completo esforço crítico sobre o fenómeno Chaplin considerado na sua significação ética e sociológica (...). Trabalho crítico capital ao qual, de hoje em diante, não poderemos deixar de nos referir.» E, de facto, ainda hoje os estudos sobre Chaplin incluem a obra de França na bibliografia de base. Jean Duvignaud escreveria, em 1956, que este livro «consegue estabelecer uma ligação entre os fenómenos colectivos contemporâneos e as imagens sugeridas por Chaplin - constitui uma apaixonante tentativa de explicação de Chaplin como "*self-made-myth*".»

disciplina académica de sociologia da arte, e os investigadores nesta área são raros; Maria de Lourdes Lima dos Santos, que se doutorou com orientação de José-Augusto França[46], só começou a trabalhar em Sociologia da Cultura depois de 1974[47]; e mesmo nas escolas de arte a cadeira de sociologia, quando existe, não trata da arte mas sim de ensinar a sociologia nas suas teorias gerais e no estudo de outros objectos.

E o que se passou nos Estados Unidos? Para além de Thorstein Veblen e da sua Teoria da classe de lazer, de 1899[48], só a partir dos anos trinta, com a chegada dos teóricos da Europa central (nomeadamente os da Escola de Frankfurt) que vinham fugidos ao nazismo, e sobretudo a partir do fim da guerra, se gerou um interesse teórico mais alargado pelas artes; e só mais tarde, com a contracultura dos anos sessenta e com a inclusão das artes não eruditas no campo dos estudos dos *media*, a sociologia da arte obteve algum reconhecimento como disciplina académica; em 1964 surgiu a primeira colectânea americana de textos sobre o tema, The arts in society, organizada por Robert N. Wilson [cf. Zolberg, 1990:50].

Parece, assim, poder em geral dizer-se, como Bourdieu[49] que «a sociologia e a arte não fazem um bom casamento». Vera Zolberg[50] procurou encontrar algumas razões para essa dificuldade. Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que a sociologia foi criada no modelo e estatuto das ciências naturais. Daqui adveio uma necessidade de distanciação relativamente às letras e humanidades, e uma prioridade concedida aos métodos quantitativos, que

---

[46] - A tese está publicada com o título Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX, Lisboa, Presença/Instituto de Ciências Sociais, 1983.

[47] - Conforme relato da própria em «Deambulações pelos novos mundos da arte e da cultura», Análise Social, vol. XXIX, nº 125-126, p. 417.

[48] - The theory of the leisure class, New York, Random House, 1934 (edição original: 1899). Refira-se também, mas no campo da filosofia, a tradição dos filósofos pragmáticos, noemadamente John Dewey, que em 1934 publicou Art as experience (reeditado em 1985, New York, G. P. Putman).

[49] - Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1984, p. 207, onde se lê: «La sociologie et l'art ne font pas bon ménage».

[50] - Sobretudo no capítulo 2 do já citado Constructing a sociology of the arts, capítulo que se intitula justamente «Why sociologists have neglected the arts and why this is changing», pp. 29-52; cito das pp. 198 e 51. O estudo de Zolberg está, infelizmente, muito centrado na sociologia americana.

tornava difícil incluir conceitos que podiam requerer avaliação: «com poucas excepções, os modernos sociólogos evitam considerar a qualidade da arte em si como um assunto legítimo de investigação». Além disso, lembra ainda Zolberg, «como as artes tendiam a ser vistas por muitos como um prazer privado dos ricos ou um produto comercial sujeito às leis da economia de mercado, a maior parte dos sociólogos tendia a presumir que tudo o que valia a pena ser dito sobre a arte já tinha sido dito por Thorstein Veblen. De facto, muitos académicos que lidam com a arte foram durante muito tempo encarados como intelectuais num sentido geral ou como radicais, mas não como sociólogos **propriamente ditos**»[51]. Não nos esqueçamos ainda que a preocupação weberiana de fundar a sociologia num distanciamento metodológico em relação aos juízos de valor marcou e marca ainda a orientação das ciências sociais: ora, a ciência que vai estudar as artes, ou expressa claramente os valores (como fez Adorno, que manifestou bem claramente as suas preferências e o seu desprezo em relação a certas formas de arte e a certos artistas, mas que até por isso não é o melhor exemplo do tipo de trabalho científico mais comum), ou tenta uma prudente neutralidade em relação aos valores (correndo o risco de os ter implícitos ou involuntários), no que pode ser considerada uma saída fácil e uma fuga em relação às responsabilidade inerentes a este tipo de análise.

Creio, no entanto, que a escassez de produção sociológica sobre as artes se deve antes de mais ao facto de os cientistas terem acabado por acreditar numa visão da arte como conhecimento alternativo ao seu e misteriosamente complexo, até na própria facilidade e imediaticidade com que se presume acontecer a sua criação e a sua recepção. É então que o cientista dirá, como Freud[52]: «diante da questão do artista criador a análise deve, infelizmente,

---

[51] - Arnold Foster [cit. *in* Zolberg, 1990:207], no começo dos anos sessenta, foi quem primeiro levantou a questão de saber se a sociologia da arte devia e podia considerar a qualidade estética. Judith Balfe [cit *in* Zolberg, 1990:207] considera que «negligenciar a qualidade estética é indesculpável, não só porque o assunto foi excluído quase sem discussão, mas porque num campo substantivo no qual a qualidade está sempre em questão, longe de estar nas margens ela devia ser central.» Nos anos oitenta, com o aumento dos subsídios públicos e dos apoios de fundações e empresas, «o interesse em incluir juízos sobre os critérios estéticos reviveu devido à necessidade de aconselhar os *policymakers* cujas decisões têm um impacto junto dos públicos», sugere Balfe [cit *in* Zolberg, 1990:206-7].

[52] - Sigmund Freud, «Dostojewski und die Vatertotung», publicado pela primeira vez em 1928; tradução inglesa, como «Dostoievski and parricide», incluída em The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, London, The

baixar os braços.» Provavelmente, o facto de a ciência social pouco ter abordado a arte vem, em grande medida, da má consciência que sente por pensar que o criador produz arte de uma forma espontânea, individual, inefável, fora de toda a regra, contexto ou linguagem - que, estes, ela poderia estudar, como estuda noutros domínios. Ou seja, a drástica autonomização dos campos produziu um desconhecimento e uma desconfiança em relação a essa esfera que rejeita a ciência e que - já veremos - proclama ter, por si própria, um conhecimento mais profundo do mundo. A estratégia das ciências sociais consistirá então, quando não o ignora, em **rodear** esse universo da arte para o tentar definir e submeter à hierarquização científica global. De modo que delas se poderá dizer, mas infelizmente com redobrada razão, o que Friedrich Schlegel comentava em relação à estética (e que Adorno tencionava apôr como epígrafe à sua Teoria estética): «naquilo a que chamam filosofia da arte, costuma faltar uma das duas coisas - ou a filosofia ou a arte.»

b) As explicações sociologistas

É ao não atender à especificidade do mundo da arte e àquilo que ele valoriza que este tipo de ciência não entra em diálogo com a arte, e a rodeia. Retira à arte a autonomia de gerar o seu próprio sentido, procurando inteiramente defini-la por elementos que lhe são exteriores e abordando as obras como documentos que testemunhariam, ou das condições de vida e das ideias de uma determinada época, ou da biografia pessoal dos autores, ou das suas ideias; e fá-lo procurando directamente os «conteúdos» das obras. Vamos abordar sucessivamente estes vários aspectos: a arte encarada como documento ou espelho da sociedade, versão especialmente desenvolvida nas várias versões da teoria do reflexo; a arte como documento ou exclusiva expressão do psiquismo de um sujeito-autor; a arte como tradução das ideias ou conteúdos tais os expressamos na linguagem verbal corrente, sem preocupação pela especificidade da linguagem artística. Depois de explicar e criticar estas várias maneiras pelas quais as primeiras abordagens científicas (ou que se proclamaram científicas) procuraram apoderar-se da arte, veremos como a arte a elas reagiu de forma muitas vezes violenta e extremadora da sua autonomização, para

---

Hogarth Press, 1978, vol. XXI, p. 177.

finalmente passarmos a ver as novas hipóteses de uma teoria não redutora da arte.

Para usar uma metáfora que Bachelard [1957:12] inventou como crítica à psicanálise, o que as teorias reducionistas fazem, em nome da ciência, é **explicar a flor pelo estrume**. As ciências sociais mostrariam como a flor é explicável a partir do estrume que a fez nascer. As vantagens e os limites desta explicação são rapidamente visíveis: de facto a possibilidade da flor, do seu nascimento e desenvolvimento, vem da terra e do estrume (assim como da sua própria semente); no entanto, a flor é uma entidade radicalmente diferente do estrume de que partiu, e, enquanto não der conta dessa passagem à flor, a compreensão não começa, não é uma compreensão **da flor**.

O que aqui se joga é o afastamento da presença ou da imanência da obra a favor de um outro elemento mais decisivo, a história social ou psíquica, que lhe seria anterior e a explicaria. Os excessos historicistas e documentais provocavam já em 1874 a sarcástica condenação de Nietzsche em «Sobre o uso e o abuso da História»[53]. Em 1966, Michel Foucault[54], ao caracterizar a *episteme* oitocentista, mostrou como todas as formas de reducionismo estético são impensáveis fora da preponderância do modelo **genético** de interpretação. O reducionismo clássico, comenta José Guilherme Merquior[55], «procura sempre explicar a obra de arte pelas circunstâncias de sua formação. Ora, o predomínio do método genético é, por sua vez, indissociável do privilégio epistemológico conferido à História. Foucault nota muito bem que a História se torna no século XIX, simultaneamente, uma ciência empírica e o "modo-de-ser radical que prescreve o destino de todos os seres empíricos". A episteme oitocentista rompe o espaço histórico da representação clássica, em busca das "positividades" ocultas que determinam a existência e as formas da cultura: a carga biológica hereditária, os estratos linguísticos anteriores ao estado actual dos idiomas, o

---

[53] - É a segunda das Considerações intempestivas («Sobre o uso e abuso da História»), traduzida na Presença, Lisboa, 1976. Sobre ela, cf. José Bragança de Miranda, «Nietzsche e a modernidade: considerações em torno da II Intempestiva», *in* António Marques (org.), Cem anos após o projecto "Vontade de poder-transmutação de todos os valores", Lisboa, Vega, 1989, pp. 181-232.

[54] - Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, especialmente os capítulos VIII e IX.

[55] - Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, pp. 265-272 e 103.

trabalho humano escondido por trás do valor dos bens, etc. Tais positividades são, naturalmente, **históricas**. "Descendo" até elas para explicar o homem, as ciências humanas pressupõem, na realidade deste, uma "profundidade" desconhecida pela análise "em superfície" (classificatória, e não genética) que prevaleceu nos séculos XVII e XVIII.» Se sobrepusermos ao modelo foucaultiano da episteme oitocentista «o que, calcados em Riesman, chamamos de substrato ideológico da economia de escassez, compreenderemos porque a episteme oitocentista se exprime, no plano analítico, pela tendência a **supervalorizar** a consideração genética em detrimento da interpretação estrutural - e a conceber a origem das formas culturais em termos unitários, **monocêntricos** ou simplistas. A essência do reducionismo consiste na explicação do significado de algo mediante a fórmula "X não é nada mais do que Y" (p. ex., Hamlet não é nada mais do que uma projecção dramatúrgica do complexo de Édipo). Este tipo de explicação já foi baptizado de "talâmico" - do *thalamus*, a região cerebral capaz de realizar somente distinções simplistas. O monismo, ou monocentrismo, pertence à natureza íntima da abordagem reducionista.» (Hoje, felizmente, e como veremos adiante, «as ciências sociais parecem muito afastadas da ingenuidade ontológica da ideia positivista de que a inteligência do real caminha através da redução "do complexo ao simples" - como se a realidade estivesse no simples e não no complexo.»)

Vale a pena traçar a genealogia do **reducionismo historicista**, na sua dupla paternidade, hegeliana e positivista. Em 1725, a obra de Vico A ciência nova aplica à literatura critérios sociais e históricos; logo a seguir, Herder procura relacionar a arte com os costumes, clima e temperamentos. Ao mesmo tempo, a Filologia clássica debruça-se sobre a vida política e doméstica, religião e costumes de gregos e romanos como forma de obter um melhor conhecimento dos clássicos da Antiguidade[56]. Mas, para Merquior [1969:260-265], o berço do reducionismo é sobretudo hegeliano, «embalado por mãos positivistas e historicistas» muitas vezes despreocupadas e desvirtuadoras do pensamento complexo do próprio Hegel: «segundo a moderna história da crítica (especialmente a de Wellek), essa tendência é atribuível ao hegelianismo difuso do meio do século XIX (em que radica a metodologia de críticos eminentes, como Bielinsky ou Taine) **antes** da implantação do determinismo positivista e do

---

[56] - Cf. Francisco Ynduraín, «Sociología y literatura», Colóquio Letras, nº 10, Novembro de 1972, p. 6.

"darwinismo" sociológico - com os quais às vezes se combinaria.» «Hegel inicia a análise da obra de arte em termos da ilustração do "*Zeitgeist*", do "espírito de uma época". É verdade que, em suas Lições de estética, a lembrança da autonomia do belo firmada por Kant não desaparece por completo. O belo ainda é distinguido do verdadeiro; a introdução das Lições (cap. II, 2ª secção, 3) confere à arte uma finalidade intrínseca, e não algum objectivo extraestético. (...) Contudo, o historicismo hegeliano terminaria contribuindo, mais do que qualquer outra teoria, para a expansão do hábito de reduzir o significado das obras ao seu valor de reflexo de uma situação epocal.» Não tanto porque a obra de Hegel assim o justifique (basta pensar, por exemplo, como ela é retomada de formas bem diferentes pelos mais acérrimos defensores da autonomia da arte contra todos os reducionismos, como Adorno), mas por dar origem a toda uma escola, o tal «hegelianismo difuso», que nele se inspira e dele se reclama.

É nesse sentido que poderemos dar razão a Merquior quando diz que «Hegel não representa somente a suspensão do "idealismo estético", do imperialismo da Arte dos românticos; pressagia também o colapso da autonomia do estético, que iria triunfar na era vitoriana.» De facto, foi o ascetismo oitocentista vitoriano que veio considerar «que a pluridimensionalidade da cultura e, em especial, o **desinteresse** inerente à função estética, representavam, no plano espiritual, exactamente aquela "prodigalidade", aquele "desperdício", proibidos pela economia da poupança intensificada.» «Na consideração particular da obra de arte, o reducionismo, analítica da escassez, consiste em submeter o significado artístico **a uma função utilitária**, que possa assim conciliar-se com as exigências exclusivistas do conhecimento sociológico (sociologismo), da investigação biográfica (biografismo, o método saint-beuviano do "portrait littéraire"), ou dos requisitos da luta política (crítica "engagée").»

A desvalorização do lirismo, conitnua Merquior, «poderia ser tomada como índice do avanço abusivo dos critérios externos de abordagem da obra de arte - da crescente prática do reducionismo - na crítica pós-hegeliana de inspiração liberal.» «Quando o divórcio entre os ideais de reforma social e a autonomia da arte parece superado - como na maior porção da obra de Victor Hugo - a "superação" se faz às custas da autenticidade poética; e quando a mente pragmático-reducionista decide isentar a poesia de quaisquer obrigações utilitárias - como no finíssimo What is poetry? de John Stuart Mill (1833) - a lírica se transforma em puro monólogo emocionalista. O utilitarismo só resgata a poesia do fulminante desdém de Bentham à força de rebaixá-la a um

subjectivismo inteiramente desintelectualizado.» «O reducionismo só principia a ceder no fim do século, com o advento da "filosofia da vida" e do nietzschianismo, enquanto a literatura impressionista e simbolista, a pintura pós-impressionista e a música pós-wagneriana retomavam a aliança de intransigência artística e problemática da cultura inaugurada em Baudelaire, e enquanto o tardo capitalismo enveredava pela expansão do consumo e pela diminuição do horário de trabalho.»

É necessário, entretanto, sublinhar como o **positivismo** se vai destacando como um movimento próprio na análise da arte, em que a filiação hegeliana é cada vez menos importante. Eduardo Prado Coelho [1987:195-201] faz-nos o relato desenvolvido dos respectivos efeitos em relação à literatura. «Ao longo do século XIX, vamo-nos dar conta da progressiva incomodidade provocada pela filosofia hegeliana no interior da ciência literária, e do modo como críticos e historiadores de formação hegeliana abandonam progressivamente a propensão especulativa e a herança do romantismo teórico para se entregarem, com crescente convicção, à pesquisa dos factos e ao seu agrupamento em modelos historiográficos de teor cientista. Nesta dualidade inicial, poder-se-á encontrar a matriz do incessante desentendimento entre uma **visão poética da literatura** e uma **visão positivista da literatura.**» «A evolução é fácil de caracterizar: o que se verifica é um crescente abandono das categorias filosóficas, cada vez mais reduzidas à tarefa de meros suportes formais, e um desapego progressivo em relação à herança romântica e hegeliana. A história positivista triunfa com a sua inabalável boa consciência. A dependência da crítica profissional em relação à instituição universitária (que logo se havia começado a verificar com os próprios irmãos Schlegel) e o prestígio constante dos modelos das ciências da natureza darão contribuições decisivas para o desenlace deste processo.»

Em 1800, Mme de Stael publicara em França a obra Da literatura considerada nas suas relações com as instituições sociais, tentativa de fazer uma relação sistemática entre a literatura e sociedade. No círculo dos amigos alemães de Mme de Stael, desenvolvem-se as noções de *Zeitgeist*, espírito da época, e *Volkgeist*, espírito nacional. No final do século XIX, os positivistas desenvolvem um movimento contra «o carácter autónomo atribuído aos objectos estéticos e procuram explicá-los por referência ao conjunto a que pertencem. Hippolyte Taine afirma que esse conjunto, no qual a obra se torna inteligível, pode ter vários graus de generalidade: em primeiro lugar, é a produção total do artista.

Mas este, por sua vez, depende de um círculo maior, que é "a escola ou família de artistas do mesmo país e da mesma época". E essa escola acha-se incluída, por sua vez, "no mundo que a cerca", ou seja, "para compreender uma obra de arte, um artista, um grupo de artistas, deve-se representar com exactidão o estado geral do espírito e dos costumes da época"»[57]. Segundo Taine (tão retomado pelo nosso Teófilo Braga), o fenómeno literário é assim determinado pela convergência de três factores, todos eles externos: a raça, o meio e o momento.»

Repare-se como, apesar desses movimentos positivistas do século XIX, ainda no nosso século alguns autores vão continuar o tipo de linhagem reducionista provinda da crítica idealista hegeliana - sem que aliás ambos se distingam nas consequêniaas reducionistas, ou por vezes nos próprios autores (veja-se o caso de Taine). A este respeito, o obra de **Georg Lukács**, exceptuando certas passagens[58], é, em geral, paradigmática, condenando como doentias e alienadas aquelas obras da arte moderna em que as determinações entre a vida social e a obra não são imediatamente legíveis[59]. No centro da abordagem de Lukács está o conceito de **tipo** (sociológico), porque a missão da arte seria reflectir as características sociológicas do meio; acaba, aliás, por nem ser reflexo de todo o meio, mas apenas de uma determinada parte dele, quase sempre referida em termos socio-políticos. Como observa Merquior[60], «a categoria de tipo, derivação da particularidade hegeliana, mediadora entre o singular e o universal, passa a constituir a medula da sua estética.» Os seus tipos «são todos construídos à base da ficção realista do século XIX, onde a presença do

---

[57] - Néstor García Canclini, Arte popular y sociedad en América latina: teorías estéticas y ensayos de transformación, tradução portuguesa como A socialização da arte: teoria e prática na América latina, São Paulo, Cultrix, 1980, p. 17.

[58] - Nomeadamente da obra de juventude Die Seele und die Formen, de 1911, tradução francesa como L'âme et les formes, Paris, Gallimard, 1974.

[59] - Para uma discussão do determinismo marxista, nomeadamente em relação às artes, e com referências a Lukács, veja-se Jean-Paul Sartre, «Le problème des médiations et des disciplines auxiliaires», capítulo de Questions de méthode, Paris, Gallimard, 1960.

[60] - As ideias e as formas, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, pp. 71-85. Trata-se de um pequeno ensaio «As ideias e as formas», seguido de um conjunto de artigos publicados em diversos jornais e revistas em 1979 e 1981, e de um ensaio publicado em 1965.

sociológico e do político no foco da acção romanesca é uma constante.» Ao mesmo tempo, porém, hegelianamente, Lukács combate «a arte fotográfica e a preocupação naturalista com a descrição da média do comportamento social, contrapondo a grande narrativa stendhaliana e balzaquiana às pretensões científicas de Zola.» É que, «se o tipo encarna uma tendência social - na verdade, o rumo mesmo do movimento social - seu reflexo abrange não só o presente, mas também, ou sobretudo, o futuro. (...) Lukács chega a considerar o típico uma "figura profética". (...) O critério de avaliação da representatividade estética reside fora do estético - e fora até mesmo do existente», numa sociedade socialista futura e necessária. O «seu socialismo "engagé", seus tipos representativo-proféticos, são uma versão sofisticada da velha mania de subordinar a expressão artística a exigências em que transparece a não menos velha desconfiança moralística em relação à arte».

Aquela arte moderna em que essa determinação em relação a características socio-políticas não seja legível é considerada alienada e malsã; assim, Lukács considera as personagens de Balzac infinitamente superiores aos seres excepcionais de Stendhal. Por maioria de razão, continua Merquior [1969:72], «o conceito de tipo subtrai a Lukács a possibilidade de compreender verdadeiramente géneros como a poesia, ou formações estilísticas inteiras, como a moderna literatura de vanguarda; são célebres as suas condenações de autores modernos, mesmo à altura de Brecht, Kafka ou Joyce». Não admira, por isso, que Adorno, que até planeava dedicar a Beckett a sua Teoria Estética, tenha escrito[61]: «Lukács declarou numa entrevista sobre a literatura recente, em

---

[61] - Asthetische Theorie, publicada em 1970, no ano seguinte à morte do autor. Tradução portuguesa (discutível, e que nalgumas citações alterámos ligeiramente) como Teoria estética, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 332. Para um desenvolvimento da contraposição entre as categorias de Lukács e as de Adorno, baseada em Youssef Ishaghpour e Nicolas Tertulian, veja-se Eduardo Prado Coelho, 1987:154: «Lukacs situa-se nos antípodas de uma posição de vanguarda. Para ele, a arte deve ser autocontemplação da subjectividade reconciliada consigo mesma e com o mundo. Daí as categorias fundamentais da sua estética: imanência, substância, *mimesis*, *catharsis*, totalidade, obra, autonomia, homogeneidade, unidade do sujeito e do objecto, da essência e da aparência, realização da objectividade e da subjectividade. Na posição de defesa de vanguarda, a que Adorno aparece vinculado, as categorias fundamentais são as opostas: transcendência, nada, fragmento, ruína, montagem, ausência de obra, heteronomia, heterogeneidade, dissolução do sujeito e do objecto (...). Para Adorno, o predicado fundamental é "a literatura crítico-negativa". Premissas teóricas: "1. a literatura situa-se numa relação crítico-negativa face à realidade, e nisto reside o seu carácter utópico"; "2. forma e conteúdo oonstituem uma relação dialéctica, mas o primado vai para a forma"»

especial Beckett: Espere dez, quinze anos, para ver o que então se dirá. Adoptava assim o ponto de vista de um homem de negócios paternal que, vendo ao longe, quereria acalmar o entusiasmo do filho; implicitamente, com o critério do durável, em última análise, das categorias de propriedade, para a arte.» Na mesma altura, Brecht[62] chamava a atenção de Lukács para as transformações das convenções e do público contemporâneos, que faziam com que aquilo que era «realista» para um leitor do século XIX fosse totalmente desprovido de realismo para o público do século XX.

Lukács, comenta Merquior [1969:72-85], «acusa a arte moderna de "naturalista", porque ela se obstina a não se orientar pelo ideal social; Adorno a justifica, exactamente na medida em que, fiel à realidade da crise, ela rejeita toda aparência lógica e humana, a fim de não trair a representação da nossa miséria.» É essa, justamente, a única possibilidade «que Lukács não concede, é a de que surja, no tempo da "doença", no interior da cultura podre, uma arte autêntica e um estilo de crítica radical»; «a vanguarda é sumariamente vinculada à "decadência da burguesia", da qual a literatura só se salvará pela adopção tonificante do "realismo socialista", reminiscência das formas oitocentistas, em cujos produtos sovados e mofados a arte cede lugar à propaganda».

Dentro deste género de abordagem reducionista, muitos estudos vão ao ponto de «considerar como **sociais** apenas aquelas obras literárias em que haja marcada e preferente atenção pelos conflitos ou problemas ou questões **sociais**, mas limitados ao âmbito operário, de tal modo abusivos por restrição que pareciam ignorar a irremediável condição social de todo o ser humano pelo facto de o ser. (...) Parece ocioso dizer que tão social é a novela dos mineiros em Zola como as do ciclo proustiano ou a grande novela portuguesa Os Maias» [Ynduraín, 1972:9]. Como Camus [cit. *in* Merquior, 1969:71] gostava de lembrar, nem toda a realidade é socialista.

Em Lukács a exigência de expressão do real combina-se ainda com a exigência de expressão do ideal a que se deveria tender. Os radicais russos tenderão, porém, a abandonar essa preocupação com o ideal, ou com as tendências do autor, ficando apenas com a visão social da obra, o lado documental no sentido sociológico, unindo-se assim aos positivistas. Também aqui, uma vez mais, haverá desconfiança em relação à lírica: «a razão mais

---

[62] - Citado por Janet Wolff, The social production of art, de 1981, traduzido em português como A produção social da arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 102.

profunda da hostilidade do progressismo à poesia é a tendência da grande lírica, de Goethe e Holderin, a Rimbaud e Mallarmé, a exprimir-se **como crítica da cultura**, isto é, como problematização de aspectos sociais consciente ou inconscientemente perfilhados pela mitologia progressista» [Merquior, 1969:262].

O que assim se institui é uma outra norma, desta feita sociológica, que Lukács utiliza de forma clínica, não hesitando em dividir a arte em «sadia» e «doentia». É uma norma oposta à que veremos predominar no interior do universo da estética, e assim este tipo de perspectiva «científica» fica surda ao que se está a passar no outro universo, apenas podendo falar das manifestações artísticas que se situem, ou antes da crise da cultura (por exemplo, os camponeses ou burgueses de Balzac), ou depois desse crise, num dito «realismo socialista» que, quando passado à prática, mostrou respeitar muito pouco a especificidade da arte. Relacionar as personagens de Balzac com a luta da burguesia em ascensão ou os seus movimentos com a revolução dos meios de transporte, como fazia ainda há não muitos anos um artigo em português[63], é um comentário preliminar que rapidamente deixa de nos trazer qualquer coisa de novo e que afinal não nos fala da arte: porque uma coisa são os banqueiros e os comboios da época, outra é a obra que aquele escritor escreveu, e uma sociologia apenas preocupada com os conteúdos, e com os conteúdos «sociais» no sentido mais restrito que atrás comentei, não chega a falar das páginas dos livros da ficção de Balzac. Faz sociologia, talvez, mas não da arte. O seu contacto com a obra de arte não lhe traz nada que ela não soubesse: mantém os seus quadros mentais e apenas vai verificar se a arte os manifesta bem - condenando-a se o não fizer.

Será que a sociologia da arte nascida, como vimos, no final dos anos cinquenta, tem atenuado ou aumentado esse sociologismo? Um dos autores mais marcantes nessa nova disciplina foi **Lucien Goldmann**, afinal um discípulo de Lukács, em quem a maior elaboração teórica não se afasta, infelizmente, de um fundamental reducionismo. Goldmann[64] começa por considerar que aqueles

---

[63] - Christopher Rollason, «Ideologia, sexualidade e forças produtivas em Poe e Balzac», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 4/5, Outubro de 1980.

[64] - Vejam-se, sobretudo, as obras Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959 (citamos aqui da edição de 1979) e La création culturelle dans la société moderne, de 1971,

estudos que não querem ignorar a relação das obras com os acontecimentos económicos, sociais e políticos de uma época se têm limitado a uma «montagem mais ou menos sedutora e mesmo espectacular, sugerindo como certa uma imagem desses factos que repousa numa selecção arbitrária, em nada fundada num estudo científico sério. (...) Isolam-se do seu contexto certos elementos parciais de uma obra, faz-se deles totalidades autónomas e constata-se depois a existência de elementos análogos numa outra obra, com a qual se estabelece uma aproximação. Cria-se assim uma analogia facciosa, deixando de lado, conscientemente ou não, o contexto que, esse, é inteiramente outro e que dá mesmo a esses **elementos semelhantes uma significação diferente ou oposta**.» Como se percebe, Goldmann procurará, pelo contrário, trabalhar com totalidades, relacionando não apenas os pormenores mas a **estrutura** de conjunto de uma obra com a estrutura de outra (por exemplo, entre Kant e Pascal)[65], e também com a estrutura social.

Dito isto, Goldmann opera um primeiro salto reducionista, passando da estrutura social à estrutura **de um grupo** social: criticando «a posição **atomista** comum ao Eu cartesiano ou fichetiano, ao "Ego transcendental" dos neo-kantianos e dos fenomenólogos, à estátua de Condillac, etc.», e contrapondo-lhe «a mais simples observação empírica» de que «quase nenhuma acção humana tem por sujeito um indivíduo isolado», Goldmann considera que «muitas vezes o comportamento que permite compreender a obra não é o do autor, mas o de um grupo social (ao qual ele pode não pertencer), e nomeadamente, quando se trata de obras importantes, o de uma classe social» - e passa de facto a analisar apenas as relações entre as obras e as classes sociais, sem mais considerar unidades menores ou maiores do que essas classes.

Em continuidade com o reducionismo anterior, Goldmann escreve: «os trabalhos recentes da sociologia da cultura, nomeadamente os que tomaram como ponto de partida os primeiros estudos de Georg Lukács, revolucionaram completamente a concepção tradicional das relações entre a vida social e a

---

tradução portuguesa como A criação cultural na sociedade moderna: para uma sociologia da totalidade, Lisboa, Presença, 1976.

[65] - Repare-se como também Galvano Della Volpe, com o seu princípio da «*aseitas* semântica», tem a mesma preocupação metodológica de afastar o relacionamento fragmentário de elementos da obra subtraídos à sua estrutura global. Leia-se, nomeadamente, Crítica do gosto, de 1960, tradução portuguesa editada em Lisboa pela Presença, sem data.

criação artística e literária. Mostraram, com efeito, que, pelo menos para o período a que dizem respeito, quer dizer, a Europa Ocidental a partir do século XIII, essa criação era a transposição imaginária, a um nível de coerência extremamente avançado, daquilo a que chamarei as "visões do mundo", isto é, o conjunto das categorias mentais tendentes para estruturas coerentes, conjuntos próprios de certos grupos sociais privilegiados cujo pensamento, afectividade e comportamento, são orientados para uma organização global das relações inter-humanas, e das relações entre o homem e a natureza.» E define essa visão do mundo, muito lukacsianamente, como um relação simultânea às realidades e aos ideais de um grupo: «uma visão do mundo, é precisamente esse conjunto de aspirações, de sentimentos e de ideias que reune os membros de um grupo (a maior parte das vezes, uma classe social) e os opõe aos outros grupos.»

A partir daqui, Goldmann procura demarcar-se do reducionismo com esta pequena subtileza: «a tomada de consciência varia de um homem para outro e só atinge o seu máximo em certos indivíduos excepcionais ou na maioria dos membros do grupo em certas situações privilegiadas (guerra para a consciência nacional, revolução para a consciência de classe, etc.). Daqui resulta que os indivíduos excepcionais exprimem **melhor** e de uma maneira mais precisa a consciência colectiva do que os outros membros do grupo e que, por consequência, é preciso inverter completamente a maneira tradicional dos historiadores colocarem o problema das relações entre o indivíduo e a sociedade.» Se é costume estudar «as relações entre a vida social e a criação literária sob o modo de "influência" da consciência colectiva num escritor, que a reflecte de modo mais ou menos transposto», a perspectiva de Goldmann procura reconhecer que «a criação cultural, e particularmente a criação literária, têm um estatuto privilegiado, na medida em que elaboram universos que, embora correspondendo em tudo a tendências de estruturação das categorias mentais do grupo (...), apresentam no entanto um grau de coerência incomparavelmente mais avançado que o atingido por estes últimos.» Já se vê que, assim, em vez de estar a retirar a obra de arte da alçada do reducionismo, Goldmann acaba afinal por a colocar como **excepcionalmente** apta... ao determinismo, a exprimir a regra que esse reducionismo pretendia, porque a obra dos escritores e dos filósofos é a que «se aproxima mais da coerência sistemática de uma visão do mundo, isto é, do **máximo de consciência possível** do grupo que eles exprimem.» É desta maneira que Goldmann vai estudar a obra de vários autores, de Racine,

Kant e Pascal a Robbe-Grillet, como «um dos meios mais eficazes (...) para conhecer a estrutura da consciência de um grupo» e o máximo de adequação à realidade que ela pode atingir.

Esta linha tem sido seguida por vários autores: por exemplo, em 1975, Terry Eagleton[66] foi estudar a situação e a «visão do mundo» das irmãs Bronte; em 1978, Terry Lovell [cit. *in* Wolff, 1981:68], situando Jane Austen em termos de família, classe, sexo, época histórica e país, procurou mostrar que «a principal marca ideológica dos seus romances é a do conservadorismo da pequena aristocracia rural (*gentry*), preocupada com "a auto-regeneração moral da sua classe, para legitimar a sua ascendência"». Estes estudos que abordam as criações de grandes autores são, no entanto, raros no panorama sociológico. Pode dizer-se que a situação é ainda mais grave porque, nas últimas décadas, a escassa sociologia das artes tem evitado cada vez mais aproximar-se da arte: quer abordando a arte em casos muito pouco férteis, em que as determinações entre a situação social e a obra são mais evidentes, por semelhança ou por inversão fantasista (por exemplo, em que ao pobre se apresenta uma situação idilicamente oposta à sua), como procurei explicar num artigo de 1988 (já citado); quer afastando-se simplesmente de uma análise da **criação** - que, note-se, a escola de Goldmann se preocupa ainda em abordar - a favor de uma sociologia dos mercados. E aqui tem preferido quase sempre os casos e as épocas em que as pessoas **não** se relacionam com as obras de arte: por exemplo, quando, na ópera, é mais importante a vaidade social de ver e mostrar os fatos[67]; ou então quando a pequena burguesia se esforça mas

---

[66] - Myths of power: a marxist study of the Brontes, London, MacMillan, 1975.

[67] - Veja-se o caso estudado por Mário Vieira de Carvalho em «Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal», Actas do IV Encontro Nacional de Musicologia, Associação Portuguesa de Educação Musical, Boletim 52, Janeiro-Março de 1987, pp. 44-45: «O modelo de comunicação que prevalecia era para todos o da **exibição do eu**: quem estava em evidência como objecto do espectáculo eram as **pessoas** dos espectadores e as **pessoas** dos cantores.» Este processo de exibição do eu era, para o espectador, «o verdadeiro objecto do espectáculo. Tanto assim que só dava ao fluir cénico uma atenção intermitente, como se fosse de súbito distraído do essencial». Assim «a ópera era reificada como caso partiular de um processo de reificação mais vasto das relações sociais sob o capitalismo». «Eça observa este processo não apenas na ópera: também na biblioteca de Jacinto os livros portadores do saber aparecem reificados em metros de lombadas». Cf., do mesmo autor, "Pensar é morrer" ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século

desastradamente falha as tentativas de se relacionar com a arte. Aí a sociologia, ciência irónica[68], vem pôr a ridículo as insuficiências do senso comum burguês, com base no seu conhecimento científico, mas sempre independentemente do que as artes possam ter para lhe dizer[69]. Investe por inteiro numa sociologia das dificuldades, dos equívocos e da recusa da arte, sem se pôr, ou **para não se pôr** o problema da sua própria dificuldade e recusa em abordar a arte.

Mesmo quando a sociologia estuda uma efectiva relação do público com as artes (e é a questão do público que a sociologia mais tem estudado nas últimas duas décadas), repare-se que, mais uma vez, se evita falar da arte, da flor: vê-se o seu preço e a sua utilização nas trocas, enquanto capital equivalente e transformável noutros capitais. É o que acontece na sociologia de Bourdieu, que é uma sociologia da leitura e do mercado, mas não é uma sociologia da arte; estende abusivamente a ideia de mercado, com a sua racionalidade individual, imediata e utilitarista, a todos os campos das práticas sociais e a todas as épocas. Ora, as práticas artísticas não são meras fetichizações das utilidades, necessidades e racionalidades imediatas, e o subjectivo não é necessariamente uma interiorização do objectivo. Ao estudar o mercado, está a ladear-se, uma vez mais, o estudo propriamento dito das artes; no limite, como diz Zolberg [1990:46], ao estudar apenas os gostos e consumos, está a fazer-se «uma elaboração ou forma científica da pesquisa de mercado». Questão tanto mais problemática quanto, no campo da arte, o que faz o valor da obra ou do acontecimento é a sua não reificação: basta muitas vezes a sua repetição ou vulgarização para lhe ser retirada, pelo menos temporariamente, a conotação de «arte».

XVII aos nossos dias, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, e «From opera to soap opera: on civilizing processes, the dialectic of enlightment and postmodernity», Theory, Culture & Society, vol. 12, nº 2, Maio de 1995, pp. 41-61.

[68] - A este respeito, vejam-se os interessantes argumentos e exemplos de Richard Brown em «L'ironie dans la théorie sociologique: notes pour une esthétique des sciences humaines», Épisthémologie sociologique, nº 15-16, 1973, posteriormente retomados em A poetic for sociology: toward a logic of discovery for the human sciences, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, especialmente no capítulo 5. Brown retoma uma linha de argumentação de Harold Garfinkel, Studies in ethnomethodology, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.

[69] - Veja-se a obra de Bourdieu, que por esta e por outras razões poderíamos incluir neste capítulo, mas que, dada a extensão com que tem de ser tratada, e para não desequilibrar a presente discussão, deixamos para o início da discussão das teorias sociológicas contemporâneas sobre as artes.

c) As teorias do reflexo

Talvez o aspecto que seja mais importante criticar, como elemento central desta estratégia de rodear a arte, é a ideia do **reflexo**, avatar da antiga ideia da arte como espelho, *speculum mundi*[70]. Facilitada pela fragmentação da experiência em esferas diversas e pela visão romântica do artista como ser marginal, apresenta o universo das artes como uma espécie de satélite exterior, no espaço: satélite pouco conhecido mas que se sabe (ou se considera) reflectir a luz que vem da sociedade, isto é, girar numa órbita que existe em função de um centro conhecido (excepto quando vagueia na abstracção, que por isso mesmo é condenada). A falácia desta ideia não é evidente, e por isso mesmo vale a pena comentá-la. Quando se discute se a arte **reflecte** a sociedade devia reparar-se que já está a pressupôr-se a ideia de que a arte se situa num lugar de **fora**, como um **espelho** que reflecte, melhor ou pior, um corpo ou um objecto. Ora, ninguém discute, por exemplo, se a política reflecte a sociedade, ou se os militares, os camponeses ou os empresários a reflectem. Porque, evidentemente, eles não são um reflexo da sociedade, eles fazem parte da sociedade e intervêm nela. O mesmo se passa com as artes: as artes não estão **perante** a sociedade, elas estão **na** sociedade, são uma parte dela.

A ideia da arte como reflexo é aliás extraordinariamente vaga e vale a pena gastarmos algum tempo a assinalar como, apesar de ser o núcleo de uma

---

[70] - É uma metáfora muito frequente, cuja recorrência e variações mereceriam um estudo no quadro da metaforologia de Blumenberg, que adiante terei ocasião de expôr. Repare-se como já Cícero se referia à comédia como *speculum consuetudinis*. Stendhal, esse usará a conhecida imagem do espelho que os poetas passeiam pelo mundo. De acordo com S. S. Prawer (citado por Terry Eagleton, Marxism and literary criticism, de 1976, tradução portuguesa como Marxismo e crítica literária, Porto, Afrontamento, 1978, p. 65), Marx nunca usa a metáfora do reflexo em referência a obras literárias. Mas Lenine, em Materialismo e empirocriticismo, fala da realidade reflectida e reproduzida pelos sentidos e pela consciência e trata Tolstoi como «espelho» da revolução russa de 1905; para uma discussão da questão do espelho a partir desta posição de Lenine, veja-se Pierre Macherey, «Lénine, crítico de Tolstoi», capítulo de Pour une théorie de la production littéraire, de 1966, tradução portuguesa como Para uma teoria da produção literária, Lisboa, Estampa, 1971. Nos seus ensaios dos anos trinta e quarenta, Georg Lukács adopta a teoria epistemológica do reflexo de Lenine: «toda a apreensão do mundo é apenas um reflexo dele na consciência humana»; cf. Eagleton, 1976:66. Pense-se também na tradição, que vem da Antiguidade até aos nossos dias, de encarar a obra dramática como *theatrum mundi*, ou na tradição que, pelo menos desde a Idade Média até Goethe, fala da obra literária como «livro do mundo».

série de abordagens reducionistas, na tradição filosófica ela sempre foi ignorada, subvertida ou mesmo abertamente esconjurada. Repare-se como, logo na fundação da estética, **Kant**[71] atribui à arte o estatuto de prazer desinteressado em relação à realidade. Mas é sobretudo «o romantismo que, pela primeira vez, faz da ultrapassagem da realidade a que estamos habituados um pressuposto da criação artística, e da sua negação, uma condição do sucesso artístico» [Hauser,1973:19]. «É um lugar comum das estéticas romântica e pós-romântica que a arte é uma forma peculiarmente imediata de ver, que a sua verdade não é de correspondência mas de revelação»[72]. «Exaltando a expressão e a fantasia em lugar da imitação, o Romantismo substituiria o 'espelho' pela 'lâmpada', na metáfora de Hazlitt retomada por Morris Abrams em seu belo estudo sobre a poética romântica»[73].

Hegel, para quem a arte é manifestação e conhecimento do espírito absoluto, escreve [Estética, vol. I]: «o fim último da arte consiste justamente em tornar tão pouco perceptível quanto possível o conteúdo da vida quotidiana e a maneira como este se manifesta, em empregar a actividade criadora do espírito para libertar o lado racional das coisas e para representá-las sob uma forma exterior que exprima a sua verdade interna.» «Tal como mostra nas suas Conferências sobre Estética, a arte é frequentemente vista como mera aparência ou ilusão. Mas esta caracterização, argumenta Hegel, aplica-se melhor a toda a esfera do mundo empírico. Porque só chegamos à realidade penetrando por baixo da superfície do que é imediatamente perceptível, assim atingindo os "poderes universais" que governam o mundo. A arte é uma das maneiras em que esses poderes se tornam manifestos, de modo que, longe de ser aparência e nada mais, tem uma "realidade mais alta e uma existência mais verdadeira" do que as realidades da vida quotidiana: serve "para desvelar a realidade na forma de configurações artísticas sensuais"» [Megill, 1985:159]. Em nome dessa desocultação da verdade interna essencial e, mais do que isso, em nome da

---

[71] - Sobre a evolução da reflexão estética de Kant, veja-se o texto esclarecedor de António Marques, «A terceira crítica como culminação da filosofia transcendental kantiana», prefácio a Immanuel Kant, Crítica da faculdade do juízo, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992 (tradução do original alemão de 1790).

[72] - Allan Megill, Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley, California University Press, 1985, p. 156.

[73] - José Guilherme Merquior, «Sobre a doxa literária», Colóquio Letras, nº 100, Novembro-Dezembro de 1987, p. 16.

expressão do ideal que considera ser missão do artista, Hegel opõe-se à imitação da natureza, trabalho supérfluo: «nem a naturalidade objectiva é a regra, nem a pura imitação das aparências exteriores é o objectivo da arte». Justamente por isso, Hegel coloca a poesia no topo da hierarquia das artes: porque tem menos aderência ao sensível, maior «espiritualidade». E é em nome do mesmo ideal que Hegel historia a arte; como nota Lionello Venturi[74], «pela primeira vez, desde o tempo da crítica grega, a evolução da arte não se faz já segundo a imitação da natureza (primeiro uma preparação, depois a perfeição e finalmente a decadência), mas segundo a representação do ideal: primeiro, a representação faz-se por sinais abstractos e é, portanto, **simbólica**; depois, faz-se mais concreta, com o equilíbrio entre o corpo e a ideia e é, portanto, **clássica**; finalmente faz-se mais intensa, com a prioridade da ideia sobre o corpo e é, portanto, **romântica**.»

Por sua vez, **Heidegger**[75] considera que «o que o poeta nega a si mesmo (...) é a reivindicação à regra representacional da palavra», mas que essa renúncia «não é uma mera recusa, muito menos uma perca»: «a sua renúncia tendo-se empenhado no mistério da palavra, o poeta retém o tesouro na memória pela renúncia», e confia em que essa palavra criará ser. «Na conferência de 1938 A Época das Visões-do-Mundo, Heidegger considerou a noção de "correspondência" (*Entsprechung*), de "*analogia entis*", o "traço fundamental do ser do existente" tal como este era pensado durante a Idade Média. O império epistemológico da correspondência e do analógico só decaiu quando a filosofia racionalista da era barroca instalou um novo tipo de compreensão do real, baseando-se no princípio da autonomia do **método** e erigindo **a representação** - as "*idées claires et distinctes*" de Descartes - em critério da verdade dos seres. Em Les Mots et les Choses, Michel Foucault - (singularmente, sem fazer o menor registo da fonte heideggeriana, não obstante bem divulgada na França) designa por *ressemblance* o princípio básico da *episteme* medieval e renascentista, e por *représentation*, o eixo da episteme "clássica", isto é, dos séculos XVII-XVIII» [Merquior,1969:102]. Eixo que o nosso século não deixaria de reelaborar: quando Magritte escreve sobre o desenho hiperealista de uma maçã «*ceci n'est*

---

[74] - History of art criticism, originalmente publicado nos Estados Unidos em 1936 e traduzido em português como História da crítica de arte, Lisboa, Edições 70, 1984.

[75] - Unterwegs zur Sprache, de 1959, tradução inglesa como On the way to language, San Francisco, Harper & Row, 1982, pp. 151-154.

pas une pomme», é a ideia da representação enquanto enquanto significado mimético ou reflexivo que fica desconstruída.

Posição muito mais ambivalente, que não rejeita claramente a ideia do reflexo, encontramo-la no **pensamento marxista**, dividido como está entre a crítica filosófica e um orgulho cientista, ou mesmo positivista, que vem já de muitos textos de Marx e Engels. Como nota Hans Robert Jauss[76], «logo após o seu nascimento, a estética marxista deixou-se encerrar (por ocasião do debate de 1859 sobre o Sickingen) numa problemática própria da época e característica dos géneros miméticos, a mesma que deveria dominar ainda, de 1934 a 1938, o debate e a controvérsia entre Lukács e Brecht: o problema do realismo literário como imitação e como reflexo. O realismo estético do século XIX, lançado por escritores hoje esquecidos (Champfleuty, Duranty) contra um romantismo demasiadamente distante do real, desenvolvido depois por grandes autores como Stendhal, Balzac e Flaubert, e transformado no século XX, durante a época estalinista, no dogma do realismo socialista, estava e permaneceu na dependência de um princípio da estética clássica, o da imitatio naturae. Ao mesmo tempo, enquanto uma concepção moderna da arte como realização do irrealizado, "signo do homem criador", poder de construir ou de fazer nascer uma realidade, se impunha, como reacção contra a "tradição metafísica que identifica o ser à natureza e define a obra do homem como 'imitação da natureza'[77], a estética marxista acreditava ainda poder fundar a sua identidade e a sua justificação numa teoria da imitação. No seu conceito de arte a "natureza" era substituída pela "realidade", mas a esta realidade dada à arte eram atribuídas as qualidades da natureza pretensamente transcendida, o carácter de modelo obrigatório e uma completude essencial [*ibidem*, p. 276]. Por

---

[76] - Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, de 1970. Tradução portuguesa: A literatura como provocação (história da Literatura como provocação literária), Lisboa, Vega, 1993, pp. 36-39. A tradução, por Maria Teresa Cruz, é excelente - excepto no título, que, em rigor, deveria ser A história literária como provocação da ciência literária (ou, como adoptou a tradução inglesa, «A história literária como provocação da teoria literária»), por razões que se aliás se prendem com os conflitos e provocações de que estamos a tratar no nosso texto.

[77] - Hans Blumenberg, "Nachhamung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schopferischen Menschen", *in* Studium Generale 10 (1956), pp. 267, 270.

referência à posição da teoria marxista inicial que recusa o naturalismo[78], esta redução ao ideal mimético do realismo burguês só pode ser considerada como um retrocesso a um materialismo substancialista. Com efeito, se a estética marxista tivesse sido fundada sobre a noção de trabalho de Marx, e sobre a sua concepção da história da arte - baseada numa dialéctica da natureza e do trabalho, das condições materiais e do trabalho - essa estética marxista não se teria fechado à evolução da arte e da literatura modernas, as quais, até a um passado muito recente, foram condenadas pelos seus críticos doutrinários como sendo expressão de decadência, em virtude de falharem a "verdadeira realidade". O debate destes últimos anos, ao longo do qual este veredicto foi passo a passo ultrapassado, deve ser interpretado como um processo no qual, com atraso secular, a estética marxista reconhece, contra a redução da obra de arte a uma função de reprodução, a visão longamente recalcada segundo a qual a arte é, isso sim, criadora de realidade.»

Essa recente mudança na perspectiva dos autores marxistas pôde aliás assentar na herança dos trabalhos da chamada **Escola de Frankfurt**, de filiação hegeliana e marxista, que sempre sublinhou o carácter de **negação** próprio da arte, por vezes numa perspectiva elementar de anti-reflexo, outras vezes com implicações que transformam completamente o esquematismo da relação. Em A dimensão estética[79], Marcuse considera que a arte se interessa pelo social mas para melhor lhe resistir negativamente: a dimensão estética é a capacidade que a arte tem de produzir instâncias autónomas que, partindo do real, não são reflexos deste mas transfigurações novas cuja criação resultante é mais real do que a própria realidade. Para Adorno [1970:19, 16 e 312], a arte é a «antítese social da sociedade». «A arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob esse aspecto, a verdade é o seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante a sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a ao fazê-la emergir em si. No entanto, enquanto conhecimento, ela não é nem discursiva nem a sua verdade

---

[78] - Cf. H. Blumenberg, *ibidem*, p. 270: «O antinaturalismo do século XIX deixa-se levar pelo sentimento de que a autêntica criatividade do homem só se pode desenvolver livremente na insuportável limitação das determinações naturais. A sensibilidade nova, nascida da ideologia do trabalho volta-se contra a natureza: Comte forja a noção de **Antinatureza**, Marx e Engels falam de **Antiphysis**».

[79] - Die Permanenz der Kunst: Wilder eine bestimmte Marxistische Asthetik, de 1977, com tradução inglesa revista pelo autor, publicada em 1978 com o título The aesthetic dimension: toward a critique of marxist aesthetics. Edição portuguesa com o título A dimensão estética, Lisboa, Edições 70, 1981.

é o reflexo de um objecto.» «Os antagonismos não resolvidos da realidade regressam nas obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.» Ou seja, comenta António Sousa Ribeiro[80], «é naquilo a que Adorno chama a dialéctica de mimese e racionalidade que se exprime esta dialéctica negativa da produção artística. O conceito de mimese não tem, neste contexto, directamente que ver com a tradição aristotélica, é aqui a marca de uma ausência - se de reflexo ou "imitação" se trata, o referente não é o real existente, mas sim as possibilidades recalcadas que este reprime, o desejo inexprimível da diferença».

Nesta linha, os autores marxistas mais recentes têm procurado, não tanto como os objectos estão presentes na obra, mas como lá **não estão**, investigando, como Macherey e Eagleton, os silêncios das obras. Escreve Eagleton [1976:66], demarcando-se da metáfora leninista do espelho: «se a obra de Tolstoi é um espelho, então é, como argumenta Pierre Macherey, um espelho colocado obliquamente, um espelho **quebrado**, que apresenta as suas imagens de forma fragmentária e é tão expressivo naquilo que **não** reflecte como naquilo que reflecte. "Se a arte reflete a vida", observa Bertold Brecht no Pequeno organon para o teatro (1948), "fá-lo com espelhos especiais". E se vamos falar de um espelho "selectivo" com certos pontos escuros e refracções, então parece que a metáfora esgotou a sua utilidade limitada e que seria melhor abandoná-la em favor de alguma coisa mais útil.»

A este respeito, é de interesse (e de justiça) notar como o próprio Lucien Goldmann, na obra de 1964 Pour une sociologie du roman[81], depois de historiar como, no interior do romance, a relação entre o indivíduo e a sociedade passa da correspondência à negação e à ausência, conclui que, sendo o artista um ser problemático, por isso crítico, não encontramos na literatura grande manifestação da consciência burguesa **positiva** (Balzac sendo a única grande excepção). Como nota Pierre Zima[82], parece ser particularmente significativo que Goldmann tenha renunciado aí «à noção de visão do mundo, que ainda tinha aplicado em Le Dieu caché. Em sua opinião, o romance é um género "oposicional", "individualista", que é difícil (talvez impossível, Goldmann não

---

[80] - «A teoria estética de Adorno ou a dialéctica em carne viva», Jornal de Letras, Artes e Ideias, 18 de Janeiro de 1983, p. 26.

[81] - Paris, Gallimard, 1964.

[82] - «Le rapport sémiotique/dialectique dans le domaine de la littérature», entrevista a Pierre Razdac, Critique Communiste, nº 28, 1979, p. 98.

parece estar muito seguro neste ponto) de ligar à consciência colectiva ou à visão do mundo de um qualquer grupo. Parece-me que no seu livro sobre o romance, Goldmann se encontra com certas posições da Teoria crítica da Escola de Frankfurt, apresentando a arte não como um facto socio-ideológico, mas como um fenómeno que se opõe à ideologia, que procura substrair-se ao sentido ideológico e que adquire um sentido social pelo seu carácter opositivo, negativo (a arte como uma instância socio-crítica).» Nessa obra, bem como no capítulo «As interdependências entre a sociedade industrial e as novas formas de criação literária» do já citado A criação cultural na sociedade moderna, a ideia de Goldmann é que, se até ao capitalismo a arte era de facto a transposição imaginária, a grande nível de coerência, das visões do mundo, assisitindo-se então a uma «homologia» da arte com as grandes correntes filosóficas e com as visões do mundo dos grupos sociais, mais tarde, sobretudo desde a fase do capitalismo liberal (que Goldmann situa entre os séculos XVII e XIX), a arte e a sociedade evoluem em direcções divergentes. Ou seja, nesse período alteram-se as relações entre a arte e a sociedade, porque se assiste à reificação e mercantilização generalizadas e ao enfraquecimento dos valores supra-individuais, que são trocados pelo valor da autonomia do indivíduo. Nessa época o romance continua, ainda que sob a marca da ausência, a tradição cultural que procurava o fundamento último da pessoa no supra-individual, na totalidade: por isso nos dá o herói problemático, que parte justamente da reificação, individualização e opacidade da vida social. É então a «narrativa da procura degradada de um herói não consciente dos valores que procura no interior de uma sociedade que os ignora»; o herói já não pode ser positivo, incarnar valores sociais, porque eles já só existem implícitos; toma consciência da impossibilidade de desenvolver a personalidade e dar sentido à vida, julga e critica a sociedade em nome dos valores do desenvolvimento do indivíduo que ela exalta mas impede. Na fase seguinte, do capitalismo monopolista, diz Goldmann, a arte deixa mesmo de resultar de um encontro entre a consciência colectiva e uma consciência individual, e passa a ter uma estrutura que já não é homóloga à que rege a vida quotidiana dos homens, porque a obra já não é a expressão do grupo social e sim a expressão de uma resistência a esse grupo: expressa a oposição do indivíduo ao grupo social no qual se elaboram as categorias que estruturam a obra. Com a supressão do último valor universal, a autonomia do indivíduo, resta como fundamento a dissolução das estruturas globais e individuais, a dissolução da personagem, o desaparecimento do herói, a morte e a angústia.

A seguir, com o capitalismo de organização (sociedade de consumo e de massa), de equilíbrio estável e auto-regulação consciente, diminui a angústia a favor de um universo equilibrado, mas rigorosamente a-humano, em que o homem está subordinado às coisas, como no *Nouveau Roman* (cuja problemática, segundo Goldmann, o cinema incorpora).

Numa perspectiva de raiz completamente diversa, vejamos como a etnologia de **Lévi-Strauss**[83] abunda em elaborações sobre a questão da mimese. Logo em Tristes tropiques[84], dá exemplos de povos que, não tendo conseguido no plano sociológico adoptar um sistema como o dos povos vizinhos, «se puseram a sonhá-lo»: a arte gráfica dos Caduveu é «como o fantasma de uma sociedade que procura, com uma paixão insaciável, o meio de exprimir simbolicamente as instituições que poderia ter, se os seus interesses e as suas superstições não a impedissem». Assim, como nota Merquior [1975:15], «sem contradizer a ideia desta funcionalidade social da arte primitiva, o aprofundamento da análise da arte Caduveu nos transpõe a um outro nível. A arte se dá agora como uma actividade compensadora, como uma solução fantástica das contradições da sociedade - como uma **mediação imaginária**. Não é mais somente uma ferramenta da vida social empírica: é também a imagem de seu ultrapassar; desenha a metáfora da forma utópica da sociedade onde nasce.» Em La pensée sauvage[85], Lévi-Strauss debruça-se sobre a materialidade dos objectos plásticos produzidos pelos artistas e conclui que, na maioria das obras de arte, se trata de **modelos reduzidos**: mesmo quando não há redução de escala, há renúncia a certas dimensões do objecto - a pintura renuncia ao volume, a escultura renuncia às impressões olfativas e tácteis, e ambas renunciam à dimensão temporal do que é figurado. Merquior [1975:23-25] considera que esta ideia, herdeira do Laokoon de Lessing, não é «difícil de aplicar - com qualificações segundo os casos - ao conjunto das artes. Com

---

[83] - Para uma excelente síntese das ideias de Lévi-Strauss sobre as artes (anteriores à obra La voie des masques), *vide* José Guilherme Merquior, «L'esthétique de Lévi-Strauss», contribuição feita ao seminário de Lévi-Strauss em 1969, posteriormente traduzida e publicada como A estética de Lévi Strauss, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, e, em francês, L'esthétique de Lévi-Strauss, Paris, PUF, 1977. *Vide* também, de Octavio Paz, Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, de 1975, traduzido como Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo, em S. Paulo, Perspectiva, 1977.

[84] - Paris, Plon, 1956, p. 169.

[85] - Paris, Plon, 1962.

efeito, ela remete simplesmente a uma qualidade inseparável de toda figuração artística, seja ela plástica, musical ou literária: sua infedilidade às aparências sensíveis. Aí está uma condição intrínseca de toda mimese estética, à qual somente a doutrina naturalista, aliás sem sucesso, acreditou poder se opor (o "natural" dos clássicos estando antes do lado da razão do que da natureza) e que, de qualquer modo, incorporou-se definitivamente à consciência estética moderna desde a provocação de Baudelaire: "*Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?*" (...) Podemos encontrar o melhor dos *pedigrees* para o conceito de obra de arte como modelo reduzido. A originalidade da estética estrutural vem, contudo, de que ela invoca uma relação entre a redução e a especificidade própria do **conhecimento estético**. Este, pelo facto de que se constitui na e pela redução, é uma espécie de inversão do processo do conhecimento. "Ao contrário do que se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser em tamanho real, no modelo reduzido **o conhecimento do todo precede o conhecimento das partes**". A forma puramente intelectual do conhecer é analítica; deriva da metonímia; a forma estética do conhecer é sintética, e se confunde com a metáfora. Além disso, o modelo reduzido é **construído**. Isto quer dizer que ele não se dá como um simples "homólogo passivo" do objecto: "ele constitui uma verdadeira experiência sobre o objecto".»

Ainda em Tristes tropiques [1956:39-45], Lévi-Strauss estuda o diálogo específico da arte com a contingência, «cuja integração a uma estrutura engendra a emoção estética», e que lhe permite distinguir a arte plástica primitiva da arte ocidental. «Segundo o estilo, o lugar e a época, esta contingência manifesta-se sob três aspectos diferentes, ou em três momentos distintos da criação artística (e que podem aliás acumular-se): situa-se ao nível da ocasião, da execução ou do destino.» Repare-se que apenas o primeiro destes aspectos se relaciona com a mimese (nos outros casos a arte distancia-se dela): trata-se de um **diálogo com o modelo**, «uma contingência exterior e anterior ao acto criador. O artista apreende-a de fora: uma atitude, uma expressão, uma luz, uma situação, de que ele capta a relação sensível e inteligível com a estrutura do objecto que essas modalidades vêm afectar e que ele incorpora na sua obra.» É o caso, grosso modo, das artes plásticas do Ocidente. «Mas é também possível que a contingência se manifeste a título intrínseco, no decurso da execução: no tamanho ou na forma do pedaço de madeira de que o escultor dispõe, na imperfeição dos instrumentos de que se serve, nas resistências que a matéria ou o projecto opõem ao trabalho a caminho da realização, nos

incidentes imprevisíveis que surgirão ao longo da operação.» Temos então um **diálogo com a matéria**, como nas artes ditas primitivas ou da Antiguidade mais recuada. «Finalmente, a contingência pode ser extrínseca, como no primeiro caso, mas posterior (e já não anterior) ao acto de criação: é o que acontece sempre que a obra é destinada a um uso determinado, porque é em função das modalidades e das fases virtuais do seu emprego futuro (e portanto colocando-se conscientemente no lugar do utilizador) que o artista elabora a sua obra». É um **diálogo com o utilizador**, característico das artes aplicadas. («Mas, se tomássemos à letra estas atribuições, simplificaríamos excessivamente. Cada forma de arte comporta os três aspectos, e apenas se distingue das outras pelo seu doseamento relativo», facto de que Lévi-Strauss tem consciência). Refira-se, por último, que a estética estrutural (em Lévi-Strauss como, pouco depois, em Jakobson) vê nas **relações** entre os elementos a possibilidade e única pertinência de falar dos aspectos miméticos da arte: «já que a mimese representativa da arte conserva sua independência frente ao real, e que o aspecto mimético da obra não poderia fazer dela completamente um ícone-imagem, mas, no máximo, um ícone diagrama (segundo a terminologia de Peirce), isto é, um signo onde a semelhança entre o significante e o significado "apenas diz respeito às relações entre as suas partes", é muito pouco razoável pedir à arte a produção de um conhecimento "exacto" do que quer que seja. Melhor ainda: **é inútil procurar o valor cognitivo de uma obra de arte ao nível do que ela figura**» [Merquior, 1975:35]. A este respeito, os estruturalistas sugerem, como já o fizera George Braque em 1952[86]: «esqueçamos as coisas, consideremos apenas as relações.»

No mesmo sentido, Pierre Francastel, como comenta o seu discípulo José-Augusto França[87], conserva ao termo figurativo a sua mais larga acepção, para assim repudiar, «com vigor, toda a interpretação da linguagem plástica só como simbólica considerada»: «simbólico é substituto, equivalência, alusão, signo convencional, que pode ser arbitrário, duma coisa. Figurativo implica a existência de certas relações de estrutura ou de disposição entre o sistema de sinais que

---

[86] - Le jour et la nuit: Cahiers, 1917-1952, Paris, Gallimard, 1952 (45 páginas onde se reunem 176 aforismos), p. 40.

[87] - «Prefácio», datado de 1963, a Pierre Francastel, Arte e técnica, Lisboa, Livros do Brasil, sem data, pp. 24-25.

representa e o objecto representado.» Por exemplo, diz Francastel[88], «todo o material figurativo é comum a Giotto e aos sienenses»: «pode fazer-se facilmente o inventário do fundo comum de objectos e elementos figurativos, o que demonstra bem que aquilo que caracteriza a arte é o sistema e não os meios.»

Francastel[89] insistiu em que «a obra não significa um dado mas sim algo concebido; o signo não é o substituto do real, mas sim um instrumento de aproximação e de comunicação; o signo não está determinado pelo objecto, mas sim pela conceptualização.» «O importante é não perder de vista que os signos figurativos não surgem em função de uma descrição do real, mas sim como testemunhos de sistemas mentais»: «o signo não é reflexo de uma coisa, mas de uma opinião.» Francastel critica em Panofsky e em Pacht o facto de se basearem «na ideia de que o mundo exterior possui uma forma que nada deve à intervenção humana. (...) a meta da arte é então, logicamente, descobrir as leis que permitam representar o universo tão fielmente quanto possível. Em última análise, trata-se de um realismo, não da arte, mas do conhecimento.» Ora, «os elementos que foram tomados do real organizam-se sempre dentro de sistemas que só oferecem coerência uma vez que sejam admitidas certas regras de verdade que implicam referências a lugares e tempos diferentes dos que nos oferece o espectáculo da vida quotidiana.» Baseando-se em Chomsky, Francastel escreve [1970a:20] que «nem a arte nem as línguas pretendem voltar a achar a glose de uma realidade do mundo exterior; pelo contrário, sugerem-nos certas pautas de conduta para dirigir as nossas reflexões e para daí deduzirem certas regras de interpretação.»

A partir destes princípios, Francastel vai insistir na **dimensão activa da relação da arte sobre a sociedade**: «as diferentes linguagens e os diferentes sistemas de integração de percepções sensíveis representam a criação de objectos novos de carácter estritamente convencional e humano, mas que permitem aos indivíduos e às sociedades desenvolver o seu domínio sobre o mundo exterior.» Por isso a arte, «como todas as linguagens, é uma maneira de

---

[88] - «Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif», artigo publicado na revista Année Sociologique em 1963 e republicado em L'image, la vision et l'imagination, Paris, Denoel/Gonthier, 1983, p. 114.

[89] - «Para una sociología del arte: método o problemática?», ensaio de introdução ao livro Études de sociologie de l'art, de 1970, traduzido em castelhano como Sociología del arte, Madrid e Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1975, pp. 21-22.

registar certas lições da experiência, não com o fim de nos fornecer a solução aproximada do enigma universal, mas com o fim de nos sugerir modos de acção diferenciados». Assim, para Francastel as próprias artes plásticas, cujas virtualidades de acção sobre a realidade são geralmente menos reconhecidas do que, por exemplo, as da novela ou do drama, têm por definição uma acção sobre a sociedade, acção que começa pelo facto de organizarem e transformarem uma perspectiva sobre a realidade que é um conhecimento dela: «o artista não traduz, inventa. Estamos no domínio das realidades do imaginário.» «Não se quererá ir ao ponto de fazer da arte a tradução fragmentária dum determinado real; a arte não é só um símbolo, é criação; ao mesmo tempo, objecto e sistema, produto e não reflexo; não comenta, define; não é apenas sinal, é obra - obra do homem e não da natureza ou da divindade»[90]. «A meta da arte figurativa não é fazer um duplicado do real apreendido na sua totalidade, mas sim fixar valores espacio-temporais, isto é, selectivos, que correspondem à memória comum de um certo grupo e à capacidade de intervenção desse grupo sobre a ordem física e sobre a ordem humana que o rodeiam» [1963:92 e 134].

Ou seja, como resume José-Augusto França [1963:9-10], citando Francastel, «a arte não é explicada pela sociedade: "é ela que explica, em parte, as verdadeiras molas da sociedade". A sociologia da arte torna-se portanto "um dos instrumentos que nos permitem analisar objectivamente no plano do concreto, uma das formas de actividade institucional do homem que se encontram à nossa disposição, para o estudo objectivo, empírico, dialéctico e crítico do corpo social tomado na sua totalidade".» «Através da obra de arte pode compreender-se o que se passa no tempo e no espaço em que ela é criada;

---

[90] - Pierre Francastel, Art et technique aux XIXe et XXe siècles, obra de 1956 traduzida em português como Arte e técnica nos séculos XIX e XX, Lisboa, Livros do Brasil, sem data, pp. 24-25 e 17. Francastel tem, como se vê já por estas citações e adiante se verá mais demoradamente, uma ideia da intervenção da arte no mundo em que participa que é diferente da visão imediatista da maior parte dos marxistas e neo-marxistas. Como exemplo caricato desta última tendência, cite-se uma passagem de um livro de Janet Wolff (que aliás mostra abundante erudição) onde a autora, para sustentar a sua «convicção de que a arte, pelo menos em certas condições, tem essa força transformadora potencial», invoca um estudo de David Craig sobre o romance de Upton Sinclair, The jungle, que «provocou indignação contra a indústria frigorífica de Chicago e ajudou a elaborar leis sobre a pureza dos alimentos nos Estados Unidos»; não admira que, duas páginas adiante, Wolff declare: a «minha opinião é que a arte (peças, romances, filmes) só pode articular, consolidar e formular ideias que já existem, ou estão latentes, mas não pode, em nenhum nível cultural ou social, modificar a mentalidade das pessoas» [Wolff, 1981:88, 106 e 108].

sob a sua influência, os acontecimentos modificam-se. Eu próprio muitas vezes tenho dito que a arte reflecte e propõe»[91].

Tal como, para Francastel [1956:24], «a querela da arte abstracta repousa sobre uma identificação arbitrária da noção de assunto com a de objecto», também Nelson Goodman[92], em «Quando é arte», se dedica a mostrar como até a chamada arte abstracta contribui para organizar a nossa compreensão desse mundo - a que Goodman, ao contrário de Francastel, opta por chamar «função simbólica». «As versões-de-mundos construídas através do funcionamento simbólicos das obras de arte abstractas são sistemas de símbolos exemplificativos que, exibindo literal ou metaforicamente determinadas características, tais como formas, cores, texturas, sons ou sentimentos, compartilhados ou compartilháveis pelas coisas do nsoso mundo, instigam à reorganização deste de acordo com essas características. A consequência mais notável deste facto é a de explicar porque é que obras que não representam o que quer que seja, longe de serem meros objectos decorativos, contribuem de forma tão poderosa para organizar a nossa experiência visual do mundo.» De igual modo, «as ficções - escritas, pintadas ou dançadas - são sistemas de símbolos que apresentam mundos por exemplificação metafórica. Ou, dito mais concretamente, as personagens e acontecimentos de ficção, ao exemplificarem metaforicamente determinadas propriedades, funcionam como sistemas de

---

[91] - Neste sentido, Hauser (Soziologie der Kunst, de 1974, tradução inglesa como The sociology of art, London, Routledge & Kegan Paul, 1982), a seguir a um capítulo intitulado «A arte como um produto da sociedade» teve o cuidado de escrever outro chamado «A sociedade como o produto da arte». Mais uma vez, as cautelas de Hauser [1973:27]: «A sociologia não conhece nenhum truque que faça surgir a obra de arte da sociedade, como de um chapéu de um ilusionista.» «Fica então para trás, em cada investigação da sociologia da arte, um desconhecido, que torna ilusórias as presunções de qualquer tipo em relação à natureza de obras a produzir e as explicações satisfatórias de tipo causal em relação à forma de obras recentes. Parece, de qualquer modo, mais prometedor orientar a discussão da relação entre fenómenos artísticos e sociais segundo o conceito de correspondência, do que segundo a causalidade no sentido de um motivo necessário e suficiente».

[92] - Em português, leia-se Modos de fazer mundos, Porto, Asa, 1995, que é uma tradução de Ways of worldmaking, conjunto de quatro textos publicados entre 1974 e 1977 (um dos quais o famoso «Quando é arte»), pela primeira vez reunidos, juntamente com alguns capítulos inéditos, em 1978. A edição portuguesa conta com uma excelente «Introdução», por Carmo d'Orey, que relaciona esta obra com os restantes escritos de Goodman, e que citaremos nesta primeira apresentação de Goodman (pp. 21 e 23).

categorias que procuramos projectar para organizar as nossas experiências posteriores. Quando são verdadeiras ou correctas e contêm reveleções interessantes, constroem novas versões-de-mundos, as quais, tal como as versões científicas, podem ser testadas e avaliadas e ter um domínio de aplicação universal. Se não existissem D. Quixote, Sancho Pança, D. Juan, Dr. Fausto e por aí fora, com as respectivas aventuras e desventuras, a nossa compreensão da natureza humana seria mais pobre. Testamos a correcção das versões fictícias, como quaisquer outras, tentando projectar as suas categorias e, também como em qualquer outro caso, a nossa confiança na sua projectibilidade aumenta quando somos bem sucedidos.»

Ora, como nota **Jauss** [1973:36-39, 45, 47-48], a teoria ortodoxa do reflexo opõe-se à resolução do problema «de saber como definir os efeitos e a contribuição das formas literárias, como uma das modalidades específicas da prática concreta dos homens.» «Como consequência, a dimensão social da literatura e da arte, no que diz respeito à sua recepção, fica também reduzida à função secundária de tornar **reconhecível** uma realidade já conhecida (ou supostamente conhecida) de outro modo[93]. Reduzir a arte a um simples reflexo, é também limitar o efeito que ela produz no reconhecimento do já conhecido: vingança da *mimesis* platónica, essa herança que se renega. Deste modo, ficaria precisamente vedada à estética marxista a possibilidade de compreender o carácter revolucionário da arte: o poder que ela tem de libertar o homem dos preconceitos e representações arreigadas na sua situação histórica e de o abrir a uma percepção nova do mundo, à antecipação de uma realidade nova. A estética marxista só poderá escapar às aporias da teoria do reflexo e compreender a historicidade específica da literatura se reconhecer, como K. Kosík, que: "toda a obra artística possui duas características inseparáveis: ela é expressão da realidade, mas é também constitutiva de uma realidade, que não existe anteriormente à obra, nem ao lado dela, mas precisamente e apenas na própria obra".»

---

[93] - «É por isso que a noção de "totalidade intensiva", na teoria do reflexo (tal como Lukacs a concebe), tem como corolário inevitável a "imediaticidade da recepção": a realidade objectiva é reconhecida com exactidão através da obra quando o "receptor" (leitor, auditor, espectador) se reconhece nela (Cf. Probleme des Realismus, Berlin, 1955, p. 13 sgg.). Assim, para que a obra de arte produza um efeito, o público deve dispor *a priori* de uma experiência global e correcta da realidade, cuja imagem dada pela obra apenas se distingue gradualmente, como um reflexo mais fiel e mais completo.» Nota de Jauss.

Pelo contrário, continua Jauss a partir de Kosík, «se reconhecermos que a historicidade da obra de arte não reside apenas na sua função representativa ou expressiva, mas também, necessariamente, no efeito que ela produz, deveremos então retirar daqui duas consequências para fundar a História da literatura sobre bases novas. Se a vida da obra resulta, "não da sua existência autónoma, mas sim da interacção que se exerce entre ela e a humanidade", este trabalho permanente de compreensão e de reprodução activa daquilo que o passado nos legou não deve ficar limitado às obras consideradas isoladamente. É preciso incluir também nesta interacção entre a obra e a humanidade a relação das obras entre si, e situar a relação histórica entre as obras no conjunto de relações recíprocas que existem entre a produção e a recepção. Noutros termos: a literatura e a arte só passam a pertencer a uma ordenação histórica organizada, quando a sucessão das obras não remete apenas para o sujeito produtor, mas também para o sujeito receptor - para a interacção entre o autor e o público. Por outro lado, se "a realidade humana não é apenas produção do novo mas também reprodução (crítica e dialéctica) do antigo", a função que a arte desempenha neste processo permanente de totalização só pode manifestar a sua originalidade se o papel específico da forma artística for definido, não já como simples *mimesis*, mas como dialéctica, quer dizer, como meio de criar e de transformar a percepção, ou - para citar o jovem Marx - como meio privilegiado de "formação da sensibilidade" (Bildung der Sinne).»

d) As explicações psicologistas

Vejamos agora a vertente psicologista dos estudos sobre a arte, que aparece muitas vezes como alternativa e antídoto às abordagens sociologistas que temos vindo a expôr. Na sua obra sobre Flaubert[94], Sartre argumenta, contra o «marxismo preguiçoso» ou «congelado», que não basta situar um autor na História, há também que investigar as suas circunstâncias pessoais, familiares, psicológicas e encontrar entre todos estes elementos as relações

---

[94] - Jean-Paul Sartre, L' idiot de la Famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857, 3 vols, Paris, Gallimard, 1971-72.

próprias a cada caso: é que, teorizara já Sartre em Questions de méthode[95], é precisa uma hierarquia de mediações entre a sociedade e a arte, e uma dessas mediações é o indivíduo. Repare-se que, ao fazer este tipo de reconhecimento, inevitável, do papel do indivíduo na arte, pode-se estar a ir ao encontro da análise psicológica, com todas as suas dificuldades, mas está a evitar-se o psicologismo, porque o indivíduo surge apenas como uma das mediações da obra, e esta não é vista em função daquele, como reflexo que revela o indivíduo, é antes o estudo do indivíduo que se constitui em meio para melhor chegar à obra. Da mesma forma se justifica a estratégia seguida por Norbert Elias na sua obra sobre Mozart[96], em que se parte do drama pessoal do compositor para melhor compreender, ou fazer compreender ao leitor, os problemas da mudança de estatuto e das formas de sobrevivência do artista na viragem do absolutismo para as sociedades liberais burguesas - tema que, aliás, já tinha sido tratado por Elias em obras anteriores[97]; aí, são as hipóteses sobre o drama pessoal do autor que assentam no conhecimento das circunstâncias em que viveu e trabalhou.

Outra coisa é procurar, inversamente, assentar a análise da obra nas especulações sobre o drama pessoal do seu autor. Digo especulações porque, ainda que um autor quisesse, ele próprio, compreender as relações entre a sua vivência pessoal (a sua biografia, as suas paixões e os seus problemas, as suas obsessões e os seus fantasmas, o seu corpo), teria de empreender uma psicanálise de muitos anos e de resultados incertos; imagine-se então a pretenciosa ilusão de outra pessoa, que por definição apenas conhece uma parte muito pequena da vivência pessoal do autor, procurar fazer (geralmente num curto espaço de tempo) esse tipo de interpretação de uma obra.

Mas o problema é muito mais vasto. Ignoremos por momentos esta dificuldade, imaginemos o autor como crítico de si próprio e suponhamos que, no termo de um longo trabalho psicanalítico, ele obtivesse resultados

---

[95] - Sobretudo o já referido capítulo «Le problème des médiations et des disciplines auxiliaires», que toma como casos exemplares Flaubert e Valéry.

[96] - Mozart: zur Soziologie eines Genies, que reune um conjunto de textos redigidos ao longo dos anos oitenta e que foram publicados em 1991, no ano seguinte à morte do seu autor. Edição portuguesa como Mozart: sociologia de um génio, Lisboa, Asa, 1993.

[97] - Nomeadamente, Die hofische Gesellschaft, de 1969, traduzida em português como A sociedade de corte, Lisboa, Estampa, 1987.

satisfatórios: a sua compreensão da obra seria ainda assim extremamente limitada, não só pelos próprios limites da disciplina psicanalítica, como pelo facto de não ter entrado em linha de conta com uma parte substancial, e para muitos essencial, do trabalho artístico. Teria apenas compreendido um dos elementos dos quais surgiu a obra, mas que não esgota de modo algum a sua compreensão: a obra não significa apenas, nem sequer resulta apenas, dessas experiências de carácter biográfico. Como afirma T. S. Eliot, «toda a obra é a obra de muitas coisas além do autor».

No entanto, a redução da obra a uma origem psicológica a encontrar no autor é característica de grande parte dos discursos sobre a arte, a começar pelos da escola mais elementar; creio que foi nesta versão psicologista que as primeiras teorias reducionistas da arte tiveram mais generalizada influência até hoje, e até por isso ela ainda necessita de ser exposta e criticada. Podemos encontrar vários factores que contribuem para esta frequente presença, quando não predominância, das abordagens biográficas. Trata-se, por um lado, da imagem do artista que foi sendo criada desde o Renascimento, que motivou uma viragem fundamental ao instituir o artista «na sua qualidade de intelectual»[98]. A partir daí, desenvolveu-se a imagem do artista como ser marginal e até patológico, ao mesmo tempo que se criou toda uma mitologia autoral, inscrita em práticas, ritos e códigos, como uma das formas de afirmar a autonomia e excepcionalidade do território dos artistas[99]. Como nota criticamente Jorge de Sena[100], o romantismo e as suas sobrevivências até ao nosso século foram cultivando «a anormalidade, o desequilíbrio, as paixões, uma pretensa espontaneidade "genial", não como aspectos ***naturais*** de muita ou quase toda

---

[98] - Hubert Damisch, «Artista», Enciclopédia Einaudi, vol. 3, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. Para uma resenha mais descritiva do papel do artista ao longo da História (e mesmo desde a pré-História...), veja-se também Hauser, 1973:118-181.

[99] - «Não existe, para os românticos, a possibilidade de um conhecimento objectivo, (...) mas apenas a possibilidade de um auto-conhecimento que se faz por uma potencialização da reflexão, a tal ponto que, para Novalis, "romantizar" não é senão essa potencialização qualitativa de reflexão sobre o eu.» Maria Teresa Cruz, «Arte, mito e modernidade: sobre a metaforologia de Hans Blumenberg», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, 1988, p. 183.

[100] - «O culto do "autêntico" ou a crítica pelo buraco da fechadura», ensaio de 1961 publicado em O reino da estupidez, Lisboa, Moraes, 1961, 2ª edição, aumentada, 1979, p. 161.

a humanidade, mas como títulos de nobreza, de distinção contraditória, uma vez que os velhos títulos se diluíam entre os novos que a burguesia comprava.» «"Todos os artistas são neuróticos", declara Stekel com extraordinária simplicidade; se isto não passa do devaneio de um psiquiatra, a máxima de Proust de que "tudo o que de grande existe no mundo é feito por neuróticos" é certamente mais do que o lamento de um poeta; é uma pretensão à extraterritorialidade» [Hauser, 1958:111].

Além disso, como bem lembra Adorno [1970:190], esta abordagem psicologista é reforçada «pelo eu da lírica que, durante séculos, se impôs e provocou a aparência de evidência da subjectividade poética. Mas ela de nenhum modo é idêntica ao eu, que fala a partir do poema.» Por outro lado, «a coincidência natural da sinceridade e da capacidade artística» é «um sonho filosófico com o ***kalos kagathos*** por molde, e postulando como uma pressuposição metafísica a unidade de todos os valores culturais» [Hauser, 1958:425]. Por último, reduzir a obra de arte à história do seu autor é «uma variante desse evolucionismo que considera a primeira fase de um processo a verdadeira origem do seu resultado.» Ora, «as características mais essenciais de uma obra de arte não são, de modo algum, idênticas aos factores mais originais ou predominantes no acto da criação. O mérito artístico ou o carácter estético demonstram ser acidentais dum ponto de vista genético, seja ele fisiológico, psicológico ou mesmo sociológico. Por outro lado, essas capacidades e experiências que, de acordo com a psicologia em geral e a psicanálise em particular, respondem pela origem da obra de arte, estão, pelo menos dentro de certas épocas históricas, presentes em inúmeras atitudes humanas e são igualmente responsáveis pelas realizações artísticas e não artísticas, ou pelo sucesso ou fracasso artísticos» [Hauser, 1958: 86-7]. Como diz, com acutilância, Arthur Schnitzler[101], «aquilo a que chamamos uma natureza de artista é em geral a soma das qualidades que perturbam o artista na sua criação».

Por isso Jung[102] recomenda que se distinga o sonho e o poema, o

---

[101] - Relations et solitudes: aphorismes, Paris, Rivages, 1988, p. 125. Trata-se de uma pequena antologia francesa que recolhe alguns dos aforismos de Schnitzler, que em 1967 tinham sido pela primeira vez reunidos em vários volumes no original alemão Beziehungen und Eiseamkeiten.

[102] - Carl Gustav Jung, Modern man in search of a soul, Harcourt, Brace and Co, New York, 1933, p. 175.

primeiro sendo formado pelo inconsciente, ao passo que o último é composto intencionalmente pelo consciente; não fazer esta distinção é, para Jung, entrar no reducionismo psicologista disfarçado em crítica de arte. Para Jung, retomado por Bachelard [1957:14], se seguirmos os hábitos do julgamento psicanalítico, «o interesse desvia-se da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta torna-se um caso clínico, um exemplo com um número determinado da *psycopathia sexualis*. Assim, a psicanálise da obra de arte desviou-se do seu objecto, transferiu o debate para um domínio da generalidade humana, em nada especial ao artista e sem importância para a sua arte». Pela mesma razão Benedetto Croce[103] distingue entre personalidade estética e personalidade biográfica, citando em seu apoio casos em que «uma e a mesma personalidade artística se desintegra em diversos indivíduos biográficos» e «uma ou mais personagens diferentes resultam no mesmo indivíduo e se trocam». Na mesma linha, já Mukarovsky tinha sublinhado a necessidade de distinguir entre: por um lado a linguagem emocional, em que a atenção se centra no sujeito e que remete para o carácter lírico da intuição estética; por outro lado, a relação dessa intuição com a totalidade, a que Mukarovsky chama o seu carácter cósmico; e por outro lado ainda, a linguagem **poética**, em que a atenção se centra no signo autónomo[104].

É que os acontecimentos da vida pessoal poderão ter um peso maior nalguns autores, ou nalguns momentos do trabalho de certos autores, enquanto para outros pouco contam; mas um artista trabalha sempre sobre os materiais da sua própria arte, e não sobre os factos da sua vida. Não podemos compreender as artes como tradução das anedotas pessoais da vida dos artistas. Um poema de amor não é uma carta de amor (assim como, aliás, uma carta de amor não é igual ao próprio amor). Existe uma dinâmica própria da obra, que, mais do que qualquer outro factor, determina as suas transformações, e é essa uma das características que distingue a obra de arte. Como escreveu André Chédid[105] sobre o criador, «o seu sopro há-de levá-lo mais longe do que o seu desejo».

---

[103] - Citado em Hauser, 1973:33.

[104] - Para uma discussão aprofundada do psicologismo, leia-se, de Mukarovsky, «A personalidade do artista», conferência realizada em 1944 e publicada na colectânea Escritos sobre estética e semiótica da arte, Lisboa, Estampa, 1981, pp. 273-290.

[105] - Terre et poésie, citado por Bachelard, 1957:13.

Por isso mesmo, «a história da vida de um artista é, em todo o caso, tão peremptoriamente determinada pela sua obra como a sua obra é determinada pela história da sua vida» [Hauser, 1958:86]. Escreve Heidegger[106]: «o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum existe sem o outro. No entanto, nenhum deles é o único suporte do outro. Neles próprios e nas suas interelações, artista e obra **são** cada um deles por virtude de uma terceira coisa que é anterior a ambos, nomeadamente aquilo que também dá ao artista e à obra de arte os seus nomes - a arte.» Como lembra Fernando Guimarães[107], Heidegger, ao valorizar o papel da linguagem como suporte fundamental da arte, desvaloriza o «papel que está reservado ao artista: ele anula-se a si mesmo para que surja a obra. Não é o artista mas a obra quem desvela. O homem enquanto artista podia ganhar ou ser visto a partir de uma dimensão existencial; mas esta nada tinha a ver com a analítica existencial que Heidegger desenvolveu em O Ser e o Tempo. Com efeito, a referência à existência humana, em Heidegger, assume um significado especial. O homem é considerado como um ente - isto é, um dos seres - que põe a questão do ser; por isso, está em relação com ele. A verdadeira análise existencial visa, pois, uma compreensão do ser e não uma caracterização do homem, seja ele ou não artista».

Com a consciência da dinâmica própria da obra, Arnold Hauser, embora admitindo a validade limitada da abordagem biográfica, foi um dos seus mais exaustivos e inteligentes críticos[108]: «cada característica de uma obra de arte é determinada de uma forma dupla: pelo efeito que procura alcançar e pela experiência da qual surge. É, de facto, "definida em excesso"» [Hauser, 1958:88]. Como argumenta Hauser [1973:31 e 1958:86], «o artista não trata de sentimentos, mas da ideia, da "*imago*" de sentimentos»: «a espontaneidade e a emotividade são valores morais e não estéticos»; «um poema é feito, como

---

[106] - «Der Ursprung des Kunstwerkes» («A origem da obra de arte»), que começou por ser uma conferência feita em 1935, foi originalmente publicado em 1950 e sofreu posteriormente pequenas alterações. Usámos a tradução inglesa incluída no volume Poetry, language, thought, New York, Harper & Row, 1982, p. 17.

[107] - «Heidegger e a obra de arte», Público, 19 de Junho de 1990, p. 4 do suplemento «Leituras».

[108] - Até porque essa era uma forma de afirmar a importância da sua abordagem sociológica. Para uma resenha feita por Hauser das teses psicológicas clássicas, começando em Freud, leia-se Hauser, «A perspectiva psicológica: psicanálise e arte», no já citado The philosophy of art history, de 1958, traduzido em português com o título Teorias da arte, Lisboa, Presença, 1978, pp. 53-134.

tem sido notado com frequência, de palavras, não de sentimentos; segue a lógica da linguagem, não a das emoções. Um tema emocional deve o seu significado artístico ao contexto da obra em que participa e não ao contexto das experiências das quais surge.» Uma vez Degas perguntou a Paul Valéry por que razão ele nunca conseguia criar boa poesia apesar de ter tão boas ideias; ao que parece, Valéry respondeu: é que a poesia consiste em palavras, não em ideias[109]. Poderíamos evocar inúmeros exemplos de artistas que demarcam o seu trabalho do psicologismo, a favor de uma poética sobre os materiais próprios da sua linguagem artística. Já Mozart dizia que «a música é a arte de reunir os sons que gostam uns dos outros.» Schlegel considerava que «as palavras compreendem-se frequentemente melhor a si próprias do que aqueles que delas fazem uso»[110]. «O pintor pensa em formas e em cores; o objecto, é a poética», exclamava Braque: «a tarefa do pintor não é reconstituir uma anedota, mas sim constituir um facto pictórico» [1952:11 e 13]. «Pinto um quadro, não uma cadeira», declarava por sua vez Schoenberg[111]. «Jogar com os reflexos da existência e comprazer-se nisso», diz Schnitzler [1988:132], «é o que faz o homem de letras. Mas o poeta é aquele para quem a própria existência se mira uma segunda vez nesses reflexos.» «A verdadeira escola da arte não é a vida, é a arte», escrevia Oscar Wilde. «Das rosas pintadas por Elstir, Proust[112] dizia já que eram uma «variedade nova com que o pintor, como um horticultor engenhoso, tinha enriquecido a família das Rosas». «A minha pátria é a língua portuguesa», escreveu Pessoa. Enfim, da parte dos criadores a convergência de opiniões, ou de atitudes, é a este respeito esmagadora.

Para os simbolistas e neo-simbolistas, a criação artística é mesmo um processo de despersonalização. «Os artistas devem tornar-se inumanos»,

---

[109] - História contada por Hauser, 1974:321. As dificuldades em traduzir são sempre, aliás, sintomáticas de como a arte vive da linguagem, das suas subtilezas e ambiguidades.

[110] - Citado por Maria Filomena Molder, «Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin», Análise, nº 4, 1986, p. 190.

[111] - Citado *in* Adorno, 1970:355.

[112] - A la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard (Pléiade), 1968, vol. V (Sodoma), II, p. 210.

exclamava Apollinaire. Dentro da sua defesa da arte impessoal, Eliot[113] argumenta que a emoção em vida própria «no poema e não na história do poeta». A «emoção da arte é impessoal», escreve Paul Valéry[114]. Em geral, quanto mais o artista se encontra em ruptura com a sociedade e a cultura do seu tempo, como é o caso dos modernistas, mais tenderá a enfatizar os aspectos de disciplina e construção com que opõe a sua linguagem à linguagem dessa sociedade, que considera anónima, alienada e mercantil. Em Adorno, encontramos a «primazia do princípio da **construção**, o momento de violência centrípeta que permite que a obra de arte se constitua como tal, na "submissão sem reservas, não só de tudo o que lhe vem a partir do exterior, mas também de todos os seus momentos parciais imanentes"»[115].

Todo o psicologismo necessita aliás de um pressuposto, basicamente ético e seguramente ingénuo, que é a **sinceridade**. A sinceridade, lembra Hauser, é uma qualidade moral, não estética: «existe um provérbio que diz que o mesmo indivíduo pode ser um bom homem e um mau músico». E é «claro que se não pode deduzir qualquer evidência directa da sinceridade do artista a partir das próprias obras» [Hauser, 1958:425-6]. Já Aristóteles sabia que «os poetas mentem muito». «Há sempre a suspeita irredutível», escreve Eduardo Prado Coelho[116], «de que toda a sinceridade é insincera. E Luhmann diz, à maneira de Pessoa, no livro Sistemas sociais, que "a sinceridade é incomunicável, porque se torna insincera pela comunicação".» No seu setecentista Paradoxe sur le comédien[117], Diderot procurou mostrar, justamente, que a contradição entre o que o artista parece sentir e o que realmente sente é um pressuposto da ilusão

---

[113] - «Tradition and the individual talent», *in* Tradition and experiment in present-day literature, de 1929, London, Routledge.

[114] - Oeuvres, Paris, Gallimard (Pléiade), 1960, vol. I, p. 302. Como nota Merquior [1981:110-113], na senda do crítico austríaco Hans Sedlmayr, esta impessoalidade dos modernistas, na pintura e na literatura, pode estar combinada com o subjectivismo, e até com a «hipertrofia da visão subjectiva». «Esta foi uma das características decisivas do alto modernismo ocidental»: «uma combinação inédita de **impessoalidade com subjectivismo**».

[115] - António Sousa Ribeiro, 1983:26, citando Adorno, 1970:72.

[116] - Tudo o que não escrevi: diário I, Lisboa, Asa, 1992, vol. 1, p. 21.

[117] - Este ensaio foi escrito em 1773-78, mas apenas publicado postumamente, em 1830. Usamos a edição incluída nas Oeuvres complètes da colecção Pléiade, Paris, Gallimard.

artística: parece natural e espontâneo porque foi cuidadosamente preparado para ser assim - ou seja, porque é mais ou menos falso e não espontâneo. Diderot chega a afirmar que muitas vezes a expressão artística é tanto mais fraca quanto mais fortes e verdadeiros forem os sentimentos a exprimir. Mas, lembra ainda Hauser [1958:426], «mesmo que se admitisse que, em arte, tudo o que dá a impressão de ser sincero é sincero, o problema ainda não estaria de modo algum resolvido, pois atitudes que se demonstra e admite serem insinceras, artificiais e simuladas podem dar origem a criações invulgarmente valiosas, como o maneirismo e o rococó o demonstram.»

Em Portugal, como lembra Eduardo Lourenço[118], foi o grupo ligado à revista Presença quem mais optou por uma crítica de tipo «psicologista», procurando intuir na obra o «espírito do seu criador, na plenitude, porventura inacessível, da sua complexidade psíquica.» «Não foi sensível tal crítica - mas quem o era na vigente cultura ocidental? - nem à **literalidade** do literário que lhe teria podido fornecer um conteúdo para essa **especificidade** aludida em termos de intuicionismo vago, nem à **historicidade** dos conteúdos transfigurados pelo acto da produção literária que os Régio e os Gaspar Simões - e mesmo em parte Casais Monteiro - preferiram visar como realidade da ordem da paixão, do sentimento ou da sensibilidade idealmente "intemporais".» «Lidos em Proust e algo em Freud, bem sabiam os "presencistas" e muito o afirmaram teoricamente mesmo os que na prática crítica disso se esqueceram às vezes, que tal **eu** não é o **eu** empírico, mas o proustiano "eu profundo". Apesar disso ou por causa disso, o horizonte presencista definiu-se como pertencente ao que o fundador da Fenomenologia rotulou de **psicologismo**.» [119]

Pelo contrário, na abordagem da arte teremos, como quer Bachelard [1957:12-13 e 1-4] (cuja perspectiva exporemos mais desenvolvidamente no ponto dedicado à fenomenologia), de ter presente que estamos perante «imagens não vividas, imagens que a vida não prepara e que o poeta cria.» «Ao nível da

---

[118] - «Crítica e metacrítica: balisas para um itinerário sem elas», Prefácio a Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974, pp. 17-19.

[119] - «Para sermos justos», precisava Eduardo Lourenço em 1960, «diremos que também o tempo, isto é a presença dos outros e a remeditação de velhas posições, alterou para cada um deles o psicologismo de base. Régio e, sobretudo, Casais Monteiro tomaram ao longo dos anos uma consciência cada vez mais nítida das dificuldades insuperáveis dessa atitude mental.» «"Presença" ou a contra-revolução do modernismo português», artigo de 1960 republicado em Tempo e poesia, *ibidem*, p. 168.

imagem poética, a dualidade do objecto e do sujeito é irizada, espelhante, incessantemente activa nas suas inversões.» «As causas do psicanalista não permitem predizer a imagem poética na sua novidade. São quando muito "ocasiões" de libertação. (...) O conjunto das críticas literárias não toma uma consciência suficientemente nítida desta imprevisibilidade que, precisamente, perturba os planos da explicação psicológica habitual.» Para ultrapassar essas dificuldades da psicanálise e da crítica literária tradicionais, Bachelard vai distinguir entre sonho e e o que chama *rêverie* poética, «que goza não apenas dela própria, mas que prepara gozos poéticos para outras almas», estudando as relações entre a obra e os seus efeitos em vez das conexões entre a obra e o seu passado. «Procurar antecedentes a uma imagem, quando estamos na própria existência da imagem, é, para o fenomenólogo, uma marca inveterada de **psicologismo**. Tomemos, pelo contrário, a imagem poética no seu ser. A consciência poética está tão totalmente absorvida pela imagem que aparece sobre a linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala, com a imagem poética, uma linguagem tão nova, que já não podemos visar utilmente correlações entre o passado e o presente.» «O acto poético não tem passado, pelo menos passado próximo do qual poderíamos seguir a preparação e o surgimento.» «Por isso é muitas vezes no inverso da causalidade, na ressonância [*retentissement*], tão finamente estudada por Minkowski, que cremos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética.» Só assim, aliás, se explica este facto de uma grande significação ontológica: «o poeta não me confere o passado da sua imagem e no entanto a sua imagem ganha imediatamente raiz em mim». «Nenhuma necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para aceitar a felicidade de palavra oferecida pelo poeta - felicidade de palavra que domina o próprio drama. A sublimação, na poesia, sobrepõe-se à psicologia da alma terrestremente infeliz. É um facto: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que seja levada a ilustrar.»

Vale a pena tentar ir mais longe: aquilo que se joga em toda esta questão do psicologismo é uma viragem funda e indispensável, de um pensamento do sujeito e do autor para um pensamento da obra e dos seus efeitos, onde existe, para usarmos uma expressão de Barthes, «uma subjectividade do não sujeito». Foucault [1966:31] crê que, no quadro As Meninas de Velasquez, na «dispersão que reune e exibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda -

daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de Semelhança. Esse sujeito mesmo - que é o Mesmo - foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode dar-se como pura representação.» O que assim se inaugura é, no próprio campo da arte, a consciência, que o modernismo radicalizou, de que a natureza do fenómeno artístico tem acima de tudo a ver com a linguagem; a partir daqui torna-se difícil sustentar a autoridade do autor sobre a verdade da obra.

Sigamos a síntese de Maria Teresa Cruz[120] sobre esta viragem: «a ideia de que o autor nos fala através da obra, como através de um meio que veicula a sua intenção de sentido, não pode deixar, gradualmente, de ser posta em causa e, com ela, todos os modelos derivados do intencionalismo de uma certa Filosofia da Linguagem, ou dos pressupostos metafísicos da Hermenêutica tradicional, que entende o sentido e o sujeito da escrita como presenças plenas, anteriores ao texto. A tarefa hermenêutica, tal como Schleiermacher, e ainda Dilthey, a entendem é a recuperação técnica do génio singular do autor, mantendo-se pois, como denunciará Ricoeur, fundamentalmente psicológica, na medida em que "estipula, como objectivo último da interpretação, não o que o texto diz, mas **quem** o diz"[121]. (...) É esta legitimação do sentido do texto através da reconstrução do sujeito autoral que a crítica formalista, inspirada pelas próprias experiências literárias do início do século, vem contestar, colocando como actor fundamental da obra literária a própria linguagem. A teoria literária, a partir dos estudos dos formalistas russos converte-se então numa reconstrução, não do autor, mas das formas, nas quais acredita poder objectivar o sentido do texto.» «É contra esta suspeita autoridade do autor a respeito dos destinos da sua obra que a crítica moderna, como se sabe, lança a ideia de uma verdade, e mesmo de um discurso da própria obra». «A crítica da Psicanálise ao sujeito e à sua identidade, ao descobrir no inconsciente um outro da razão, mostra um sujeito cindido mais do que unitário, palco de conflitos, mais do que soberano, revelando uma subjectividade que se constrói, como processo, no domínio do irrepresentável, antes de se constituir como sujeito de representação. A totalidade identitária do "eu", tal como a compreende Lacan, surge então

---

[120] - Designação dos limites: o trabalho do nome na constituição da obra de arte moderna, tese de Mestrado em Comunicação Social, Lisboa, 1989, dactilografado, pp. 79-83.

[121] - Paul Ricoeur, Hermeneutics and the human sciences, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 52.

como a imagem ilusória do "*moi*", com a qual nos identificamos.»

Como escreve Lacan[122], não existe «uma forma justa de responder à pergunta "Quem fala?" quando se trata do sujeito do inconsciente. Porque essa resposta não poderia vir dele, se ele não sabe o que diz, nem mesmo sabe que fala, como nos ensina toda a experiência da análise. Por isso o lugar do inter-dito, que é o intra-dito de um entre-dois-sujeitos, é esse mesmo onde se divide a transparência do sujeito clássico para passar aos efeitos do *fading* que especificam o sujeito freudiano.» O que obriga, lembra Eduardo Prado Coelho [1987:459 e 461] a criticar o modelo de Jakobson, porque «todo o sujeito é um **sujeito barrado**, um **sujeito de divisão radical** (A. Badiou). Ora todo o esquema jakobsoniano parte de um **sujeito pleno**, e a sua divisão interna **é transferida para o espaço da comunicação que separa o emissor do receptor**, na medida em que o emissor é apenas o outro permutável com o receptor. Ora, como escreve Cusin, "para Lacan, pelo contrário, o sujeito é 'puxado para os quatro cantos' por um esquema que já não é dual, mas que se articula ao mesmo tempo com o **outro** (objecto do meu desejo e imagem do meu Eu) e com o **Outro** (lugar inacessível da fala e do desejo)». «Donde se conclui que, na hipótese de Jakobson, em que nos são propostos dois sujeitos prévios - iguais, simétricos - , ficamos perante uma alternativa: ou a relação "tecnocrática" de dois sujeitos que se perfilam na sua equivalência desencantada e vazia (e temos aqui os modelos "informacionais" da comunicação literária, concebendo sempre a linguagem como **instrumento**), ou a relação desenvolvida pela clausura de um imaginário que apenas pode desembocar na agressão, na captura totalitária, na morte do outro (paixão do Um, crítica de identificação). Deserto do 2, alienação do 1. Mas, como escreve Michel Cusin, "pode-se dizer que não há nunca comunicação a dois, mas sempre interlocução a mais de dois, por causa do Outro que existe em mim sempre que falo e que existe no outro sempre que ele me escuta". Donde: 1 + 1 = 3. Do lado do emissor, Jakobson não considera o factor que pode desencadear o processo de comunicação. Para Lacan, se o sujeito fala, se ele se dirige a um receptor, é porque não encontra em si o significante capaz de dar sentido à sua própria fala, e o procura no outro, para que o outro, que também o não possui, lho conceda: amar é dar o que se não tem. Mas, nesta solicitação, eu não me dirijo ao **outro**, sujeito precário, como eu

---

[122] - Jacques Lacan, «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», conferência de 1960, *in* Écrits 2, Paris, Seuil, 1971, pp. 159-160.

desamparado, mas **ao Outro do outro** que, no meu desamparo, nele suponho. (...) Por isso apelo para o sujeito-suposto-saber. E aquele a quem eu suponho o saber, a esse eu amo. É por isso que a solicitação dirigida por S1 ao Outro do destinatário S2 **regressa** como solicitação dirigida por S1 ao Outro do destinador.»

Assim, e regressemos a Maria Teresa Cruz, «a constituição da subjectividade não seria senão determinada pela ordem do simbólico, reduzida à materialidade da cadeia significante, única instância verdadeiramente primeira, na qual o sujeito é, na realidade, objecto, descentrado sempre, sem poder nunca, ao contrário do sujeito cartesiano, enunciar a sua presença. A crítica da identidade, aliás, é uma constante não só do pensamento estruturalista, mas de todo o pensamento contemporâneo, pelo menos desde Nietzsche».

«Por fim, e com um efeito mais directamente actuante sobre a questão do autor, o pensamento contemporâneo toma, como um dos seus temas fundamentais, o da crítica da linguagem, não só como *medium* transparente face ao real, mas também como instrumento dócil de toda a subjectividade e intencionalidade. No que respeita a estes pressupostos essenciais, poderá mesmo considerar-se que tanto a Filosofia da Linguagem, quanto a Hermenêutica e o Estruturalismo, apesar das suas diferenças, forneceram perspectivas igualmente determinantes para o cepticismo a respeito do sujeito como autor ou origem do sentido. A imagem estruturalista de um sujeito submetido ao código da língua, e mais ainda a redução pós-estruturalista do código ao jogo incontrolável de diferenças (que destrói a própria ideia de código como um sistema organizado, no qual se espelha ainda, em última análise, a racionalidade do sujeito), foram sem dúvida os antecedentes básicos mais próximos da declaração da morte do autor, enunciada aliás, fundamentalmente, pelo próprio estruturalismo. Não foram contudo os únicos pois, também da Filosofia da Linguagem, partiu pelo menos a intuição Wittgensteiniana, segundo a qual a significação não pode ser compreendida por referência unicamente a um sujeito dado. As noções de "regra" e de "jogo de linguagem", como práticas linguísticas e não linguísticas nas quais se funda, de um modo aberto e intersubjectivo, a relação de significação, permite a descoberta de "formas de vida" encerradas na linguagem, determinantes da constituição do sentido e da subjectividade. Também a Hermenêutica, pela aproximação à Fenomenologia Heideggeriana, abandona a sua tradicional valorização do pólo do sujeito como chave de toda a significação, e retoma de Heidegger a noção de uma linguagem plena, na qual

e pela qual a própria existência do sujeito se define»[123].

c) As «ideias» da obra

Poderia então parecer que, depois de trocarmos a atenção dada ao autor e à sua psicologia pela investigação da obra, iríamos procurar nessa obra as ideias ou os conteúdos, tal como os discutimos na linguagem verbal. Ainda em 1970[124], Henri Zalamansky escolhia dedicar-se à «sociologia dos conteúdos», isto é, ao estudo das «informações» e «temas» que fazem parte das obras e de como eventualmente elas atingem uma coerência ideológica, ainda que vaga e implícita. Curiosamente, Zalamansky não desconhece a distância já tomada por tantos autores em relação a este tipo de abordagem, desde «Lucien Goldmann, que nos seus escritos se ergue muitas vezes contra o estudo dos conteúdos, estudo ultrapassado, ligado a uma concepção mecanicista da teoria do reflexo: uma das descobertas de Lukács foi precisamente que esse reflexo não se operaria ao nível do conteúdo da obra, mas sim da sua estrutura. É aliás um signo das grandes obras o facto de escaparem ao plano dos conteúdos, de os

---

[123] - Isto não significa que o sujeito não venha a regressar, nomeadamente do lado do receptor da obra, como veremos ao discutir as questões da hermenêutica: mas ainda aí regressa de outro modo, incorporada que foi esta cisão em relação ao subjectivismo que agora discutimos. Tão-pouco se pode esquecer a sobrevivência da mitologia do autor como origem da obra, mitologia inscrita em práticas, ritos e códigos. Jean Baudrillard [Pour une critique de l'économie politique du signe, de 1972, tradução portuguesa como Para uma crítica da economia política do signo, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 114] tem sublinhado «o valor mítico que toma este certificado de origem: a assinatura» do artista. «Na ausência da fábula, das figuras do mundo e de Deus, é ela que diz o que a obra significa: o gesto do artista que nela se materializa.» Ou seja, diz Cruz [1989:79-80], «a morte do autor teria deixado assim como resto, dotado de uma função própria, o nome do autor», que «não deixa de marcar as obras na sua margem e de ser sujeito, mais do que nunca, a uma vigilância institucional que garante juridicamente os seus direitos. Paralelamente, sempre que uma qualquer prática reivindica a sua entrada no campo da arte, fá-lo geralmente através da exigência do estatuto de autor, do direito a inscrever e publicitar um nome próprio em relação com a obra produzida.» Mas este reaparecimento do autor, de que voltaremos a falar, terá de ser discutido num contexto bem diferente do das explicações psicologistas que temos vindo a discutir, ainda que ambas as realidades se encontrem (e se apoiem) na contemporaneidade - uma como resquício, outra como ressurgimento.

[124] - Num artigo que já antes citei e que tem o esclarecedor título «L'étude des contenus, étape fondamentale d'une sociologie de la littérature contemporaine».

transfigurarem pela criação artística. Para mais, um livro é um fenómeno global: entregar-se ao estudo do seu conteúdo equivale a isolar esta ou aquela parcela de um conjunto que tem uma unidade estética, a fragmentá-lo artificialmente» [Zalamansky, 1970:125-126]. Com um pouco mais de masoquismo, este autor podia ter ainda juntado a estes excelentes argumentos contra a sua proposta o requisitório feito por Marcuse em A dimensão estética, onde critica acerbamente a estética marxista ortodoxa por abordar a arte através do conteúdo, como se fosse pura ideologia. Os contra-argumentos carreados por Zalamansky [1970:127 e 125] em favor do seu tipo de abordagem remetem-nos, como não podia deixar de ser, para a estratégia de rodear a obra de arte: diz que se interessa «muito mais pelo público da obra do que pelo seu criador», «pelos efeitos produzidos pela obra do que pelas condições que tornaram possível que ela surgisse»; lembra as valiosas **informações** que o escritor, «tal como o jornalista ou o historiador», pode fornecer ao leitor, nomeadamente informações sobre países estrangeiros (a «informação pelo livro é tanto mais importante quanto o assunto tratado é estranho ao nosso mundo»); e que, não estudando **uma** obra mas sim um conjunto de obras, está perante «um problema de quantidade e não de qualidade», só podendo utilizar critérios quantitativos e não critérios estéticos. Ou seja, o estudo dos conteúdos ou das ideias, parecendo à primeira vista remeter-nos para o interior das obras, envia-nos pelo contrário, numa viagem sem regresso, para o exterior da arte e da sua problemática[125].

Repare-se também como aquelas obras de arte que se esgotam na articulação explícita de um conjunto de ideias são, por regra talvez sem excepção, as artisticamente mais pobres, como bem (ou mal) se vê no realismo socialista. É que, como já notava Arnold Hauser [1958:13] (generalizando talvez excessivamente a propósito de Proust), os trabalhos artísticos tratam justamente «da libertação de fenómenos concretos, sensualmente espontâneos, vividos na sua particularidade qualitativa, de todo o abstracto, de todo o universal e ideal, de toda a atemporalidade e ausência de mundo. A criação artística não é nenhuma luta pela produção de "ideias", mas uma luta contra a falsificação das coisas pelas ideias, substancialidades e universais. Platão sabia muito bem

---

[125] - Felizmente, grande parte da própria investigação marxista afastou-se da procura de reflexos da sociedade nos temas ou ideias das obras, para ir estudar as alterações na maneira de as produzir: «o fundamental para o surgimento da arte burguesa foi o facto de o sistema capitalista modificar o **modo de produzir arte**, e não o de terem os artistas pintado ou escrito temas burgueses ou transmitido ideias burguesas» [Canclini, 1980:23].

porque bania, do seu estado de filósofos, o artista.» Quinze anos mais tarde, Hauser [1973:7-8] afirmará de forma ainda mais radical (porventura demasiado radical): «de todas as formas de consciência, a arte é a única que se opõe desde logo e frontalmente a cada abstracção e que está empenhada em se libertar de tudo o que seja apenas pensado, sistemático e generalizante, tudo o que seja puramente ideal e inteligível e em se tornar no objecto de visões espontâneas, impressões sensuais puras e de experiências concretas.» Por isso mesmo a música, onde não existe a verbalização das ideias que possa permitir uma leitura conteudística ou informativa, no dizer de Lévi-Strauss[126], constitui «o supremo mistério das ciências do homem, aquele contra o qual tropeçam e que guarda a chave do seu progresso».

Kant, na Crítica do Juízo [cf. Vattimo, 1985:77], diz que Newton, ainda que de inteligência excepcional, poderia tornar explícitos e precisamente indicados, para si e para os outros, todos os passos que percorreu, enquanto um artista, como Homero, nunca poderia mostrar como as ideias se produziram e combinaram na sua cabeça, porque ele próprio não o sabia. É certo que o autor pode, por vezes, falar ou escrever sobre as suas intenções: mas uma coisa são as declarações que os autores (por exemplo, os cineastas que estudarmos) possam fazer, em entrevistas ou manifestos, sobre as suas ideias e ideais; outra realidade completamente distinta é o modo como trabalham dentro da sua linguagem artística[127].

Esta diferença é particularmente decisiva sempre que há a criação de **ficções**. Se quisermos, por exemplo, discutir a questão do adultério no século XX a partir das obras de Manoel de Oliveira, temos de nos lembrar que a sociedade de que elas falam é uma ficção que não coincide com a sociedade real (para além de nem sequer se situar sempre no século XX), e que por isso só poderemos saber as ideias e comportamentos das personagens **ficcionais**; não basta investigarmos a passagem das ideias do século às ideias de Oliveira, temos de ver também a passagem, anterior e posterior a essa, da realidade à ficção produzida naquela linguagem. Poderemos, por exemplo, ir comparar as ideias da

---

[126] - Claude Lévi-Strauss, Mythologiques I: Le cru et le cuit, Paris, Plon, 1964, p. 26.

[127] - Por isso é que tantos autores podem declarar ideias conservadoras e produzir obras revolucionárias. A este respeito, os casos mais citados são Balzac e Pound. Cf. Martin Andrew Kayman, Alguns dos nossos melhores poetas são fascistas: uma introdução a Ezra Pound, Coimbra, Fenda, 1981.

época com as ideias que Oliveira exprime nos seus artigos, cartas, manifestos e entrevistas, mas teremos de encontrar procedimentos de articular isso com o confronto, essencial, entre as ideias do século e de Oliveira, por um lado, e as ideias da sua ficção, por outro, dependentes ou rebeldes em relação às ideias aí verbalizadas (no caso de Oliveira, por exemplo, são muito pouco dependentes, como veremos). Uma ficção, ainda que alegórica a alguma realidade ou intenção de realidade, escapa a qualquer sentido unívoco que o autor eventualmente lhe queira atribuir e quanto mais rica fôr mais abre, *a posteriori*, para uma pluralidade de sentidos.

Necessitamos assim de um pensamento da ficção[128]. Como disse Picasso, «a arte não é a verdade. A arte é uma mentira que nos ajuda a compreender a verdade», e nesse sentido só pensando essa «mentira» poderemos fazer justiça ao pensamento e à ambição de conhecimento próprios da arte. Um contributo importante para esse pensamento foi dado, logo na fundação da arte moderna, e nomeadamente da sua literatura, quando se travou um combate entre os partidários do símbolo e os defensores do alegórico. Para Goethe, por exemplo [cf. Merquior, 1969: 106], o símbolo implica «um efeito comunicativo directo, que prescinde de comentário decifrador», e, na sua universalidade, enquanto visão da totalidade, aproxima-se do tipo, que reaparecerá no centro da estética de Schelling e depois, como vimos, na de Lukács. Mas, como mostra Umberto Eco em Opera aperta, a partir da época barroca não mais a arte, em todos os seus ramos, deixou de afastar da tipificação, valorizando a **ambiguidade**.

Muitos, desde Nietzsche, têm insistido nessa característica estrutural e fundamental da obra de arte, que a dissolução ou disseminação do sujeito não cessa de potenciar. «**Benjamin** começa a segunda parte do seu escrito capital, As Origens do Drama Alemão (1928), por uma contraposição entre o conceito clássico-romântico de símbolo e o conceito de alegoria. O símbolo tem uma natureza "plástica", porque é condensação imediata da ideia na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é "temporal", porque sempre exprime algo **diverso** do que se pretendia dizer com ela. (...) A alegoria manifesta uma atitude

---

[128] - Vaihinger chegou a escrever uma volumosa Filosofia do como SE (*Als ob*). Cf. Hans Blumenberg, Schiffruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetaphor, de 1979, tradução portuguesa como Naufrágio com espectador: paradigma de uma metáfora da existência, Lisboa, Vega, 1990, p. 100. Vejam-se também, nomeadamente, as discussões contidas em Kate Hamburger, A lógica da criação literária, S. Paulo, Perpectiva, 1975, de que adiante trataremos.

ambivalente em face da realidade. Dentro de um novo espírito, a arte moderna - exemplificada pelo estilo de Kafka, estudado por Benjamin - assimila a ambivalência psicológica do homem barroco ante o mundo profano, expressa nas tragédias seiscentistas que são o tema das Origens do Drama Alemão. (...) «Mas a alegoria revalorizada por Benjamin **não corresponde em tudo** à vituperada alegoria da estética clássico-romântica. Desta, ela guarda, principalmente, um aspecto: o de fazer frente àquela "coincidência entre sujeito e objecto" que é a marca do símbolo. A "fixação imediata da idéia na forma adequada" é totalmente estranha ao alegórico benjaminiano. Reflexo da sua viva consciência da alienação, a alegoria é, para ele, o contrário dessa fusão perfeita: é precisamente a representação em que há **distância** entre significante e significado, entre o que está dito e o que se quis dizer» [Merquior, 1969:104-106].

Para **Adorno**, «a categoria de ambiguidade, inerente à obra de arte, faz com que ela seja polissémica, resista ao sentido em geral e ao sentido ideológico em particular - aí reside o seu aspecto crítico, a sua autonomia, a sua não-identidade com o discurso ideológico»[129]; na arte, diz Adorno, a relação entre significante e significado não é denotativa nem coerente, mas sim mediatizada, ambígua, «enigmática». Por sua vez, na «dialéctica semântica» de Galvano **Della Volpe** encontramos «a "racionalidade polissémica" da poesia (por oposição à racionalidade unívoca da linguagem científica e utilitária)» e «a conexão entre a "contextualidade orgânica" do poético e a sua autonomia, oposta à contextualidade anorgânica da linguagem não-literária» [Merquior, 1969:277-278]. Também Roland **Barthes**, nos Ensaios críticos[130], considera que o valor de uma obra literária depende do grau em que permite e alimenta uma multiplicidade de interpretações; para Barthes, a excelência de Kafka, por exemplo, «é aferível pelo rigor, pela coerência com que seus escritos parecem alimentar cada uma dessas interpretações, e sem deixar de formar sentido em nenhuma dessas linhas de compreensão» [Merquior, 1981:103].

Mais recentemente, e também em relação à literatura, a polissemia é igualmente «um pressuposto essencial de todo o "***deconstructive criticism***" de **Paul de Man** (na esteira de Nietzsche): o privilégio da metáfora sobre a

---

[129] - Maria Isabel Pires de Lima, «Adorno *versus* Goldmann - dois percursos para uma estética sociológica», Jornal de Letras, Artes e Ideias, 10 de Novembro de 1981, p. 12.

[130] - Essais critiques, recolha de artigos originalmente publicada em 1964. Tradução portuguesa como Ensaios críticos, Lisboa, Edições 70, 1977.

linguagem referencial, ou seja, a metaforicidade como origem última da linguagem. Das três dimensões clássicas que constituem a ciência da linguagem, a gramática, a retórica e a lógica, é a dimensão retórica que intervém privilegiadamente no discurso literário. Mas também é ela que vem perturbar o campo cognitivo»[131]. Daí que a semiologia se afaste da mensagem a favor da interlocução: «uma semiologia mais próxima de Peirce que de Saussurre» [E. P. Coelho, 1987:388]. Ou seja, diz Vattimo[132], «a ambiguidade que numerosas teorias contemporâneas consideram como típica da experiência estética não é uma ambiguidade provisória: não se trata, pela utilização mais livre e menos automatizada da linguagem que se dá na poesia, de nos tornarmos - enquanto sujeitos - melhores mestres da linguagem em geral. Nesse caso a ambiguidade poética não passa de um meio para produzir, no final, uma mais completa apropriação da linguagem por parte do sujeito; por isso trata-se igualmente de um instrumental visando um *repaysement* final que continua prisioneiro, se não da categoria de obra, decerto da categoria de sujeito que é o seu correlato. A experiência da ambiguidade é pelo contrário constitutiva da arte, como a oscilação e o ***dépaysement***; são esses os únicos meios pelos quais a arte, no mundo da comunicação generalizada, pode (não **ainda**, mas talvez **enfim**) instituir-se enquanto criatividade e liberdade.»

Eduardo Prado Coelho [1987:386, 486 e 390], partindo das obras de Mukarovsky e de Iser, tem chamado a atenção para a consequente instabilização que a arte cria em toda a tentativa de interpretação. Se reconhecermos profundamente a dimensão **criativa** a que muitas vezes só emprestamos uma vaga capacidade, **«de que realidade é signo o signo da arte?** Na resposta que Mukarovsky nos propõe, a obra de arte remete agora, não para a realidade realmente existente, que se supõe anterior à própria obra, mas, sim, para **uma realidade possível**, que, com a intervenção do leitor, a obra **vem instaurar**. A obra significa, não uma realidade que lhe é anterior, **mas uma realidade constituída por uma ilimitada multiplicação de realidades**: "quanto mais profundamente atraído se sente o receptor pela obra, mais ampla se torna a

---

[131] - António Guerreiro, «A linguagem sobre a linguagem», Expresso, 23 de Dezembro de 1989, p. 23.

[132] - Gianni Vattimo, La società trasparente, de 1989, tradução francesa como La société transparente, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 82.

esfera de realidades correntes e importantes na sua vida, realidades em relação às quais a obra adquire uma relação autêntica. (...) E, deste modo, a obra de arte adquire a capacidade de aludir a realidades que não são aquelas que representa, a sistemas de valores que não são aqueles em que ela própria surgiu, e que não constituem a base sobre que foi construída". Será inútil sublinhar a importância deste texto de Mukarovsky. Nele nos aparece, formulada com extrema nitidez, **a distinção entre a realidade que a obra representa e a realidade a que a obra alude**. A primeira conclusão que podemos retirar desta análise é que **as duas realidades não são coincidentes**. Mas poder-se-á ir um pouco mais longe e afirmar que **a realidade representada surge como suporte da realidade aludida**. A realidade representada aparece no antes-da-obra. A realidade aludida aparece no depois-da-obra - em função do papel do receptor.»

E. Prado Coelho[133] aproxima esta concepção da de Wolfgang Iser. «Em primeiro lugar, ele considera a relação entre o discurso de ficção e o real. Iser recusa-se a conceber a ficção quer como um real reflexo de um real anterior, quer como um não-real em autonomia absoluta. Entre ficção e realidade, a relação não é da ordem do ser, mas da ordem da **comunicação**: a obra comunica-nos algo a respeito do real. Em segundo lugar, o texto de ficção aparece desligado de qualquer situação contextual. Isso implica uma maior estruturação, uma vez que se verifica que o discurso é tanto mais estruturado quanto mais ele funciona desligado de uma situação (temos o exemplo das conversas telefónicas). Segundo Iser, o texto de ficção aparece como um sistema auto-regulado, que não designa directamente significados, **mas propõe instruções para a produção de significados capazes de suscitarem objectos imaginários**.» Desta forma, «Iser pretende que o horizonte final de um texto não é um horizonte de sentido, mas, sim, um **imaginário**. E diz-nos que o imaginário é algo de difuso e proteico, instável e informe, arbitrário e não-fixo, ao contrário do sentido, que se caracterizaria pelo seu grau de precisão. Na sua perspectiva, a ficção vem estabilizar numa determinada intencionalidade um imaginário, atribuindo-lhe os contornos de uma **figura**. Encontramos aqui uma dialéctica entre duas instâncias: o representado e o figurado. Para Iser, o "como se" específico da ficção "estabelece uma distância particular entre o que é representado e o que deve ser figurado pelo representado". **O representado**

---

[133] - A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 252.

corresponde **ao-mundo-que-a-obra-representa** de Mukarovsky. O figurado corresponde **ao-mundo-a-que-a-obra-alude**. Toda a interpretação consiste em tentar reduzir essa distância - **semantizar o imaginário** - sabendo que um tal projecto é irrealizável: o **lastro metafórico** que permanece em toda a conceptualidade do discurso crítico **é a marca desse imaginário irredutível**.»

E. Prado Coelho [1987:488-489] lembra ainda, a este respeito, as obras de Bakhtine e de Stierle: «tal como, em Bakhtine, o destinatário se bifurca entre um destinatário-mesmo, empírico, próximo, fixável, e um destinatário-outro, utópico, distante, nómada, também em Stierle o mundo que envolve a ficção se distribui num mundo-mesmo, realidade prévia histórico-sociologicamente determinável, e um mundo-outro (**a ficção como horizonte do mundo**).» «Quer isto dizer que a ficção nada tem a ver com o mundo? Não é o que pensa Stierle. O mundo é horizonte da ficção **e a ficção é horizonte do mundo enquanto hipótese de um outro mundo**. Um outro mundo que, por ser outro, é ainda **o outro do mundo da nossa experiência**, e por isso mantém com este vínculos imprescindíveis.»

Poderemos ainda recolher na obra de **Lévi-Strauss**[134] um contributo importante a esta reflexão, através da ideia de «significante flutuante». Lévi-Strauss considera que a função simbólica nunca chega a exercer-se de forma abrangente, devido a dois desfasamentos que lhe são inerentes. Um deles resulta do facto de a função simbólica estar dividida entre vários sistemas simbólicos incomensuráveis [Lévi-Strauss, 1950:XIX], frequentemente em contradição uns com os outros[135] e submetidos à erosão histórica; daqui resulta que «nenhuma sociedade é alguma vez inteira e completamente simbólica; ou, mais exactamente, que ele nunca consegue chegar a oferecer a todos os seus membros, e no mesmo grau, o meio de ser plenamente útil à edificação de uma estrutura simbólica que, para o pensamento normal, só é realizável no plano da vida social» [1950:XX] - só os indivíduos colocados em situação periférica, como os feiticeiros, têm como função figurar sínteses simbólicas imaginárias.

O outro desfasamento a que, segundo Lévi-Strauss, a arte está ligada

---

[134] - Nomeadamente no já citado La pensé sauvage e em «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss», *in* Marcel Mauss, Sociologie et Anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

[135] - Anthropologie structurale I, Paris, Plon, 1958, p. 365.

confunde-se com o advento do sistema simbólico primário, a linguagem, na medida em que ele é pressuposto por todos os outros: «quaisquer que tenham sido o momento e as circunstâncias da sua aparição na escala da vida animal, a linguagem só pôde nascer subitamente. As coisas não puderam começar a significar progressivamente», e assim se passou «de um estádio em que nada tinha um sentido a um outro em que tudo o possuía. Ora, esta observação, aparentemente banal, é importante porque esta mudança radical não tem contrapartida no domínio do conhecimento que, esse, é elaborado lenta e progressivamente.» Isto implica «que as duas categorias do significante e do significado se constituíram simultânea e solidariamente, como dois blocos complementares; mas que o conhecimento, isto é, o processo intelectual que permite identificar certos aspectos do significante por relação a certos aspectos do significado (...) só lentamente se pôs em marcha.» Ou seja, «o Universo significou muito antes de sabermos o que ele significava»: o homem «dispõe desde a sua origem de uma integralidade de significante que ele se sente fortemente embaraçado para fazer corresponder a um significado». «Por isso, no seu esforço para compreender o mundo, o homem dispõe sempre de um excesso [*surplus*] de significação (que ele reparte entre as coisas segundo leis do pensamento simbólico que compete aos etnólogos e aos linguistas estudar)» [Lévi-Strauss, 1950:XLVII-XLIX]. «É neste "significante flutuante" que se enraízam a invenção mítica e a criação artística; e é ao fato de que ele não cessou de acompanhar a aventura histórica do homem que é devida a universalidade dos produtos da arte e do mito, por oposição ao carácter transitório do conhecimento científico» [Merquior, 1975:19].

Reconhecer a polissemia da arte implicará, então, que é impossível qualquer orientação na relação com a obra? Significa, antes de mais, que, em vez de procurar na obra as «ideias» tal como habitualmente expressas pela linguagem verbal, o nosso estudo tem de passar por uma cuidadosa e lenta aprendizagem da especificidade da obra. Cada autor elabora a sua obra dentro de um «jogo de linguagem» que tem os seus modos de composição e os seus efeitos próprios, e é nessa diferença que têm de ser abordados; a pintura, por exemplo, tem o seu próprio pensamento, que só pode ser compreendido nos

seus próprios termos. José Augusto França[136] comenta como **Francastel**, ao adoptar esta postura, se distancia da quase totalidade das vias que a sociologia da arte rapidamente tomou e lamenta «que esta disciplina tão recente tenha tomado, ao vulgarizar-se, uma feição pragmática, demasiado semelhante à dos outros ramos da sociologia da actividade humana»: «a cavalo na teoria e no empirismo, de início, eis que a sociologia escolheu finalmente o segundo para a sua corrida através dos livros, ensaios e críticas, sem achar necessário reflectir sobre a sua própria problemática.» A diferença de Francastel é que vai procurar no estudo interno e aprofundado das obras a problemática que elas elaboram e com que acrescentam o nosso conhecimento; é uma abordagem que herda de Hegel o conceito de arte como mediação entre a sensibilidade e o entendimento; a dado momento encontrará um apoio linguístico em Noam Chomsky, com a sua (muito hegeliana) distinção entre «estruturas profundas» e «estruturas de superfície» e alguma relação com as pesquisas de Rudolf Arnheim[137] sobre o «pensamento visual».

Vejamos em mais pormenor como Francastel desenvolve esta ideia de um pensamento próprio da obra a partir do estudo das artes plásticas, que é o seu campo de trabalho. A partir de 1963 (com o já citado artigo sobre os «Valores socio-psicológicos do espaço-tempo figurativo»), ao falar da especificidade cognitiva própria da actividade plástica Francastel vai insistir na sua diferença em relação ao pensamento verbal[138]. «Por um singular paradoxo, a nossa época, que se afasta dia a dia do pensamento racional e da escrita, esforça-se por identificar as actividades do pensamento plástico e figurativo com as do espírito informador do modo de pensamento racional e lógico que culmina nas línguas e nos textos escritos. A nossa época está enamorada pela ideia do signo. Por um

---

[136] - «Le fait artistique dans la sociologie de l'art», *in* AAVV, La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, Paris, 1974, p. 14.

[137] - Rudolf Arnheim, Visual thinking, Berkeley, University of California Press, de 1969; usamos a terceira edição, de 1974.

[138] - Lembremos, de passagem, como já Nietzsche (em Die Frohliche Wissenchaft, tradução inglesa como The gay science, New York, Random House, 1974) distingue, na arte, o instinto imagético e metafórico, o único que é activo no sonho, e o instinto verbal e de abstracção, que é aquele que, por razões práticas, nós exploramos, desprezando o primeiro. Ora, o que salva a arte, segundo Nietszche, e lhe permite mesmo substituir as antigas mitologias, é justamente a síntese dos dois instintos. Não será que Francastel, pelo seu lado, acaba por desprezar completamente o instinto verbal, de tanto criticar (como veremos) a sua supremacia?

lado admite que a linguagem matemática, por exemplo, constitui um sistema de convenções e de referências concebido por certos indivíduos e utilizável depois por outros, na mesma linha de aceitação de outras convenções. Mas rejeita formalmente a ideia de que o signo artístico seja de natureza diferente do verbal, falado ou escrito. No entanto, não há dúvida que o signo figurativo é o ponto de realização de uma conduta não apenas prática e manual como também intelectual para certa categoria de indivíduos a quem se chama artistas - e amadores de arte».

Francastel [1963:98] lembra que «nunca nenhuma experiência permitiu comprovar a existência de uma reacção da retina que não ponha em jogo uma actividade combinatória. A retina é parte do cérebro.» «Crer que captamos com um golpe de vista uma imagem fixada com o nosso olho é pura fábula. (...) A imagem figurativa é fixa, mas a percepção dela é móbil. Ver é uma acção. (...) Assombra ter de constatar que neste âmbito reinam hoje em dia ideias directamente dependentes do mais primário realismo do conhecimento.» Contra uma interpretação da arte enviesada pelas academias, Francastel lembra que já Leonardo da Vinci colocou «o problema da curvatura do olho e da mobilidade da visão. Frente aos geómetras, os artistas, como Piero, reivindicaram em suma alguns direitos que implicam o reconhecimento do seu papel, que não é o de transcrever o percebido pela visão, mas sim o de representar o concebido pelo intelecto.» «A imagem não pertence apenas ao campo da informação; ela é criação, limitativa, é certo, mas intencional: método, mais do que descrição.»

Consequentemente, Francastel vai combater a tendência a considerar «secundárias, apesar do extraordinário êxito das artes, todas as actividades figurativas e, inclusivamente, todas as actividades expressivas de uma sociedade. A nossa época, não só considera que é o meio social que condiciona as formas do pensamento, como atribui a este pensamento uma espécie de existência autónoma, separável dos seus meios de expressão. A nossa época imagina que as ideias nascem, de certa maneira, no absoluto e que procuram depois "encarnar-se" por meio de linguagens, perdendo assim de vista a indissolúvel unidade de significante e significado.» «Quando se erige em princípio que existem valores preexistentes às actividades do pensamento, cai-se necessariamente na imanência. O triunfo das doutrinas da informação é a forma moderna do neo-platonismo.»

A este respeito, René Huyghe[139] lembra que temos estado mergulhados no «prolongado equívoco que pesou sobre a cultura clássica desde que a ciceroniana Retórica a Herennius enunciou a enganadora fórmula: «*Poema loquens pictura; pictura tacitum poema*» («O poema é uma pintura que fala, tal como a pintura é um poema mudo»). Nove séculos mais tarde, o concílio de Constantinopla permanecia fiel à mesma confusão, reforçada, assim, pela tradição cristã: «Aquilo que a Bíblia nos diz pela palavra, o ícone anuncia-o e torna-o presente, pela cor.» Hoje começamos a desfazer esse equívoco. «Bergson, no Ensaio acerca dos dados imediatos da consciência, fixou, definitivamente, os limites desta linguagem verbal outrora considerada como a única, e na qual "a palavra, de contornos bem definidos... armazena tudo quanto há de estável, de comum e, por consequência, de impessoal, nas impressões da humanidade". Por isso, "apenas aquelas das nossas ideias que menos nos pertencem são adequadamente exprimíveis pela palavra". A palavra corresponde à ideia, ela própria correspondente a uma "noção clara e distinta", obtida por uma despersonalização que a torna adequada às trocas colectivas. Sem dúvida que pode ultrapassar os seus limites, mas, a partir desse momento, converte-se em poesia. Muda de campo e passa para o domínio que é precisamente o da arte.»

Por seu lado, e com maioria de razão, Francastel lembra-nos como os problemas do espaço e do tempo «nos oferecem processos e tipos de solução completamente diferentes dos que valem no domínio do pensamento verbal», e «estão longe de serem conhecidos». «Não podemos reduzir o estudo da linguagem figurativa a um simples caso de aplicação das leis gerais da linguagem falada, porque os elementos constitutivos da linguagem figurativa têm um carácter ambíguo que resulta do facto de que estes elementos se desenvolvem no espaço-tempo e combinam elementos diferentes de elaboração» [1970:108]. «Existe um pensamento plástico, distinto do matemático, do físico, do biológico e do político. Este pensamento plástico possui a característica particular, entre muitas outras, de utilizar um meio ou um suporte não verbal. De acordo com este conceito, este pensamento é, juntamente com o verbal e o matemático, uma das três potências do espírito humano.» Por isso «não pode continuar a ser possível que um homem da envergadura de Piaget escreva um manual de epistemologia onde, a par do pensamento físico, matemático, sociológico, etc.,

---

[139] - A arte e a alma, Lisboa, Bertrand, 1960, pp. 12 e 13.

não seja feita sequer menção ao pensamento plástico, presente, no entanto, desde as origens, em todas as fases da História» [1956:21]. Na assumida senda de Francastel, José-Augusto França [1974:15] lamenta «que um sociólogo da comunicação como McLuhan tenha falado de uma "galáxia de Guttenberg" (ainda que para a a fazer explodir e a substituir pela "galáxia de Marconi"), e nunca tenha feito referência a uma qualquer "galáxia de Lascaux", mesmo "de Picasso" ou "de Lumière" - ainda que votadas às mesmas explosão e substituição hertziana...»

Por isso Francastel é igualmente crítico dos trabalhos de Panofsky, porque «para Panofsky, como para o seus predecessores, o que conta é a significação, se não literária, estritamente reduzida aos dados da linguagem verbal, da obra de arte»: «não podemos deixar de nos espantar com o facto de que, uma vez dada a chave da interpretação dos temas, não haja qualquer referência à maneira como foram fixados pela imagem.» Ora, «o que tem significação, num sistema significativo, nunca são os elementos isolados mas sim a montagem, o esquema relacionado das partes, e para captar este esquema de integração é indispensável, em primeiro lugar, ter adquirido, ou ter recebido por natureza, a capacidade de decifrar o signo; e depois, proceder no tempo à exploração do campo figurativo ou, se se trata de escultura ou arquitectura, dos volumes organizados não pelo acaso ou pela natureza, mas pela vontade do artista».

O continuado estudo que faz das obras plásticas do *Quattrocento* serve a Francastel [1963:127] para concluir que «a obra está concebida para uma leitura em vários tempos»; representa diferentes épocas, reais e míticas, e usa diferentes regras de composição». «O homem desse tempo mergulha na leitura da imagem, cada pormenor remetendo, por vezes a uma recordação, por vezes à experiência; toda uma cultura cavaleiresca insere-se aqui num programa de vida moderna. Não poderíamos atribuir tal obra nem ao passado medieval nem ao presente do Renascimento. Então, como hoje, o homem é complexo, ligado a valores ambíguos. O tempo e o lugar da obra exprimem esta pluralidade do imaginário e da experiência. Ali os costumes encontram-se com as aspirações. Em nenhum caso o quadro reenvia a um espectáculo homogéneo.» Por isso, «frente a um quadro, são necessárias horas - ou dias - para aceder realmente à sua significação. (...) A extrema dificuldade, que constitui ao mesmo tempo a característica apaixonante destas obras, radica no facto de que elas nunca são representativas de um só sentido. Qualquer objecto de arte é um *ponto* de convergência onde encontramos o testemunho de um número maior ou menor,

mas que pode chegar a ser considerável, de pontos de vista sobre o homem e sobre o mundo» [1970:15]. «Um autor, que riria de si próprio se resolvesse comentar as obras de uma língua que lhe é totalmente desconhecida através de uma vaga tradução, não hesita em escrever sobre as artes. Daqui resulta que, cada vez mais, a teoria das artes se confunde com a das outras disciplinas do espírito. Assim, na hora actual, o comentário corrente das artes figurativas está praticamente desligado do conhecimento próprio das obras; só trata de valores comuns às artes e aos outros domínios do pensamento explícito, principalmente verbal e mais exactamente literário»[140].

---

[140] - Francastel, 1963:92-93. A partir desta ideia de Francastel, José-Augusto França desenvolve uma conclusão que pode ser lida como uma aproximação do elitismo, que se afastaria de muitas afirmações do seu mestre. Diz França [1963:12]: «é talvez cruel de lembrar, mas há que fazê-lo, que a leitura dum objecto figurativo (como a duma equação matemática, ou duma partitura musical...) não está ao alcance de toda a gente: é preciso conhecer as regras do jogo que comandam o sistema. E, mais, é preciso constatar uma grave erro: "enquanto que a existência de pessoas com mau ouvido para a música é geralmente reconhecida, todos imaginam ver espontaneamente e correctamente as formas"...» Ora, convém sublinhar que as precauções de Francastel se situam justamente contra a tradição académica dos críticos que pensam ser os únicos intérpretes das obras e nem sequer as chegam a abordar devidamente. Diz Francastel [1963:133]: «a arte figurativa não é apenas acessível aos iniciados. O seu público é dos mais alargados. O mal vem de que aqueles que a entendem, ou a praticam ou a lêem directamente; mas a maior parte daqueles que a comentam pela palavra ou pela escrita não captam senão os elementos comuns a todas as linguagens. (...) As teorias tradicionais, desde há gerações nas academias, impuseram uma interpretação muito tendenciosa do movimento das artes nos tempos modernos.» Por isso, na obra Études de sociologie de l'art (publicada em Paris por Médiations em 1970 embora reunindo textos anteriores, e comentada por Damian Bayon, «"Études de sociologie de l'art" par Pierre Francastel», Colóquio-Artes, nº 1, Fevereiro de 1971, p. 4.), Francastel fala «do papel muito importante desempenhado pelas "pessoas de gosto" que descobrem muito antes dos eruditos certas obras que estes últimos tentarão mais tarde colocar no seu contexto e interpretar; e faz uma outra constatação que decorre da primeira: existe uma certa categoria de homens, os "visuais", que vêem ali onde os outros, incluindo certos historiadores da arte - não vêem absolutamente nada. De onde se segue a crítica feita por Francastel aos "iconógrafos" (pensa-se em Panofsky e seguidores) por se ficarem pelo assunto do quadro sem serem tocados pela qualidade da "montagem", insensíveis, no fim de contas, ao visual.»

C - A arte e a estética defendem a sua autonomia

Vejamos agora como a arte se relaciona com estas tendências redutoras que temos vindo a encontrar nos discursos que a ciência produziu sobre ela. A afirmação de Foucault, atrás citada, segundo a qual «a literatura» se vergou aos critérios de verdade e verosimilhança da ciência aplica-se sobretudo ao romance; mas nas outras áreas da literatura, assim como nas outras artes, veremos que a arte e a teoria sobre ela procuram reagir a essa redução, através da utilização a seu favor da diferenciação da experiência em esferas autónomas, e proclamam, de dentro da sua esfera, uma autosuficiência que inclui mesmo uma capacidade cognitiva que consideram ultrapassar a da ciência. Pode mesmo dizer-se, como Arnold Hauser [1973:17], que é justamente na estética que a reivindicação da autonomia se torna mais extremada: «a interpretação filosófica dos modos de comportamento e realizações, relativos a uma progressiva divisão do trabalho e especialização, tem vindo a deixar-se dominar cada vez mais exclusivamente pela ideia de autonomia e imanência, desde o Renascimento. (...) Mas, pelo menos desde o Romantismo, não se considerou uma soberania completa, a não ser para a estética.»

Se já em Fausto encontramos a injunção «despreza apenas a razão e a ciência»[141], mais sistemática e coerentemente só encontraremos uma ruptura com a hegemonia da ciência entre os artistas **modernistas**, sobretudo nas áreas da poesia e das artes plásticas, onde é mais presente a demarcação em relação ao naturalismo (e aqui assiste-se a uma clivagem entre os autores de narrativas e os outros artistas, clivagem que não deixará de ser importante para o nosso objecto, o cinema português). Afirmando-se como contra-cultura, os modernistas reagem à explicação, à ciência e até a toda a cultura reinante, em que vêm uma inutilidade ou um perigo: ameaçarão mesmo, como Appolinaire, que puxarão da pistola mal lhes falem em cultura[142].

Como lembra José Guilherme Merquior [1981:25,35,18-20], Lionel Trilling

---

[141] - Ou, pouco mais tarde (1846), em Garrett, que comenta nas Viagens da minha terra [pp. 17 e 19 da edição da Guimarães Editores, Lisboa, sem data] «como se veio a descobrir que a ciência deste século era uma grandessíssima tola», que julga que sabe tudo, «presunçosa e cheia de orgulho dos néscios».

[142] - Parece que Goebbels fez a mesma ameaça, apropriando-se talvez do dito de Appolinaire; mas a ameaça tem logo um significado diferente quando a pistola real se substitui à simbólica.

diagnosticou «no modernismo a vontade de romper com a cultura social, de partir para um perturbadora deflagração de "energias primitivas", não éticas, numa arte profundamente desencantada com a própria cultura.» «Poderíamos considerar a apologia do "método mítico" da literatura moderna, feita por T. S. Eliot em seu célebre artigo de louvor ao Ulisses de Joyce (1923), como o arquétipo desse posicionamento. Segundo Eliot, a vantagem do método mítico (minimizado por Pound em sua apreciação, também positiva, de Joyce), estava em seu poder de negação "da anarquia e futilidade de nossa época". Falando claro: o mundo moderno não passa de um lixo...»

Ou seja, continua Merquior, a arte modernista, mesmo quando foi cerebral, foi profundamente anti-intelectual, no sentido de anti-conceptual. Tentou assim duas usurpações: «a primeira foi *uma usurpação da ideia pela forma*. O primeiro mandamento do modernismo é a noção arqui-romântica de autonomia e autarquia da arte, além e acima do pensamento. A poesia "anterior a todo o conceito", de Mallarmé, pode ser tomada como arquétipo dessa intensificação do velho irracionalismo romântico. Como Mallarmé, os modernos se farão autores cerebrais - mas profundamente antiintelectualísticos, no sentido de anticonceptuais. (...) O modernismo se propôs pensar com a forma, só com a forma: pensar anoético, e no entanto ambicionando nada menos que uma interpretação "órfica" (ainda uma vez, Mallarmé) do universo. (...) O intelectualismo de modernos como Eliot ou Mondrian é um fenómeno de superfície. A nível menos epidérmico, o que predomina é um irracionalismo visceral». A forma repele a ideia - mas ao mesmo tempo a forma usurpa a função da ideia; a arte aparece como «oráculo da suprema grandeza moral e intelectual».

Esta usurpação da ideia pela forma foi reforçada por uma segunda usurpação, simétrica: a usurpação da forma pela ideia - a ideia a tomar o lugar da forma. «Em que consistiu ela? No estetismo dos conceitos, na estetização do pensamento. (...) Schopenhauer ainda se preocupara com completar Kant, o pai da epistemologia; Nietzsche já não se dará a este trabalho. As ideias são para ele obras de arte, interpretações perspectivistas, valores vitais sem o menor compromisso com uma objectividade universal. (...) Nesse vácuo epistemológico, suspensa a gravidade da validez cognitiva, o pensamento se foi fazendo arte, e as ideias formas».

A este respeito o nosso Fernando Pessoa, que pensa sentindo e sente pensando, é um exemplo brilhante, em todas as suas diferentes vozes. «Não me

apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas/ Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!)» «Se têm a verdade, guardem-a.»[143] Em 1924, Álvaro de Campos escrevia[144]: «as ciências, ao aproximarem-se do estado matemático, tornam-se mais precisas: é porém duvidoso que, por isso, se tornem mais certas. (...) A matemática é uma linguagem perfeita, mais nada.»

Esta atitude manter-se-á nas décadas seguintes, nomeadamente entre os artistas plásticos. Matisse afirma repetidamente, em 1947, na mesma linha de Pessoa: «a exactidão não é a verdade.» Com esta ***nuance***, os artistas modernistas procuram afirmar a importância da esfera artística por relação com o trabalho científico, que desvalorizam[145]. Marcel Duchamp[146] escreve contra o «MATERIALISMO actual que arrasta o indivíduo cada vez para mais longe da procura do seu eu interior»: «a ciência recebe a homenagem de uma cega admiração. Digo cega, porque não creio na importância suprema dessas soluções científicas que nem sequer tocam nos problemas pessoais do ser humano.» Os cadernos de George Braque, já citados, estão repletos de críticas à ciência e à «erudição, saber sem rigor». «A ciência não existe sem fraude», «a ciência é poder adquirido de repetição», os intelectuais são «os tarefeiros da inteligência»; «as provas fatigam a verdade». «Ideologias e construções: uma gota de água em cima desses pães de açúcar e tudo se dissolve.» «A arte sobrevoa, a ciência dá muletas.»

Repare-se: o que assim se defende não é a ignorância: é também um saber, que teria menos exactidão mas maior rigor, que seria mais completo, mais verdadeiro, e por isso estaria acima da ciência. Já Baudelaire [1861:525] atacava aqueles «que despojam assim o génio da sua racionalidade, e lhe atribuem uma função puramente instintiva e por assim dizer vegetal». Um

---

[143] - «Lisbon revisited», poema de 1923, *in* Poesias de Álvaro de Campos, Lisboa, Ática, 1958, p. 245.

[144] - «O que é a metafísica?», publicado na Revista Athena em 1924 e incluído em Textos de crítica e de intervenção, Lisboa, Ática, 1980, p. 245.

[145] - A ponto de, como Álvaro de Campos denunciava em Fernando Pessoa, poderem «confundir o que a arte é com o que a ciência não é. Ora o que não é ciência nem por isso é necessariamente arte: é simplesmente não ciência» [«O que é a metafísica?», artigo citado duas notas atrás, p. 243].

[146] - «L'artiste doit-il aller à l'université?», texto de uma alocução proferida em Hosstra a 13/5/1960 e publicada *in* Duchamp du signe: écrits, Paris, Flammarion, 1975 (edição revista e aumentada), p. 237.

quadro, diz Braque, «está acabado quando apagou a ideia»; quer dizer que também partiu da ideia, sim, como na ciência ou na ideologia, mas a superou, porque manteve o contacto com a experiência, com tudo o que ela tem de surpreendente, de aleatório e de inventivo. «É preciso ter a cabeça livre: o conceito faz esquecer», mas a arte ultrapassa-o, porque lembra e cria. Ainda recentemente David Mourão-Ferreira prolongava esta atitude ao escrever: «Segundo pensa, o poeta só pensa/ quando não pensa que pensa;/ ou quando pensa que não pensa./ Daí a sua desconfiança/ perante os que pensam/ que estão sempre a pensar.»

E o que se passa com a reflexão sobre a arte ao nível da **estética**? Embora, enquanto disciplina constitutiva de um conjunto de regras, a estética tenha menos elementos destrutivos do que as práticas artísticas[147], ela não deixa de conhecer uma transformação que em muitos aspectos é convergente com as posições que acabamos de resumir, isto é, com a defesa da arte como um campo não apenas exterior à esfera científica mas também, de algum modo, concorrente dela na medida em que reivindica uma capacidade cognitiva à sua maneira, uma mais alta possibilidade de intuição ou construção da verdade - e em que, portanto, a ideia de um pensamento da verdade continua a ser o grande referente, mesmo na estética. Como lembra Maria Teresa Cruz[148], «a colocação da questão da arte sob a questão da verdade conduziu, desde Platão, a compreensão da experiência estética. Da insuficiência da *mimesis* platónica, até às pretensões metafísicas do idealismo estético, a experiência do belo é continuamente avaliada em função do seu acesso à verdade, ou seja enquanto experiência cognitiva. (...) Compreende-se assim que o domínio da *aisthesis* tenha buscado a sua delimitação através, simultaneamente, de uma aproximação em relação ao universo do conhecimento, e da construção de uma rivalidade. (...) O domínio da apreensão sensível, à qual a *aisthesis* corresponde originariamente, ver-se-á assim elevado, através de diversos momentos, à noção

---

[147] - Por essa razão, na própria arte se assiste, desde pelo menos Rimbaud e Mallarmé, a uma tentativa de encontrar uma poética a partir do próprio campo de criação, dispensando a reflexão da estética, ou pelo menos combatendo o seu monopólio. Mas a especificidade dessa distinção afastar-nos-ia das grandes linhas prioritárias no presente texto.

[148] - «Experiência estética e estetização da experiência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 12/13, Janeiro de 1991, pp. 58-59.

de *intuição*, de matizes intelectuais, e não já apenas da ordem da sensibilidade», num percurso que podemos seguir desde o fim da Idade Média, mas sobretudo desde o Renascimento, com Alberti e Leonardo, até aos românticos. No idealismo, encontramos a «rivalidade e concorrência entre arte e filosofia e entre arte e ciência, como a rivalidade entre pensamento abstracto, mediatizado por conceitos e signos, e a apreensão imediata, fruto da união sem mediações do sensível e do inteligível (...) A noção de intuição servirá à Estética para sustentar que o impulso metafísico das exigências ilimitadas da razão, à qual a racionalidade moderna não pode já responder, se refugie utopicamente na experiência estética».

No percurso em que Blumenberg nos conduz pela história do conceito de imaginação, diz ainda Cruz [1988:184-186], assistimos «à História, no seu dizer, à "Pré-História" do homem como sujeito criador: emergência de um mundo especificamente humano, isto é, de uma realidade produzida pelo homem, que obrigou à partilha do estatuto ontológico reservado inicialmente a um universo transcendente e, depois, à natureza. Essa partilha, que fez descobrir a finitude de cada um destes universos, e a possibilidade de emergência de outros, obrigou, como se sabe, à redefinição do conceito de realidade, ao mesmo tempo que conferiu à arte a possibilidade de se pensar como actividade metafísica, (...) comungando sempre dos discursos sobre a crise da *mimesis* e da representação e chegando a posições mais ou menos extremadas quanto ao papel do novo estatuto ontológico da arte, em relação às quais Heidegger terá sido, talvez a voz mais saliente.» Daí as «lentas transformações que foi preciso esperar no domínio da *aisthesis*, desde a quase total desvalorização dos sentidos até à sua ascensão ao campo do juízo, gradualmente aproximado das faculdades superiores da razão, até se chegar a constituir em Kant, como um campo de articulação chave no interior da própria razão.»

É certo que o **Kant** da Crítica do juízo, de 1780, lançara as bases da estética moderna como claramente autónoma porque diferenciada do conhecimento puramente intelectual, da vida sensorial e da experiência moral: embora, enquanto mediação entre estas diversas faculdades, o estético proporcione ao homem uma plenitude vivencial assimilável a uma unidade originária de natureza e cultura, a perspectiva kantiana nunca suprime o contraste entre elas (considera que o prazer estético resulta da coincidência inabitual entre a imaginação e o entendimento, mas mantém o fosso em relação ao sensível). Rapidamente, porém, esta perspectiva foi abandonada ou distorcida

em favor do primado unificador da estética como factor mais elevado de conhecimento.

A ultrapassagem dos sensualistas significou justamente começar a compreender o papel dos sentidos no conhecimento, isto é, que o pensamento é inconcebível sem a sensibilidade (coisa que aqueles não admitiam): «a sensação como fonte do conhecimento (...) constitui o elemento essencial daquilo a que se chama o belo»[149]. «A primeira grande infidelidade à estética de Kant foi cometida por Schiller, que converteu a vivência do estético em princípio de reconstrução ético-social. A heresia acentuou-se com os românticos de Iena. O romantismo transformou a arte em *organon* privilegiado do saber; a sugestão Kantiana de uma integração homem/natureza virou conteúdo de uma experiência efectiva, recriável pela **magia** da intuição artística» [Merquior, 1969:259]. Schelling via na arte o cume do pensamento, porque só ela lhe parecia penetrar no coração do real. Schlegel «assegurou, do ponto de vista do objecto ou da obra, aquela autonomia no âmbito da arte, que Kant havia conferido à razão, ao criticá-la»[150].

Assim, nota Bragança de Miranda [1994:191 e 214] falando das «estilísticas» romântica e iluminista que adiante desenvolveremos melhor (e que não devem ser identificadas com períodos cronológicos), «mais do que sentimento, trata-se portanto da estética como princípio organizador, funcionando enquanto acto vital e estratégia de actualização do passado.» «Se é certo que, devido à dominância da estética no romantismo, se possa encontrar uma maior insistência na "sensibilidade" ou nos "sentimentos", não nos parece pertinente a distinção razão/sentimento para caracterizar estas duas estilísticas. Na medida em que, cada uma a seu modo, é uma forma de estilizar a experiência e, portanto, o "mundo da vida", é obrigada a construir **formas de sensibilidade** específicas» - e que poderemos encontrar mesmo no iluminismo. «Diferentemente dos intérpretes que opõem razão/sentimento para distinguir

---

[149] - Raymond Bayer, Histoire de l'esthétique, de 1961, tradução portuguesa (de José Saramago) como História da estética, Lisboa, Estampa, 1979, p. 173.

[150] - Walter Benjamin, «Die fruhromantische Theorie der Kunsterkenntnis», capítulo da tese para doutoramento Der Begriff den Kunstkritik in der deutschen Romantik, defendida em 1919 e publicada em 1920; este capítulo está traduzido como «A teoria do conhecimento artístico na primeira fase do romantismo», na antologia de textos de Benjamin, Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 94.

estas duas estilísticas, a estética é uma forma de razão, permitindo dar forma sensível às abstrações da razão iluminista»[151].

Veja-se como também **Hegel** se distancia da visão kantiana da arte como prazer desinteressado, de valor apenas psicológico ou emocional, para defender, através justamente da ruptura com o verismo, o elevado valor cognitivo e ontológico da arte, reveladora da verdade e, portanto, do ser. Como nota Allan Megill [1985:159], «Hegel encara explicitamente a arte, não como um mero recreio, mas antes como algo que é necessário ao homem enquanto homem. (...) Isto está em alguns aspectos perto da visão heideggeriana da arte, e não admira que Heidegger tivesse tanto apreço pelas Conferências sobre Estética» (com a diferença que a perspectiva de Heidegger é não apenas ontológica como ontogenética: a arte desvenda o Ser e, mais do que isso, cria Ser).

O que acontece no nosso século, com o desenvolvimento de uma sociedade de crescente divisão do trabalho, massificada e tecnicizada, é que o campo da arte e da correspondente reflexão estética vão defender de uma forma cada vez mais reactiva a sua autonomia e a sua capacidade de se constituirem em sede principal do saber. Em 1911, no citado A alma e as formas, o jovem Georg **Lukács** partia da ideia schopenhauriana (e, em parte, nietzschiana) do trágico conflito entre a arte e a vida para considerar que apenas na arte esse conflito poderá ser superado, porque só nela se alcança a unidade entre o sujeito e o objecto. Mais tarde, os autores da escola de Frankfurt farão da arte um último e fundamental reduto contra a sociedade de massa, que consideram desumanizadora e repressora, tanto da natureza exterior como da natureza do próprio homem e do seu espírito crítico. Para esta escola, sintetiza José Guilherme Merquior [1969:51], qual tem sido «o papel da arte no reino da mente iluminista, que afinal se confunde com a trajetória da civilização? É, em parte, uma função de compensação, e até mesmo, por via da memória, uma tentativa de restaurar um outro cosmos, um mundo essencialmente diverso do da razão

---

[151] - Daí que, já nos românticos do século XVIII, encontremos o programa de uma «nova mitologia» que pretende tornar-se uma «mitologia da razão». «O subjectivismo da "liberdade absoluta" é, portanto, um outro projectualismo, embora isso não tenha sido reconhecido pelas interpretações tradicionais, demasiado presas da oposição entre razão e sentimento, que está longe de ser pertinente. No fragmento 22 do *Athenaeum*, atribuído a Friedrich Schlegel, pode ler-se: "Um projecto é o germe subjectivo de um objecto em devir. Um projecto perfeito deveria ser simultaneamente plenamente subjectivo e plenamente objectivo, um indivíduo indivisível e vivo."» Bragança de Miranda, 1994:191.

tecnológica. A sociedade tecnológica estende a divisão do trabalho ao campo da linguagem: enquanto signo, a palavra pertence à ciência; enquanto som e imagem - sem pretensão ao conhecimento verdadeiro - pertence à arte. Assim a repressão tolera a arte, com a condição de que ela funcione como puro deleite, como um prazer gratuito e cego.» Trata-se, para a teoria crítica de Frankfurt, de combater essa repressão e reconhecer à arte as funções que lhe são negadas.

Herbert **Marcuse**[152], indo buscar ao Freud de Psicologia das massas e análise do ego a ideia da possibilidade de uma cultura não repressiva, ideia que depois radicaliza univocamente, considera que na esfera da arte podem e devem preservar-se algumas das reivindicações mais primitivas do homem; o único compromisso que designa para a arte é com Eros, com a profunda afirmação dos impulsos vitais na sua luta contra a opressão instintiva e social. Marcuse vai assim, como os artistas plásticos, ao encontro das formas mais primitivas; e critica aqueles movimentos artísticos que, vergando-se à intensificação psicológica da repressão, se entregam ao comportamento tecnocrático e positivista, à manipulação cientifista dos seus recursos, acabando assim por perder a sua razão de existência.

Também Theodor **Adorno** [1970:68], procurando exercer uma razão autónoma e crítica contra a razão reificada e instrumental do «mundo administrado», encara a arte como último reduto da verdade. «O objectivo de toda a racionalidade, da essência dos meios para dominar a natureza, seria o que já não é meio, por conseguinte, algo de não racional. É precisamente esta irracionalidade que a sociedade capitalista oculta e nega e, contra isso, a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem soterrada pela racionalidade do objectivo desta e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade». Simultaneamente, Adorno considera, porém, que, pela própria dinâmica dessa sociedade, o direito da arte à própria existência está posto em causa.

---

[152] - No já citado A dimensão estética e em One-dimensional man, de 1964, tradução francesa (revista pelo autor) como L'homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée, Paris, Minuit, 1968. Deixamos propositadamente de lado as primeiras (e diametralmente opostas!) posições de Marcuse sobre a estética, tal como foram expressos no artigo de 1937 «Sobre o carácter afirmativo da cultura», *in* Adorno, Horkheimer e Marcuse, Cultura e sociedade, Lisboa, Presença, 1970, onde se prevê o desaparecimento da forma estética com o advento da revolução, por o objecto artístico burguês, criador de ilusão e reconciliação, nunca exprimir a realidade de forma apropriada e ser um factor estabilizador das estruturas sociais.

É certo que, tal como o Marcuse da última fase (o de A dimensão estética), Adorno é cauteloso a proclamar a morte da arte, porque não quer dessa forma entregar uma das derradeiras armas de que a resistência ainda se pode servir: «actualmente, a estética não tem nenhum poder sobre se virá ou não a ser o necrológio da arte, mas não deve atribuir-se o papel do orador fúnebre» [1970:14]. Com a subida ao poder do fascismo, seguida pela explosão do capitalismo monopolista e pela crescente integração daquele proletariado em quem antes se vira o sujeito revolucionário, a Escola Crítica de Frankfurt torna-se, porém, especialmente céptica e pessimista, acentuando a «dialéctica negativa» que, «antecipando o corte epistemológico do estruturalismo, separa a teoria crítica, o pensamento do intelectual radical, da prática ideológica e política» [Lima, 1981:12], e se centra na arte como último reduto, e talvez último momento, do Espírito e, correlativamente, da felicidade.

Por isso mesmo, por se apegar a uma visão idealizada e romântica em que exige da arte o triunfo de toda a opressão, Adorno, apesar das extraordinárias análises que faz de algumas obras, e da pulsão utópica que sempre percorre a sua obra, acaba por ser essencialmente pessimista na avaliação de uma arte que não consegue cumprir essa missão ideal. Como nota Merquior [1969:91 e 1975:39], «a tensão adorniana entre o exame objectivo da obra e a rígida noção de uma essência do estético assume a forma de uma indecisão entre o apego ao mito idealista e romântico da Arte como princípio abstracto, momento do Espírito, e o moderno repúdio desse monolito apriorístico, rejeitado em favor da análise desmistificante da variedade concreta das manifestações artísticas»; a sua «estética messiânica não se limita a reclamar da arte que ela conheça: exige que ela triunfe de toda a opressão e acaba por condená-la devido à sua derrota.»

É que Adorno [1970:353] considera que «a arte já só pode chegar às pessoas através do choque que vibra um golpe naquilo a que a ideologia pseudocientífica chama comunicação», procedendo por rupturas e choques que fazem explodir as formas comprometidas com a disciplina da opressão[153]. O problema, para Adorno[154], é muitas das manifestações artísticas não

---

[153] - O carácter apriorístico desse ideal está bem patente na afirmação de que, «mesmo num futuro lendariamente melhor, a arte não deveria renegar a lembrança dos terrores acumulados; de outro modo, a sua forma seria vã» [Adorno, 1970:356].

[154] - Na obra Dissonâncias, citada por Merquior, 1969:5.

procederem a essa ruptura, ficando por aquilo a que chama o sentido «culinário», isto é, o predomínio do «gostoso», do sensualmente agradável, ou dos efeitos virtuosísticos, ou dos aspectos puramente materiais, sobre a profundidade emotiva e a carga intelectual do que considera ser o verdadeiro processo estético. Daí a sua condenação em bloco do que chama, com Horkheimer[155], a «indústria da cultura», em que inclui o cinema[156]. Mas, pior do que isso, o problema é que, mesmo quando disciplinadamente se alcandroa no choque e na ruptura, a arte de vanguarda pode estar a fazer o jogo da repressão: não só porque as suas rupturas depressa se podem tornar meramente formais, sem traduzirem qualquer revolta, como Adorno analisa na passagem de Schoenberg a Stravinski, como porque esse «endurecimento», «produto da maldição social, forma do protesto solitário», é vista como cerebral, não natural, sem emoção, e facilmente se transforma de facto «em insensibilidade pura e simples. A infelicidade desliza para a agressão»; então a vanguarda torna-se «artesanato doméstico e inexpressivo. A desumanidade dialéctica - desumanidade em nome do humano - termina levando à desumanização». Assim, «na teoria de Adorno, a ruptura se reconcilia com a opressão. A única vantagem que se lhe concede é uma vantagem subjectiva; a escolha da própria morte» [Merquior, 1969:62 e 130]. Além disso, Adorno[157] ainda chama a atenção para a falácia de a arte querer superar, numa pretensa organicidade da obra total, a separação moderna entre a arte e a restante experiência, porque ao fazê-lo está apenas a reduplicar

---

[155] - Theodor Adorno e Max Horkheimer, Dialektik der Aufklaerung, de 1947, tradução francesa como Dialéctique de la raison, Paris, Gallimard, 1974.

[156] - Embora na obra de Adorno surjam por vezes indicações de que essa indústria da cultura, tal como a ideologia em geral, não é «totalmente alheia à contradição, incorporando necessariamente um momento de verdade ou de utopia» [António Sousa Ribeiro, 1983:27]. Para as referências mais desenvolvidas de Adorno em relação ao cinema, ver Minima moralia, de 1951, tradução francesa como Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée, Paris, Payot, 1980, assim como o artigo «Transparencies on film», publicado na New Gewrman Critique em 1981-2 e republicado na antologia The culture society: selected essays on mass culture, London, Routledge, 1991.

[157] - Versuch uber Wagner, obra escrita em 1937-1938; alguns capítulos foram publicados em França em 1939, mas o conjunto, revisto, só foi integralmente publicado em 1962. Tradução francesa como Essai sur Wagner, Paris, Gallimard,1966,pp. 135-154.

a totalidade alienada do mundo da vida sem nunca o atingir[158].

Por todas estas razões, para Adorno, «se a arte constitui nos nossos dias o último reduto de uma práxis autêntica, ela arrisca-se a pagar por isso um preço demasiado pesado: ao recusar a reificação generalizada, traz, ao mesmo tempo, os estigmas desta» [Sousa Ribeiro,1983:27]. Daí a aporia em que Adorno [1970:266] tragicamente se coloca: «também no plano social a situação da arte é hoje aporética. Se enfraquece a sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente no seu campo, deixa-se integrar com igual facilidade como ramo inofensivo entre outros.»

Repare-se como esta aporia, que no fundo marca toda a produção artística e teórica do modernismo, resulta do extremar da separação entre as várias esferas da Modernidade, quando a defesa da autonomia da arte (cujo reconhecimento teórico já vinha pelo menos desde Kant) atinge a vontade de **autarcia** do estético, para através dela aceder a uma verdade mais essencial, rival da verdade científica que ao mesmo tempo procurava a hegemonia. A arte fecha-se sobre si própria, numa recusa do resto da sociedade e do seu curso histórico. As artes modernistas legitimam-se como derradeiros bastiões da recusa da unidimensionalização a que, segundo a sua visão pessimista, a sociedade está crescentemente sujeita. Passam por isso a encontrar forças nessa condição de derradeiros sobreviventes da experiência harmoniosa da humanidade, na denúncia dessa ferida que as haverá de matar, ou seja, passam a renovar-se a partir do tema da sua própria morte[159].

O princípio orientador desta *doxa* estética foi a ideia de um fechamento e **morte da arte**, tema que já Hegel anunciara, por concluir que a arte deixara de ser capaz de dar conta, como antes, de uma experiência humana válida. Por essa

---

[158] - Sobre esta questão, veja-se José Bragança de Miranda [«Considerações sobre a arte na sua "situação pós-moderna"», *in* Maria Teresa Cruz (org.), Contemporaneidades, Lisboa, ZTT/Averroes, 1986, p. 23; ensaio parcialmente republicado na revista Risco, nº 6, Verão de 1987], que acrescenta: «mesmo a possibilidade de fragmentos do real entrarem na obra de arte, que é o procedimento básico do vanguardismo, se afigura impossível, por facilmente capturável pela dispositividade moderna.»

[159] - É certo, como adiante veremos, que ao mesmo tempo que o modernismo mas sem convergirem com ele, outras linhas extremamente produtivas procuravam um equilíbrio entre a defesa da autonomia e a abertura às significações mais gerais da cultura e do mundo social; mas elas não foram valorizadas pela *doxa* estética dominante no modernismo, e por isso apenas as abordaremos quando falarmos de uma nova situação das artes, em que essa *doxa* vacila e a correlação de forças se altera.

via, muitas vezes a arte criou-se a si mesma como actividade dos sentidos, e não já do sentido: como logo no início do século o teórico da arte Roger Fry [cit. *in* Wechsler, 1981:9] programaticamente defendeu, a arte modernista troca a não preocupação com o problema da representação pelo trabalho sobre a beleza das relações formais. «Perde-se assim de vista», escreve Bragança de Miranda [1986:22], «que, se sempre existiu uma interrogação sobre os materiais e as regras de trabalho artístico, isto é, que se os manifestos dos vanguardistas mostram o teor de reflexividade e de conceptualidade da arte na modernidade, a sua debilidade é que se esgota na demonstração e no conceptualismo. Mais paradoxal ainda, é que desse estilo de trabalho se tenha feito um motivo transcendental da arte moderna, transformando esse momento de experimentabilidade numa espécie de técnica política para garantir o "novo" - o único valor que resta do vanguardismo, que nega todos os "valores"»[160].

No início dos anos sessenta, Lévi-Strauss[161] gerou abundante polémica por dizer que as artes modernas, ao perderem a sua função colectiva, perderam simultaneamente a sua capacidade de significação (há uma «perda ou

---

[160] - Recentemente, vários autores têm defendido, com razões diversas, que esse investimento na forma tem uma função compensatória. Odo Marquard [«L'homme accusé et l'homme disculpé dans la philosophie du XVIIe siècle», Critique, nº 413, Outubro de 1981 e no mesmo ano incluída na antologia Abschied vom Prinzipiellen; uso aqui a síntese feita por Rainer Rochlitz na Introdução à antologia, que organizou, Théories esthétiques après Adorno, Paris, Actes Sud, 1990], que desenvolve as ideias de Joachim Ritter, considera que «o tremor de terra de Lisboa, em 1755, provoca uma crise da teodiceia leibniziana e suscita outras tentativas de compensar os sofrimentos dos homens; trata-se, nomeadamente, da filosofia da história, da antropologia filosófica e da estética. O homem deixa de ser acusado por Deus em função dos pecados que cometeu ou de que é herdeiro, mas passa a ser ele próprio quem pede justiça ao homem. Marquard fala de uma "sobretribunalização da realidade vivida", em consequência da secularização da culpabilidade. Ela suscita a delimitação de um certo número de campos que permitem ao homem abrigar-se da responsabilidade crescente, dificilmente suportável. Assim o homem como natureza, que não pode ser tido por responsável das doenças do seu corpo ou do seu espírito, e a arte do génio, "favorita da natureza", são definidos como inacessíveis a uma procura de responsáveis». Por sua vez, Rudiger Bubner [«Uber einige Bedingungen gegenwartiger Asthetik», texto de 1973 traduzido como «De quelques conditions devant être remplies par une esthétique contemporaine» e incluído na mesma antologia] parte de uma ideia análoga, mas mais específica: a estética preenche sem cessar funções substitutivas que a desviam da sua verdadeira função.

[161] - Cf. Merquior, A estética de Lévi Strauss, já citado, páginas 43,46-47,57 e 23-24.

enfraquecimento da função significativa da obra»). Deixaram de ser portadoras de sentido, fecharam-se no trabalho sobre os materiais da sua própria esfera autónoma. Ora, para Lévi-Strauss, «do mesmo modo que "é preciso ver nas condutas mágicas a resposta a uma situação que se revela à consciência por manifestações afectivas, mas cuja natureza profunda é intelectual" - já que ela se liga à própria essência da função simbólica e do fenómeno do sentido - é preciso aceitar a ideia de que a criação artística, ao nível de suas fontes, e mesmo se ela brota do inconsciente, está ligada a um processo intelectual. Ainda que ela esteja fortemente motivada por condicionamentos de ordem emocional, a arte não se elabora senão ao despertar incessante de uma problemática da significação: aporias insuperáveis do esforço, sem cessar retomado, de interpretação do universo»; daí «a qualidade de **conhecimento** investida pela arte». Se, na opinião de Lévi-Strauss, os dois riscos extremos e opostos das artes são não serem suficientemente linguagem ou serem-no demasiado, então é claro que os riscos que as artes do modernismo passaram a correr foram ser demasiado linguagem, sem abertura para o mundo externo.

Recentemente, Eduardo Lourenço[162] equacionou esta questão em torno da ideia de «o canto do signo». «Da morte do signo se tece desde a Educação Sentimental e Madame Bovary, a tapeçaria, sem cessar desfeita e refeita, da ficção moderna. O anúncio dessa morte vinha a caminho desde o D. Quixote, enterro definitivo da literatura como exploração e viagem do signo enquanto indicador óbvio da realidade - a do Decameron ou do Amadis - até Sterne, que converte o signo em elemento de um jogo indefinidamente reversível. A história da ficção como morte do signo não é a da morte da literatura, apenas a da sua assunção como espaço autónomo da imaginação mediada pelo verbo. Desde sempre que a literatura vive da morte do signo, da sua perversa capacidade de nos sugerir um caminho que não existe como o único que merece existir. Até Flaubert esse sortilégio operava como natural magia. A literatura não sabia ainda que era literatura. Cada leitor embarcava encantado para a Citereia literária na companhia de um autor divino que sabia melhor do que ele para onde ia e que estrelas o guiavam. (...) A ficcionalização interminável da ficção que Cervantes inicia deixa ainda intacto o poder da escrita, a sua capacidade de ler e designar o mundo, o exterior e o interior, na medida em que o signo era o corpo de um

---

[162] - «Do não lugar», prefácio a O canto do signo: existência e literatura (colectânea de ensaios com datas entre 1957 e 1993), Lisboa, Presença, 1994, pp. 9-11.

significado real ou virtualmente recuperável por um sentido inequívoco. Quando a vacilação do sentido, a suspeita, se instalou, primeiro abstractamente como consciência do abismo que separa a palavra que nomeia da coisa nomeada, depois concretamente, como sentimento onírico do real, o signo recuperou o que perdia, como corpo do significado para se instalar no espaço enigmático e vertiginoso da sua ausência de sentido. Paradoxalmente, este esvaziamento da sua função angélica de conferir sentido ao mundo traçando nele os caminhos e as moradas que no-lo tornavam habitável, devolveu ao signo a sua ubiquidade. Quer dizer, ao mesmo tempo a pura virtualidade e a liberdade que ela deixa como imperativa saída. Sem sujeito imposto, a ficção como consciente morte do signo que o D. Quixote inaugura, estava condenada a reinventar o mundo - aquele onde a realidade será para sempre inseparável da ficção - convertendo a opacidade em luz que de si mesma se alimenta, e a liberdade, num jogo que se inventa à medida em que se joga. Entrámos assim naquele espaço literário - o da Modernidade - onde nenhum lance de dados, nenhum jogo com signos esvaziados do seu poder ontológico, pode recriar o mundo de ideal plenitude, da antiga literatura.»

Curioso, continua Eduardo Lourenço, «é que, será sob a pluma de Flaubert que a morte do signo, a descrença no seu poder de balizar e recriar uma realidade tão harmoniosa como a saída das mãos do Criador, se converterá, mesmo sob a forma de omissão, em "canto do signo". Imaginar um livro cujo conteúdo, mas também esplendor, em nada mais repousem do que no "estilo", no signo virtualmente liberto da sua vocação de duplo da realidade, foi a sua única nunca repudiada tentação. O que Flaubert concebeu por "ódio à realidade" (à sociedade e ao mundo a que nenhuma ilusão pode restituir o sentido ausente), a literatura moderna o conceberá como exigência ou por desafio, emanando do próprio signo, esvaziado de facto de sentido transcendente, mas apto para designar e ocupar, pela sua essência virtual, aquele **não lugar** que só o imaginário, como espaço de absoluta irrealidade do criador e da sua ficção, configura.»

«Nesta perspectiva, mesmo a mais trágica ou irrealista da ficções modernas - De Kafka a Thomas Bernhard - é "canto do signo". Talvez, mais do que todas, aquela que desde o dadaísmo se apresentou como explícita festa do signo para abolir a ideia mesma da literatura. Mas "o signo" tal como a realidade para Flaubert, não pode ser objecto de ficção enquanto tal. Toda a sua virtualidade fantasmática se evaporaria. Na verdade, a literatura moderna, na

medida em que converte em objecto um signo que só existe como cena e consciência de perda do vínculo que idealmente o religa a algo que não é signo, tende para a sua oclusão, para a sua rasura. (...) Mas quando a ficção, para cumprir a sua função de anti-morte, cai na tentação de se converter na sua própria e única preocupação, "o canto do signo", que ela incarna, converte-se em ferida narcísica, automutilante, em gosto demoníaco de auto-supressão. Uma boa parte da ficção moderna - sobretudo europeia - vive da glosa interminável de si mesma como "morte da ficção". Uma morte ficcionada, naturalmente. Mais ainda do que aquela de que se alimentava a literatura quando se começou a viver como "morte do signo".»

Chegamos assim a um último aspecto a reter nesta questão da autonomização da arte, que é o da sua problemática relação com as outras esferas e com o público, relação de que a atitude modernista é a um tempo consequência e causa. É certo que se pode perguntar se todas as grandes criações artísticas não se situarão sempre nos limites da (in)comunicação, desejada ou não. Por exemplo, no século passado Simmel[163] escrevia: «por muito reservada e criticamente que se queira pensar sobre a "opinião geral", sobre a *vox populi*, as obscuras suspeitas, instintos e valorizações da grande massa têm em geral um núcleo acertado e digno de confiança, rodeado, certamente, por uma grossa casca de superficialidade e emascaramento; mas no religioso e no político, no intelectual e no ético, deverá sempre de novo ser percebido como uma correcção fundamental. Só num âmbito, que inclusivamente parece mais acessível do que aqueles, o juízo da generalidade se mostra, por assim dizer, como que abandonado por todos os deuses e, precisamente, sem dúvida alguma insuficiente no fundamental: no âmbito da arte. Aqui, um abismo sobre o qual não nos cabe traçar qualquer ponte separa a opinião da maioria de toda a intelecção do essencial, e neste abismo habita a profunda tragédia social da arte».

É que frequentemente o trabalho dos artistas, na sua própria espontaneidade, não representa um caminho para um mais fácil compreensão,

---

[163] - Georg Simmel, «O actor e a realidade», texto publicado no Berliner Tageblatt em 1912 e incluído em espanhol na colectânea El individuo y la libertad: ensaios de critica de la cultura, Barcelona, Península, 1986, p. 201. Veja-se também, deste autor e abrangendo os mesmos temas, a colectânea francesa La tragédie de la culture, Paris, Rivages, 1988.

mas, como notou Nietzsche em Homem e Superhomem, muitas vezes significa, justamente, o desejo de não se ser compreendido. Hauser [1973:34] comenta que quando o romantismo ou o materialismo se opõem às convenções das gerações mais velhas não é porque estas sejam pouco comunicantes, é antes por serem demasiado fáceis e lineares, e as novas obras não se pretendem «mais fáceis e compreensíveis, e sim mais complicadas e atraentes no sentido em que se começam a exprimir outra vez mais artificial e disfarçadamente». Mas é muito problemático dizer que a grande arte surge sempre em situação de ruptura: por um lado, «os idealistas e os românticos são de opinião que as obras de arte se ligam tanto menos ao tempo em que apareceram quanto mais significativas são»; por outro lado, muitas situações permitem porém afirmar «que os pontos de contacto entre a produção artística e as circunstâncias históricas são tantos mais numerosos e consideráveis quanto maior é o artista. Shakespeare aceitou com a melhor das boas vontades os pressupostos do teatro do seu tempo, as convenções dramáticas vigentes e o gosto - em certo sentido, duvidoso - do seu público, muito mais do que a maior parte dos ambiciosos dramaturgos dos séculos seguintes, que se moviam com as suas pretensões no espaço vazio de um teatro ideal. A linguagem formal de Bach estava tão ligada ao seu tempo e a sua fidelidade à tradição era tão inabalável que já na geração seguinte à sua, a dos seus próprios filhos, que ditavam a moda, era considerado um artista gravemente conservador» [Hauser, 1973:75]

Independentemente da decisão geral que se queira ou não tomar a este respeito, o que nos interessa aqui frisar é que, a partir do século XIX, passa a ser regra, conscientemente enunciada, a ruptura de quase todas as práticas artísticas em relação ao resto da sociedade e da cultura: aquilo a que Iuri Lotman chamou «estética de oposição», a estética das épocas em que o código dos emissores e o dos receptores deixou de coincidir. Em 1924-1925, Ortega y Gasset[164] comentava a crescente «desumanização da arte» numa época em que se pode tratar a obra de arte como uma estrutura formal, independente, completa em si própria, lúdica e irónica. É certo, escreve Ortega, que uma certa emancipação em relação ao humano é condição de toda a arte: «alegrar-se ou sofrer com os destinos humanos que, talvez, a obra de arte nos refira ou apresente é coisa muito diferente do verdadeiro gozo artístico.» Mas a arte

---

[164] - La deshumanización del arte y otros ensayos de estetica, de 1925, republicado em Madrid por Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987, pp. 19, 53 e 20-21.

moderna (ou a «arte nova», como lhe chama Ortega) vai salientar essa especificidade artística, essa autonomia, perdendo toda a referência ao humano. «Ainda que seja impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que existe uma tendência para uma purificação da arte. Esta tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiado humanos, que dominavam a produção romântica e naturalista.» «Quem sabe o que dará de si este estilo nascente! A empresa que acomete é fabulosa - quer criar do nada. Eu espero que mais adiante se contente com menos e acerte mais.» Note-se, de passagem, como a avaliação que Ortega faz, isto é, como a própria carga do substantivo «desumanização», é ambígua: por um lado Ortega quer reconhecer nela uma característica inerente e necessária a toda a arte (por isso critica os elementos «demasiado humanos»), por outro lado teme que a falta de referência, ainda que residual, ao mundo humano lhe roube a razão de ser («dir-se-á que a nova arte não produziu até agora nada que valha a pena, e eu não ando muito longe de pensar o mesmo.») Mais do que o juízo, de conotações moralistas e conservadoras (juízo que, em todo o caso, em Ortega, não podia ser final, porque estava ainda a adivinhar essa «nova arte») interessa-nos porém o diagnóstico que Ortega traça, já nessa época. «Se analisarmos o novo estilo encontramos nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1°, à desumanização da arte; 2°, a evitar as formas vivas; 3°, a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4°, a considerar a arte como jogo, e nada mais; 5°, a uma essencial ironia; 6°, a evitar toda a falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Por fim, 7°, a arte, segundo os jovens artistas, é uma coisa sem transcendência alguma.»

Onze anos mais tarde, em 1936, Walter Benjamin, num texto célebre[165], colocou a ênfase na questão da «reprodutibilidade técnica» como sintoma e causa da passagem a uma nova condição da arte, que caracteriza como a substituição do valor ritual, ou de culto (religioso, pré-estético), pelos valores secularizados de autenticidade e de exposição[166]. Vejamos como Benjamin

---

[165] - «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», de 1936. Usamos a tradução portuguesa como «A obra de arte na era da sua reprodução técnica», *in* Eduardo Geada (org.), Estéticas do cinema, Lisboa, D. Quixote, 1985, por ter sido a primeira e por parecer globalmente correcta - excepto, no título, ao usar «reprodução» em vez de «reprodutibilidade».

[166] - Como nota Merquior [1969:90], «a tese benjaminiana do declíneo da aura é uma versão aprofundada da análise do comportamento na sociedade urbano-industrial

coloca a questão: «originariamente, o culto exprime a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as mais antigas obras de arte nasceram para servir um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Ora é um facto de importância decisiva o de a obra de arte perder obrigatoriamente a sua **aura** logo que deixa de apresentar as marcas da sua função ritual. Por outras palavras, o valor da unicidade próprio à obra de arte "autêntica" baseia-se neste ritual que foi, originariamente, o suporte do seu antigo valor de uso.» Com o desaparecimento deste carácter ritual, a arte passou a viver uma crise, a que os artistas «reagiram professando "a arte pela arte", isto é, uma teologia da arte. Esta doutrina conduzia directamente a uma teologia negativa: acabou-se, efectivamente, por conceber uma arte "pura", que se recusa não só a desempenhar qualquer papel essencial, como até a submeter-se às condições que impõe, sempre, um projecto objectivo. (Em literatura, Mallarmé foi o primeiro a ocupar esta posição).» Estamos assim perante «um facto verdadeiramente decisivo e que vemos aqui aparecer, pela primeira vez, na história do mundo: a emancipação da obra de arte em relação à existência parasitária que lhe impunha o seu papel ritual.» «Cada vez mais o espectador tende a substituir a unicidade dos fenómenos reinantes na imagem cultual pela unicidade empírica do artista ou da sua actividade criadora. A substituição nunca é, evidentemente, integral;

---

praticada pela "filosofia da vida", e particularmente por Simmel, no final do século XIX. Em poucas palavras, ela se enuncia do seguinte modo. Antes da formação da grande cidade - da Londres e da Paris dos meados do Oitocentos -, a experiência individual em relação às pessoas e aos objectos culturais lhes emprestava um ar quase sagrado. O contacto com desconhecidos conservava o privilégio da surpresa; a contemplação da obra de arte lhe conferia um sabor misterioso. (...) Essa enobrecedora distância das pessoas e das obras, essa aparência de impalpabilidade, experiências modernas como a viagem diária em veículos colectivos, ou a reprodutibilidade (pela gravura, e sobretudo pela foto e pelo filme) das obras de arte, minaram em definitivo. (...) A convivência forçada dos indivíduos, norma da vida urbana, institucionaliza um contacto inquietante, **uma susceptibilidade ao choque**, que Simmel faz datar do advento dos transportes colectivos. Esse convívio constrangedor e conflitivo poderia ser definido com o auxílio da fenomenologia do *regard* de Sartre (L'être et le néant, III, cap. 1, secção 4); quando olhamos alguém, essa pessoa se nos apresenta a princípio como objecto. Mas basta que esse alguém também nos olhe, para que nos sintamos igualmente objecto. Reconhecemos, então, que o "outro" nos escapa e que, tão livre quanto nós, constitui ele também uma consciência livre, inapreensível como simples objecto - e, como tal, um perigo para a nossa própria autonomia. Ora, esse comportamento baseado na expectativa do choque envenena as qualidades de respeito e deferência nas relações humanas. Esse tipo de olhar alheio nos ignora ou ameaça - jamais nos quer bem. Com ele, tanto quanto as obras, as pessoas perdem todo sabor "positivo" de distância.»

a noção de autenticidade remete sempre para algo mais do que uma simples garantia de origem (...). Apesar de tudo, o papel que desempenha o conceito de autenticidade no domínio da arte é ambíguo; com a secularização da arte, a autenticidade torna-se o substituto do valor cultual.» [Benjamin, 1936a:22 e 42].

Nas décadas seguintes, o modernismo vai tirar as ilações de todas estas mudanças (que ele próprio potencia), defendendo aquilo a que Adorno [1970:16 e 353] chamou a «vocação incomunicante da arte moderna»: «a comunicação das obras com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não comunicação»; e perante as aporias, atrás referidas, que considera caracterizarem a situação moderna da arte, Adorno não hesita em julgar que a arte «só é íntegra quando não entra no jogo da comunicação» - e nisto Adorno resume, com as implicações que se adivinham, a posição dominante nas vanguardas modernistas.

Então, com o modernismo assiste-se a um divórcio, de importantes consequências, entre o que é valorizado pelos artistas e pela reflexão estética, por um lado, e o que é valorizado por aqueles que não estão inseridos na esfera da arte. E a aporia das vanguardas modernistas surge como especialmente trágica porque, para usar uma expressão de João Barrento[167], o tempo se foi encarregando de as fazer passar directamente do **ghetto** de onde não foram ouvidas para o **museu** onde não queriam entrar. No dizer de Bragança de Miranda [1986:20], «o problema é que mesmo as experimentações radicais que se pretendiam à margem do museu moderno, também se dotaram dos seus museus, também foi possível detectar a regração das suas anti-regras.» E, como nota Barrento, passa a existir um problema de contacto do público com a obra, que é por um lado um problema de contacto material e por outro lado uma questão de acesso semiológico, isto é, de instrumentos de descodificação da obra, tanto mais difícil quanto a «vocação incomunicante» e de ruptura fizer obras de difícil descodificação[168]. No dizer de Ortega e Gasset [1924-25:14],

---

[167] - João Barrento, «Para uma sociologia das vanguardas: entre o *ghetto* e o museu?», *in* O espinho de Sócrates, Lisboa, Presença, 1987. Sobre este processo de academização das vanguardas, *vide* também Octavio Paz, Los hijos del limo, de 1974, edição brasileira como Os filhos do barro, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

[168] - Nas palavras, demasiado generalizantes, de Pierre Bourdieu («Disposition esthétique et compétence artistique», Les temps modernes, nº 295, Fevereiro de 1971, pp. 1.351-1.352), «o artista moderno assegura para si um domínio completo da

«não se trata de a maioria do público **não** gostar da obra jovem e a minoria gostar. O que acontece é que a maioria, a massa, **não a entende**. (...) A meu ver, o que é característico da nova arte, "do ponto de vista sociológico", é que divide o público em duas classes de homens: os que a entendem e os que a não entendem.» E justamente, no entender de George Steiner[169], «o hermetismo, a estratégia da incompreensão, tal como o encontramos em tanta da arte e da literatura depois de Mallarmé, é uma reacção, altiva e desolada, à decadência da uma *literacy* natural». Steiner cita um poema onde Yeats se lamenta: «fomos os últimos românticos», tínhamos a ver com «o livro do povo»; «mas tudo mudou, esse alto cavalo está sem cavaleiro». É certo, comenta Steiner, que quem o montou foi sempre uma elite, primeiro aristocrática e depois burguesa, mas essa elite existia, a defender a dinâmica da cultura, e hoje não existe - ou está adulterada no «mercado de massas» ou está no museu.

Em resumo, assistimos até agora a um divórcio em que as as artes passam a viver cada vez mais acantonadas na sua autonomia reactiva. Por seu lado, a ciência procura integrá-las na sua hegemonia através de reduções das práticas artísticas a elementos que lhe seriam geneticamente anteriores, ou mercantilmente posteriores, sem se abrir à sua especificidade, sem estudar o que as artes fazem e dizem, e como o fazem: isso é deixado a outras áreas de estudo, filosóficas, literárias, semiológicas. Será então necessário recorrer a essas áreas (como faremos mais adiante), para sair deste impasse e constituir um efectivo diálogo com as artes, que tente compreender como se passa da experiência da vida social à sua articulação em construções, imagens e acções,

---

sua arte, mas introduz na prática artística e, correlativamente, na relação entre a obra de arte e o público de não-artistas, uma contradição insuperável; na medida em que tende a inscrever na própria linguagem da obra uma interrogação sobre a linguagem da obra, seja pela destruição sistemática das formas convencionais da linguagem, seja por um uso eclético e quase paródico de formas de expressão tradicionalmente incompatíveis, seja simplesmente pelo desencanto que produz a atenção atribuída à forma em si mesma e por ela mesma, a arte moderna denuncia-se como efeito arbitrário da arte e do artifício e solicita uma leitura paradoxal, supõe o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação». Emílio Garroni (Progetto di semiotica, de 1972, tradução portuguesa como Projecto de semiótica, Lisboa, Edições 70, 1980) contestou as teses da incomunicabilidade da arte de vanguarda, ou de uma identificação rápida e necessária entre popularidade e realismo - mas trata-se menos de um ponto da situação do que um **projecto** de futuro, como o título indica.

[169] - In Bluebeard's castle: or some notes towards a re-definition of culture, Londres, Faber and Faber, 1971. Cito da edição de 1989, pp. 85-86

sem ser por uma transportação psicanalítica. Mas essa cumplicidade com as abordagens filosóficas, literárias e semiológicas só é possível se fôr abandonada a concepção forte, ou estrita, de ciência com que se tem trabalhado.

Ora, o que a epistemologia mais recente tem feito é precisamente a abertura dos parâmetros do trabalho científico, que permite e até exige o abandono da perspectiva de uma ciência definidora da arte, como procurarei mostrar desde já. A meu ver, uma parte dessa abertura deveu-se justamente à persistência das práticas artísticas, que, na sua diferença, constituiram um caso particularmente acusador e crítico, muito resistente às tentativas de redução, onde foram postos em causa muitos modelos científicos com provas de eficácia dadas noutros domínios, e que por isso mesmo serviram para colocar questões ao próprio lugar, exclusividade, estatuto e metodologia das ciências.

2. A ciência em diálogo com a arte

A - Uma nova concepção de ciência

a) A transformação da ciência

Gianni Vattimo[170] considera que, nos tempos de hoje, «o advento da verdade dá-se num lusco-fusco, que é a *Lichtung* própria ao advento duma "verdade fraca", ainda dentro do regime de enfraquecimento instaurado pelo niilismo». «O espaço aberto pelo acontecimento do Ser não possui as características de luminosidade e evidência da verdade metafísica.» Daqui extrai Vattimo como corolário que o advento da verdade «dá-se antes do mais na arte, anteriormente e mais fundamentalmente do que na ciência, onde vigora o princípio da verdade metafísica.» Creio, porém, que, se as premissas estão certas, o corolário é hoje discutível: porque o regime do *pensiero debole* já começou a abranger a própria ciência, que tem revisto os seus fundamentos e se tem afastado do tipo de verdade que anteriormente pensava.

O que pode dizer-se, isso sim, é que a arte teve um contributo fundamental para essa revisão: o facto de, na esfera da arte e da estética, o não-racional ter sobrevivido e ter lutado para continuar a impôr-se, criticando a actividade científica com a combatividade que há pouco vimos, contribuiu muito para o actual questionamento da actividade científica, porque na arte não domina o interesse pelo mundo exterior, pelos «objectos» e pela «objectividade»[171].

---

[170] - La fine della modernità: nihilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna, de 1985, tradução portuguesa como O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna, Lisboa, Presença, 1987, p. 98.

[171] - Por exemplo, como observa Judith Wechsler [em introdução ao livro, que organizou, On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press, 1981, p. 4], «na pintura, a ruptura com a perspectiva «científica» significou o fim de uma forma estabelecida *a priori* de transpôr a realidade para uma superfície bi-dimensional. Cézanne reivindicou a percepção subjectiva na forma de perspectivas móveis». Depois o cubismo veio mostrar o lado interno dos objectos e do artista, e impôr ao mesmo tempo a lógica do quadro contra a lógica dos objectos. Paralelamente, na literatura, James Joyce escreveu os seus romances a partir dos múltiplos pontos de vista das suas personagens. Esta viria também a ser uma das pedras de toque de Beckett: o sujeito móbil perante um objecto evanescente. Segundo Beckett, encontra-se assim um novo objecto e uma nova relação com ele, em que o estilo é parte integrante, porque

Mas a perspectiva cartesiana da ciência foi, entretanto, questionada também por uma série díspar de movimentos e tendências do nosso século, fora e dentro das ciências, sociais e naturais. Há hoje um reconhecimento novo e cada vez maior da interdependência do público e do privado (que toda a tradição revolucionária desconhecia). Valores como a «verdade» ou a «justiça» não independem da vida privada, e este reconhecimento torna-se agora central, quer nas análises históricas, quer nos movimentos sociais (por exemplo, feministas, homossexuais, ecologistas). Mesmo em termos do pensamento mais globalizante, várias correntes tenderam, de formas diferentes, a dar conta do mundo do «vivido»: pense-se na hermenêutica de Dilthey, na psicanálise de Freud, na fenomenologia de Husserl, na filosofia de Ricoeur, e em como todas elas subvertem as relações racionais clássicas entre o sujeito e o objecto. E quer a linguística quer a filosofia de Wittgenstein, Cassirer ou Susanne Langer centraram-se na produção dos símbolos e dos significados: isto é, não se trata do cérebro a recolher sentidos que estariam prontos na realidade externa, trata-se de gerar internamente os símbolos e significados, num processo muito mais total, complexo e misterioso do que a neurofisiologia animal reconhecia[172]. Por seu lado, como argumenta José Carlos Gomes da Silva[173], a antropologia foi descobrir nos povos ditos primitivos elaboradas representações dos grupos, não imediatas mas sim metafóricas, e reivindicam que «o tipo de pensamento mítico é tão rigoroso como o da ciência»; a reflexão sobre o etnocentrismo veio tornar claro que as representações sociais exóticas constituem um profundo e complexo saber, escapam a muitas armadilhas em que a ciência social se precipitou e não faz portanto sentido **traduzi-las** na linguagem da ciência ocidental. A crescente redescoberta da sabedoria oriental veio a ser mais um desafio ao estatuto autónomo e hegemónico do *logos*.

Desta interferência ou intersecção[174] resultou um questionamento e uma

---

além da técnica o estilo é **visão**; é isto que ele gaba em Joyce; «a sua escrita não é *sobre* alguma coisa, ela *é essa própria coisa*».

[172] - Cf. Donald Meltzer, Dream-life, Oxford, Cluny Press, 1984, p. 26.

[173] - «Nous-mêmes, nous-autres», L'Homme, XXIII (3), Julho-Setembro de 1983, pp. 55 e 61.

[174] - Cf. Adriano Duarte Rodrigues, «Nova racionalidade científica e emergência da questão comunicacional», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986, p. 177 (onde, a este respeito, se citam e desenvolvem as ideias de Michel

reconsideração da própria actividade científica[175]. Ou seja, a consequente desvalorização, ou pelo menos relativização, da importância e lugar da ciência tem entretanto levado a que, no seu próprio interior, haja uma revisão das atitudes e prioridades, como passarei a expor. Não se pode é tratar de juntar uma vaga fenomenologia da existência ao sistema rigoroso dos objectos e condições dessa existência; trata-se de dar conta deles ao mesmo tempo e no mesmo tecido.

Como lembra Eduardo Lourenço[176], a Idade Média ainda abriu com o elogio (ambíguo) da Loucura, isto é, com a invocação de um fantasma que ainda não se sabia bem se seria a Razão ou a sua irmã louca. Mas logo a idade barroca «terminou com o golpe de estado racional por definição» - mas fundado no primado da vontade... - quer dizer, com a entronização do *cogito* e as regras para distinguir com evidência a «verdade» da «não verdade». O fantasma passa a ser claramente o que foge a essas regras: mas os fantasmas são importantes a aparecem, e assim é que, a partir justamente do cartesianismo, a pressão obscura do «não racional» se tornará mais insistente, e tanto mais insistente quanto mais reprimida. Deste modo, mais do que uma exclusão, tratou-se da **subordinação** do que não é exterior nem lógico, mas que continua a ser vivido, à parte, como vital. Seria errado identificar a modernidade apenas com o iluminismo, enquanto reflexão sobre a ciência e confiança na técnica, porque logo que ele se afirma surge também, em tensão problemática com ele, um outro modo, embora menor, da modernidade, a que poderíamos chamar contra-iluminismo ou romantismo, enquanto reflexão sobre o acto criativo e confiança na estética. Por isso até a nível explícito podemos sempre encontrar, ao longo da História, debates entre a forma lógica e as outras formas - como no século XVIII o debate que opunha os partidários de St. Simon aos discípulos de Rousseau, que prosseguiu em toda a luta dos românticos contra os positivistas

---

Serres em Hermes II: L'interférence, Paris, Minuit, 1972). Este artigo de A. D. Rodrigues constituiu posteriormente o primeiro capítulo do seu livro Estratégias da comunicação, Lisboa, Presença, 1990.

[175] - Escrevi a este respeito nos artigos «A ciência e o regresso da estética», Revista Portuguesa de Psicanálise, nº 4, Dezembro de 1986 e «Her lips were soft: presença da estética na ciência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 5, Novembro de 1987.

[176] - Prefácio à edição portuguesa de Michel Foucault, As palavras e as coisas, Lisboa, Portugália, 1968, p. XIV.

e os super-racionalistas.

Vale a pena aprofundarmos esta oposição essencial. Bragança de Miranda [1994:183-190 e 213] considera que, na Modernidade, «a discursividade e o pensamento, mas também as práticas, são determinados por duas grandes formas de estilização da experiência. Falamos de **estilização** porque se trata justamente de um efeito retórico, primariamente produzido em torno do controlo do imaginário. Contudo, tal retórica não se reduz ao imaginário ou ao Discurso. Visa-se a capacidade de reger a constituição através da orientação do existente, segundo **linhas** dotadas de capacidade de repetição. A essas linhas chamámos **estilizações** que funcionam segundo um automatismo de repetição e que afectam o pensamento, o agir e a instituição», ganhando mesmo «efectividade ao inscrever-se, embora parcialmente, na experiência». «As próprias teorias da modernidade só ganham alguma nitidez à luz destas **estilizações da experiência**, dotadas de coerência e estrutura mínimas e relativamente incompossíveis entre si.» E, no entanto, poderemos encontrar muitas teorias diversas associadas a um mesmo termo vago que define uma estilização, a qual nunca pode ser claramente delimitada nem conceptualemente nem cronologicamente. «Trata-se de um processo decifrável apenas pelos seus **efeitos**, e não por um impossível trabalho de definição. Para avançar minimamente na compreensão deste processo constitutivo é preciso abandonar a rigidez do "cronologismo", com o seu cortejo de empirismo.»

Dito isto, Bragança de Miranda distingue duas estilizações principais: a iluminista e a romântica, sendo que, «de um ponto de vista crítico, o iluminismo constitui a estilização maior do moderno», que, com o seu projectualismo, «determina **todos** os discurso da modernidade». «Quando dizemos que é a estilização **maior** é porque é perante o iluminismo que todas as teorias se posicionam, mas também porque é só em confronto com a estilização romântica que ressalta a sua função decisiva no controlo da constituição. Neste contexto, a confusão entre iluminismo e modernidade é um dos principais obstáculos a qualquer analítica da actualidade.» Esse iluminismo postula «a correspondência entre pensamento e realidade, mediada através da razão (identificando-se, por isso, linguagem e *logos*), que se desenvolve orientando-se para a realização de "uma totalidade sempre idêntica" (Von Wiese). A consequência é a organização de todos os sectores da experiência segundo um projecto de totalização. Mas se o ocultamento das antinomias é uma condição da estilística iluminista, isso só pode ocorrer num relativo fracasso. (...) Ou seja, na construção de um

discurso unitário já estava presente uma **tensão** que força do "exterior" as estratégias de totalização do iluminismo.»

«A co-pertença de "iluminismo" e "contra-iluminismo" ao nível dos discursos da modernidade não é decerto espúria, fundando-se na constituição de uma lógica posicional profunda que serve de **suporte** às diversas posições e a toda a sua variabilidade possível. O contra-iluminismo é, neste aspecto, um dos fenómenos mais importantes, como reconhece Isaiah Berlin no ensaio The Counter-Enlightment: "A oposição às ideias centrais do iluminismo francês, e dos seus aliados e discípulos nos outros países europeus, é tão velha como o próprio movimento".» «Desde a sua primeira emergência, o "projecto iluminista" foi submetido a severas críticas, quer internas quer externas. Ou seja, o seu surgimento histórico ocorre numa situação já estruturada, o que explicaria muitas das resistências com que se defrontou.» «O iluminismo surge em luta contra outras interpretações pela "conquista do mundo". Os exemplos desta luta são inúmeros, bastando referir, por exemplo, Edmund Burke, ao nível político, ou os românticos ao nível estético.» Todo este processo contribui aliás «para a sublimação conceptual do iluminismo que ganha nitidez através das críticas que sofre»: «tudo indica que a sua configuração conceptual, que ainda hoje vigora, se deveu enormemente à estilização romântica, que se apresenta como uma verdadeira alternativa, e cujos esforços críticos muito contribuíram para a delimitação do "iluminismo" que, bem ilusoriamente, tentavam destruir.» De qualquer modo, «a própria tensionalidade interna dos diversos "iluminismos" remetia para uma alternativa que constitui uma outra estilização - a do romantismo. Por variadas razões as oposições ao iluminismo acabam por se unificar nessa segunda estilização da discursividade moderna, que se auto-apresenta como uma alternativa radical ao "iluminismo" e, portanto, aos valores, projectos, programas, etc, que a ele se prendem.» «Uma das questões essenciais é que o "romantismo", por difícil que seja de definir, **vem depois do iluminismo**, i.e., é uma reacção, uma síntese alternativa e, podemos suspeitá-lo, uma forma de invertê-lo e de desenvolver as antinomias que o animavam. Aliás, tais antinomias eram menos teóricas que "reais", ou seja, participavam na crise profunda aberta pela modernidade. A diferença essencial é que enquanto o iluminismo reprimia a crise, colocando-a no exterior, os românticos estão em

"correspondência com a crise profunda dos últimos anos do século XVII"[177]. Mais ainda, o projecto dos primeiros românticos (o do *Athenaeum* alemão) implica a "abertura de uma crise e uma crítica gerais (social, moral, religiosa, política)" (*ib.*, 14), que já era uma prolongamento da estilização iluminista da crítica que servia de tribunal do "mundo".» Voltaremos a esta questão das relações do iluminismo com um romantismo que o instabiliza, muitas vezes por dentro, de tal forma que nem sempre é possível determinar exactamente o maior e o menor, o anterior e o posterior. Para já, o que me interessa frisar é como esse romantismo, desenvolvido predominantemente na arte e na estética, pela própria absolutização que também veremos ser-lhe inerente, abala profundamente a absolutização pretendida pela perspectiva científica - daqui resultando, é á aí que haveremos de chegar, uma consciência da necessidade de abandonar qualquer pretensão, iluminista ou romântica, a um absoluto totalizante. Para já, discutamos esta questão no âmbito da ciência.

Como nota Husserl[178] ao falar da «crise das ciências», estas tiveram como ambição, nomeadamente através da matematização inerente ao seu modelo, conseguir alcançar a total racionalidade que a filosofia antiga falhara, e que daria um conhecimento universal do universo do ser, destacado do conhecimento relativo e vago do quotidiano (a *doxa*). Para Husserl, a Ética de Spinoza é um exemplo de como o racionalismo naturalista julga poder enquadrar as próprias questões mais elevadas e últimas da própria razão: trata-se, mais do que de uma disciplina regional, de descobrir o sistema racional total do ente - a primeira ontologia do universal sistemático -, traduzir em questões racionais as várias questões metafísicas essenciais e fornecer à ciência da natureza e à psicologia o seu sentido sistemático efectivo. As primeiras dificuldades, lembra Husserl, foram apontadas pela *skepsis* de Berkeley e Hume, que se dirigiram contra o modelo da matemática e da física, denunciando alguns dos seus conceitos ideais (espaço matemático, natureza material) como ficções psicológicas, e assim puseram em causa todo o projecto de uma ciência universal e totalizante. A partir daí, trava-se um combate essencial entre «a fé *naive* na razão» e uma *skepsis* que remete em vigor o mundo vivido, o da

---

[177] - Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (orgs.), L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, Suil, 1978, p. 13.

[178] - Edmund Husserl, La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale, de 1954. Uso a edição da Gallimard, Paris, 1989.

experiência real, como aquilo no qual não existe mais razão, nem nenhuma ideia racional a encontrar. É sabido, e desenvolveremos adiante, qual o partido que Husserl toma: considera que mesmo as ciências lógicas só conhecerão o seu fundamento se forem reconduzidas a um «*a priori* universal pré-lógico, do qual toda a lógica, todo o edifício de conjunto de uma teoria objectiva em todas as suas formas metodológicas, retira a possibilidade de demonstrar o seu sentido legítimo» [1954:161].

Recentemente, sobretudo nas décadas de setenta e oitenta, este debate encaminhou-se para uma nova epistemologia que pretende abandonar a reivindicação de uma ciência universal e totalizante, o que permitirá, se não superar, pelo menos atenuar a cisão e luta entre as esferas, colocando-as em diálogo. Foucault [1970], defendendo o regresso à concepção sofista em que a verdade reside no que o discurso é ou no que faz, argumenta que o mundo não volta para nós uma face legível que se trataria apenas de decifrar: cada discurso, científico ou não, é sempre uma construção, uma violência que fazemos às coisas, operando por procedimentos imanentes que têm sido definidos como estratégicos, ou retóricos, ou veridiccionais, ou dialogais. Um pouco na senda de Foucault e da sua genealogia das disciplinas e discursos científicos, Fernando Gil[179] sublinha a necessidade de nos abalançarmos a uma «epistemologia histórica», que indicia como «a objectividade disciplinar e escolar - no coração da epistemologia moderna - é descontextualizada, segmentada e reificadora»; e mostra como a epistemologia contemporânea inventa as soluções dos problemas «graças a **estratégias** não normalizadas e instáveis».

Feyerabend [1975:20-21 e 8] considera que «nem a ciência nem a racionalidade são critérios universais de medida da excelência. São tradições particulares, inconscientes do seu enraizamento histórico. (...) A ciência é uma tradição entre muitas outras e uma fonte de verdade apenas para os que fizeram as escolhas culturais adequadas.»[180] «As entidades postuladas pela ciência

---

[179] - Fernando Gil, Mimésis e negação, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pp. 504 e 485.

[180] - Não se pode deixar de pensar como esta posição já está, em grande medida presente em Weber, que escrevia (e isto faz uma das suas singularidades entre os fundadores das ciências sociais): «A validade **objectiva** de todo o saber empírico baseia-se única e exclusivamente no facto de a realidade dada se ordenar segundo categorias **subjectivas**, no sentido específico de constituirem a **pressuposição** do nosso conhecimento e de se ligarem à pressuposição do **valor** da verdade que só o saber empírico nos pode proporcionar. Com os meios da nossa ciência, nada poderemos

não são **descobertas**, e não constituem um estádio "objectivo" para todas as culturas ao longo de toda a história.» Por isso «a ciência deve ser ensinada como uma maneira de ver entre muitas outras e não como a única via que leva à verdade e à realidade»[181]. Em Portugal, Boaventura de Sousa Santos[182] tem defendido, contra «a ciência moderna - galilaica, cartesiana, newtoniana, durkheimiana, weberiana, marxista», uma «ciência pós-moderna», ou «novo paradigma científico», que tem bem enraízada a consciência de que a ciência «não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia.» «Nos seus termos não há uma única forma de conhecimento válido. Há muitas formas de conhecimento, tantas quantas as práticas sociais que as geram e as sustentam. A ciência moderna é sustentada por uma prática de divisão técnica profissional e social do trabalho e pelo desenvolvimento tecnológico infinito das forças produtivas de que o capitalismo é hoje único exemplar. Práticas sociais alternativas gerarão formas de conhecimento alternativas. Não reconhecer estas formas de conhecimento implica deslegitimar as práticas sociais que as sustentam e, nesse sentido, promover a exclusão social dos que as promovam. (...) O novo paradigma considera o epistemicídio como um dos grandes crimes contra a humanidade. Para além do sofrimento e da devastação indizíveis que produziu nos povos, nos grupos e nas práticas sociais que foram por ele alvejados, significou um empobrecimento irreversível do horizonte e das possibilidades de conhecimento. Se hoje se instala um sentimento de bloqueamento pela ausência de alternativas globais ao modo como a sociedade está organizada, é porque durante séculos, sobretudo depois que a modernidade se reduziu à modernidade capitalista, se procedeu à liquidação sistemática das alternativas, quando elas, tanto no plano

---

oferecer àquele que considere que essa verdade não tem valor, dado que a crença no valor da verdade científica é produto de determinadas civilizações e não um dado da natureza.» Weber, 1917:108.

[181] - Em consequência, Feyerabend dedica-se a evocar o «pensamento vodu» ou a medicina tradicional chinesa como exemplos de sabedorias a não negligenciar e que, no segundo caso, estão a ressurgir, mesmo no Ocidente.

[182] - Boaventura de Sousa Santos, Um discurso sobre as ciências, Porto, Afrontamento, 1987, pp. 52 e 55-57 e Introdução a uma ciência pós-moderna, Porto, Afrontamento, 1989.

epistemológico, como no plano prático, não se compatibilizaram com as práticas hegemónicas. Contra o epistemicídio, o novo paradigma propõe-se revalorizar os conhecimentos e as práticas não hegemónicas.»

Uma das melhores formulações desta questão é feita por Nelson Goodman, porque o seu pensamento, ao mesmo tempo que dá conta da actividade científica como apenas um modo de construir mundos, também rejeita qualquer pretensão a uma filosofia superiormente correcta, ou que daria acesso ao «verdadeiro» mundo, não construído. Para Goodman (e voltamos a usar a síntese de Carmo d'Orey, 1995:5-29), «se não temos maneira de identificar o mundo único ao qual todas as versões correctas correspondem, então esse mundo é numenal e a discussão acerca dele é descabida»; e assim Goodman rejeita «o anti-racionalismo de inspiração bergsoniana que pretende que existe a maneira de o mundo ser, a qual nos é no entanto inacessível, porque nenhuma descrição a pode captar. Finalmente, pensa que a opção por uma única versão, como verdadeira, é arbitrária e injustificável. A única solução é, então, a hipótese de múltiplos mundos.» Ou seja, «o nosso conhecimento consiste na construção de "versões-de-mundos". Goodman gosta de escrever assim para sublinhar que as nossas construções não são diferentes interpretações ou explicações de um mesmo e único mundo pré-existente e independente delas, mas sim que construções e mundo são uma e a mesma coisa.» «O século XIX tinha acreditado num registo passivo dos factos, quer se tratasse da observação científica quer se tratasse da observação artística. No domínio da filosofia da ciência, a crença no "dado" absoluto conduziu os empiristas lógicos ao ideal de basear todo o saber, de maneira rigorosa, nos dados imediatos da experiência. No domínio da arte, essa crença deu lugar ao ideal tematizado por Ruskin em termos de "olhar inocente". (...) Sabemos hoje que os dados supostos elementares são já construções quer no domínio das experiências científicas quer no da percepção visual. Este ponto de vista é apoiado pelos estudos de psicologia da arte de Gombrich e Arnheim. Embora com divergências entre si e em relação a Goodman, no que respeita ao construtivismo da visão, todos são unânimes: longe de ser um registo passivo dos factos, a visão, na arte ou no dia-a-dia, é um elemento verdadeiramente criador da realidade.» «As ficções não podem distinguir-se dos factos na base do argumento de que umas são "fabricadas" e os outros são "descobertos", uma vez que os factos são construídos tanto quanto as ficções e uma vez que as ficções podem ser informativas sobre o mundo, tanto quanto os factos.» «Não há então qualquer

diferença entre convenções e factos? Em absoluto não. Dentro de cada versão, sim e é muito importante. Adoptar um sistema consiste em adoptar uma convenção que fixa a referência dos seus termos.» Para Goodman, «o que um símbolo é, o seu alcance, limites e propriedades é inteiramente determinado pelo sistema em que encontra a funcionar, e por isso a simbolização é, ainda mais do que no Wittgenstein das Investigações Filosóficas, inteiramente contextual.» As potencialidades e limitações do símbolo «dependem do sistema a que pertence. Esta afirmação deve ser entendida no sentido mais forte, ou seja, não como meramente metodológica, mas como metafísica. Não significa apenas que nós não podemos conhecer as propriedades de um símbolo sem conhecer o sistema a que pertence. Significa que a estrutura do sistema a que um símbolo pertence determina **efectivamente** a sua capacidade simbólica, quer dizer, **faz que esse símbolo seja aquilo que é**. E este é um dos princípios metafísicos centrais na filosofia de Goodman».

Para Goodman, «os sistemas de símbolos através dos quais as versões-de-mundos são construídas são de inúmeras espécies, tais como os que intervêm na vida de todos os dias, as teorias científicas e filosóficas, as pinturas, os poemas, as composições musicais e as outras artes. Nenhuma versão tem qualquer espécie de prioridade que justifique a redução de todas as outras. Nem há qualquer uma que possa constituir uma base de certeza, como foi pensado pelo empirismo lógico a propósito de fenomenalismo, primeiro, e do fisicalismo, depois. Por vezes essas construções, embora igualmente válidas, são incompatíveis entre si. Nestes casos devem ser consideradas como válidas em mundos diferentes. Dito de outra maneira, qualquer domínio pode ser sistematizado igualmente bem de muitas formas que diferem essencialmente nas características lógicas e nos compromissos ontológicos pelos quais optam. Daqui resulta um pluralismo não apenas **metodológico** (há muitos processos de construir o mundo), mas também **ontológico** (há muitos mundos.).» Este pluralismo de Goodman «radicaliza a posição de um seu destacado antecessor», Ernst Cassirer. «Para ambos os filósofos, a simbolização é o modo humano de apreensão de toda a realidade e, também para ambos, os diversos sistemas são irredutíveis uns aos outros. Mas o pluralismo de Goodman vai mais longe na medida em que não aceita a concepção hierarquizada, que se encontra em Cassirer, de acordo com a qual a ciência se coloca no topo da escala ascendente das formas simbólicas. Na epistemologia de Goodman, os mundos descritos pela física, pela astronomia ou pela história não são construções simbólicas de nível

superior aos mundos realizados pelas cores e formas ou pelos sons e gestos na arte.»

Tudo isto implica então uma revolução epistemológica radical, uma outra visão de ciência, como um tipo de construção ou de linguagem que é sem dúvida válido e importante mas que não está sozinho nem pode negar, hierarquizar ou definir redutoramente os outros saberes. O diálogo da ciência com o seu Outro é, assim, iniciado. Começamos a admitir que o nosso posicionamento entre os dois pólos, o que retoriza o sentimento pela razão e o que retoriza a razão pelo sentimento, é um posicionamento estratégico: nem qualquer deles nem a nossa posição têm valor de verdade. Não há uma Esfinge que detenha o "segredo" de todo o conhecimento - como não há um Centauro que detenha o segredo de todo o sentimento. Não há nem uma teoria nem um mito nem um poema nem um quadro que tornem dispensáveis todas as outras teorias, mitos, poemas ou quadros. Não existe um campo englobante, uma síntese mais total, que possa dizer a verdade sobre os outros, porque existe sempre outro campo, o do mito, o da tragédia, o do quadro, o da canção, o da sociologia, onde pode ser construído um outro discurso que tentará a sua verdade, a sua totalidade parcial. Nenhuma das linguagens, diz Lacan[183], saberá dizer «a verdade sobre a verdade» das outras, «porque a verdade funda-se no acto de falar, e não tem outro meio para o fazer».

Abandonando a ideia de que a ciência teria (ou seria) um padrão, vindo do mundo pretensamente objectivo e exterior, poderemos então tratar a arte sem a arrogância da superioridade definidora nem secretos sentimentos de inferioridade. Reconhecendo agora a nossa oscilação entre as esferas, descentramos os discursos produzidos a partir de cada uma, no seu forçado isolamento, e pomos em causa a rígida divisão do trabalho que se foi instalando em torno das reflexões da *epistemé*, por um lado, e da estética, por outro. Como escreve Herman Parret[184], o reconhecimento da pluralidade dos dizeres/saberes vem «**descentrar** (para não utilizar um termo demasiado na moda: des-construir) a verdade, reavaliando o conceito de **veridicção**, uma noção não muito afastada da *pathémica* de Hume onde ele discute o amor da verdade

---

[183] - Jacques Lacan, "La science et la verité", in Écrits II, Paris, Seuil, 1971, p. 233.

[184] - Comunicação feita em 1984 num colóquio em Bruxelas e publicada como «Verdade, verificação, veridicção», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986, p. 124.

enquanto paixão. O dizer-verdadeiro ou a veridicção - com o seu contrário, o dizer falso ou a mentira - des-centra o **verdadeiro** e o **falso** enquanto valores de verdade autónomos.»

Nesta nova abertura da prática científica, podemos destacar quatro questões que nos interessam particularmente para o diálogo com as práticas artísticas: a pragmática, a linguagem, o sujeito e a lógica (deixamos para mais tarde as componentes fenomenológicas).

b) Pragmática e ciência

Dentro de uma abordagem pragmática da ciência, considera-se que tanto os fragmentos discursivos mais complexos como os menores, e tanto os mais quotidianos como os mais raros, ganham o seu valor de enunciados verídicos sempre como efeito de uma enunciação veridictória, da *parole* no sentido saussuriano, isto é, dos lances do jogo: e por isso há que recusar «certas distinções clássicas como entre a razão e o desejo, a racionalidade e o gosto, a razão e a verdade» [Parret, 1984: 127]. Nessa enunciação, não nos interessa tanto o sentido ou a compreensão quanto as suas condições de produção, a sua estrutura de veridicção, e depois os efeitos práticos do próprio objecto científico, a sua utilidade, aceitabilidade e adequação. «Qualquer discurso dito teórico ou contemplativo não é isolável de reflexão moral e da necessidade antropológica», diz Parret [1984:126]; e acrescenta (partindo de William James): «não há nada de profundo a dizer no que se refere à verdade: a verdade **não tem essência**»[185].

Ao considerar que, na própria ciência, a verdade provém sempre de um enunciado veridictório, a concepção pragmática sublinha o carácter dialógico do nosso conhecimento, «o facto de o discurso não ser considerado significativo a não ser na e pela **comunidade comunicativa** ou **enunciativa**». «É que o predicado 'verdadeiro' não é nesta concepção objecto de limitações impostas pela natureza dos objectos, do espírito ou da linguagem, mas apenas condicionamentos

---

[185] - Sobre os perigos de uma concepção essencialista da verdade, *vide* Miranda, 1994:321: «A verdade não se dá a ver sem véus. Como mostra o mito bíblico da Salomé, não há um véu, por trás de um véu está outro. E ao cair o último, o sétimo, surge não a "verdade" mas a violência. Muitas cabeças se perderam procurando a verdade.»

impostos **dialogicamente** e **conversacionalmente** pela comunidade de comunicação». «A transferência da verdade, função primária do discurso, é opacificada por sobre-determinações epistémicas que são essencialmente dialógicas, conversacionais ou interaccionais» [Parret, 1984:127-9]. Retomando a ideia de dialogismo criada por Mikhail Bakhtine, diremos então no nosso contexto que há um diálogo, não só com a comunidade científica contemporânea, horizontalmente, mas também, verticalmente, com os textos que se sucederam no tempo. Segundo a «lógica do processo científico que Bakhtine sugere, uma tese nunca é uma pura afirmação, **mas uma réplica, uma resposta**» [E. P. Coelho, 1987:445].

Thomas Kuhn[186] argumenta que a aprendizagem científica, que «semeia» uma adesão profunda a uma maneira de ver o mundo e praticar a ciência, se faz através da resolução de problemas/modelo, através do exemplo e do **jogo**. Deste processo resulta um «conhecimento tácito» (na expressão de Michael Polanyi), que é sobretudo um conhecimento do ***modus operandi***, das formas permitidas ou premiadas e daquelas proibidas ou desaconselhadas. Poder-se-á assim dizer que «são postulados implícitos ou não de todo explícitos, hábitos mentais mais ou menos inconscientes, os que mais que outra coisa actuam no pensamento de um indivíduo, ou de uma geração»[187]. Quando a unidade de um conhecimento passa a ser vista nos critérios interiores a esse conhecimento, a ênfase passa então a ser posta na **validade** de cada conhecimento. Segundo a concepção de Kuhn, no processo (descontínuo) do conhecimento científico, os saltos qualitativos não podem ser justificados em função de critérios internos de validação do conhecimento científico (porque também eles entram em processo de ruptura na crise de cada paradigma), mas sim em função da comunidade científica enquanto organização do trabalho científico, num processo **retórico** de argumentação e persuasão dos diferentes grupos.

Gianni Vattimo [1985:76-80] sublinha como Kuhn fez assim «referir, de algum modo, a um modelo "estético" (sublinho as aspas) o próprio devir das ciências.» Por estar ligado «à persuasão mais do que à demonstração, o impôr-se

---

[186] - The structure of scientific revolutions, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

[187] - Lovejoy, citado por Bourdieu e Passeron, «Mort et réssurrection de la philosophie sans sujet», traduzido em 1967 no volume Mitosociología, Madrid, Alianza, p. 61.

de um paradigma na história de uma ciência tem muitos, ou todos, os traços de uma "revolução artística"», e o mesmo se passa com a sua validação, difusão e estabilização. «A estetização da história da ciência - se assim, com toda a cautela, se pode definir - que tem lugar em Kuhn não é um acontecimento estranho ou excepcional: corresponde, de facto, a um fenómeno bem mais vasto, de que é, ao mesmo tempo, sintoma e a manifestação conclusiva: quer dizer, ao que se pode chamar a centralidade do estético (experiência estética; arte e fenómenos relacionados) na modernidade.» «Esta centralidade anunciou-se primeiro, no plano prático, no processo de promoção social do artista e dos seus produtos (a partir do Renascimento), processo que lhe conferiu pouco a pouco dignidade, excepcionalidade, funções sacerdotais e civis; e, paralelamente, no plano teórico, em perspectivas como a de Vico ou a romântica, que atribuíam à civilização e à cultura uma origem "estética"; por último, com o advento da moderna sociedade de massa, na importância que modelos estéticos de comportamento (divismo de várias espécies) e de organização do consenso social (uma vez que a força dos *mass-media* é antes de mais uma força estético-retórica) vão assumindo cada vez mais nitidamente.»

A epistemologia da Kuhn aborda preferencialmente a questão dos procedimentos de persuasão e aprendizagem que validam os paradigmas e os conhecimentos científicos. Mas, a par da questão da validade, e diferenciada dela, coloca-se também a questão cognitiva, porque a constituição do facto, enquanto portador de um sentido, não pode ser escondida pela descrição desse facto[188]. A epistemologia mais recente, já largamente crítica relativamente a Kuhn, tem-se por isso preocupado com a **descoberta**. Procura conhecê-la melhor, recusando a «metodologia científica dominante, que argumentava que a descoberta era um problema exterior ao reino da lógica e apenas relevante para

---

[188] - Esta distinção é um elemento decisivo da argumentação de Fernand Vandamme, [«Introduction: logic of discovery and logic of discourse: why?», *in* Jaakho Hintika e Fernand Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press, 1985, p. XIII], assim como na Lógica de Rudolf Lotze [citado e discutido em Gillian Rose, Hegel contra sociology, London, Athlone, 1981, p. 6]. Já Feyerabend [1975:20], pelo contrário, propõe «que seja abolida a distinção entre um contexto de descoberta e um contexto de justificação», porque não «desempenha qualquer papel na prática científica. As tentativas no sentido do seu reforço teriam consequências desastrosas. O racionalismo crítico de Popper fracassa pelas mesmas razões.»

os campos da psicanálise e da sociologia»[189]. O processo de descoberta parece ser sempre iniciado por uma resposta tácita, que «não é uma hipótese. Porque aquele que responde está realmente comprometido com a sua resposta, e usará todos os meios que tiver ao seu alcance: questões, deduções, observações, autoridade, poder, para tornar explícita essa resposta» [Vandamme, 1985a:XII]. Esta resposta tácita de que se parte é depois activada (e controlada) através de uma série de questões em que se vai tentar transformá-la numa resposta adequada. O cientista terá de justificar, segundo uns, a **plausibilidade** do seu ponto de partida, segundo outros a sua **aceitação**. E o processo desenvolve-se segundo dinâmicas distintas mas que são partes umas das outras: as dinâmicas dos problemas e as dinâmicas das teorias [1985a:XII], bem como as dinâmicas da descoberta e as dinâmicas das provas[190].

c) Ciência e linguagem

Nesta abordagem pragmática ressalta já o aspecto que gostaria de destacar como segunda dimensão importante. Quando se diz que o verdadeiro e o falso não são valores de verdade autónomos, e que só vivem dentro de um discurso que se articula dentro de uma uma comunidade e de uma disciplina, de um lance que se exerce dentro de um determinado jogo, estamos a situar-nos

---

[189] - Fernand Vandamme, «Logic, discourse, discovery. An averroistic register approach», *in* Jaakko Hintikka e Fernand Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press, 1985, p. 51.

[190] - Rudolf Arnheim considera que todo «o pensamento fecundo ignora as linhas divisórias entre o estético e o científico». Em Visual thinking [1969:V-VI], resumindo o seu trabalho anterior, escreve: «a actividade artística é uma forma de raciocínio, na qual perceber e pensar estão indivisamente interligados. Uma pessoa que pinta, escreve, compõe, dança (...) pensa com os seus sentidos. Esta união da percepção e do pensamento acaba por não ser apenas uma especialidade das artes. Passando em revista o que é conhecido sobre a percepção, e especialmente sobre a visão, compreendi que os notáveis mecanismos através dos quais os sentidos compreendem o meio ambiente são idênticos às operações descritas pela psicologia do pensamento. Inversamente, havia muitas provas de que o pensamento realmente produtivo em qualquer área de cognição tem lugar no reino das imagens. Esta similaridade do que o espírito faz nas artes e do que faz noutros lugares sugeriu-me que voltasse a olhar para a velha queixa sobre o isolamento e abandono das artes na sociedade e na educação. Talvez o problema real fosse mais fundamental: uma divisão entre sentido e pensamento, que causou várias deficiências no homem moderno.»

dentro da concepção a que Wittgenstein chamou os «jogos de linguagem». Mas a **linguagem** não era anteriormente tida como importante na ciência, por se admitir que esta apenas exprimiria de forma objectiva e directa as suas descobertas. Ora, como escreve Northrop Frye, «tudo o que fizer uso funcional das palavras ficará sempre envolvido nos problemas técnicos das palavras, incluindo os problemas retóricos. A única via da gramática para a lógica segue, pois, pelo território intermediário da retórica». Mais do que isso: mesmo na ciência o objecto de estudo é sempre aquilo a que Wittgenstein chamou «ver como» (***seing as***). Por isso, segundo Richard Brown[191], «todas as teorias têm, num sentido fundamental, que ser metafóricas. Só porque são instrumentos de perspectiva e organização, têm de tratar o seu assunto **como** alguma coisa: mas, ao procederem assim, renunciam a qualquer reivindicação a descreverem o seu objecto como ele "realmente é".» Daí a importância fundamental das imagens: visuais ou literárias.

Em 1947, ainda Bachelard escreveu um livro, La formation de l'esprit scientifique[192], para tentar mostrar que a ciência só se formava repudiando as imagens. Mas em 1953 Georges Canguilhem publicava Connaissance de la vie[193] mostrando como até em biologia a investigação e a descoberta dependem do regime de imagens a que estão associadas: «seja a imagem de uma substância plástica fundamental, seja uma composição de partes de

---

[191] - 1977:32-33. Na sua abordagem das relações entre a estética e a ciência (nomeadamente a sociologia), Brown tenta ultrapassar tanto a visão positivista como a anti-positivista, referindo de passagem o «papel da inspiração por trás do trabalho científico» mas logo vindo a centrar toda o seu trabalho nas propriedades descritivas, cognitivas e racionais tanto da arte como da ciência. «É neste sentido que a dicotomia entre cognitivo e emotivo, verdade e beleza - pelo menos na medida em que é usada para medir a diferença entre o científico e o estético - está equivocada. Isto, pelo facto de não levarmos em linha de conta as emoções. O que está a ser dito é que diferentes sistemas simbólicos, quer artísticos quer científicos, são desenvolvidos com o mesmo fim: a intelegibilidade. Obviamente, isto não pretende ser uma afirmação sobre as motivações psicológicas do artista individual, mas sim sobre o impacto da obra de arte nas nossas maneiras subsequentes de pensar, sentir e ver.» O que o «realismo simbólico» ou «estética cognitiva» de Brown procura mostrar é, pois, que tanto a arte como a ciência funcionam cognitivamente, ambas são formas racionais de reconhecimento: «tanto a arte como a ciência são racionais porque ambas pressupõem vários critérios de economia, congruência e consistência, elegância, originalidade e amplidão».

[192] - Paris, Vrin, 1947.

[193] - Paris, Hachette, 1952.

átomos...» individualizados e estanques. E em 1954 Edmund Husserl publica a fundamental Krisis, que aliás já tinha escrito há quase vinte anos, sobre a crise das ciências europeias, onde defende que a ciência apodíctica é uma mera associação de ideias que é possível explicar através de um sensualismo imanente e onde lembra como Hume tinha já argumentado que todas as categorias, desde as da vida quotidiana até às da ciência, incluindo a matemática, são uma ficção. E desde então foi sendo cada vez mais difícil sustentar que a ciência vive no repúdio da imagem.

Como inventariou recentemente Gilbert Durand[194] num pequeno capítulo intitulado «O imaginário da ciência», «o papel da imagem, não apenas enquanto germe imaginário da criação científica, como quase todos os cientistas tinham constatado, desde Francis Bacon no século XVII até Poincaré, em 1908, ou ao matemático J. Hadamard, em 1945, mas também enquanto regra particularizada de uma lógica, de uma estratégia, mesmo de um método de invenção, foi mais ou menos assinalado por Michel Foucault, Abraham Moles e F. Hallyn[195]. Mas foi um físico americano, Gerald Holton[196], quem melhor estabeleceu - com uma seriedade e uma exaustividade bem científicas - o papel director dos regimes da imagem (a que chama "pressuposições temáticas" ou *thêmata*) sobre a orientação singular da descoberta. Estes *thêmata* contribuem para aquilo a que o próprio Einstein chamava a *Weltbild*, "a imagem do mundo (não apenas "do Universo", mas " do mundo" do meio quotidiano e humano)".»

Nas ciências sociais parece dominar a metáfora, mais do que a imagem visual[197]. Por exemplo, os antropólogos, segundo Robert Rowland[198], «em

---

[194] - L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image, Paris, Hatier, 1994, p. 46.

[195] - A. Moles, La création scientifique, Kister, 1956; F. Hallyn, Les structures poétiques du monde, Paris, Seuil, 1987 (nota de Girard).

[196] - Gerald Holton, L'imagination scientifique, Paris, Gallimard, 1982. Girard refere-se, muito provavelmente, à tradução da obra, de facto monumental e excelente, de G. Holton, Thematic origins of scientific thought, Cambridge, Harward University Press, 1975.

[197] - Para uma discussão do papel da metáfora no campo da filosofia, que escapa ao que agora tratamos, *vide* Jacques Derrida, Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1971, tradução portuguesa como Margens da filosofia, Porto, Rés, sem data, especialmente o capítulo «Mitologia branca: a metáfora no texto da filosofia».

vez de seleccionarem e constituirem os seus factos antropológicos em função de uma teoria da sociedade, faziam-no em função de uma metáfora - da velha metáfora orgânica do pensamento anti-liberal»; o facto de a antropologia «ter podido passar sem qualquer teoria reflecte a fecundidade da metáfora de que se serviu». Na sociologia, Teresa Sousa Fernandes[199] mostrou o papel da metáfora da centralidade nas obras de Durkheim e de Simmel. Na História, Thomas Postlewait[200] destacava a metáfora orgânica e a da viagem num trecho de Fernand Braudel e considerava que, «tal como muitos comentadores das obras de Braudel já notaram, modos narrativos de figuração e de colocação em intriga (*emplotment*) continuam a operar nesta visão do mundo basicamente materialista. Desde tropos metafóricos (por exemplo, a tendência para personificar forças e movimentos históricos) até modelos genéricos (a sátira, por exemplo), Braudel usa modos narrativos de configuração.»

Por vezes, algumas dessas metáforas são grandes arquétipos que têm mesmo o papel constitutivo central numa teoria científica. Os *thêmata* de Holton, sublinha Durand [1994:46] «estão próximos, na sua generalidade formal (discontínuo-contínuo;simplicidade-complexidade;invariância-evolução,etc.)dos "arquétipos junguianos" ou do que designamos por "esquemas".» No mesmo sentido, Hermínio Martins[201] encontra a metáfora do desenvolvimento a fundar alguns dos nossos mais resistentes sistemas de pensamento: «um ponto-chave é a imputação dessa metáfora-mestra - quase um arquétipo - como substrato imaginativo subjacente ao uso prolongado das orientações "desenvolvimentistas"

---

198 - «Ciências sociais, História social», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 1, Junho de 1978, p. 85.

199 - «Da metáfora à construção sociológica: a ideia de centralidade nas teorias de Emile Durkheim e de Georg Simmel», *in* Estruturas Sociais e Desenvolvimento, Actas do 2º Congresso de Sociologia, vol. 2, Lisboa, Fragmentos, 1993. Também Michel Maffésoli («Le paradigme esthétique: la sociologie comme art», Sociologie et Sociétés, vol. XVII, nº 2, Outubro de 1985), procurou destacar num conjunto de autores da sociologia, de Simmel a Canetti, Schutz, Berger e Luckmann, uma perspectiva estética, oposta à tecnocracia do «*social engineering*». Mas já no Outono de 1962 Robert Nisbet tinha publicado «Sociology as an art form», na Pacific Sociological Reiew, 5, 2.

200 - «History, hermeneutics and narrativity», *in* Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach (orgs.), Critical theory and performance, Michigan, The University of Michigan Press, 1992, p. 360.

201 - «Time and theory in sociology», *in* John Rex (ed.), Approaches to sociology, London, Routledge, 1974, p. 274.

no pensamento ocidental, apesar das mudanças nas crenças substantivas.»

Hans Blumenberg, que fundou a **metaforologia** como estudo desses persistentes resíduos na via do mito ao logos que são as metáforas, considera que as metáforas mais pequenas são derivadas das «metáforas absolutas» - «um termo cunhado pelo próprio Blumenberg para indicar algumas, pouquíssimas metáforas originárias, indedutíveis por translação, que gozam da propriedade de enunciados não resolúveis em conceitos (*Unbegrifflichkeit*), sobre os quais o pensamento ocidental construiu a própria imagem do mundo»[202]. Nas palavras do próprio Blumenberg[203], «ao serviço da história dos conceitos a metaforologia registou e descreveu os embaraços que aparecem na antecâmara da formação de conceitos, na periferia do núcleo duro da determinação clara e distinta e, também, em definitivo afastamento em relação a ele.»

Também Wolfgang Iser «propõe para cada teoria uma metáfora constitutiva que seria o horizonte final capaz de conferir a coerência imaginária dessa teoria. (...) No caso da teoria fenomenlógica, teríamos o tema da harmonia polifónica dos níveis. No caso da teoria hermenêutica, surge o tema da fusão dos horizontes. No caso da teoria das formas, encontramos sobretudo o tema de uma dialéctica entre velhas e novas formas e as transformações da visão do mundo. Para Iser, a metáfora de uma teoria é o elemento final que lhe confere um carácter sistemático»[204].

Cyril Smith[205] argumentou recentemente que mesrno o estudo dos átomos não tem grande significado (porque não existem entre eles grandes diferenças) até virmos para a escolha das moléculas, células, cristais e agregados - para o que torna o conjunto, internamente homogéneo, num fenómeno externamente heterogéneo e lhe dá a sua riqueza específica. Ora, isso não é conseguido por uma síntese lógica: «a análise seguida pela síntese lógica

---

[202] - Francesca Rigotti, «La metafora concreta», Alfabeta, nº 54, novembro de 1983, p. 4. Adiante dedicaremos um ponto exclusivamente às propostas de Blumenberg.

[203] - «Perspectiva sobre uma teoria da inconceptualidade», anexo a Naufrágio com espectador, Lisboa, Vega, 1990, p. 114.

[204] - Esta síntese é de Eduardo Prado Coelho, 1987:155, partindo do texto de Iser «Problèmes de la théorie contemporaine: l'imaginaire et les concepts-clefs de l'époque», de 1981.

[205] - Cyril Stanley Smith, «Structural hierarchy in science, art and history», *in* Judith Wechsler, On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press, 1981, pp. 22 e 51.

não reconstrói a realidade. Deixa de fora o acidente e o equilíbrio histórico a nível local, e todas as consequências cumulativas complexas da história individual». Assim, há que recorrer aos sentidos e à metáfora: «isto vai requerer uma aceitação pelos cientistas da imprecisão macroscópica na aplicação de leis microscópicas precisas.» O que tem a ver com a arte, porque a arte nunca olha os vários níveis isoladamente, mas trata sempre da sua organização: «o futuro parece residir numa ciência mais extensiva, mas terá de ser uma ciência de vários níveis, que, fugindo ao misticismo mas não à metáfora, será capaz de passar continuamente da atenção controlável e da precisão para o domínio da arte».

Ou seja, o trabalho artístico, o Outro da ciência, não está apenas do lado de fora, como fantasma expulso e perturbante, mas está também de algum modo presente no interior dela. Vários outros exemplos começam a ser estudados. F. Hallyn[206] trabalhou sobre o papel da metáfora na obra de Kepler e a sua relação com a estética maneirista. George Steiner [1971:98-99] invocou o teorema Banach-Tarski e o teorema de Penrose como exemplos de que se encontram na ciência «níveis seminais de metáfora, de mito, de riso»: toque-se mesmo nas suas regiões mais abstrusas e ressaltam uma profunda elegância, uma rapidez e júbilo do espírito». Howard Gruber[207] mostrou como Darwin formulou as suas teorias a partir dos seus desenhos de juventude, aos quais se manteve fiel até ao fim, e a partir de algumas imagens de grande alcance, como as cunhas ou a guerra, «cada imagem resolvendo um aspecto, cada aspecto encontrando a sua imagem». No princípio do nosso século o histologista Ramon y Cajal[208] reconhecia, alarmado, que «os esquemas simples estimulam e apelam a tendências profundamente enraizadas nas nossas mentes, a inclinação congénita para a economia do esforço mental e a quase irresistível propensão a tomar como verdadeiro aquilo que satisfaz a nossa sensibilidade estética por aparecer em formas arquitecturais agradáveis e harmoniosas.» Por sua vez a teoria quântica, segundo Heisenberg, «fornece-nos uma ilustração

---

206 - «Simbolic order in Kepler's world», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press, 1985.

207 - «Darwin's 'Tree of nature'and other images of wide scope», *in* Judith Wechsler, On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press, 1981.

208 - Citado por J. Witkowski, «Reason is silent before beauty», TIBS, nº 11, Janeiro de 1986, p. 52.

impressionante de como podemos compreender completamente uma relação apesar de só podermos falar dela em imagens e parábolas» [*cit. in* Wechsler, 1981:4]; e a divulgação da teoria quântica foi retardada pelos próprios autores devido ao facto de, apesar das formulações e provas serem matematicamente irrefutáveis, se ter com ela perdido a visualização geométrica clássica que serviria de guia e de confirmação - mais forte e mais intuitiva[209].

Diria, assim, que nem sempre nós partimos da observação para a teoria ou da teoria para a observação, porque partimos muitas vezes das imagens, literárias ou visuais, para a observação e a teoria. Se Victor Hugo dizia que «a forma é o conteúdo trazido à superfície», poderíamos dizer no nosso contexto que, muitas vezes, «o conteúdo é a superfície levada ao fundo». Este reconhecimento de que o discurso científico é também um jogo de linguagem poderá tornar muito mais fértil o diálogo com a arte. Se não existe nenhuma «língua-mãe» da humanidade, que possa dizer a verdade sobre as outras, então a ciência não poderá tentar reduzir a arte ao discurso científico mas também poderá abandonar a sua má consciência ou perplexidade face a um discurso artístico que antes via como espontâneo e inefável e que agora pode passar a estudar como uma outra linguagem, igualmente e inevitavelmente limitada, com as suas gramáticas, os seus géneros, os seus estilos. Que a arte possa transmitir uma impressão de liberdade e espontaneidade é já um efeito retórico da sua própria linguagem, daquilo a que Neruda chamou, num soneto, «a construção da transparência».

d) Ciência, sujeito e emoção

Chegamos assim ao terceiro aspecto que importava destacar nesta nova epistemologia e que resulta da crise do **sujeito**, que já antes referi. A partir do momento em que não se concebe uma «razão pura», exterior e superior à experiência, um «sujeito oposto ao mundo, mas antes um sujeito profundamente implicado em todo o processo de significação e por ele atravessado e

---

[209] - Cf. Arthur I. Miller, «Visualization lost and regained: the genesis of the quantum theory in the period 1913-27», *in* Judith Wechsler, On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press, 1981. Para uma exposição mais desenvolvida do papel desempenhado pelas imagens na obra de Darwin e na teoria quântica, *vide* o meu artigo «A dimensão dramática, literária e visual do trabalho científico: alguns exemplos», Sociologia: problemas e práticas, nº 7, 1989.

constituído»[210], torna-se radicalmente diferente a forma como se dialoga com o Outro, no nosso caso com as artes.

Repare-se: nunca ninguém negou que o cientista individual pudesse ter os seus interesses emocionais e artísticos. Mesmo no interior do trabalho científico, sempre se falou da **vocação** dos cientistas ou dos jovens que escolhem um determinado ramo de saber, e essa vocação não tem, em ciência, um sentido religioso; é uma opção estética ou emocional. Nas biografias dos maiores cientistas, é costume mostrar o gozo e o juízo estético que há no trabalho de construção de conceitos e teorias, entre «desesperos» e «iluminações». Correm histórias como a de Faraday, que de súbito viu, numa visão poética, o universo inteiro atravessado por linhas de força, e a partir daí construiu a teoria da identidade da força e da matéria. Mesmo sem esse carácter excepcional somos capazes de admitir que «o interesse da ciência está na **arte** de fazer a ciência» [Valéry, 1960, II:662]. «A ciência verdadeira (...) é obra de graça, de generosidade, de sentimento e de inspiração», dizia António Sérgio[211]. Nisbet [cit. *in* Brown, 1977:34], sociólogo, proclama: «há mais em comum entre Picasso e Einstein - em termos de objectivo, inspiração e modo de realização - do que há entre Picasso e, digamos, Norman Rockwell ou entre Picasso e os impassíveis praticantes daquilo a que A. N. Whitehead uma vez chamou o "empirismo de cesto de papéis"».

Mas tudo isto, que é aceite, é vagamente aceite. Deixamos quando muito à psicologia a tarefa (aliás raramente empreendida) de tratar do problema. Em termos epistemológicos não parece haver lugar para a questão: separa-se claramente «o mundo do pensamento racional sobre factos observáveis, do mundo da emoção e compreensão intuitiva, atribuindo significado apenas ao primeiro reino» [Meltzer, 1984:24]. Por muita importância que as emoções e as intuições possam ter nas relações humanas, não são consideradas **conhecimento**, não costumam ter significado em termos epistemológicos: seriam até, muito pelo contrário, como obstáculos ou desvios, uma capa a interpôr-se entre nós e o conhecimento dos objectos. Daqui resulta uma separação algo esquizofrénica entre diferentes modos de pensar, que, como notam Wittgenstein

---

[210] - Maria Teresa Cruz, «A estética da recepção e a "crítica da razão impura"», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986, p.66.

[211] - Ensaios III, de 1929, Lisboa, Sá da Costa, 1980, p. 77.

e Ricoeur[212], são também diferentes modos de vida; com o modo científico a subordinar os outros a um estado latente do qual, porém, insistirá em sair, como um fantasma nunca esconjurado.

Lacan [1971: 224-233] fala-nos de um círculo vicioso. Foi para tentar suturar o sujeito da ciência, e da comunicação que ela implica, que a ciência tomou uma forma lógica. Em vão: esse sujeito «continua a ser o correlato da ciência, mas um correlato antinómico porque a ciência aparece definida pelo malogro do esforço para o suturar». «A submissão do sujeito ao significante é um círculo, à falta de se fechar sobre qualquer coisa que não seja a sua própria sanção, ou seja, à falta de um acto em que encontraria a sua certeza». E não só temos o sujeito numa dependência, num círculo, como temos um sujeito complexo, dialogante e nebuloso, muito pouco «sujeito»: Lacan reage também contra o facto de, a partir do *cogito* cartesiano, ter havido «a acentuação enganadora da transparência do Eu em prejuízo da opacidade do significante que o determina, e o deslize pela qual o *Bewusstein* serve para cobrir a confusão do *Selbst*». Procurando afastar-se das noções lógica, gramatical, psicológica ou transcendental, Lacan defende que «o "eu" é um fenómeno da Linguagem, uma "aparição" sua e não o seu centro ou orgão de apropriação.» «A verdade é "dita" pelo conjunto dos fenómenos culturais, permanecendo os participantes neles fora dela.» Como acrescenta Julia Kristeva[213], ao reconhecermos a presença incontornável da linguagem e a sua intertextualidade, colocamo-nos num inter-dito, que é um intra-dito entre sujeitos: passamos da transparência cartesiana à opacidade freudiana, e da noção de «pessoa sujeito» a uma outra, que é a de ambivalência. Compreendemos assim, escreve A. D. Rodrigues [1986:175], «o estatuto ambivalente e paradoxal do sujeito de enunciação, deixando de o considerar como simples emissor para o encarar como "nó politópico"»: os processos de comunicação não são rectilíneos, são de troca e de interferência; das suas estratégias fazem parte mecanismos de "*feed-back*", de "*double-bind*", de astúcia, sedução e persuasão.

Nesse sentido, como escreve Boaventura Sousa Santos [1987:40-43 e 52-53], os progressos recentes das ciências da matéria são presididos «por

---

[212] - Ludwig Wittgenstein [citado em Brown, 1977:29] fala dos caminhos do conhecimento como «formas de vida». Paul Ricoeur, em Hermeneutica y estructuralismo, Buenos Aires, Megápolis, 1975, p. 11, diz que compreender não é «um modo de conhecimento, mas um modo de ser».

[213] - Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 88.

conceitos, teorias, metáforas e analogias das ciências sociais», porque tendem a redescobrir a interacção com o sujeito. «No domínio das ciências físico-naturais, o regresso do sujeito fôra já anunciado pela mecânica quântica ao demonstrar que o acto do conhecimento e o produto do conhecimento eram inseparáveis». Mas «hoje é possível ir muito além da mecânica quântica. Enquanto esta introduziu a consciência no acto do conhecimento, nós temos hoje de a introduzir no próprio objecto do conhecimento, sabendo que com isso, a distinção sujeito-objecto sofrerá uma transformação radical». De facto, «os avanços recentes da física e da biologia põem em causa a distinção entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos e matéria inerte e mesmo entre o humano e o não humano»; reconhecem-se na matéria as características «de historicidade e de processo, de liberdade, de auto-determinação e até de consciência que antes o homem tinha reservado para si». Ou seja: a ciência varreu o sujeito para o domínio do «irracional», fechou a porta e pôs-se a analisar os objectos que considerava exteriores e inertes. Mas eis que hoje se descobrem sujeitos nesses próprios objectos, o que torna vã qualquer tentativa de separação clara ou de exorcismo. «O aprofundamento do conhecimento conduzido segundo a matriz materialista veio a desembocar num conhecimento de matriz idealista. (...) Parafraseando Clausewitz, podemos afirmar hoje que o objecto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo o conhecimento científico é auto-conhecimento».

Ao estudar o amor da verdade, Hume já distinguira três circunstâncias: o desenvolvimento da **competência** daquele que ama a verdade, a **importância** e a **utilidade** do objecto da paixão, nomeadamente a verdade. Hoje partilha-se cada vez mais esta ideia de que «o amor da verdade, enquanto paixão da alma, é motivado antes de mais pela satisfação decorrente da auto-realização de uma competência, e acidentalmente por propriedades do objecto-verdade, sua importância e sua utilidade» [Parret, 1984:123].

Isto significa que a subjectividade não é apenas lateral, como contexto mais pessoal ou mais colectivo que limita ou pressiona o próprio trabalho científico: ela está no centro, no início e no corpo desse trabalho, e tem de lhe ser dado um estatuto epistemológico. Está-se, como dizia Tomás de Aquino, a «dispôr o fantasma», e trabalha-se até conseguir organizar, segundo esse fantasma, os elementos tomados do exterior. Se é a partir da nossa experiência emocional que se organiza a nossa actividade, para representarmos o seu sentido nós tomamos formas, categorias e funções do mundo exterior

(nomeadamente do mundo social, como Durkheim e Mauss[214] insistiram), e damos a esse mundo exterior formas e funções. De modo que as coisas não são objectos externos, são símbolos de processos internos. Para citar uma vez mais Fernando Pessoa[215], «a crítica abstrai de toda a experiência excepto de ela ser nossa; o único critério de verdadeira subjectividade que temos é o da confrontação, não das nossas impressões com as cousas, mas das cousas com as nossas impressões».

As várias actividades (incluindo as ciências) são respostas mais centradas sobre o *ego* do que sobre as necessidades ou os obstáculos; nessas actividades tentamos organizar a experiência interior e o choque dela com o mundo externo. Já Hume argumentava «que a razão **não** decide se um objecto das nossas paixões é ou não um objecto adequado; decide apenas se um objecto (que é apreendido como adequado por outras razões emocionais) existe ou não existe», assim «excitando a paixão», e tenta encontrar causas e efeitos que nos dêem meios para exercer essa paixão[216]. Certas correntes da psicanálise, partindo de Winnicott, têm analisado desta forma o carácter necessário da nossa actividade, porque «nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interior com a exterior»[217], e cada um tenta resolver essa tensão através da actividade. Muito recentemente essa perspectiva psicanalítica ganhou uma caução por parte das ciências «duras» através da obra do neurologista António Damásio[218], que defende que as emoções são o sistema de suporte sem o qual o edifício da razão não pode funcionar devidamente ou pode mesmo mesmo entrar em colapso, e reescreve assim o princípio de Descartes: «existo, porque existo, sinto, e porque sinto, posso pensar».

---

214 - Émile Durkheim e Marcel Mauss, «De quelques formes primitives de classification», artigo de 1903, incluído *in* Marcel Mauss, Essais de sociologie, Paris, Minuit, 1969.

215 - Páginas de estética e de teoria e crítica literárias, Lisboa, Ática, 1973, 2ª edição, p. 34.

216 - Cf. Tranoy e Hume, citados por Kai Nielsen, «Hume and the emotive theory», Philosophical studies, vol. XIX, 1970, pp. 202-203.

217 - D. W. Winnicott, Playing and reality, citado por Peter Fuller, The naked artist: 'art and biology' and other essays, London, Writers and Readers, 1983, p. 16.

218 - Descarte's error: emotion, reason and the human brain, de 1994, tradução portuguesa como O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano, Mem Martins, Europa-América, 1995.

Pode parecer que se chega assim a uma concepção de ciência muito emotiva e fantasmática. É certo, é essa a concepção a que se chega. Mas isto não significa que a ciência seja psicótica, nem que a análise que dela fazemos seja patológica (ou, sequer, psicanalítica). Nem tudo o que se refere ao *ego* é doentio, como nem tudo aquilo de que partimos é preocupante, ameaçador ou carente. Como escreveu Heidegger[219], o que provoca o pensamento «não precisa de modo algum de ser o que nos causa preocupação ou até nos perturba. As coisas alegres, também, e as coisas belas e misteriosas e graciosas alimentam-nos o pensamento. Essas coisas podem até provocar mais o pensamento (...) desde que não rejeitemos a dádiva por considerarmos tudo o que é alegre, belo e gracioso como o género de coisas que deviam ser deixadas para o sentimento e a experiência, e mantidas longe das asas do pensamento. Só depois de nos termos deixado envolver com as coisas misteriosas e graciosas como aquelas que adequadamente alimentam o pensamento, só então podemos também pensar em como devemos encarar a malícia do mal.» Os trabalhos de Melanie Klein sugerem até «que a experiência emocional é essencialmente estética» e que os vários trabalhos, psicóticos ou não psicóticos, são instituídos como defesa «contra as dores da experiência estética da beleza do mundo» [Meltzer,1984:29]. Aliás a literatura, quer na poesia quer na ficção, sempre soube que os homem partem da emoção a nível íntimo, e sempre soube partir dessas experiências íntimas, tanto das alegres como das preocupantes, e mostrar a emergência de umas nas outras.

Tem de haver aqui, evidentemente, a ruptura com o *cogito* cartesiano, porque o «eu penso» não é um ponto de partida mas sim um ponto de chegada no trabalho de organização da emoção íntima. Temos de servir-nos de de toda uma herança diferente da de Descartes, tal como se foi desenvolvendo, sobretudo, no contra-iluminismo. Mas tem de haver, também, alguma ruptura com a psicologia cognitiva e com a psicanálise freudiana, porque para **Freud** as emoções são apenas sintomas dos estados mentais. Como nota Meltzer, Freud considera que no inconsciente, por exemplo no sono, apenas trabalhamos as experiências da vida acordada, sem que o sonho tenha pensamento, ou juízo, ou funções intrínsecas de linguagem. Estas características só existem, para Freud,

---

[219] - Was heisst Denken?, conjunto de conferência feitas em Feiburg em 1951 e 1952, e primeiro publicadas em 1954; tradução inglesa como What is called thinking?, New York, Harper & Row, 1968, p. 31. Sobre esta ideia, ver o desenvolvimento que Octavio Paz opera a partir de Heidegger em O arco e a lira.

no domínio do que fôr consciente e, mais do que isso, verbalizado. Ora, em vez de tratarmos esta clivagem como Freud, haveria que ver as várias actividades como trabalhos, com mistura de elementos emotivos e racionais, conscientes ou inconscientes; e haveria que reconhecer vida própria ao primeiro termo da nossa clivagem, que é o mundo interno.

É por não deixar lugar ao mundo interno que Freud não dá conta da saúde mental: ela depende de conseguirmos compreender as paixões para podermos preservar (proteger do envenenamento e da erosão) este nível estético e passional da nossa experiência. As emoções é que são «o âmago cheio de sentido da experiência que requer a transformação em forma simbólica para ser pensado», protegido e comunicado aos semelhantes. Bion, numa posição sobre a emoção que é quase diametralmente oposta à de Freud, considera, no seu esquema dos níveis de relação íntimo, contratual e casual, que «a experiência emocional da relação íntima tem de ser pensada e compreendida para o espírito crescer e se desenvolver. Num certo sentido, a emoção é o significado da experiência e tudo o que está envolvido no espírito pela função-alfa - como sonhar, verbalizar sonhos, pintar quadros, escrever música, fazer ciência - tudo isto são *representações* do sentido» [Meltzer, 1984:37 e 44].

O que se faz nestes trabalhos, científicos, artísticos ou outros, é falar «a respeito» da experiência emocional central: a «atenção desenvolve-se ou *em direcção a* ou *para longe* dessas experiências» [Meltzer, 1984:29]. Talvez se trate sempre, em certa medida, de um luto. Mas não se trata de compensar, culposamente, uma qualquer falta original. Trata-se: ou de assumir positivamente a emoção (exaltante ou frustrante), e tentar prolongá-la, partilhá-la ou declará-la; ou então trata-se de a esquecer, e o trabalho é, como a arte segundo Pessoa[220], «a procura objectiva e activa do esquecimento», «um produto da arte de esquecer». Como veremos adiante, a visão que Heidegger [1954] nos dá da ciência tem muito que ver com este trabalho de esquecimento: embora, diz-nos, a ciência nasça de uma relação com as questões que nos provocam, mal ela se desenvolve abre-se um fosso que nunca mais ela poderá transpôr e que a afasta rapidamente dessas questões vitais.

Eu não me arriscaria, porém, a dizer se a arte é diferente, se ela se afasta

---

[220] - «Nos seus fundamentos, a arte, remédio inútil para a vida, é a procura objectiva e activa do esquecimento», escreve Fernando Pessoa, num fragmento não datado com o título «Prefácio à teoria do Estado moderno», publicado em Ultimatum e páginas de sociologia política, Lisboa, Ática, 1980, p. 336.

mais ou menos dessas questões iniciais; diria apenas que a arte tem jogado mais com a tensão constante entre a realidade interna e a vida externa, e que à reflexão estética tem cabido o papel de lembrar a experiência que as combina. Hierarquia entre as várias actividades, também não me parece que tenhamos maneira ou vantagem em estabelecê-la, nem sequer como grelha ou tabela periódica, como faz Bion (em função da «complexidade» e da «abstracção»). Cada uma das actividades é que hierarquiza à sua maneira as várias categorias e critérios possíveis, mais ou menos como Jakobson diz que cada mensagem hierarquiza as funções da linguagem. Quando muito, o que podemos dizer é que cada época, ou dentro dela cada «estilização», dá prioridade a uma das actividades, que legitima especialmente, e a partir dela justifica e escalona as outras - definindo assim, afinal e sobretudo, o seu próprio espelho.

Esta ideia de que é a partir da relação íntima e emotiva (e nos conflitos do significado emocional) que cada um de nós vai desenvolvendo a sua actividade vem acabar com as separações esquizofrénicas, de que partimos, entre a vida do corpo e a vida do espírito, entre o baixo e o superior, entre o sublimado e o sublime, porque dá conta da experiência da sua construção integrada. Temos assim uma visão centrípeta, convergente, porque não temos as obras a apontarem para objectos ou sequer acontecimentos exteriores que reproduzam, temos isso sim a selecção dos objectos exteriores segundo as memórias e afectos do mundo interior, e segundo os conflitos com o mundo exterior. Daqui é que surgem as várias actividades, com tudo o que têm de consciente e inconsciente, como as nove musas surgiram da Dama Mnemósina.

Não deixa, no entanto, de haver uma teatralidade, uma disposição em várias **cenas**: por um lado a emoção íntima, nem casual nem sistemática, o mundo interno, o campo elítico, como diria Husserl; e por outro lado a actividade, ou casual ou sistemática, o campo noético que organiza essa emoção, para a proteger, para a evocar ou para lhe fugir. Há entre estes lugares compressão e descompressão de intensidades, uma transferência e uma dissimulação sucessiva: «o sentido escondido na emoção, a vertigem na razão», diz Lyotard[221]. Há que ver também cada actividade, cada cena, cada linguagem, como uma fuga para a frente, um lugar que surge, é certo, porque houve a experiência íntima, mas em que, por isso mesmo, activamente se

---

[221] - Jean-François Lyotard, Économie libidinale, Paris, Minuit, 1974, p. 54.

organizam estímulos novos e específicos, e não apenas emoções passadas.

Mesmo nos processos científicos existe, assim, o dinamismo próprio das obras que se fazem dentro de cada linguagem, e um investimento emocional em relação a essa linguagem: investimento quer na submissão à linguagem quer na sua transformação; quer na competição para ver quem melhor usa as regras, quer na alteração para alterar essas regras; investimento no seu lado sistémico ou investimento no seu lado vulnerável. Cada enunciado que eu faço é uma jogada; com a repetição dessas jogadas, vou-me fixando em certos géneros; essa repetição permite-me um tipo de prazer. Por outro lado, posso investir na transformação da linguagem, pelas estratégias que se criam dentro e fora do sistema: tanto posso jogar/lutar para ganhar ao outro, como para ganhar à própria língua. Muitas vezes a problemática central é, de facto, a criação, a paralogia, diz Lyotard, a procura de novas ideias ou enunciados novos - a procura do desacordo. Em tudo isto há uma mais-valia emocional que advém da própria cena, da própria linguagem, da sua criação e até do seu consumo.

Pode à partida parecer que na ciência não há experiência estética própria, porque, embora nasça da emoção, a ciência se caracteriza por estragá-la: o sonho de Fernando Pessoa de ter a alegria da ceifeira e a consciência dela é reconhecido pelo próprio como impossível[222]. Uma vem estragar a outra, traí-la. No entanto, desde logo, nessa própria traição da emoção há um investimento emocional. Lyotard [1974: 98-101] põe a questão nestes termos: o que aparecia há pouco como traição da intensidade pelo intelecto, agora é preciso entendê-lo «como investimento do próprio comércio inteligente pelos afluxos emocionais. A fraude é agora o facto de que, sob o pretexto de tornar comunicável o fantasma e de o traduzir em signos e em sintaxe, são as figuras da linguagem que vêm por sua vez receber carga libidinal.» «Quando a emoção (fantasma) se fala (simulacro), não terá que haver aí **adultério** ou **prostituição**? Adultério das palavras com as intensidades em detrimento do conceito, prostituição da intensidade em benefício das trocas». «Na prostituição, vai-se da intensidade à ordem; no adultério, da ordem à intensidade». Os próprios signos da actividade organizadora são, por eles mesmos, não apesar mas por causa e em proporção da sua rigidez e invariância, produtos de consumação fantasmática. Klossowski considera que o texto é um fantasma justamente pela sua rigidez: «as exclusões

---

[222] - «Ah, quem me dera ter a tua alegre insconsciência/ e a consciência disso. Mas eu penso...» «Oh campo, oh canção, a ciência é tão pesada e a vida tão leve...»

dos possíveis sintáxicos e semânticos que formam o *estilo* produzem sobre a pele da linguagem os mesmos efeitos de intensificação, de carga e de escoamento que pode obter sobre certas superfícies das carnes o rigor severo de um dispositivo erótico». Além disso, há na ciência uma *libido dominandi* em relação às coisas e pessoas que eu controlo e de que me distingo.

e) Lógica e ciência

Com esta discussão pretendi mostrar, por ser fundamental para a abordagem da arte, que no interior da própria ciência encontramos muitos elementos comuns às outras actividades, como a emoção, a linguagem e a pragmática, e que hoje já se reconhece a esses elementos um estatuto epistemológico. Com isto não pretendi, evidentemente concluir que essas actividades não se distinguem umas das outras. O que distingue cada uma é a combinação que faz desses elementos, mas seria impossível definir o tipo de combinação de cada actividade, porque ele não é unívoco nem estável. Vale a pena, porém, determo-nos um pouco naquele elemento, a racionalidade, que costuma ser avançado como principal característica distintiva da ciência.

O que resta dessa «fé *naive* na razão» de que falava Husserl, e como se relaciona agora com a *skepsis*? É certo que o processo científico tem necessariamente que colocar «restrições às "pequenas" questões (questões colocadas de facto no decurso de um jogo)»; porque se não «um jogador pode dirigir desde logo à fonte de informação a questão: "C ou não C?" e assim trivializar todo o processo»[223]. Por isso é sempre necessário fundar o conhecimento científico numa atitude racional no seio da qual a actividade científica encontra as suas justificações. Só que a existência de um método, como nota Finocchiaro[224], não significa «a adesão rígida a algumas regras universais, mas implica antes um judicioso equilíbrio de opostos como especulação e observação, análises quantitativas e considerações qualitativas,

---

[223] - Jaakko Hintikka, «True and false logics of scientific discovery», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of disourse, New York, Plenum Press, 1985, p. 10.

[224] - Maurice Finocchiaro, Galileo and the art of reasoning, Boston, Reidel, 1980, p. 439, citado em Fernando Gil, Provas, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986, p. 35.

explicação causal e descrição fenomenológica, antiautoritarismo e tradicionalismo, comprometimento prático e reflexão filosófica; em particular, tal juízo não exclui automaticamente a persuasão retórica ou uma emoção expressa esteticamente; porém, aquele acaba por reduzir estas a uma questão de inferências racionais, e em particular à extracção de conclusões das premissas e à formulação de razões para as teses que se avançam»[225].

Quer dizer que, para que o processo se desenvolva de forma explícita e precisa, ele depende de uma **lógica** (quanto mais não seja, lembra o próprio Husserl [1954:22], porque é sempre por argumentos racionais que nos querem convencer de que não há razão...) A questão é que essa lógica é plural, é a lógica de cada **jogo**: não o jogo de dados, que revoltava Einstein, mas um jogo de bridge, diz Lyotard[226]. Essa lógica, diz Adriano Duarte Rodrigues [1986:175], tem uma natureza figural ou textual, porque os valores diferentes de cada peça do jogo se conjugam «com os valores de posicionamento produzidos pelas jogadas sucessivas. Não se trata portanto de valores substanciais inerentes à natureza dos materiais do tabuleiro e das peças ou aos nomes que as peças têm mas de valores formais unicamente ditados pelo posicionamento e pelas regras de deslocamento das peças». Vattimo [1989:38] lembra como, no domínio «das ciências humanas, diferentes modelos de racionalidade se impuseram: o modelo centrado sobre o idealtipo de Weber, ou o de Cassirer baseado na noção histórico-normativa de estilo (retomada por Wolflin), ou ainda o "modelo zero" de Popper, todos eles revelando o carácter intrahistórico dos modelos interpretativos aos quais se referem as ciências

---

[225] - Já referi, na Introdução, a posição mais radical e «anárquica» de Paul Feyerabend, que procura demonstrar a não existência e a não necessidade de um método comum a toda a ciência: «Uma teoria da ciência que define modelos e elementos estruturais para **todas** as actividades científicas e os legitima por referência à «Razão» ou à «Racionalidade» é susceptível de impressionar os leigos - mas afigura-se um instrumento excessivamente grosseiro aos que estão por dentro das coisas, ou seja, para os cientistas que se confrontam com um problema de investigação concreto» [1988:11]. Mas, tal como aqui estamos a definir o recurso à lógica, creio que Feyerabend o aceitaria - se não como racionalidade, pelo menos como racionalização.

[226] - Jean-François Lyotard, La condition postmoderne: rapport sur le savoir, Paris, Minuit, 1979, p. 93, onde se lê ainda: «se ele jogasse bridge, os "acasos primários" que a ciência defronta deveriam ser imputados, já não à indiferença do dado em relação às suas faces, mas à manha, ou seja a uma escolha ele própria deixada ao acaso entre várias estratégias puras possíveis.»

humanas»; e a mesma variedade tem sido inventariada nas ciências ditas puras. No dizer de Boaventura de Sousa Santos[227], no paradigma da modernidade, foi «a unidimensionalidade que tornou possível tomar amplitude por abstracção: o indivíduo abstracto pode aspirar a uma amplitude universal, mas obtida à custa do esvaziamento total de atributos contextuais. A amplitude no novo paradigma significa, antes de mais, o alargamento das razões com que se podem justificar as condutas, um alargamento da racionalidade cognitivo-instrumental para uma racionalidade mais ampla onde caiba, além dela, a racionalidade moral-prática e a racionalidade estético-expressiva, um alargamento da demonstração racional para a argumentação racional, em suma, um alargamento da racionalidade para a razoabilidade, do conhecimento epidítico para a fronese. Paradoxalmente, quanto mais ampla é, melhor a racionalidade conhece os seus limites.»

Por isso, argumentam Pearce e Rantala[228], quando se afirma que «o papel da lógica é muito importante, ou mesmo essencial», tem de entender-se a lógica num «sentido geral» e novo: «permitimos até que lógicas diferentes sejam aplicadas à mesma teoria, e até ao mesmo tempo, por assim dizer. Qual lógica é escolhida depende de considerações matemáticas e pragmáticas, talvez mesmo estéticas. Estes princípios metodológicos implicam que a lógica já não constrange o estudo metacientífico com a mesma extensão que tinha na metaciência tradicional. Mas continua a ser sua função dar-nos uma linguagem objectal em que as entidades metateóricas, e talvez mesmo as próprias entidades científicas, podem ser precisa e explicitamente descritas.» «Nas aplicações, pode ser natural escolher, se possível, uma lógica adequada que tenha algumas propriedades desejadas (por exemplo, interpolação e definibilidade, ou propriedades compactas, etc.), ou que tenha uma estrutura sintática nítida, ou que seja tão fraca quanto possível no seu poder expressivo». E Sintonen [1985:32] acrescenta: «Primeiro há a frase interrogativa que podemos pôr na sua forma lógica. Depois, há as crenças contextuais de curta duração (grosseiramente, perceptuais) e de longa duração (paradigmáticas) que precisamente determinam melhor o que a questão do investigador é. O discurso científico, incluindo a solução de problemas entendida como um processo de

---

227 - Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade, Porto, Afrontamento, 1994, p. 287.

228 - David Pearce e Veikko Rantala, «Continuity and scientific discovery», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press, 1985, pp. 18-19.

colocar questões e de lhes responder, tem por isso a estrutura do discurso vulgar.»

Vários autores sublinharam esta necessidade de combinar a lógica com a estética no interior das próprias ciências exactas. Arthur J. Miller [1981:52] lembra-nos: «a importância que o domínio em que arte e ciência se fundem tem para o pensamento criativo foi realçada pelos grandes filósofos/cientistas do século XX - Bohr, Einstein e Poincaré: porque na sua investigação as fronteiras entre as disciplinas muitas vezes dissolvem-se, e eles nem procedem dedutivamente pela lógica nem indutivamente pelo uso exclusivo de dados empíricos, mas pelo pensamento visual e pela estética.» Judith Wechsler [1981:5] trabalha no mesmo sentido: «Bohr, Dirac, Einstein, Poincaré e outros reconheceram o julgamento intuitivo e estético como factor decisivo na aceitação ou rejeição de um modelo particular.» Mesmo na matemática, escreve Poincaré[229], «a lógica pura nunca poderia levar-nos senão a tautologias; não poderia criar nada de novo; não é dela isoladamente que pode surgir qualquer ciência. (...) Pode parecer surpreendente que a sensibilidade seja introduzida em relação a demonstrações matemáticas que, pareceria, apenas podem interessar o intelecto. Mas não o é se tivermos em mente o sentimento de beleza matemática, da harmonia dos números e da elegância geométrica. É um sentimento estético real que todos os matemáticos reconhecem, e esta é a verdadeira sensibilidade... As combinações úteis são precisamente as mais belas».

Seymour Papert [1981] desenvolveu recentemente esta ideia de Poincaré de que a estética, mais do que a lógica, é a característica que distingue o espírito matemático: «as visões populares da matemática, incluindo a que molda a educação matemática das nossas escolas, exageram a sua face lógica, e desvalorizam todas as relações com tudo o resto que constitui a nossa experiência humana», como se a matemática fosse autónoma e se contivesse a si própria.» Na sua versão mais ingénua, a imagem lógica da matemática é a de um sistema dedutivo em que novas verdades são derivadas de verdades previamente derivadas, através de regras de inferência rigorosamente seguras». Esta descrição da matemática pode ser criticada por vários modos. «É certamente incompleta, uma vez que não explica o processo de escolha que

---

[229] - Citado por Seymour A. Papert, «The mathematical unconscious», *in* Wechsler (ed.), On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press, 1981.

determina como são feitas as deduções e quais daquelas que são escolhidas são desenvolvidas. É enganadora, na medida em que as regras de inferência realmente usadas pelos matemáticos, se aplicadas sem orientação, levariam rapidamente a contradições e paradoxos. Por último, é factualmente falsa como descrição, porque não deixa lugar para os resultados parciais ainda não eliminados, com que o matemático de facto gasta a maior parte do seu tempo.»

É justamente no processo sinuoso através de um pântano de proposições que nem são pura e simplesmente verdadeiras nem pura e simplesmente falsas (mesmo nas ciências ditas exactas) que surge a preocupação de Poincaré com o problema da orientação, ou, poderia dizer-se, da «navegação intelectual». «De facto, segundo Poincaré, o matemático é guiado por um sentido estético: ao fazer um trabalho, o matemático tem muitas vezes que operar com proposições que são falsas em vários graus, mas não tem que considerar nenhuma que ofenda o seu sentido pessoal de beleza matemática». Discutindo a questão de a resposta a um problema em que o cientista esteve a trabalhar vir muitas vezes inesperadamente, quando não está a pensar nele, e vir quase pronta (facto que também Einstein, por exemplo, reconhece), Poincaré diz que é a estética que sabe o que o inconsciente deve passar ao consciente. «Poincaré considera, com facto de observação empírica, que as ideias seleccionadas não são necessariamente soluções correctas para o problema original. Por isso conclui que o inconsciente não é capaz de determinar rigorosamente se uma ideia é correcta. Mas as ideias seleccionadas trazem sempre a marca da beleza matemática. A função da terceira fase do trabalho é examinar consciente e rigorosamente os resultados vindos do inconsciente. Podem ser aceites, modificados ou rejeitados. Neste último caso, o inconsciente pode ser chamado de novo a agir. Vemos que este modelo postula um terceiro agente a acrescentar aos espíritos consciente e inconsciente. Este agente é de alguma maneira semelhante a um censor freudiano», mas é estético.

De tudo isto resulta que a relação entre a arte e a ciência terá de ser colocada de modo radicalmente diferente: se partilham ambas tantas características - pragmáticas, de linguagem, de simbolização, de emoção, de conhecimento - haverá que procurar noutros critérios (que, como se compreenderá, escapam ao âmbito do presente trabalho) a especificidade de cada uma delas. É nesse sentido que a obra de Goodman se torna fundamental: «admitida a nova epistemologia, a concepção anti-intelectualista, que opõe a arte à ciência, torna-se insustentável. Dicotomias vagas e obscuras, mas

profundamente enraízadas, são superadas: não mais de um lado a beleza, a intuição e a emoção e, do outro, a verdade, a racionalidade e o saber. Porque nenhuma destas propriedades é privilégio da arte nem da ciência e todas são insuficientes para distinguir uma da outra. A tarefa comum de ambas é a construção de mundos através de sistemas de símbolos e o valor de qualquer delas depende da correcção das construções realizadas. (...) O que não significa de forma alguma que arte e ciência sejam idênticas. Apenas, que as diferenças apontadas tradicionalmente não colhem. Isto tornou-se sobretudo evidente com a tentativa de compreender a arte contemporânea mais recente. Apesar de tudo, os impressionistas, expressionistas e cubistas, e mesmo a abstracção geométrica, podiam ainda ser olhados à luz dos critérios da tradição. Mas outro tanto não acontece com os *ready-made*, os *happenings* ou a arte conceptual que se não conformam com qualquer reajustamento desses critérios. Tal como acontece com a física quântica, estas formas de arte exigem categorias novas para a sua compreensão. A diferença relevante entre a arte e a ciência deve ser procurada nos processos simbólicos utilizados. As versões-de-mundos da ciência são, predominantemente, construídas antravés de processos **denotativos, linguísticos** e **literais**; os seus símbolos têm geralmente referência **única** e **directa** e são **precisos**». Ou seja, as características metafóricas, imagéticas e emocionais que atrás ficaram apontadas na própria ciência, não excluem que ela se caracterize por as reconduzir a resultados unívocos e precisos, ao contrário das versões-de-mundo da arte, em que a ambiguidade e a densidade são objectivos mais importantes. «Estas diferenças são consequência dos diferentes interesses da ciência e da arte. A ciência favorece os sistemas que permitem a determinabilidade dos resultados experimentais e o acordo da comunidade científica que são, para ela, requisitos fundamentais. Mas a arte privilegia a diferença das sensibilidades como uma riqueza na interpretação das obras de arte. Os infindáveis desacordos entre os críticos são o preço a pagar. A ambiguidade e a referência múltipla e complexa, que seriam defeitos científicos, podem ser qualidades estéticas. A arte favorece a **densidade**, a **saturação**, a **exemplificação** e a **referência múltipla e complexa**. Estas características são postas por Goodman como "sintomas do estético" e opõem-se, respectivamente, à **articulação, atenuação, denotação** e **referência simples e directa**, que são "sintomas do não estético"» [D'Orey, 1995:17-18].

B - Uma nova situação das artes

a) Modernismo e modernidade

Se a nossa época tem levado a uma nova concepção de ciência e da sua abertura às outras actividades, nomeadamente à estética, tem igualmente trazido tais modificações à situação das artes que seria bom operar uma profunda revisão da forma como as concebemos. Aliás, como nota Eduardo Prado Coelho [1992:35], «a relativização da Ciência é também a relativização da Arte. É a afirmação - pós-moderna? - de que não existem domínios absolutos do conhecimento.»

A discussão deve começar pelo modo como pensamos a sua autonomia; para isso começaremos por historiar os modos como a arte se foi relacionando com as outras esferas diferentemente do fechamento modernista. Seja para lamentar ou seja para exaltar a situação, é generalizado o diagnóstico de uma arte que passou a viver quase exclusivamente da auto-referência e se divorciou da vida, do resto da experiência social. Creio, no entanto, que generalizar este diagnóstico significa esquecer, com violência: 1) não apenas aquelas múltiplas e valiosas produções de todo este século que não se encaixam nas vanguardas modernistas geralmente valorizadas, como 2) significa esquecer as inflexões ocorridas nos últimos anos. Importa agora demarcarmo-nos fundamentadamente dessa violência (até porque seria especialmente mutiladora no domínio do cinema, onde não deixa de estar presente).

Comecemos pelo primeiro destes aspectos: como podemos equacionar a relação entre autonomia e comunicação, não apenas no seio da arte modernista (questão que já referimos mas que será preciso agora problematizar demoradamente) como no seio da arte **moderna**, ainda que não pertença ao modernismo; ou seja, discutamos a questão não apenas do **ponto de vista** do modernismo como dos pontos de vista críticos desse modernismo. A recusa da participação na sociedade, por ser (ou poder ser) ao mesmo tempo alheamento ou negação combativa, vem carregada de uma ambivalência que é importante discutir mais profundamente, na senda de Adorno; como escreve Eduardo Lourenço[230], «que a Modernidade tenha aparecido como signo e como

---

[230] - «Dialéctica mítica da nossa modernidade», ensaio escrito em 1971 para ser integrado em volume colectivo dedicado ao tema da Modernidade, a editar pelas Edições Afrodite, volume que não chegou a ser publicado. Posteriormente incluído no

expressão de uma crise da Cultura particularmente aguda, não foi indiferente para o futuro dessa Modernidade.» Existe toda uma tradição, cujos antecedentes remontam a Tocqueville ou ao vitoriano Matthew Arnold[231], que gostaria que essa ligação da arte à crise da cultura se traduzisse numa problematização, pela arte e pela estética, da cultura contemporânea, sem deslizar para um alheamento formalista nem tão pouco descambar no sociologismo que já criticámos; ou seja, uma tradição que procura combinar a análise formal e a crítica da cultura. «Traindo a natureza do signo à força de querer reproduzir o mundo, ou esquecendo o objecto numa praga igualmente artificial sobre o conjunto de seus signos, o obra de arte comprometeria sua riqueza semântica e sua solidez arquitectural. Para a nova estética, a preocupação pelo sentido e pela forma não se excluem: elas se implicam mutuamente. A mimese passa pelo signo» [Merquior, 1975:43].

Esta tradição, de que Adorno é apenas um dos expoentes, foi, lembra Merquior [1981:16-17], marcada por grandes heterodoxos de esquerda como, na Europa do entreguerras, Walter Benjamin e, nos Estados Unidos Edmund Wilson; e pontilhada por ensaístas humanísticos de índole conservadora: um Lionel Trilling, um Erich Heller, um George Steiner. «Esses escritores praticaram a crítica literária como **críticos culturais**. Nesse sentido, foram expoentes de uma espécie hoje quase extinta. Nos últimos dois decénios, ou seja, da voga estruturalista[232] para cá, a figura do crítico cultural de estirpe literária entrou

---

livro de Eduardo Lourenço, Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974, p. 205.

[231] - Cf. José Guilherme Merquior, «Para o sesquicentenário de Matthew Arnold», Colóquio Letras, nº 10, Novembro de 1972, em cuja página 20 se lê: «Se Arnold nada tem de precursor da ida ao texto, a ele se deve o lançamento de uma atitude igualmente imprescindível à crítica moderna: a problematização das relações entre literatura e sociedade. **Problematização** já revela que se trata de algo essencialmente diverso da ideia (legada pelo historicismo romântico ao determinismo positivista) da literatura como "expressão da sociedade". A teoria da literatura como expressão do social foi obra de Belinsky e de De Sanctis, antes de virar o terreno de caça favorito da crítica marxista. O próprio Arnold presta-lhe de vez em quando suas homenagens, na esteira de Taine. Não há dúvida, porém, de que a sua contribuição decisiva se situa em outro ângulo - no ângulo que encara o texto literário não como documento sociológico, e sim como arma de uma **crítica da civilização**.»

[232] - Não porque o estruturalismo a isso obrigue, esclarece Merquior [1972:34], mas porque «a dimensão **sociocultural** da análise estrutural do texto vem sendo obscurecida, quando não negada, e a função **judicativa** do discurso crítico vem sendo tratada com negligência ou desdém.» No já citado A estética de Lévi-Strauss, Merquior procura mostrar como a obra de Lévi-Strauss se insere justamente na tradição crítica:

em eclipse. Roland Barthes, epígono original de Sartre e Bataille, talvez tenha sido o último a criticar - intermitentemente - as formas como ideias, e a mapear (tal como fez com Sade ou Fourier) a forma das ideias. A iniciativa, em matéria de crítica da cultura, parece ter passado às mãos dos filósofos: está a cargo de Foucault e Deleuze, não de Todorov ou Genette. (...) Paradoxalmente, é na "periferia" latina, onde outrora a crítica da cultura era prerrogativa de pensadores do talhe de Croce ou Ortega, que ela sobrevive como género literário, na pena do mexicano Octavio Paz (Los hijos del limo) ou do português Eduardo Lourenço (Heterodoxia, O labirinto da saudade).» Sendo esta a tradição em que me procuro inserir, gostaria de alinhar (e modalizar) algumas da suas principais posições.

Falando da poesia na sua acepção mais lata, Eduardo Lourenço[233] discutiu justamente os equívocos da sua (não) abertura ao mundo: «o destino da Poesia é o destino de Orfeu. O milagre que ele representa desfaz-se por excesso de confiança em poderes que não têm eficácia senão quando não se possui sobre eles uma claridade completa.» «Com efeito, na poesia se concedem entrevista os nossos sonhos activos, as decepções vitais, as esperanças últimas de imaginação em luta com a matéria obscura de todas as aparências do universo. Mas isto mesmo mostra que a palavra poética é mediadora, resultado dessa mediação entre imaginação e mundo. Não é uma coisa em si, não tem existência fora do movimento real da imaginação que lhe constitui o ser. A imaginação, por seu lado, não sobrevoa o mundo, não plana sobre ele como um véu de mágica, mas é o convívio contínuo e concreto dos homens com o mundo, o contacto primitivo e original que a realidade da linguagem humana incarna.

Aqui se situa o equívoco. Porque a linguagem pode, de algum modo, "estar diante de nós", grande é a tentação de crer que ela possua outra realidade que a sua original referência ao mundo. Justamente, essa é a tentação do irrealismo, vontade de quebrar a forma de servidão terrestre que a linguagem encerra. A Poesia representaria, nessa óptica, a construção de um mundo

---

Lévi-Strauss «contribuiu de maneira substancial para assegurar a maturidade da contribuição fundamental do "formalismo" à estética - a implantação da consciência do signo - acrescentando-lhe uma dimensão que é solidária, e igualmente decisiva: o sentido da abertura essencial da obra de arte sobre a realidade da cultura e do mundo».

[233] - «O irrealismo poético ou a poesia como mito», publicado no jornal Europa, Março de 1957, e republicado no volume Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974, pp. 69-81.

subsistente e transparente, a maneira positiva de vencer o mundo acastelando os cristais e os diamantes, aquelas palavras através das quais a imaginação mais comum dos homens construiu a mitologia da sua liberdade, o seu sonho de evasão.» Daí «a predilecção deleitosa por uma viagem da imaginação feita mais através dessas palavras do que da experiência humana que elas condensam. (...) A Poesia como reino preservado da revolução permanente da realidade, a Poesia como "em si" e os poetas deuses-pastores desse novo Trianon são uma ficção», «cujos muros são palavras magníficas mas exangues por terem perdido o contacto com o mundo como eles mesmos o perderam.»

Mais recentemente, Marshall Berman[234], repescando do Manifesto comunista a ideia de que tudo o que é sólido se dissolve no ar, considera que, no século XX, a modernização se torna dominante, mas ao mesmo tempo a consciência da época se fragmenta, pelo que nos «encontramos hoje numa era moderna que perdeu contacto com as raízes da sua própria modernidade»; isto faz com que os pensadores modernos estejam marcados por «um empobrecimento radical de perspectiva e uma "diminuição do espectro imaginativo". Deste diagnóstico não escapa ileso nem o "modernismo de forma pura" (Barthes, Greenberg), nem o "modernismo da revolta pura" (Poggioli, Adorno, Trilling), nem o afirmativismo de um Cage ou de uma Sontag, que surgem como pioneiros do "pós-modernismo" ou "modernismo *pop*" em que a procura de uma "nova alegria" é desqualificada pela incompreensão dos "limites dos poderes deste mundo". Afinal, situação comum a todos os modernos, cuja falta maior já não é o esquecimento do Ser, mas o "empobrecimento da consciência moderna"».

A questão, acrescento eu modalizando um pouco a tradição atrás evocada, talvez seja que o não empobrecimento da consciência moderna tem de passar, entre outros procedimentos, pelo reconhecimento da variedade de produções e posições existentes no seio das artes modernas, e, através desse reconhecimento, pela conclusão de que é mais importante começar por mapear prudente e devidamente a complexa constelação moderna do que, normativamente, impôr-lhe uma missão que deveria cumprir. Admito mais a radicalidade e exclusividade na opção artística do que na teoria sobre a arte. O artista pode dizer: «eu não quero falar da sociedade», ou até «a arte não deve

---

[234] - Tudo o que é sólido se dissolve no ar, Lisboa, Edições 70, 1989. Seguimos aqui a recensão crítica feita por José Bragança de Miranda, «Berman e a tradição da modernidade», Expresso, 17 de Fevereiro de 1990, p. 58-R.

falar da sociedade»; o comentador deve sobretudo ver a que corresponde esse projecto e as suas implicações, evitando a dramatização de postular que a arte deve ser uma coisa ou outra. É isso que procurarei fazer - mais adiante, ao tentar identificar o projecto ou projectos existentes no Cinema Novo português, e, de imediato, como apoio a esse trabalho, ao mapear rapida e esquematicamente quais as várias opções tomados pelos movimentos estéticos na modernidade. Vamos falar em seis grandes grupos, ou famílias, a que, para facilitar a posterior referência, atribuiremos títulos, com a habitual arbitrariedade e necessidade das nomeações; escusado será dizer que os exemplos de cada grupo serão invocados apenas como aproximações, já que qualquer caso não se situa exclusivamente, ou completamente, em nenhum dos grupos considerados. São eles os grupos romântico, realista, modernista, autosacralizante (neomodernista), não modernista e da modernidade tardia.

Comecemos por lembrar como no próprio grupo **romântico** se faz já sentir, face ao mal-estar da civilização, uma cisão entre aqueles para quem a crítica significa a ruptura radical com essa civilização e aqueles para quem a crítica significa participação no que é criticado. Vários românticos pregaram a recusa da história e a condenação da sociedade burguesa. A estética literária romântica costuma mesmo ser caracterizada por aquilo a que Schlegel chamou «o absoluto literário», desligado das regras da representação e capaz de se reproduzir infinitamente[235]. «Outros românticos, porém - Byron e Shelley, Lamartine e Púchkin, Manzoni e Hugo, Herculano e Castro Alves - esposaram sem vacilar o movimento da história e só criticaram a sociedade ou o *status quo* político em nome de valores liberais, sem condenar o progresso ou o seu século. Longe de ser apenas um anti-iluminismo, a literatura romântica foi, em muitos desdobramentos, uma dialectização da herança das Luzes, onde o ideal do progresso foi antes dramatizado que negado. A redução dos romantismos, em seu conjunto, à antimodernidade não resiste à análise - especialmente quando se leva em conta o elenco dos românticos latinos» [Merquior, 1987:8].

---

[235] - A este respeito, veja-se a magnífica antologia organizada e comentada por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand, já antes citada, assim como Peter Szondi, Poésie et poétique de l'idéalisme allemand, Paris, Gallimard, 1991.

O grupo que destacaremos a seguir aos românticos, e a que poderemos chamar **realista**, encaminha a arte, apesar da autonomia alcançada, no sentido da participação na vida social, por uma via que tem mais a ver com as artes pre-românticas do que com o caminho que será mais tarde escolhido pelos modernistas. «Segundo o esteta catalão Xavier Rubert de Ventós, enquanto a arte de outrora, a arte cortesã e eclesiástica tipificada no barroco, utilizava com a maior naturalidade as formas e os sentidos para fins sociais, de edificação ou entretenimento, a cultura estética da era burguesa se revelou incapaz de conceber a arte numa relação equivalente de uso vital. (...) A arte de uso inocentemente vital estava embebida na cultura social, como o gótico ou o barroco. A arte moderna, ao contrário, se processa numa situação completamente outra. Da arte-na-cultura passou-se à arte-cultura - a uma cultura estética que se quer autárquica, e se orgulha de rejeitar globalmente o código de valores da cultura social. Naturalmente, entre a arte-na-cultura do barroco e a arte-cultura autárquica, agónica e antagónica de nossos dias, floresceu uma época em que as artes, já bastante autonomizadas como matrizes de valores, no entanto ainda não se haviam divorciado do movimento social. Tal época corresponde ao arco neoclássico e romântico - à idade que vai de Goethe, Goya e Beethoven até Stendhal, Heine e Dickens. Essa arte crítica, porém não antinómica nem murada no hermetismo, bem como os grandes realistas que a sucederam (de Flaubert, Fontane e Verga a Eça, Galdós e Machado de Assis, e do romance russo ao drama escandinavo), não se deixam incorporar ao cânone formalista da doxa moderna» e são «modelos cruciais do significado histórico-humano da literatura» [Merquior, 1987:17].

A tentação ou o perigo inerentes a esta imbricação com o movimento social reside na possibilidade de os artistas e os críticos atenuarem de tal modo a consciência da autonomia da esfera artística que a sua justificação deixa de estar na sua diferença para passar a procurar-se na sua fidelidade à esfera social, como os reducionismos que atrás descrevemos vieram defender, aliás com abundante recurso aos realistas. Mas o movimento **modernista** voltará a pôr em primeiro plano essa consciência da autonomia da arte: à partida, com Baudelaire, para com essa consciência pensar e criticar a cultura moderna, e mais tarde, uma vez enredado nas aporias que Adorno tão bem traduziu, cada vez mais se afirmando como vanguarda em ruptura com a sociedade. É este movimento modernista (e as suas relações com o romantismo) que mais precisaremos de

discutir, pois é nele que se filiará a maior parte dos cineastas que viremos a estudar.

«Do ponto de vista histórico, a lírica baudelairiana inaugura a moderna arte de vanguarda, reunindo o senso da autonomia do estético (sem o "imperialismo" metafísico dos românticos) à problematização da cultura urbano-industrial» [Merquior, 1969:263]. Walter Benjamin[236] mostrou brilhantemente como o poeta baudelairiano é um *escrimeur* no seio da cidade e das suas contradições. E, como escreve Eduardo Lourenço [1971:205], «da modernidade baudelairiana até hoje - que é provavelmente o fim dela por ser o da **Cidade** como lugar insólito, uma vez que o mundo inteiro se tornou potencialmente **essa** Cidade - a poesia que a captou (e é tanto a de Apollinaire como a de Proust, a de Pessoa como a de Joyce, de Musil ou Kafka) contém, como fundo inexaurível, **a crítica à Cidade**, matriz de sofrimentos sem aparente redenção, mas igualmente a exaltação do **fantástico** quotidiano, equivalente hodierno dos lugares mágicos da poesia antiga. A Modernidade, no seu começo fulgurante, apresenta-se logo como intrinsecamente constituída de má-consciência e de apetite de surrealidade.»

É justamente esse apetite de surrealidade que, aliado à radicalização dessa má-consciência, irá transportar progressivamente a vanguarda modernista para fora da crítica à existência. George Steiner [1971:17-26] considera que esse desencontro remonta ao início do século XIX, século que se caracterizaria justamente por aquilo a que já em 1819 Schopenhauer chamava «o grande *ennui*», a doença da nova era, que corroía «o optimismo dinâmico do positivista - e que, de facto, é um dos grandes temas da literatura portuguesa do século XIX, de Garrett a Eça. Esse *ennui*, explica-o Steiner por uma súbita quebra de tensão e de possibilidades de acção a seguir ao período revolucionário, abrindo para um vazio real e para o narcisismo. «Penso em variados processos de frustração, de *désouevrement* cumulativo. Energias erodidas até à rotina à medida que a entropia aumenta. Movimento ou inactividade repetidos, suficientemente prolongados, segregam um veneno no sangue, um torpor ácido. Baudelaire: "L'ennui, fruit de la morne incuriosité,/ prend les proportions de l'immortalité."» E Steiner conclui que muitas vezes se confunde com um modelo

---

[236] - Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982. Sob este título, que corresponde ao livro que Benjamin projectou dedicar a Baudelaire mas nunca realizou, foram reunidos (em alemão, em 1969) os três fragmentos que chegou a escrever, entre 1938 e 1939.

de cultura aquilo que é uma mistura de *ennui*, sentimento de excepcionalidade do artista e vontade de cultivar os extremos, característicos do século XIX.

Merquior [1975:67] dá conta do percurso das vanguardas modernistas quando diz, a propósito de Wagner: «entre o começo da música moderna, inaugurada por Tristão, e o início da poesia moderna, as afinidades se acumulam. Elas nada têm de superficial; apontam sempre para uma atitude comum: a crítica radical da cultura contemporânea, a colocação em causa das relações entre o homem e a natureza.» Wagner, por exemplo, «traduzindo o sonho para sempre repetido da felicidade negada pela vida social, denuncia ao mesmo tempo toda a pretensão da ordem presente em se dar por legítima, e toda a tentação, por parte das forças revolucionárias, de se fazerem passar por veículo da felicidade definitiva. Portanto, esta crítica da cultura renuncia de antemão a separar a problemática do grupo da problemática do indivíduo. Está despida da ingenuidade de crer que os problemas éticos serão automaticamente resolvidos no dia em que a ordem social presente for transformada. A arte "decadente" da tradição da vanguarda discerniu a inextricabilidade das duas problemáticas através de uma fusão característica da paixão do bárbaro com o amor pelo refinado. Wagner, o primeiro grande decadente, foi atraído ao mesmo tempo pelo hiperbárbaro e pelo hiperrefinado (L. Mittner). Sua música foi a primeira a compreender que a cultura moderna, do fundo de sua doença, procura desesperadamente assegurar ao indivíduo uma experiência harmónica análoga, sem contudo ser idêntica, à do homem "primitivo" - do homem de uma sociedade que não conhece o indivíduo no sentido moderno. É exactamente à luz de uma tal perspectiva dialéctica que é preciso compreender o motivo da comunidade na arte contemporânea, do "*bain de foule*" de Baudelaire às intenções ritualistas do "*Gesamtkunstwerk*" de Wagner e do Livro de Mallarmé. Este último, aliás - ainda um wagneriómano - embora sendo a própria encarnação do refinamento artístico, não soube encontrar melhor divisa do que o muito "primitivo": "*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*".» Wallace Stevens[237] não hesitará em definir a relação entre o homem moderno e a arte moderna como sendo «simplesmente esta: que numa era em que a descrença é tão profundamente prevalecente ... as artes em geral são, à sua medida, uma compensação para o que foi perdido.»

---

[237] - No ensaio «As relações entre a pintura e a poesia», citado por P. Adams Sitney, Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature, New York, Columbia University Press, 1990, p. IX.

Ou seja, e retomando agora a síntese de Eduardo Lourenço [1971:206], «a partir de Baudelaire não haverá nenhum grande poeta da Modernidade - qualquer que tenha sido a forma dos seus poemas - que não haja interiorizado essa ferida invisível de um mundo e de uma Civilização. O poeta constrói ou apela sem cessar um "algures" - mallarmiano "*Là-bas*" ou pessoana "ilha dos mares do sul" - capaz de restaurar a existência inteira e de curar dessa fractura que constitui a Modernidade. Mesmo nos poetas mais "celebrantes" da realidade, que é sempre natural e cultural, como Claudel, Saint-John Perse ou Jorge Guillén, se percebe essa espécie de **ausência** constitutiva da existência burguesa (em sentido largo) que define o horizonte da Modernidade. (...) O espírito da Modernidade é o de uma epopeia do Negativo, o que não quer dizer, ao menos para nós, uma negativa epopeia.»

Este movimento utópico para longe da sociedade em que viviam e negavam é inseparável da crescente obscuridade dos modernistas, que em parte aliás explica, por se rebelar contra a discursividade dominante nessa sociedade. Tal obscuridade constituir-se-á em carácter mais fundo e duradouro. Eduardo Lourenço [1971:213, 207] salienta este novo «processo da nossa consciência poética em luta contra uma **discursividade** através da qual, mesmo na visão niilista de Pessoa, o mundo se restaurava adquirindo um sentido participável.» «A poesia respirará este "ar do crime" que Rimbaud evocou, na ordem ética. Mas sob ela, a uma fundura mais radical e decisiva para os destinos da poesia e da modernidade, processa-se o combate contra o **discurso** - incluindo o poético - através do qual a visão burguesa se vive e se enuncia.»

Note-se como, nos anos sessenta do nosso século, o movimento defensor da «Arte Pobre» veio a desenvolver esta anti-discursividade: «a arte torna-se o esconderijo, o lugar de um ideal indeterminado, que permite ao artista sentir-se soberbamente resguardado da mentalidade utilitarista do mundo. A uma realidade designada em todas as suas funções, inteiramente nomeada, o artista responde ingenuamente com obras que trazem como designação "Sem título", que deveriam preservar a arte de qualquer prisão mundana. Para que esta indeterminação aumente, a arte dos anos Sessenta acentua a sua preferência pelas linguagens abstractas e não-figurativas»[238].

---

[238] - Achille Bonito Oliva, «Da vanguarda à transvanguarda», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, Março de 1988, p. 126. Na sua descrição da arte pobre, que é muito crítica, Bonito Oliva refere-se sobretudo às artes plásticas, mas o mesmo se poderia dizer em relação às outras artes, porque esse movimento abrangeu

Eduardo Lourenço [1971:207] conclui: «é nesse espaço do discurso que se autodestrói, e na visão sacral que nele naufraga, mais do que no folclórico "ar do crime" ou nas descidas temporárias ao inferno, que se deve buscar o mais íntimo sentido da Modernidade. (...) A mais funda exigência da Modernidade - a modernidade superlativa adstrita à famosa injunção de Rimbaud: ***il faut être absolument moderne*** - tem já pouco que ver com o frenesi vanguardista que é costume ler nela. Ser "absolutamente moderno!" é para Rimbaud renunciar, como Nietzsche, à consolação ilusória de "além-mundos", é sintonizar-se como o camponês com a verdade da terra, aceitar a finitude ineliminável que nos constitui como um mistério mais fecundo que o antigo Mistério.»

Como lembra Merquior [1981:130 e 1987:7-14], vários analistas do modernismo «salientaram o seu sentido **hierofílico**: a sua nostalgia do sagrado. Na verdade, as sucessivas vanguardas estéticas, desde o romantismo, foram outras tantas "seitas" **gnósticas**, ávidas de revelações esotéricas e arcanos redentores. Gnose e utopia andaram juntas e bem juntas no périplo da mente artística, até que ambas se radicalizassem na "linha dura" do alto modernismo europeu: a de Mondrian e Schoenberg, Tzara e Breton.» «Para Baudelaire, a tantos títulos manancial de tradição moderna em literatura, o grande defeito de Voltaire era a falta de mistério. Nunca se viu uma recriminação surtir mais efeito. Entre Baudelaire e Kafka, e deste a Celan, Char ou Pynchon, a alta literatura ocidental exibiria frequentemente uma tremenda vontade de se converter em mistério generalizado. Naturalmente, os profetas românticos já haviam consagrado a ideia da literatura como revelação profana. Porém a revelação romântica não era necessariamente nenhum espesso mistério. Na maioria dos casos, os românticos falaram às claras - até mesmo do oculto. (...) De modo geral, nem a mensagem nem a linguagem dos grandes românticos foram particularmente obscuras. É só com os maiores sucessores de Baudelaire - com Rimbaud e, sobretudo, Mallarmé - que a coisa muda de figura. O desejo de mistério penetra na medula do mister literário. A poesia, enamorada da música, se faz mensagem **órfica**, revelação enigmática, pressentimento dum sentido arcano.» Wallace Stevens, em poema contra Eliot[239], insiste na necessidade do poeta modernista «tornar o visível um pouco difícil de ver».

---

até artes geralmente mais resistentes ao movimento abstractizante, como o teatro ou o romance.

[239] - «The creations of sound», citado por Sitney, 1990:IX.

Assim, diz ainda Merquior, «mudou a postura do *logos* literário ante a história e a cultura social. Pois as letras passaram a exalar um forte perfume de *Kulturkritik*, denotando uma repulsa maciça pela civilização moderna.» «Quando o alto modernismo europeu se declarou ferozmente anti-romântico, como no caso paradigmático de Eliot, esse mesma reacção anti-romântica partilhou com o romantismo conservador o *ethos* da *Kulturkritik*, feito de visceral repugnância pelo espírito secular e democrático da cultura moderna. Partilhou e exacerbou, como bem percebeu Lionel Trilling. Já se tornou clássico, na crítica anglo-saxónica, o debate sobre as relações entre Romantismo e Modernismo. Há três posições básicas. Primeiro *round*: Eliot proclama a ruptura com o expressivismo romântico, afirmando o moderno como um neoclassicismo, uma reafirmação criadora da tradição. Recolhendo a denúncia de Irving Babbitt, Eliot via na expressão romântica a marca do individualismo 'anárquico' - o estigma de Rousseau. Antídoto: uma nova poética da ordem, universalista e impessoal. (...) Segundo tempo: Frank Kermode puxa o tapete debaixo dos pés do anti-romantismo de Eliot, mostrando o quanto a poética eliotiana, de estirpe neo-simbolista, deve ao culto romântico da imagem supralógica. (...) Na verdade a continuidade entre o bloco Simbolismo-Decadentes e o Modernismo já havia sido apontada no Axels' castle (1931) de Edmund Wilson, crítico muito apreciado por Kermode. E, de resto, a noção de uma ponte essencial do Romantismo ao Modernismo via Simbolismo não tardaria a receber novos e galhardos reforços, especialmente devidos a Octavio Paz em Los hijos del limo (1975). Enfim, o terceiro *round*: Morris Abrams, perito em Romantismo, contesta a equação kermodiana entre Romantismo e Modernismo. Para ele, os românticos ainda sabiam, com Wordsworth, que a poesia é comunicação (...). Conforme se vê, cada posição tem sua parte de razão, A poesia modernista visa geralmente à impessoalidade (e nisso Eliot está certo). Mas o seu elemento, a imagem, descende **de um Neo-Romantismo**: a poética órfica do Simbolismo (logo, um ponto para Kermode e para os que, como Paz, enxergam no princípio da analogia algo comum aos românticos, aos simbolistas e aos modernistas). Sob outro aspecto, entretanto, o do hermetismo, o poema modernista dista bastante do romântico: enquanto a poesia moderna propende a esotérica, a romântica é normalmente exotérica (e aqui, por sua vez, Abrams acertou).

É que a ponte romântico-modernista - o elemento imagem - se insere numa moldura macroestilística tendente a vincar a diferença entre as duas idades artísticas. De facto, ao passo que o Romantismo, como bem viu T. E. Hulme

(que tanto influiu em Pound e Eliot), é um estilo da continuidade, a técnica modernista é a apoteose do descontínuo. Ora, o continuismo romântico, ainda segundo Hulme, afirmava ou simbolizava antes de tudo a continuidade entre o humano e o natural. O estilo romântico reflecte uma visão do mundo imanentista e secular, mesmo quando religiosa. Luis Diez del Corral, no Rapto da Europa, distingue com acerto a secularização da profanização. Pois bem: era precisamente esse imanentismo que o humanismo reaccionário dos Hulme, Pound ou Eliot não podia aceitar; mas que, observe-se, já fora rotundamente rejeitado pelo 'mau cristão' Baudelaire», que se declarara decididamente antinaturalista. «Subjacente, portanto, à genealogia do Modernismo pulsava uma mentalidade culturalmente retrógada, quer nos conversos como Eliot, quer em vanguardistas não-confessionais como Pound. Não vacilemos em reconhecê-lo: nos modernismos em guerra contra a modernidade, a recusa da história se alimentava duma visão singularmente sombria do homem. A máxima ambiguidade poética - o anelo (mallarmaico) do poema absoluto - corria de par com uma antropologia filosófica das mais negras. A *imago hominis* do Modernismo foi uma espécie de jansenismo literário. Que diferença dum Rousseau, que desconfiava da história mas acreditava no homem!... Mas Rousseau, é claro, era a própria *bête noire* dos gurus da ideologia modernista.

Como é que esse reaccionarismo ideológico se implantou na Poética? Muito simplesmente, como quer Kermode, pela entronização da imagem no Simbolismo, que a legará ao Modernismo. O imagismo poundiano é um 'simbolismo sem mágica' (Graham Hough). (...) Hofmannsthal, elogiando Anabase de Saint-John Perse, disse que entre Mallarmé e Perse a poesia francesa se havia 'emancipado'. Emancipado, bem entendido, da lógica e retórica. (...) Mas a 'emancipação' não era só da lógica - era também da comunicação. Outro neo-simbolista, Valéry, não descansava enquanto não conseguia turvar o significado denotativo para fazer poesia... (...) Verlaine torcera o pescoço à eloquência. Para o bloco moderno avançado, decadente ou vanguardista, tratava-se visivelmente de quebrar as costelas à transparência. A emancipação da poesia gálica era na realidade o advento da **hegemonia do gnómico** em alta literatura: o estabelecimento das letras como criptografia de várias gnoses profanas, quase perversas no seu empenho de mergulhar naquilo que Adorno baptizaria, exultante, de 'participação nas trevas'.»

«Renato Poggioli salientou outra tríade de atitudes actuantes nos movimentos de vanguarda: antagonismo, activismo e agonismo. **Antagonismo**

denota claramente a 'tradição da ruptura'. **Activismo** é a vanguarda como agitação, como entusiasmo proselitista e subversivo. Mas o **agonismo**, para Poggioli, não é a tensão trágica de Nietzsche e Unamuno: representa antes o paroxismo do frenesi vanguardista, que passa de demolição à autodestruição, ao suicídio histórico, na esperança apocalíptica de que a própria catástrofe (da arte e do mundo) engendre o milagre duma criação-redenção. É a face masoquista da psicologia da vanguarda, assim como a destruição niilista do passado cultural constitui seu lado sádico. Ora, esse agonismo niilista trai a seu turno um impulso psicótico, sob a máscara virtuosa da contracultura modernista. Trata-se da insistência obsessiva na criação pela **descriação** (o termo de arte da mística negativa que Wallace Stevens tomou emprestado a Simone Weil, madrinha da ética masoquista). A obcessão descriativa mostra que o projecto modernista tinha um fundo desesperado e negativista, mal encoberto pelas rígidas conversões e ideologias 'positivas' (o anglicismo de Eliot, o marxismo cru de Brecht, o catolicismo de Hermann Broch). É que o rito modernista era um rito de negação da história, e só na superfície um optimismo futurista (verdade que, visivelmente, escapou a Marshall Berman).»

Na prática dos estilos, escreve ainda Merquior, a vontade modernista de descriação levou a duas tendências marcantes. Uma, o abstraccionismo (arte das épocas de pânico ante o cosmos, segundo Worringer, uma das fontes de Hulme). Outra, a desumanização - o tema de Ortega», para quem a questão do nosso tempo é «a revolta da vida contra a sacralização vitoriana da cultura e a crença oitocentista na utopia política, isto é, na revolução. A arte moderna, estetismo lúdico, encarna essa revolta dionisíaca da vida contra os fetiches da cultura e da revolução. Mas a arte moderna é desumanizante, porque é saudavelmente aristocrática: fugindo ao realismo, ao anedótico e ao sentimental, ela agride o gosto das massas. Da massa que é intrinsecamente vulgar, mas que o tolo humanitarismo do Oitocentos fortaleceu. A conexão não poderia ser mais nítida: a base do elogio ao Modernismo é a apologia do elitismo - e dum elitismo em aberto conflito com a cultura social.»

Poderemos destacar, nos seguidores mais recentes deste modernismo, um grupo neo-modernista (chamemos-lhe **autosacralizante**, ou anagógico) para quem a arte já não é apenas a representação ou o anelo do sagrado, antes se constitui como o próprio sagrado - o qual, como sabemos pelo menos desde Durkheim,

se caracteriza pela demarcação abissal em relação ao profano e pelo tabu de lhe tocar. A autonomia da arte, que surgira como reacção ao mundo contemporâneo, e depois como inscrição da sua ausência, passa então a significar alheamento desse mundo por suficiência daquele outro que entretanto a arte construira e mitificara. Anote-se, com Merquior [1987:8], que, «na raiz dessa mudança, alterou-se a perspectiva mesma do conceito de literatura. Durante o Romantismo, o acento recaíra no escritor-profeta, comunicando seu credo pessoal à humanidade. Já nas poéticas da tradição moderna, o foco passou a incidir no poema e não mais no poeta: no poema enquanto 'imagem suficiente', oráculo autolético, ícone de si mesmo - e, não obstante, misterioso talismã da salvação humana.»

Como nota Eduardo Lourenço[240], há um «movimento irresistível da consciência poética contemporânea para identificar os seus poderes aos da própria invenção do mundo enquanto palavra poética. O seu acabamento natural terá lugar quando toda a "transcendência" poética se resumir à relação substancial da palavra consigo mesma. Então não será a poesia a metáfora da poesia. A grande questão é a de saber se a integral absorção do significado no significante não exclui a palavra poética do seu reino e se, em vez do "anjo" que através dela se visava, criamos apenas o falso milagre de telescopagens fonéticas sem outro eco que o de um alfabeto Morse para uso de marcianos, cegos para a arcaica beleza da Terra que a antiga palavra poética transportava.»

Debruçando-se em 1957 sobre uma geração de criadores portugueses que abrange muitos dos cineastas que estudaremos, e a quem, como veremos, muitas destas palavras assentam como toda a pertinência, Eduardo Lourenço [1957:70-74] escrevia: «por um estranho mas justo destino a fonte de água viva onde os poetas buscaram desde Novalis "o absolutamente real" só suscitou poesia enquanto foi luta contra o não-poético em nome do novo graal da pureza. Hoje, em pleno misticismo poético, a Poesia mesma convertida em entidade absoluta, o Poeta feito centro dos seus êxtases, a fonte de água viva está-se tornando num espelho de gelo sobre o qual boiam inúmeros cadáveres de palavras cintilantes. Nunca se possuiu uma consciência tão vasta e complexa da Poesia como nos últimos cinquenta anos. Nunca os poetas foram objecto de uma tão evidente sacralização, pelo menos de si mesmos. E nunca a Poesia correu,

---

[240] - «Angelismo e poesia», artigo publicado no Comércio do Porto em 1961 e republicado no já citado volume Tempo e poesia, p. 152.

mesmo entre os dedos preciosos de Marino, um maior risco de se converter numa gruta de sortilégios vãos. Neste preciso momento nosso, a Poesia agoniza entre as mãos misericordiosas de dois irmãos inimigos: o realismo e o irrealismo. Mas a mais grave das agonias é a irrealista, por não ter ressureição. Este irrealismo é hoje a flor mortal tão ardentemente cultivada desde os românticos alemães, a poesia pura. Durante século e meio pôde ser essa pura poesia comparada com a poesia-discurso do século XVIII que ela supunha e a justificava. Mas à medida que os poetas aprofundaram essa diferença que a fizera nascer e a sustentava, a invenção poética marchou irresistivelmente para o anti-discurso absoluto. Em suma, para o silêncio. Silêncio feito página branca em Mallarmé, silêncio humano de impotência em Valéry ou Pessoa, autores de Faustos mortos por ausência de matéria, silêncio actual, povoado e luminoso como a via láctea, de tanta paisagem mágica ininteligível - como é o caso de grande parte da nossa poesia jovem. Assim os poetas começam ultrapassando o muro do som além do qual a poesia se torna inaudível»[241].

Lourenço continua assim o seu implacável diagnóstico: «nas mãos dos novos a poesia atinge uma rarefacção impressionante. Começa quase a ser irrespirável. A decisiva aprendizagem dos jovens alquimistas é feita menos ao contacto da terra elementar e obscura que das páginas já decantadas de antigos alquimistas. Os poetas aprendem nos poetas o segredo da transfiguração poética, a alquimia secreta da grande transmutação da palavra em ouro», num «bailado onde todas as palavras se desejam ao mesmo tempo ouro e luz. Montherlant dizia há pouco de Racine (e a ideia vem de Poe, como é sabido) que é preciso percorrer trinta páginas para encontrar um verso autêntico. Se isto não é medida da nossa exigência, é pelo menos prova do nosso irrealismo. Cada jovem poeta, bandeirante de puro ouro, o pensa da Linguagem, terra bárbara onde deve talhar a Jerusalém celeste. Dela escolhe com uma ciência e um gosto "nunca dantes tão profundos" as palavras cintilantes, aí busca as imagens-coisas para a construção do castelo interior de que todas as palavras do mundo só podem ser uma muralha de sombra. Todavia, esta riqueza mesma nos sufoca.

---

[241] - Francisco Vale, em «Um habitante do espaço literário» (prefácio a Maurice Blanchot, O livro por vir, Lisboa, Relógio d'Água, 1984, p. 6), evoca o exemplo de «Blanchot em novelas como o "Aminadab", que nos atraem e repelem porque na existência sem ser dos seus heróis, vagabundos em busca do nada, se exprime o vazio primordial da linguagem, os ecos da linguagem na dimensão do silêncio, ou, como disse Georges Bataille, "se escuta o silêncio da mesma forma que o homem de Wells deixava ver a sua invisibilidade".»

O castelo brilha de mil luzes mas é inabitável. Apenas é crível que o próprio poeta o habite. O mais certo é que ele esteja morrendo de excesso de ouro na garganta como Crasso, tão excessivamente poéticos se tornaram os poetas e a sua poesia. Não há nela sombra, nem corredores, nem bancos. (...) As antigas moradas imperfeitas abrigavam-nos do sol e da chuva de todos os dias. As novas habitações são de puro cristal, falsas moradas de deuses fictícios, isolados do mundo e sem nudez possível. As palavras quiméricas os tornam transparentes e a falta de peso os substrai à gravidade. Gravidade física. Gravidade de existência.»

Continuaremos a discutir outras particularidades, nomeadamente estilísticas, do modernismo (e neomodernismo) ao falarmos do nosso cinema novo, que na sua maior parte se insere neste grupo. Mas por agora, acabemos de mapear os diferentes momentos de abertura ou fechamento das artes em relação às outras esferas, insistindo em que o modernismo não pode ser confundido com a Modernidade, porque a não esgota; nem todas as produções artísticas da época moderna, mesmo as mais exigentes, se inserem nos objectivos e aporias que acabei de expôr para o modernismo - em que aliás o grupo realista e parte do grupo romântico não se incluem. O que acontece, como Merquior[242] claramente denunciou para a literatura, é que essa parte - digamos, o eixo, Mallarmé-Pound-Joyce - que é valorizado pela *doxa* estética, em prejuízo daquelas obras, e foram numerosas, de Lamartine a Musil, de Ibsen a Borges, que combinaram o trabalho sobre a linguagem e a abertura sobre o mundo; estes autores formam um grupo a que poderíamos chamar os **modernos não modernistas,** envolvidos na História e na continuidade. Vamos usar uma vez mais uma síntese de Merquior [1987:11-12]: «nada seria mais erróneo do que confundir literatura moderna com Modernismo. No apogeu modernista (1920-1950) não só houve muitos retardatários de enorme valor como surgiram grandes escritores que, sem prolongar estilos pré-modernos, escreveram de

---

[242] - Note-se que Merquior, em geral, para valorizar aquela literatura ignorada pela doxa, não precisou de desvalorizar as obras modernistas, cujo valor ao longo de todas as suas obras foi reconhecendo. No entanto, como observa Jean-François Lyotard ao sair em defesa do que chama «uma linha de resistência», noutros autores podemos «observar, na pretensa "ultrapassagem" actual do vanguardismo, armada do pretexto de voltar à comunicação com o público, o desprezo pela responsabilidade de resistir e de testemunhar que as vanguardas assumiram durante um século» («Une ligne de résistance», Traverses, nº 33/34, Janeiro de 1985, p. 65).

maneira substancialmente alheia ou infensa à 'participação nas trevas': Pirandello e Svevo, Musil ou Borges, Camus e Gombrowicz... Fenómeno que se repetiria, já no Neomodernismo, com toda uma galeria de poetas e narradores nem um pouco gnósticos, como Auden, João Cabral ou John Ashbery e seu discurso irónico desde The double dream of Spring (1970); ou ainda, nestes anos 80, a lépida ficção de Saramago ou a escrita opulenta de João Ubaldo Ribeiro.» «Os grandes poetas modernos profundamente históricos, como Drummond, evoluiriam em sentido contrário ao estilo elíptico e hermético das vanguardas euromodernistas - *et pour cause*. A história, em Drummond, é história mesmo, história real, e não - como a de Pound ou Eliot - mera matéria-prima do mito.» «Só que, de autores 'excêntricos' como esses, nenhum, mesmo entre os mais antigos (nem mesmo Borges) deu o tom ao cânone modernista de paradigmas e influências centrais. O cânone dominado por Pound e Joyce, ou Kafka e Beckett. O denso paradigma da ruptura, essencialmente gnóstico e/ou gnómico (ou francamente idioléctico) reinante». Ora, por que razão - «a não ser por beata superstição neomodernista - veríamos em Mallarmé um fulcro de criação cultural superior, diganos, ao drama de Ibsen? Se o fazemos, é por pura inculcação da doxa; é porque os netos de Saussurre (avô, diga-se de passagem, inocente) nos ensinaram a contemplar em Mallarmé o maior percursor da 'libertação do significante'.» «A razão está obviamente, em que o pobre Ibsen não abriu caminho para a 'participação nas trevas'; sua crítica social não se desdobrou em rejeicionismo radical da cultura moderna, vazado em linguagem deliberadamente obscura.» «E a compacta eficiência dessa doxa pode ser medida pelo facto de que quase ninguém acha isso escandaloso: continua-se, é certo, a representar, e muito, as peças de Ibsen - mas seu teatro prima pela ausência no estudo das principais 'fontes da literatura moderna'.» «Entretanto, se algo resta da concepção clássica da literatura como iluminação e sopesamento de problemas morais, então não pode haver dúvida de que, no mínimo, Ibsen **não** é inferior a Mallarmé.»

Repare-se também, mais uma vez, neste facto que terá funda repercussão no nosso Cinema Novo: enquanto é a produção nas áreas da poesia e das artes plásticas que vai determinar a *doxa* estética e a respectiva institucionalização, os exemplos que escapam a essa norma modernista situam-se preferencialmente nas áreas da literatura romanesca e dramática (com as grandes excepções de Kafka e de Joyce).

O sexto e último grupo que nos convém aqui lembrar é a família, heteróclita e desavinda, da **modernidade tardia**. Prefiro, como Vattimo, este termo ao de pós-modernismo, dados os sucessivos desentendimentos que provocou: como nota Eduardo Prado Coelho[243], «o que é importante é o dispositivo em que esta palavra [pós-modernismo] vai funcionar: por um lado, ela diz **o vazio** das palavras anteriores, é sobretudo o significante de uma carência; mas, por outro lado, ela diz **o excesso** do que estava por dizer.» O pós-modernismo, que foi primeiro apresentado como contestação do modernismo, constitui de facto uma continuação do modernismo, ainda que por outros meios[244]. Acresce que a expressão pós-modernismo serviu como gazua para nomear uma série de tendências que, pelo seu sentido e pelo seu valor, só haverá desvantagem em juntar, o que levou Umberto Eco[245] a perguntar ironicamente se, por este andar, ele não acabará por recuar até Homero. Omar Calabrese[246] inventariou para o termo pelo menos três grandes acepções, que pouco se relacionam entre si, e propôs por isso o abandono dessa expressão. E as coisas ainda se enredam «um pouco mais se acrescentarmos a este novelo terminológico o peso das conotações ideológicas» [Coelho, 1989:5]. Por isso «em pouco tempo se conseguiu suscitar em torno dela ***uma espécie de cansaço ou impaciência***. Alain Lhomme (...) assinala o ano de 1986 como aquele onde se começam a notar indícios de rejeição. Isto é particularmente visível em Lyotard», um dos seus primeiros teorizadores, que em L'inhumain acabou por recusar o vocábulo. Também Guy Scarpetta, «um dos melhores conhecedores e analistas da produção cultural contemporânea, nos propunha **um modo pós-**

---

[243] - «Limiar, delimitação», Crítica, nº 5, Maio de 1989, pp. 3-5.

[244] - A este respeito, veja-se a excelente síntese de António Sousa Ribeiro, «Modernismo e pós-modernismo: o ponto da situação», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24, Março de 1988. Comentário de Boaventura de Sousa Santos [1994:92]: «para Sousa Ribeiro, tudo o que há de autêntico no pós-moderno está já contido no moderno; para mim, é quase o contrário». Em qualquer dos dois casos, acentua-se a continuidade fundamental. O que não significa que os pós-modernistas a acentuassem: pelo contrário, o pós-modernismo aproveitou o facto de o pensamento moderno ser dualista, atribuiu um dos polos à modernidade e procurou situar-se no polo oposto, sempre o mais fraco (em vez da totalidade, o fragmento, em vez do objecto, o sujeito, etc.)

[245] - Porquê "O nome da rosa", Lisboa, Difel, 1984

[246] - L'età neobarroca, de 1987, tradução portuguesa como A idade neobarroca, Lisboa, Edições 70, 1988.

moderno de nos comportarmos com a palavra "pós-moderno", isto é, um uso prudente, irónico e distanciado» [Coelho,1989:5]. Em L'impureté[247], em que a preocupação de Scarpetta «era pensar uma situação caracterizada pelo fim das ideologias modernistas, a crise dos valores da "vanguarda", as crenças no "progresso em arte" e do radicalismo que lhes estavam ligados», já se evocava «a necessidade de não "aderir" a essa noção, tanto ela recobria concepções contraditórias. O termo, inicialmente, podia indicar um despedimento da ideologia modernista; acabou, por extensão abusiva, por tornar-se uma verdadeira máquina de guerra, não apenas contra o modernismo, mas contra a modernidade enquanto tal. A que chamamos, hoje, "pós-modernismo"? Uma atitude que consiste a beber em não interessa que registo, presente ou passado, maior ou menor, para dele retirar "efeitos"; em sugerir mesmo que todos os valores são equivalentes, e que podemos proclamar sucessivamente ou simultaneamente concepções do mundo contraditórias, consoante o mero capricho»[248]. Dados todos estes equívocos, em L'artifice Scarpetta considera que «é preciso, decidirmo-nos, creio, a abandonar essa palavra» [1988:17].

Abandonemo-la, pois, a favor de uma compreensão mais funda de algumas tendências da arte das últimas décadas, que importa conhecer. Continuemos com Scarpetta [1988:16-17]. «A que assistimos hoje? Ao fim desse radicalismo de "vanguarda", dessa lógica darwiniana segundo a qual as artes só teriam sentido se se fossem **depurando** sempre um pouco mais daquilo que as corrompia: sonho de uma pintura sem gesto e sem materialidade, de uma escrita sem representação, de um cinema sem teatralidade. Ora, se podemos reconhcer, hoje em dia, em numerosos aspectos da criação mais viva, um regime de impureza máxima (o regresso da figuração na pintura, do *récit* e das personagens na literatura, da teatralidade no cinema, e mesmo na dança, dos procedimentos de ilusão no teatro), - nada disso pode estar presente **como anteriormente**, em plena inocência. (...) Esses elementos evacuados pela lógica vanguardista só podem voltar deslocados, desviados, desencaminhados, "com batota", - no humor, no exagero, na exasperação, ou na exposição do artifício enquanto tal. Ou seja, não como uma "natureza" do código, mas como uma cultura, que pede para ser tratada no segundo grau. Tudo isto define bem,

---

[247] - Paris, Grasset, 1985.

[248] - É o próprio Scarpetta quem faz esta auto-leitura retrospectiva, no já citado L'artifice, pp. 12 e 18.

parece-me, o próprio paradigma do Barroco. Ali onde se trata de combater a ilusão pelos próprios procedimentos da ilusão. De levar a aparência ao seu paroxismo, até ao ponto de sugerir que tudo, finalmente, depende da aparência. Estética da des-naturalização, mesmo da desrealização.»

No fundo, conclui Scarpetta, «há duas maneiras de combater a idolatria (...) Chamo assim à tendência espontânea da espécie para **acreditar** nas suas representações. Para reabsover o simbólico no real, se retomarmos os termos lacanianos. Duas maneiras, portanto, de combater isso. Uma, que poderíamos designar como «bíblica», e que consiste em pôr uma Lei, abstracta, in-figurável, como a própria instância que permite separar o sujeito humano da "natureza", da animalidade. Daí o interdito sobre a representação, precisamente porque ela é sempre suspeita de idolatria. Esse filão, digamos que culmina na grande pintura abstracta, aquela que retira a arte de qualquer referente "natural", que reivindica o artifício, o puro jogo das formas inventadas, - ilustremos isso com o nome de Mark Rothko. A outra via, inversa nas suas formas, mas perseguindo o mesmo propósito, é precisamente o Barroco: aí onde a ilusão é designada como tal, onde o espectáculo é confessado, duplicado, onde o que é representado pertence sempre já à ordem da representação, onde o além da ficção é sempre uma outra ficção...»

Nesta nova atitude, que poderíamos designar, com Calabrese, por «neobarroca», ou, como Bonitto Oliva (para as artes plásticas) por «transvanguarda», assistimos a «uma recuperação culturizada e filtrada pela memória histórica das linguagens da arte», «capaz de uma maior articulação cultural» e por isso de uma relação efectivamente mais autónoma com as outras esferas[249]. E assistimos também a uma crescente e espectacular relação da arte erudita com formas de arte não erudita ou até com práticas que não eram consideradas artísticas. O que nos remete para a outra dimensão que considerei importante para sair do ponto de vista exclusivo do modernismo.

---

[249] - Note-se, a propósito, que em 1978 Merquior via no pós-modernismo o reassumir da razão crítica como impulso da actividade literária. Mas, ao mesmo tempo, diagnosticava nele o crescimento e preponderância do elemento lúdico. Isso não contradiria o envolvimento crítica da arte? Merquior não se dá conta dessa contradição, talvez porque, em 1978, não poderia ainda saber quão lúdico iria ser esse pós-modernismo, e como. *Vide* José Guilherme Merquior, «O significado do pós-modernismo», conferência realizada em Londres em 1978 e publicada em Colóquio Letras, nº 52, Novembro de 1979.

Se deixarmos de atentar apenas nas artes classicamente consagradas pela cultura moderna (o romance, a poesia, a pintura, a música tal como os temos considerado até agora), e nos abrirmos ao estudo das transformações que as práticas artísticas foram operando ao longo do nosso século, mais ainda teremos de relativizar e problematizar o diagnóstico adorniano relativo ao fechamento e morte da arte. Em 1972, Jurgen Habermas denunciou justamente a **estratégia de hibernação** seguida por Adorno, pela Escola de Frankfurt e pelos seus seguidores: estratégia de hibernação, porque as suas abordagens tiveram como referência e objecto exclusivo de estudo as artes tal como foram definidas na estética setecentista, fazendo questão na distinção rigorosa em relação ao senso comum e às formas do quotidiano, vistas como irremediavelmente degradadas, e nas rejeições quase sem apelo da «indústria da cultura». Habermas não deixou passar sem ironia a contradição destes autores, em tantos aspectos revolucionários: critica em Marcuse o facto de apenas abordar as produções artíticas do período clássico da arte burguesa, com autores como Baudelaire, Goethe e Kafka, omitindo os movimentos de vanguarda do nosso século[250]; e critica[251] o facto de o próprio Adorno, tão empenhado no estudo das vanguardas, se recusar a abordar os movimentos surgidos fora da literatura e da música tomadas isoladamente: «é interessante que a tese de Adorno possa demonstrar-se através de exemplos da literatura e da música enquanto estes permanecem dependentes de técnicas de reprodução que prescrevem a leitura solitária e a audição contemplativa, isto é, a estrada real da individuação burguesa. Para as artes que são objecto de uma recepção colectiva - a arquitectura, o teatro, a pintura - desenha-se, pelo contrário, tal como para a literatura de massas e a música de consumo que se tornou dependente dos *media* electrónicos, uma evolução que aponta para além da simples indústria da cultura e não invalida *a fortiori* a esperança de Benjamin numa iluminação profana generalizada.»

De facto, Walter Benjamin é um exemplo paradigmático do outro tipo de

---

[250] - Cf. Eunice Cabral, «O desencanto revolucionário e a autonomia da arte» (recensão à obra de Marcuse A dimensão estética), Jornal de Letras, Artes e Ideias, 24-11-1981, p. 28.

[251] - «Bewusstmachende oder rettende Kritik - die Aktualitat Walter Benjamins», de 1972, traduzido como «L'actualité de Walter Benjamin. La critique: prise de conscience ou préservation», no número especial da Revue d'esthétique dedicado a este autor (*hors série*, 1990).

atitude, a partir da qual podemos começar a pensar a mudança na situação das artes ao longo deste século. Benjamin lançou-se na análise de objectos muito heterogéneos: não só a literatura vanguardista, mas também os jornais, a fotografia, o cinema, o urbanismo. Para Benjamin [1936:38-39 e 23], se não nos quisermos limitar aos objectos da estética tradicional, temos de olhar os novos fenómenos mais de perto; e elege dois casos exemplares: a arquitectura e o cinema. A arquitectura (cuja história «é mais longa do que de qualquer outra arte»), porque se pode contemplar um edifício como um turista que o visita recolhidamente, mas também se pode **utilizar** o edifício de uma forma quotidiana, habitual e táctil: «em todas as épocas a arquitectura nos apresentou modelos de uma obra de arte cuja recepção se faz no divertimento e de uma forma colectiva. As leis desta recepção são as mais ricas em ensinamentos». E o outro exemplo eleito por Benjamin é o do cinema, que, como discutiremos no capítulo a ele dedicado, consegue juntar duas funções que tendiam a divorciar-se: o divertimento e a crítica. «O público das salas escuras (...) é um examinador que se distrai».

Assim, Benjamin, apesar de uma certa nostalgia, aliás crescente[252], em

---

[252] - No ensaio sobre Baudelaire (1939), comenta Merquior [1969:90], Benjamin «é muito menos confiante. O enfraquecimento dos velhos tipos de vivência é encarnado como um processo cheio de riscos (contra o qual se defende o poeta no limiar da lírica moderna); a rarefacção do sentimento da aura parece confundir-se com uma redução da autenticidade da experiência.» Natalie Heinich, «L'aura de W.Benjamin: note sur "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 49, Setembro de 1983, pp. 108-109, escreve: «Walter Benjamin preocupa-se em sublinhar, numa temática da falta, da perda, o que a reprodução retira à obra - não vendo, ao mesmo tempo, que a "falta" da reprodução não passa do negativo das propriedades conferidas *a contrario* à obra. Daí um deslizar, inevitável, para uma problemática tipicamente reactiva da nostalgia, da perda dos privilégios culturais (o deleite estético já não é o que era.) (...) É difícil não reconhecer aí os temas tradicionalmente reactivos da defesa dos privilégios diante dos efeitos da democratização cultural.» A propósito de uma citação que faz de Aldous Huxley, «Benjamin sente-se obrigado a acrescentar: "é claro que o ponto de vista expresso não tem nada de progressista»; mas não se demarca minimamente dele.» Em suma, trabalha «segundo uma óptica nostálgica da perda, do declínio, da massificação oposta à raridade, etc. Temática profundamente reactiva, que só não aparece como reaccionária porque se apoia numa semântica da eufemização», da deslocação, da confusão das conotações. «É assim que a valorização política do negativo (as massas) quando põe em evidência os efeitos negativos do negativo (perda da aura pelas técnicas de reprodução) opera um *brouillage* tão eficaz quanto este "efeito de imputação negativa" aplicado à fotografia e ao cinema.» Eu diria antes que Benjamin faz uma oscilação, mais frutuosa que o dogma dos Actes... Sobre a evolução de Benjamin, parece-me fundamental a obra de Rainer Rochlitz, Le désenchantement de

relação a uma perda de enraizamento das artes na experiência, soube ultrapassá-la e estar aberto aos novos tipos de manifestações culturais, às suas potencialidades, aos seus novos valores: o que ele sintetizou como a passagem do valor **ritual** da arte, de enraizamento numa experiência vivida pelo emissor ou pelo receptor, para um novo valor, a que Benjamin chamou de **exposição**: «à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, tornam-se mais numerosas as ocasiões para as expôr.» Isto escrevia ele nos anos trinta; as décadas seguintes, sobretudo as três últimas, com os seus ***happenings, ready-mades*** e performances (aliás retomados das primeiras vanguardas...) tornaram cada vez mais pertinente a sua análise. Daí o termo «***arteur***» proposto por Lambert no começo dos anos setenta para melhor definir a condição do artista que assume como condição central a sua colocação em exposição. Na exposição sobre os Imateriais, Lyotard [citado por Miranda, 1986:24] declarava: «procurámos fazer da própria exposição uma espécie de objecto de arte». Por isso, muito recentemente, as discussões dos sociólogos das artes passaram a girar com muita frequência em torno de conceitos como a «***monstration***», a ***mise-en-scène***, a encenação das artes contemporâneas[253].

É por isso que as teses tão precocemente (e, por consequência, ainda insuficientemente) enunciadas por Benjamin em «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» se revelam essenciais. Vattimo [1989:64-68 e 76] considera: «É absolutamente necessário que nos voltemos a debruçar sobre a

l'art: la philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1992. Aí se dá conta de como a obra de Benjamin começa pela filosofia da linguagem (e da História e da arte), porque «para Benjamin, as obras de arte autênticas - contrariamente aos sistemas da razão ocidental - foram as únicas que mantiveram na história esse acesso privilegiado à verdade, que a linguagem perdeu. A fim de por sua vez aceder a ela, a filosofia deve consagrar-se à interpretação dessas obras.» «A partir de Sentido único, de 1928, Benjamin vira-se para as vanguardas e tenta pôr a sua escrita ao serviço da política, a ponto de sacrificar a arte no seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica; depois, com o Narrador (1936) e nos seus escritos sobre Baudelaire, procura, pelo contrário, na sua avaliação do preço da modernidade, restaurar a autonomia estética. Sem dúvida estas mudanças de direcção contribuiram para tornar inacabável o grande projecto das Passagens. Mas conduziram por fim às Teses sobre a História e à sua vontade de restabelecer as significações esquecidas ou ocultadas, as vozes abafadas sem as quais não poderá haver humanidade reconciliada. Revela-se então o carácter ético e político da crítica de arte, que pretende encontrar nas obras os signos históricos de uma salvação possível.»

[253] Cf., por exemplo, Ducret, Heinich e Gucht (orgs.), La mise en scène de l'art contemporain, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

intuição central deste texto, a saber, que as novas condições da produção e da fruição da arte nas quais evolui a sociedade dos *media* modificam de maneira substancial a essência, o *Wesen* da arte (uma expressão que utilizaremos aqui no sentido heideggeriano, isto é, não a natureza eterna da arte mas a forma como ela **se dá** nos nossos dias). Em relação a esta mudança de essência, nem Adorno, na sua crítica radical da reprodutibilidade, nem as interpretações sociologizantes (que chegam a esperar um reconciliação estética da existência, por exemplo em Marcuse) trouxeram verdadeiramente nada de novo e de adaptado às premissas colocadas por Benjamin. Quando Adorno nega que a arte possa verdadeiramente (ou deva) perder a **aura** que isola a obra da quotidianeidade, defende certamente o poder crítico da obra em relação à realidade existente, mas adopta igualmente - e mantém - a concepção da arte como lugar de conciliação e de perfeição que se exprimiu em toda a tradição metafísica ocidental de Aristóteles a Hegel. Que a conciliação seja utópica e continue a relevar do domínio da aparência, como Adorno sublinha retomando oportunamente Kant contra Hegel, não significa que ela tenha verdadeiramente mudado de essência mas que ela se situa num futuro indefinido que lhe conserva o papel de ideal regulador. (...) Ora, encontramos em Benjamin as premissas que permitem iniciar uma reflexão sobre o novo *Wesen* da arte na sociedade da industrialização tardia, ultrapassando justamente a definição metafísica tradicional da arte como lugar da conciliação, da correspondência entre interior e exterior, da catarse.»

Vattimo procura começar a enunciar essa nova condição das práticas artísticas como acontecimento, instável, e não como função do sujeito, da obra e da beleza. Notando que, no mesmo ano de 1936 em que Benjamin escreveu o texto que temos vindo a seguir, Heidegger publicava «A origem da obra de arte», Vattimo traça uma analogia entre ambos (notando de passagem que ambos «se referem plausivelmente a Georg Simmel quando descrevem a existência humana nas grandes cidades»). No seu texto, Heidegger «elabora a sua noção central da obra de arte como "*mise en oeuvre* da verdade", a qual se realiza no conflito que opõe os dois aspectos constitutivos da obra: a exposição do mundo e a pro-dução da terra. A obra concebida desta maneira exerce sobre o observador um efeito que Heidegger define pelo termo *Stoss* (literalmente:

golpe)[254]. No ensaio de Benjamin encontramos (...) uma teoria que atribui à arte mais característica da era da reprodutibilidade técnica (o cinema) um efeito definido pelo termo *Chock*. A tese que quero propor é a seguinte: é possível, desenvolvendo a analogia entre o *Stoss* de Heidegger e o *Chock* de Benjamin, captar os traços essenciais da nova "essência" da arte na sociedade da industrialização tardia».

É certo, reconhece Vattimo, que «a reprodutibilidade técnica não parece de todo operar em termos de *Chock*: com efeito, na era da reprodutibilidade, tanto a grande obra de arte do passado como os novos produtos já adaptados aos *media* reprodutíveis (como o cinema) tendem a tornar-se objectos de consumo comum e por isso a destacar-se cada vez menos sobre a tela de fundo da comunicação intensificada, dando assim lugar a um entorpecimento psicológico, reflexo do "esgotamento" dos símbolos transmitidos e multiplicados com excessiva rapidez. Além disso, os meios técnicos da reprodutibilidade, por muito aperfeiçoados que sejam, acabam por acentuar e por isolar na obra as características que lhes são mais "perceptíveis" e que a encerram nos limites ligados às suas condições intrínsecas». Mas «este conflito entre o "ser em si" da obra e a sua adaptação às exigências do meio de reprodução só é sensível se tomarmos ainda o partido - que é o de Adorno - de fazer a distinção entre o valor "de uso" ideal da obra e o seu valor "de mercado" alienado e decaído (ligado às condições do mercado, às modas, etc.). Em compensação, Benjamin, no seu ensaio de 1936, tinha justamente visto uma novidade decisiva e positiva no facto de a reprodutibilidade técnica acarretar o desaparecimento completo do valor "cultual" da obra a favor do seu valor "de exposição", o que equivalia a

---

[254] - Em Heidegger, lido como Vattimo [1989:73-74] o lê, isto é, como um pensamento superador da metafísica, «a terra é muito mais responsável por esse *dépaysement* do que o mundo; é apenas porque o mundo de significações exposto na obra de arte aparece como enraízado obscuramente (e por isso, logicamente, não "fundado") na terra que a obra produz um efeito de *dépaysement*: a terra não é o mundo, sistema de conexões significantes, ela é o outro, o nada, a gratuidade e a insignificância gerais. A obra só é fundação por produzir um efeito contínuo de *dépaysement*, nunca recomponível numa *Geborgenheit* final. A obra de arte nunca é tranquilizante, "bela" no sentido da conciliação perfeita entre interior e exterior, entre essência e existência, etc. Tem talvez um pouco da catarse aristotélica, mas apenas se entendermos por catarse um exercício de finitude, um reconhecimento dos limites intransponíveis, terrestres, da existência humana, não uma purificação perfeita mas uma *phronésis*.» «O que interessa Heidegger no *Stoss* como na angústia, é o *dépaysement* em relação a qualquer mundo - em relação ao mundo dado como em relação ao mundo exposto pela obra em termos positivos.»

dizer que a obra não tem um valor "de uso" distinto do seu valor "de troca", ou que, definitivamente, toda a sua significação estética se identifica com a história da sua *Wirkung*, do seu sucesso, da sua recepção, da sua interpretação na cultura e na sociedade (o que, seja dito de passagem, não deve ser confundido com o niilismo hermenêutico puro e simples expresso por Valéry: "Os meus versos têm o sentido que lhes derem"; as interpretações individuais não nascem do nada, elas ligam-se, por um laço histórico-facticial que possui também um alcance normativo, a todas as outras interpretações, à *Wirkungsgeschichte* - ou "história dos efeitos" global da obra).» «Enquanto pensarmos que a fruição de uma obra de arte é caracterizada pela percepção da sua perfeição formal e pela satisfação que dá essa percepção, não aceitaremos que, como dissemos atrás, o seu valor de uso se dissolva no seu valor de troca, ou que o seu valor de culto ceda o passo ao seu valor de exposição.»

b) Os problemas dos esteticismos

Não é por acaso que dois dos maiores sociólogos contemporâneos, Habermas e Luhmann, se centraram ambos nas mediações da comunicação para construirem as suas teorias da sociedade actual, em que todas as actividades e instituições reenviam ao campo dos *media* - «*media*» aqui no sentido de dispositivos de mediação, que de um modo ou de outro relacionam os valores divergentes das instituições. Os processos comunicacionais, ao mesmo tempo que instituídos, são também instituintes do espaço público onde se desenvolvem as acções e os discursos[255]. Ora, como tem lembrado Vattimo, a força dos *media* é antes de mais uma força estética e retórica. Por isso se tem falado muito de uma estetização difusa da sociedade contemporânea: a herança da estética vanguardista contamina todo o rizoma social e várias esferas que a modernidade autonomizara entram em cumplicidades mútuas - por exemplo, a economia precisa da esteticização publicitária ao mesmo tempo que as produções artísticas se relacionam com o mundo do mercado e da gestão de

---

[255] - A este respeito, ver a pertinente síntese feita por Adriano Duarte Rodrigues no já citado Estratégias da Comunicação, onde se considera que a referência que todas as instituições hoje devem aos *media* não é da ordem da pura mediação instrumental e unívoca: quando a política, ou a «cultura», a Igreja ou a instituição militar reenviam ao campo dos *media*, entram num processo de contágio em que, ao adaptarem-se às regras da mediação institucionalizada, se vêm transformadas.

uma forma cada vez menos púdica, a ponto de nos chegar a parecer semelhante a venda de um sabonete, a disputa de uma eleição legislativa e a promoção de um artista. Trata-se, no fundo, de aceitar, com maior ou menor resignação, que as artes estão a funcionar numa condição de **impureza**: ou seja, para usar a expressão de Peter Burger[256], que em vez da tão falada morte da arte, o que se deu foi a morte da estética setecentista, enquanto disciplina delimitada pela autonomização das esferas da modernidade.

Repare-se que essa morte da estética se dá por dois movimentos não coincidentes, e que haveria prejuízo em confundir: por um lado, é uma desestetização do campo interior ao que é definido como arte, quando por exemplo a pintura, ou a música, rejeitam a ligação com o belo, ou com a bela forma; contra o impulso que, desde o Renascimento, leva a arte a reivindicar a separação do sistema social (da ***praxis* vital**, para utilizar a terminologia de Burger), certos movimentos europeus de vanguarda procuram fugir às aporias que vimos em Adorno, definindo-se exactamente através de «um ataque ao estatuto da arte na sociedade burguesa, no sentido de a reintegrarem nos processos da vida, isto é, de lhe negarem autonomia; por isso, eles vão negar todas as características da arte autónoma, sobre as quais se baseava a concepção idealista do objecto artístico, e a própria existência da arte como instituição»; «a separação da obra relativamente à "***praxis* vital**" não significa, para Bürger, a total independência da obra de arte em relação à sociedade, já que a autonomia é, em si, uma categoria ideológica, isto é, o modo como a sociedade representa imaginariamente o facto artístico»[257]. Por outro lado, num movimento que se dá sobretudo quando a arte se desestetizou, há uma estetização do campo exterior ao que é definido como arte, e que se vai querer tornar «artístico». É este segundo movimento que nos interessa agora comentar sob o nome de «esteticismo».

O movimento esteticista, diz Megill [1985:157] «consiste em transgredir a fronteira estabelecida entre o que é arte e o que não é arte. Procura-se transportar o que foi ganho dentro do estético para o mundo da acção humana - esquecendo, neste movimento, que tais ganhos são em primeiro lugar

---

[256] - Peter Burger, Theorie der Avantgarde, de 1974, tradução inglesa como Theory of the avant-garde, Oxford, Manchester University Press, 1984.

[257] - António Guerreiro, «Vanguarda e tradição» (recensão crítica à obra de Peter Burger Teoria da vanguarda), Expresso, 16 de Outubro de 1993, p. 17.

dependentes da existência da fronteira. É uma questão que Derrida, na sua irónica desconstrução do esteticismo, identificou como o problema do *cadre*»[258]. Porque a disseminação da arte seria sempre uma dissolução, faria a arte perder a sua visibilidade, e assim significaria também a morte da arte, como tantos, a começar por Heidegger, têm notado.

Maria Teresa Cruz [1992:50-51] lembra como «todas as exigências de refundamento e de advento de uma origem vivem no fundo da grande metáfora teológica da criação, que a estética colocou nas mãos do homem, disponibilizando-a para todas as intenções de edificação de novos mundos. O estético surge assim na modernidade como uma espécie de valor de resistência e de salvação, invadindo os mais diversos campos da cultura moderna. Na realidade, poderíamos dizer como Marquard, por exemplo, que essa missão lhe estava destinada desde a "negação escatológica do mundo" que o cristianismo põe em cena. A desvalorização ontológica do mundo humano existente, que um dia terminará para dar lugar ao verdadeiro mundo a que estamos destinados, cria a necessidade de mecanismos de "compensação". A esta necessidade responde o fenómeno moderno da arte e da estética como afirmação da possibilidade da criação e da experiência de outros mundos, neste mesmo mundo, nomeadamente através da imaginação e da ficção, pelas quais a arte começa por se definir. E este mecanismo de compensação permanece activo, mesmo que possa não ser já liderado pela prática artística. A vontade de dissolução da esfera da arte manifestada pela vanguarda implica no fundo a disseminação destes valores e categorias estéticas (imaginação, criação, ficção) e não o seu desaparecimento. Na verdade aquilo a que consequentemente assistimos é ao seu investimento em toda uma série de gestos, comportamentos, atitudes e objectos correntes e quotidianos. A criatividade torna-se um valor cultural obsessivamente presente, o ser-se imaginativo um *must* do homem de cultura, e os "criativos" um batalhão de novos artistas emergindo em práticas que aspiram constantemente ao reconhecimento do seu parentesco com a arte: o *design*, a moda, a publicidade, a decoração, o artesanato, etc... (...) Os próprios domínios aos quais o estético tradicionalmente se opunha, como o técnico e o científico, parecem assimilar também hoje, com quase naturalidade, elementos como a criatividade e a ficção. (...) Por sua vez, outros domínios,

---

[258] - Cf. Jacques Derrida, La verité en peinture, Paris, Flammarion, 1978, pp. 69-94.

tradicionalmente relacionados com o estético como os da ética ou o da natureza, mas dele afastados pelo processo de autonomização da arte, retomam essa sua ligação antiga.»

Como escreve Bragança de Miranda [1994:57], «a esteticização corresponde a uma dupla orientação, cuja raiz comum é a preeminência do sujeito. Em primeiro lugar, a confusão entre **estética** e **sensibilidade** (ou sentimento), deslize de sentido que aproveita o facto de em grego *aesthesis* corresponder a **sensação**. Em segundo lugar, e dada por assente esta conotação, a constituição da disciplina de estética (ou de história de arte, etc.). trata-se de um fenómeno recente, ligado à institucionalização discursiva da modernidade. Como afirma Michel Haar: "A 'estética' no sentido restrito é de origem metafísica recente: ela data de Kant e repousa sobre a 'sensação' do sujeito, que experimenta o prazer puro e desinteressado do jogo das suas faculdades. Ela não tem sentido senão como 'prazer de reflexão' subjectiva. Esta estética acha-se duplamente posta em questão no seu princípio pelo pensamento heideggeriano da arte. Este pensamento recentra a reflexão sobre a própria obra, às custas do subjectivismo, é verdade, mas também à custa do 'prazer' que, seja qual for o seu sentido, deveria ser reconhecido como tal, e contudo não o é. Fica assim abalado, ao mesmo tempo, o primado da fruição intelectual do sujeito-espectador soberano, e o primado do artista, do 'criador' e seus estados de criatividade a que o subjectivismo atribui a origem absoluta da arte". A esteticização da experiência corresponde, enfim, a um projectualismo simétrico do iluminista e a uma forma de discursivização da experiência, a uma "utopia", ou àquilo a que Terry Eageton chama a "ideologia do estético", cujos efeitos são a perda de autonomia da ética, da política, mas também da estética. Acrescente-se ainda que, de um ponto de vista histórico, o esteticismo é inseparável do discurso da decadência que caracterizou a passagem do século XIX para o nosso.» Afinal, «a superação do "sujeito" e da "experiência" moderna é feita à custa da exorbitação do romantismo, levado ao extremo de poder passar sem o "sujeito criador" (o "artista"), ficando como linguagem puramente experimental. Ora, uma teoria da experiência mais geral não teria grande dificuldade em explicar a permanente "redescoberta" da estética como "redentora" da vida. Mesmo quando se quer destruidora e "sublime" leva sempre à consequência referida por Carlos Thibaut: "a fragilidade da existência humana e a fragilidade do bem deveriam fazer-nos suspeitar que a solidez reconfortante do belo nas suas representações apenas oculta quebras, fracturas e desencontros".»

Vattimo [1989:83-89] vai recapitular a história mais recente desse movimento esteticista e as suas inflexões entre os anos sessenta e o fim dos anos oitenta. «Os anos sessenta (e sobretudo o ano de 1968; os acontecimentos desse ano resultavam de um movimento que se tinha esboçado desde o imediato pós-guerra e que não fez mais do que culminar em 1968) vêem propagar-se numerosas correntes que visavam uma libertação estética da existência e negavam mais ou menos abertamente a arte como momento "especializado", como "domingo da vida" no sentido em que dela falava Hegel. É evidentemente no marxismo que a utopia se apresenta sob a sua forma mais explícita e mais radical», defendendo que «o isolamento da arte e a especificidade da experiência estética são aspectos da divisão do trabalho que importa eliminar». «Mas também existe dela uma versão "burguesa" identificável na ideologia do *design* que se impõe fortemente na filosofia e na crítica europeias dos anos cinquenta, graças à popularidade, entre outros, de John Dewey», para quem «a experiência do belo está ligada à percepção de um *fulfilment* que tem tudo a perder se fôr separado do concreto da vida quotidiana»; a ideologia do *design* espalha-se como «o sonho de uma libertação estética da quotidianeidade através da optimização das formas dos objectos, do aspecto do enquadramento da vida». «Embora partindo de pontos de vista manifestamente diferentes, o objectivo destas duas tendências era apesar de tudo atingir uma unificação global do sentido estético e do sentido existencial que podemos com todo o direito qualificar de utópica.» Por isso Vattimo vai destacar uma terceira linha, mais recente, do esteticismo, que se caracteriza por já não ser utópica mas sim **heterotópica**. É certo que aquilo «que segundo Adorno constituía a essência da vanguarda e o seu verdadeiro alcance utópico - o facto de colocar em discussão a própria essência da arte pela obra - já não parece ser corrente hoje em dia, como se o "sistema do espírito", com as suas distinções e as suas especializações tivesse sido completamente restabelecido». Neste sentido, há uma «queda da utopia e o regresso a uma aceitação tranquila do isolamento do belo». No entanto, «a utopia estética dos anos sessenta está, de algum modo, a ser sem dúvida nenhuma realizada, sob uma forma distorcida e transformada. Se, por um lado, a arte no sentido tradicional, a arte das obras de arte volta à ordem do dia, por outro lado a sede da experiência estética explode na sociedade: não sob a forma do *design* generalizado e de uma higiene social universal das formas, nem da libertação estético-revolucionária da existência, cara a Marcuse, mas sob a pressão do desenvolvimento da capacidade do

produto estético - não diremos "da obra de arte" - para "fazer mundo", para operar uma criação de comunidade», ou de comunidades - como desenvolveremos adiante, quando expusermos as teorias de DiMaggio e de Gadamer a este respeito.

Nesta linha, convirá notar, como faz Maria de Lourdes Lima dos Santos [1994:429-432], que a estetização do quotidiano a que hoje assistimos é «diferente daquela que as vanguardas começaram a procurar no princípio deste século e que explodiu nos anos 50/60» - e diferente também do movimento dandista do século passado. Nas vanguardas, «ao novo artista competiria criar o novo objecto artístico e criar o novo público. Ora o objecto novo exige, como se sabe, operações de descontextualização e de recontextualização, a que dificilmente acedem os públicos exteriores aos mundos da "contracultura". Para tentar contornar esta dificuldade, o novo artista contava com alguns recursos, nomeadamente: 1) acções de choque para estimular o público através de formas não convencionais e, por vezes, deliberadamente paródicas; 2) acontecimentos visando o envolvimento do público (lembro a voga dos ***happenings*** em 60/70); 3) utilização de espaços não consagrados especificamente a manifestações artísticas e culturais (o teatro de rua, por exemplo). Sendo recursos anti-hegemónicos, estes recursos eram, porém, manipulados, uma vez mais, por corpos de especialistas, embora exteriores aos mundos de arte "legítimos". A pretendida colaboração dos públicos era, em regra, superficial ou limitada aos pares.» A este propósito, Lima dos Santos lembra como Mike Featherstone[259] vê na intervenção subversiva das vanguardas ou, recuando ao século XIX, na da boémia artística, sinais de herança de um modelo cultural da «pequena tradição», marcado pela irreverência de carnavais e charivaris; é esse modelo, a que chama de «descontrolo controlado das emoções», que vai ser experimentado pela própria pequena-burguesia a partir do momento em que se entra no capitalismo avançado, numa propagação feita pelos «novos intermediários culturais», isto é, os profissionais do sector mediático e das indústrias culturais. Mas, salienta Lima dos Santos, trata-se então de «uma estetização alicerçada na "cultura de consumo" - em relação à qual não tem propósitos de crítica, ao contrário do que acontecia com os movimentos de vanguarda - e é uma estetização de pendor democratizante, ao contrário do que acontecia com as intenções

---

[259] - «Post-modernisme et esthétisation de la vie quotidienne», Société, nº 35, 1992.

aristocratizantes do dandismo» - ainda que possa incluir a assimilação de algumas atitudes e preocupações desses movimentos. Os recursos das indústrias da cultura opõem-se à pequena tradição, porque permitem «ultrapassar os limites de uma difusão apoiada em comunidades culturais muito específicas e entrar em redes relativamente alargadas e mesmo nos grandes *media*.» «A importância dos novos intermediários na estetização do quotidiano, há que associá-la à própria importância que o duo "cultura e tempos livres" tem assumido na nossa vida comum», dentro «de uma concepção sumptuária de cultura, quando ela já não está confinada à *classe de loisir* vebleniana e se pretende que seja um direito cada vez mais alargado»: «por enquanto, o processo de estetização parece orientar-se prioritariamente para dois objectivos, o da cultura-diversão e o da apresentação de si.» «É neste quadro ainda pouco definido que se poderá (arriscadamente...) falar de estetização do quotidiano, sabendo que não é um processo uniforme, e se poderá falar da omnipresença (*pervasiveness*) da cultura, sabendo que está longe de ser homogénea.»

Esta omnipresença da cultura vem levantar uma série de questões, sobretudo relativamente à centralidade ou não da arte no seio da cultura contemporânea. Quanto à primeira questão, do **lugar**, não será que as artes, no movimento de sairem da matriz em que haviam sido teorizadas pela estética setecentista e ganharem um novo *Wesen*, acabaram por deixar de ter a centralidade que no princípio dessa transformação pareciam estar destinadas a alcançar? Vattimo [1985:80, 82, 87] foi dos que mais se dedicou a chamar a atenção para «a centralidade do estético na modernidade»: «esta centralidade anunciou-se, primeiro, no plano prático, no processo de promoção social do artista e dos seus produtos (a partir do Renascimento), processo que lhe conferiu pouco a pouco dignidade, excepcionalidade, funções sacerdotais e civis; e, paralelamente, no plano teórico, em perspectivas como a de Vico ou a romântica, que atribuíam à civilização e à cultura uma origem "estética"; por último, com o advento da moderna sociedade de massa, na importância que modelos estéticos de comportamento (divismo de várias espécies) e de organização do consenso social (uma vez que a força dos *mass-media* é antes de mais uma força estético-retórica) vão assumindo cada vez mais nitidamente». A questão é se nessa generalização dos modelos estéticos se perde a centralidade da arte que os impulsionou. Repare-se como o mesmo Vattimo, ao sublinhar que «a ligação peculiar entre centralidade da arte e modernidade se nos aclara (...) à luz de um conceito preciso (...): o valor do novo, ou da novidade

como valor», conceito esse que ele próprio reconhece estar hoje a perder a sua importância («a dissolução do valor do novo» constitui «o sentido do pós-moderno»), parece poder (para não dizer **dever**) admitir que fica então em causa essa centralidade da arte. Como diz, com exagero e resignação, José Jiménez[260], deu-se um «deslocamento da arte, verificamos que ela já não é um modo de apresentação privilegiada da experiência estética como era no passado. Para mim, agora, o modo primeiro de apresentação da experiência estética são os suportes da cultura de massas: meios de comunicação, publicidade, etc. (...) São suportes de estetização da vida que implicam portanto que a experiência estética primária está nesses planos e não na arte.»

A questão é ainda mais radical se, para além do problema do lugar, pusermos o problema da **qualidade**: é preciso pensar se essa estetização mantém as características que distinguiam o estético, ou se, pelo contrário, significa que ele se perde num *kitschs* generalizado que, para autores como Broch ou Kundera, é justamente a característica dos *media*. Quando, sobretudo nos anos oitenta, se multiplicaram os acontecimentos culturais, quando se passou a dizer que «tudo é cultura» como nos anos sessenta se dizia que «tudo é política», ganhou-se uma elevação ou um abaixamento médio do nível cultural geral? Para alguns autores, como Vattimo, não só houve uma promoção cultural objectiva como se deu uma explosão das concepções de História, Realidade e Verdade, postas hoje no plural, e esse caos favorece a liberdade, a oscilação, a passagem da utopia à heterotopia. Para outros autores, como Fienkielraut e Marc Fumaroli[261], tal não passa de uma «ilusão consumista e conformista», ou seja, a «religião moderna» do «tudo é cultura» significa que já «nada é cultura». Compreendendo embora os argumentos desta última corrente, não podemos deixar de reparar que a sua oposição à nova «barbárie» feita debaixo do «alibi da cultura» assentam numa associação da cultura à distinção, à Verdade que separa do erro, a um «Espírito» essencial, que, em nosso entender, ganharíamos em abandonar. Quando Kundera [1986], por exemplo, vem defender o romance como arte enraízada na complexidade da experiência e em guerra com o *kitsch* que considera dominar o espírito do nosso tempo, nomeadamente nos *media*,

---

[260] - «Uma estética para tempos incertos», entrevista de António Guerreiro, Expresso, 20 de Fevereiro de 1993, pp. 29-30R.

[261] - Alan Fienkelraut, La défaite de la pensée, de 1987, tradução portuguesa como A derrota do pensamento, Lisboa, D. Quixote, 1988 e Marc Fumaroli, L'état culturel: une réligion moderne, Paris, Fallois, 1991.

não esclarece como pode tal arte relacionar-se tão positivamente com o *Lebenswelt* (é Kundera quem usa a expressão husserliana) e tão negativamente com o «espírito do nosso tempo»[262]. George Steiner [1971:67] avança mais argumentos sobre a impossível profundidade do novo regime de circulação da cultura: «nós experimentamos grande parte da realidade, aceradamente filtrada e pré-sentida, através do instantâneo diagnóstico sociológico dos *mass-media*. Nenhuma sociedade anterior se espelhou a si própria com tão profusa fascinação. Presentemente, modelos e mitologias de facto, muitas vezes astutos e aparentemente abrangentes, são oferecidos em intervalos espantosamente curtos. Esta rapidez e 'meta-profundidade' de explicação pode estar a obscurecer a distinção entre o que é uma questão de moda, de coloração de fachada, e o que ocorre nos níveis internos de um sistema psicológico ou social. O que sabemos da escala temporal de evolução torna altamente improvável que mudanças psico-sociológicas estejam a acontecer num ritmo dramático e observável.»

Na Europa, este discurso é potenciado por uma sensação de decadência e de subalternização face a culturas mais novas e menos ricas de tradição. E. P. Coelho [1991:196-197] reage: «a minha pergunta inicial tende a ser deste tipo: todos estes males chegam-nos de onde? Ao lermos o rigor destas fórmulas percutidas, somos levados a pensar que existe um obscuro **agente do Mal** que manipula os seres e os conduz a esta forma de degradação e menoridade. Ou serão os europeus que se voltam contra si próprios? Neste caso, estaríamos de facto em plena tragédia ("o único inimigo que os Europeus tiveram foi eles próprios"). Ou a culpa será dessa vaga entidade dos anos sessenta a que chamávamos o Sistema? (Note-se como os discursos da cólera são sempre discursos obcecados pela ideia de que **tudo faz sistema**, de que **o inelutável é estrutural**.) (...) Suponho que há aqui dois processos que se confundem. Por um lado, temos as questões da indústria cultural e dos seus efeitos. Por outro, temos o desafio que se coloca aos pensadores e artistas para resgatarem os valores espezinhados ou esquecidos, a liberdade e a verdade, a exigência de sentido e a problematização trágica. O que de certo modo se insinua, na mistura dos dois processos simultaneamente instaurados, é que o desenvolvimento da democracia cultural na sua dimensão industrial impede o trabalho autónomo dos

---

[262] - E em La lenteur, Paris, Gallimard, 1994, Kundera, que fala dos contemporâneos como lobos, volta a atacar o *kitsch*, dizendo temer que o momento da Grande Idiotice tenha chegado.

actores culturais. Será assim? Não ousaria ter a certeza de uma resposta. Pergunto apenas: **será inelutável que assim seja?** E, se assim for, estaremos dispostos a pagar o preço de uma renúncia à democracia cultural, que seria a ruína da própria ideia democrática? A minha ideia, diria mesmo esperança, é esta: não se poderá **lutar**, não contra a indústria cultural, mas **no terreno da indústria cultural**? (...) Bastará um discurso da cólera mais indiferenciada para traçar a estratégia mais eficaz?»

A dificuldade estará em manter algum **critério** que nos oriente na avaliação da situação das artes contemporâneas e da sua relação com o que não é arte, quando não se pode já manter o **conceito** tradicional de arte, afectado precisamente pela nova situação. Vattimo [1989:78-80] pergunta, com pertinência: «a nossa terminologia estética, os conceitos de que dispomos para falar de arte - enquanto produção ou enquanto consumo - e que regressam sem cessar, sob formas diferentes, na nossa reflexão, serão adequados para pensar a experiência estética em termos de *dépaysement*, de oscilação, de desfundação-colocação em fundo, de *Chock*? Uma prova de que não o são reside talvez no facto de a teoria estética não ter ainda feito justiça aos *media* e às possibilidades que eles oferecem, como se se tratasse de "salvar" uma essência da arte (criatividade, originalidade, fruição da forma, conciliação, etc.) das ameaças que as novas condições de existência da civilização de massa representam não apenas para a arte, dizem, mas para a própria essência do homem. As condições de reprodutibilidade, em particular, são tidas como inconciliáveis com as exigências da criatividade - que parece indispensável na arte - não apenas porque a expansão rápida das comunicações tende a banalizar imediatamente as mensagens (as quais, de resto, para satisfazerem as exigências dos *media*, são banais à nascença) mas sobretudo porque se reage a este consumo dos símbolos pela invenção de "novidades" que, como as da moda, não possuem a radicalidade que parece necessária à obra de arte e se apresentam como jogos superficiais. Com efeito os *media* conferem a todos os conteúdos por eles divulgados um carácter particular de precaridade e de superficialidade. Este agride brutalmente os preconceitos de uma estética que se referiu sempre, mais ou menos explicitamente, ao ideal da obra de arte enquanto *monumentum aere perennius* e à experiência estética enquanto experiência implicando profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador. Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da

experiência de produção e de consumo são certamente coisas que devemos deixar de esperar na experiência estética da modernidade tardia, dominada pela potência (e pela impotência) dos *media*. Uma vez que o *Chock* vai ao encontro da nostalgia da eternidade (da obra) e da autenticidade (da experiência), forçoso nos é reconhecer claramente que é tudo o que resta da obra de arte na era da comunicação generalizada.»

Opto, assim, pela posição prudente expressa por Scarpetta [1988:13-14] na sua tentativa de compreender a complexidade das artes contemporâneas: «eu entendo, é certo, que convém resistir à confusão dos géneros. À "degradação dos valores", para falar como Hermann Broch. Ao comprometimento da arte nos modelos efémeros, superficiais. Com os riscos, sobretudo, de diluição da própria noção de cultura, aplicada a tudo e a qualquer coisa; há noções, assim, que morrem de forma **cancerosa**, do seu sucesso, da sua proliferação, absorvendo pouco a pouco todas as outras células: quando nos sugerem, por exemplo, que "tudo é cultural", é justamente o risco do fim da cultura que se perfila. Dito isto, não desconfio menos das atitudes nostálgicas, *rétro*, "reaccionárias" no sentido literal, que uma tal constatação pode acarretar. Deste sonho, que está quase a tornar-se o principal conformismo do nosso tempo, de uma espécie de "retorno" a uma cultura antiga, nobre e preservada, universal e pura - que poderia bem, aliás, não passar de uma mitologia, uma projecção retroactiva, uma simples construção do espírito.» Ou seja, «há que tomar a sério, sem dúvida, o pensamento de alguém como Adorno - quando este, no regresso dos Estados Unidos, deplora a dissolução da "cultura", no sentido europeu da palavra, no *entertainment* (o "divertimento"), e analisa os efeitos alienantes da "indústria da cultura". Evidentemente, não é inútil lembrar que nem tudo se equivale. (...) Mas, mais uma vez, tenho aqui receio de uma posição demasiado purista. As relações do "maior" e do "menor" foram sempre complexas, subtis (...). Nada me parece mais simplista, a este respeito, do que ater-se a uma concepção **exclusiva** desta relação: de um lado o "maior", do outro o "menor", e uma divisão estanque entre os dois. Mal deixamos o céu das belas abstracções bem demarcadas para passar às análises concretas das obras, as coisas tornam-se bastante menos esquemáticas...» (por exemplo, Mozart escreveu um Divertimento, Schonberg compôs para uma cantora de cabaret, para já não falar do cinema de Chaplin).

Acresce que as reflexões em torno do chamado pós-modernismo tenderam a dissolver de forma puramente discursiva as fronteiras entre os vários domínios

da experiência, mas essa dissolução esteve longe de ter uma correspondência efectiva em termos das práticas e das instituições. O próprio Peter Burger é obrigado a reconhecer a capacidade de resistência das categorias da estética idealista: «a instituição social da arte resistiu ao ataque da vanguarda». Não creio tão pouco que a vida se deixe estetizar completamente, porque, na sua complexidade, ela «exige a articulação de todos os nossos modos de experenciar» [Cruz, 1991:65]. Por exemplo, se nos quisermos deter um momento para encarar a experiência que estamos a ter desta tese, é duvidoso que ela possa ser resumida ou sintetizada enquanto experiência exclusivamente estética: tal como é duvidoso que o possa ser enquanto mera experiência conceptual. Não irei longe se limitar os anos de trabalho na tese a estas páginas escritas, estarei a mentir a mim mesmo: assim como também ficarei muito limitado se os considerar uma experiência... indizível, incomunicável, ou apenas reprodutível mimeticamente.

Será, por isso, mais útil a manutenção de um enquadramento teórico da Modernidade, mas não romântico, «isto é, de um enquadramento que aceita a divisão da racionalidade e da experiência em esferas particulares, e que procura as formas da sua articulação, como fundamento da complexidade das formas de vida actuais» [Cruz, 1991:62]. Os antecedentes a esta articulação podem aliás ser sondados muito atrás. Já Kant escreveu na Crítica da razão pura: «os sentidos não pensam. A compreensão não vê. Só pela sua união se pode produzir conhecimento.» Também na obra de Nietzsche o conceito de razão, reconstruído e criticado, é já uma síntese de uma racionalidade romântica e de uma racionalidade de tipo *Aufklarung*[263]. E Foucault, nos dois últimos volumes da História da sexualidade (L'usage des plaisirs e Le souci de soi) e na lição sobre o «*Was ist Aufklarung*» de Kant, procurou reconciliar-se com o iluminismo de que antes se quisera apenas afastar. De outro modo, é também esse o projecto de Habermas[264], que, recusando embora o retorno utópico ao mítico ou ao artístico, propõe um projecto de interacção sem constrangimentos entre o cognitivo, o moral-prático e o estético-expressivo. Desenvolvendo o projecto

---

[263] - Cf. António Marques, «Metamorfose da razão - o problema da entrada numa época pós-moderna», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, 1988, pp. 348-351.

[264] - *Vide*, nomeadamente, o discurso proferido em 1980, ao receber o prémio Adorno da cidade de Frankfurt e traduzido como «A modernidade: um projecto inacabado?», Crítica, nº 2, Novembro de 1987.

de estudo desta interacção, nas suas consequências simultaneamente institucionais, formais e antropológicas, compreenderemos melhor os fenómenos da acção simbólica e comunicativa e de toda a intersubjectividade social.

Também Luhmann[265] parte da concepção moderna para a modalizar: reconhece a autonomia da arte, só que, «ao contrário de Adorno, é aqui questão não de uma 'autonomia *vis-a-vis* da sociedade' mas de **autonomia dentro da sociedade**; vemos a natureza social da arte não na negatividade, numa 'posição oposicional em relação à sociedade' (Adorno), mas sim no facto de que a emancipação para uma função específica só é possível dentro da sociedade» - e caracteriza, aliás, os elementos mais diferenciados da sociedade. «Correspondentemente, a autonomia da arte atingida na sociedade moderna não é algo que exclua a dependência social, não é algo que conduza a arte a uma marginalização sem esperança. Pelo contrário: a arte partilha o destino da sociedade moderna precisamente porque procura encontrar o seu caminho como sistema autónomo», para assim tentar sobreviver.

A posição a que assim estamos a chegar relativamente ao universo das artes é a mesma que defendemos em relação ao universo científico: é o reconhecimento de que cada uma destas actividades partilha elementos comuns com as outras, e vive hoje uma situação de mais reconhecida abertura e cumplicidade em relação às outras, sem que isso signifique uma dissolução, porque cada uma delas combina esses elementos de uma forma específica, ainda que variável. Dada esta premissa, o que se trata agora de estudar é o novo regime em que as práticas artísticas hoje se desenvolvem: regime complexo porque feito de interacção e no qual os critérios com que, já não digo as avaliamos, mas com que as abordamos, são problemáticos. Gostaria de evocar, muito brevemente, cinco aspectos dessa problemática que irão ter especial importância no estudo do nosso objecto - o cinema português.

c) Técnica e tradição

O primeiro desses aspectos é a relação com **a técnica**. Teremos ocasião de a discutir um pouco mais quando falarmos do cinema. Interessa, no entanto,

---

[265] - Niklas Luhmann, «The work of art and the self-reproduction of art» e «The medium of art», *in* Essays on self-reference, New York, Columbia University Press, 1990, p. 193.

sublinhar desde já que, nos vários campos das artes, temos assistido a um interesse crescente e continuado pelas novas tecnologias, que captam o interesse da elite cultural por vezes mesmo antes de alcançarem o interesse do público. Enquanto os modernistas se opunham claramente à tecnologia como liquidatária da cultura, os pós-modernistas acreditam que as novas tecnologias permitirão a superação do dispositivo duro da Modernidade. Como sintetiza Bragança de Miranda [1986:21,22,24], «na Condition postmoderne, Lyotard aponta claramente nesta direcção, distinguindo interessantemente dois tipos de tecnologias "menores": as performativas e as inventivas. As primeiras ligam-se à eficácia técnica em si mesma, e nisso são a continuidade da antiga técnica moderna, mas desmultiplicadas localmente; daí a sua captura fácil pelo Estado, ou pela economia. Já as inventivas têm uma afinidade especial com a arte, como se arte e tecnologia tivessem convergido, mas agora de modo explícito e internalizável.» Mas «será que a invenção de novos materiais e a utilização de novas técnicas poderá bastar para relançar continuamente o trabalho das vanguardas? Quando Lyotard propõe que se faça "uma reflexão sobre o próprio material, que aproveite todas as tecnologias", não faz mais do que continuar a lógica do vanguardismo, precisamente por algo, que era apenas um momento da construção/disposição (as técnicas), ser agora tematizado directamente, no que alguns chamam, talvez apressadamente, o ***multimedia***.» De qualquer modo, sublinhe-se que «o que caracteriza a arte pós-vanguardista é que o elemento técnico - as regras mas também a própria técnica de feitura - é explicitado enquanto "fragmento" da obra, que é composta a partir dele, mas sem se reduzir à expressão técnica, ou seja, experimentação de novos suportes. A tecnicidade encoberta da arte moderna emerge agora como parte da obra, e é essa a novidade radical que se anuncia.»

Esta cumplicidade com a técnica é um dos elementos que, paradoxalmente, permite compreender um segundo aspecto importante, a que poderíamos chamar a relação com a **tradição**. É certo que, como nota Adriano Duarte Rodrigues[266], modernidade e tradição sempre viveram em relação, ainda que tensional: «"tradição" e "modernidade" não são designações de épocas históricas que se sucedem, ao contrário daquilo que a visão historicista dominante na Europa do século XIX pretendia fazer crer. São categorias que

---

[266] - Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação, Lisboa, Presença, 1994, pp. 52 e 83.

coabitam em qualquer época e em qualquer sociedade. (...) A tradição encontra-se a montante da modernidade, uma vez que, por um lado, ela constitui os seus pressupostos e, por outro lado, lhe fornece as formas de que se alimenta, ainda que de maneira negativa, enquanto fornecedora dos conteúdos em relação aos quais a modernidade procura romper. Sempre que uma determinada forma tradicional deixa de estar presente, assistimos igualmente à redefinição do ideal da modernidade. Mas a tradição encontra-se igualmente a jusante da modernidade, não só pelo facto de as formas modernas que implementa estarem também elas inevitavelmente destinadas a tornarem-se tradicionais, mas também pelo facto de, passado o instante da ruptura para com a tradição, o imperativo de se ser moderno se tornar também ele uma tradição. Este é um dos problemas lógicos fundamentais da modernidade, gerando-se um autêntico círculo vicioso entre o moderno e o tradicional. Daí a relação ambivalente que estabelecemos com a modernidade.»

Ora, o que parece caracterizar as artes da modernidade tardia na sua relação com esse círculo é que, em vez de procurarem acelerar os processos de ruptura, tendem a aumentar a relação com a tradição, ainda que para, através dela, realizarem a ruptura. Ruth Rosengarten[267] escreve: «a explosão dos *mass media* e das redes de informação - "o êxtase obsceno da comunicação" - tornaram público o que era privado; todas as imagens, todas as representações, são agora ao mesmo tempo acessíveis e sobredeterminadas. O "Modernismo" é visto por muitos como uma época de inocência à qual não há retorno possível. Neste contexto, um largo número de artistas veio a identificar-se com o impulso (ou método) desconstrucionista, procurando criar significados por meio de sobreposições de "imagens feitas" (*ready-made images*)»[268].

Como diz Bonitto Oliva [1988:128] a propósito das novas vanguardas, a que significativamente chama transvanguardas, enquanto a arte dos anos sessenta, na senda marcusiana, tinha vivido dramaticamente o *pathos* da política e da natureza, em que a prática do natural, como «referente regenerador e libertário, em oposição ao âmbito social repressivo e artificial», constituía o dispositivo que permitia «conferir uma coloração política à arte», a arte dos anos

---

[267] - «O pós-modernismo e as artes visuais», Risco, nº 6, Verão de 1987, p. 82.

[268] - Sobre a forma como, já nas primeiras décadas do século, Kraus se baseava na citação e na distorção, nomeadamente sobre os usos que faz de Shakespeare, *vide* Sousa Ribeiro, 1985.

Setenta modifica este naturalismo «num posicionamento mais sapientemente cultural» e irónico, optando por uma «recuperação culturalizada e filtrada pela memória histórica das linguagens da arte», que se citam mas se distorcem. «O maneirismo demonstrou de maneira exemplar, em 500, que é possível utilizar ecleticamente a grande tradição do Renascimento, através de um seu uso lateral: a citação da perspectiva do Renascimento. Um uso frontal teria tido o significado de uma nostalgia e um desejo de uma restauração antropocêntrica num momento histórico que pelo contrário tinha colocado em crise a centralidade da razão, propriamente exaltada pela precisão geométrica da perspectiva. O artista maneirista pelo contrário faz dela um uso oblíquio e arrojado, mediante uma citação que lhe descentra o ponto de vista privilegiado. *A ideologia do traidor* preside à obra maneirista, na arte e nos outros campos da criação cultural e científica, uma ideologia que privilegia a lateralidade e a ambiguidade. A transvanguarda retoma este tipo de sensibilidade, através de um retomar de modelos linguísticos que não são citados na sua pureza inicial, mas através de uma contaminação que lhes evita qualquer tom de celebração ou apologético que significasse identificação ou impossível regressão.» «Por isso é possível retomar referências irreconciliáveis entre si e entrelaçar diversas temperaturas culturais. Se não existem parâmetros para dar um juízo sobre o mundo, também não existem ópticas privilegiadas para escolher entre vanguarda e tradição.»

Vattimo [1985:99] remete esta orientação para «o pensamento da *Verwindung* e da rememoração. E essa rememoração é também um percurso retomado dos momentos decisivos da história da metafísica. O Ser como horizonte que abre o espaço no qual todos os entes aparecem, não pode dar-se senão como vestígio de palavras passadas, como notícia transmitida. Nessa notícia reside a importância da tradição. O mundo verdadeiro torna-se fábula. A herança, a tradição, aquilo a que se pode chamar a linguagem duma cultura, é tudo aquilo de que dispomos para fazer a experiência do mundo.» Como nota Ruth Rosengarten [1987:84], «o perigo subjacente a esta mudança paradigmática não é tanto que a multiplicidade e heterogeneidade destas imagens as venha a mutuamente cancelar, pois este «efeito chega mesmo a ser intencional (...), mas antes que o trabalho se torne massudo com o peso morto da consciência de si próprio. Esta tendência é evidente, nomeadamente, nos últimos filmes de Jean-Luc Godard, onde a regressão infinita de representações de representações é frequentemente incapaz de transcender o simples prazer da citação.» Mas por outro lado, lembra Vattimo [1985:141], tendo já essa herança

perdido o fundamento que a instituía como verdade imutável e acabada, torna-se possível um exercício hermenêutico em busca de novos sentidos. A *Verwindung* em Heidegger pode cobrir também este sentido de distorção. Está aqui presente a ideia duma mensagem que não é a verdade metafísica, mas uma orientação face à qual nos poderíamos orientar livremente.»

d) O mercado e as massas

Um terceiro aspecto a ter em conta é o da relação da arte com a dimensão **comercial**. É certo que, desde que há mercado, os movimentos artísticos sempre tiveram, como nota Sanguinetti[269], ao mesmo tempo um **momento heróico**, em que a procura da ruptura, da identidade e da originalidade pode ser vista como uma pesquisa estética, e um **momento cínico**, porque essa originalidade é também a que assegura uma melhor posição face à concorrência no mercado. Pouco interessa, diz Sanguinetti, se esse seu momento cínico é assumido pelo próprio artista (como tem sido estudado em Baudelaire), ou se o artista se mantém apenas na sua pesquisa estética, como um Van Gogh ou um Pessoa, e deixa a outros a tarefa de, mais cedo ou mais tarde, tirarem partido comercial da sua originalidade. Também Bourdieu[270] fala desta dupla face da arte: mas adianta que o momento cínico, comercial, é sempre denegado, recalcado, pela lógica do mercado artístico (que assim aparece como «pré-capitalista»): a face comercial existe, mas escondida por um véu.

Ora, a nossa época tem vindo a levantar esse véu, que, no fundo, foi apenas característico da época romântica, *strictu sensu*. A legitimidade da arte já não vive tanto da denegação da troca e do valor de troca; proclama-se a arte como um bom investimento financeiro, publicitam-se amplamente os leilões de arte, organiza-se declarada e sistematicamente a «gestão das artes», já não se associa tão necessariamente a arte e os artistas à recusa da riqueza material, cresce o papel do intermediário (galerista, editor de livros ou de música, patrocinador) e da publicidade na própria constituição do fenómeno artístico. A

---

269 - Edoardo Sanguinetti, «Sociologia da vanguarda», *in* Literatura e sociedade: problemas de metodologia em sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1978.

270 - Pierre Bourdieu, «La production de la croyance», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 13, Fevereiro de 1977.

diferença em relação aos tempos de Apolinaire, que ameaçava puxar da pistola, está presente na afirmação da artista plástica Barbara Krueger: «quando ouço a palavra cultura, puxo do meu livro de cheques». Embora a questão precisasse de muito maior discussão[271], deixo a ideia de que, assim como o modernismo procurou muitas vezes o seu caminho numa relação muito forte com as artes ditas primitivas, grande parte da arte das últimas décadas tem explorado a relação da arte com as artes ditas comercais ou populares.

Isto remete-nos para um quarto aspecto, que é a relação da arte com **as massas**. Se hoje em dia há uma reflexão tão abundante sobre os públicos da cultura, e nomeadamente sobre os públicos das artes, é porque as artes se tornaram cada vez mais públicas. Aparentemente, este é um enunciado muito evidente; mas, de facto, levanta questões complexas e interessantes sobre as novas e surpreendentes dinâmicas da percepção estética e da utilização das artes na sociedade contemporânea[272]. Pois não é verdade que desde há décadas se tem vindo a falar da perda da função colectiva da arte, do seu ensimesmamento formalista, da sua falta de relação com o mundo? Então ela deixou de ser colectiva e simultaneamente tornou-se pública? Com este tipo de deslize, da arte colectiva para a arte pública, que novos tipos de experiência e de funcionamento estarão em jogo? E como poderão as ciências sociais compreendê-los? Terá deixado de ter sentido a preocupação de Simmel, atrás referida, quando fala do facto de a *vox populi* preferir os produtos que têm menos valor artístico, facto que constituiria a «tragédia social da arte»?

Estamos aqui no interior de mais uma tensão problemática: por um lado as artes tornaram-se cada vez mais uma esfera autónoma, com os seus próprios critérios, legalidades e ritmos; mas ao mesmo tempo as artes, pelo menos desde a invenção da imprensa a vapor, em 1800, passando por todo o desenvolvimento dos meios de reprodução e de comunicação, passou a haver uma relação cada vez mais pública com as artes ou, pelo menos, com algumas das suas produções. É no seio desta tensão - arte tornada autónoma e arte tornada pública - que se encontra hoje o artista, o produtor e o teórico que

---

271 - Cf. Joan Jeffri, Arts money: raising it, saving it, and earning it, New York, Neal Schuman Publishers, 1986 e, mais recentemente, Alexandre Melo (org.), Arte e dinheito, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

272 - Questões que procurei discutir no meu texto «Públicos das artes ou artes públicas?», *in* Idalina Conde (ed.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

reflecte sobre a arte.

O reconhecimento da situação de impureza cúmplice em que as artes hoje vivem leva-nos a abandonar a dicotomia clara que valorizava exclusivamente a arte enquanto esfera separada e apenas compreendida pelos poucos que nela estavam envolvidos e condenava todos os regimes de contacto dessa arte com o resto da sociedade. Como escreve António Sousa Ribeiro [1988:27], «a concepção defensiva e ascética de Adorno é agora substituída pela universalização do estético, traduzida, nomeadamente, na rejeição ou relativização da rígida dicotomia entre alta cultura e cultura de massas.» Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos [1994:168], «a dicotomia alta cultura - cultura popular constitui o núcleo central do ideário modernista. A alta cultura é uma cultura-sujeito enquanto a cultura-popular é uma cultura-objecto, objecto das ciências emergentes, da etnologia, do folclore, da antropologia cultural, rapidamente convertidas em ciências universitárias.(...) A crise desta dicotomia no pós-guerra resulta da emergência da cultura de massas, uma nova forma cultural com uma distinta vocação para cultura-sujeito e assim disposta a questionar o monopólio até então detido pela alta cultura» - sem que, é certo, alguma vez tenha chegado a erradicá-la.

Mais uma vez, Benjamin [1936a:39 e 37] foi o primeiro a incorporar, dentro do seu pensamento, o reconhecimento de que «a proletarização crescente do homem contemporâneo e a importância crescente das massas são dois aspectos do mesmo aspecto histórico.» «A massa é uma matriz de onde surge, actualmente, todo um conjunto de atitudes novas face à obra de arte.» E, mais ainda, soube libertar-se do «velho queixume» de que as massas só procuram o divertimento, enquanto a verdadeira arte exige o recolhimento. É uma antítese que se torna necessário ultrapassar, e que vale a pena relacionar com o que Bataille trabalhou na dicotomia entre a comunicação e a **comunhão**, «espécie de *Ersatz* da experiência religiosa na sua forma mística»: «a ideia é de que na comunicação há algo de perdição, algo de inautêntico», mais de natureza racional e objectiva, e que a ela se opõe «um fenómeno mais elevado, autêntico (...) e que não releva duma objectividade ou da racionalidade, mas ao contrário da mística»[273]. Por seu lado, Fredric Jameson[274] argumentou, contra a ideia

---

[273] - José Guilherme Merquior, em resposta a Jean Duvignaud, no interessante volume de debates O texto e o acto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 184.

da manipulação, que a dimensão utópica também está presente em toda a cultura de massas, mesmo nas suas formas mais débeis e degradadas, uma vez que os seus produtos não podem ser ideológicos sem serem também, implícita ou explicitamente, utópicos. Também Hans Robert Jauss «considera que a experiência estética nunca é inteiramente manipulável e que há sempre nela uma instância irredutível aos mecanismos alienantes da indústria cultural»[275].

Comentando a este respeito a obra de Adorno e da sociologia crítica, Vattimo [1989:36-37 e 81-83] escreve: «o equívoco desta sociologia, hoje, parece dever-se ao facto de não ter distinguido as condições da alienação política próprias das sociedades de organização total dos elementos de novidade inerentes às condições de existência no seio da modernidade tardia. Este equívoco acarretou muitas vezes a condenação do carácter nefasto da massificação e da organização total em nome de valores humanos cujo alcance crítico repousava exclusivamente no seu anacronismo; esses valores ligavam-se com efeito a momentos precedentes dessa metafísica que, justamente, desembocou, como Heidegger bem viu, na organização total da sociedade.» A este argumento lógico junta Vattimo argumentos mais substantivos: «contrariamente ao que a sociologia crítica pensou durante muito tempo - e, infelizmente, não sem razão -, a massificação niveladora, a manipulação do consenso e os erros do totalitarismo **não são** os únicos resultados possíveis - tanto mais que dependem de decisões políticas - do advento da comunicação generalizada, dos ***mass media***, da reprodutibilidade. Com efeito o advento dos ***media*** comporta igualmente uma mobilidade e uma superficialidade acrescidas da experiência, que se opõem às tendências para a generalização da dominação por darem lugar a uma espécie de "enfraquecimento" da noção de realidade, o que leva a um enfraquecimento da sua autoridade.» «A cultura de massas não nivelou de modo algum a experiência estética tornando todo o belo conforme aos valores da comunidade - a sociedade burguesa europeia que julgava ser a portadora privilegiada do humano. Pelo contrário, ela pôs em evidência de modo explosivo a multiplicidade dos belos, dando a palavra não apenas a culturas

---

[274] - Em artigo publicado no inverno de 1979 na revista Social text e traduzido como «Reificação e utopia na cultura de massas», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 4-5, 1980.

[275] - Eduardo Prado Coelho, «Problemas e caminhos da estética da recepção», no já citado A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria, p. 252. Adiante desenvolveremos as teses de Jauss.

diferentes - pela pesquisa antropológica - como também a "sub-sistemas" que fazem parte da cultura ocidental.» Ou seja, caminhámos no sentido de uma «sociedade onde a realidade se apresenta sob contornos exteriores mais moles e mais fluidos e onde a experiência pode adquirir os traços da oscilação, do *dépaysement*, do jogo.» «Por um lado, ao tornar-se tecnicamente possível, a autotransparência da sociedade - como o mostra sobretudo a sociologia crítica de Adorno - surge como um ideal de dominação e não de emancipação; por outro lado - e isto, pelo contrário, Adorno não via -, desenvolvem-se no próprio interior do sistema da comunicação mecanismos (o "aparecimento de novos centros de histórias") que tornam, definitivamente, impossível a realização da autotransparência.»

A situação que as artes vivem nos nossos dias parece aliás caracterizar-se por uma grande contaminação entre a alta cultura e a chamada baixa cultura: como notou Paulo Varela Gomes[276], o esquema característico das vanguardas, que produzem com o seu génio as revoluções artísticas e que, depois de um período maior ou menor, são divulgadas junto das massas, até que se torna necessária uma nova vanguarda, se é certo que explica grande parte da história da arte ocidental, não parece adequar-se aos últimos anos, em que, pelo contrário, é dos movimentos exteriores às vanguardas - como a arquitectura de alta tecnologia e a de emigrante, a música de *sampling* ou os *grafitti* - que têm vindo inovações que as vanguardas mais tarde incorporam. As novas tecnologias facilitam este trânsito mútuo: «a massificação dos meios de comunicação e as possibilidades tecnológicas oferecidas às massas (qualquer miúdo pode ter um computador, uma mesa de mistura ou uma aparelhagem vídeo) tornam cada vez mais rápida a performatização pela cultura popular das contribuições artísticas ou culturais das vanguardas. Mas, ao mesmo tempo, facilitam e propiciam a penetração do modelo da performatividade nos meios e formas de expressão normalmente conotados com a alta cultura». É claro que, em situação tão ambígua, não é possível adoptar uma posição unívoca ou definitiva.

Como nota Maria de Lourdes Lima dos Santos [1994:436-437], «para lá da difusão mediática das próprias obras ou espectáculos originais produzidos fora do sector das indústrias culturais, a reciclagem cultural pode apropriar-se dessas produções, recriando-as/adaptando-as e, eventualmente, dando lugar a

---

[276] - «O tempo dos performativos», Expresso, 4 de Março de 1989, p. 51-R.

uma assimilação de estratégias de vanguarda por parte da cultura de consumo (...). A chamada reciclagem implica, por um lado, uma descontextualização de conteúdos com perda do significado original (e da própria eficácia simbólica, visto que a reciclagem tende a tornar-se redundante), mas, por outro lado, permite a aquisição de novas conotações e o desenvolvimento dos repertórios simbólicos. Assim, embora dentro de determinados limites (tenham-se em vistas as perdas referidas), a reciclagem pode criar condições para uma mudança de horizonte equiparável à requerida pelo acolhimento de uma nova obra.» O que se verifica é que, «no duplo movimento de concentração e de especialização que se verifica no sector das indústrias culturais são geralmente os produtores independentes que correm os riscos de inovação que os gigantes não estão dispostos a suportar. Mas nos últimos anos as companhias oligopolistas tendem cada vez mais a absorver os independentes e a integrá-los nas suas organizações, constituindo divisões separadas, competindo entre si. E os independentes tendem cada vez mais a desistir de poder sê-lo face ao volume das despesas de produção e sobretudo de lançamento.»

A questão que geralmente se põe a este respeito é se esse trânsito mútuo não conduz a uma uniformização empobrecedora das criações artísticas. Questão curiosa, uma vez que aqueles que geralmente a levantam não valorizam apenas as poucas décadas da produção modernista e por isso, necessariamente, ao mesmo tempo têm como referência nostálgica todo o tempo em que na arte houve uma dimensão colectiva, dimensão que então, pelo mesmo raciocínio, deveria ter sido igualmente empobrecedora. A questão está mal colocada, porque o contacto com o conjunto da sociedade não é hoje, como o não foi anteriormente, inibidor da criação artística: pode ter enquadrado, com maior ou menor violência, as produções artísticas, mas, ao fazê-lo, foi também profundamente enriquecedor da sua quantidade e da sua qualidade. As teorias da cultura de massas, que no fundo mantinham a referência de uma arte erudita como último reduto contra uma unidimensionalização dos produtos massificados, têm sido, desde meados dos anos setenta, amplamente refutadas por muitas investigações sociológicas[277] que têm mostrado como, quer ao nível do consumo quer ao nível da própria produção, tem continuado a existir uma diversidade muito maior do que essas teorias admitiam.

---

[277] - Cf. Paul DiMaggio, «Classification in art», American Sociological Review, vol. 52, Agosto de 1987, p. 440.

O que fica assim em causa é o modelo segundo o qual a realização da ideia absoluta implicava, para o bem ou para o mal, a universalização da humanidade e a abolição das diferenças. Uma série de fracassos desse idealismo tem mostrado que, se é certo que essa universalização se deu em muitas dimensões, não é menos verificável que ela deixou lugar à sobrevivência do particular, vivido num regime de simultaneidade. Num texto notável, Alexander Kojève[278] reconhece que, durante muito tempo, pensou que o fim da grande Acção, o declíneo das referências culturais, o fim das lutas culturais, o tempo da pós-história, estaria a significar o regresso do homem à animalidade, de que seria exemplo a omnipresença do «*american way of life*»: «forçoso seria então admitir que, depois do fim da História, os homens construiriam os seus edifícios e as suas obras de arte como os pássaros constroem os seus ninhos e as aranhas tecem as suas teias, executariam concertos musicais segundo o exemplo das rãs e das cigarras, jogariam como jogam os animais jovens e se entregariam ao amor como as bestas adultas». Mas, depois de uma viagem ao Japão, feita em 1959, Kojève muda inteiramente de perspectiva: a civilização mundial pós-histórica não seria americanamente animal, seria «*snob*» à japonesa.

No Japão encontrado por Kojève, com o seu teatro Nô, as suas cerimónias do chá e a sua arte dos arranjos florais, «o *Snobismo* no estado puro criou disciplinas negadoras do dado "natural" ou "animal" que ultrapassariam de longe, em eficácia, as que nasciam, no Japão ou noutros lugares, da Acção "histórica", isto é, das lutas guerreiras e revolucionárias ou do trabalho forçado»: «todos os japoneses sem excepção estão actualmente em estado de viver em função de valores totalmente *formalizados*, ou seja, completamente esvaziados de qualquer conteúdo "humano" no sentido de "histórico". Assim, no limite, qualquer japonês está em princípio capaz de proceder, por puro snobismo, a um *suicídio* perfeitamente "gratuito" (a clássica espada do samurai podendo ser substituída por um avião ou um torpedo), que nada tem que ver com o *risco* da vida numa Luta desenvolvida em função de valores "históricos" de conteúdo social ou político. O que parece permitir acreditar que a interacção recentemente esboçada entre o Japão e o Mundo ocidental levará no final de contas não a uma rebarbarização dos japoneses mas sim a uma "japonização" dos Ocidentais

---

[278] - Trata-se da segunda nota sobre «o fim da História» que Kojève acrescentou na segunda edição do seu livro Introduction à la lecture de Hegel e que Louis Marin publica, com o comentário «Animalité ou snobisme?», na revista Traverses, nº 33/34, Janeiro de 1985.

(incluindo os russos). Ora, como nenhum animal pode ser ***snob***, qualquer período pós-histórico "japonizado" será especificamente humano.» «O homem pós-histórico deve continuar a **destacar** as "formas" dos seus "conteúdos", já não o fazendo para trans-formar activamente estes últimos, mas para se **opôr** como uma "forma" pura a si mesmo e aos outros, tomados enquanto não importa que "conteúdos"». De facto, na época actual, nomeadamente nas artes a que se tem chamado pós-modernas, os elementos são retirados dos seus contextos, citados e montados de forma a criarem contextos sempre novos; assim os conteúdos são subalternizados em relação à composição das formas. Por isso Louis Marin retoma este texto de Kojève para o aproximar das recentes elaborações em torno dos conceitos de «simulacro», «cerimónia», «sedução», etc. Da estetização da experiência tem resultado, em vez da abolição da diferença, que essa diferença é admitida e até procurada como o grande objectivo. Cada pessoa tenta hoje construir a diferença que a justifica; no limite, é hoje menos legítimo ser normal do que ser diferente. E por isso entra no museu aquilo que, independente de critérios cada vez mais difíceis de estabelecer, surge como diferente.

Não admira que, com esta «japonização» decorrente da estetização da experiência contemporânea, a variedade de produções artísticas se multiplique. A situação das artes contemporâneas é caracterizada pela coexistência de uma multiplicidade de formas, estilos e géneros de artes, que vivem num regime inédito de simultaneidade. Como escreve Leonard Meyer[279], «o novo não tirou, por regra, o lugar ao velho. Movimentos anteriores têm persistido lado a lado com outros posteriores, produzindo uma profusão de estilos e escolas alternativos - cada um com o seu aspecto estético e a sua teoria... Uma cultura que inclui James Bond e Robbe-Grillet, os Beatles e Milton Babbitt, anúncios da Coca-cola e *action-painting*, é de facto pluralística e causadora de perplexidade.» Não admira também que, a par dos grandes produtores, exista um grande conjunto de pequenos «peões» envolvidos na produção artística, ainda que em objectos de pequenas dimensões, ou de curta duração, e de pequeno público. Mais uma vez, Benjamin [1936a:29] soube intuir a tendência da sociedade contemporânea para constituir um grande público de quase especialistas («a técnica do cinema parece-se com a do desporto, no sentido em que todos os espectadores são, em ambos os casos, semi-especialistas»).

---

[279] - Music, the arts and ideas: patterns and predictions in 20th-century culture, citado em Zolberg, 1990:162.

e) A recepção

Tudo isto nos conduz, assim, a um último aspecto a repensar, que é o da **recepção** das produções artísticas. Tradicionalmente, quando se fala do mercado das artes, é no sentido pejorativo: é porque se considera que as artes caíram na lama das convenções burguesas e das especulações financeiras. No mercado, diz-se, as pessoas relacionam-se com as artes por razões de convenção burguesa, de prestígio, ou de investimento económico; e assim o mercado destrói o sentido das artes. As pessoas vão à ópera para se mostrarem, ou às galerias de arte para arranjar namoros. A questão, bem diversa, que é preciso colocar é: não podemos também ver o enorme mercado das pessoas que se relacionam com as artes como uma instância que não destrói o sentido: que o multiplica? A perda da partilha colectiva de um sentido dado a uma obra não será substituída pelo acto, colectiva embora diferenciadamente partilhado, de lhe dar sentidos, ainda que mais ou menos individuais?

Quando na arte passou a predominar o valor de exposição, resta saber que valor damos a essa exposição, como entendemos a recepção do exposto. A *mise en scène*, a grande circulação da arte no espaço público, são entendidos apenas como fenómenos de futilização e de especulação financeira? A resposta depende, evidentemente, de cada caso, mas depende também da nossa atitude face ao senso comum que circula na sociedade. A sociologia da arte que trabalha dentro da matriz de Bourdieu tem horror a esse senso comum, acha que tanto a arte como a sociologia da arte devem demarcar-se dele. Se, pelo contrário, recolhendo as ilações da já referida crise do objectivismo e da crise do sujeito, tanto nas ciências humanas como nas naturais, nos colocarmos numa postura wittgensteiniana, então o que é necessário é reconduzir os discursos, incluindo o científico, ao contacto com o "*everyday use*", o uso quotidiano. E então, em vez de discutir a comunicação da arte nos termos setecentistas do juízo e do gosto, poderemos fazê-lo, como desenvolverei adiante, em termos da **experiência estética**, que é muito mais abrangente.

Com esta outra perspectiva, podemos entender que a arte deixe de ter um enraizamento ritual num sentido previamente conhecido e partilhado mas ganhe sentidos sempre que é retomada pela experiência de quem se relaciona com ela, do público que coopera ou luta com ela. Hubert Damish [1984] lembra-nos como, nas sociedades ditas primitivas, «ao contrário da nossa, a questão da "origem" da obra (para não falar da sua autenticidade) importa menos do que a

do seu destino, da sua história. Uma história cuja marca eventualmente ela traz, à maneira destes braceletes polidos pelo uso, acariciados pelos seus donos, esfregados no corpo dos doentes ou dos moribundos»; a rede de relações em que a obra é colocada, «mesmo sem obedecer às leis da economia monetária, apresenta todavia - como já Marcel Mauss havia notado - certas características de *mercado*, em cujas particulares condições o valor do objecto se mede pela importância das trocas a que pode prestar-se»: «tudo objectos cujo prestígio e eficácia estética existiam em função da qualidade das mãos pelas quais haviam passado, do estatuto daqueles que, durante algum tempo, os tinham tido em seu poder.» Ora, também na época contemporânea, se pode dizer das obras de arte, como Walter Benjamin[280]: «todo o círculo da sua vida e da sua acção tem tanto direito, digamos mesmo, mais direito, a ser considerado do que a história da sua génese». Possivelmente, quem melhor conhece o instrumento não é quem o fabricou, mas quem nele toca - a imagem é de Platão.

Esta questão é retomada com grande insistência e profundidade na segunda metade do nosso século, mas vale a pena referir rapidamente como mesmo nos séculos XVII e XIX a questão já era aflorada. Hegel escreveu na Estética[281]: «uma obra de arte não existe **para si própria** mas **para nós**, para um público que a olha e a goza... um colóquio com todos os que estão diante dela»; «no ermo das florestas do sul, as penas brilhantes e muito coloridas dos pássaros brilham sem que as vejam, as suas canções soam sem que as ouçam, a flor que floresce só por uma noite murcha sem ser admirada. (...) A obra de arte, porém, não é tão livre de si mesma, mas é essencialmente uma questão, uma invocação ao peito que ecoa, uma chamada às almas e espíritos.» Na mesma época, Goethe chegou mesmo a considerar que «um livro que teve um

---

[280] - Citado em Damish, 1984, que diz ser texto de 1928. Mas Hauser [1974:435] diz que Benjamin escreveu que a «preocupação com os receptores» não é útil à percepção da obra de arte, um poema não diz respeito ao leitor nem uma pintura ao dono nem uma composição musical ao ouvinte, pressupondo que o essencial de uma obra de arte não é a comunicação nem a mensagem, mas sim o que chama «o inefável, arcano».

[281] - Vorlesungen uber die Asthetik, sistematização impressionante das ideias de Hegel sobre a Filosofia da Arte, tal como foram registadas por amigos, discípulos e ouvintes a partir das preleções ou conferências que proferiu na Universidade de Berlim entre 1820 e 1829. Foram pela primeira vez publicadas como tomo X dos Werke, saídos entre 1832 e 1845. Tradução portuguesa como Estética, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

grande efeito já não pode de facto ser criticado»[282]. «Goethe teve a impressão de ter ajudado a criar o *Hamlet*, e Fridriech Schegel sentiu sem dúvida algo de idêntico a respeito de *Dom Quixote*. Contudo, Dilthey foi o primeiro a reivindicar "compreender o artista melhor do que ele se compreendeu a si próprio", e Unamuno o primeiro a considerar como mérito seu o ter entendido em *Dom Quixote* um significado em que Cervantes não teria de certeza pensado»[283]. Mas mantenhamo-nos ainda no século XIX, para retermos a afirmação de Marx[284] de que «a obra de arte - e, do mesmo modo, qualquer outro produto - cria um público sensível à arte e capaz de sentir prazer com a beleza. Por conseguinte, a produção não cria apenas um objecto para o sujeito, mas também um sujeito para o objecto».

Resta saber até onde se poderá levar a ideia, que Marx expressou nos Grundisse, de que o consumo «completa o acto da produção». Porque repare-se: as discussões do gosto e do juízo sempre disseram respeito aos problemas da relação da arte com o seu público, sem necessariamente significarem mais abertura aos problemas da recepção do que a consideração de como as capacidades ou a educação influenciam o «bom» consumo da obra. Ora, todo um outro campo de discussão é aberto se considerarmos, como Empson [cit. *in* Hauser, 1974:441], que «duas pessoas podem ter experiências muito diferentes da mesma obra de arte sem que nenhuma delas esteja definitivamente errada». É uma questão que já encontramos aberta (e não só para a arte) numa célebre controvérsia do historicismo oitocentista, que opôs J. G. Droysen a um dos maiores historiadores da escola romântica, Leopold von Ranke: «o que Droysen salientou, contra o **objectivismo** historicista de Ranke, foi a natureza **aberta** do significado dos factos históricos, intrinsecamente sujeitos à variação das interpretações de época» [Merquior,1972:13].

Ora, é esta questão que não tem deixado de crescer nas últimas décadas, quando várias crises que já fomos inventariando (sobretudo a crise das ciências,

---

[282] - Hauser [1974:432] comenta que o mesmo se pode dizer de todas as obras, porque todas são afectadas pela recepção: uma obra «que não consegue exercer qualquer efeito além da intenção criadora individual não tem nenhuma qualidade estética objectiva.»

[283] - Hauser, 1958:265, que na sua obra de 1974 retoma os mesmos exemplos com inabitual insistência.

[284] - Introdução à crítica da economia política, *in* Karl Marx e Friedrich Engels, Sobre a literatura e a arte, Lisboa, Estampa, 1971, p. 60.

tanto naturais como sociais, e a crise do sujeito uno e racional, no que ambas remetem para uma aceitação da interacção entre sujeito e objecto) puseram em causa o objectivismo, presente sucessivamente na filosofia do século XIX e no formalismo e estruturalismo do século XX. É na literatura que esta viragem teórica primeiro se joga. Na síntese de Merquior [1981:137-138] «o trajecto que vai da crítica reducionista do século passado às correntes inaugurais de crítica moderna (o "*new criticism*", o formalismo russo, a estilística) e destas à teoria da recepção cabe em duas fórmulas. Numa primeira fase, o que a crítica fez foi rejeitar a ideia da obra como **documento**, para focalizá-la como **monumento**. Em seguida, já na teoria da recepção, a própria ideia do obra como monumento é rejeitada. Jauss se insurge precisamente contra o "objectivismo" do hábito de ver a obra **em si** - o monumento - em vez de vê-la no contexto da experiência viva da literatura.» «Sabe-se que a crítica moderna se definiu, desde os seus primórdios, aí ela altura da Primeira Guerra Mundial, pelo seu foco "ergocêntrico": foco na obra literária. Essa nova ênfase no texto é que veio se contrapor às abordagens mais típicas da crítica anterior, que tendiam a salientar as circunstâncias ambientais ou biográficas presentes na génese da obra em detrimento dos atributos intrínsecos desta última. Mas o facto é que o sentido **imanente** do texto invariavelmente levanta problemas de interpretação. Daí a tendência à bifurcação da análise: numa posição, valoriza-se sobretudo o que os juristas chamam de interpretação autêntica, quer dizer: o sentido do autor; numa segunda posição, busca-se o significado, de preferência, do lado do leitor. O ocaso do "*new criticism*" americano, forma dominante da crítica moderna no mundo anglo-saxão até os anos cinquenta, viu surgir uma reafirmação dogmática da ideia de que o sentido dos textos pertence, em última análise, ao seu autor: Validity in interpretation (1967) de E. D. Hirsch. No mesmo ano, porém, entrou em cena o manifesto teórico de Jauss: A história literária como desafio à ciência literária. Estava lançada a teoria da recepção. Sua característica principal - em contraste com o "*new criticism*" e as teses de Hirsch - era a preocupação com a dimensão **histórica** das interpretações literárias» e a concepção da obra como «uma **estrutura de apelo** - um conjunto de signos dirigidos à consciência leitora», um objecto intencional.

Como escreve Maria Teresa Cruz [1986:57], na década de setenta este abandono do «isolamento da obra para olhar, de preferência, o encontro da obra com o leitor», não é comum «apenas ao grupo alemão que identificamos normalmente como o fundador de uma "estética da recepção", mas também a

toda uma série de autores que, mesmo na área da crítica estruturalista, se vieram a confrontar com a questão do leitor, como sejam Barthes, Genette, Riffaterre». Inventariemos alguns, antes de destacarmos três principais. O modelo geral de Jakobson já tivera em consideração a existência do que chama uma «função fática», quando o discurso está centrado sobre o receptor; mas, nas suas microscopias de textos poéticos, despreza o receptor; é contra ele que o estruturalista americano Michael Riffaterre criará a sua «estilística dos efeitos». Os anos setenta são também os da redescoberta de Mukarovsky que já distinguira entre o «artefacto» e o «objecto estético»; entre um substracto de sentido - o texto - e o seu significado na consciência do receptor. Ao mesmo tempo, a relação com o «leitor» vai sendo pensada em termos de «dimensão virtual», pela semiologia, e de «versões negociadas», pela semiótica. No mesmo sentido, muitos estudos sócio-semióticos começaram a mostrar que a obra de arte é um fenómeno de cooperação, «mais exactamente uma interacção significativa em que os significados, os valores semânticos e afectivos, não são impostos de modo unilateral de um pólo (o encenador, o actor) ao outro (o espectador), mas de algum modo produzidos **em conjunto** (naturalmente que "em conjunto" - como, mais atrás, "cooperação" - é um termo neutro, que pode referir-se tanto a uma cooperação harmoniosa como a uma negociação muito conflitual)»[285].

É também a época em que os estudos hermenêuticos se desenvolvem a partir da obra fundamental do heideggeriano Hans Georg Gadamer, Verdade e método[286], de 1960, que teoriza uma arte da interpretação em que não é reconhecido qualquer privilégio ao sentido autoral. Gadamer, para quem «a obra literária faz apelo, de um modo essencial, à leitura» [1960:91], vê a estrutura do acto de interpretar e comprender como aquilo que faz a obra aceder à sua própria existência. Como lembra Maria Teresa Cruz[287], «estavam pois já em causa todos os métodos imanentes que teriam no fundo capitulado perante as exigências de objectivação de uma certa noção moderna de verdade, indiferente

---

[285] - Leonardo Altieri e Marco de Marinis, «Il lavoro dello spettatore nella costruzione del evento teatrale», Sociologia del lavoro, nº 25, 1985, p. 222.

[286] - Warheit und Methode, de 1960, tradução francesa como Vérité et méthode, Paris, Seuil, 1976.

[287] - «Prefácio» a Hans Robert Jauss, A literatura como provocação, Lisboa, Vega, 1993, pp. 11-12.

ao problema da historicidade. A superação desta oposição exige, já para Gadamer, a reinserção da obra na experiência da sua leitura e compreensão, sendo esta o acto pelo qual o conteúdo da obra acede à representação. De acordo com a própria fenomenologia de Husserl, a compreensão é tomada como um acto de constante antecipação de um sentido global, guiado por um "projecto" ou por uma expectativa que o texto por sua vez desperta. Esta estrutura circular da compreensão, fundada para Heidegger na própria temporalidade do *Dasein*, é retomada por toda a Hermenêutica moderna como a solução para a ultrapassagem das oposições : passado / presente, sentido original / sentido recebido. A possibilidade de uma emergência originária do sentido exige, ela própria, o acto da compreensão, a sua estrutura circular e a superação destas oposições. É nesta medida que a Hermenêutica de Gadamer fala ainda de uma verdade do texto e se encamimha para uma ontologia da obra, que não pode senão partir, no entanto, da História da sua prórpia efectivação ou efeitos (*Wirkungsgeschichte*). Trata-se fundamentalmente para Gadamer de afastar a armadilha do subjectivismo esteticista que tende a transformar a estrutura antecipativa da compreensão numa estética da vivência (*Erlebnis*) e do derrame da subjectividade.»

Também os estudos sociológicos, ao interessarem-se cada vez mais pelos «*art worlds*» (que adiante desenvolveremos na teoria de Howard Becker), ao apresentarem o artista individual como membro de uma equipa no processo de produção da arte, equipa que inclui o receptor, diminuem a diferença entre a criação e a recepção. A partir de Qu'est-ce que la littérature, de Sartre[288], que define o livro como uma «máquina para ler» («é o esforço conjugado do autor e do leitor que fará surgir este objecto concreto e imaginário que é a obra do espírito»), surge todo um conjunto de estudos que visa por seu lado conhecer o universo social dos leitores[289] (muitas vezes com vista a uma muita prática

---

[288] - Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1948. Para já não falarmos de estudos empiristas, aliás raros, como o de Q. D. Leavis (escrito nos anos trinta) sobre o público leitor na Grã-Bretanha dos séculos XVIII e XIX - cf. Wolff, 1981:111.

[289] - Em Portugal, houve alguns (poucos) estudos desse género: desde José Tengarrinha, A novela e o leitor português: estudo de sociologia da leitura, Lisboa, Prelo, 1973, até Eduardo de Freitas e Maria de Lourdes Lima dos Santos, Hábitos de leitura em Portugal: inquérito sociológico, Lisboa, Dom Quixote, 1992. Como exemplos franceses, muito mais numerosos, citem-se apenas os mais recentes: Roger Chartier, Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages, 1985, Michel Peroni, Histoires du livre:

política do livro, e mesmo ao negócio do livro). As correntes pragmáticas, nomeadamente as ligadas ao pensamento e às próprias práticas artísticas do chamado pós-modernismo[290], contribuiram também para o abandono das perspectivas de causalidade em favor dos **efeitos** que as obras têm pelo que dizem, mostram ou fazem: «nunca descrever nada como efeito, esta deveria ser a nossa regra; mas sempre susceptível de produzir efeitos», assim se exprime Lyotard em 1974 [p. 125].

Descrevemos apenas o ambiente geral. Muitos dos autores que referimos (e vários outros poderiam ser evocados, como Ernst Bloch, Michel Dufrenne, Alfred Schutz, Iuri Lotman...) revelam apenas uma abertura teórica às questões da recepção. Por ser esta uma questão fulcral, interessa-nos ver como tal abertura se realiza em propostas concretas e desenvolvidas. Escolhi para isso três grandes autores: Eco, Jauss e Certeau, por diferentes razões.

A escolha de Umberto Eco justifica-se porque foi talvez o primeiro a desenvolver essa intuição genérica. Opera aperta[291] é uma compilação de várias comunicações proferidas em 1958, e desde 1962, data da primeira edição, tem vindo a ser continuamente reescrita («resolvi, há algum tempo, nunca acreditar no que disse na vez anterior»). Eco evoca as transformações no campo das ciências (como a relatividade einsteiniana, as ideias de descontinuidade e indeterminação ligadas à mecânica quântica, a probabilidade estatística e os modelos provisórios, variáveis e situacionais) para apoiar a sua ruptura com a «ortodoxia» estruturalista[292] (sobretudo com a posição de Lévi-Strauss), que considera tratar a obra como um «cristal». Eco afirma que num mesmo significante convive uma pluralidade de significados, e que «a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo»; mas nem sempre o é de uma forma consciente. Eco vai procurar os antecedentes da sua teoria em Platão e Vitrúvio, que nas suas abordagens das artes figurativas já se aperceberam da

lecture et parcours bibliographique, Paris, Centre George Pompidou, 1988.

[290] - E antes, mesmo do próprio modernismo, ou de parte dele. Veja-se a célebre afirmação de Duchamp: «as pessoas que olham é que fazem o quadro».

[291] - Tradução francesa como L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1979.

[292] - Sobretudo com a posição de Lévi-Strauss. Dado o que já dissemos sobre a obra deste autor, nomeadamente no que se refere ao «significante flutuante», teria interesse discutir esta pretensa oposição, noutra oportunidade.

abertura das obras, mas conclui que eles acabam por valorizar o seu fechamento. Na teoria medieval do alegorismo, onde essa abertura também parecia ser fundamental, encontra também o fechamento em quatro interpretações pré-determinadas por livros e por instituições. A primeira manifestação evidente da abertura da obra de arte encontra-a Eco no estilo barroco, que nega a arte definida, centrífuga, estática e frontal do classicismo numa nova atitude plural, que procura a dilatação do espaço, o movimento, a ilusão, o mistério - barroco que Eco considera por isso ser a primeira manifestação claramente moderna. Mas só encontramos uma poética **consciente** da obra aberta em modernistas como Verlaine, Kafka (para Eco, como vimos atrás para Barthes, Kafka é a obra aberta por excelência) e Joyce (que trabalhava ao mesmo tempo em partes diferentes da obra, na qual podemos penetrar de qualquer sítio, como uma cidade). Sem esquecer Brecht, que com o seu convite a que seja o público a encontrar a solução das peças, opta também por uma ambiguidade, desta feita com preocupações políticas. No Livre de Mallarmé, projecto que deixava ao leitor a responsabilidade da ordem sequencial, incluindo a paginação, encontra Eco o pioneiro de uma categoria especialmente radical de obra aberta, a que chama «obra em movimento», na qual a colaboração do receptor para a feitura da obra não é apenas mental, mas também material. Eco evoca também os mobiles de Calder, ou a música serial em que é deixada ao executante a escolha da duração das notas e/ou da sequência das frases. Mesmo nestes casos, adverte Eco, a obra (e por isso um Dicionário, por exemplo, não é uma obra) mantém, no entanto, algumas propriedades formais e materiais que ao mesmo tempo permitem e coordenam a sucessão das possíveis interpretações. Trata-se de uma obra a acabar, mas da obra de um autor, que simultaneamente projecta o objecto e projecta os seus efeitos, os consumos, as possibilidades abertas pela obra. Ou seja, faz parte do projecto do artista a abertura à comunicação com o receptor; posição que aliás Luhmann[293] prolonga, ao pensar a arte como «uma comunicação compacta, ou um programa para inúmeras comunicações sobre a obra de arte», ainda quando incertas ou improváveis.

---

[293] - Em ensaios primeiro publicados em alemão nos dois volumes de Soziologische Aufklarung: Aufsatze zur Theorie der Geselschaft, em 1971 e 1975; juntamente com seis outros ensaios dos anos de 1974, 1976 e 1977, foram reunidos em The differentiation of society, New York, Columbia University Press, 1982. Dada a profusão de datas, usaremos desta vez a da tradução, isto é, a do volume americano.

Mas foi **Hans Robert Jauss** quem reivindicou uma «mudança de paradigma», que viria substituir o modelo de cientificidade do estruturalismo, sobretudo ao rejeitar as premissas de um universo linguístico fechado, auto-reflexivo, sem referente, a favor da integração da obra no espaço da comunicação humana: «com o projecto jaussiano de uma História do Leitor, torna-se relativamente claro que a ambição continua a ser a de que os estudos literários nos voltem a falar o homem e o mundo, em vez de se consumirem, exclusivamente, na explicitação da estrutura das obras»[294]. A propriamente dita «estética da recepção», da escola de Constança, de que Jauss e Wolfgang Iser são as principais figuras, também surgiu originalmente, como em Eco, para falar das obras vanguardistas, que não vão ao encontro do horizonte de expectativas do público; mais tarde, porém, foi sendo alargada a um âmbito mais vasto. O seu propósito foi mostrar que o sentido se pode procurar na interacção entre a obra e o receptor, independentemente da procura de um sentido que o autor tenha dado a essa obra. «Colocar o problema da experiência literária significa, para Jauss, deslocar o problema da sua produção e representação e reconduzi-lo ao da sua recepção: a leitura - a actividade que efectivamente abre os mundos do texto, transformando-o em experiência. Trata-se assim de fazer entrar, na compreensão do fenómeno literário, a personagem quase esquecida de toda a Teoria literária - o leitor - "uma fonte de energia que contribui para fazer a própria História", uma vez que "é a sua intervenção que faz entrar a obra no horizonte dinâmico da experiência". Inserir o problema da *poiesis*, como construção e experimentação de mundos, na ineludível actividade da *aisthesis*, que os abre e os faz existir»; «a recepção seria portanto, também, de uma certa forma, uma produção», e tanto poderíamos falar «de "estética da recepção" como de "poética da recepção"» [Cruz, 1993:9 e 1986:57].

A estética da recepção instala-nos, assim, num paradigma a que podemos chamar **interaccionista**: porque nem é sequer o paradigma comunicacional do modelo jakobsoniano de um emissor que envia através de um código uma mensagem a um destinatário, que o procura decifrar; o importante já não é que quem recebe se ponha de acordo quanto ao sentido original do autor (desse

---

[294] - Cf. Maria Teresa Cruz, «A estética da recepção e a 'crítica da razão impura'», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986, p. 65. Juntamente com o seu prefácio à obra de Jauss e com o ensaio de Eduardo Prado Coelho [1984], já citados, constituem um caso excepcional de síntese clara e profunda de uma corrente teórica no panorama português.

sentido do autor também já o estruturalismo se tinha desembaraçado). Não se trata de descodificar o sentido do texto, trata-se de dar conta da interacção que implica «tanto o texto como o sujeito num processo que põe precisamente em causa a autonomia de ambos». O que significa, no limite, que a obra não existe, a obra **acontece** em cada interacção com o receptor: as comunicações são acontecimentos, não são objectos, lembra Luhmann [1990:193][295]. «Ora, o acontecimento, como imprevisto e irrupção, assim como o histórico (no sentido forte de *geschichtlich*), interpondo-se à descoberta do constante e do imutável (que sempre temos identificado com a verdade) é precisamente aquilo de que o pensamento ocidental se quis desembaraçar», pelo menos no seu modelo cientista [Cruz, 1986:64]. E o grande precursor que importa invocar aqui, como faz Fernando Cascais[296] é Mikhail Bakhtine, «para quem **não há código**. Código seria o sentido transcendental da regulação da actividade comunicacional. Na realidade, o sentido **ocorre**, não pré-existe de algum modo à comunicação como seu dado fundador, homologando-a, antes procede de uma elaboração colectiva permanente», o que nos remete «para a circularidade da cadeia significante e a opacidade do mundo».

«Deste ensaio de Jauss resultam assim, programaticamente, algumas das linhas fundamentais do que se pode chamar, algo pleonasticamente, uma Estética da Recepção. Recondução da teoria, por um lado, a uma consciência estética, por outro lado, a uma consciência histórica, procurando no fundo repor, como ideia fundamental, o papel da literatura na vida. É nesta medida que, relativamente à apreciação da escola marxista, se pressente a ressalva de um certo sociologismo (neste caso, não da produção, mas da recepção) e, relativamente à escola formalista, o interesse pelo papel da arte na renovação da nossa percepção do mundo» [Cruz, 1993:10]. «Se o estruturalismo serviu para denunciar que a obra não é portadora da verdade do autor, uma estética da recepção, por sua vez, diz-nos que o crítico não é o decifrador de uma verdade

---

[295] - A este propósito, recorde-se como já nas primeiras décadas do nosso século Kraus falava da «completa superfluidade de toda a propriedade artística» e se afirmava disposto a aquecer-se nas suas noites de trabalho usando, se necessário, as próprias obras de arte como combustível. Ou seja, diz Sousa Ribeiro [1985:302], em Kraus a arte é «concebida, não como uma soma de objectos de consumo, mas como uma prática, acentuando-se o carácter efémero da obra de arte, no contexto de uma estética da produção que privilegia o trabalho vivo sobre o trabalho morto.»

[296] - «Sentido e comunicação: a estética de Hans Robert Jauss», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 2, Dezembro de 1985, p. 87.

tecida na própria obra. A obra não se revela a si mesma através da voz do crítico. Qualquer discurso sobre ela é resultado de um processo de leitura em que um sujeito historicamente situado constrói sentidos em diálogo com essa obra. O que se procura assim recuperar são as determinantes históricas e sociais, ou uma espécie de "origem" do sentido da obra, sem se cair numa hermenêutica tradicional em que tal projecto se realizava através da exploração da figura do autor» [Cruz, 1986:65].

«Por isso, também Jauss diz: a obra de arte "não é um monumento oferecendo em monólogo a revelação da sua essência intemporal". A arte, cuja actualidade a Estética tem nomeado como a sua atemporalidade, oferece então à Hermenêutica o campo ideal do seu próprio questionamento: como "combinar esta atemporalidade com a temporalidade à qual está ligada por essência"» [Cruz, 1993:11]. Jauss vai buscar o conceito de «horizonte de expectativas» não só a Gadamer como às obras de Husserl e Heidegger (e também à de Karl Popper). «Das longas reelaborações desta Hermenêutica fenomenológica, Jauss retém, no essencial, a ideia de que a emergência de sentido do texto exige a estrutura antecipativa da compreensão, devendo pois ser entendido como o resultado ou o efeito do diálogo de perguntas e respostas que com ele mantém o leitor, a partir do seu horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*). Usando, em grande medida, os próprios conceitos da Hermenêutica de Gadamer, a sua proposta é a da viabilização de uma nova História da Literatura, apostada porém na tentativa de **objectivação** dos horizontes e dos efeitos que se manifestam nos diversos momentos de recepção de uma obra. Trata-se pois, como ele próprio afirma, de uma *Wirkungsgeschichte,* cujo objectivo fundamental é o de explicitar, de uma nova forma, as relações entre a historicidade do facto literário e a História geral, partindo não da produção mas da recepção das obras.»

Essa explicitação, ou mesmo objectivação, não serão mesmo um sintoma da incapacidade de permanecer na instabilidade do campo do acontecimento? Fernando Cascais [1985:84], partindo das críticas neste sentido feitas à estética da recepção por Robert Holub, Jonathan Culler e Louis Quéré, afirma: «de acordo com uma abordagem fenomenológica, do tipo da da Iser, é aparentemente esta irrupção do acontecimento, do "*hic et nunc*" da leitura, que uma estética da recepção parece querer captar. No entanto, o que na verdade se passa é a integração desse acontecimento num discurso historicista que não é senão, precisamente, e uma vez mais, uma forma de o domesticar e de se desembaraçar dele (...) através do seu enquadramento numa narrativa e numa

continuidade.» «Para Holub, essa objectivação conduziria a uma nova determinação última do sentido a um outro nível textual, limitando-se pois a deslocá-la: em vez do "espírito da época", o "horizonte de expectativas"». Mas não me parece que seja possível levar tão longe essa crítica, porque, pelo menos em Jauss, que rejeita a existência de factos históricos objectivos em arte, trata-se de procurar fazer a história de uma interacção de horizontes, não como determinação objectiva mas como relação texto- leitor. E, tanto em Jauss como mesmo em Iser, a possibilidade de uma ontologia da obra dilui-se «numa espécie de registo plural dos seus efeitos culturais e sociais, que deverá dar conta de fenómenos como o sucesso ou insucesso das obras, a formação e cristalização dos géneros, a hipotastização de autores e obras como "tradição", efeitos condicionados, por sua vez, por um conjunto de condições igualmente sociais e culturais. Qualquer tentativa de redespertar ainda a ideia de uma verdade da obra se dilui aqui, inevitavelmente, na relatividade de um destino que lhe não pertence de facto. A leitura não "traz à existência aquilo que a obra literária ela mesma solicita" (o seu ser), como Gadamer pode dizer, perdendo de algum modo o fundo fenomenológico que a promove. Poder-se-ia talvez dizer que as portas que Gadamer procura fechar ao subjectivismo são aqui reabertas, em nome de um certo sociologismo.» «Se, para Gadamer, o modo como o leitor torna seu, ou "torna próprio", o horizonte do texto, garante a efectivação da experiência como algo que inevitavelmente nos transforma, Jauss parece valorizar fundamentalmente os efeitos concretos que esta experiência possa ter no nosso próprio comportamento, através de uma mudança de horizonte (*Horizontwandeln*). E, uma vez mais, trata-se de restituir à literatura, não apenas a sua historicidade, mas também a sua função social ou, como diz Jauss, a sua função de "configuração social" (*Gesellschaftsbildend*)» [Cruz, 1993:13-14].

Assim, retoma E. Prado Coelho [1984:249], «a obra artística é um acontecimento e formula-se no interior de um horizonte transubjectivo de compreensão que obedece à lógica hermenêutica da teoria de Gadamer: a lógica da pergunta e da resposta. Porque qualquer obra é resposta a uma pergunta. A tarefa do intérprete é identificar a pergunta que deu origem à obra e avaliar de que modo a obra lhe responde. Isto significa que uma obra nasce tendo como pano de fundo um horizonte de expectativas que resulta da convergência de vários factores: a experiência prévia que o leitor tem do meio; a forma e a temática de obras anteriores cujo conhecimento se pressupõe, e a oposição entre mundo imaginário e realidade quotidiana. A ideia de que uma obra de arte

surge do nada é insustentável, até porque a novidade absoluta é incomunicável e jamais atingiria o leitor. Há portanto uma cumplicidade prévia que a obra mobiliza através de um jogo de sinais e referências (no qual a noção de género desempenha um papel nuclear) e que produz o horizonte de expectativas que o texto interioriza.»

Mas, diz Cruz [1986:81], «a estética da recepção não deveria ser confundida com uma sociologia histórica do público que não se ocupa senão das mudanças do gosto deste, ou dos seus interesses ou então das suas ideologias»; em vez de causalidade unilaterais, trata-se de um método dialógico, interessado no jogo das questões e das respostas como uma autêntica troca de experiências. Escreve Jauss [1970:79]: «a reconstituição do horizonte de expectativas tal como ele existia no momento de criação e de recepção de uma obra, possibilita, para além do mais, pôr questões às quais o texto dava uma resposta, e fazer-nos entender assim como é que o leitor de então o via e compreendia. Esta abordagem permite corrigir a influência, quase sempre inconsciente, das normas de uma concepção clássica ou modernista da arte e dispensar o recurso à noção de um espírito da época, noção que conduz a um círculo vicioso. Faz aparecer claramente a diferença hermenêutica entre a compreensão de outrora e de hoje de uma obra, torna consciente - estabelecendo a relação entre as duas posições - a história da sua recepção, e questiona, como dogma platónico da Filologia metafísica, a aparente evidência, segundo a qual o texto literário possui uma essência poética sempre actual e intemporal e um sentido objectivo fixado de uma vez por todas, imediatamente acessível aos intérpretes de todos os tempos.»

«O ponto em que uma estética da recepção rompe então com a autonomia do sujeito e da obra é o da constituição do sentido, que nos surge como um processo de troca entre ambos, em função de determinantes que nos vêm tanto do lado do texto, com as suas orientações de sentido (*Grenzpunkte* e *Schematisierte Ansichten*), como do lado do sujeito historicamente situado, com o seu horizonte de expectativas (*Horizonterwartungen*).». Trata-se, por isso, de «um sentido onde obra e leitor se implicam, ou seja, uma representação em que o dualismo sujeito/objecto se dilui. É este o sujeito que uma estética da recepção põe em cena - não o hermeneuta, não o cientista - mas o "leitor implicado" (*Implizite Leser*). Uma espécie de categoria impura de sujeito, portanto, cujo funcionamento se procura analisar» [Cruz, 1986:62-63]. Nas palavras de Jauss [1973:64], «a análise da experiência literária escapará ao psicologismo que a

ameaça se, para descrever a recepção e os efeitos de uma obra, reconstituir o sistema objectivável de referências que compõe o horizonte de expectativa, o qual resulta, para cada obra, no momento do seu aparecimento, de três factores: a compreensão prévia do género, a forma e temática de obras anteriormente conhecidas e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática»[297].

Refira-se ainda que, «ao considerar que a obra de arte é criadora na medida em que há decepção de expectativas, Jauss aponta para uma ideia de arte enquanto provocação ética que conduz à subversão dos códigos estabelecidos» [Coelho. 1984:250]. «O leitor que uma estética da recepção tem em mente é, por assim dizer, um leitor crítico, pronto a pôr em causa, em cada acto de leitura, as suas crenças e os seus valores. Recordemos que, para Jauss, o carácter próprio da experiência literária é precisamente o de abalar os horizontes de expectativa do leitor.» E «a definição da obra de arte faz-se em função da natureza e da intensidade do seu efeito sobre um público determinado, efeito esse que pode tornar-se um critério fundamental da análise histórica: a obra pode provocar uma mudança de horizonte quando a sua recepção decepciona o horizonte de expectativa pré-existente. É essa a outra noção fundamental do pensamento de Jauss - **a mudança de horizonte** (*Horizontwandel*)» [Cruz, 1986:65-66 e 81].

A perspectiva de Jauss não só reabilita a fruição da arte com reabilita a experiência de fruição do não-especialista, considerando que, neste domínio, não há que privilegiar a experiência específica dos críticos especializados. Repare-se, no entanto, que, se estivermos a pensar, como na ideia original de Eco ou da estética da recepção, nas obras vanguardistas, esse convite à participação do receptor exige-lhe que ele seja um conhecedor; e neste sentido as exigências de inclusão na obra têm um efeito de exclusão - excluem todos os que não são conhecedores. Mas se deixarmos de pensar apenas nas obras de vanguarda, abriremos à nossa frente um campo ainda maior de investigação. Teremos é de abandonar a oposição entre a criatividade da arte (e correspondente progressismo) e a banalidade e ignorância (e conservadorismo) dos que vivem fora do contacto com a arte. Esta dicotomia, que podemos muitas vezes encontrar em Adorno, está também presente em Umberto Eco, como argumenta Merquior: para o autor italiano, «o sinificado moral da colaboração entre produtor

---

[297] - Como nota Prado Coelho [1984:251], «isto envolve, por exemplo, uma crítica ao "prazer do texto" de Barthes, que Jauss considera circunscrito a uma perspectiva estritamente individual.»

e consumidor estéticos reside no próprio exercício da liberdade criadora, assim oposta, triunfantemente, ao cediço mecanismo dos nossos hábitos, ao aspecto sempre previsível do comportamento (...), prolongamento do tema da **banalidade** (oposta à autenticidade) da existência - motivo central da filosofia contemporânea, desde o vitalismo bergsoniano até o existencialismo. A previsibilidade do comportamento se identificaria com a vida banal, mecanizada, impessoalizada, do homem perdido na multidão (o *das Man* de Heidegger). Para Eco, o valor pedagógico da arte estaria na faculdade de incentivar uma fuga ao habitual, uma ruptura com o determinismo dos hábitos. Dar-se-ia aqui um paralelo da teoria da informação, segundo o qual o valor de uma informação é directamente proporcional ao seu carácter de imprevisibilidade e de surpresa.» Será essa «a limitação fundamental da poética de Eco, consequência de uma posição filosófica onde o divórcio banal-autêntico, espelho do conflito indivíduo-massa, não consegue resolver-se num momento sintético, capaz de superar a simples polarização por intermédio de categorias mediadoras» (e, «incapaz de superar esses extremos só aparentemente opostos, Eco recai na exaltação do inusual, do novo pelo novo, do desprezo pelos dados do quotidiano»).

Por isso é importante destacar agora a obra de **Michel de Certeau**[298], não para a contrapôr à de Eco, e muito menos à da estética da recepção, mas para alargar a discussão a terrenos complementares. Certeau, com bases epistemológicas wittgensteinianas que não rejeitam o senso-comum, procurou estudar como, não só o erudito - o padre ou o professor ou o crítico - mas também o homem comum usa todo o tipo de obras, e o que faz delas. Considera que trabalhar com a concepção habitual de **consumo** «é enganar-se sobre o acto de "consumir". Supõe-se que "assimilar" significa necessariamente "tornar-se semelhante àquilo" que se absorve, e não "torná-lo semelhante" ao que se é, e fazê-lo nosso, apropriar-se ou reapropriar-se dele.»

Certeau [1980:292] dá um exemplo muito claro. Às vezes ouvimos alguém dizer «ontem na televisão estava a dar uma coisa tão estúpida e eu fiquei ali em frente a ver...» Porquê, diz Certeau? Porque eu pego naquele objecto, o introduzo no meu mundo e a partir daí tenho um pretexto para «viajar». É um uso esfíngico, pouco visível porque não se materializa em objectos nem em estatísticas, e que só é compreendido nos locais em que é feito. Mas a maior

---

[298] - L'invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 280 e La culture au pluriel, Paris, Christian Bourgois, 1981.

parte das pessoas está hoje a viver dessa pequena margem intersticial de manobra e de jogo, tal e qual como quando eu alugo um apartamento o reaproprio depois segundo a minha sensibilidade ou como quando faço um percurso de carro nas ruas evidentemente fixas de uma cidade eu crio o itinerário pessoal que melhor me convém.

Certeau [1980:280 a 283 e 288] considera que a ideia, que critica, do consumo como uma actividade passiva tem a ver com a «ideologia da informação pelo livro». «Pode muitas vezes substituir-se ao binómio produção-consumo o seu equivalente e revelador geral, o binómio escrita-leitura.» «No século XVIII, a ideologia das Luzes queria que o livro fosse capaz de reformar a sociedade, que a vulgarização escolar transformasse os hábitos e os costumes» . Desde então, as instituições escolares e os seus intérpretes oficiais tentaram impôr-se como os únicos capazes de realizar um trabalho de interpretação e constituição de sentidos, tornando assim os textos uma caça guardada; e tentaram «reduzir as outras leituras (igualmente legítimas) à mera condição de heréticas (não "conformes" com o sentido do texto) ou insignificantes (deixadas ao esquecimento)».

Certeau invoca vários exemplos, como a distinção saussuriana entre língua e palavra ou, no seu seguimento, a distinção de Ryle entre capital e operações, para apoiar a prioridade que dá ao estudo contextualizado do uso, seja esse uso de um apartamento que se aluga, das ruas de uma cidade por onde se circula, de um programa de televisão, do Boletim de uma Associação de Merceeiros, da Revista Maria ou de um romance de Joyce. «O consumidor não poderia ser identificado ou qualificado segundo os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre ele (que se serve deles) e esses produtos (índices da "ordem" que lhe é imposta), há o afastamento maior ou menor do uso que faz deles. O **uso** deve portanto ser analisado em si próprio.» «A presença e a circulação de uma representação (...) não indicam de todo o que ela é para os seus utilizadores. É preciso ainda analisar a sua manipulação pelos praticantes que não são os seus fabricantes.» «Parece possível considerar as mercadorias já não apenas como dados a partir dos quais estabelecer os quadros estatísticos da sua circulação ou traçar os funcionamentos económicos da sua difusão, mas sim como o reportório com o qual os utilizadores procedem a operações que lhes são próprias. Então, esses factos já não são os dados dos nossos cálculos mas sim o léxico das suas práticas». E, muitas vezes, «aquilo a que se chama "vulgarização" ou "degradação" de uma cultura seria então um aspecto,

caricaturado e parcial, da vingança que as tácticas utilizadoras tiram sobre o poder dominador da produção» [1980:80, 12 e 78].

Certeau vai, assim, efectuar de forma radicalmente diferente o estudo dos consumos, vendo como o utilizador, num percurso pessoal que pode ter os mais variados objectivos, transforma activamente o produto que usa, ainda que essa actividade «não se assinale com produtos próprios mas com **maneiras de empregar** os produtos impostos». As práticas dos utilizadores «são tanto menos visíveis quanto as redes do enquadramento se tornam mais cerradas, maleáveis, totalitárias» [1980:78]. Para Certeau [1980:17-18], estas práticas constituem hoje «a marginalidade de uma maioria»: «a figura actual de uma marginalidade já não é a de pequenos grupos, mas uma marginalidade massiva; é esta não-actividade dos não-produtores de cultura, uma actividade não assinada, não legível (...) Esta marginalidade tornou-se maioria silenciosa. Isto não significa que ela seja homogénea.» Os funcionamentos dos consumidores são «relativos às situações sociais e às relações de força.» Certeau [1980:20] distingue até, por um lado, as situações, para as quais reserva o nome de **estratégia**, em que há um sujeito de um lugar próprio («a racionalidade política, económica ou científica construiu-se sobre esse modelo estratégico», que não é o que mais interessa a Certeau); e, por outro lado, as situações, a que dá o nome de **tácticas** e que mais estuda, em que os indivíduos não podem contar com um lugar próprio nem um exterior claramente delimitados, nem podem recorrer à produção de distâncias - tão cara a Bourdieu, como veremos.

Por isso Gilbert Seldes[299], ao falar daquilo a que chama as **artes públicas** do cinema, rádio e televisão[300], propunha a ideia de que o povo possui direitos

---

[299] - The public arts: a report on the movies, radio and television - and on what the shift from the printed word to the electronic tube means to the American people, New York, Simon and Schuster, 1956, especialmente o capítulo 35. Note-se, a propósito, que além do famoso texto de 1936 «A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica», já citado, que trata sobretudo do cinema, Benjamin reflectiu também sobre a revolução introduzida pela rádio e sobre as suas características revolucionárias: «Zweierlei Volkstumlichkeit», de 1932, traduzido como «Dois tipos de popularidade: observações básicas sobre uma radiopeça», na antologia de textos de Benjamin Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

[300] - Para um balanço das posições de Bourdieu e Certeau e uma discussão sobre a dinâmica da recepção (nomeadamente em casa) de tecnologias da comunicação mediática, oscilando entre constrangimento e criatividade, *vide* Shaun Moores, Interpreting audiences: the ethnography of media consumption, London, Sage, 1993,

legítimos sobre essas instituições culturais, direitos esses que, como acrescenta João Paulo Moreira[301], as pessoas «não só têm, como sentem e exercem efectivamente com uma grande frequência, relacionando-se com as "artes públicas" com um grau de informalidade, empenhamento e um sentimento de posse certamente de fazer inveja às artes mais tradicionais e elitistas.» A existência desses fenómenos de relação massiva com certas obras de arte, embora não invalide a existência de outros tipos de obras e de estratégias de distinção, nem evite que se deva colocar a questão do eventual empobrecimento de muitas das obras que são produzidas para esses novos circuitos (já chamar-lhes obras de arte pode ser grande exagero ou pura e simples falsidade: será a TV uma arte? reclamar-se-á todo o cinema como arte?), também não pode ser pura e simplesmente ignorada ou condenada como pertencendo a um terrível mundo da manipulação burguesa ou da indústria da cultura. Não será fácil, em cada caso, construir a análise adequada, que fuja tanto à demagogia do populismo como ao autoconvencimento do elitismo.

---

e Mary Ellen Brown, Soap opera and women's talk, London, Sage, 1994.

[301] - Televisão em Portugal: pretextos para reflectir, Oficina do Centro de Estudos Sociais, nº 4, Coimbra, Novembro de 1988, p. 29.

3. Crítica dos caminhos e caminhos da crítica

A - As abordagens sociológicas

a) O que fica de uma ciência social da arte, e para quê

Procuremos ver como será possível tirar as ilações da nova concepção de ciência e da nova situação da arte para construir novos procedimentos de diálogo entre ambas. Temos de ter a coragem necessária para tomar bem consciência de onde nos levam a crise da ciência e a crise da arte em termos de delimitação, negativa e positiva, da possibilidade de construção de um discurso sobre as artes. É o que procurarei fazer, em duas partes. Primeiro, iremos ver qual a importância, no actual contexto, de estudar as relações entre a arte e a sociedade de um ponto de vista das «ciências sociais» e que teorias têm sido avançadas nos últimos anos que me parecem mais úteis a esse estudo. A própria perspectiva das ciências socias, sobretudo da antropologia, ao mostrar-nos a historicidade essencial do conceito de arte, levar-nos-á a abrir a discussão para a pluralidade dos contextos em que é possível falar da arte e defini-la. Chegaremos assim a um **resto** (resto, mas não secundário) onde já não será a ciência que nos poderá ajudar a construir o caminho do discurso crítico; procuraremos então sair da forte referência epistémica contituída pela perspectiva científica e reunir outros contributos que permitam ao discurso pensar diferentes alteridades para o diálogo com a arte.

Antes de começar a expôr algumas teorias das ciências sociais sobre as artes, gostaria de chamar a atenção para o facto de, ao mesmo tempo que se põe em causa o determinismo e reducionismo de uma ciência definidora da arte, por outro lado se criar um espaço alargado onde se torna hoje mais pertinente o discurso da ciência social sobre as artes, e isto por duas grandes ordens de razões. A primeira é que, na actual indefinição de critérios estéticos, parece ser cada vez mais frequente, nas próprias práticas artísticas e críticas, pensar a arte a partir do que é **socialmente** instituído como tal[302]. No dizer de António

---

[302] - Sintomático da incorporação desta atitude no discurso teórico é o livro de Alexandre Melo, O que é a arte?, Lisboa, Difusão Cultural, 1994, que se propõe responder a tão grande questão exclusivamente através de uma perspectiva

Guerreiro[303], «é a dúvida quanto à possibilidade de uma estética filosófica, de uma teoria geral da arte, que move grande parte destes discursos. Dir-se-ia que a filosofia deixou de saber o que dizer acerca do que se passa actualmente nas artes, e que são os projectos estéticos clássicos, desenvolvidos por Kant e Hegel, que constituem ainda um horizonte teórico inultrapassável.» Repare-se em «Lyotard, que defende a necessidade de o filósofo abandonar o seu arsenal de saber - o saber que lhe foi transmitido pela estética - para se acercar da singularidade do objecto artístico, numa altura em que a arte já não tem qualquer relação com regras formais e temáticas e, muitas vezes, nem mesmo com uma materialidade do objecto artístico. A crise da arte não é mais do que a crise do discurso de legitimação da arte, como afirma Jean-Marie Schaeffer em L'Art de l'Âge Moderne. (...) Nenhuma categoria melhor do que o sublime poderia apreender a negatividade e os limites da representação que trabalham toda arte contemporânea. Perdeu todo o sentido a questão essencialista, "**O que é a arte?**", que foi o motivo condutor de toda a teoria especulativa da arte. Num texto célebre, e muito antes dos autores aqui referidos, Nelson Goodman propôs que se substituísse essa questão por uma outra: "**Quando é que há arte?**". Para Thierry de Duve, a modernidade consistiria precisamente no abandono de toda a pretensão em definir a essência da arte. A arte moderna reclama, então, aquilo a que os lógicos chamam definição ostensiva: "**Isto é arte.**"» No limite, se as mediações funcionarem bem, trata-se de uma arte que já não precisa de objecto: mais do que declarar ostensivamente que um urinol é arte, pode mesmo compôr, como Cage, uma «sinfonia do silêncio». Na música, o discurso dos próprios músicos reconhece as mediações tanto ou mais do que os sociólogos (por exemplo, o músico não diz que faz *rock* mas que **é** *rocker*)[304]. O que de algum modo desfaz, ou ajuda a desfazer, a dicotomia entre os discursos da arte e os discursos das ciências sociais: é em comum que a arte é criada, pelos artistas e pelos críticos e teóricos da arte, e a sua definição **social** é um dos elementos que ambos os lados partilham.

---

sociológica. O problema que me parece colocar-se é se o pensamento, além de incorporar esta dimensão e de procurar reflectir sobre ela, não deveria justamente reagir à limitação inscrita nas determinações institucionais e procurar ultrapassá-la.

[303] - «Como falar da arte?», Expresso, 20 de Fevereiro de 1993, pp. 50 e 51-R.

[304] - Cf. Antoine Hennion, «Les mediateurs modernes de la musique: l'instrument, la partition, l'enregistrement», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, ACARTE, 1992.

Recorramos à argumentação de Goodman, em «Quando é arte» [178:113 e 115-117], onde procura ultrapassar a dificuldade geralmente encontrada pela teoria para «reconhecer que uma coisa pode funcionar como obra de arte em certos momentos e não noutros. Nos casos cruciais, a verdadeira questão não é "Quais são os objectos que são (permanentemente) obras de arte?" mas "Quando é que um objecto é uma obra de arte?" - ou mais brevemente, como no meu título, "Quando é arte?". A minha resposta é que exactamente como um objecto pode ser um símbolo - por exemplo, uma amostra - em certos momentos e em certas circunstâncias e não noutras, assim um objecto pode ser uma obra de arte em certos momentos e não noutros.» «O facto de um objecto funcionar como arte num dado momento, de ele ter o estatuto de arte nesse momento, e de ele ser arte nesse momento podem ser assumidos como dizendo a mesma coisa desde que não assumamos nenhum deles como atribuindo ao objecto nenhum estatuto estável.» Ao mesmo tempo, Goodman reconhece: «talvez dizer que um objecto é arte quando e apenas quando ele funciona assim seja exagerar o caso ou falar elipticamente. A pintura de Rembrandt permanece uma obra de arte, como permanece uma pintura, quando funciona apenas como coberta; e a pedra da entrada da garagem pode não se tornar estritamente arte pelo facto de funcionar como arte. Similarmente, uma cadeira permanece uma cadeira mesmo que nunca se tenham sentado nela, e um caixote permanece um caixote mesmo que nunca tenha sido usado a não ser para servir de assento. Dizer o que a arte faz não é dizer o que a arte é; mas eu sugiro que o primeiro é o assunto de primordial e especial preocupação. A questão posterior de definir a propriedade estável em termos da função efémera, o quê em termos do quando, não está confinada às artes mas é inteiramente geral, e é a mesma para definir cadeiras como para definir objectos de arte. A parada de respostas correntes e inadequadas é também quase a mesma: que o facto de um objecto ser arte - ou uma cadeira - depende do intento ou de ele por vezes, habitualmente, sempre ou exclusivamente funcionar como tal. Por causa de tudo isto tender a obscurecer questões mais específicas e significativas relativas à arte, voltei a minha atenção do que é a arte para o que faz a arte.»

A vantagem da perspectiva de Goodman é permitir abranger práticas artísticas contemporâneas, como a arte conceptual, os ***happenings*** ou os ***ready-mades***, que não se definem pelas propriedades tradicionais de beleza, representação do real, forma significante ou expressão das emoções, e no entanto têm um funcionamento simbólico que permite que sejam consideradas

arte. Mas, adverte Goodman, «a questão de saber exactamente que características distinguem ou são indicadoras da simbolização que constitui o funcionamento de algo como obra de arte pede um estudo cuidadoso à luz de um teoria geral dos símbolos. Isso é mais do que aquilo que posso aqui empreender, mas arrisco a hipótese de que há cinco sintomas do estético: 1) a densidade sintáctica, onde as diferenças mais finas em certos aspectos constituem uma diferença entre símbolos - por exemplo, um termómetro de mercúrio não graduado em contraste com um instrumento electrónico de leitura digital; 2) a densidade semântica, quando os símbolos são fornecidos por coisas que se distinguem entre si pelas mais finas diferenças em certos aspectos - por exemplo, não apenas de novo o termómetro não graduado mas também o português vulgar, embora ele não seja sintacticamente denso; 3) a saturação relativa, onde, comparativamente, muitos aspectos de um símbolo são significativos - por exemplo, um desenho de uma montanha com uma única linha por Hokusai onde cada característica de forma, linha, grossura, etc., conta, em contraste talvez com a mesma linha enquanto gráfico das médias diárias da bolsa de valores, onde tudo o que conta é a altura da linha acima da base; 4) a exemplificação, onde um símbolo, quer denote ou não, simboliza servindo como amostra de propriedades que possui literal ou metaforicamente; e finalmente 5) a referência múltipla e complexa, onde um símbolo realiza várias funções referenciais integradas e interactivas, algumas directas e algumas mediadas por meio de outros símbolos. Estes sintomas não fornecem nenhuma definição, muito menos uma descrição pletórica ou uma proclamação. A presença ou ausência de um ou mais destes sintomas não qualifica nem desqualifica nada como estético; tão-pouco o grau em que essas características estão presentes determina o grau em que um objecto ou experiência são estéticos.» «Não se segue de modo nenhum que a poesia, por exemplo, que não é sintacticamente densa, seja menos arte ou menos plausivelmente arte do que a pintura, que exibe quatro dos sintomas. Alguns símbolos estéticos podem ter menos sintomas do que alguns símbolos não estéticos.» «Os sintomas, afinal, são apenas pistas; o paciente pode ter os sintomas sem a doença, ou a doença sem os sintomas. E mesmo que estes cinco sintomas cheguem algures perto de serem disjuntivamente necessários e conjuntivamente suficientes (como uma síndroma), pode bem requerer-se alguma redefinição das vagas e erráticas fronteiras do estético.»

Assim, Goodman reconhece a sua própria dificuldade de, a partir destes sintomas do estético, que servem apenas (mas já não é pequeno avanço) para insistir em geral no tipo de funcionamento simbólico das artes, passar à definição de um fenómeno específico como obra de arte (e tenta talvez fazer dessa dificuldade uma virtude). Rainer Rochlitz[305] critica-o fundamentalmente por isso: «resta saber **o** que há **quando** se diz que há arte. Esta dimensão escapa à descrição pura e simples: o facto de empregar tal tipo de símbolos (como a exemplificação, mesmo metafórica) não deixa presumir em nada o facto de que o resultado pode pretender ao estatuto de obra de arte. Goodman substitui a racionalidade estética por uma racionalidade cognitiva indiferenciada que passa ao lado do fenómeno artístico e das suas exigências normativas.» É certo que Goodman refere, por vezes, que a pluralidade das versões não pode apagar a diferença entre as que são válidas e as que não são, assim como não pode levar a admitir que todas as que são válidas sejam igualmente boas para todos os objectivos»; mas então, para decidir sobre a aceitabilidade das versões, precisaríamos de um critério a que Goodman chama «correcção» mas que nunca chega a definir concretamente. Não me parece, aliás, que seja possível ou conveniente defini-lo; o que há é que ver como nos diferentes contextos ele vai sendo definido, de diferentes maneiras, dando azo à aceitação ou não das versões e à sua eventual solidificação em convenções e instituições, e teremos oportunidade de sublinhar, no ponto dedicado à História de Arte, os critérios têm variado drasticamente. Alguns autores, como Rochlitz e Dahlhaus, têm recentemente vindo a procurar definir critérios a partir dos quais possamos avaliar as obras, mas não vejo que eles possam ter utilidade, e mesmo significado, fora da análise de cada contexto, que inevitavelmente irá anular a importância de alguns desses critérios genericamente postulados e revelar a pertinência de outros. Se podemos aceitar que a razão, com as suas manhas, esteja presente nas práticas artísticas e na nossa abordagem delas, não devemos permitir que ela regresse com uma vocação absolutizante que temos vindo a desconstruir[306].

---

[305] - «Dans le flou artistique: éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique"», *in* Christian Bouchindhomme e R. Rochlitz, L'art sans compas: redéfinitions de l'esthétique, Paris, Cerf, 1992. Cito da p. 210.

[306] - Rochlitz [1992:203] argumenta: «falar de uma racionalidade estética não é simplesmente negar de modo provocatório uma tradição nietzchiana que tenta erigir a arte em outro da cultura socrática. Esta tradição não deixava de ter legitimidade face a uma extensão indiferenciada do racionalismo científico e moral ao domínio estético.

Em Designação dos limites[307], Maria Teresa Cruz defende justamente uma concepção institucional do «quando é arte»: «se é verdade que nos é cada vez mais difícil dizer o que é a arte, talvez não nos seja hoje difícil dizer, porém, onde se encontra. Um conjunto de estruturas culturais e económicas faz-nos saber o seu lugar, os seus circuitos, de fronteiras bem determinadas, distinguindo, sem margens para hesitações, o que é e o que não é arte.» «O que morreu, foi talvez a **utopia** da arte, esse não-lugar de uma presença irradiante que não dependeria de nenhuma circunscrição.» Assim se abre e justifica o

---

Sem procurar **reduzir** a arte no seu conjunto a uma qualquer forma de razão, a fórmula da "racionalidade estética" visa antes captar a característica das obras de arte que consiste em exigirem um reconhecimento do seu grau de *réussite*, de ser susceptível e crítica ou de justificação argumentada. Se a fórmula é polémica, dirige-se mais contra uma concepção que crê poder discernir a especificidade da arte numa relação compensatória - puro gozo ou contemplação imediata de um sentido metaracional - na qual não haveria nada a argumentar.» Rochlitz pensa ser possível definir, não apenas em termos histórico-factuais mas sim em termos propiramente filosóficos e - é essa a minha objecção - normativos, diferentes tipos de critérios: desde a exclusão total, que faz com que uma obra não seja considerada arte, às considerações sobre o carácter apenas privado ou familiar da obra, até à competência técnica, que faz com que o desenho de uma criança ou de um louco, por muito apreciados que sejam pelos artistas, não sejam considerados arte (tal como um soneto tecnicamente incipiente o não é, apesar do que parece defender Genette). Rochlitz chama ainda a atenção para as grandes diferenças existentes consoante os géneros artísticos, assim como para os critérios de mérito que estão em jogo dentro daquilo que é considerado arte e que a hierarquizam (em grande arte, média, fraca...), sobretudo segundo o grau de coerência e de unidade. Por seu lado, Carl Dahlhaus [Analyse und Werturteil, de 1970; tradução inglesa como Analysis and value judgment, New York, Pendragon Press, 1983; cito das pp. vii-viii] escreve: «a opinião de que os juízos de valor não passam de juízos de gosto abertos ou encobertos - admitindo argumentação mas não conclusão do argumento - está tão firmemente enraízada como a convicção complementar de que a análise musical está "livre de juízo de valor". (Os que reclamam ou postulam a separação da análise e do juízo estético podem ou queixar-se da inadequação da análise que não consegue ser conclusiva ou gabar o carácter científico da análise tal como é demonstrada pelo ascetismo em relação aos juízos valorativos.» Mas Dalhaus pensa que não podemos afastar, «como má utopia», o pensamento insistente de uma reconciliação possível entre análise e juízo estético, ainda que ela venha a permanecer fragmentária e inconclusiva; insistência tornada mais premente precisamente porque os dogmas clássicos se se desintegraram ou se tornaram frágeis. E assim este autor vai procurar encontrar critérios que permitam realizar juízos no seio da análise, no seu caso limitada à música: «as reflexões estéticas sobre as premissas e critérios do juízo musical visam menos a solução do que a definição dos problemas.»

[307] - A já citada tese de mestrado em Comunicação Social, pp. 2-7, em que a autora parte justamente da questão que agora estamos a enunciar, ainda que no âmbito de outras preocupações e desenvolvimentos.

espaço para «a compreensão do modo como a arte necessita de traçar, em torno de si mesma, no processo da sua autonomização, como no da sua dissolução, as fronteiras que a mantêm, para nós, visível enquanto arte. Isto é, o modo como faz apelo ao nome "arte", transformando assim, em programa, a sua própria definição.» Daí a necessidade de investigar,em relação à obra, a «sua condição de emergência, de visibilidade e de circunscrição, como uma espécie de "moldura", uma linha que produz a sua delimitação e que, enquanto tal, faz e não faz parte dela, lhe é própria e imprópria, ao mesmo tempo. Os seus rostos são os de elementos como o título e a assinatura, nomes cujo lugar privilegiado é precisamente o da margem.»

Neste sentido, alguns estudos recentes[308] têm-se debruçado sobre certos «objectos críticos» contemporâneos, sobretudo das artes plásticas, isto é, sobre aquilo que não é facilmente reconhecido como arte, e que por essa razão leva o público à indignação ou mesmo à agressão, e em que portanto a questão se coloca no campo da ética, da técnica ou da economia («não devia ser permitido usar assim um monumento», «que proeza eles conseguiram», «é assim que gastam o nosso dinheiro...») e não no da estética. O facto de por vezes essas obras serem colocadas fora dos espaços institucionais (por exemplo, as esculturas nos jardins ou nas ruas, em vez de nos museus), torna ainda mais crítica a situação, por implicar a incorporação pelas **pessoas** das definições que geralmente são assumidas claramente pelas instituições. A estética de recepção, no seu projecto de uma história da leitura, tem também, como vimos, esta dimensão sociológica de procurar conhecer os contextos em que as obras são retomadas e valorizadas como arte.

A segunda ordem de razões que empresta hoje à dimensão sociológica uma especial pertinência não se prende com a definição do seu lugar mas sim com os seus efeitos em termos de criação de laços sociais. Neste sentido, Gadamer tem aberto na reflexão filosófica as portas a algumas teorias sociológicas que logo passarei a expôr. Já em Verdade e método Gadamer argumentara que, mesmo através da transformação permanente das tradições

---

[308] - Dario Gamboni, «Méprises et mépris: éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 49, Set. 1983 e «L'iconoclasme contemporain: agressions physiques contre des oeuvres», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte, 1992; ou Nathalie Heinich, «Perception esthétique et catégorisation artistique: comment peut-on trouver ça beau?», *in* Ducret, Heinich e Gucht (orgs.), La mise en scène de l'art contemporain, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

e dos sentidos, a arte mantém uma função comunitária e um estatuto público, porque continua a ser uma confrontação permanente com a linguagem comum. Em A actualidade do belo[309], Gadamer desenvolve esta reflexão, argumentando que, embora o artista moderno já não pertença a uma comunidade, ele **segrega** uma comunidade à sua volta: considera que a arte só existe quando partilhada, e compara mesmo a arte (nomeadamente o teatro) à festa, no sentido em que diz respeito a todos - não exclui, reune. Para Gadamer, não é possível distinguir entre o que a arte é e as maneiras de a representar ou perceber: a sua vida é determinada pelo jogo da participação no espaço público. Será subversivo chamar a isto a «verdade» da arte, porque não é o tipo de determinação a que estamos habituados em termos filosóficos (e parece semelhante ao malfadado tipo de determinação de certas teorias sociológicas que já vimos), mas para Gadamer é a partir dela que poderemos trabalhar.

Vattimo [1989:83 e 88-94] parte justamente desta ideia de Gadamer, por um lado para afastar perspectivas mais essencialistas da arte e por outro lado para fazer inflectir a ideia de «comunidade», tal como figura em Gadamer, num sentido mais plural. «Talvez não seja arriscado avançar que numerosos discursos teóricos da estética filosófica e da crítica das artes surgem hoje como esforços para fazer ainda valer, apesar de tudo, critérios "estruturais" na consideração das obras de arte. Mas nem todas as teorias vão nesse sentido exorcizante e de fuga para trás: a partir de Dilthey, cujas teses voltamos a encontrar em Ricoeur e ainda mais cedo em Heidegger, a capacidade da obra de arte de "fazer mundo" é sempre pensada no plural - por isso, não num sentido utópico mas heterotópico». «Deste ponto de vista a interpretação teoricamente mais fiel e adequada da experiência estética tal como ela se apresenta nestes últimos anos é talvez a que foi proposta pela ontologia hermenêutica gadameriana. Para Gadamer a experiência do belo caracteriza-se pelo sentimento de pertencer a uma comunidade de consumidores do mesmo tipo de objectos belos, naturais e de arte. (...) Em suma, toda a experiência do belo é muito mais a experiência de uma estrutura que nós aprovamos (mas, no fim de contas, com base em que critérios?) do que a experiência de pertencer a uma comunidade. (...) Na

---

[309] - «Die Aktualitat des Schonen», versão revista de uma conferência de 1974 com o título «Arte como jogo, símbolo e festival». Inicialmente publicada em 1975, vem incluída com o título «The relevance of the beautiful: art as play, symbol, and festival» na colectânea de textos de Gadamer intitulada The relevance of the beautiful and other essays, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

sociedade em que Kant vivia e escrevia, o consenso da comunidade a propósito da fruição de objecto belo podia ainda ser vivido, pelo menos em princípio, como um consenso da humanidade inteira: para Kant, quando eu fruo um objecto belo, afirmo e vivo a minha pertença a uma comunidade, mas esta - mesmo se for apenas considerada como possível, contingente, problemática - é a comunidade humana "em pessoa".» Ou seja, «o que se produziu, ao nível da experiência estética e do seu modo de se relacionar com a vida quotidiana, não foi unicamente o "regresso" da arte às suas sedes canónicas modernas, mas também, e sobretudo, apareceu uma experiência estética de massa enquanto tomada da palavra operada por numerosos sistemas de reconhecimento comunitário, por numerosas comunidades que se manifestam, se exprimem, se reconhecem em modelos formais e em mitos diferentes. (...) Vivemos numa sociedade intensamente estetizada precisamente no sentido "kantiano" do termo - isto é, onde o belo se realiza enquanto instituição de comunidade - mas onde parece ter-se dissolvido, precisamente devido a esta identificação, o outro aspecto da universalidade kantiana: a exigência (de princípio) de identificação da comunidade estética à comunidade humana *tout court*. (...) É plausível que a experiência estética da sociedade de massa - a proliferação fenomenal de "belezas" que fazem mundos - seja profundamente modificada pelo facto de mesmo o mundo unitário de que a ciência julgava poder falar se ter revelado ser uma multiplicidade de mundos diversos.» O que não deve evitar - pelo contrário - que se pense essa profunda modificação para a qual a manutenção do termo estética e estetização talvez nem seja pertinente, tanto mais quanto houver alguma manutenção das práticas inseridas no contexto tradicional do belo, que não devem ser confundidas na mesma categoria.

Em resumo, o estudo das relações entre a arte e a sociedade parece hoje ter toda a pertinência, por um lado (digamos que a montante) para compreender aquilo que em cada contexto é definido como arte, e por outro lado (a jusante) para dar conta dos seus efeitos em termos de criação ou reforço de laços sociais. O importante é que esse estudo incorpore a consciência das transformações e das novas perspectivas que inventariámos no âmbito da ciência e no das artes, de modo a que não se autoconsidere como um discurso exclusivo ou sequer suficiente, e não feche o caminho às outras aproximações.

Tratemos então de fazer uma revisão crítica de alguns discursos que as ciências sociais mais recentemente têm produzido sobre as artes, procurando ver em que medida se ligam à via redutora ou à via do diálogo com as artes, e até

que ponto integram ou não a consciência de um novo estado da ciência e das artes. Reparar-se-á que, estudando as artes a montante ou a jusante, ainda se continua, no âmbito das análises feitas pelas ciências sociais, a evitar o estudo interno das obras, embora, no final, possamos referir alguns estudos sociológicos da própria linguagem das artes, que no entanto já entram em cumplicidades que nos irão remeter para outras tentativas de compreensão da experiência estética.

b) Crítica da perspectiva de Bourdieu

A obra do sociólogo Pierre Bourdieu (e da equipa que ele reuniu em torno da revista francesa Actes de la Recherche en Sciences Sociales) tem constituído, sobretudo na Europa, e nomeadamente em Portugal, a grande referência e guia para as abordagens sociológicas das artes nas últimas décadas. Por essa actualidade cronológica, que infelizmente não me parece ser uma actualidade substantiva, não podemos deixar de começar por discuti-la: sobretudo para que ela não constitua uma barreira ao prosseguimento do nosso trabalho, é necessário procurar mostrar como ela não se insere nos caminhos que temos vindo a apresentar como mais interessantes.

O seu âmbito restringe-se apenas ao campo do mercado das artes: quem consome o quê. Ficam de fora, à partida, áreas tão importantes como a sociologia das profissões artísticas, a dos intermediários e a das organizações - para já não falar nas abordagens fenomenológicas ou nas análises internas das linguagens e dos discursos. Algum significado haverá nessa selecção e no facto de a sua abordagem ser a mais seguida.

O grande contributo de Bourdieu está, em meu entender, na riqueza das recolhas que fez no seu trabalho de campo. As suas publicações constituem um importantíssimo arquivo de inquéritos, entrevistas, observações e recortes de imprensa, sobretudo dos anos sessenta. É uma obra que, na sua impressionante vastidão, não se deixa resumir nem afastar em poucas palavras. Aliás, a sua constante retórica, com o recurso fundamental a sucessivos jogos de palavras («estruturas estruturadas estruturantes», «adesão naturalista à natureza natural»[310]...) não permite sequer definir com clareza muitos dos seus

[310] - Pierre Bourdieu, La distinction: critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979, página 18. Na mesma obra podem encontrar-se muitos outros exemplos, alguns dos quais bem longos: «os agentes sociais que o sociólogo classifica são produtores

conceitos e concepções. Como escreveu João de Pina Cabral[311], «a verbosidade pleonástica deste autor não é meramente um vício estilístico. Ela esconde uma falta de coerência interna do seu sistema teórico». É este sistema que procurarei analisar, através da obra. Por vezes, incapaz de assumir as suas opções e como que tentando antecipar todas as objecções, Bourdieu produz afirmações generalizantes sobre intenções teóricas que a sua prática desmente. Como o que mais importa é aquilo que ele faz (e não faz) no seu trabalho, procurarei deixar de lado a sua retórica e discutir a obra, enquanto sistema e prática.

O risco que corro nesta discussão é reduzido pelo facto de já antes muitos autores, ainda que pouco divulgados ou aceites em Portugal, terem trabalhado no sentido de delimitar, testar, discutir e criticar as teses de Bourdieu. É todo um conjunto de estudos empíricos e teóricos sobre as artes e a sociedade em geral, que me leva a discutir a obra de Bourdieu. Terei de começar pelas suas posições epistemológicas, para depois analisar os seus conceitos de sociedade e de arte, e, consequentemente, as relações que concebe entre eles.

* Diferendo epistemológico

O primeiro grande problema que encontro na obra de Bourdieu é, de facto, de ordem epistemológica. O seu trabalho, que se quer ou diz desmistificador, não se debruça sobre a sua própria ciência: como se ela apenas revelasse, sem nada dissimular. Logo aí se assiste à contradição entre a retórica e a prática. Porque, nas suas afirmações de princípio, é certo que Bourdieu reconhece que «a explicação fica inevitavelmente **parcial**, e portanto falsa, enquanto excluir a

---

não apenas de actos classificáveis mas também de actos de classificação que são eles próprios classificados» [p. 544]; «os sujeitos classificantes que classificam (...) são também objectos classificáveis que se classificam (aos olhos dos outros) apropriando-se das práticas e propriedades já classificadas (...) segundo a sua distribuição provável entre grupos eles próprios classificados, as mais classificantes e as melhor classificadas sendo...» [p. 561]... Pior ainda do que essa retórica é o facto de Bourdieu não a reconhecer como tal, justificando assim o seu estilo: «ao contrário de uma pesquisa literária, a procura de rigor conduz quase sempre a sacrificar a bela fórmula, que deve a sua força e clareza ao facto de simplificar ou falsificar, em favor de uma expressão mais ingrata, mais pesada mas mais exacta, mais controlada» [Questions de sociologie, Paris, Minuit, 1984, p. 38].

[311] - «Comentários críticos sobre a casa e a família no Alto Minho rural», Análise Social, vol. XX (81-82), 1984-2°-3°, p. 264.

apreensão do ponto de vista a partir do qual ela se enuncia, e portanto a construção do **jogo no seu conjunto**» [1979:10]. «A objectivação não é completa a não ser que objective o lugar da objectivação, esse ponto de vista não visto, esse ponto cego de todas as teorias, o campo intelectual e os seus conflitos de interesses, onde por vezes se engendra, por um acidente necessário, o interesse pela verdade; e também os contributos subtis que ele traz à manutenção da ordem simbólica» [1979:597][312]. Mas que implicações tira ele destas afirmações de princípio? Vai fazer importantes abordagens históricas e contextualizadoras de instituições como a Escola e de alguns discursos científicos; mas, talvez por denunciar as ortodoxias alheias, não chega a proceder à apreensão e genealogia do seu próprio ponto de vista e do seu poder simbólico; contenta-se em pensar que a Sociologia é o menos ilegítimo dos poderes simbólicos [1977], porque analisa e deslegitima os outros. Tal como o mestre Durkheim, e como tantas culturas desde os povos ditos primitivos[313], afirma o seu saber (desmistificador) por oposição ao não-saber dos outros, e com esta dicotomia evita interrogar o seu lugar. Merleau-Ponty[314] poderia estar a referir-se a Bourdieu quando escreve: «"Julgas que podes pensar por todos os tempos e por todos os homens", diz o sociólogo ao filósofo, "e nessa mesma crença apenas exprimes os preconceitos ou pretensões da tua cultura." Isso é verdade... mas de onde é que ele fala, esse sociólogo que assim fala? O sociólogo apenas pode formar esta ideia... colocando-se a si próprio de fora da História... e reclamando as posições privilegiadas de espectador absoluto.» Daí a crítica que as novas posições epistemológicas têm feito a Bourdieu, e que levaram um autor como Jacques Rancière[315], na sua crítica ao Império do Sociólogo, a dedicar muito espaço a Bourdieu como um bom exemplo do esforço de substituição do filósofo-rei pelo sociólogo-rei (e como exemplo da respectiva vontade de poder).

Assim, as alternativas que apresentaremos a Bourdieu vão na senda

---

[312] - Para a abordagem que Bourdieu faz do «campo científico», cf. Eduardo Prado Coelho, 1987, p. 60 e seguintes.

[313] - Para esta comparação, *vide* José Carlos Gomes da Silva, 1983.

[314] - Citado por Norman K. Denzin, Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema, London, Sage Publications, 1991, p. vii.

[315] - L'empire du sociologue, Paris, La Découverte, 1984, e também Le philosophe et ses pauvres, Paris, Fayard, 1983.

wittgensteiniana. Ao mesmo tempo que pensam os seus próprios discursos como **construções**, e como tal não os julgam universalmente legitimadores nem todo-poderosos em relação à experiência, também não os consideram desajustados em relação à experiência: «não é na distância do sujeito ao objecto que se há-de encontrar a objectividade, mas na cumplicidade da cognição com o mundo», escreve Fernando Gil [1984:504].

Ora, a teoria de Bourdieu supõe, nas suas próprias palavras [1979:137] «uma ruptura com a representação espontânea do mundo social resumida na metáfora da "escada social" e evocada por toda a linguagem comum da "mobilidade", com as suas "ascensões" e os seus "declínios"». É por não abrir mão da objectividade e da racionalidade enquanto entidades absolutas que Bourdieu não pode dialogar com as novas atitudes epistemológicas. Ao contrário da epistemologia que defendo, que não concebe um sujeito exterior à experiência e por isso admite e até procura a (controlada) comunicação com o senso comum, Bourdieu toma do marxismo, na sua vertente althusseriana, uma visão essencialista da teoria, e opõe ao senso-comum uma verdade que viria de uma análise objectiva da sociedade. Partindo de princípios epistemológicos em que não é questionado o império do sociólogo, Bourdieu não dialoga com as artes como um Outro cujo trabalho não pode ser simplesmente traduzido ou interpretado no seu próprio discurso.

Husserl [1954:142] lembra que a *doxa* é «objecto de uma longa herança de desprezo. Mas esta é uma coloração de que não há traço absolutamente nenhum na vida pré-científica; aí ela forma antes um reino de boa confirmação, de conhecimentos predicativos bem confirmados e de verdades que são exactamente tão asseguradas quanto o exige aquilo que determina o seu sentido: o projecto prático da vida». Sendo assim, como escreve Adriano Duarte Rodrigues[316], «ou pressupomos a formulação de protocolos de ruptura para com os saberes dos agentes e dos actores ou partimos de pressupostos racionalmente justificados que ultrapassem as suspeitas em relação a esses saberes. O primeiro pressuposto é próprio das **sociologias objectivistas**, das sociologias que postulam a constituição de uma ruptura das estruturas objectivas de explicação em relação às experiências concretas da vida quotidiana dos agentes e dos actores. O segundo pressuposto orienta as **sociologias**

---

[316] - «Para uma sociologia fenomenológica da experiência contemporânea», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 37, Junho de 1993, pp. 119-120.

fenomenológicas, as sociologias que pretendem descortinar, na própria multiplicidade das experiências singulares dos actores e dos agentes, figuras recorrentes que regulem o sentido das acções e dos discursos da experiência quotidiana concreta. É esta segunda via que preferimos seguir. A primeira grande diferença desta perspectiva em relação ao pressuposto das sociologias objectivistas tem a ver com a própria definição de realidade. Enquanto a convicção espontânea de que existe um único universo e uma única realidade é aceite sem questionamento pelos sociólogos objectivistas, a perspectiva fenomenológica parte precisamente do desmentido que a própria experiência fornece desta unicidade da realidade.»

Por isso Daniel Bertaux[317] propõe que a sociologia, seguindo o exemplo da antropologia, reconheça enfim à experiência humana um valor cognitivo. Mas isso implica «uma dolorosa revisão», por pôr em causa os fundamentos tradicionais da cientificidade, coerência e unidireccionalidade do pensamento. «Possivelmente a construção da ciência não passa pela distanciação mas pela aproximação das situações concretas dos homens concretos. A fonte de todas as intuições não tem sido precisamente a experiência humana, vivida e depois reflectida? Há que correr o risco de desafiar o monopólio institucional do saber sociológico em que se tem fundado a legitimidade da sociologia como instituição, e restituir à experiência humana o seu valor cognitivo e sociológico, reconhecer ao homem a sua capacidade de consciência crítica.» «Que loucura não tem sido a da sociologia ao ignorar com petulância todos estes riquíssimos jazigos de saberes indígenas... Incompletos, aproximados? Mas também os do sociólogo são incompletos e aproximados... Importa, pois, ir ao seu encontro.»

Este problema epistemológico assume aqui redobrada importância pelas implicações que tem na forma como se olham os discursos não-científicos. A partir do momento em que se já não se concebe uma «razão pura», exterior e superior à experiência, um «sujeito oposto ao mundo, mas antes um sujeito profundamente implicado em todo o processo de significação e por ele atravessado e constituído» [Cruz, 1986:66], torna-se radicalmente diferente a forma como se dialoga com o Outro, que no nosso caso é constituído pelas

---

[317] - «L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités», Cahiers Internationaux de Sociologie, vol. LXIX, 1980, pp. 219-220.

práticas artísticas[318].

Antoine Hennion[319] considera que as abordagens como as de Bourdieu levam «à anexação brutal e à redução das construções artísticas a um despotismo entre tantos outros, uma cena mais na qual fornecer uma representação do teatro social segundo os cânones estabelecidos pelo sociólogo para a sua encenação. É o limite do golpe de mão de Bourdieu, que, depois de ter feito explodir irremediavelmente a objectividade da arte, a substitui pela objectividade ainda mais rígida que deriva das regras do jogo social», tal como é previamente definido pelo Sociólogo. Num texto posterior, Hennion [320] argumenta até, brilhantemente, que a *méconnaissance*, que nas teorias da alienação ou do recalcamento era um obstáculo a superar, torna-se em Bourdieu, obsessivamente, o único objecto e a sua própria teoria; se Bourdieu não pode mostrar a relatividade do seu ponto de vista é justamente porque o seu trabalho mais não consiste do que em dar estatuto científico e universal à visão corrente do que é o social e das suas distinções; o seu carácter tautológico vem do facto de apenas «transformar em saber universal a hipersensibilidade de certas camadas médias ao jogo subtil da diferenciação social»: «o seu texto funciona como écran entre o leitor e a sua própria visão do que é o social, mas para o

---

[318] - Boaventura de Sousa Santos [1987:52 e 55-57] escreve: «a ciência moderna construiu-se contra o senso comum, que considerou superficial, ilusório e falso. A ciência pós-moderna procura reabilitar o senso comum por reconhecer nesta forma de reconhecimento algumas virtualidades para enriquecer a nossa relação com o mundo. (...) O conhecimento científico pós-moderno só se realiza enquanto tal na medida em que se converta em senso-comum.» Repare-se que o que o autor defende não é o mesmo que estamos a defender (uma fenomenologia que se distancie mais do senso comum dos cientistas, de um saber constituído e instituído, a favor de uma intuição controlada, e de uma reflexão sobre ela, que não se quer separada do saber comum), porque a sua ciência quer (velho sonho da sociologia, logo desde Comte) **chegar** a senso comum, não quer partir dele, porque assume uma «dupla ruptura epistemológica. A ciência moderna tornou possível a primeira ruptura epistemológica e com base nela separou-se do senso comum existente. Foi um acto revolucionário de que não podemos abdicar. No entanto, uma vez realizada essa ruptura, o acto epistemológico mais importante é romper com ela e fazer com que o conhecimento científico se transforme num novo senso comum» [Santos, 1994:93].

[319] - «La sociologia dell'intermediario: il caso del direttore artistico di varietà», Sociologia del Lavoro, nº 25, 1985, p. 160.

[320] - «Le peuple, le sociologue et le producteur à succès», *in* Collectif Révõltes Logiques, Esthétiques du peuple, Paris, La Découverte/Presses Universitaires de Vincennes, 1988, pp. 253-254.

confortar numa ignorância que ele vê soberbamente racionalizada»[321]. Ora, conclui Hennion, se, pelo contrário, tivermos em conta a inevitabilidade e reciprocidade das relações de intermediação, temos de reconhecer a relativa mas crónica instabilidade e opacidade das construções à «transparência realista dos *clichés* do sociólogo».

** Teoria totalizante

Na sua teoria da sociedade, Bourdieu continua o mesmo receio da perda de sentido e da impotência que lhe considera inerente. Por isso é reticente face às estratégias de procura ou interpretação do sentido, como a hermenêutica; em vez de um «pensamento fraco», quer encontrar um ponto sólido e inquestionável. «Diante da extrema complexidade da situação actual», Bourdieu quer **decidir**, e fortemente: não pela racionalidade argumentativa, mas por uma «antropologia reflexiva» ou «pragmática sociológica», porque revelam «o conteúdo social dos nossos esquemas mentais».

Ainda por cima, Bourdieu não pode esclarecer qual seja esse conteúdo social, porque apenas possui uma teoria muito vaga da dominação, universal e transitiva. Por isso, podendo apenas **anunciar** o conteúdo social mas não analisá-lo, muitas vezes a sua análise cessa mal revela que o fenómeno tem um carácter «social», sem chegar a tentar compreender ou explicar em que consiste. Ou então, para especificar essa determinação pelo social, Bourdieu remete tudo para a **instituição**, a única instância que engendraria tudo o resto, que as outras dimensões apenas manifestariam, e que, de tão explicativa, muitas vezes não chega a ser explicada.

Daqui decorre uma atitude totalizante, própria de quase toda a Sociologia do século XIX, mas que já nessa época autores como Max Weber e Georg

---

[321] - Neste sentido, os constantes jogos de palavras de Bourdieu ganham outra dimensão. Como nota Etienne Gehin numa recensão crítica a La distinction, tais jogos «mantêm-nos inutilmente à distância em relação ao texto e nem sempre são justificados pela complexidade das ideia defendidas. Não haverá um *parti-pris* de esoterismo que permite ao discurso sociológico debruçar-se 'vulgarmente' sobre a cultura sem nada perder do seu prestígio cultural?» Revue Française de Sociologie, XXI-3, Julho-Setembro de 1980, p. 442. Hennion argumenta que Bourdieu não pode mostrar a sua *mise-en-scène* justamente porque, sem ela, que transporta o saber comum para um estatuto científico, nada restaria.

Simmel recusaram e de que hoje cada vez mais nos afastamos. A enorme riqueza das observações de Bourdieu é sempre integrada num esquema totalizante, em que tudo é uma manifestação de uma «dominação» original, cabendo ao sociólogo desmascarar as ligações escondidas. Ao contrário de outros autores, como Goffmann ou Barthes, que também se entregaram a um estudo minucioso do quotidiano das sociedades contemporâneas e nos deixaram um grande conjunto de observações e de hipóteses sem contudo as encerrarem num sistema global, a riqueza das observações de Bourdieu é sempre integrada num esquema totalizante. Com o decorrer dos anos, Bourdieu não se afastou desse esquema; os novos dados que não encaixaram nele foram tratados com digestões retóricas e deslizes subreptícios, tanto mais que a dialéctica abstracta com que sempre escreve permite parecer integrar, em referências de passagem, elementos antitéticos com as perspectivas que afinal dominam a sua abordagem.

Michel de Certeau [1980:121] criticou justamente este procedimento dos textos de Bourdieu: «examinando escrupulosamente as práticas e a sua lógica - de uma forma que não tem sem dúvida equivalente desde Mauss -, acabam por as trazer de volta a uma realidade mística, o **habitus** (...) como se uma complexidade tão lucidamente perseguida precisasse do contraponto brutal de uma razão dogmática.» «A argumentação de Bourdieu dedica-se menos a indicar essa realidade do que a mostrar a necessidade e as vantagens da sua hipótese para a teoria. Assim o **habitus** torna-se um lugar dogmático, se entendermos por dogma a afirmação de um "real" de que o discurso necessita para ser totalizante.»

Bourdieu [1979:119] considera que «talvez não seja sacrificar-se a qualquer nostalgia metafísica recusar satisfazer os inúmeros modelos parciais que foram produzidos, aqui e ali, domínio por domínio». Procura, por isso, englobar toda a realidade social num quadro teórico em que, «através de cada um dos factores, se exerce a eficácia de todos os outros, a multiplicidade das determinações conduzindo não à indeterminação mas pelo contrário à sobredeterminação». Mas daqui decorrem, a meu ver, múltiplos problemas. Ao pretender desmascarar os intermediários e as ideologias que obscurecem as determinações, Bourdieu ignora os saltos radicais entre os vários tipos de experiência. Mais: a sua crítica do intermediário, que ele volta a retomar no seu livro recente La misère du monde (onde critica o mundo político e jornalístico como intermediário em relação ao «verdadeiro» acesso aos problemas dos cidadãos, e defende como antídoto o discurso das ciências sociais) esquece ou

esconde a recorrência e reciprocidade das relações de intermediação, que tornam inevitável e crónica a instabilidade das construções com que as abordamos. Aqui inclui-se a sua desconfiança em relação à linguagem, que se insere na concepção althusseriana de ideologia como manipulação, e que torna, a meu ver, claramente impossível a sua articulação com quase todos os autores do pensamento contemporâneo.

***** A circularidade trágica**

A visão, também ela althusseriana, dessa manipulação como um fenómeno sem sujeito, leva-o a uma concepção trágica. Como já vários autores têm notado, existe no esquema teórico de Bourdieu uma circularidade determinista, porque considera que as pessoas incorporam em ***habitus*** a estrutura e a situação objectivas da sua classe e exteriorizam, tanto nas práticas mais objectivas como nas mais simbólicas, apenas aquilo que interiorizaram: constroem as suas perspectivas de acordo com os percursos de vida do seu semelhante, e acabam por desejar o que é necessário ou possível dentro da sua condição social. O tempo «leva os agentes a ajustar as suas aspirações às suas hipóteses objectivas, conduzindo-os assim a esposar a sua condição, a **tornarem-se aquilo que são, a contentarem-se** com aquilo que têm (...) a **fazer o luto** de todos os possíveis laterais, pouco a pouco abandonados no caminho, e de todas as esperanças reconhecidas como irrealizáveis à força de terem ficado irrealizadas» [1979:123].

Esta interiorização é especialmente profunda justamente porque é uma incorporação, que fica inscrita a nível do corpo: «a beleza ou fealdade impõem-se por intermédio de experiências corporais profundamente inconscientes (roupa, cheiros, comidas, etc.)» Os esquemas do habitus «devem a sua eficácia própria ao facto de funcionarem aquém da consciência e do discurso, portanto fora das garras do exame e do controlo voluntário: orientando praticamente as práticas, introduzem o que se chamaria erradamente os **valores** nos gestos mais automáticos ou nas técnicas do corpo aparentemente mais insignificantes» [1979:543]. A este respeito, António Costa[322], referindo-se criticamente a Bourdieu, lembra os «contributos importantes» de autores que não

---

322 - «Novos contributos para velhas questões da teoria das classes sociais», Análise Social, vol. XXIII, 1987-4°, p. 675.

menosprezaram as «dimensões mais conscientes da subjectividade»: nomeadamente «a proposta de Anthony Giddens acerca da vantagem de levar em conta não só o **inconsciente**, mas também a **consciência prática** e a **consciência discursiva** dos actores sociais, e a proposta de Gilberto Velho de articular o conceito de **trajectória** (no sentido de Bourdieu) com o de **projecto**».

Para Bourdieu, porém, o gosto «é a necessidade social tornada natureza, convertida em esquemas motores e em automatismos corporais». Cria-se, assim, uma «adesão imediata, inscrita no mais profundo dos **habitus**, nos gostos e desgostos, simpatias e aversões, fantasmas e fobias, que, mais dos que as opiniões declaradas, fundam, no inconsciente, a unidade de uma classe» [1979:552 e 83]. E esse ***habitus***, profundo, corporal e inconsciente, articula os gostos e desgostos situados em todas as áreas da vida social, sem que nenhuma lhes escape: «basta de facto abolir a barreira mágica que faz da cultura legítima um universo separado para percebermos as relações inteligíveis entre "escolhas" aparentemente incomensuráveis tais como as preferências em matéria de música ou de cozinha, de desporto ou de política, de literatura ou de penteados». Todas elas estão coerente e corporalmente ligadas, de forma que aquilo que define uma classe «não é uma propriedade, nem uma cadeia de propriedades», mas sim «a estrutura de relações entre todas as propriedades pertinentes». A única dinâmica viria do choque entre as lógicas específicas dos vários campos; mas como eles estão sobredeterminados por uma lógica geral, essa dinâmica será sempre muito limitada; mais importante, para Bourdieu, são as constantes transformações dos poderes de um campo nos poderes de outros, como forma de «irreconhecimento» que ele viria desmascarar.

Não se vê facilmente como, dentro deste esquema de Bourdieu, se pode escapar à eterna reprodução dos velhos grupos e condições sociais. Esse quadro só não poderá ser considerado metafísico se tivermos em conta que não trata de «essências» abstractas, e sim de normas sociais: mas como «todos são objectivamente medidos» com essas normas, e como, vê-lo-emos de seguida, não se vislumbra no quadro de Bourdieu a possibilidade de as alterar, essas normas acabam por não estar longe de ser uma essência da sociedade capitalista[323]. Como nota Michel de Certeau [1980:119], a concepção de

---

[323] - Num colóquio, e mais tarde num artigo de 1993 («A epistemologia do saber quotidiano», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 37, Junho de 1993, ao qual fiz um comentário no mesmo número dessa revista), Moisés de Lemos Martins reagiu às minhas críticas dizendo que eu afirmava que Bourdieu sacraliza a ordem estabelecida.

Bourdieu «é como a imagem tradicional das sociedades primitivas e/ou camponesas: nada se move, não há história, excepto a que é traçada por uma ordem estrangeira.»

É certo que Bourdieu, nas suas figuras retóricas, ainda vai declarando que a cultura é «estruturada e estruturante«, «produto e condição» das relações sociais, limite e alvo das estratégias; a um tal nível de generalidade, esta é uma retórica admitida por todos há muitas décadas. O trabalho que Bourdieu desenvolve acaba, no entanto, por privilegiar quase exclusivamente a forma como as condições estruturais de existência criam determinadas disposições, sistemas de classificação e gostos. O princípio que rege a própria actividade estruturante e classificatória dos sujeitos é o «sistema de **esquemas incorporados**» [1979:55].

Michel de Certeau, com uma filiação epistemológica wittgensteiniana, lamenta que Bourdieu tenha abandonado o outro termo da relação, isto é, a forma como as acções e estratégias dos indivíduos determinam e mudam as condições de existência. Apesar da riqueza com que recolhe testemunhos das práticas sociais, ou talvez por nesse trabalho se aperceber do «perigo, porventura mortal, que essas práticas demasiado inteligentes fazem correr ao saber científico», logo as anula com o «contraponto brutal de uma razão dogmática» onde se afirma que a estrutura das determinações desmente a importância que os indivíduos atribuem às suas estratégias e tácticas. Bourdieu «finge **sair** (ir a essas tácticas), mas para **reentrar** (confirmar a racionalidade profissional)». Seria apenas uma falsa saída, uma «estratégia do texto» [Certeau, 1980:123]. «Ele sabe muito sobre o saber científico e sobre o poder que o funda, bem como sobre essas tácticas cujas manhas repete com tanto virtuosismo nos seus textos. (..) Ele afirmará, com o ***habitus***, o **contrário** do que **sabe** - táctica popular tradicional». Assim, logo quando fala das práticas dos pequeno-burgueses, Bourdieu redu-las a «estratégias a curto prazo e de vistas curtas», «respostas anárquicas»« relativas a «um conjunto disperso de meios-saberes», «*bric-à-brac* de noções descontextualizadas». Quando fala em

---

Entendamo-nos: seria descabido dizer que é esse o objectivo de Bourdieu. É evidente que nele encontramos um pensamento da negatividade, e até uma dogmática da crítica, que não vislumbra qualquer hipótese de positividade - neste aspecto, se crítica eu fizesse, seria no sentido oposto. A questão é: ainda que a consideremos necessária ou importante, essa negatividade será, em si, um valor, ou um valor que baste? Creio que não: por isso, é necessário proceder à análise crítica da estratégia dessa negatividade.

estratégias, repete «que não se trata de estratégias propriamente ditas»: não há escolha entre vários possíveis, portanto não há «intenção estratégica»; não há a introdução de correctivos devidos a uma melhor informação, portanto não há «o mínimo cálculo»; não há previsão, mas apenas um «mundo presumido» como «a repetição do passado». Em suma, «é porque os sujeitos não sabem, propriamente dito, o que fazem, que aquilo que fazem tem mais sentido do que eles sabem»[324].

Bourdieu [1979:371] acaba por concluir que as pessoas dão às práticas um valor que a estrutura do campo implacavelmente desmente. Mesmo quando depara com mudanças sociais inegáveis, Bourdieu [1979:145] argumenta que só uma «ingenuidade realista» e positivista «leva a descrever como "mobilidade ascendente" os efeitos das transformações morfológicas das diferentes classes ou fracções da classe», que não passam, para Bourdieu, de transformações profissionais exigidas pela própria «reprodução da estrutura social». E algumas das suas páginas mais marcantes dedicam-se a ironizar, sem grandes preocupações de ética científica, sobre a situação dos pequenos burgueses, que têm a ilusão de poder subir na vida e entrar no mundo dos dominantes através da aquisição e ostentação de riquezas culturais, mas que terão sempre mais boa-vontade cultural do que à-vontade; eles não têm qualquer capacidade de **jogar**, a sua pretensão é uma constante **pre-tensão** que precisamente os afasta das regras da cultura legítima [1979:388]; podem quando muito reconhecer os autores e produtos culturais legitímos, mas não os conhecem e, por isso, estão sujeitos a todos os erros de identificação a que Bourdieu chama a ***alodexia*** (por exemplo, um pequeno-burguês poderá dizer que «Beethoven é um dos meus pintores favoritos»).

****** Arte e sociedade**

As artes funcionam, segundo Bourdieu, como um importante operador que contribui para que, apesar de todas as ilusões de mudança, apesar de toda a boa-vontade cultural, ou por causa dela, as práticas das pessoas acabem por não as levar a outro lugar diferente do lugar de origem da classe, qualquer que ela

---

[324] - Escreve Bourdieu no Esquisse d'une théorie de la pratique, Genève, Droz, 1972, pp. 175-177 e 182.

seja: «de todos os objectos oferecidos à escolha dos consumidores, não os há mais **classificantes** do que as obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permitem produzir ***distinguos*** ao infinito pelo jogo das divisões e subdivisões em géneros, épocas, maneiras, autores, etc.» [1979:14]. As propriedades dos bens culturais dos grupos superiores são, «por definição, inacessíveis aos seguintes, porque, quaisquer que sejam nelas mesmas e por elas mesmas, são modificadas e qualificadas pela sua raridade distintiva e **já não serão o que são** logo que, multiplicadas e divulgadas, sejam acessíveis a grupos de nível inferior» [1979:183].

Sendo assim, Bourdieu não tem dúvidas: há constelações de gostos que é possível reconstruir (*vide* La Distinction) em torno de cada classe social. Há aquilo a que Bourdieu chama uma «homologia», um «isomorfismo» entre os consumos culturais e as situações das classes: «o encontro quase milagroso entre dois sistemas de interesses (...) ou, mais exactamente, a homologia estrutural e funcional entre a posição de um escritor ou de um artista determinado no campo de produção e a posição do seu público no campo das classes e das fracções de classe»[325]. Ao nível das artes, Bourdieu dá-nos, num artigo de 1977[326], o exemplo do teatro parisiense, em relação ao qual nos tenta mostrar, com mais persuasão do que exemplos concretos, que há um isorfismo que «se observa tanto nas características sociais do público dos diferentes teatros parisienses (idade, profissão, residência, frequência da prática, preço desejado, etc.) como nas características, perfeitamente congruentes, dos autores representados (idade, origem social, residência, estilo de vida, etc.), nas obras e nas próprias companhias teatrais» e respectiva localização espacial [1977:12].

Serão essas homologias «quase milagrosas» entre as artes e os grupos sociais tão indiscutíveis? Elas parecem mais indiscutidas do que indiscutíveis. Criticando La Distinction do ponto de vista dos métodos e técnicas utilizados,

---

[325] - Bourdieu, 1977:19. Repare-se como ainda recentemente Maria de Lourdes Lima dos Santos [1994:426 e seguintes] recupera a ideia de homologia como hipótese ou princípio, para depois a dissolver numa sucessão de modulações e de excepções. No mesmo ano de 1977, em A dimensão estética, Marcuse recusava a existência de uma relação directa entre a arte e a classe social.

[326] - «La production de la croyance», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 13, Fevereiro de 1977.

Nicolas Herpin[327] comentou que «o autor não se preocupa tanto em formular hipóteses alternativas que verificações ulteriores permitissem rejeitar; ele acumula argumentos. Será essa a melhor maneira de tornar pertinente a sua interpretação? (...) Os dados, mesmo se nos restringirmos aos que foram publicados, sugerem, aqui e ali, perspectivas que gostaríamos de ter visto serem discutidas.» Por exemplo, os resultados de um inquérito (já citado) que os sociólogos Altieri e De Marinis [1985:204] apresentaram em 1985, justamente em relação aos consumidores dos teatros, apontavam, pelo contrário, para uma crescente heterogeneidade do público: «é de facto a nossa hipótese que as profundas transformações ocorridas na sociedade a nível cultural determinaram uma mutação significativa do público, seja em termos da composição social, seja em termos da "atitude cultural" em relação ao teatro. De facto, um público mais restrito, mais adulto e necessariamente mais especializado foi substituído por um público mais amplo, mais jovem, diferenciado nas atitudes: crescentemente heterogéneo na sua composição social e nos níveis de interesse e competência relativamente ao teatro». Os resultados de inquéritos noutros países, que expus noutro artigo[328], apontam no mesmo sentido.

Para sair da circularidade do esquema de Bourdieu, seria necessário reconhecer o lugar dos indivíduos e dos pequenos grupos, as suas dimensões não apenas inconscientes mas também conscientes, as suas estratégias e projectos. Mesmo dentro dos pressupostos de uma análise das classes sociais, Bourdieu tem sido criticado por fazer essa análise de forma muito simplista. António Firmino da Costa [1987:55-56] considera que Bourdieu tem «dificuldade em equacionar a possibilidade de intereses ou objectivos alternativos e mesmo contraditórios por parte dum mesmo indivíduo ou classe social» - ao contrário de outras teorias das classes, como a de Erik Olin Wright, que «concebem a possibilidade de coexistência e sobreposição de vários tipos de interesses irredutíveis a um mesmo modelo simples».

---

[327] - Nicolas Herpin, recensão crítica a La distinction, Revue Française de Sociologie, XXI-3, Julho-Setembro de 1980, p. 445.

[328] - Paulo Filipe Monteiro, «Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses», Análise Social, vol. XXIX, nº 129, 1994. Ana Salgueiro Baptista veio de encontro à minha crítica das homologias de Bourdieu em «O teatro nos anos oitenta», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte, 1992, *maxime* pp. 106-108.

Por maioria de razão, as críticas aumentam quando se considera que as relações não podem ser analisadas em termos das classes sociais, pelo menos no caso das mais complexas sociedades contemporâneas. Assim, poderá mesmo dizer-se que a questão nem é tanto discutir se Bourdieu está errado, mas considerar que ele quando muito se aplica a uma sociedade passada, que entretanto se alterou: que só é pertinente em relação a uma lógica de distinção «pré-capitalista», para utilizarmos a definição que Bourdieu, num contexto que vimos atrás, dá da relação com as artes.

Até um pensamento tão alternativo a Bourdieu como o de Paul DiMaggio [1987] reconhece que o grau de fechamento das várias práticas artísticas «é primariamente uma função da consolidação estrutural. Onde as pessoas ocupam posições semelhantes em todas as dimensões de **status**, os géneros estão fortemente classificados. Assim, as elites urbanas institucionalizaram a classificação erudito/popular durante um período em que o **standing** familiar, a riqueza, o sucesso profissional, o nível educacional, a etnicidade e a influência política eram especialmente congruentes». A questão que se coloca (como aliás Certeau [1980:116] nota), é como pensar a relação com as artes quando falha a ligação coesa das práticas sociais a um património próprio e a um princípio colectivo de gestão (a família, o grupo). Este tipo de ligação não é hoje a estruturação mais comum. O próprio Bourdieu escrevia em 1979 [pp. 130-132] que, por exemplo, «a estrutura de distribuição do capital económico é simétrica e inversa da distribuição do capital cultural», fazendo com que a classe dominante se organize «segundo uma estrutura em quiasma: o volume do capital económico vai crescendo de forma contínua enquanto decresce o volume de capital cultural» - um grande empreiteiro pode ser muito rico e ter muito pouco capital cultural, enquanto um professor universitário pode ter muito capital cultural e muito pouco dinheiro. O simples reconhecimento desta situação deveria ter levado Bourdieu a repensar o seu conceito simplista de dominação pela classe burguesa: como dizer, por exemplo, que o pequeno burguês só reconhece e o burguês conhece, quando, ao mesmo tempo, se considera que o burguês mais rico tem pouco capital cultural - logo, não pode conhecer?

É esse tipo de incongruências que não tem deixado de aumentar, a ponto de poder ser vista como uma característica das sociedades contemporâneas que Niklas Luhmann [1982] repensou como «sociedades da diferenciação social», como adiante veremos. Mas mesmo dentro do quadro geral de Bourdieu, bastaria ter em conta a importância da generalização da escolaridade média e, ligada a

ela, a importância do fenómeno relativamente novo da «juventude», como categoria que até certo ponto, e até certa idade, esbate as fronteiras de classe, para pôr em causa a existência de clivagens bem definidas entre um número muito considerável de consumidores.

***** Que artes?

Nesta revisitação crítica da obra de Bourdieu chegamos assim, por último, ao próprio conceito de arte. Para Bourdieu[329], o gosto dominante é o gosto da classe dominante e as outras classes não falam, «são faladas». Na sua perspectiva, a arte é erudita: «o interesse pela arte é ilegítimo para os dominados». É uma concepção que se insere na ideia de um único vector vertical e homogéneo, em que as ordens vêm de cima para baixo - concepção que é própria da sociologia do Século XIX e que autores como Foucault e Luhmann[330] têm criticado, por considerarem que a qualquer nível das relações sociais as pessoas desenvolvem as suas estratégias de poder, diferenciadas, activas e complexas. Sempre preocupado em estudar o que lhe parecem ser as normas da burguesia, o conceito de arte de Bourdieu identifica-se completamente com uma «estética erudita», que tem como «princípio» «o corte absoluto entre as disposições comuns e a disposição propriamente estética», a recusa da continuidade entre a arte e a vida, o privilegiar da forma, o olhar puro e genial, a criação de «novos fetiches»: «a arte é um dos lugares por excelência da denegação do mundo social» [1979:33, 31 e 596]. Como vimos, é um conceito de arte extraordinariamente restrito a uma certa *doxa* das vanguardas modernistas, que deixa de lado uma parte pelo menos igualmente numerosa e valiosa das produções artísticas deste século, aquelas que não consideram como «barbarismo» a relação com as coisas da vida [Bourdieu, 1979:45]; doxa em relação à qual, note-se, a própria burguesia, exceptuados uns poucos ensaístas, sempre mostrou tão pouco à-vontade quanto a pequena-burguesia.

---

329 - «Une classe objet», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 17/18, 1984, p. 4.

330 - Cf. Luhmann, especialmente na sua crítica a Max Weber, «Ends, domination, and system: fundamental concepts and premises in the work of Max Weber», originalmente publicado em alemão em 1964 e mais tarde traduzido em inglês no volume The differentiation of society, já citado, pp. 20-46.

Se já na época do primeiro modernismo este conceito era artificiosamente restritivo, ainda mais gritantemente passou a sê-lo com o avançar de todo o nosso século. É certo que a base do trabalho de campo de Bourdieu foi realizada nos anos sessenta: por exemplo, a sua obra mais referida, La distinction, assenta num inquérito de 1963 e num inquérito complementar de 1967-68. Mas também é certo que, como vimos, já nos anos trinta, Walter Benjamim tinha aberto caminho ao estudo de fenómenos como a Sétima Arte, em que a recepção tem um carácter colectivo, simultanemente crítico e lúdico, e nas décadas seguintes as transformações profundas não pararam de se suceder. A questão é que Bourdieu nem de longe reconhece a erosão da estética setecentista e vanguardista, erosão essa que no entanto criou uma situação muito diferente mesmo para as artes mais tradicionais, porque levou a uma esteticização difusa em que as artes abertamente funcionam numa situação de natureza cúmplice, de contaminação umas com as outras, com a cultura de massas e com outras esferas da vida social. Não basta, por isso, declarar que um fenómeno é social e postular, com um esquema de determinações, a existência de homologias e isomorfismos com as classes (que os próprios inquéritos, aliás, cada vez mais desmentem). Há que ir **investigar** em que formas, mais ou menos locais, mais ou menos ocasionais, se dá o encontro entre certos criadores, certos públicos, certos intermediários e certas instituições e se criam, eventualmente, certas convenções e novas instituições; é o que fazem outros autores que estudaremos de seguida.

c) As propostas de Paul DiMaggio

O primeiro autor a referir, pela oposição que é também uma proximidade em relação a Bourdieu, é Paul DiMaggio, que também trabalha sobre os **consumos** das artes. Vejamos como, dentro da perspectiva da diferenciação social, as hipóteses de DiMaggio dão melhor resposta do que as hipóteses de Bourdieu a uma grande quantidade de estudos empíricos, tanto americanos como europeus, abrindo férteis caminhos à sociologia das artes. Quase se poderia dizer que elas efectivamente **permitem** que haja uma sociologia das artes, porque, em vez de verem na arte, como Bourdieu vê, «um dos lugares por excelência de denegação do mundo social» [1979:596], elas estudam a sua situação presente como resultado da relação íntima e mútua com o mundo social.

DiMaggio vai ao mesmo tempo tentar ouvir o que se passa no mundo desse grande Outro constituído pelas artes e tentar compreender as suas relações com os restantes sectores da vida social. Diz que «grande parte do mundo ocidental entrou num período de desclassificação cultural - o desfiamento e enfraquecimento das classificações rituais. Os sistemas de classificação artística estão a tornar-se mais diferenciados e menos hierárquicos, as classificações mais fracas e menos rituais. Os artistas deliciam-se a assaltar os limites das suas formas, e críticos em áreas tão diferentes como a música **pop**, a pintura e a literatura lamentam o mal-estar estético e o ecletismo desaforado. Tanto os críticos como os sociólogos atribuiram esse mal-estar que sentem exclusivamente ao reino cultural. Um observador tão perspicaz como Daniel Bell atribuiu a erosão das fronteiras culturais a uma "disjunção entre as estruturas cultural e social." Eu sugiro que a situação presente, longe de representar a disjunção da estrutura social e cultural, é um resultado previsível da sua íntima relação.»

É que, segundo DiMaggio, «a expansão dos limites sociais (os avanços tecnológicos nas comunicações, a nacionalização das elites, o aumento da mobilidade física) alterou a natureza do *status*. Em vez de residir em grupos de *status* claramente delimitados (como em Weber), a maior parte das culturas de *status* localizam-se em *networks* difusos, e a pertença a eles tem menos a ver com a residência ou os laços de família do que com a capacidade de manipular símbolos culturais.» «Os símbolos (bens ou gostos) tornam-se cada vez mais importantes na organização da vida social, à medida que aumenta a divisão do trabalho e o número de contactos humanos.» Antes, «quando a interacção se deslocou para além da família e dos grupos de vizinhança, a propriedade física assumiu uma importância crescente como marcador de *status*» - como já Veblen, lembra DiMaggio, escrevia em 1967. Agora, «quando os mundos sociais se estendem para além da cidade até à metróple e à nação, a casa torna-se menos importante como um foco para a interacção sociável. Os assuntos de conversa suplantam os objectos de ostentação como bases para a avaliação social.»

Ora, «nas sociedades avançadas, as artes (eruditas e populares), ocupam uma posição privilegiada entre as trocas conversacionais definidoras de identidade, por diversas razões, a menor das quais não é a sua disponibilidade. A televisão fornece um *stock* de símbolos comuns para praticamente qualquer pessoa e as formas culturais orientadas para a juventude passam facilmente por cima das fronteiras de classe e geográficas. As artes eruditas tornaram-se

importantes marcadores de *status*, porque estão sujeitas a poucas barreiras de idade, região ou sexo e estão consagradas nos *curricula* escolares. O consumo de alta cultura é associado com o *status* em todo o mundo industrializado, nos países socialistas tal como no ocidente.»

DiMaggio não nega, pois, que as artes possam ser usadas como elementos de distinção: muitas vezes a aquisição ou utilização de referências culturais pretende mesmo, e apenas, alcançar esses meios de distinção. Só que DiMaggio também não nega que esses meios possam ser alcançados nem que, uma vez alcançados, possam ter os seus efeitos no estabelecimento de relações sociais; e é por isso mesmo que os considera importantes. Vemos assim como a teoria de DiMaggio se afasta da perspectiva de Bourdieu. Para Bourdieu, não só a regra, mais que maioritária e inexorável, é haver uma distinção clara entre as classes sociais, e muito poucas possibilidades de movimentação social de uma classe para outra; como as artes apenas reforçam essa separação entre as classes sociais, servindo como instrumento de distinção para os dominantes, e como pecha que assinala e amarra os dominados à sua condição. Neste sentido, e apesar de Bourdieu ter usado constantemente o conceito de **capital cultural**, parece considerar ser mínima a **capitalização** que esse capital oferece: quem o tem, apenas o utiliza para inventar barreiras que assegurem a manutenção da sua condição; quem, não o tendo, consegue adquirir algum, nem por isso pode sair da situação em que se encontrava. Em DiMaggio, pelo contrário, não só a perspectiva de base é de uma muito maior circulação das pessoas pelos lugares sociais, como a relação com as artes é um instrumento muito utilizado para possibilitar essa circulação.

DiMaggio afirma mesmo que, nas relações sociais contemporâneas, «se existe uma moeda comum cultural, ela é constituída pelas artes (complementadas pela moda, cozinha e desporto)»: «o consumo das artes dá aos estranhos alguma coisa de que falar e facilita a comunicação necessária a que os conhecimentos amadureçam em amizades.» «As obras de arte que não têm conteúdo explícito (por exemplo, a pintura abstracta ou a música instrumental) podem mesmo assim servir como bases significativas para a interacção pessoal e a mobilização colectiva.» O gosto «ajuda a estabelecer *networks* de relações de confiança, que facilitam a mobilidade do grupo e a obtenção de recompensas sociais tais como esposas desejáveis e empregos prestigiados» - como aliás

Randall Collins[331] já tinha argumentado em 1975.

DiMaggio sustenta as suas teses com os resultados de estudos realizados por outros autores sobre os consumos culturais, os gostos e a participação cultural. Na interpretação que deles é feita por DiMaggio, os consumidores podem dividir-se conforme a extensão dos seus ***networks***. No grau mais limitado de ***networks***, temos aqueles consumidores que «são predominantemente de baixo rendimento, "fatos-macaco", ou desempregados, ou idosos: precisamente aqueles grupos com limitado leque de contactos sociais, para quem os investimentos são menos susceptíveis de produzir resultados», e que por isso «declaram não apreciar, participar ou consumir nenhuns outros bens ou actividades culturais para além da televisão». Mas se alguém começar a estender a sua rede de relações sociais, por exemplo num processo de ascensão social, já poderá recorrer aos consumos culturais como moeda de troca para as suas novas relações. Por isso, diz DiMaggio, «a importância do gosto como um símbolo de pertença a um grupo aumenta com a ***ratio*** entre contactos sociais com estranhos e contactos sociais com íntimos»; e, «os outros factores sendo iguais, as pessoas envolvidas em grandes mudanças de vida participam em mais formas culturais do que as pessoas menos envolvidas.»

É o caso dos divorciados ou das pessoas ou grupos em mobilidade social ascendente. «Swidler nota que a cultura é particularmente vital para pessoas com "vidas transtornadas", porque criam novos ***networks*** depois de os antigos terem sido desestruturados por uma separação conjugal ou acontecimentos similares.» Por seu lado, «DiMaggio e Mohr (1985) encontraram níveis particularmente elevados de interesse pela alta cultura entre rapazes operários brancos do liceu que viriam a ter uma mobilidade ascendente; Ganzeboom (1982) relata um consumo inesperadamente alto das artes entre holandeses que tinham uma inconsistência de ***status***, com um alto prestígio ocupacional relativamente às suas credenciais educacionais.»

Daqui resulta um outro corolário: quanto maior é a rede de relações sociais que um indivíduo vai organizando, maior variedade de referências culturais tem de possuir: «um pai da alta classe operária, casado com uma mulher ***white collar***, tem de saber de desportos e de música ***rock*** no trabalho, discutir política e comida natural com os amigos da mulher, e instilar uma

---

[331] - Conflict sociology: toward an explanatory science, New York, Academic Press, 1975, citado por DiMaggio, 1987:443.

admiração por Brahms e Picasso na sua filha ou filho». «As pessoas com *networks* muito abrangentes "desenvolvem" gostos pelas mais vastas variedades de formas culturais.» «Por outras palavras, os mais educados e pessoas com alto prestígio ocupacional fazem e gostam mais de quase tudo. A razão para esta descoberta, tão estranha às noções convencionais sobre isomorfismo de gosto e classe (com as de Gans ou de Bourdieu) é que os *networks* mais abrangentes requerem largos repertórios de gostos.» «Tal como os estudantes bilingues mudam de código quando se deslocam da rua para a sala de aulas», também os adultos da classe média «aprendem a "mudar de cultura" quando se deslocam de meio para meio. Esse género de indivíduos manipulam uma variedade de gostos, como os inquéritos sugerem, mas - e aqui está a chave para o *puzzle* - desenvolvem-nos selectivamente em diferentes interacções e diferentes contextos.»

d) O individualismo contemporâneo

Na construção de abordagens alternativas à de Bourdieu, um factor crucial a ter em conta é o facto de não se ter comprovado a homogeneização prevista pelas teorias da cultura de massas. Pelo contrário, a nossa sociedade é cada vez mais indivualizada e reconhecer, e a arte tem acompanhado esta individualização - como bem se vê no surgimento e evolução do romance.

Gilles Lipovetski[332] diz que, actualmente, metade dos lares parisienses têm uma só pessoa; e considera que as sociedades (ou cidades) onde mais se verifica o individualismo contemporâneo são sociedades «sismográficas», em que os indivíduos já não têm como horizonte «mudar a vida», mas «mudar de vida», e realmente sentem e criam uma transformação constante: mudam de mulher, de emprego, de cidade, de *hobbies*, dedicam-me agora à pintura, depois à musculação, depois à agricultura, mais tarde ao teatro.

Luhmann [1982:43] considera que a sociedade contemporânea não só permite a passagem de cada indivíduo de umas esferas para as outras, limitando-se a assegurar as condições da compatibilidade social, como até cria processos

---

[332] - L'ère du vide, de 1986, traduzido como A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo, Lisboa, Relógio d'Agua, 1988, e L'empire de l'éphémère, de 1987, tradução portuguesa como O império do efémero, Lisboa, D. Quixote, 1989.

que permitem a passagem de uns sectores para os outros: existem técnicas «para transferir vantagens e oportunidades de influência de um sector do meio para outro. As mais importantes destas técnicas são o poder e o dinheiro. Um sistema pode usar a influência que tem num meio trocando-o num **outro**. Pode também estabilizar a sua influência através de um generalizado respeito, confiança, ou até de sanções gerais, sem ter de decidir imediatamente em que pretende usar a sua influência. Generalizando as suas oportunidades pode obter um certo espaço de manobra»[333]. Luhmann [1990:3-19] critica, por exemplo em Durkheim, a incapacidade de perceber como o dinheiro destrói os efeitos morais da interacção face a face e impede a integração moral numa nova corporação capaz de acção. Ora, justamente, a questão das artes na sociedade contemporânea não pode ser pensada de uma forma "pre-capitalista", sem relação com esse dinheiro que circula anónima e universalmente.

Segundo Luhmann [1982:especialmente 69-89], nas sociedades altamente diferenciadas há menos padrões ou modelos previamente definidos e socialmente aprovados que determinem como combinar uma pluralidade de papéis em histórias de vida coerentes. Cada indivíduo vai seleccionando e combinando as acções em padrões individuais e estendendo os seus *networks* pessoais de conhecimentos e de interesses. Por exemplo, posso fazer uma combinação que em termos clássicos é aberrante: ser ao mesmo tempo assistente universitário e também actor de teatro. Este tipo de combinações individuais tende cada vez mais a surgir, e as ciências sociais têm de as saber acompanhar. Isto não significa que deixem de existir identidades claramente definidas e estáveis: eu sei o que é ser assistente universitário e sei também qual a identidade social de um actor. As identidades estão é mais associadas aos lugares do que às pessoas. Luhmann refere-o e, na sua esteira, Paul DiMaggio diz que, hoje em

---

[333] - Sempre relacionando as transformações ocorridas na modernidade tardia com as próprias raízes da modernidade, Vattimo [1989:94] comenta: «isto equivale sem dúvida a inverter para positivo, e fazendo regra, a atitude que para Nietzsche era típica do homem do século XIX, que deambulava como um turista no jardim da História e procurava, como numa loja de fatos de teatro, disfarces sempre diferentes.» Daqui extrai Vattimo uma conclusão que, essa, já me parece demasiado generalizante e empobrecedora: «a "verdade" possível da experiência estética no seio da modernidade tardia exprime-se provavelmente no "coleccionismo", na mobilidade das modas, no museu também e enfim no próprio mercado, enquanto lugar de circulação de objectos que desmistificaram a referência ao valor de uso e são puros valores de troca, não apenas de troca monetária mas de troca simbólica; são *status symbols*, "cartões de membro" que permitem aos grupos reconhecer-se.»

dia, tendencialmente, «os papéis sociais substituem as pessoas como portadores das culturas de **status**»; as pessoas cada vez mais variam entre vários papeis, com diferentes referências culturais. Idealmente (idealtipicamente), um crescente número de pessoas vai ao grande *self-service* social, e compõe o **seu** tabuleiro à **sua** maneira - que pode nem ser partilhada por nenhuma outra pessoa[334].

Os inquéritos realizados em Portugal sobre a forma como as pessoas se relacionam com as artes são muito poucos mas apontam neste sentido. Por exemplo, em inquéritos [Monteiro:1994] realizados em 1987 e 1988 aos públicos dos teatros lisboetas, encontraram-se: investimentos muito diversificados, embora mais ou menos agrupáveis segundo os diferentes teatros; uma grande independência face aos hábitos dos pais; e uma esmagadora importância da juventude e do grupo estudantes-professores (semelhante ao que acontece noutros países europeus e que dá abundante material para reflexão).

Outra questão que será interessante averiguar é a dos interesses com que as pessoas hoje se relacionam com as artes. Pode ser um interesse de pessoa iniciada que tem prazer em conhecer e relacionar as obras, pode ser um interesse **estésico** de pessoa que tem o prazer sensorial de sentir os elementos da obra ou acontecimento artístico ou ligá-los a outros elementos do mundo contemporâneo. Serão, é claro, mitos individuais, mais do que mitos sociais: não admira que hoje se fale tanto do **sublime** quanto do belo, porque o sublime é justamente o lugar do diferendo individual, do não partilhável. Em todo o caso, não creio que haja razões para limitar, como Bourdieu, a relação contemporânea das artes a uma estratégia de distinção. É até possível argumentar que, ao tornar-se mais **individual**, o investimento que se faz na arte pode resultar de um interesse menos mundano, menos obrigatório, e nessa medida mais expressivo. Por último, é importante referir que os investimentos nas artes podem não ser puramente individuais: podem ser partilhados por um grupo. Há que ter presente é que esse uso não é pré-determinado por classes definidas à partida, mas tem de ser objecto de investigações mais localizadas. Como escreve Manuel

---

[334] - Lembro-me de ler, em 1986, no jornal Village Voice de Nova Iorque, muitos anúncios como este, em que alguém a procurar correspondência se apresentava assim: «gosto de grande literatura e de filmes de *cowboys*, de arte moderna e de rock retro.» Não sei se essa pessoa terá encontrado alguém com o mesmo tabuleiro de elementos: mas, se encontrou, podem ter sido felizes.

Villaverde Cabral[335], «o conjunto de manifestações fenomenológicas que configura a sociedade moderna apresenta-se como uma contingência de elevada improbabilidade, mas dotada, em contrapartida, de forte capacidade estruturante. Neste sentido, pode dizer-se que o "desenvolvimento", tal como aqui está a ser entendido, tem **mais consequências do que causas**», ou que nele «é mais fácil isolar os efeitos do que as causas.»

e) As análises locais

Ao fazer a distinção, já referida, entre as estratégias e as tácticas, que não se desenvolvem em torno de lugares estáveis mas sim do aproveitamento de situações, Certeau [1980:62] insiste na necessidade de realizar análises contextualizadas. Os provérbios, por exemplo, têm sido analisados depois de reunidos em recolhas que não atribuem qualquer importância aos actos da fala em que são empregues: «à constituição de um lugar científico, prévio a toda a análise, corresponde a necessidade de poder **transferir** para lá os objectos a estudar. Só é tratável o que é transportável». Ora, como se pode ver muito bem no caso dos provérbios (mas é igualmente importante em relação a todas as outras práticas), eles só ganham sentido dentro dos contextos em que são enunciados, e têm por isso de ser analisados localmente.

As ciências sociais, à medida que vão aceitando a preocupação wittgensteiniana de «trazer de volta as práticas e as línguas científicas para o seu país de origem, a *everyday life*, a vida quotidiana» [Certeau, 1980:41], têm-se aliás encaminhado para análises cada vez menos universalizantes. O pensamento contemporâneo tende a constituir-se «em redor de temas que em dado momento são adoptados por grupos sociais concretos como projectos de vida locais», escreve Boaventura de Sousa Santos [1987:47]; o conhecimento científico torna-se cada vez mais local (e por isso, como diria Bachelard, mais anti-categorial): «reconstitui os projectos cognitivos locais, salientando-lhes a sua exemplaridade e por essa via tranforma-os em pensamento total ilustrado» [Santos, 1987:45].

O que está a acontecer, a este respeito, na sociologia das práticas

---

[335] - «Desenvolvimento, sociologia do desenvolvimento e desenvolvimento da sociologia», *in* AAVV, Estruturas sociais e desenvolvimento: actas do II Congresso Português de Sociologia, vol. 1, Lisboa, Fragmentos, 1993, p. 82.

artísticas? Tradicionalmente, só à cultura popular tradicional era reconhecido um carácter local; tudo o que saísse do seu âmbito era pensado em termos de uma homogeneização a nível societal, quer na perspectiva marxista[336], quer nas teorias da cultura de massas. Desde meados dos anos setenta, porém, esta homogeneização tem sido fortemente contestada, com bases tanto empíricas como teóricas: «os sociólogos da cultura demonstraram que o **consumo** cultural não se conformava às previsões da teoria e que existia uma diversidade consideravelmente maior entre os géneros artísticos ao nível da **produção** do que a teoria sustentava» [DiMaggio,1987:440]. As teorias da recepção, ao considerarem que qualquer obra só existe, instavelmente, como **acontecimento**, têm também reforçado a necessidade de estudar os fenómenos de produção de sentido em termos de encontros variáveis com os leitores/consumidores.

Por isso Antoine Hennion [1987:160] vem insistir na ideia de que, na sociologia das artes, tem havido uma grande «deslocação dos campos de análise em direcção aos pequenos grupos, aos particularismos», por parte de trabalhos franceses, ingleses e americanos, e considerar que esses trabalhos têm posto hipóteses novas, alternativas aos estudos situados na linha de Bourdieu. A perspectiva de base é que tanto os grupos sociais como os artistas estão **simultaneamente** a procurar construir as suas identidades, e que muitas vezes essas identidades giram em torno de certas práticas artísticas. É uma construção simultânea de identidades sociais e artísticas: um grupo de criadores de cinema, ou televisão, ou música, anda à procura do seu público ao mesmo tempo que uma certa camada social e generacional anda à procura da sua identidade, e possivelmente o contacto[337] feito entre ambos os pólos por um bom intermediário criará, através de progressivas cumplicidades e referências aglutinadoras, o fenómeno, o acontecimento deste grupo, artístico e social - falaremos então da geração da *Nouvelle Vague*, ou da geração dos Simpsons, ou da dos Xutos e Pontapés. Por exemplo, muitos movimentos da música

---

[336] - Exceptuando as análises de Gramsci e Raymond Williams, que, embora aceitando este diagnóstico para os sistemas culturais hegemónicos, admitiam um outro modelo em que o pluralismo cultural teria uma função emancipatória, como lembra DiMaggio, 1987:440.

[337] - Mais do que contacto, noção que sugere elementos separados que só pela comunicação entrariam em conexão uns com os outros, há que ver como eles próprios surgem em resultado dos processos de comunicação. *Vide*, a este respeito, Bakhtine, discutido por E. P. Coelho, 1987:454.

popular americana serviram de referência aglutinadora a certos movimentos sociais, e cresceram com a progressiva cumplicidade, a nível local, entre os artistas e esses movimentos sociais. Paul DiMaggio[338] mostra como, nas duas décadas que se seguiram à guerra civil americana, e num processo que demorou quarenta anos, os filhos dos comerciantes de Boston criaram uma elite social com as suas instituições próprias, nomeadamente duas instituições artísticas que ajudaram a delimitar essa élite ao estabelecerem a classificação erudito/popular: o Museu de Belas-Artes e a Orquestra Sinfónica de Boston. Em ambas se tratou de: construir «fronteiras rituais organizacionais, separando o artista do público, a cultura do comércio, o que era bom gosto do que era mau gosto»; assegurar contratualmente a fidelidade dos artistas a determinadas linhas; e purgar, tanto a colecção do museu como o reportório da orquestra, da arte considerada indesejável.

A partir de casos como este, em que há a construção simultânea de identidades sociais e artísticas, Hennion [1987:161,169,171] vai avançar as seguintes teses: «se o reconhecimento recíproco entre "micro-público" e músicos dá origem aqui à produção artistica», já não se trata de reduzir a arte à objectividade de uma estratificação social totalmente pré-definida, nem invariável, nem global. Hennion lembra uma máxima que os artistas e os empresários da arte repetem com insistência: «se houvesse uma regra fixa para obter o sucesso, todos a seguiriam». Como não há, é «o procedimento de tentativa-erro que serve para construir» as carreiras dos artistas, isto é, o seu encontro com os públicos potenciais e pretendidos, quaisquer que eles sejam. Daí as «hipóteses novas», diz Hennion: «1) a arte não é o resultado de distinções sociais globais, apenas produz distinções locais. 2) O social não é uma série de estratos sociais estabelecidos **a priori** e que a arte deveria reflectir; é um conjunto de forças que não se conhecem e que procuram reunir-se em reagrupamentos frágeis e variáveis».

Uma vez que falámos na agregação em **gerações**, impõe-se uma nota sobre este conceito, que nos será útil no estudo do nosso objecto, que se centra fundamentalmente numa geração do cinema português e no seu «projecto vital»,

---

[338] - «Cultural entrepeneurship in nineteenth-century Boston, I: the creation of an organizational base for high culture in America», Media, Culture and Society, nº 4, 1982. Salvo indicação em contrário, o artigo que citaremos de DiMaggio será o mais recente, de 1987.

para usar um termo de Ortega y Gasset[339]. Desde que foi exposto pela primeira vez, de forma sistemática, por François Mentré, discípulo de Cournot, o conceito de geração apresentou-se como perspectiva menos abstracta e anónima que o de *Zeitgeist*, e neste sentido como uma alternativa mais localizada (desde logo em termos nacionais) às grandes teorias totalizadoras. Karl Manheim[340] considerava que a geração é uma variável independente da classe e que dá origem a formas específicas de pensar. Estudos da cultura jovem no pós-guerra vieram confirmar que se trata de um fenómenos de excepcional relevância [cf. Wolff, 1981:66].

Como escreve Hauser [1974:126-133], uma geração, «em toda a sua diferenciação social, representa uma espécie de corte transversal da sociedade de um período.» «No Oriente Antigo não se punha a questão de uma geração ser a medida do desenvolvimento estilístico, e isto é também muito verdadeiro em relação à Idade Média. Desde o Renascimento, porém, os representantes de diferentes gerações tornaram-se cada vez mais inconfundíveis e parecem estar cada vez mais afastados uns dos outros.» «Apesar de os talentos aparecerem sempre em pequenos números, frequentemente acontece que ou eles surgem em grupos ou não surgem de todo. Estes grupos nunca são, porém, "acasos da natureza", como Wilhelm Pinder lhes chama, mas sim a expressão de circunstâncias culturais favoráveis em que as condições e as capacidades se tornam produtivas». É claro que a consciência de comunidade desenvolve-se mais depressa em grupos pequenos e bem definidos, já Pinder o mostrou: é mais fácil entre os parnasianos do que entre os românticos. «Quanto mais limitado é o grupo, mais programaticamente os seus objectivos podem ser expressos e mais fortemente a sua unidade pode penetrar a consciência dos seus participantes.» Mas «a estrutura sociológica de uma geração nada tem em comum com a estrutura interna de uma coligação que foi cuidadosamente planeada, conscientemente desenvolvida ou acordada. A sua coerência é efectiva, como a estrutura de classes, muitas vezes sem a consciência ou vontade dos seus membros. Não é uma comunidade de interesses como uma classe económica ou uma profissão; não é uma aliança ou uma coligação a que se possa aderir ou que se possa

---

339 - Cf. Adérito Sedas Nunes, «Contribuição para a análise das gerações sociais», Revista do Gabinete de Estudos Corporativos, nº 12, Lisboa, 1961.

340 - «The problem of generations», *in* Essays on the sociology of knowledge, London, Routledge & Kegan Paul, 1952.

deixar segundo a vontade. A comunidade de uma geração representa uma ordem de relações que se torna, e permanece, válida sem os seus membros terem de responder pela sua homogeneidade. (...) Pode tornar-se consciente a qualquer momento, mas funciona sem a consciência dos seus membros.»

Na sua obra Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos[341], Maria de Lourdes Lima dos Santos propõe-se passar de uma análise horizontal das gerações a uma análise vertical que mostre «os sistemas de relações antagónicos e complementares nos quais os diferentes grupos estão implicados, onde se situam ou pretendem situar os diferentes indivíduos incluídos numa mesma geração». É que, diz também Hauser [1974:130-131], «só quando tomamos consciência do facto de que não só cada cultura é a obra de várias gerações ligadas mas também os diferentes grupos de idade cooperam e competem ao mesmo tempo nesse processo é que podemos perceber a natureza dialéctica do processo que está a ocorrer.» «De facto, a real vida e influência das gerações consiste, não em génese e desenvolvimento, mas em competição e cooperação por parte dos agentes de cultura.» «Na relação entre gerações sucessivas não só a presente geração é influenciada pela anterior como o passado que foi ultrapassado aparece agora à luz e perspectiva deste particular presente.» Há fenómenos de «coligação, imitação, oposição, competição, tradição, conformismo e alienação no complexo de relações» entre as gerações, numa «estrutura polifónica», que gera, por um lado, na expressão de Pinder, «a falta de simultaneidade no simultâneo», e, por outro lado, a «infecção» de uma geração pela outra.

O conceito de geração é, por isso, um instrumento heurístico a utilizar com precaução e flexibilidade. Por exemplo, uma elite conservadora pode proteger os mais velhos contra a «irresponsabilidade» das gerações mais novas; mas, se for progressista, romântica ou naturalista, tenderá a proteger os novos: «a lenda da incomparável missão histórica da juventude é inteiramente inventada pelos períodos romântico-naturalista da arte e era desconhecida antes deles». Além disso, «muitos experimentam uma segunda juventude na idade avançada, um novo período criativo da vida, e representam duas gerações numa só e única pessoa» (pensemos em Manoel de Oliveira, ou em Ramos Rosa); na Alemanha, a segunda fase do romantismo esteve nas mãos, não de uma nova geração, mas da mesma que entretanto envelheceu [Hauser, 1974:123-133].

---

[341] - Lisboa, Presença, 1988, pp. 22-23.

f) A institucionalização das classificações

Estes reagrupamentos variáveis, estabelecidos localmente pelos grupos sociais (de artistas e não artistas), podem constituir um dos objectos mais interessantes da Sociologia das Artes. Howard Becker[342] tem estudado as maneiras como os artistas que trabalham em áreas relacionadas (e os seus públicos e as empresas que os servem) formam «*art worlds*» (a expressão vem já de Danto) institucionalizados com convenções que enquadram a produção. Esta perspectiva, diz Becker [1977:221-222], «vai além da afirmação de que a arte é social e além das demonstrações da congruência entre formas de organização social e estilos ou temas artísticos. Mostra que a arte é social no sentido de que ela é criada por redes de relações de pessoas que actuam juntas e propõe um quadro de referência no qual formas diferentes de acção colectiva, mediadas por convenções aceites ou recentemente desenvolvidas, podem ser estudadas. Coloca várias questões tradicionais neste campo, num contexto no qual a sua semelhança com outras formas de acção colectiva pode ser usada para um trabalho teórico comparativo». «Podemos focar qualquer evento (o termo mais geral que abrange a produção de uma obra de arte como um caso particular) e procurar a rede de relações de pessoas, por muito grande ou extensa que ela seja, cuja actividade colectiva tornou possível que o evento ocorresse da maneira como ocorreu. Podemos procurar redes de relações cuja actividade cooperativa é recorrente ou se tornou rotina e especificar as convenções por meio das quais os seus membros constitutivos coordenam as suas linhas separadas de acção.»

É claro, continua Becker, que «poderíamos desejar usar termos do tipo organização social ou estrutura social como uma forma metafórica de nos referirmos àquelas redes recorrentes e suas actividades. Ao fazê-lo, entretanto, não deveríamos esquecer o seu carácter metafórico nem avaliá-lo inadvertidamente como um facto implícito na metáfora, o que somente pode ser descoberto através da pesquisa. Quando os sociólogos falam de estrutura social ou de sistemas sociais, a metáfora implica (embora aquele que a utiliza não prove nem discuta a questão) que a acção colectiva aí envolvida ocorre

---

342 - «Arte como acção colectiva», na recolha de textos seus, infelizmente mal traduzidos, com o título Uma teoria da acção colectiva, Rio de Janeiro, Zahar, 1977; e os estudos mais recentes recolhidos na obra Art worlds, Berkeley, University of California Press, 1984.

"regularmente" ou "frequentemente" (o quantificador, estando implícito, é não-específico) e, mais ainda, que as pessoas envolvidas actuam juntas para produzir uma grande variedade de acontecimentos. Mas deveríamos reconhecer, em termos gerais, como o material empírico exige que o façamos no estudo das artes, que o facto de uma forma de acção colectiva ser suficientemente recorrente ou rotineira para garantir tal descrição deve ser decidido pela investigação, e não por definição. Algumas formas de acção colectiva ocorrem repetidamente, com frequência, outras ocasionalmente, algumas muito raramente».

Na sequência de Becker, Paul DiMaggio toma como objecto de estudo os **géneros** artísticos, nome que dá às convenções criadas em sistemas de classificação que também considera serem variáveis espacial e temporalmente. Por exemplo, lembra-nos que «o ***new wave***, uma classificação profissional dos artistas plásticos de Nova Iorque, foi transplantado para Inglaterra como uma classificação ritual de elementos da classe operária britânica e ressurgiu nos Estados Unidos como um género comercialmente classificado para ***teenagers*** da classe média»[343].

Para DiMaggio, «focar a dinâmica da classificação artística pode informar as nossas abordagens a problemas tão clássicos como as fontes da inovação artística e o grau em que a arte "reflecte" o seu meio social». Daí ir estudar «os processos pelo quais as distinções de géneros são criadas, ritualizadas e corroídas, e os processos pelos quais os gostos são produzidos como parte das actividades de produção de sentido e de definição de fronteiras dos grupos sociais. Os dois tipos de processos juntam-se naquilo a que eu chamo os Sistemas de Classificação Artística (ACSs): a maneira como o trabalho dos artistas é dividido tanto pelas cabeças e hábitos dos produtores como também pelas instituições que delimitam a produção e distribuição dos diferentes géneros. (...) Um ACS reflecte tanto a estrutura de gosto de uma população como a estrutura de produção e distribuição dos bens culturais».

Note-se, porém, que o próprio DiMaggio considera desde logo ser insuficiente e enganador estudar apenas a forma como a estrutura social influencia as classificações artísticas e, consequentemente, os consumos das artes, sem atender às «características dos sistemas de produção em que a arte

---

[343] - Cf. Dick Hebdige, Subculture: the meaning of style, London, Methuen, 1979, p. 27, citado em DiMaggio, 1987:450.

é produzida e distribuída.» Por exemplo, «Collins argumentou que uma crescente disponibilidade de recursos culturais gera aumentos na extensão em que os grupos se mobilizam. Como os recursos simbólicos permitem aos indivíduos comunicar mais facilmente, aumentos na disponibilidade de bens simbólicos (por exemplo, através de um maior acesso à educação formal) incentivam processos de formação grupal que impulsionam a procura de formas culturais diferenciadas».

Para DiMaggio existe, pois, aqui, um problema metodológico que terá de ser pensado: «ao desacreditarem a teoria da cultura de massas, os sociólogos não conseguiram substituí-la por um quadro mais vinculativo onde integrar a pesquisa sobre a produção artística e o consumo. Os estudos sobre o consumo tomaram como pressuposto que as categorias de géneros usadas nos inquéritos reflectem as divisões naturais e tomaram como um dado as classificações mais generalizadas sobre as formas e actividades culturais. Por sua vez, os estudos sobre a produção não focaram a procura e encararam os indivíduos como contentando-se em escolher entre quaisquer géneros que os produtores lhes oferecerem.» Ora, «estudando os padrões de consumo isoladamente, não se consegue explicar o *menu* a partir do qual os "consumidores" fazem as suas selecções. (...) Estudando os sistemas de produção sem uma teoria da procura, corre-se o risco de presumir que a produção e distribuição da arte pode ser explicada simplesmente como uma imposição aos consumidores».

Assim, se o estudo dos consumos das artes levou DiMaggio à questão dos géneros, o estudo dos géneros fá-lo sair do quadro estrito dos consumos e requer que a sociologia da arte não se divorcie do estudo das **organizações**: «criar géneros artísticos requer investimentos substanciais. Os artistas, mesmo colectivamente, raramente possuem os meios necessários para organizar os potenciais constituintes do género (tanto artistas como públicos) num *art world* auto-consciente e organizado». Por isso DiMaggio, na sequência do estudo realizado em Boston e atrás referido, tem dedicado os últimos anos a um volumoso trabalho, ainda não publicado, sobre a história do desenvolvimento das organizações artísticas em várias cidades americanas.

Estas novas perspectivas supõem, assim, um estudo de outros protagonistas das práticas artísticas, para além dos criadores individuais e dos consumidores individualizados. Hennion propôs mesmo que se considerassem os intermediários como constituindo o «objecto privilegiado da sociologia da arte» - o que pode ser uma nova forma de mais uma vez fugir ao estudo das

artes ou, pelo contrário, um meio de a ele aceder. É que, argumenta Hennion [1983:161 e 168], se as identidades não estão definidas à partida, mas resultam de um jogo de aproximações sucessivas entre artistas e movimentos sociais, então o intermediário tem um papel fundamental, não como «interface de dois mundos já existentes», mas como alguém que ajuda a «criar os mundos e procura pô-los em relação recíproca», através do procedimento sucessivo de tentativa-erro. A análise que Hennion faz do director artístico de variedades mostra que «a incorporação de elementos heterogéneos num objecto musical se torna um trabalho de natureza muito semelhante à incorporação de um objecto musical em práticas sociais heterogéneas»; e o lugar do intermediário é aquele em que mais convergem estas duas incorporações.

Segundo DiMaggio, as características destes intermediários, que organizam a produção e distribuição das obras artísticas, influenciam fortemente a forma como se estrutura o mundo das artes e dos géneros artísticos. Em termos gerais, DiMaggio considera que as classificações protagonizadas pelos próprios artistas profissionais, com «a emergência de *art worlds* de alta cultura relativamente autónomos e altamente competitivos» tendem a dar resultados opostos às classificações protagonizadas pelos comerciantes. Como já Weber e Bourdieu sabiam, e nós veremos ao estudar o cinema, «a discrepância entre o valor comercial e o simbólico cria uma oposição entre princípios de classificação rituais e comerciais.» A maior parte das vezes, «os processos comerciais corroem as classificações rituais», porque «os produtores comerciais procuram mercados largos e economias de escala».

Com esta base, DiMaggio vai propôr o estudo sociológico da construção dos Sistemas de Classificação Artística, não enquanto produtores de tipos discretos e universais encaixáveis num pensamento dicotómico, antes como produtores de classificações locais e que variam ao longo de quatro dimensões analíticas distintas: a diferenciação, a hierarquização, a universalidade e as fronteiras rituais. «A perspectiva dimensional permite analisar os movimentos sociais entre os vários ideais-tipos (por exemplo: *folk* ou hegemónico ou de massas) como resultando de conjunturas ou processos que afectam uma das quatro dimensões independentemente». Assim, por exemplo, se os intermediários são os próprios artistas profissionais (como no caso do movimento *Beat* em literatura), como a sua preocupação é desenvolver as reputações próprias, o mundo das artes organizar-se-á de forma internamente segmentada e hierarquizada. Se os intermediários forem os comerciantes (como nos famosos

casos dos *marchands* que lançaram os impressionistas franceses), como a sua intenção é obter lucros, já o mundo da arte tenderá a organizar-se de uma forma o mais universal possível, com poucas barreiras internas. Se os intermediários forem o Estado ou a administração pública (através das escolas, de entidades que atribuem subsídios ou de organizações artísticas estatais), as consequências, diz DiMaggio, serão variáveis.

E como, na sequência dos estudos de Becker, se tem em consideração que as classificações artísticas devem ser consistentemente realizadas em mundos artísticos para persistirem, DiMaggio considera que cada uma destas quatro dimensões contém uma componente cognitiva e uma componente organizacional. «Os ACSs altamente diferenciados caracterizam-se por muitos géneros identificáveis e por mundos artísticos bem segmentados. Nos ACSs muito hierárquicos, é atribuído aos vários géneros um prestígio variável e recursos desiguais. Os ACSs universais são caracterizados pela homogeneidade da forma como os indivíduos reconhecem e classificam os géneros e por sistemas nacionais de distribuição cultural. Finalmente, os ACSs com fronteiras fortes caracterizam-se pelo agrupamento de gostos dentro de fronteiras rituais e pelas barreiras que tornam difícil os artistas e as empresas moverem-se entre os géneros».

No seu artigo de 1987, DiMaggio lançou algumas hipóteses sobre as relações possíveis entre os elementos cognitivos e organizacionais destas quatro variáveis, hipóteses a serem utilizadas e testadas por quem, como o próprio DiMaggio, vá realizar estudos localizados de práticas artísticas. Diz-nos, por exemplo, que «na medida em que a interacção requer a validação mútua da legitimidade dos diferentes gostos, altos níveis de interação social inter-grupal tendem a erodir as diferenças de prestígio entre os géneros», e portanto «menos hierárquicos serão os sistemas de classificação». Além disso, «quando os indivíduos desempenham papéis que invocam diferentes gostos, é mais provável que as pessoas tenham familiaridade com um vasto leque de géneros»; de forma que «as fronteiras entre os géneros são mais fortes quando representam fronteiras entre pessoas, isto é, quando as preferências culturais variam entre as pessoas mais do que entre diferentes papéis da mesma pessoa»; e «quanto mais complexa é a estrutura de papéis, mais universal é o sistema de classificação dominante».

Por sua vez, «as classificações rituais variam conforme a intensidade com que as fronteiras são defendidas, tanto na produção (por exemplo, na medida em

que os artistas que atravessam a fronteira são rejeitados pelos seus públicos e pelos seus pares) como no consumo (por exemplo, conforme o grau de ultraje provocado pela justaposição de géneros diferentes). As fronteiras serão também mais fortes quando se situarem entre pessoas e não entre papéis, e quando o sistema for mais hierárquico, porque as pessoas investiram em informação e querem capitalizar esse investimento».

Para DiMaggio, um factor muito importante a ter em consideração é o tipo de escolaridade: não só porque grande parte dos consumos das artes tem cada vez mais a ver com a instituição escolar (por exemplo, no inquérito de Altieri e De Marinis [1985:37], 47% do público do teatro estudado é constituído por estudantes ou professores), a ponto de DiMaggio poder afirmar que, hoje em dia, a relação com as artes tende a ser mais definida pela escolarização do que pelo rendimento (estatisticamente, verifica-se que «os efeitos do rendimento desaparecem a favor da educação e prestígio ocupacional»); mas também porque «os sistemas de educação formal variam no grau em que a sua perspectiva é técnica ou, pelo contrário, humanística. Sistemas humanisticamente orientados tendem a sublinhar a transmissão de familiariedade com cânones artísticos, vista como importante para a socialização das pessoas e o estatuto de cidadão», de acordo com os esquemas de Bourdieu, e tendem portanto a sustentar sistemas de classificação mais hierárquicos. Já com o ensino técnico se passa o contrário: é de mais fácil aquisição e de mais igualitária utilização. Mesmo o ensino humanístico vai deixando de servir como criador de clivagens quando o acesso a ele é mais universal: «a transmissão de cânones prestigiosos a muitas pessoas, através da educação formal, reduz o valor do capital cultural, por torná-lo mais facilmente disponível, e por equipar mais pessoas com autoridade cultural»[344].

---

[344] - Outro aspecto a pensar é como essa relação com a escolaridade afecta diferentemente as produções artísticas, isto é, produz diferenciação no interior do próprio universo das artes. Como observa Pierre Barbéris, «não podemos esquecer-nos de que, em França, desde o século XIX e, sobretudo, desde o fim do século XIX, a literatura é antes de mais nada uma matéria de ensino. Como se lê, para que se lê, através de que se lê? Através do discurso da escola.» E «tencionaria essa escola fazer-nos ler realmente a literatura? Não, pois que ela não queria que se lesse a História. Daí o estabelecimento de um discurso mitificador que nos impedia de ler, que obscurecia o sentido»; «se nós não lemos ou temos dificuldade em ler a literatura em função das suas relações verdadeiras com a sociedade, é porque a instituição escolar não queria que lêssemos essa relação»; «existia um pseudo-historicismo, uma pseudo-leitura histórica», limitada, por exemplo, às grandes rupturas políticas. Ora, acrescenta logo Georges Duby, já em relação às artes plásticas a história «é muito mais livre, e permite

g) **Diferenciação, autonomia e estilo na arte autopoiética**

As diferentes classificações e convenções estabelecidos gerarão maior ou menor autonomia dos mundos da arte em relação ao exterior e também maior diferenciação no seu interior. Niklas Luhmann [1990] começou o seu recente estudo do «sistema social da arte» por mostrar a sua crescente diferenciação e autonomia, a ponto de poder ser considerado, a par com o sistema legal e o sistema económico, como um dos raros sistemas «autopoiéticos», que usa o conceito de **estilo** como elemento regulador de crescente importância. Apesar das reservas que podem ser levantadas à aplicação das teorias dos sistemas às sociedades humanas, creio que as podemos usar como metáforas de que controlaremos a utilidade; em Luhmann, parece-me que os resultados deste tipo de abordagem justificam que nela nos demoremos um pouco.

Luhmann [1990:205 e 196] vai buscar a Maturana o conceito de «autopoiético» para falar em certos sistemas que baseiam a sua relação com o meio ambiente (*Umwelt*) em conexões operacionais de círculo fechado: não só o sistema pode observar e descrever a sua própria identidade (característica a que Luhmann chama *auto-reflexão*), mas, mais do que isso, tudo o que funciona no sistema como unidade recebe a sua unidade através do próprio sistema. A sociedade como um todo é um sistema autopoiético mas «a estrutura da sociedade moderna torna possível formar subsistemas autopoiéticos», que não só atingem uma grande autonomia e capacidade de regulação como produzem os elementos nos quais consistem: é o caso dos sistemas legal e económico da sociedade moderna, e é também o caso do «sistema social de produção e recepção das obras de arte»[345]. «A arte diferencia-se como um subsistema

---

propôr mais claramente os problemas, e sobretudo este: porquê, como foi a produção pictórica em certas épocas, em particular por volta da segunda metade do século XIX, muito mais evidentemente premonitória do que o romance, o teatro ou o ensaio? Este relativo avanço de uma história das artes [plásticas] pode explicar-se, em França, pelo facto de o estudo dos fenómenos artísticos não fazer parte de um certo programa escolar.» [Pierre Barbéris em diálogo com Georges Duby nos «Diálogos France-Culture», transcrito com o título «Literatura e sociedade» *in* Écrire pour quoi... Pour qui?, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, tradução portuguesa Escrever... Para quê? Para quem?, Lisboa, Edições 70, 1975, pp. 59 e 64.]

[345] - 1990:191-192. Note-se, de passagem, que, num artigo de 1977, «The differentiation of society», mais tarde publicado no volume com o mesmo nome, a arte era ainda o único subsistema identificado por Luhmann como autopoiético: «há pelo menos um subsistema (a arte) que tende a usar a auto-reflexão como um substituto

autopoiético no decurso da evolução da sociedade moderna; ou pelo menos é obrigada a tentar isso porque de outra forma não pode sobreviver». Com essa diferenciação, a arte ganha autonomia em relação aos interesses da religião, da moral e da política.

A questão é que «a diferenciação social da arte erudita [*fine art*] num sistema social com a sua própria autonomia funcional não é apenas, se é que o é de todo, um progresso a aplaudir. Há também uma intensificação dos problemas internos na esfera tradicionalmente cultivada como arte. A sociedade continua a pagar subsídios mas retira a sua garantia de continuidade de uma sempre igual arte erudita» [1990:211]. «Uma sociologia que concebe a sociedade moderna como um sistema social funcionalmente diferenciado não afirma que todas as funções resultantes da diferenciação funcional operem igualmente bem. Tem as suas dúvidas em relação à religião e pode também pôr a questão, relativamente à arte, de saber se a diferenciação a serve e se pode ser bem sucedida na sua reprodução autopoietica. Não há resposta a esta questão que possa ser derivada da teoria. Diante de situações auto-referenciais, são inadequadas as simetrias por via metodológica de dedução e causalidade. Pode apenas proceder-se como eu fiz, procurando descobrir que dificuldades resultam de um tal desenvolvimento e que alternativas funcionais estão ainda disponíveis pouco antes de todas as opções ficarem encerradas» [1990:213].

Aliás, há «*reacções do sistema da arte à sua própria diferenciação e autonomia*, isto é, um tomar em conta, no interior do sistema, o facto de que o sistema da arte deve prover à sua própria *autopoiesis* não de uma forma livre e arbitrária mas num meio social» [1990:204]. «A proclamação da soberania da obra de arte levanta, como todas as proclamações de soberania, o problema da arbitrariedade e do seu controlo; e aqui surge um crescente recurso à natureza e também ao estilo no princípio do século XVIII» [1990:199].

«Neste sentido, o estilo funciona como o nível de contacto entre o sistema da arte e o seu meio social. Aqui o sistema da arte deve definir, limitar e proteger a natureza fechada da sua reprodução e a autonomia da sua escolha de estrutura. Aqui ele deve recusar as reivindicações de 'partes interessadas' e assim mesmo reagir à sociedade. Aqui deve tornar evidente a sua própria lógica de trabalho de forma a que se torne claro por que razão a arte não pode ser feita por medida ou simplesmente ordenada de acordo com o gosto. O aspecto

---

para a função e a *performance*» [1982:242].

decisivo é este: que isto não cria arbitrariedade, apenas protege a 'liberdade artística', mas que esta necessidade de definir autonomia **determina** importantes características dos estilos, ou seja, **retira-os da arbitrariedade**. Qualquer teoria que simplesmente oponha liberdade e compulsão é um fracasso, dada a complexidade da situação. Na perspectiva da teoria dos sistemas, a autonomia da reprodução surge antes como uma obrigação ou em todo o caso como uma compulsão a usar a **diferença** entre sistema e meio para a **auto-determinação**» [1990:204]. Com tudo isto a arte também denota «incerteza em relação à sua função social, que é o principal foco de reflexão imanente ao sistema noutros sistemas funcionais» [1990:212]. «Dado este estado de coisas é compreensível que qualquer função social da arte seja frequentemente contestada e que a sua autonomia seja equacionada como ausência de função. Pode assinar-se desta forma a sua sentença de morte. Ou podem rever-se os fundamentos da teoria» [1990:213].

A partir daqui, Luhmann articula a sua análise em torno da ideia de estilo. «Enquanto o estilo é considerado como regras ou prescrições para a correcta produção de obras de arte, este nível da fixação da diferença em relação à sociedade não pode manifestar-se. Assume-se que a sociedade gozará directamente a beleza e que é apenas uma questão de dominar as dificuldades envolvidas na produção de obras de arte. Isto muda no século XVIII, e a nova consciência histórica do estilo requer que uma dada situação social da arte seja reflectida. O romantismo é disso talvez o primeiro exemplo completamente marcado. Ele celebra a 'reflexão infinita' na obra de arte em si. Usa como contexto situações em que sabe que ninguém do meio social acredita. Celebra os paradoxos. Cultiva a ironia. Inicia a inclinação a citar a arte na arte (o que é distinto da reutilização de elementos históricos do estilo)» [1990:204-5]. A arte deixa o **espanto** e passa a lidar com os *connaisseurs*. «Agora a arte produz o seu próprio público, e a única questão é saber quem pode participar» [1990:199]. «É claro que por volta de 1700 os artistas estavam interessados num público consciente das questões específicas da arte e com experiência estética e que isto é mais importante do que os juízos positivos ou negativos em casos individuais. A admiração não é suficiente: deve ser admiração com conhecimento. Isto significa que a arte já não consiste apenas no papel performativo dos artistas; ela requer, porque só assim se poder tornar um sistema social, a diferenciação de um público específico a este sistema, a diferenciação de papéis complementares. A diferenciação de um sistema social

para a arte resulta, por outras palavras, na diferenciação da diferença entre os profissionais e o público» [1990:200].

«A historização dos estilos na segunda metade do século XIX corta finalmente com as concepções tradicionais do tempo que tinham sempre permitido que a unidade do belo, do verdadeiro e do bom fosse pensada como o acme da perfeição. Só então pode a obra de arte reclamar completamente a sua singularidade (...) Anteriormente, a política do estilo - por exemplo, a Academia Francesa no tempo de Colbert - tinha sido uma política de purificação, preocupação com a selecção e legitimação daquelas formas que garantissem qualidade. Agora passa a ser uma questão de decisões através das quais ganhamos distância histórica e definimos o que pertence ao nosso próprio tempo. Isto já não é encarado prescritivamente mas assegura apenas a moldura dentro da qual a obra de arte adquire um significado para além de si própria» [1990:202]. «A constelação interna da arte - vista em relação à sociedade e não em termos da multiplicidade e diversidade das obras de arte - tornou-se mais complexa. Acomodou-se a uma dependência do tempo, e daqui resulta uma temporalização das próprias obras de arte. Mesmo - e sobretudo - às velhas obras é atribuído um lugar histórico» [1990:210-11].

Assim, «a arte, através da sua disposição sobre os estilos, tem a oportunidade, que praticamente nenhum outro sistema funcional tem (a começar pela religião), de cortar abruptamente com o passado. Como as obras de arte são completas, a arte pode consciente e implacavelmente criar discontinuidade. Não é compelida à continuidade. Não tem de esperar até que os investimentos se tenham esgotado. Nem sequer deve continuidade aos seus patronos. Pode imediatamente preencher o desejo do novo. É por isso que a arte muitas vezes produz sinais antecipatórios na evolução social que podem ser vistos retrospectivamente como prognósticos. Isto é tanto mais fácil quanto os estilos já não indicarem diferenças de qualidade e deixarem intocada a validade das obras de arte do passado, cada obra de arte esforçando-se por ser tão boa quanto possível» [1990:203].

Resumindo toda a hipótese de Luhmann, temos uma relação entre:

«1. a crescente diferenciação de um sistema funcional da arte;

2. a crescente autonomia e responsabilidade desse sistema de profissionais e público para a auto-reprodução da sua comunicação por meio das obras de arte;

3. o desenvolvimente de teorias auto-reflexivas, de 'estéticas' no novo

sentido, para controlar essa autonomia e para resolver os problemas específicos (incomparáveis) dessa esfera, pondo assim em movimento

4. a individualização de obras de arte, até que finalmente, em meados do século XVIII, o caracter único do objecto se torna a condição de reconhecimento;

5. como resultado, temos: a problematização da auto-reprodução e a aplicação da diferença de níveis de significado, preocupada com a distinção entre estilo e obra, para a solução do problema;

6. a utilização do nível do significado do estilo para enraizar a autonomia da arte na sua diferença em relação (e isto significa ao mesmo tempo na sua dependência em relação) ao meio social e para incluir-excluir participantes; finalmente, isto produz:

7. a completa temporalização da complexidade do sistema, resultando que

8. o valor ligado ao tempo dos estilos e até dos objectos ameaça deslocar os critérios objectivos de beleza (que, a serem possíveis de determinar, só o eram auto-referencialmente)» [1990:212].

h) **A análise interna das obras**

A questão do estilo remete-nos, finalmente, para a grande ausência dos estudos sociológicos das artes. As teorias que expusemos e discutimos poderão ter coberto todos os aspectos do circuito da comunicação tal como expressos na clássica pergunta de Lasswell: «***who says, what, to whom, where and with what effect?***» Mas a esse modelo haverá que acrescentar uma outra questão, fundamental: ***how***? Porque não nos basta saber quem produz a comunicação, onde, qual o seu conteúdo, a quem se dirige e qual a sua recepção; temos de investigar **como** é feita essa comunicação. Poderá pensar-se, e tem-se pensado, que a análise interna das obras cabe a outras disciplinas como os estudos linguísticos relativos a cada uma das artes. Procurarei mostrar como é uma necessidade da própria análise sociológica, ***latu sensu***, realizar uma articulação entre as questões da produção e as questões da recepção através do estudo interno das obras (ainda que ele nunca possa viver por si próprio, como descrição sem violência interpretativa, como veremos adiante, ao falar da «condição crítica»).

É certo que chamar a tal estudo «interno» ou «formal» talvez não seja a

terminologia mais feliz, porque pode potenciar equívocos, como Goodman [1978:108-109, 115-116] procurou mostrar: é que, «em qualquer classificação, mesmo debilmente plausível, de propriedades em internas e externas, qualquer quadro, ou qualquer outra coisa, tem propriedades de ambas as espécies. Dificilmente seriam consideradas propriedades internas o facto de um quadro estar no *Metropolitan Museum*, de ter sido pintado em Duluth, de ser mais recente que Matusalém. O facto de nos livrarmos da representação e da expressão não nos dá algo isento de tais propriedades externas ou extrínsecas. Além disso, a própria distinção entre propriedades internas e externas é notavelmente confusa. Presumivelmente as cores e formas num quadro devem ser consideradas internas; mas se uma propriedade externa é uma propriedade que relaciona o quadro ou objecto com outra coisa, então as cores e formas devem obviamente ser consideradas como externas; porque a cor ou forma de um objecto não apenas podem ser partilhadas por outros objectos, como também relacionam o objecto com outros objectos que tenham as mesmas ou diferentes cores ou formas. Por vezes os termos "interno" e "intrínseco" são suprimidos em favor de "formal". Mas o formal neste contexto não pode dizer respeito apenas à forma. Ele tem de incluir a cor, e se inclui a cor, o que mais? A textura? O tamanho? O material? Evidentemente, podemos enumerar à vontade propriedades que devamos qualificar como formais; mas a expressão "à vontade" leva a que nos desfaçamos do problema.» Não me parece, no entanto, sobretudo se estivermos advertidos para tais armadilhas, que este problema terminológico (e repare-se que não existem grandes alternativas a «interno» ou «formal») possa entravar a questão essencial, que é, no dizer do próprio Goodman, «concentrar a atenção no símbolo, pelo menos tanto ou mais do que naquilo a que ele se refere. Onde não podemos nunca determinar precisamente que símbolo temos e de que sistema ele faz parte, ou determinar se temos o mesmo símbolo numa segunda ocasião, onde o referente é tão indefinível que para lhe fazer corresponder convenientemente um símbolo se requer um cuidado infinito, onde importam muitas características do símbolo e não poucas, onde o símbolo é uma instância das propriedades que simboliza e pode realizar muitas funções referenciais simples e complexas inter-relacionadas, não podemos meramente olhar por intermédio do símbolo para aquilo que ele refere como fazemos ao obedecer às luzes dos semáforos do trânsito ou ao ler textos científicos, mas temos constantemente que prestar atenção ao próprio símbolo, como o fazemos ao vermos pinturas ou ao lermos poesia. Esta ênfase sobre a

não transparência da obra de arte, sobre a primazia da obra em detrimento daquilo a que ela se refere, longe de envolver negação ou desconsideração das funções simbólicas, deriva de certas caacterísticas da obra enquanto símbolo.» Como sublinha Carmo d'Orey [1995:20-21], «aceite que as obras de arte são símbolos, a tarefa da Estética decorre naturalmente. Uma vez que todos os símbolos se estruturam em sistemas, há que, por um lado, analisar e descrever os sistemas de símbolos da arte; por outro, interessa compará-los com os das ciências e os da vida de todos os dias para ver em que se assemelham e em que se distinguem. Como todos os sistemas contêm uma sintaxe e uma semântica, as técnicas analíticas desenvolvidas para explicar os sistemas linguísticos podem ser utilmente aplicadas aos sistemas picturais, musicais, gestuais ou outros. A Actividade crítica torna-se diferente. Compreender uma pintura ou uma composição musical não consiste em considerá-la bela, sentir uma emoção especial ou descobrir a intenção do autor. Consiste na decomposição de um símbolo cujas propriedades sintácticas e semânticas não são imediatamente evidentes. Goodman põe o acento nos aspectos públicos e intersubjectivos dos símbolos. As propriedades estéticas não devem ser procuradas nos sentimentos do intérprete nem nas intenções do artista, mas nas próprias obras de arte.»

Ou seja, temos de fazer um pouco aquilo que vimos ser característico das artes ditas primitivas, segundo Lévi-Strauss: temos de atender à luta com a contingência da matéria. Para usar uma genial expressão de Simmel[346], muitas vezes o erro está em encarar as questões estilísticas «como se a forma fosse apenas uma coisa formal» - quando, «pelo contrário, nela **vive** uma das grandes possibilidades e realizações da humanidade.» Simmel dedica-se, aliás, a estudar as formas existentes em toda a vida social, isto é, fora do âmbito restrito da arte[347], porque, como escreve muito mais recentemente Michel Zéraffa[348],

---

[346] - Georg Simmel, num ensaio publicado em alemão no Der Tag em 2 de Março de 1918 e incluído com o título «Estilo germánico y estilo clásico-románico» na antologia espanhola, já citada, El individuo y la libertad: ensayos de crítica da la cultura, Barcelona, Península, 1986, p. 199.

[347] - Veja-se, nomeadamente, o artigo de 1896 publicado como «Estética sociológica» na mesma antologia. Para o desenvolvimento das ideias simmelianas de formismo, *vide* o número especial, dedicado a Simmel, da revista Sociétés, nº 11 (vol. 2, nº 6), Novembro de 1986, nomeadamente o artigo de Julien Freund «La théorie de la forme de Simmel».

[348] - Roman et société, de 1971, publicado em português como Romance e sociedade, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, pp. 14-15.

«a noção de forma tanto diz respeito à realidade social como à própria obra de arte»: «a realidade (e principalmente a realidade social) não é uma soma de conteúdos, tal como a forma não é um conjunto de artifícios.»

Não tenhamos, porém, ilusões: se análise «externa» e análise «interna» têm estado quase sempre tão divorciadas, como duas linhas paralelas de investigação, é porque existe entre elas, se não uma incompatibilidade, pelo menos uma dificuldade fundamental, que não se resolve com a simples boa-vontade de subitamente proclamar a sua integração[349]. Esta pertença pelo menos dupla da arte tem sido talvez o maior dilema enfrentado por criadores e críticos, e um dos factores que mais os tem dividido. Na expressão de Umberto Eco[350], qualquer arte é um «sistema de sistemas», um dos quais diz de facto respeito à relação com o mundo social mas que está acompanhado por outros sistemas que têm a ver com a própria linguagem específica de cada arte e com as formas como ela tem sido trabalhada, e que nesse próprio trabalho não deixam de ser «sociais». Há pois que precisar e discutir caminhos que ultrapassem esse paralelismo, para não afirmarmos apenas o estudo da especificidade da arte contra os que a remetem para o conjunto dos movimentos sociais, ou vice-versa.

A grande referência histórica para a relação entre as formas e os conteúdos é, mais uma vez, Hegel. Preenchendo o fosso aberto por Kant entre a sensibilidade e o entendimento, Hegel pensa que a arte é precisamente um «meio», talvez o grande meio, entre ambos e que a estética está a meio caminho entre a sensibilidade imediata e o pensamento puro: é a arte o primeiro intermediário reconciliador, a encarnação do infinito do mundo espiritual no finito das formas. E é porque, como escreve Hegel [1832-1845:175], «no processo estético, o sensível é espiritualizado e o espiritual aparece como tornado

---

[349] - Veja-se, por exemplo, como Janet Wolff parecia julgar que bastaria acrescentar análise interna ao marxismo, usando sobretudo os formalistas russos, e na obra Aesthetics and the sociology of art, London, Allen & Unwin, 1983, anunciava a maior convergência entre os trabalhos sociológicos e estético, para na já citada A produção social da arte, de 1984, já se apressar a dizer que é melhor admitir que não se tem a resposta a problemas de «beleza» e «mérito artístico». Comentário em Zolberg, 1990:200.

[350] - Apocalípticos y integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen, 1968. Lê-se nas pp. 105-106: a obra artística é «um sistema de sistemas, alguns dos quais não fazem referência às relações formais internas da obra, mas às relações da obra com o contexto cultural no qual tem origem».

sensível» que o estudo dos aspectos sensíveis ou materiais da obra é parte integrante do estudo das suas ideias e significações.

Peter Szondi foi dos principais autores a sublinhar a importância destes princípios hegelianos para a análise contemporânea da arte[351]. «Lê-se com efeito na Ciência da lógica (*Wissenschaft der Logik*) esta frase: "Só são verdadeiras obras de arte aquelas cujo conteúdo e forma são perfeitamente idênticos". Trata-se aí de uma identidade dialéctica: no mesmo lugar, Hegel chama-lhe "a relação absoluta do conteúdo e da forma (...), a passagem de um ao outro, de modo que o conteúdo não é mais do que a passagem da forma ao conteúdo e a forma é a passagem do conteúdo a forma".» «A concepção dialéctica da relação entre a forma e o conteúdo deu os seus frutos, quando a forma foi representada como a "condensação" do conteúdo. Esta metáfora tem a vantagem de exprimir ao mesmo tempo o carácter firme e duradouro da forma e a sua origem, portanto a sua capacidade de significar, que lhe vem do conteúdo. Assim pode ser desenvolvida uma verdadeira semântica da forma: e a dialéctica da forma e do conteúdo surge como uma dialéctica entre o enunciado formal e o enunciado do conteúdo.» Como sublinha Szondi, esta «assimilação da forma e do conteúdo anula igualmente a oposição entre o atemporal e o histórico, que estava inscrita na antiga relação: tem por consequência a historização do conceito de forma, e, em última análise, a historização da própria poética dos géneros. As categorias de poesia lírica, de poesia épica e de arte dramática, de sistemáticas que eram, tornam-se históricas.»

Poderia então esperar-se que fosse entre os autores de escola hegeliana que pudessemos encontrar os maiores contributos para a perspectiva que agora procuramos. Mas não: como já procurei explicar a propósito de Lukács, a corrente mais vulgarizada dessa escola fechou-se quase sempre numa abordagem, dita marxista[352], que desprezou a análise interna em favor de uma

---

[351] - Nomeadamente, no caso de Szondi, como ideias organizadoras da sua teoria do drama moderno: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), de 1956, publicado em francês como Théorie du drame moderne (1880-1950), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 8-10.

[352] - Para uma resenha histórica da teoria estética dos marxistas até aos anos quarenta, *vide* João Barrento, «De Weimar a Moscovo: a teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras», introdução ao volume Realismo, materialismo, utopia (uma polémica 1935 - 1940), Lisboa, Moraes, 1978.

contextualização puramente sociológica e ideológica. Também é certo que é em volta do marxismo, e também no seu seio, que mais cedo podemos encontrar alguns dos defensores de uma atenção às propriedades estilísticas das obras. A começar por Bertold Brecht[353], que alertava: «não deve esperar-se muito das pessoas que gostam de usar a palavra "forma" como qualquer coisa diferente do conteúdo, ou em relação com o conteúdo, ou qualquer coisa do estilo e que detestam por demais a palavra "técnica"». Sem esquecer os casos, ainda que muito tempo isolados, de Benjamin e, em certa medida, de Adorno, em que a discussão das obras em função de uma problemática geral da cultura e da sociedade passa também por uma atentíssima análise interna[354]. Ou os trabalhos pioneiros de russos e checos, como Mukarovski, Bakhtine e Volosinov, que referirei adiante porque só muito depois de publicados tiveram o impacte devido. Mas será preciso esperar pelos anos sessenta e setenta, e pela influência de outras correntes que já exporemos, para, então sim, vermos muitos estudos marxistas da arte concederem uma importância crescente à análise interna das obras. É o caso já referido de A dimensão estética, de Marcuse, onde este se apresenta como marxista «mais do que nunca» e logo critica abertamente a estética marxista ortodoxa por abordar a arte através do conteúdo, como se ela fosse pura ideologia.

Em 1960, Galvano Della Volpe[355] faz o primeiro reconhecimento sistemático, por parte do marxismo ocidental, da autonomia da arte e da especificidade dos valores formais, que, combinado com a «sua atenção sociológica (a consciência de que a autonomia da arte não significa separatismo do estético) o leva a marcar com muita propriedade os limites da análise linguística, mostrando que ela **serve, mas não se substitui**, ao juízo crítico e à determinação do valor artístico (...). Outro veio do maior interesse teórico na

---

[353] - «Observações sobre um ensaio», texto de 1938 traduzido no volume citado na nota anterior, p. 97.

[354] - Veja-se sobretudo como Benjamin colocou no centro da sua análise uma filosofia da linguagem; não apenas no início da sua obra, em que a tematizou expressamente, mas também, por exemplo, no citado estudo [1938-39] sobre Baudelaire, em que soube analisar as personagens que este ficcionalizava e soube dar conta da emergência, pela primeira vez na poesia lírica, de palavras de proveniência urbana.

[355] - Critica del gusto, de 1960, traduzida em português como Crítica do gosto, Lisboa, Presença, sem data.

estética dellavolpiana é o conceito de "noema-imagem". O noema-imagem representa a conjunção do carácter específico da imagem artística com a significação intelectual e discursiva, numa "racionalidade concreta" - conceito saudavelmente equidistante da redução intelectualística da obra a um argumento abstracto, e do beco sem saída das poéticas do inefável. O "aristotelismo" de Della Volpe (...) permite-lhe recuperar o sentido da importância do lado **técnico** no fenómeno artístico, que incorrera na desestima da estética neo-idealista de Croce ou Collingwood»[356].

Poucos anos mais tarde, no final da década de sessenta, o Centro de Sociologia da Literatura da Universidade Livre de Bruxelas, dirigido por Lucien Goldmann, começa a procurar estender a análise sociológica às micro-estruturas do texto, investigando, por isso, as suas propriedades estilísticas[357]. Inserido nessa escola, mas reclamando-se já de alguns teoremas de Roland Barthes, Jacques Leenhardt publica em 1973 Lecture politique du roman «La Jalousie» d'Alain Robbe-Grillet, onde examina as estruturas linguísticas (em particular as estruturas semânticas) desse romance, defendendo a necessidade de operar «uma verificação em aval, sobre as micro-unidades do texto, da estrutura evidenciada ao nível global da visão do mundo. A dupla verificação da exactidão da visão do mundo posta em evidência, por um lado, pela inserção ideológica e, por outro, pela homologia estrutural com o nível semântico, abre, pensamos nós, novas perspectivas ao estudo sociológico da literatura»[358]. Em 1971, também Fredric Jameson, num livro com o significativo título Marxismo e forma[359], viera entretanto defender que «o mais importante é a influência de uma dada

---

[356] - Síntese de Merquior em 1969:277-278.

[357] - Vejam-se nomeadamente os seguintes trabalhos colectivos, apresentados por Goldmann: «Micro-estruturas nas vinte e cinco primeiras réplicas de "Les nègres" de Jean Genet», de 1967, «"Elogios III" de Saint-John Perse», de 1969, «"A glória dos reis" de Saint-John Perse», de 1969. Vejam-se também, retomando de outro modo uma célebre análise formalista de Jakobson e Lévi-Strauss: Lucien Goldmann e Norbert Peters, «"Os gatos" de Charles Baudelaire», de 1969; W. Delsipech, «"Os gatos": ensaio de análise formal». Todos estes artigos, e alguns outros, estão reunidos no volume, de F. Bonhôte *et al*, Sociologie de la littérature, de 1973, tradução portuguesa como Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980.

[358] - Jacques Leenhardt, «Semântica e sociologia da literatura» (artigo onde já inicia a análise do romance de Robbbe-Grillet La jalousie), *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, citado na nota anterior, p. 156.

[359] - Marxism and form, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 163.

matéria prima, não só no conteúdo, mas na própria forma das obras». Em 1973, Nicos Hadjinicolaou[360] passou pela análise estilística da pintura de Rembrandt, Hogarth e Goya para tentar delimitar a respectiva «ideologia visual crítica».

Antes de passarmos a outro tipo de correntes que, fora do marxismo, mais longe levaram a articulação entre análise interna e análise externa das obras, convirá determo-nos um momento num autor que manteve muitas relações com um marxismo não ortodoxo: Arnold Hauser[361]. É certo que Pierre Francastel (cuja defesa da análise interna das obras já expus quando discuti o problema das «ideias da obra») quis fazer de Hauser o grande exemplo da desatenção ao **como** da obra, considerando que ele «propõe, como objectivo essencial, o exame da amplitude - mais do que do modo - da penetração das artes na sociedade contemporânea, sem fazer, de facto, qualquer referência às situações históricas do passado a não ser numa medida totalmente superficial»: «pessoalmente, em numerosas oportunidades tenho tido ocasião de formular as mais expressas reservas sobre os métodos que colocam em planos paralelos um certo esquema da história - necessariamente extraído dos manuais - e outro esquema da história da arte que não se dedica estritamente ao estudo directo das obras» [Francastel, 1970a:35]. Esta apreciação parece-me, no entanto, injusta, porque embora Hauser se dedicasse a traçar grandes panoramas diacrónicos e não ao estudo pormenorizado de alguns autores ou obras, e por isso incorresse necessariamente em esquematismos vários, nunca deixou de se preocupar com a relação entre os aspectos formais e não formais da arte: «pertence à natureza dialéctica dos fenómenos da consciência, as formas não servirem só para exprimir ideias, pensamentos e sentimentos mas, em parte, tornarem-se na sua fonte. Não só a linguagem, nem só as convenções têm de ser alteradas, dobradas e esticadas, para serem veículos de pensamentos em mudança, os próprios pensamentos devem fazer um esforço de adequação para poderem ser expressos. No fim, quer-se apenas exprimir o que se pode exprimir» [Hauser, 1973:35]. Saliente-se esta forma particular que Hauser teve de de atender aos problemas da forma, tratando repetidamente a questão das

---

[360] - Histoire de l'art et lutte de classes, de 1973, tradução inglesa como Art history and class struggle, London, Pluto, 1978.

[361] - Para as relações de Hauser com o marxismo, ainda que em posição não ortodoxa, *vide* o conjunto de entrevistas e pequenos artigos reunidos no volume de Arnold Hauser Im Gesprach mit Georg Lukács, de 1978; há tradução espanhola com o título Conversaciones con Lukács, Barcelona, Guadarrama, 1979.

convenções e géneros, chamando a atenção para o facto «de as formas de expressão convencionais produzirem elas próprias, em parte, o conteúdo da expressão a representar» [1973:34-41], e sobretudo interessando-se pelas lutas cíclicas contra as convenções e géneros estabelecidos e pela criatividade envolvida nessas lutas.

Repare-se como é esse mesmo o princípio que está na base da investigação de Peter Szondi [1956:8-10], que vai estudar como «o enunciado do conteúdo entra em contradição com o enunciado formal. Se, no caso da correspondência da forma e do conteúdo, a temática do conteúdo evolui mais ou menos no seio do enunciado formal, como um dado problemático situado num quadro que o não é, a contradição instala-se no enunciado fixo e estabelecido da forma posta em questão pelo próprio conteúdo.» Por exemplo, «as contradições entre a forma dramática e os problemas da época presente não deverão ser expostas abstractamente, mas sim ser ser captadas no interior da obra concreta sob o seu aspecto técnico, ou seja, como "dificuldades". (...) As exigências técnicas do drama reflectem exigências existenciais; a totalidade que se desenvolve nada tem de sistemático, antes tira a sua essência da filosofia da História. A História está contida nas falhas entre as formas poéticas, e só a reflexão histórica é capaz de construir as pontes que vão mais além»[362].

Mas foi fora dos estudos de filiação hegeliana («fora», mas em inevitável diálogo com ela) que vieram alguns dos mais decisivos contributos para a análise estilística das obras - a par da iconologia de Panofsky, que, no domínio das artes plásticas, mostrou as vantagens de levar a cabo uma análise formal para encontrar os motivos culturais e históricos imbrincados na tessitura semântica da obra. Os formalistas tinham insistido na **literaridade** (*literaturnost*) do texto, contra as interpretações reducionistas da obra de arte[363]. É certo que muitos

---

[362] - No mesmo sentido, embora a outro nível, é também esse um dos objectos de estudo da sociolinguística: ver como «uma série de sistemas se juntam ao constrangimento que o próprio sistema linguístico representa. São os constrangimentos métricos, ou aqueles que definem os vários géneros literários, etc., tudo aquilo a que Bureau chama os sobrecódigos *a priori*.» A eles se juntam «a criação de sobrecódigos legíveis apenas *a posteriori* no discurso», correspondendo à «vontade do criador de fazer corresponder uma diferença de discurso a uma visão diferente da existência». Juliette Garmadi, La sociolinguistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 97-100.

[363] - Foi o que, entre nós, procuraram fazer há várias décadas os críticos da Presença, sem grande sucesso. Como nota Eduardo Lourenço [1974:17]: «o "presencismo" crítico resumia-se na afirmação e defesa intransigente do que os seus

deles deixaram completamente de tomar em conta tudo o que não fossem os aspectos internos, isto é, desinteressaram-se daquilo a que Adorno chamava o **outro** da obra; e o mesmo se poderá dizer de muitas investigações estruturalistas. Mas também é certo que foram a aplicação dos métodos linguísticos ao estudo da poesia, inspirada no modelo jakobsoniano, seguida da «análise do discurso» de Zelig Harris, da gramática generativa de Chomsky, da noção de «*coupling*» apresentada por Samuel R. Levin em 1962, que vieram abrir novos e precisos caminhos para ultrapassar o paralelismo dos métodos formais e dialécticos. No campo literário, desde 1960, o desenvolvimento das ideias estruturalistas abriu novas perspectivas à sociologia da literatura; semiologia e semiótica destacaram a escrita e o texto como lugar de inserção sociológica[364]. Os trabalhos surgidos na revista Tel Quel representam a ponta dessa tendência. Citem-se, nomeadamente, as obras de Julia Kristeva, como Le texte du roman, de 1970 e La révolution du langage poétique, de 1974. Ou as

---

teóricos chamavam a **especificidade** da literatura. (...) Na determinação e estruturação consequente dessa especificidade do fenómeno literário não ia o "presencismo" muito longe. O conceito tinha sobretudo um perfil negativo, uma função de recusa contra uma outra concepção crítica que começara nos anos 30 a manifestar-se com relevo e será nos fins deles e começos dos anos 40 a articulada e expansiva ideologia crítica "neo-realista"».

[364] - Eduardo Lourenço [1994:64-65] elogia em E. Prado Coelho, justamente, a «pulsão anti-humanista, flor raríssima no campo da boa consciência cultural e crítica portuguesa (...). O gesto crítico de Eduardo Prado Coelho transfere toda essa herança — ou o essencial dela — para um espaço cultural mais atento à "fisiologia" quando não à "física" do texto, colocando com fervor e eficácia sob os manes de Saussure e seus apóstolos o que outros colocaram sobre os manes de Valéry e de Pessoa», atendendo ao «pressuposto básico do carácter original e ontologicamente **linguístico** da obra literária, que por isso mesmo requer ser tratada em prioridade como **linguagem**. É isto tão revolucionário que se não soubesse ou suspeitasse? Na verdade essa evidência não só esteve sempre a caminho mas presente nas mais geniais exegeses da "literatura" de Platão a Coleridge, ao mesmo tempo que fazia parte da consciência da prática poética mais exigente, de Mallarmé ao Surrealismo, para não referir a sua tematização por Valéry e o formalismo russo. Mas era uma "verdade" como que submersa e sem cessar recalcada e ocultada por outra "evidência" de mais larga aceitação e como que institucionalizada pela prática crítica de tradição historicista e positivista, a da linguagem como realidade **representativa**, como duplo "imaterial" do mundo, por assim dizer, mundo exterior ou interior. É com a vigência desta concepção que **rompe** a crítica estruturalista, retomando na sua luz intuições nunca de todo ignoradas, mas sem possibilidades de tematização. Com esta "ruptura" é uma autêntica revolução copernicana que se opera no horizonte da crítica literária, a qual por sua vez não faz mais do que tornar visível uma revolução inscrita nas obras onde essa concepção da realidade-linguagem está presente.»

de A. J. Greimas, com Sémiotique et sciences sociales, de 1976, e Maupassant, de 1976. E detenhamo-nos algum tempo com a referência a Roland Barthes, uma vez que, em relação à ficção, foi o Centre d'Études de Communications de Masse da École Pratique des Hautes Études, por ele dirigido, que se constitui como centro desta «revolução» - com alguma inspiração marxista, aliás como a revista Tel Quel.

Em O grau zero da escrita, de 1953[365], Barthes faz uma «reflexão livre sobre a condição histórica da linguagem literária», mera «Introdução ao que poderia ser uma História da Escrita.» A sua intenção geral é mostrar (com uma clivagem histórica que me parece demasiado vincada) como, «a partir do momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher o compromisso da sua forma, quer assumindo quer recusando a escrita do seu passado. A escrita clássica explodiu então e toda a Literatura, desde Flaubert até aos nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem. Foi precisamente neste momento que a Literatura (a palavra nasceu pouco tempo antes) foi definitivamente consagrada como um objecto. A arte clássica não podia reconhecer-se como uma linguagem, ela **era** linguagem, isto é, transparência, circulação sem depósito, concurso ideal de um espírito universal e de um **signo** decorativo sem espessura e sem responsabilidade; o fechamento desta linguagem era social e não de natureza. Sabemos que, pelos fins do século XVIII, essa transparência se turvou; a forma literária desenvolve um poder segundo, independente da sua economia e da sua eufemia (...) Isto é importante: a forma literária pode agora provocar os sentimentos existentes que estão ligados ao fundo de qualquer objecto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, crime. Assim, de há cem anos para cá, toda a escrita é um exercício de domesticação ou de repulsão face a esta Forma-Objecto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de encarar, enfrentar, assumir, e que não pode destruir sem se destruir a si mesmo como escritor.»

A partir daqui, Barthes pode estudar como o escritor se afasta do seu lugar mais reconhecidamente social, de uma função de exposição dos mecanismos das relações sociais tal como Balzac ainda a entendia, e passa a

---

[365] - Le degré zéro de l'écriture, suivi de Eléments de sémiologie, tradução portuguesa como O grau zero da escrita, seguido de Elementos de semiologia, Lisboa, Edições 70, 1981.

valorizar o seu trabalho e o seu estilo como um «alibi», como já faz Flaubert. Alguns anos mais tarde, e desta vez falando do teatro[366], Barthes escreve que «nunca será de mais repetir os estragos que o "estilo" faz nas nossas cenas burguesas. O estilo desculpa tudo, dispensa de tudo, e especialmente da reflexão histórica»: «na arte do teatro, o estilo é uma técnica de evasão», «é quase sempre um alibi». Mas o que para Barthes está em causa nesta viragem só pode ser compreendido no contexto mais importante que dá sentido a estas afirmações, e que é o da afirmação de uma nova realidade acima dos estilos: a própria «Literatura». «O discurso do escritor diz o que diz mas também diz que é literatura». Ou seja, o que mais interessa Barthes é a crescente importância de «um conjunto de signos dados sem nenhuma relação com a ideia, com a língua ou com o estilo, e destinados a definir, na espessura de todos os modos de expressão possíveis, a solidão de uma linguagem ritual. Esta ordem sacral dos signos escritos estabelece a Literatura como uma instituição e tende evidentemente a abstraí-la da História», o que não deixa de manifestar «a seu modo, que não é o menos claro, a sua ligação com a História profunda. Trata-se evidentemente de uma ligação cuja forma pode variar com a própria História: não é necessário recorrermos a um determinismo directo para sentirmos a História presente num destino das escritas: esta espécie de frente funcional que conduz os acontecimentos, as situações e as ideias ao longo do tempo histórico, aqui não propõe tanto efeitos como limites de uma escolha.»

Mais tarde, Barthes[367] desenvolverá uma ideia que me parece especialmente pertinente para aprofundar e operacionalizar este estudo interno das obras e da sua relação com a realidade social: «Para mim, a literatura - e, insisto, só aceito a palavra para efeitos de balanço, pois preferia falar de "escrita" em vez de literatura, ou mesmo de "textos", - a literatura surge num mundo de linguagem, naquilo a que eu já chamei uma "logosfera", o mundo das linguagens, no qual nós vivemos; e essa logosfera, atendendo ao que é a nossa sociedade, está profundamente dividida. As linguagens estão divididas. (...) Na realidade, há várias línguas francesas. Creio que é indispensável situar a literatura atendendo a essa divisão das linguagens», apesar de, desde «há dois

---

[366] - «Dois mitos do jovem teatro», em Mythologies, de 1957, tradução portuguesa (muito tardia) como Mitologias, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 100-102.

[367] - Em discussão com Maurice Nadeau nos Diálogos «France-Culture», publicada com o título «Para/ou onde vai a literatura», *in* Escrever...Para quê? Para quem?, Lisboa, Edições 70, 1975 (edição francesa:1974), pp. 11-15.

ou três séculos, se ter atribuído à linguagem literária uma espécie de valor, de alibi transcendente, eterno, universal. (...) Por conseguinte, a linguagem literária ocupa uma posição excêntrica em relação a todas as linguagens reais, e ao mesmo tempo uma posição transcendente, como se ela fosse a componente, e de certo modo a síntese, de todas essas linguagens.» «Se tomarmos, por exemplo, um romance de tipo bastante tradicional - como um romance de Balzac, - em que é que esse romance participa numa certa socialidade? (...) Participa de um modo ambíguo, contraditório. Por um lado, esse romance está globalmente inserido numa linguagem muito à parte, a linguagem da literatura, a linguagem do relato escrito. Não é uma linguagem falada. E, ao mesmo tempo, no interior desse romance circula, e são apresentadas de maneira de certo modo caleidoscópica, uma grande quantidade de linguagens imitadas. O que há de interessante na literatura não é propriamente o facto de um romance reflectir uma realidade social; o carácter específico de uma obra literária, de um romance, por exemplo, é praticar aquilo a que se podia chamar uma *mimesis* das linguagens, uma espécie de imitação geral das linguagens. (...) A prática literária não é uma prática de expressão, de expressividade, de reflexo, mas uma prática de imitação, de cópia infinita. E por isso que é um objecto muito difícil de definir. (...) Escrever é colocar-se naquilo a que se chama agora um imenso "intertexto", quer dizer: colocar a sua própria linguagem, a sua própria produção de linguagem, no próprio infinito da linguagem.»

Note-se, aliás, como esta ideia da linguagem como *mimesis* de outras linguagens - quer da escritas literárias anteriores quer das que circulam fora da literatura - não deixava de estar presente no pensamento de Adorno, que escrevia na sua Teoria Estética [1970:316-317]: «tão pouco fácil é eliminar como aceitar a imitação enquanto categoria estética. A arte objectiva o impulso mimético. Fixa-o e exterioriza-o na sua imediatidade, e também o nega, A imitação dos objectos tira de semelhante dialéctica da objectivação a consequência fatal.» «Não há Joyce sem Proust e não há Proust sem Joyce, para o qual olhava com altania. Foi através da imitação, não fugindo dela, que a arte conseguiu a sua autonomia; nela adquiriu os meios da sua liberdade.» Também a noção de «repertório» desenvolvida por Iser é aqui pertinente: «para que o texto de ficção seja apreensível pelo seu leitor, é necessário que ele incorpore códigos sociais e literários que lhe são anteriores. (...) Mas, neste processo de incorporação, os elementos do repertório são desligados dos seus antigos contextos e é-lhe devolvida uma inesperada capacidade relacional. Deste

modo, o repertório integrado no texto é **o uso de uma determinada familiariedade em termos de não-familiariedade**» [E. P. Coelho, 1987:486]. Mesmo Gadamer [1960] trabalha esta ideia de que reconhecemos algo nas obras devido à sua inevitável dimensão mimética, ainda que ela nunca tenha sido concebida ou apresentada dessa maneira; e é a partir desse reconhecimento que problematizamos a «verdade» da obra. Esta perspectiva será depois consistentemente desenvolvida por outros autores, como Kristeva, recorrendo à obra de Mikhail Bakhtine[368], de forma que, «no lugar da noção de intersubjectividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla.» Para Bakhtine, diz Julia Kristeva, «o diálogo não é apenas a linguagem assumida pelo sujeito, é uma escrita onde se lê o outro (sem nenhuma alusão a Freud). Assim o dialogismo bakhtiniano designa a escrita ao mesmo tempo como subjectividade e como comunicatividade, ou, melhor dizendo, como intertextualidade; face a este dialogismo, a noção de "pessoa-sujeito da escrita" começa a atenuar-se para ceder o lugar a uma outra, a da ambivalência da escrita». «A noção do signo (SA-Se), resultante de uma abstração científica (identidade-substância-causa-fim-estrutura da frase indo-europeia) designa um corte linear vertical e hierarquizante. A noção de duplo, resultante de uma reflexão sobre a linguagem poética (não científica), designa uma "espacialização" e um pôr em correlação da sequência literária (linguística). O que implica que a unidade minimal da linguagem é pelo menos dupla.»

É justamente em autores de meio século atrás, como Bakhtine e Mukarovsky, que Pierre Zima[369] se irá apoiar para ultrapassar a sociologia marxista da literatura, e mesmo as posições da Teoria crítica e do estruturalismo de Barthes ou Todorov, cujos métodos lhe parecem redutores, procurando criar uma «sociologia do texto» que revele a produção do sentido «no próprio trabalho sobre a sintaxe da frase e sobre a narração.» Como lembra Zima [1979:93-97], Mukarovsky já nos anos quarenta procurou ultrapassar o dualismo

---

[368] - «Segundo a teoria do enunciado de Bakhtine, há sempre um constituinte verbal, definido pela matéria linguística, e um constituinte não-verbal, que corresponderia ao contexto da enunciação. (...) Ora, podemos dizer que, em Bakhtine, se proclama já este sentido maximalista da pragmática, quando se propõe a ideia de que a situação entra no enunciado como um constituinte necessário da sua estrutura semântica.» E. P. Coelho, 1987:450-451.

[369] - Pour une sociologie du texte littéraire, Paris, U.G.E., 1978 e o já citado «Le rapport sémiotique/dialectique dans le domaine de la littérature».

forma/conteúdo em direcção a uma sociologia do texto e em particular da linguagem poética, vendo a necessidade de representar as estruturas sociais como estruturas linguísticas. «A diferença fundamental entre Mukarovsky, Medvedev, Volosinov e Bakhtine por um lado e Lukács pelo outro reside no facto de os pensadores checos e russos terem sido os primeiros a avançar a hipótese de as relações entre o universo social e o do texto ficcional se articularem no plano linguístico e deverem ser descritos nesse plano. No seu livro intitulado O marxismo e a filosofia da linguagem, Bakhtine e Volosinov dedicam-se, pela primeira vez, a dar uma dimensão linguística à teoria dialéctica (marxista) da sociedade. Eles compreendem que os antagonismos sociais podem e devem ser analisados como antagonismos linguísticos se os queremos pôr em relação com textos ficcionais.» A partir destes autores, o que propõe Zima? A sua «sociologia do texto» parte da ideia de que o texto dramático intitulado Hamlet, por exemplo, foi redigido numa situação socio-linguística particular, e procura «encontrar as diferenças retóricas (os sociolectos) da época sobre o plano intertextual e esforçar-se por representar o drama como um campo de batalha de sociolectos incompatíveis, representando interesses sociais inconciliáveis.» «É insistindo sobre a **diferença** que a sociologia do texto se define como uma teoria da prática ficcional.»

É a atenção à matéria própria da prática ficcional que afasta Zima da escola goldmaniana, que reduz a obra a uma visão do mundo quase denotativa. É claro que «tudo depende do que se entende por visão do mundo. Se partirmos da ideia de que a visão do mundo é o conjunto dos valores existentes numa sociedade, então é evidente que deveria ser possível fazer uma correlação entre a produção dos textos ficcionais e a transformação desses valores sociais. Mas esses valores, o texto nunca os exprime de uma maneira denotativa, imediata: Proust, Kafka e Hesse não falam nos seus romances da crise do indivíduo ou do Sujeito e no entanto a crise do sistema de valores liberal manifesta-se no plano da sintaxe narrativa e no plano da nova composição romanesca. As questões sociais são pois transpostas para o plano textual.» «O estruturalismo genético de Goldmann, na sequência de Lukács, embora com mais ***nuances***, continua a ignorar a obra como significante polissémico, não redutível ao seu significado filosófico ou ideológico.» Sem esquecer «que todo uma literatura de vanguarda rejeita o critério estético da **coerência** desenvolvido por Hegel, Lukács e Goldmann. Parece-me absurdo querer interpretar toda uma literatura à luz de uma categoria estética (coerência, visão do mundo) contra a qual ela polemiza

há cinquenta anos.» «Uma escrita pode ser um produto social sem que isso implique um sistema (filosófico) de significados coerente. O dadaísmo é sem dúvida um fenómeno social e a sociologia do texto não poderia renunciar a uma explicação dos escritos de Tzara fazendo valer que numa escrita que procura desintegrar os significantes falta o sentido social: é precisamente o trabalho desestruturador da escrita dadaísta que transporta sentidos sociais. Mas parece-me ser impossível integrá-los numa visão do mundo, tal como Goldmann a define. O sentido social não se manifesta sempre sob a forma de uma "visão do mundo".» Aliás, como vimos, o próprio «Goldmann deve ter-se dado conta disso em Pour une sociologie du roman.»

Para Zima, «o sentido social de um texto literário reside pois na própria produção textual, na maneira de produzir que é muitas vezes uma inovação.» Essa abertura para um sentido novo que não pré-existe à obra, mas que ela cria no seu próprio trabalho sobre a linguagem, é mais um aspecto que justifica outro tipo de atenção à realidade estilística das obras. Repare-se que quando a escola de Goldmann vai estudar os micro-elementos da obra, é para «verificar» «homologias», para encontrar a esse nível a comprovação da coerência de uma ideologia já estabelecida na macroanálise.

Leenhardt [1973:151-153], por exemplo, recorre à noção de «sema contextual» para dizer que o contexto da obra determina a coerência de todos os elementos, trabalhados pela escrita ao nível de cada palavra: «a determinação do sentido de uma palavra só pode ser efectuado com a condição expressa de a integrar na estrutura global», porque o escritor pode ser levado a transgredir o uso da língua «para assegurar a coerência do seu discurso.» Ora, seria de considerar a transgressão no uso da língua, não para assegurar a coerência do discurso estabelecido, mas, pelo contrário, como meio de abrir esse discurso para o desconhecido. Não será esse tipo de transgressão uma das características da especificidade da criação artística, e um dos elementos que a distingue da ideologia? Como nota Jean-François Lyotard [1985:61] a propósito de Orwell, «o adversário e o cúmplice da escrita, o seu Big Brother (ou antes, o seu O'Brien), é a língua, quero dizer não apenas a língua materna mas a herança de palavras, de recursos e de obras a que chamamos cultura literária. Escreve-se contra a língua, mas necessariamente com ela. Dizer o que ela já sabe dizer, isso não é escrever. Quer-se dizer o que ela não sabe dizer mas deve poder dizer, supõe-se. A língua é violada, seduzida, introduz-se nela um idioma que ela não conheceu. Quando desapareceu o próprio desejo de que ela possa dizer outras

coisas além do que já sabe dizer, quando se sente que a língua é impenetrável, inerte e torna vã qualquer escrita, ela chama-se Novlíngua.». Mas, «mesmo para descrever esse estado de extenuação da escrita, o seu "1984", torna-se ainda necessário escrever, pôr mais uma vez à prova a dupla resistência do já dito ao ainda não dito e das palavras que querem advir àquelas que estão estabelecidas.»

Viktor Shklovsky[370], em ensaio de 1916 com o título «Arte e técnica», considerando que o crucial no trabalho poético não são as imagens mas os dispositivos com que se processa o material verbal, encarou, como outros formalistas, o discurso poético como o uso especial da língua que se torna distinto ao desviar e distorcer o uso prático e quotidiano da linguagem; mais tarde Jakobson faria uma distinção menos rígida entre as **funções** poética e prática da linguagem, com a primeira a «desfamiliarizar» os objectos habituais, e a segunda a orientar-se mais para a comunicação. Já Shklovsky, no seu ensaio, tinha cunhado os termos «***ostrenanie***» ou «desfamiliarização» (ou «tornar estranho») e «***zatrudnenie***» («tornar difícil») para falar do modo como a arte eleva a percepção e curto-circuita as respostas automáticas. Para os primeiros formalistas, o objectivo destes «curto-circuitos» eram puramente estéticos: tratava-se de experenciar o que Shklovsky chamou a «articidade do objecto», para sentir a «pedridade da pedra». Pouco mais tarde, com Brecht, a desfamiliarização tem como objectivo e efeito não apenas revelar o seu próprio processo de produção mas também, conscientemente, os processos sociais.

Num artigo de 1982, Jean Duvignaud[371] evoca vários escritores que teorizaram esta mutilação da linguagem como forma de perseguição de novos sentidos. Por exemplo, Heinrich von Kleist considera que «a imagem, a metáfora, a própria ideia, não resultam de uma representação de estrutura universal e escondida, de uma cópia, de um reflexo»: «Kleist assegura que "a ideia vem ao falar" e que é preciso mastigar longamente as palavras até emergir um sentido. E acrescenta: "As ideias e os seus signos proseguem em conjunto a sua marcha para a frente e há coincidência entre o acto psicológico do pensamento e o acto da expressão."» «Como diz Kleist, o movimento da frase é o de um pensamento

---

[370] - Citado por Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis, New vocabularies in film semiotics, London, Routledge, 1992, pp. 10-11.

[371] - «La poursuite du sens à travers la mutilation du langage commun», L'homme et la société, nº 63-64, Janeiro de 1982.

que procura a sua formulação através das aproximações do acto de escrever: acto de ficção que, por uma sucessão de alterações microscópicas, de minúsculas catástrofes (...) suscita a proliferação do sentido, ou mais vagamente o "prazer do texto". Ler é então, como diz Sartre, "déciffrer" um sentido, seguir através da deslocação sistemática e arbitrária da linguagem recebida, os contornos do universo utópico suscitados pelo estilo de um escritor...» Na mesma linha, Proust escreveu sobre Flaubert: é «um homem que pelo uso inteiramente novo e pessoal que fez do passado definido, do passado indefinido, do particípio presente, de certos pronomes e de certas proposições, renovou quase tanto a nossa visão das coisas como Kant com as suas Categorias, as teorias do conhecimento e da realidade do mundo exterior.»

Jauss [1973:110-111] lembra justamente o sucedido com o próprio Flaubert como situação exemplar da importância social de uma revolução linguística. «O caso de Madame Bovary, reflectido pelo processo levantado contra Flaubert depois da primeira publicação da obra na Revue de Paris, em 1857, demonstra, de uma forma impressionante, o modo como uma forma estética nova pode implicar também consequências de ordem moral ou, por outras palavras, o modo como pode dar a um problema moral um inimaginável alcance social. A forma literária nova, que forçava o público de Flaubert a perceber de uma nova maneira a "fábula gasta", era o princípio da narração impessoal (ou imparcial), relacionado com o procedimento estilístico do "discurso indirecto livre", que Flaubert usava com virtuosismo e sentido de oportunidade»[372].

---

[372] - «A significação disto», prossegue Jauss, «pode ser ilustrada a partir de uma descrição que o procurador Pinard incriminou como particularmente imoral. Ela segue-se, no romance, ao primeiro "mau passo" de Ema e mostra-a olhando-se no espelho após o adultério: "En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. *Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire* (...)". O procurador tomou estas últimas frases como uma descrição objectiva, implicando o juízo do narrador, e escandalizou-se perante esta "glorificação do adultério", que considerou ainda bem mais imoral e perigosa do que o próprio "mau passo". Ora, o acusador de Flaubert era vítima de um erro que o advogado não deixou de assinalar imediatamente: as frases incriminadas não são uma constatação objectiva do narrador, à qual o leitor poderia aderir, mas sim a opinião subjectiva da personagem, cuja sentimentalidade romanesca o autor pretende descrever.»

Tanto o grupo Tel Quel como Derrida radicalizarão a ideia de **escrita** como desestabilização dos conceitos de obra ou de autor. Como sintetiza Maria Teresa Cruz [1989:84-87], «o autor, como noção metafísica, faz parte de um sistema complexo e solidário de outros conceitos que é preciso desconstruir em simultâneo. É a promoção a primeiro plano da noção de escrita que se revela a Derrida como fundamental para esta tarefa. Trata-se, antes de mais, de inverter o pressuposto da precedência do sentido em relação ao texto, como é intentado em L'écriture et la différence [de 1967], o que equivale a dizer que a escrita é ela própria "inaugural", como afirma Derrida, e não expressão de uma palavra dada: "ela não sabe para onde se dirige, nenhuma *sagesse* a precavê contra esta precipitação essencial, em direcção ao sentido que ela constitui e que é antes de mais o seu porvir" (Derrida, 1967:22). Esta promoção da escrita, que é desde logo uma contestação de qualquer "travestimento da origem" (Derrida, 1967:17), própria ao **logocentrismo** de noções como o sujeito, a imaginação e a criação, que fazem da escrita o lugar da "expressão", é também uma contestação do **fonocentrismo** que tem colocado a escrita como um sucedâneo da palavra oral, ponto de partida de toda a teoria linguística. É em certo sentido o privilégio da palavra oral (na qual a voz cria, mais do que qualquer outro meio, a ilusão da presença imediata da consciência na palavra), que se manifesta na metáfora intencionalista de um autor que "nos fala" através da obra. Ora, como procura demonstrar Derrida, a **ausência** caracteriza estruturalmente a escrita. A ausência do destinador e destinatário, geralmente notadas (dado que se escreve algo para um ausente e que a palavra escrita mantem a sua legibilidade mesmo depois de desligada do seu emissor) retira a sua possibilidade de uma razão estrutural que é a sua **iterabilidade**. "Um signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto, quer dizer, o conjunto das presenças que organizam o momento da sua inscrição" (Derrida, 1971:413), na medida em que ele é isolável , não só do seu contexto real, mas também do seu contexto "semiótico interno", como diz Derrida, referindo-se à possibilidade de isolamento e de citação de qualquer enunciado, que se transforma assim, ele próprio, num produtor de significação e de contextos. Em última análise, tal suposição põe em causa, não só a autoridade do "querer-dizer" do autor, mas também a do código; a iterabilidade representa a própria possibilidade de emergência de qualquer marca significante, isto é, a identidade desta marca não é mais do que o efeito do seu próprio diferimento.» «É a escrita que se constitui assim como a própria instância engendradora, sendo o texto, como assinala Kristeva, não um produto,

mas o próprio processo de produção e transformação da significação».

Ou seja, e retomemos Duvignaud, «através dos múltiplos desvios ou alterações do senso comum e da linguagem, de que conhecemos o papel na reprodução e na conservação das sociedades humanas», não se estará a «abrir o campo da percepção conhecida a uma percepção ainda desconhecida, e que seria o motor implícito de todas as mudanças ou daquilo a que no século passado se chamava o progresso?» «Não residirá aí, na prática material, no ***bricolage*** ou na manipulação dos "instrumentos sociais e mentais", o acto mesmo a que chamamos imaginário?» «O fisiologista Golstein diz que a doença consiste em repetir emoções conhecidas e em fechar-se friorentamente no conforto das coisas adquiridas e da experiência ancestral ou devidamente estruturada. Diz também que a saúde consiste em afrontar emoções desconhecidas, inéditas. Vê nisso a marca da coragem humana. Esta coragem parece caracterizar o acto de escrever e sem dúvida o imaginário. Talvez só sejamos porque mutilamos o que recebemos...» Então a análise deve, «para retomar realmente a experiência imaginária da literatura, dar conta do estado comum da língua no interior da qual o escritor habita, das palavras ou dos termos que reenviam a ideologias ou dos conceitos utilizados pelo organismo social de que ele é um dos membros, e depois, a partir desse quadro de coisas recebidas - onde se misturam a ancestralidade e o estrutural - seguir o jogo, estatisticamente enumerável porque repetido, na obsessão de escrever, das mutilações ou desvios que transtornam os dados a fim de contruir um estilo. Que esse estilo constitua uma forma nova da percepção das coisas e dos homens, que seja uma "visão" nova do mundo, eis para o que devia tender a análise completa.»

É esta postura, que procura «retomar a experiência imaginária» da criação artística, na sua abertura e na sua liberdade, que nos leva agora a **alargar** o campo da nossa perspectiva, procurando caminhos que se situam fora da perspectiva científica. Como escreve Bachelard [1957:10], «dantes, as Artes poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenómeno da liberdade.» Um grande verso «sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem da liberdade?» Se, em vez de falarmos em liberdade, como se fosse uma categoria *a priori* ou uma dádiva inefável, falarmos do trabalho da arte, no sentido que Lyotard e Duvignaud referem, como processo de libertação, então talvez caiba às ciências sociais

compreender a parte de determinação, ou de opressão, que existe nesse processo; a parte de liberdade, essa, as ciências sociais talvez já tenham provado não estar vocacionadas para a tratar; será o campo de outros olhares. Quais?

B - A História de arte e o conceito histórico de arte

A aproximação histórica é uma dimensão importante para perspectivarmos o nosso pensamento (a começar, aliás, pelo das ciências sociais, que não pode estar desligado dela). O discurso histórico sobre a arte estabilizou-se, no entanto, na figura epistemológica da História da Arte, que teremos de começar por criticar: o entendimento histórico de que precisamos terá de ser diferente, de algum modo mais radical, ou mais primitivo, do que o dessa disciplina.

A este respeito, recorramos ao ponto da situação feito, com clareza e alguma caricatura, por Hubert Damisch [1984]: a História de Arte faz a sua crítica dentro de um *a priori* cultural que é a definição de arte corrente na nossa sociedade, tal como foi definida pela estética do século XVIII, considerando como «factos artísticos» apenas os que são reconhecidos «como tais através das suas instituições públicas ou privadas». Através dessas instituições - museus das belas-artes e/ou das artes decorativas ou exóticas, bibliotecas, academias, conservatórios, escolas, galerias de arte, etc. (e aqui podíamos acrescentar a Damisch as salas de concerto ou as salas de teatro) -, «a nossa sociedade traça uma nítida fronteira entre sectores, aos quais, por outro lado, atribui uma mesma conotação "artística"»[373].

Ora, tal como se pode ver pelo campo que a instituição académica associa à «história de arte», ela funda-se, «prioritariamente, em artes ditas "visuais" ou "plásticas", aquelas, precisamente, cujas obras são aceites pelo Museu.» Desta forma, note-se, é reduzido todo o campo artístico às dimensões da **obra**, isto é,

---

[373] - Damisch não refere, mas convirá lembrar que, mesmo no interior de uma dada cultura num determinado momento, a ideia de arte não será a mesma para todas as pessoas; embora as instituições dominantes legitimem certas formas, a nossa perspectiva crítica em relação a essas instituições deverá fazer-nos ter presente que elas não conduzem ao puro e simples apagamento de outras maneiras de conceber a arte e de se relacionar com ela, nomeadamente por parte das classes populares. Cf. o meu artigo de 1988b, já citado.

dos «produtos que, de momento, apenas se prestam à reprodução (a qual, seja ela mecânica ou industrial, nos remete sempre a um trabalho tido como original)», e deixando de fora «as obras musicais, coreográficas, mas também literárias, poéticas, etc., que dependem dum outro modo de "produção", ou de **repetição**». E por essa razão, apesar das tentativas contraditórias, esta abordagem revela-se «incapaz de integrar no seu âmbito as artes pré-históricas ou "primitivas" assim como as asiáticas - cujo estudo continua reservado aos especialistas.»

Na mesma linha, Svetlana Alpers, uma das «novas» historiadoras da arte, considera que a História de arte tradicional se tornou claramente estreita na sua formulação, por tomar como evidente a centralidade da instituição pintura, partir do papel único do indivíduo criador e centrar-se no carácter único do trabalho individual, deixando de lado os trabalhos de colaboração, workshops, múltiplos, pinturas em séries, e qualquer atenção séria a outros *media* diferentes dos óleos [cf. Zolberg, 1990:54, que lembra como excepções Panofsky e Arnold Hauser].

É certo que algumas correntes mais recentes da História de Arte, e de forma espectacular muitos museus, têm procurado integrar, não tanto as artes que escapem à materialização em obras, mas pelo menos certas obras que ainda há poucos anos não eram ali admitidas, como algumas máscaras dos povos ditos primitivos, tecidos orientais, paramentos litúrgicos medievais, etc. São os limites desse esforço de alargamento que me levaram há pouco a dizer que a historicidade da questão tem de ser reformulada em termos mais radicais do que aqueles utilizados pela História de Arte. Porque repare-se: numa sociedade arcaica, o campo artístico abrange a tatuagem, as deformações corporais, o vestuário, os cosméticos, os apitos...; na tradição confuciana, entende-se por arte o ritual, a música, a condução de carros, a caligrafia e os números - e destas actividades só a música faz parte do nosso conceito de arte. Mesmo no Ocidente, lembra Damisch, houve uma constante «redistribuição das actividades ditas artísticas, como explicitamente o demonstram, na era de Quatrocentos, as discussões sobre o estatuto das artes mecânicas e das artes liberais, e na de Seiscentos os torneios retóricos em volta do tema do *paragone*, da hierarquia ou da relativa excelência comparada das várias artes».

Muitos outros exemplos poderiam ser encontrados nos séculos seguintes, mas estes bastarão para desenvolvermos os aspectos necessários ao nosso argumento e ao estudo, nos capítulos seguintes, do nosso objecto. Porque daqui resulta, na formulação de Damish, que a definição de uma época de arte

«somente pode funcionar num sistema portador de uma historicidade específica quando se situa num campo de produção material e ideológica muito mais vasto do que aquele a que se limita a história dos estilos ou até mesmo das formas, na acepção tradicional da palavra.»

A própria relação daquilo que em cada cultura é considerado arte com as outras actividades, nomeadamente as produtivas e religiosas, varia profundamente, como a antropologia drasticamente nos mostra mas a nossa própria história medieval nos lembra. «O exemplo dos "jardins de coral", caros a Malinovski, demonstrou já que a "arte" - fosse ela, embora, a dos jardineiros de Trobriand - não está ligada à existência dum excedente, mas pode, pelo contrário - nisto semelhante ao sacrifício -, constituir **até ao excesso** um dos motivos da produção.» Outro exemplo: na Índia, antes da colonização britânica, mulheres e crianças, mesmo pertencendo às castas inferiores e vivendo quase nuas, no limiar da penúria, «traziam muitas vezes pulseiras de ouro maciço (ou prata), nas pernas e nos braços», o que põe em causa as teses (de Wundt e de Mauss, entre tantos outros) sobre a origem da arte como luxo decorativo ou ornamental. Mas nem sequer é preciso ir buscar exemplos de sociedades tão longínquas: na nossa própria cultura ocidental de há alguns séculos, o gosto clássico, como lembra Panofsky, «exigia que as cartas familiares, as alegações jurídicas e os escudos dos heróis fossem artísticos», enquanto o gosto moderno reclama que a arquitectura e os cinzeiros sejam «funcionais».

A perspectiva de Mukarovsky é revolucionária também por notar «que o limite entre a função estética e as funções de tipo prático não é coincidente com a separação entre as artes e as outras actividades humanas. Por mais estética que seja uma dada manifestação artística, podemos dizer que as funções práticas nunca serão inteiramente suprimidas. Por outro lado, nenhuma actividade existe sem a presença de uma dimensão estética. Para Mukarovsky, **a função estética é omnipresente**.» O que podem existir é sociedades ou meios que desconhecem a diferenciação de funções: «é o caso da sociedade medieval ou do meio rural. Onde se verifica uma indiferenciação de funções, podemos dizer que o conceito de arte não existe para eles com o mesmo sentido com que o entendemos na época actual» [Coelho, 1987:373-374].

Assim, como sintetiza Damisch, mesmo «se apenas nos limitarmos à história das artes no Ocidente, as modificações, transformações, alterações a que a **teoria** foi sujeita desde a Antiguidade greco-latina até à Era Industrial só se deixam compreender na base e em função duma articulação dialéctica de dois

pólos, o do saber e o da prática, onde a troca de papéis, a permeabilidade dos universos do discurso, se não mesmo a sua recíproca interacção, representam a regra, e onde a especificidade, a autonomia das "séries" e das "teorias" (da série "pintura" como da série "matemática" ou "teatro", da **teoria** "artes" como da **teoria** "ciências") são motivo de um trabalho incessantemente recomeçado.» A nossa teoria medieval é esclarecedora «na medida em que, através da distinção clássica entre artes liberais e artes mecânicas, se põe o problema das relações entre trabalho intelectual e trabalho manual, numa perspectiva não apenas (ou em primeiro lugar) ideológica, mas também social, ou mesmo política.» «Mas foi preciso esperar pelo século XV para que as "belas artes", ao acederem ao estatuto de artes liberais, fossem reconhecidas como uma forma especializada do trabalho intelectual, logo que a Renascença foi obrigada a confundir na unidade duma mesma figura - um Alberti, um Leonardo - as funções de um cientista, de um filósofo, e/ou de um erudito, e até as de "artista". Com a Encyclopédie, que surge então como sintoma de uma radical transformação socioeconómica, à qual vai buscar sentido e projecção, a questão vai centrar-se nas relações entre a arte considerada (sem que explicitamente isto se afirme) como uma das modalidades do trabalho intelectual, e o trabalho manual, ao qual se aplica ainda a mesma designação "arte"». Diderot hesitava ainda em separar a arte «do trabalho, da "mão de obra que cria o artista" e talvez, em definitivo, **da mão que fazia a arte**. Ora é precisamente isto que vai ser posto em causa na passagem da manufactura para a grande indústria», em que o trabalho criativo deixa claramente de ser associado ao trabalho manual, firmando-se assim as bases que a estética desenvolverá. «A arte deixa de ser apanágio dos habilidosos, dos prestidigitadores, dos mágicos (como Plínio a considerava ainda) para assumir o papel de **organização** que é o seu. Organização de disciplinas específicas, dotadas de uma teoria própria, e dentro em breve apoiadas por instituições (tais como as academias) destinadas simultaneamente a confirmá-las na sua especificidade e a regulamentar as suas relações com as disciplinas afins: ciências matemáticas, físicas ou naturais, filosofia, história, mitologia, etc.» É esse cunho de organização, do artista como arquitecto, que nos permite reconhecer como sendo de Rafael certas pinturas que não foram realizadas pela sua mão, mas sim pelas dos seus aprendizes e discípulos.

De onde surge então, recentemente, a redefinição do conceito de arte para fora dos parâmetros desta estética setecentista? Embora tendo já raízes na paixão dos expedicionários do século XIX pelas obras de Pompeia e do Egipto,

só começou realmente com os vanguardistas das artes plásticas da primeira metade do século XX, sobretudo os cubistas, surrealistas e dadaístas, primeiros coleccionadores da arte dos povos ditos primitivos por nela verem, com uma grande parte de malentendido romântico, uma liberdade e espontaneidade de expressão e uma multiplicidade de perspectivas que lhes abriam novos horizontes e punham em causa os cânones tradicionais. Ao mesmo tempo, as novas condições de produção e reprodução das obras e a mercantilização alargada de toda a sociedade abrangem as produções artísticas, retiram-nas do isolamento a que a reflexão estética as tinha colocado. Há que repensar radicalmente o próprio conceito, defende Benjamin [1936a:15], citando Valéry: «as nossas Belas-Artes foram instituídas, fixados os seus tipos e os seus usos, num tempo muito distinto do nosso»; deram-se entretanto «muito profundas alterações na indústria do Belo. (...) Nem a matéria-prima, nem o espaço, nem o tempo, são, de há vinte anos para cá, o que sempre foram. É de esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria inenção; a talvez acabem por modificar a própria noção de arte.» O conceito de arte é então problematizado a ponto de Brecht [também citado por Benjamin, 1936a:44] afirmar: «logo que o obra de arte se transforma em mercadoria, deixa de se lhe poder aplicar a noção de obra de arte; é então que devemos, com prudência e precaução, mas sem temor, renunciar à noção de obra de arte, se quisermos conservar a função da própria coisa que queremos designar. É uma fase que é preciso atravessar, e sem preconceitos; esse desvio não é gratuito, leva a uma transformação fundamental do objecto, que apaga a tal ponto o seu passado que, se a nova noção reencontrar o uso anterior - e porque não? - deixará de evocar as recordações associadas ao significado antigo.» Deste modo se justifica a célebre afirmação com que Adorno abre a sua Teoria Estética [1970:11]: «Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência»[374].

Marcel Duchamp fez dessa problematização um dos fulcros da sua obra, mostrando que mesmo uma aguarela insignificante, ou um objecto comprado numa loja ou encontrado no lixo, passa, sem qualquer transformação material,

---

[374] - António Sousa Ribeiro [1983:25] propõe uma tradução alternativa desta passagem: «Tornou-se uma evidência que nada do que à arte respeita é já evidente, nem nela mesma nem na sua relação com o todo, nem sequer o seu direito à existência.»

a ser considerado arte a partir do momento em que ostenta a assinatura do artista: é o ritual de exposição que o institui como arte. Manzoni construiu «pianhas mágicas» capazes de transformar em obra de arte as coisas que nelas se encontrem pousadas, e pôs a sua assinatura em pessoas vivas, assim transformadas em arte...

Uma vez mais, voltamos às intuições de Mukarovsky, que no mesmo ano de 1936 considerava não existirem «nem objectos nem processos, pela sua essência e a sua estrutura, e sem que se tenha em conta o tempo, o lugar, e o critério com que são avaliados, que sejam portadores da função estética, nem por outro lado existem outros que tenham que estar, devido à sua estrutura real, eliminados do seu âmbito». Para Mukarovsky, a principal tarefa da arte consiste justamente «na renovação permanente da esfera dos fenómenos estéticos. E, por conseguinte, esta renovação implica uma aceleração das relações de permuta entre o estético e o não-estético. Daí o interesse por fenómenos fronteiriços. Por exemplo, o caso da arquitectura. Ou ainda o caso da fotografia ou do cinema (relações entre informação, indústria, arte). (...) Ao considerar o artesanato ou as marchas militares, a dança ritual ou a dança erótica, ou ainda o culto religioso (para a Igreja, **a arte faz parte do culto**), Mukarovsky mostra-se particularmente sensível a todos estes fenómenos de **transição entre o estético e o extra-estético**» e ocupa-se «dos **movimentos de avanço e recuo da esfera estética na sociedade**. Em determinados períodos, o estético recua, dilui-se, indiferencia-se nas outras funções. Noutros períodos, o estético exacerba-se, alastra: partindo de fenómenos de pan-esteticismo como o simbolismo e o decadentismo, Mukarovsky aponta-nos "sintomas de uma hipertrofia da função estética no contexto social contemporâneo"» [E. P. Coelho, 1987:380-381].

Por isso foi importante realizarmos esta incursão histórico-antropológica. É fundamental saber de que arte os artistas e comentadores estão a falar e como a definiremos. Em vez de considerarmos a estética como uma essência de certos objectos, ou como uma disposição estável da natureza humana - porque, neste sentido, a estética é também uma estática - tomamos como ponto prévio lembrar que a ideia de arte se transforma radicalmente. Como diz Adorno [1970:13], toda a definição universal da arte é definição **daquilo em que ela se transformou**.

Regressemos à síntese de Damisch, no seu esforço de formular «uma sociologia das "representações colectivas da arte" tomadas em toda a extensão das suas determinações, em toda a gama das suas diferenças». A palavra «arte» passa a designar então «o conjunto de fenómenos considerados artísticos numa

dada época e num dado contexto. (...) "Um objecto de arte é, por definição, um objecto definido como tal por um determinado grupo" (Mauss, 1947). Esta afirmação tinha para Mauss, um alcance essencialmente heurístico, quando não apenas descritivo. Onde poderemos encontrar estética? Não necessariamente onde esperamos. Eis porque o etnólogo deverá "tomar um a um todos os objectos de uso, e perguntar ao informador se são belos. O apito é um objecto de arte em toda a América" (*ibid*). Notemos, através do desvio da estética, a implícita assimilação da arte ao domínio do "belo", assimilação que parece natural na nossa cultura mas que não altera o problema do "belo" e das várias definição que dele se podem dar.» Por isso Damisch reformula assim a definição: «pertence à arte qualquer objecto, qualquer fenómeno, qualquer actividade ou produção, qualquer manifestação que esse grupo possa ser levado a aceitar como tal. (...) Vale para a arte e os seus objectos o mesmo que se passou com o sagrado na sua oposição ao profano: qualquer conjunto de objectos pode prestar-se a ser sacralizado; entre os objectos de um dado conjunto existem alguns que em nada se distinguem dos outros além do facto de terem sido escolhidos como depositários exclusivos da sacralidade.» E, de cada vez que se altera a ideia de arte dá-se «uma revalorização de todas as obras conhecidas e um novo inventário de todas as criações artísticas importantes». A tradição, diz Benjamin [1936a:21] «é, sem dúvida, uma realidade muito viva, extremamente mutável.» Como nota Hauser [1973:35], «logo que se reconhece a *Olympia* de Manet como obra de arte, não só se modifica o conceito de arte moderna, como igualmente o de arte clássica.» «À semelhança do que aconteceu com a plástica grega, que adquiriu, com Miguel Ângelo, novas características, mais dinâmicas e dramáticas, também a arte deste obteve, através de Rodin, uma nova luz, que a aproximou da época impressionista.»

É certo que é possível pensar essas transformações como etapas sucessivas de uma mesma arte, discursos de uma mesma língua, formas de um mesmo impulso - a arte, esse «génio amigo» de que Hegel falava e que atravessaria os tempos em sucessivas manifestações. É essa a ideia do Museu Imaginário de Malraux: um «confronto de metamorfoses». O Museu Imaginário, comenta Damisch, «efectuaria, por um lado, a selecção dos objectos, os que a um ou outro título se integram na **teoria** "artes" e os que dela são excluídos; por outro, reduzindo, como o faz, todos os objectos que acolhe a um mesmo denominador comum, introduziria, com a noção de **metamorfoses**, a chave que permitiria a passagem de uma teoria singular para uma outra». Em ruptura com

essa perspectiva, Damisch considera fundamental «renunciar à ideia de que a sucessão das formas históricas da arte (para não falar da sua diversidade geográfica) possa ser pensada em termos de uma evolução formal, na qual a categoria do "estilo" (ou qualquer outra) assumisse no campo artístico as funções que na linguística pertencem ao conceito de língua. O que não implica, pelo contrário, que se deva renunciar a recolocar os fenómenos artísticos num contexto semiológico mais geral, fruto de uma semiologia não totalmente modelada pela linguística, mas sim pronta a diversificar sistematicamente os próprios modelos. Porque não se trata, de facto, da forma do objecto, do seu "conteúdo", dos seus antecedentes ou consequentes: na história como na geografia, e através das suas múltiplas manifestações, a hipótese de que a arte obedece a definições diferentes, talvez irredutíveis a uma noção comum, impõe que se pense no problema das "artes" em termos não apenas formais, mesmo que mantenham com a "forma" uma relação privilegiada».

Devemos ainda ter em conta que esta historicidade se aplica, não só ao que é ou não incluído no conceito de arte, mas afecta também, dentro do que nele está englobado, as distinções entre artes mais ou menos nobres, entre vanguarda e não vanguarda, e, mais ainda, afecta os próprios géneros constituídos dentro da arte. Por exemplo, «a noção de literatura tal como a concebemos data dos últimos anos do século XVIII. Originalmente, não se "faz" literatura, "tem-se" literatura. É a marca de pertença à categoria dos "letrados"», escreve Escarpit [1958:5]. «A própria palavra "literatura" é bastante recente: no plano terminológico, existe apenas desde o final do século XVIII. Anteriormente, falava-se de "letras", de "belas letras", e isso era outra coisa», reforça Barthes[375]. E, dentro da literatura, os géneros vão-se formando e reformando sem que geralmente disso nos apercebamos. «Por certo antes de se tornar explícita e oficialmente, se é possível dizer-se, género e arte literária, o romance tinha sido uma e outra coisa de maneira implícita, tal como aconteceu com a pintura, cuja especificidade permaneceu por muito tempo "figurativa" antes de no século XX se tornar "formal"». Também «a separação por motivos de qualidade - e de qualidade segundo critérios de grupo - tem tido curiosas rectificações ao longo do tempo. O Decameron foi considerado como

---

[375] - Roland Barthes [1974:10]. *Vide* também Robert Escarpit sobre o termo e o conceito de «literatura» nos ensaios «Le littéraire et le social» e «La définition du terme "Littérature"», no livro, por ele organizado, Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970.

subliteratura, ainda que não se empregasse o termo» [Ynduraín, 1972:7-8].

Assim, quando nos debruçamos sobre uma arte teremos consciência de que estamos apenas a falar de um momento (os outros momentos estarão quando muito presentes como referência ou nostalgia) de um género e que esse momento define os próprios conceitos de arte e de género de que parte. Mais ainda: é provável que, ao debruçarmo-nos sobre a arte de um determinado momento, encontremos várias correntes em conflito devido às concepções de arte de que partem, sem que tenham explicitamente consciência do diferendo de base. Esta discussão ganha particular relevância no caso que vamos tratar: o cinema português. Só uma perspectiva que procure as representações globais que definem certos elementos como artísticos poderá estar aberta a compreender se e como o cinema é considerado arte e que obras dentro do cinema vão sendo produzidas, aceites ou rejeitadas como artísticas.

4. O pensamento jânico

A - Da solução ao enigma

Repare-se como a História de arte nos remeteu assim de novo para uma perspectiva mais ou menos sociológica - aliás, o que grande parte da História de Arte mais recente tem feito é justamente um estudo dos contextos, dos mediadores e dos mercados, num movimento curiosamente simétrico ao de alguma sociologia, infelizmente minoritária, que vimos encaminhar-se para o estudo do estilo e do texto. De modo que também aqui temos uma estratégia que rodeia a arte, ou mesmo lhe foge, a favor de uma **definição**, que é também e sempre uma tranquilização. Mas a grande virtualidade de dialogar com a arte não será justamente aceitar receber uma constante interrogação ao que sabemos e fazemos? «Se conquistar», diz Eduardo Prado Coelho [1987:391], «é fazer de um território **um ponto de chegada**, tomar um signo como singularidade intensa é transformá-lo em **ponto de partida**. Barthes foi muito claro nesse ponto: **precisamos de considerar o texto como um ponto de partida**. Entregues à música do esquecimento, sabemos que "o esquecimento dos sentidos faz de certa maneira parte da leitura: o que nos importa é mostrar **partidas** de sentido, não **chegadas** (no fundo, o sentido será mais do que uma partida?)"».

Digamos que a questão é haver dois modos radicalmente diferentes de nos relacionarmos com a arte: para nela **reconhecermos** aquilo que aprendemos por outras vias (pela erudição da ciência ou da História, pela religião, pelas diferenças entre as classes, etc.), ou para através dela **nos abrirmos** para o que não sabemos. No primeiro desses modos, temos o prazer euforizante de gozar a nossa própria inteligência, mas perdemos a oportunidade de aceder a dimensões, mesmo do conhecimento, que só a arte nos dá; e então de pouco ou nada nos serve ter-nos debruçado sobre ela. No segundo modo, perdemos alguma tranquilidade e sentido de identidade que eventualmente tenhamos, mas é justamente essa metamorfose que nos interessa. Como disse Michel Foucault, «de que serviria a incessante procura de conhecimento se tivesse apenas de assegurar a aquisição de conhecimento e não (...) a deslocação daquele que

conhece?»[376].

Depois do nosso percurso pela parte mais nítida, não queria que desistíssemos de atravessar a sua parte mais impossível. É um desafio tornado ao mesmo tempo difícil e imprescindível pela infinidade do universo, de que falei logo na primeira página, mais ainda pela crítica instabilidade inerente à Modernidade, e antes de tudo pelo carácter interpelativo que faz a arte ser arte, mesmo para aqueles que apenas procuram reconhecer nela outras coisas[377].

Se toda a arte, para o ser, é uma incursão no inédito, a arte moderna fez da assumpção desse risco, e da reflexão sobre ele, a paisagem e o cerne do seu percurso. Como escreve Eduardo Lourenço [1971:212], «todo o poema se tornou espelho da sua própria aventura e lá onde não se percebe o rasto deste espectáculo sem espectador podemos estar certos que não sopra o espírito da Modernidade, espírito trágico e dialéctico, salvo de si mesmo por uma auto-ironia da consciência poética que assim transfere para o seu próprio acto o trágico meramente exterior da subjectiva relação nossa com a realidade.» Lourenço[378] sente-se obrigado a esta incursão arriscada, quando trata, por exemplo, da geração ligada à revista Orfeu. «Ninguém mais do que eles merece uma atenção desprevenida e, tanto quanto possível, corajosa. (...) Que a poesia não é só o arrepio harmonioso da alma, o êxtase eólio dos que viram Deus e regressaram felizes, foram eles quem no-lo demonstrou. Eles também quem viu que a poesia podia ser sublime, como reza a velha estética, mas de uma sublimidade tão pouco suportável como a dos horrores reais. Violência e veneno supremos que o homem encontrou para acordar do oceano quotidiano do repouso, eles viram, como não se havia visto antes, a espécie de felicidade lamentável ou viciosa que a poesia é: vício de liberdade, vício da alma, vício do inominado (...). Esse corpo-

---

[376] - Citado por Robert Lapsley e Michael Westlake, Film theory; an introduction, Manchester, Manchester University Press, 1988, p. 147.

[377] - Em relação à literatura, escreve Barthes: «a literatura representa o mundo como uma questão, nunca em definitivo como uma resposta.» Meyer [1992:7 e 17], que trabalha em torno desta ideia da literatura como interrogação, acrescenta: «Pode acontecer, como uma certa literatura contemporânea o atesta, que o sentido não seja mais do que a constatação do absurdo e do sem-sentido, ou simplesmente que a resposta consista em revelar a enigmaticidade mesma, a qual se impõe como fronteira intransponível que é necessário aceitar como um destino trágico.»

[378] - «"Orfeu" ou a poesia como realidade», originalmente publicado em Tetracórnio, em Fevereiro de 1955, e mais tarde incluído no volume Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974, p. 51.

a-corpo com a poesia começou por se parecer com a divertida caça ao elefante branco de Mark Twain e acabou por se tornar semelhante à perseguição sombria da baleia branca pelo capitão Achab de "Moby Dick". O branco simbolizaria a pureza perseguida e a pureza da perseguição. Na verdade foi como se, descrentes, tivessem entrevisto Deus na poesia. Pelo menos ela lhes pareceu toda-poderosa, invisível, insubornável e somente acessível aos que pagam por ela um preço incomum. Em suma, ela lhes foi o encontro ou o desencontro supremo e sem fim. (...) "Bateaux ivres", cumpria-se neles o grito de Rimbaud:

O que ma quille éclate! O que j'aille à la mer!

A quilha tinha rebentado e eles estavam em pleno mar donde nunca mais sairiam.»

Ao mar quiseram também que nos aventássemos autores como Nietzsche, que no fragmento «Para os barcos!» da Gaia Ciência, incentivava: «Ainda há mais um outro mundo para descobrir — até mais do que um! Para os barcos, filósofos!» Blumenberg [1979:27,53,48] tratou já superiormente a recorrência desta metáfora, em que se chegou a ver na terra o maior dos riscos: desde Zenão de Chipre, que afirmava que só como náufrago tinha navegado pelo mar com felicidade, a Cândido, que «tem de passar pelo seu naufrágio às portas de Lisboa, de ver o justo anabaptista afogar-se no mar e o marinheiro brutal sobreviver». O tema constitui justamente «um dos pensamentos elementares do Iluminsimo que diz que os naufrágios são o preço a pagar para que uma calmaria total dos mares não torne o tráfego mundial impossível para o homem. Nesta figura está expressa a justificação das *passiones*, das paixões, filosoficamente discriminadas: a pura razão — esta seria a calmaria, a imobilidade do homem em posse total de toda a prudência.»

George Steiner [1971:56-106], esse, utiliza outra metáfora, quando constrói o seu livro In Blubeard's castle em torno da imagem (vinda da ópera O castelo do Barba-azul) de uma última porta que nos dispomos ou não a abrir. «Parecemos estar, em relação a uma teoria da cultura, onde está a Judith de Bartok, quando pede para abrir a última porta na noite.» «Pode ser - e a mera possibilidade apresenta dilemas além de todos os que já surgiram na História - que a porta que falta abra para realidades ontologicamente opostas à nossa sanidade e às nossas limitadas reservas morais.» Mas a posição a que Steiner nos convida é clara. «Não podemos voltar para trás. Não podemos escolher os sonhos do desconhecimento. Havemos, espero, de abrir a última porta no castelo, mesmo que ela conduza, ou talvez **porque** ela conduz, a realidades que

estão fora do alcance da compreensão e do controlo humanos. Faremos isso com aquela clarividência desolada, tão maravilhosamente dada na música de Bartok, porque abrir portas é o mérito trágico da nossa identidade.»

A aposta de Steiner é que vivamos naquele *sale espoir* de que falava Anouilh. «A instabilidade do terreno essencial, e as evasões psicológicas que acarreta, caracterizam muito da nossa postura actual. Ao mesmo tempo realista e psicologicamente oco, o nosso novo pessimismo estóico ou irónico é um determinante da pós-cultura.» Steiner explica assim este último conceito: «a perda da centralidade geográfico-sociológica, o abandono ou extrema qualificação do axioma do progresso histórico, o nosso sentido do fracasso ou sérias inadequações do conhecimento e do humanismo em relação à acção social - tudo isto significa o fim de uma estrutura de valores hierárquica e consensual.» Face a isso, «uma crítica pessimística da cultura é uma construção positiva.» Há o estoicismo triste género Freud sobre o mal-estar da civilização. «E há a alegria Nietzschiana face ao inumano, a percepção tensa e irónica de que somos, talvez sempre tenhamos sido, visitas precárias num mundo indiferente, frequentemente assassino, mas sempre fascinante. (...) Pessoalmente, eu sinto-me mais atraído pelo *gaya scienza*, pela convicção, irracional, e talvez mesmo inconveniente, de que é enormemente interessante estar vivo neste último e cruel estádio dos assuntos do Ocidente.»

Proponho que avancemos sem guardar, desta proposta, a acepção de crise **final**, pois que nada garante que o trágico e o inumano sejam mais característicos da época presente do que das anteriores, ou que ela seja mais final do que as outras, à sua maneira, o foram. Abramos, assim, a dita porta sem discutir se ela é a última (nem tão pouco quem lá poderá entrar: existe em Steiner um elitismo arrepiante[379]); abramo-la apenas com a consciência de que abre para o instável e o desconhecido, e que por essa razão a abrimos.

Essa porta não tem chave. Para nos aventurarmos nela, temos apenas o exemplo daquela linhagem de autores que a foram atravessando. É possível que, como aqueles casos extremos de pessoas que tocaram a morte e depois regressaram à vida, o seu testemunho seja ao mesmo tempo precioso e limitado

---

[379] - O livro de Steiner dedica um capítulo, que significativamente é o final, a defender «o que podem ser componentes e lugares de encontro numa nova, mas provavelmente transicional e dividida, *literacy*. Este é, obviamente, um conceito mais pequeno do que cultura. Mas não penso que haja, presentemente, nenhum outro disponível para nós.»

pelo próprio facto de terem regressado: obrigam-nos, ainda assim, a uma vacilação que não é momentânea mas sim uma assumida característica do nosso viver em **oscilação**, se quisermos usar o termo que Vattimo escolheu para descrever a condição contemporânea. «Filósofos niilistas como Nietzsche e Heidegger (mas igualmente pragmatistas como Dewey ou Wittgenstein), mostrando-nos que o ser não coincide necessariamente com o que é estável, fixo, permanente, antes deve associar-se ao acontecimento, ao consenso, ao diálogo, à interpretação, esforçam-se por nos tornar capazes de ver nessa experiência de oscilação do mundo pós-moderno a oportunidade de um novo meio de sermos (enfim?) humanos.»

Como vimos antes, Vattimo aproxima o conceito heideggeriano de *Stoss* do conceito benjaminiano de *Chock*: «os dois conceitos têm pelo menos um ponto em comum: a insistência no *dépaysement*. Num caso como no outro a experiência estética surge como uma experiência de afastamento que exige um trabalho de recomposição e de readaptação. Mas este trabalho não tem por objectivo atingir uma recomposição total, porque a experiência estética visa **manter vivo o *dépaysement***. Para Benjamin, uma vez que toma o exemplo do cinema, é evidente que não podemos pensar que a experiência do filme se cumpriria quando este fosse reduzido a um plano imóvel. Para Heidegger a experiência do *dépaysement* da arte opõe-se à experiência da familiaridade do objecto utilitário em que o carácter enigmático do *Dass* (do "que") "desaparece na maneabilidade". Não podemos supor que Heidegger veja uma "conclusão" da experiência do *dépaysement* estético numa recuperação da familiaridade e da evidência, como se o destino da obra de arte fosse transformar-se, no fim, num simples objecto utilitário. O estado de *dépaysement* - tanto para Heidegger como para Benjamin - é constitutivo e não provisório. É esse o elemento mais radicalmente novo destas posições estéticas relativamente à reflexão tradicional sobre o belo, e também relativamente à sobrevivência desta tradição nas teorias estéticas deste século. Desde a doutrina aristotélica da catarse ao livre jogo kantiano das faculdades, até ao belo como correspondência perfeita entre interior e exterior em Hegel, a experiência estética parece ter sido sempre descrita em termos de *Geborgenheit* - de segurança, de "*paysement*", ou de "*repaysement*". É recorrendo à noção de oscilação que podemos distinguir a novidade das posições de Heidegger e de Benjamin, aquilo pelo qual eles se destacam de todas as concepções de estética feitas em termos de *Geborgenheit*» [Vattimo, 1989:21 e 71-72].

Uma das qualidades maiores de Benjamin é não se ficar pela glosa repetitiva desse desconforto, mas recriá-lo em positividade a partir da relação com os objectos do quotidiano e da cultura. Como lembra Sousa Ribeiro[380], Benjamin teve em Kraus o melhor dos mestres para esse empreendimento. «"Ensinar a ver abismos nos lugares comuns": esta intensificação e adensamento da experiência quotidiana através de uma transfiguração da linguagem constitui para Kraus a legitimação da arte que, como diz num aforismo, só o é, quando é capaz de transformar a solução num enigma. No seu texto "O Surrealismo", Benjamim aborda de um outro ângulo essa mesma "*mise en abîme*", ao reformular o conceito de "choque" dos surrealistas através de uma crítica aos "preconceitos românticos" daqueles: "sublinhar patética ou fanaticamente o lado enigmático do enigma não nos leva a sítio nenhum; só poderemos desvendar o mistério na medida em que o reencontremos no quotidiano graças a uma óptica dialéctiva que reconheça o quotidiano como impenetrável e o impenetrável como quotidiano." Reencontrar o "mistério" no quotidiano implicava, porém, para Benjamim, a reformulação da experiência, e a *fortiori*, da experiência estética, como terreno em que o sujeito se perde e se entrega à pluralidade dos sinais do seu tempo, mas para emergir deles, como esse "carácter destrutivo" que "não vê nada durável", mas, "precisamente por isso, vê por toda a parte caminhos".»

Adorno disse de Benjamin que «o seu ensaísmo consiste em tratar textos profanos como se fossem sagrados». Aqui reside outra das lições deste homem que escrevia, em 1921: «a natureza é messiânica pela sua eterna e total fugacidade». «Esta conclusão expressa (...) o arco tensional da filosofia benjaminiana, ou o "rosto jânico" do seu discurso, como ele próprio gostava de o denominar» (porque juntava o marxismo e a teologia). «Na estética de Benjamin, o elemento de sóbria aceitação convive com o registo do inumano. Não há melhor maneira de dizê-lo: em Benjamin, existe o senso do trágico. Ele conhece algo mais do que a rebelião.» «No esquema de Benjamin, a arte reflete a luta contra a desumanização e seus aspectos essencialmente **históricos**, mas reflete, igualmente, certos limites da condição humana que, se não podem propriamente ser chamados "atemporais", pelo menos acompanham o homem em todas as fases do seu caminho histórico, desde que ele se reconhece como

---

[380] - «Para uma arqueologia do pós-modernismo: a "Viena 1900"», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, 1988, p. 144.

tal. A estética de Benjamin conjuga a noção dos universais da conduta humana com a consciência das raízes históricas da arte.» Mais do que Adorno, «Benjamin sabe que a História contém ela mesma o transhistórico» [Merquior, 1969:127 e 135].

A diferença da modernidade é que chega a essa dimensão do inumano e da transcendência mais pela ausência do que pela presença. «A não-presença cria uma nostalgia da presença - que é precisamente uma das dimensões, talvez a mais visível, da modernidade. Mas também [gera] alegria por adquirirmos o sentimento do nosso destino supra-sensível, por sermos capazes de pensar a grandeza da Ideia, mesmo se essa Ideia, na sua desproporção em relação ao sensível, nos surge como **inumana** - e essa é a outra linha da modernidade» [E.P.Coelho, 1987:524]. Muitas vezes, por conta dela, deu-se um retraimento da dimensão verbal a favor da imagem e da música - como Steiner [1971:87-89] lamenta. Mas a própria escrita encontrou, na travessia do deserto, a sua possibilidade de renovação. Como escreve Ramos Rosa[381], «tendo perdido o centro, o mundo fragmenta-se, perde-se como totalidade ou como multiplicidade reintegrada na unidade e deixa então de ser nomeável e de estar submetido à ordem e à lei. O mundo apresenta-se doravante sob a forma de caos e da multiplicidade pura.» Resta então, segundo as suas palavras[382], procurar «manter com o mundo a única relação que lhe seria possível, sem se trair, abraçando, (...) uma por uma, todas as ausências da terra». «O que é admirável aqui, não obstante a impossibilidade de uma relação unitária com o mundo, é que o canto prossegue na positividade da linguagem» [1987:73]. «É um nome que eu quero dizer mas/ o que eu desejo não tem nome porque/ é anterior a todas as palavras/ e é por ele que cada coisa ganha um nome».

As artes colocam assim no seu centro esse trabalho incessantemente renovado porque fracassado de enunciação do indizível. Como escreveu Herberto Hélder, «a verdade é a reposição permanente dos enigmas». Ou, nas palavras de Beckett, «este âmago, em volta do qual o artista pode tomar consciência de girar, como a mónada - salvo erro - em volta de si própria, não podemos evidentemente falar dele, tal como de outras entidades substanciais, sem lhe falsificar a ideia. É o que cada um fará à sua maneira.» A questão que agora se

---

[381] - Incisões oblíquas, Lisboa, Caminho, 1987, p. 149.

[382] - A poesia moderna e a interrogação do real, vol. II, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 17.

coloca é a de saber se, tal como a Ramos Rosa ou a Duchamp, tal como às artes, também caberá ao pensamento teórico, filosófico ou crítico, assumir essa tentação de figurar o infigurável, aquilo que, para usarmos a expressão extraordinária de Mário de Sá Carneiro, é uma manhã tão forte que nos anoitece. Eduardo Lourenço[383] respondia recentemente que sim: «chamamos cultura, sob o seu único nome verdadeiramente pensado - o de filosofia - ao pensamento enquanto **palavra que interroga ou desafia o que a ideia de Deus esconde.**» A verdade como *a-letheia*, tal como a pensa Heidegger, diz Bragança de Miranda [1994:56], implica «num mesmo movimento o velar e o desvelar. A verdade é desvelamento (daí o **a** privativo da *a-letheia*) num fundo de ocultamento do Ser, que tem de ser aceite como garantia de liberdade, pois o desvelamento transformado em procedimento (é esta a essência da *techné*) é destruidor. Aliás, já a narratia bíblica sobre Salomé revela o fundo do deselamento puro. Quando o sétimo véu de Salomé cai a morte sobrevém. (...) Se a "verdade" é o jogo do desvelamento, sempre velado, sem nunca atingir a revelação, também a filosofia não deve (nem pode) ser excessiva em lucidez.» Posição exigente, que necessita de todo um trabalho de discussão e especificação.

Wittgenstein procurou, obstinada e talvez excessivamente, ajudar a determinar os limites do que é pensável e dizível na linguagem, e organizou o seu Tractatus[384] em torno de uma distinção entre o **dizer** e o **mostrar.** «Considerava o problema central da filosofia: delimitar claramente o que é de domínio dizível e pode ser pensado, daquilo que não pode ser dito através de proposições. Aí, estamos no domínio do que não é susceptível de tradução em proposições, do que não pode ser dito mas apenas mostrado. E aquilo que apenas pode ser mostrado pertence a outras espécies de discursos que já não são filosofia: a religião, a moral, a estética.» É aí que o inexprimível existe, como revelação. «E Wittgenstein termina o Tractatus com um apelo místico ao silêncio: "Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio"»[385]. Esta posição corre, no entanto, o risco de ser empobrecedora,

---

[383] - L'Europe introuvable, Paris, Metailic, 1991, p. 98.

[384] - Tractatus Logico-Philosophicus, cuja primeira edição data de 1921. Edição portuguesa como Tratado lógico-filosófico, seguido de Investigações filosóficas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

[385] - António Guerreiro, «O século de Wittgenstein», Expresso, 6 de Maio de 1989, pp. 76-77-R. Vergílio Ferreira, com espanto e indignação de artista, reagia recentemente a esta conclusão de Wittgenstein, a que chamou «filósofo terrorista».

por remeter para um enclausuramento das várias esferas quando tudo parece exigir a sua cumplicidade - uma cumplicidade que não esquece as respectivas delimitações, já o dissemos, mas também não se satisfaz com elas. Queremos falar das artes, sem as reduzir a uma chave sociológica, nem talvez a um dizer conceptual, mas sem tão pouco as remeter para o lugar do indizível ou do incomunicável, sem enveredar por um mimetismo ou por uma espécie de música que de facto nos aproxima da arte, mas como artistas.

A questão talvez seja que, para o seu dizer proposicional, Wittgenstein tinha como referência uma concepção demasiado epistemologizada do pensamento, afim daquela ideia de discurso claro e distinto de que nos temos procurado desembaraçar. Isso é mais evidente em certos autores da filosofia analítica, como Quine, em que há uma associação fundamental ao percurso da ciência. Ou seja, escreve Eduardo Prado Coelho[386], no fundo, o que a corrente analítica «pretende é delimitar com rigor o espaço dos enunciados que têm sentido e o daqueles que são insensatos (por outras palavras, separar o que é possível dizer-se do que não é possível dizer-se). Daí que o intuito essencial seja de ordem terapêutica: é preciso curar a linguagem e os homens (...) das doenças que as palavras provocam pelo gosto absurdo de se querer falar daquilo de que se não pode falar. O instrumento esencial é o da análise lógica e gramatical dos enunciados, e o conceito nuclear é o de regra. A oposição que articula este pensamento gira entre o regulado e o desregulado (ou, para sermos um pouco clínicos, "o que não regula lá muito bem"). A filosofia vem liquidar ilusões e quimeras em nome de uma partilha regulada do sentido.»

Trata-se então - também aqui - de um problema que não pode ser pensado fora da referência epistémica fortíssima que foi elaborada pela ciência, que marca grande parte dos pensadores, mesmo quando parecem distanciar-se dela, e persiste aparentemente indiferente às transformações que, como vimos, a epistemologia das ciências tem atravessado. «A forte imposição do modelo científico das disciplinas da natureza criou, por vezes, a ilusão da assimilação de toda a teoria à ciência, e a desvalorização de tudo o que, não se adequando aos critérios de objectivação e validação científicos, permaneceria à margem da

---

«Não, não, o que não cabe no que se diz - e não cabe afinal em nenhum dizer - não deve calar-se, para não calarmos isso mesmo que aí estamos a dizer: é disso mesmo que devemos falar» [Pensar, Venda Nova, Bertrand, 1992].

[386] - Tudo o que não escrevi: diário II (1992), Porto, Asa, 1994, pp. 151-152, partindo de L'être et l'événement de Alain Badiou.

teoria, do conceito e da verdade. Este debate, que alguns poderão julgar ultrapassado, não deixa de marcar, ainda hoje, o panorama das ciências humanas, apesar da vulgar aceitação da pluralidade dos modelos, perspectivas ou paradigmas, que caracteriza o discurso epistemológico contemporâneo. Na realidade, parece ser ainda notória a diferença, pelo menos estatutária, do que seja ou não seja ciência, na determinação de projectos e de políticas culturais, e no desenvolvimento de um velho complexo de ciência (ou de *déficit* dela) por parte dos saberes sobre o homem» [Cruz, 1993:5-6], fruto talvez da extraordinária performatividade, em termos pragmáticos, de boa parte do trabalho científico. Valerá então a pena lembrarmos as posições fundamentais tomadas contra a ciência, para pensarmos até que ponto precisaremos e poderemos realizar parte do nosso trabalho fora do seu âmbito, em vez de apenas a relativizarmos ou refundarmos como anteriormente fizemos.

B - Limites da epistemologização

É evidente que a tradição crítica da ciência se situa no que antes vimos como estilização romântica da modernidade. Em **Rousseau**, ela situa-se no conceito mais amplo de «Ciência, Artes e Letras» e faz-se sobretudo em nome dos efeitos que produzem no conjunto da sociedade. Destes efeitos Rousseau destaca a aliança com o poder político, que afasta os homens da liberdade do seu Ser e os afasta tanto mais quanto eles o fazem por sua própria iniciativa. «Enquanto o Governo e as Leis provêem à segurança e ao bem-estar dos homens reunidos; as Ciências e as Artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem grinaldas de flores sobre as cadeias de ferro de que eles estão carregados, abafam neles o sentimento desta liberdade original para a qual eles pareciam ter nascido, fazem-nos amar a sua escravidão e formam deles o que se chama Povos policiados.» É por isso que, «se as ciências são vãs no objecto que se propõem, são ainda mais perigosas pelos efeitos que produzem»[387].

[387] - Jean-Jacques Rousseau, «Discours sur les sciences et les arts», de 1750, *in* Oeuvres complètes, Paris, Gallimard (Pléiade), 1964, pp. 6-7 e 18. Na polémica que se seguiu à publicação do seu discurso, Rousseau especificava: «Eu dizia que a ciência, por bela e sublime que seja, não é feita para o homem; que ele tem o espírito

Mais tarde, **Schiller**[388] procede a uma crítica radical da ciência também pelos efeitos de especialização profissional e desumanização administrativa, mas pensa que uma educação estética, e só ela, poderia servir-lhe de antídoto. A arte começa assim a ganhar, entre os românticos, um papel preponderante como meio de trazer à Modernidade o **mito** que permitiria recuperar a autenticidade do humano. «A importância da estética romântica, enquanto mito fundamental, reside no facto de se tratar aí de um apelo directo à arte, no sentido de fornecer uma resposta total, e no facto de esse apelo se fazer contra o programa da *Aufklärung*. Confia-se à arte o papel de reencontrar uma unidade profunda do todo, uma harmonia primitiva, e nela, a única verdade efectiva do homem, o único verdadeiro conhecimento da vida, que a *Aufklärung* estaria em vias de destruir, ao marginalizar e empobrecer a sensibilidade e a imaginação, e com elas tudo o que é próprio do homem.» «As posições dos românticos encontram continuação em Nietzsche quando este elege o juízo estético como modelo de todo o juízo de valor, contra o verdadeiro e o falso, o bem e o mal. Os seus critérios para uma crítica de cultura vêm-lhe de uma experiência estética autonomizada. Ao mesmo tempo, esclarece a assimilação da teoria e do poder, antecipando a crítica de Adorno e Horkheimer à "razão instrumental", assim como o valor salvador que a arte terá também na **Teoria Estética**, mesmo se noutros termos» [Cruz, 1988:182,174].

Em Origem da Tragédia[389], **Nietzsche** fala-nos do círculo em que o cientista está envolvido, mas cujos bordos inevitavelmente alcança no meio da vida, tendo então a visão de tudo o que está fora da ciência e que ele não considerou - visão aterradora, trágica, a que, segundo Nietzsche, só na arte encontrará resposta: «então é que a ciência, estimulada pela sua poderosa ilusão, progride irresistivelmente até aos seus limites, contra os quais se quebra e desfaz o seu optimismo latente e inerente à essência da lógica. Porque a periferia da ciência é composta de uma infinidade de pontos, e ainda que seja impossível conceber como é que todo o círculo poderia ser medido, o homem

---

demasiado limitado para nela fazer grandes progressos, e demasiadas paixões no coração para não fazer mau uso dela» [«Observations de Jean-Jacques Rousseau, de Genève, sur la Réponse que a été faite à son Discours», *in ibidem*, p. 36.]

[388] - Cartas sobre a educação estética do homem, de 1795, tradução espanhola como La educación estética del hombre, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

[389] - Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik, de 1892, tradução portuguesa como A origem da tragédia, Lisboa, Guimarães Editores, 1982, p. 115.

superior e inteligente, antes de chegar a meio da vida, fatalmente que atinge certos pontos da periferia, onde fica interdito perante o inexplicável. Quando, chegado a este extremo limite, vê, cheio de espanto, que a lógica também toma a forma curvilínea desses limites, e se enrola a si própria, como a serpente que morde a própria cauda, - tem a visão de uma nova forma de conhecimento, o **conhecimento trágico**, de que não pode suportar o aspecto, se não tiver o socorro e a protecção da arte.»

Já no nosso século, é em **Husserl** que encontramos a primeira crítica radical da ciência. Em «A crise das ciências europeias» [1954:95,70,58-59,163-168], diz-nos que a crise das ciências começa por ser uma crise do sentido dos seus fundamentos e não da solidez ou dos resultados dos seus métodos. «A mutação do sentido do mundo foi consequência de um facto na verdade inevitável no começo da época moderna: **o papel de modelo assumido pelo método da ciência da natureza.**» Mas as ideias de Descartes (nomeadamente nas Meditações) ao mesmo tempo que fundavam o racionalismo já traziam o gérmen da sua destituição, por se limitar a uma análise do *ego* enquanto *mens*, sem se perguntar «quais são as actividades imanentes do *ego* realmente demonstráveis, às quais o mundo deve o seu sentido de existência». Na transição para o século XX dá-se uma avaliação, não tanto da cientificidade das metodologias científicas, mas mais daquilo «que a ciência em geral tinha significado e pode significar ainda para a existência humana». A ciência silencia as questões do sentido ou ausência dele na existência humana (mesmo as ciências do espírito remetem-se a uma suspensão do juízo axiológico do investigador), e este facto constitui objecto de juízo público das ciências, sobretudo a partir da guerra. A partir de Galileu iniciou-se «a substituição da natureza pré-científica dada na intuição pela natureza idealizada na «verdade absoluta autónoma». Ficou assim bloqueado o retorno reflexivo que pretenda remontar do trabalho metódico ao seu sentido, que se encontra na vida e está ligado a esse solo a que Husserl chama o mundo da vida (*Lebenswelt*). Ora, este mundo da vida continua a ser o pano de fundo de toda a intuição, não só da pré-científica como também da própria intuição científica: «passou-se de uma indução quotidiana a uma indução científica mas isto nada muda relativamente à significação essencial do mundo pré-dado enquanto horizonte de toda a indução que tenha um sentido». Husserl preocupa-se em mostrar como o *a priori* universal «objectivo» é distinto do *a priori* universal do mundo da vida mas se

funda nele. Há fundamentalmente duas maneiras possíveis de fazer do mundo da vida um tema: a atitude ingenuamente natural, espontânea, e a ideia de uma atitude reflexiva sustentada até ao fim, orientada para o «como» dos modos subjectivos do mundo da vida e dos seus objectos. Assim, para Husserl, só o retomar da tarefa filosófica essencial nos pode colocar no bom caminho. Deixemos para mais tarde, quando discutirmos a fenomenologia, a especificação do caminho proposto por Husserl, e continuemos com a crítica da ciência através do seu mais famoso discípulo: Heidegger[390].

Heidegger fez a crítica mais radical do pensamento que no Ocidente se desenvolveu sob a forma lógica, nomeadamente de toda a ciência. Como nota Blumenberg [1979:121], «entre a pergunta do ser e a cientificidade positiva Heidegger instalou uma inimizade que deveria ser de uma insondabilidade mais profunda do que a existente entre intuição e conceito, entre metáfora e fórmula». O solo dessa crítica volta a ser a identificação entre razão e domínio, que agora é colocada na perspectiva de uma abandono original do ser (*Seinsverlassenheit*). Como lembra António Marques [1988:348-353], «num texto de 38, "A época das representações do mundo", Heidegger analisa as características essenciais da ciência moderna, a extensão da matemática aos outros domínios do saber, fornecendo assim a imagem dominante que da ciência da modernidade ficou para os nossos dias em muitos meios que assim, desde a opinião pública até aos intelectuais e académicos, a incorporaram como imagem dominante. Mas essa imagem da ciência objectivante e do cientista como pesquisador, à partida dominado pela estrutura de domínio planificante que ele só aparentemente comanda, explica-a Heidegger pelo aparecimento, lógica e metafisicamente anterior, de um sujeito cuja própria essência reside no **representar**. Em Descartes, Leibniz e Kant é no fundo um mesmo sujeito que se auto-afirma como sujeito que reduz o ser enquanto ente ao ser representado e

---

[390] - Discípulo e crítico, como veremos adiante. Segundo Bragança de Miranda [1994:60], «isso deve-se a condições epocais precisas, que tornam indissociável no pensamento heideggeriano a fundamentação da "metafísica moderna" no sujeito e a crítica da modernidade como "época da técnica", que se tornou dominante nos anos 50. Seja como for, a crítica heideggeriana da técnica é a outra face da mesma moeda - a "modernidade" -, sendo preparada pela crítica da fenomenologia desenvolvida nos anos 20. Neste sentido, seria possível demonstrar que a "questão da técnica" é inseparável da crítica da epistemologização da experiência a que Husserl, apesar das críticas que dirige ao positivismo na Krisis, não consegue escapar.»

enquanto define as normas que justificam essa redução. Uma só redução de todos os domínios do ser (natureza, cultura, história, etc...) ao representado vai ser o resultado da auto-afirmação plena. Mas esta, afinal, é para Heidegger (...) uma **diminuição drástica de sentido**: o ser humano, o *Dasein* transforma-se em sujeito que representa e reduz os outros seres a objectos que o sujeito coloca no seu horizonte.» Por isso escreve Heidegger, «em fórmula que designará a essência da modernidade: "O que domina não é o que está presente mas sim o ataque".» Então «a modernidade como época de representação do mundo, acaba, ou seja esgota as suas potencialidades de época, quando se consciencializa como época simplesmente preenchida pelo desejo de representar, dominar. Mas essa radical perda de sentido que o fim da metafísica assinala, cria as condições para uma abertura ao original.»

No ensaio sobre «A origem da obra de arte», Heidegger [1950:62] afirma que «a ciência não é um acontecer original da verdade, mas sempre o cultivar de um domínio da verdade que já estava aberto». Em Was heisst Denken [1954:8-42] sustenta mais radicalmente «o facto de que a ciência não pensa, e não pode pensar - o que é a sua boa fortuna, significando aqui a segurança do curso que a si própria apontou. A ciência não pensa. Esta é uma afirmação chocante.» Chocante porque «ainda parecemos ter medo de enfrentar o excitante facto de que as ciências de hoje pertencem ao reino da essência da tecnologia moderna, e a nenhum outro sítio», ao contrário do pensamento, que, esse, é artesanal. A ciência «reduz tudo à univocidade de conceitos e especificações cuja precisão não só corresponde como tem a mesma origem essencial que a precisão do processo tecnológico.» Heidegger denuncia «a ainda não pensada natureza do modo como tudo o que está sob o domínio da tecnologia tem ou não algum ser. E que tais assuntos tenham permanecido por pensar é de facto, antes de mais, devido ao facto de que a vontade de acção, que aqui significa a vontade de fazer e de ser eficaz, ultrapassou e esmagou o pensamento.»

Na esteira da posição de Nietzsche que atrás citámos, para Heidegger é ainda crucial reconhecer, contra as ilusões de exaustividade do trabalho científico, que a ciência é unilateral, porque, mesmo que explore um fenómeno de todos os lados, fá-lo apenas da sua perspectiva, que essa ela não pode explorar, porque não pode reflectir cientificamente sobre aquilo que ela própria é, sobre a sua essência. E, o que é pior, tende a perder a consciência de que é apenas uma perspectiva: «e quando deixamos de ver esse um lado como um

lado, perdemos de vista do outro lado também. O que separa os dois lados, o que está entre eles, é coberto, por assim dizer. Tudo é nivelado num só nível. Os nossos espíritos têm opiniões sobre tudo e sobre cada coisa, e vêm todas as coisas da mesma maneira.»

Não se pense, porém, que, tal como em Husserl, o pensamento heideggeriano encontra na filosofia a resposta para os problemas que encontra na ciência, porque nele a crítica estende-se até à própria filosofia, cuja linguagem condiciona o pensar (como, admite, ainda lhe aconteceu na escrita de Sein und Zeit) e sobretudo aplica-se a toda a tradição metafísica. Como nota Manuel Maria Carrilho[391], Heidegger considera «que a metafísica ocidental impossibilitou a compreensão do Ser (do Ser autêntico como alteridade, diferença) na afirmação do primado - produzido e exigido pela ciência e técnicas modernas - da consciência plena, soberana de si e do universo, que garantia a progressiva, total, inteligibilidade do homem e do mundo. A razão metafísica construiu assim a modernidade, ao mesmo tempo que colocou a subjectividade no seu princípio. É este processo que Heidegger denuncia, colocando a questão do Ser: isto é, afirmando a vertente invisível, a dimensão enigmática do universo, o Ser como invisível e indizível.» Daí a sua «caracterização da modernidade, que, entre outros traços essenciais, se caracteriza pela racionalização do ente segundo o modelo uniformizador da técnica e pela sua redução a propriedades matematizáveis: é esta a orientação do pensamento «apresentacional» que pretende que o mundo nos é dado (apresentado) nas asserções que sobre ela fazemos e na variedade das manipulações que sobre ele realizamos. Num ponto central deste pensamento encontra-se um concepção da verdade que Heidegger procura mostrar que teve um papel fundamental no desenvolvimento da metafísica da presença, a concepção correspondencial da verdade, que ele critica opondo-lhe uma outra concepção da verdade: a da verdade como **desvendamento, desocultação**. Decisivo terá sido o passo dado na alegoria platónica da caverna: neste texto marca-se ainda a importância da desolcultação, mas é outro o sentido da resposta de Platão, que conduz à afirmação de que, como diz Heidegger no seu texto sobre a teoria platónica da verdade, o "**ser da ideia consiste em poder brilhar, em poder ser visível.**" (...) Abandona-se assim

---

[391] - «Heidegger: a ilusão da palavra final», Expresso, 30 de Setembro de 1989, pp. 63 64-R. O título indica a crítica que é feita ao facto de Heidegger, «ao denunciar a razão metafísica e ao retraçar a sua história na singular linguagem em que o faz, pretender esboçar e cumprir um gesto **final, terminal, definitivo.**»

a concepção anterior da verdade como desvendamento; e, neste facto, consuma-se a confusão do ser como ente, acontecimento que o cartesianismo reforçará ao acrescentar à concepção da verdade como adequação a **certeza** que, para o sujeito, garante aquela adequação, lançando assim as bases do que Heidegger, chama o **subjectivismo** moderno. O que Heidegger sugere é que se coloque o problema da verdade a um outro nível, o da **manifestação** do ente: antes de se falar de adequação ou correspondência, é preciso que o ente possa revelar-se como tal.»

Gadamer [1960:191], no seguimento de Heidegger, chamará depois a atenção para a epistemologização da própria categoria de «experiência» numa «teoria da experiência (...) inteiramente orientada para a ciência e que não leva em conta, por consequência, a historicidade interna da experiência, pois o objectivo da ciência é o de objectivar a experiência para a despojar de todo o elemento histórico». Como comenta Bragança de Miranda [1994:60], Gadamer mostra «que a interpretação epistemológica da experiência, intrinsecamente moderna, não é um erro, mas antes é unilateral, pois corresponde a um momento da experiência, o da repetição do adquirido, pois "uma experiência não conserva o seu valor na medida em que se confirma; neste sentido, a sua dignidade repousa sobre a sua capacidade fundamental de repetição". O problema está na redução da experiência ao momento epistémico, pois, como sustenta Gadamer, para além desta concepção **positiva**, dois outros momentos são essenciais para a "estrutura da experiência", a saber: o momento **negativo**, pois "a experiência é sempre a experiência da negatividade", e em terceiro lugar, a sua **finitude**, pois "a experiência é a experiência da finitude humana. É experiente, no verdadeiro sentido da palavra, quem se deixa penetrar pela experiência, quem sabe que não é senhor do tempo e do futuro (...) porque conhece o limite de qualquer previsão e a incerteza de qualquer projecto".»

A associação, que já encontrámos em Rousseau, entre a afirmação da razão e o domínio desumanizante atravessa estas críticas da ciência e vem até ao pensamento negativo de Frankfurt. Steiner [1971:104-105] enumera-lhe os passos: «a noção de que a verdade abstracta, e em particualr as morais moralmente neutras das ciências, podem vir a paralisar ou destruir o homem ocidental, está antevista na obra de Husserl Krisis der europaischen Wissenchaften (1934-7). Torna-se um motivo dominante na teoria da "dialéctica negativa" de Horkheimer, Adorno e da Escola de Frankfurt» como um dos elementos mais importantes do diagnóstico da crise da cultura.» «Como

Horkheimer e Adorno sublinharam na Dialektik der Aufklarung, o velho obscurantismo do dogma religioso e da casta social foi substituído pelo obscurantismo ainda mais tirânico da 'verdade racional, científica'.» Voltemos a António Marques [1988:348-349]: «para Horkheimer/Adorno se a *Aufklärung* define o espaço de uma nova mitologia de apropriação do real, agora uniforme e planetária, é porque um novo sujeito se auto-afirma pela própria abstracção dos objectos e por uma nova distância adquirida em relação a estes. (...) Ficam assim também criadas as condições para que a **auto-afirmação** se possa interpretar como **poder, domínio, planificação planetária**. A luta pela sobrevivência como exorcismo das potências estranhas não pode deixar de ser feita sob a forma da dominação, no fundo reactiva, que a versão moderna, na figura da razão, concebe de modo particular: o totalitarismo fascista planetário. Este esgotamento do racional que o identifica como domínio planetário cria uma figura unidimensional, incapaz de se autodiferenciar, impedindo-o de colocar problemas de legitimação. (...) A subjectividade virada do avesso que os mecanismos do domínio produzem já não é mais propriamente subjectividade: transformou-se, segundo os modelos de operações que em si ocorriam, num maquinismo apocalíptico que dela, subjectividade, só guardou o elemento formal. A analogia representada por Horkheimer/Adorno entre esquematismo kantiano e mecanismo industrial é sem dúvida mais que uma caricatura, entendida, como deve ser, no plano unidimensional de uma auto-afirmação que, ao realizar-se como poder, cria as condições da sua supressão.»

Karl Kraus dizia que «o progresso celebra uma vitória de Pirro sobre a natureza». No fundo, comenta Bragança de Miranda [1994:21 e 45], «o cientifismo é uma vitória de Pirro que perde ao ganhar, ou melhor, que no seu ganhar traz os sinais de uma perda. A consciência de que essa **perda** é essencial está na origem de boa parte dos estudos de Foucault contra a tendência a epistemologizar a experiência, posição que está lançada desde a Histoire de la folie (e que é o resultado da interpretação das teses de Heidegger sobre a técnica). Neste sentido, Foucault esforça-se por criticar o longo processo de racionalização que se manifesta em toda a sua pureza na "modernidade"», na qual «a experiência está marcada pela questão fundamental da **racionalidade**. Em coerência com o diagnóstico heideggeriano da "modernidade" como época do *Ge-stell* (da técnica), a *episteme* é o domínio que tende a articular todos os outros estratos da experiência.»

No pensamento da chamada «pós-modernidade», continua a ser peça fundamental a crítica da ciência, embora mais sob o signo da sua relativização - a acusação de identificação com a dominação perde dimensão política em função da perda generalizada de fundamentos. Na corrente pós-moderna, «segundo Badiou, o grande objectivo consiste em deslocar por inteiro a questão do sentido, desconstruindo as suas figurações anteriores (a ideia de sujeito histórico, a ideia de progresso, a ideia de revolução ou a ideia de humanidade), e em mostrar que, tanto no domínio do pensamento como da da acção, existe uma pluralidade irresistível de registos e linguagens. Na medida em que a tese central é a da impossibilidade de reabsorvermos o sentido numa problemática totalizante, o objectivo prioritário da corrente pós-moderna é o de desconstruir o tema da totalidade. Com este propósito, a prática filosófica tenderá a surgir associada a "práticas impuras"» [E.P.Coelho, 1994:152].

Para Lyotard [1979:66], a modernidade é limitada pela pretensão de fundamentar-se num projecto de emancipação da humanidade a partir da ciência e da técnica, e a ruptura com ela começa pela tomada de consciência de que «a ciência joga o seu próprio jogo, não pode legitimar os outros jogos de linguagem». Para Vattimo [1989:178-18,91,40-41], «a importância do ensinamento filosófico de autores como Nietzsche e Heidegger reside precisamente no facto de eles nos fornecerem os instrumentos necessários à compreensão do sentido emancipador do fim da modernidade e da sua ideia de História. Com efeito, Nietzsche mostrou que a imagem de uma realidade ordenada racionalmente sobre um fundamento (a imagem que a metafísica sempre teve do mundo) não passa de um mito "tranquilizador" próprio de uma humanidade ainda primitiva e bárbara: a metafísica continua a ser um meio brutal de reagir a uma situação de perigo ou de violência, porque procura apoderar-se da realidade por um "golpe de mão", captando (ou imaginando captar) o princípio primeiro de que tudo depende - e assegurando-se assim ilusoriamente a dominação dos acontecimentos. Heidegger, na esteira de Nietzsche, mostrou que pensar o ser como um fundamento e a realidade como um sistema racional de causas e de efeitos não passa de um meio de estender a todo o ser o modelo da objectividade "científica". É esta mentalidade que, para dominar e organizar rigorosamente todas as coisas, as tem de reduzir ao nível de puras presenças mensuráveis, manipuláveis, substituíveis - rebaixando enfim o próprio homem,

a sua interioridade, a sua historicidade.» «Também na estética sentimos o que acontece, segundo modalidades e com uma carga dramática diferentes, na ciência que tinha sempre aparecido (...) como o lugar onde o mundo se dá enquanto objecto único; sentimos por isso que o mundo não é um mas vários; o que denominamos mundo não é talvez mais do que o espaço "residual" e o horizonte regulador (mas com que problemas!) onde se articulam os mundos.» «O problema do criticismo do pensamento, a partir do momento em que reconheceu (...) o processo de fabulação do mundo, coloca-se de maneira urgente: actualmente só existem poucos pontos de referência claramente definidos. (...) Se (já?) não temos a ilusão de desmascarar as mentiras das ideologias atingindo um fundamento último e estável, podemos no entanto explicitar o carácter plural dos "*récits*", imprimir-lhes uma acção de libertação relativamente à rigidez dos *récits* monológicos, dos sistemas dogmáticos do mito.»

É essa, como vimos, a perspectiva de Goodman: «a diversidade dos sistemas de símbolos através dos quais construímos versões-de-mundos, e a alteração dos critérios de aceitabilidade daí resultantes conduzem a que a concepção do saber tenha de ser repensada. Não pode consistir no **conhecimento** uma vez que este está associado à linguagem verbal literal e, além disso, tal como é entendido na filosofia contemporânea, implica as exigência de **verdade, crença** e **justificação** que, sabemos hoje, nem a ciência pode satisfazer. Torna-se então necessária uma concepção do saber que possa incluir aquele que é obtido através de sistemas não verbais como a pintura, a música e a dança e através da parte dos sistemas verbais que não consiste em asserções ou que, como a poesia e a ficção, usa a linguagem metafórica. Uma concepção de saber que, além disso, mesmo na linguagem verbal literal, como a da ciência, não comporte a exigência de estar isento de erro, mas seja compatível com a impossibilidade de chegar à verdade e, *a fortiori*, à certeza e à completa justificação. Goodman propõe que o saber seja entendido como **progresso na compreensão**. A **compreensão** designa, ao mesmo tempo, a **faculdade** que abrange todas as nossas possibilidades de investigar e inventar, o **processo** cognitivo através do qual construímos mundos de qualquer espécie, e o **resultado** obtido por essas construções. (...) A epistemologia deverá ser não uma **teoria do conhecimento**, mas uma **filosofia da compreensão**. E a estética, em tempos confinada ao domínio dos valores, tornar-se-á um ramo desta nova epistemologia» [D'Orey, 1995:15-16].

A dificuldade estará em saber como relacionar os diferentes mundos, ou «versões de mundos», já que a total ausência de critérios remete para um relativismo que nem os próprios pós-modernos, ou pelo menos nem todos eles, aceitarão, e esse próprio relativismo acaba por ser um critério estetizante em que a razão parece perder todos os direitos. É uma relação que não pode pensar-se como acto voluntário *a posteriori*, pois que se corre o risco de querer combinar elementos que nalgumas dimensões já estão combinados (não vimos já a presença da ciência na arte e da estética na ciência?). É simultaneamente na consciência dessa relação e na proposta de trabalho possível sobre o indizível a partir do entrelaçamento entre razão e mito que o pensamento de Blumenberg (sem a facilidade de ignorar ou descartar a razão) nos parece dar o exemplo maior e mais fecundo.

C - Blumenberg e a "razão insuficiente"

Como lembra Maria Teresa Cruz [1988:174-181 e 192], Blumenberg critica «a tese de Cassirer, em A Filosofia das Formas Simbólicas, segundo a qual o sistema das formas simbólicas caminharia para um sistema final que ultrapassaria o mito». «Questiona-se, fundamentalmente, a ideia de que a história da modernidade se tivesse construído com base numa superação do mito pela razão. Isto é, questiona-se uma linha de demarcação radical e histórica entre *mythos* e *logos*. "O *logos* surge, por conseguinte, como o mito do próprio *logos*. Ele é, por definição, Mito-logia, de uma só vez a morte e a interiorização do mito" (M. Frank).» «Para Blumenberg, o mito não só não está na origem, como não está também, necessariamente do lado da arte. O mito, como estrutura de "reocupação", sobrevive, na modernidade pelo próprio trabalho do *logos*, atravessando todos os campos, desde o estético ao filosófico, ao religioso, ao social e político»[393]. Nas palavras de Arbeit am Mythos, «o tempo não

[393] - «Poder-se-ia ainda perguntar», escreve Maria Teresa Cruz [1988:181], «se a arte que se bateu pelo fim da arte pode ser também ela aproximada, em Blumenberg, da reocupação da ideia de um mito final. Trata-se de saber se o apagamento da "linha imaginária" entre o mito e a razão pode fazer assimilar totalmente a questão da arte a esse trabalho geral do mito sobre o mito, e conduzir-nos portanto a um esteticismo generalizado. O problema está em que a linha de separação entre *mythos* e *logos* não foi a única a marcar e a atravessar com consequências o pensamento ocidental. O

desgasta as instâncias marcadas; faz, sim, emergir nela mais coisas - apesar de não podermos afirmar que estas coisas tenham estado, desde sempre, contidas nelas». «Não se trata pois de uma rememoração (à maneira Socrática), mas de uma disposição do mito para se deixar reapropiar e trabalhar. Nisto consiste a transformação das primeiras formas significantes em metáforas, através das quais Blumenberg lerá as camadas entretecidas de temporalidade.»

Ou seja, Blumenberg parte da «capacidade quase infinita do mito em se deixar trabalhar pela problematicidade das épocas. Ao contrário do que teriam suposto as teses da secularização, a modernidade não seria, assim, tão marcada pela sobrevivência laicizada do Cristianismo, quanto pela sobrevivência do mito, entretecido com a razão.» «Ao contrário do dogma, o mito combinou sem obstáculos elementos heterogéneos e contradições, não criou adeptos nem hereges, apóstolos ou arrependimento, pois a sua tarefa não era a de proteger uma verdade com terror, mas sim, ao contrário, afastar o homem de um terror e de uma ansiedade primordiais, permitindo-lhe lançar-se na tarefa de colocar e resolver questões.» «É na medida em que o mito não responde cabalmente a perguntas dadas que ele próprio fica sujeito a novas questões, ao mesmo tempo que permite a transição para outras épocas de velhas questões irrespondidas, às quais poderão ser dadas respostas tardias. Tais respostas são susceptíveis, segundo Blumenberg, de despistar o observador não avisado quanto às diversas camadas de temporalidade presentes na mesma época, tomando então como "sinais do tempo" presente, o que não são senão, na verdade, "sinais do tempo" passado ou, simplesmente, "sinais do tempo". A primeira dificuldade dos homens de uma época será assim a de encontrarem não apenas as "boas" soluções mas, antes de mais, as "boas" questões.» Como diz Blumenberg, «é

---

recorte no interior do próprio *logos*, que em Platão é ainda pouco sistemático, é cristalizado, por Aristóteles, em distinções que, apesar de chegarem até aos nossos dias (nomeadamente as de *praxis*, *techne* e *theoria*) sofreram elas próprias **redefinições** várias. A questão da *poiésis*, ao separar-se da *techne* e ao obrigar a um retraimento da *mimésis* (i.e., a abertura de um campo próprio) não terá sido sem dúvida uma das menos importantes, uma vez que as *poetikai technai* já distintas da técnica enquanto ciência aplicada, escapam assim a uma filiação directa à *episteme*, filiação essa onde apenas podiam receber um estatuto inferior. Enquanto *poiésis* a arte está ligada em primeira instância, não ao discurso sobre a realidade mas à produção de uma realidade - a das obras - algo que é distinto dos *logoi*, pelo seu próprio modo de existência. Assim, o repensar da relação entre os *logoi* (enquanto relatos supostamente verdadeiros) e os mitos (enquanto histórias) poderá recobrir uma articulação com o "discurso" sobre a arte mas não necessariamente com a própria actividade poética, isto é com as obras nomeadamente com as artes plásticas.»

o método da reocupação das configurações previamente dadas, que as caracteriza como míticas». «O mito só existe, assim, no processo constante da sua recepção; é produzido pela própria historicidade» e é «impossível também ver nele um conjunto de verdades originárias às quais se poderia retornar. A verdade do mito, a haver uma, estará sempre no seu ponto de chegada», naquilo «que Blumenberg designa como uma espécie de "darwinismo das palavras": o "mito fundamental não é previamente dado, mas sim, algo que fica visível no fim, algo que satisfaz a recepção e as expectativas".» O trabalho sobre o mito é, no entanto, indispensável: «a destrinça de uma tal relação ao tempo é resultado do método metaforológico de Blumenberg, pois que o mito, por seu lado, se esforça antes por apagar as marcas da sua relação espacial e temporal, e propor-se como história significante por si mesma [Cruz, 1988:178-180].

Comenta Bragança de Miranda[394] [1990:10-11]: «De certo modo, esta posição de Blumenberg explica-se pela sua dupla estratégia de a) contra o iluminismo e a sua crítica dos *idola* e b) o romantismo e a sua mimésis mitopoiética, ter de recorrer a um solo previamente dado — o do mundo da vida, que fundamenta a crítica a ambas as estilísticas da modernidade. Tem aqui origem uma resposta também ela dupla: contra o iluminismo (demasiado confiante na Razão) a demonstração da fraqueza da razão, contra o romantismo (demasiado confiante na força do mito) a demonstração da excessividade dessa força. Daí que boa parte do projecto do livro Arbeit Am Mythos consista na proposta de um projecto que aceite um *quantum* de insuficiência como base legitimadora da modernidade, que exige ao mesmo tempo alguma força do mito e o reconhecimento da necessária fraqueza da razão.» Blumenberg «também se afasta da linha de investigação proposta, por exemplo, por Ernst Robert Curtius, de uma *toposforschung* (investigação das tópicas do discurso), que se prende às pequenas ideias encobertas em algumas palavras fortes do discurso historicamente institucionalizado, procurando obviar qualquer decaimento numa esteticização da experiência. A metaforologia afasta-se, portanto, tanto do privilegiar da linguagem da teoria (com o seu afastamento relativamente à experiência) como do privilegiar da linguagem da estética (com a sua confusão mimetista entre experiência e discurso). Isso deve-se ao facto de ambas resultarem da universalização de posições em si legítimas (...). Mais ainda,

---

[394] - «Apresentação de Hans Blumenberg», prefácio a H. Blumenberg, Naufrágio com espectador, Lisboa, Vega, 1990, pp. 10-11.

ambas abordagens mantêm-se numa relação interna ao discurso, podendo quanto muito tomar em atenção as transformações de uma figura que é sempre a mesma nas suas diferenças (reduzidas a efeitos "retóricos"). Por seu lado a metaforologia exige algo exterior à linguagem, não no sentido de não ser já linguagem, mas de ser da ordem da **relação** entre a linguagem e aquilo que ela não é. O gesto relacional e tensional de algo **entre** o devir mundo da linguagem (enquanto realização de um projecto) e o devir linguagem do mundo (enquanto projecto a realizar).»

Continua Maria Teresa Cruz [1988:178-189]: é possível identificar, em Blumenberg, «uma teoria da linguagem. Mas, contrastando com diversas posições modernas que teriam dado a esta instância um papel determinante mais ou menos extremado (a ponto de fazer eclipsar por seu meio o conceito de realidade), Blumenberg confere à *Bedeutsamkeit* um estatuto tão determinante quanto determinado, se não empiricamente determinado pelo menos antropologicamente comprometido pela relação de ansiedade que o homem mantém com a realidade: "assim, a significação tem que ter a sua própria relação à realidade, a uma base que tem o estatuto de realidade. Estatuto de realidade não significa demonstrabilidade empírica: o lugar desta última pode ser preenchido pela fiabilidade (familiariedade) como tendo feito parte do mundo desde o início".»

O que Bragança de Miranda [1990:11] critica é «o género de fundamentação fenomenológica a que Blumenberg recorre, centrada no "mundo da vida", de clara extracção Husserliana (pelo menos do último Husserl). Tudo indica que tal estratégia de fundamentação deixa demasiadas questões em aberto, pois faz assentar a simbolicidade num nível pré-simbólico que cai claramente sob a alçada das críticas que Heidegger endereçou à "antropologia" e ao "humanismo".» Procuremos, até por isso, conhecer melhor o que Blumenberg entende por esse solo fundador a que chama o «absolutismo da realidade». «Conceito limite», escreve Cruz [1988:177-178], «horizonte de estatuto ambíguo (entre o epistemológico e o antropológico, (...) o "absolutismo da realidade" corresponde a um limiar extraordinariamente arcaico da existência do homem, em que as condições da sua sobrevivência estavam totalmente nas mãos de uma natureza hostil e desconhecida, imposta enquanto poder superior.» «O estado de insegurança insustentável que esta situação provoca é designada, por Blumenberg, como *Angst* ou estado de ansiedade, anterior ainda a qualquer forma de domesticação da realidade prepotente. Sem se demorar

excessivamente em pormenores, Blumenberg menciona, contudo, os vários aspectos estudados pela História e pela Antropologia, como indícios da dominação primordial do «absolutismo da realidade»: a invenção/produção de instrumentos (para sobrevivência física imediata), a produção de imagens nas paredes das cavernas (para o controlo daquilo que escapa a uma experiência imediata) e do nome - para a fragmentação do poder absoluto da realidade em entidades designáveis, isto é para a transformação do "terror" (*Angst*) na sua forma já dominada de "medos" (*Furchten*). O nome, por sua vez será a condição de possibilidade do aparecimento do mito, das histórias que se contam para matar o medo (*Furcht*), a ignorância. "Toda a confiança no mundo, diz Blumenberg, começa com os nomes a partir dos quais se podem contar histórias". É a instauração do nome que permite a *mytheisthai* (o contar de histórias). Estas, por sua vez, respondem à necessidade de significação (*Bedeutsamakeit*) que viria a competir com a função teorética, a dogmática, a ideológica e a mística, sem contudo perecer. Nas razões da sua sobrevivência estão, para Blumenberg, as razões fundamentais da sobrevivência do mito. A *Bedeutsamkeit* não surge, para Blumenberg, como uma estrutura semiológica prévia e meramente formal, mas sim "como um resultado da representação da relação entre a resistência que a realidade opõe à vida e a acumulação de energia que nos permitem medir forças com ela". É esta relação tensional que impede tanto uma objectividade enquanto instância total (o que corresponderia à efectiva dominância do "absolutismo da realidade") como a ilusão de uma subjectividade pura (enquanto vontade de reduplicar todo o real do sentido) que explica a emergência da *Bedeutsamkeit*, como expressão da própria finitude do homem. Se é verdade que «o aparecimento, na realidade, de coisas dotadas de sentido é improvável como um resultado de um processo físico", também é verdade que, "na significação (*Bedeutsamkeit*), a componente subjectiva pode ser efectivamente maior do que a objectiva, mas que a última não pode nunca ser reduzida a zero"».

Então, naquilo a que Blumenberg chama o «programa existencial» da humanidade, comenta Bragança de Miranda [1988:56-57], «a ideia mínima da Razão é uma articulação essencial. O Iluminismo resulta da sobrevivência de questões herdadas do arquivo da história, a que nos sentimos obrigados a responder, mas que não podem nem devem ter uma resposta racional, já que advêm de outros domínios da experiência. Neste sentido tais questões implicam "necessidades" existenciais, e não somente elaborações conceptuais, apesar da

auto-consciência moderna operar uma transformação de todas as questões, que perdem o seu carácter original ao acederem à consciência pela crítica. O acesso de questões não racionais à razão implica uma certa reforma do Iluminismo, que por menor que seja é extremamente importante. Daí que contra a redução de todos os elementos de tradição a preconceitos ou "*idola*" como pretendia o racionalismo, ele faz apelo a "necessidades" cujo enraizamento existencial e histórico, é fundamentalmente um trabalho do mito - da linguagem. Deste modo, mesmo as questões mais irrespondíveis no quadro da Razão Moderna, desempenham uma função de abertura, que se deve ao facto de por um lado suspenderem o racionalismo, e por outro, permitirem distinguir entre diversas ordens de questionamento, e principalmente sobre o problema do desfasamento entre o respondível e o não respondível na Modernidade. (...) Ora, o critério para ajuizar do respondível e do não respondível pela razão é precisamente a *selbstbehauptung* que para Blumenberg é "o contramovimento de restabelecer os motivos perdidos, numa nova concentração no auto-interesse dos homens".»

Assim, «a metaforologia é também e sobretudo parte de uma teoria da *Unbegrifflichkeit*, da impossibilidade de reduzir a conceitos coisas das quais no entanto se quer falar. É, em suma, uma posição a meio caminho entre a do Wittgenstein do Tratactus e a da teologia às voltas com o velho problema de falar de Deus, aquele de quem por definição não se pode falar. O indizível seria assim um assunto que só pode ser enfrentado pela metáfora»[395]. Nas palavras de Blumenberg [1981:110-11 e 120], «uma metaforologia, que não se queira restringir à tarefa da metáfora na formação de conceitos, mas antes a queira tomar como fio condutor da visualização do mundo da vida, não pode passar sem se inserir num horizonte de uma teoria da inconceptualidade. O facto de se poder falar do prado sorridente só passa a ser sugestão poética quando a evidência estética se reporta ao que todos notaram sem, porém, poderem exprimi-lo. O exílio da metáfora num mundo determinado pela experiência disciplinada torna-se palpável no mal-estar que atinge tudo o que não satisfaça o *standard* da linguagem que tende para a univocidade objectiva. A não ser que ele se qualifique de "estético" na tendência contrária. Este atributo fornece a última e, por isso, totalmente desinibida, licença para a ambiguidade.» Na proposta de Blumenberg, «a nova versão da pergunta sobre o ser evita a via de

---

[395] - Francesca Rigotti, «La metafora concreta», Alfabeta, nº 54, Novembro de 1983, p. 4.

anamnese platónica que passa pelo conceito, na medida em que faz da compreensão do ser a essência da existência, sem ter de dizer qual é a sua "forma" lógica. A inconceptualidade consiste aqui em ficarmos a saber a fundo de que género **não** é a compreensão do ser.»

Repare-se que, «ao contrário da concepção da Psicanálise, ou mesmo da Antropologia de Lévi-Strauss, para as quais o mito é uma espécie de substracto primordial da cultura, algo que se mantém na origem, como fundo imutável, Blumenberg propõe uma concepção historicizada de mito, segundo a qual, as histórias se transformam gradualmente em História, através de sucessivas variações e transformações. O mito é, para Blumenberg, não algo que está na origem, mas sim a soma destas variações, respostas diferentes, por vezes sucessivamente dadas às mesmas questões. O mito seria, assim, o paradigma de um processo de «reocupação» (*Unbesetzung*), percorrendo toda a cultura ocidental, sob o trabalho da metáfora. (...) A possibilidade de um legibilidade (presente em todo o pensamento ocidental, como bem se demonstra in Die Lesbarkeit der Welt) não tem, em Blumenberg, a pretensão de uma legibilidade total. A leitura, ela própria uma metáfora, terá de jogar sempre num espaço intermédio entre o desejo ofuscante da revelação total e a opacidade desmobilizadora. (...) O significado do mito reside assim na sua temporalidade e não numa suposta natureza ou conteúdo originário. Quer isto dizer, o mito não está no começo, como modelo - o mito torna-se modelo. É um interpretante das histórias e do presente, transformando-se assim em História.» No caso de mitos fundamentais, é precisamente do logro de uma "obra total" que se trata, onde a reduplicação total da realidade pelo *logos* - o extremar do racionalismo - ou a criação absoluta da arte - o extremar da *poiesis* - se encontram.» «A partilha entre as boas e as más questões faz-se para colocar de lado as velhas questões, aquelas que não temos possibilidade de responder mas que são artificialmente reocupadas por soluções por vezes dispendiosas, a quem a racionalidade consciente dos seus limites deveria talvez renunciar. São exemplo disso, para Blumenberg, as construções das filosofias da História do idealismo alemão, ou ainda as soluções que procuram retroceder a modernidade até uma autenticidade humana originária que ela própria teria vindo a destruir (como propõe a remitologização romântica)» [Cruz, 1988:174-176 e 182].

«Não se trata de promover o mito até uma ideia de racionalidade, mas antes de interrogar esta ideia de racionalidade que necessitou, para se instaurar, de uma demarcação. Não importa, pois, procurar no mito aquilo que nele era já

racional, a partir no fundo de um conceito dado e inquestionado da razão, mas antes, interrogar essa razão e perguntar em que foi que ela diferiu tão radicalmente das reacções e das explicações existentes, de modo a reivindicar um corte de tal forma profundo na História do Homem. Este homem, a quem esse corte foi imposto, possuía já histórias (*Geschichten*), nomes e significações (*Bedeutsankeiten*), que tinham adquirido para ele a fiabilidade do reiterável, determinando assim os seus comportamentos. É contra estas histórias (*Geschichten*) que a razão procura fundar a História (*Geschichte*). O que primeiro podemos constatar a respeito da sua natureza é esta vontade de revogação, isto é, a própria ideia de ruptura de que necessita para se suster: «**o logos vem ao mundo através do corte do mito**». A razão não teria sabido suportar-se a si mesma, mas sim fundar-se por oposição a algo que determina estar antes dela» [Cruz, 1988:176-177].

Por tudo isto, nas palavras de Blumenberg, «é racional não ser racional na medida extrema». Como comenta Bragança de Miranda [1988:58-60], «a razão é apenas a condição mínima, e que sendo sem fundamento não se pode legitimar, precisando de força que lhe venha do exterior, nomeadamente da não-necessidade de fundamento que caracteriza a metafísica, ou a arte, no fundo toda a mitologia. (...) Porque no fundo tudo já começou, estando instituído num labirinto de palavras, mitos e instituições, onde cada novo juízo, cada nova decisão implica uma activação das escolhas produzidas pelo trabalho da experiência, estando dotada de uma força originante que nenhuma representação da origem pode esgotar.» «Se é certo que é à Razão que compete interrogar, questionar, ela não é o tribunal da história. (...) Na verdade, como o uso legítimo da razão deve ser feito por cada um e para si, não é legitimo a esta luz aceitar acriticamente os resultados já alcançados, sem exame pessoal. Logo, estes resultados não podem ser orientadores. Acresce ainda o facto de não ser possível, cada um individualmente, inquirir da justificação racional de cada instituição, prática ou narrativa. Somos portanto obrigados, de facto, a aceitar as coisas como dadas, sem que essa aceitação assente em decisões racionais.» Ou seja, tanto pela sua origem como pelo seu propósito, não é possível à razão autojustificar-se, e há que reconhecer que não é possível «suspender a antinomia entre a inquirição racional universal e a natureza finita dos resultados do questionamento.» «Esta construção laboriosa implica então uma outra fundação da Razão, ou melhor uma reforma da razão, no sentido mais literal, re-forma, voltar a dar a forma, ir outra vez ao ponto onde se constituiu, para logo se

desvirtuar. Essa reforma implica um outro posicionamento das relações entre o mito e a razão, que Blumenberg sintetiza no chamado "princípio da razão insuficiente". Este tem a ver com a impossibilidade de dar-lhe um fundamento último, justificável e legítimo. É essa a sua insuficiência, que é sempre uma insuficiência de força de crença, de força para a acção que só lhe pode vir do seu outro - do mito.»

D - Os contrários não contraditórios

Esta insuficiência pode remeter para caminhos diversos que convirá agora discutir. Na modernidade tardia, ela é muitas vezes pensada em termos de uma opção por modos e tons menores, como forma de evitar «soluções fortes» que visassem substituir o fundamento destruído por um fundamento novo, seguindo a injunção heideggeriana de «construir caminhos estreitos, que não vão para longe» [cit. *in* Miranda, 1986:20]. Em Il pensiero debole, Vattimo e Rovatti defendem que «a racionalidade deve, no interior de si própria, despotencializar-se, ceder terreno, não ter medo de recuar para suposta zona de sombra, não ficar paralizada pela perda de uma referência luminosa, una e estável, cartesiana». Em O fim da modernidade [1985:52,63-64,88], Vattimo invoca a herança de Nietzsche, que opõe «ao homem ainda ressentido que vive como um drama a perda das dimensões patéticas, metafísicas da existência, o homem de bom carácter que está liberto da ênfase». Vattimo escreve, partindo da *Lichtung* heideggeriana (que está associada, na maturidade de Heidegger, ao adjectivo *leicht* como leve, fácil, sem esforço): «o facto de a verdade, a abertura em que o mundo se dá de cada vez às humanidades históricas, ser evento e não estrutura estável (do tipo do transcendental kantiano, por exemplo) modifica profundamente a essência da verdade. O âmbito que se abre no evento não tem as características de luminosidade desdobrada - de evidência - da verdade metafísica. A evidência daquele "é" que se dá só como efeito de silêncio não é a mesma evidência dos princípios metafísicos a que só tivesse sido retirada a eternidade e acrescentada a eventualidade. O verdadeiro que acontece, e cujo acontecer se dá antes de mais na arte (primeiro e mais fundamentalmente que na ciência, onde talvez vigore exactamente o princípio da evidência metafísica) é um verdadeiro de "meia luz" e a esta meia luz alude o uso heideggeriano do

termo *Lichtung*. (...) O que se persegue com a operação poética é o acontecer de uma *Lichtung*, daquela média-luz em que a verdade já não se dá com as características impositivas da evidência metafísica.»

Puxando estas heranças à praça da sua pós-modernidade, Vattimo diz-nos que «o pós-moderno mostra como traço comum e mais imponente o esforço de subtrair-se à lógica da superação, do desenvolvimento e da inovação». Nas palavras de Ramos Rosa, «dir-se-ia que algo me impede de forçar, de pesar, como se a eclosão da palavra viva só se desse num excesso de transparência e de leveza!» Fica-se com uma voz que «se eleva entre o pressentido e o sentido», «não destruindo a destruição e destruindo-a», com a «mão no puro centro do impuro centro». «A incerteza, porém», diz-nos Ramos Rosa, «não anula a respiração da palavra nem impede que uma relação verdadeira se instaure. A verdade está, paradoxalmente, no não-saber, na incerteza» [1987:48]. Tal como Wallace Stevens, parece dizer-nos: «*the imperfect is our paradise*», «*since the imperfet is so hot in us*». «Ramos Rosa, tal como Stevens, acredita em criar, não do nada, mas da fragilidade acumulada (i.e. repetida) do imaginar humano (i.e. possível)»[396].

Ora, como se vê e Vattimo reconhece, esta solução para a insuficiência aproxima de tal forma o pensamento da arte que corre o risco de partilhar aquela radical aversão à razão e à ciência, que, como procurei mostrar, é tão característica da arte e da estética desde os românticos. Mesmo em tom menor, não será fácil ultrapassar uma dicotomia razão/desrazão que está profundamente enraizada na tradição da modernidade. Ora, não adianta ter desconstruído a absolutização dos mitos, quer da razão quer da criação, para abrir um espaço onde, ainda que à meia luz, ou sobretudo à meia-luz, se restaura uma mitificação.

A minha dúvida é se essa absolutização não será uma tendência inerente a todos os discursos, mesmo os da arte «pós-moderna», tão relativista. Lyotard[397] conta como, assistindo a uma *performance* na companhia de John Cage, este se ergueu «repentinamente e recusou, com uma veemência que não lhe é familiar, a sua relação à obra, afirmando que esta permanecia, apesar do

---

[396] - Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, «À roda de Stevens», Cadernos de literatura, nº 19, Dezembro de 1984, p. 20.

[397] - «A filosofia e a pintura na era da sua experimentação», ensaio de 1985 traduzido no número da revista Crítica dedicado à filosofia da pós-modernidade, nº 2, Novembro de 1987, p. 37.

dispositivo hábil de desconstrução, votada à expressão da ausência de sentido para o sujeito. A obra permanecia moderna, quer dizer romântica. O afastamento entre o "*pathos*" da objectividade e a paixão do sentido depende de pequenos pormenores. Nem o projecto dos Passagen de Benjamin, nem o das "micrologias" de Adorno são suficientes para preservar este afastamento. Talvez a paixão do sentido deva continuar a habitar as obras, e Hegel a nelas sobreviver. Quem poderá decidir se a situação é esta, ou a contrária? No entanto, torna-se necessário decidir, porque colocar o acento nos invariantes, na persistência da nostalgia do sentido e do Romantismo nas obras contemporâneas, não é o mesmo que insistir na conversão minúscula, mas enorme, que permite às obras deixarem de suportar a responsabilidade de continuar a metafísica especulativa, e que as faz depender de uma ontologia e de uma política satíricas.»

Repare-se agora como Bonitto Oliva [1988:127] acusa: «é curioso que as mesmas [velhas] superstições pareçam atormentar o discurso teórico de Lyotard que, pelo contrário, no seu texto sobre a condição pós-moderna, a propósito da produção da história, fala repetidamente de "catástrofe", "fracta", "paradoxo", "evolução descontínua e não rectilínia" e da ciência como "produção do ignoto". Termos que não parecem deixar dúvidas quanto ao facto de que o nosso intelectual francês parece trazer ainda às costas o gravoso e genético fardo cultural da tradição cartesiana. Por outro lado, no que respeita à arte, ele não logra extrair as consequências precisas das suas próprias premissas e parece, como Manheim, atardar-se na procura a todo o custo de um papel de salvador para o intelectual e o artista. Como se por um lado estes devessem reconhecer lucidamente a ruptura do progresso linear da história e portanto da cultura e, por outro e contrariamente, devessem abrigar-se por detrás das superstições do experimentalismo para salvarem a própria alma.» Peter Burger [1984], por seu lado, é pouco convincente na sua tentativa de conseguir uma demarcação entre o modernismo - que, embora nostalgicamente, ainda aspiraria ao sentido e à obra - e o vanguardismo, que recusaria o sentido e a totalidade harmoniosa da arte.

Parece assim que os princípios relativizantes não bastam, porque acabam numa nova mitologização. O próprio Vattimo, aliás, adverte [1989:57-58]: «desmistificar a desmistificação não significa restaurar os direitos do mito, quanto mais não seja porque no número dos mitos aos quais temos de reconhecer uma legitimidade figura igualmente o da razão e do seu progresso. A desmistificação, ou a ideia que a História é um processo de emancipação da

razão, é um conceito que não podemos exorcizar tão facilmente. Já Nietzsche mostrou que quando nos apercebemos que mesmo o valor da verdade é uma crença fundada em exigências vitais, e por isso um "erro", não é simples restaurar os erros precedentes: continuar a sonhar estando consciente de estar a sonhar (...) não equivale de todo a estar simplesmente a sonhar. Passa-se o mesmo com a desmistificação».

Então parece-me que, se não podemos descartar a razão nem esquecer a dicotomia entre ela e o seu outro não racional, a melhor solução será transformar a dicotomia em duplicação: juntar em vez de dividir, construindo, como antídoto contra todas as tendências de monologização, um **pensamento jânico**[398], feito de abordagens estratégicas que juntem pelo menos duas perspectivas, uma como subversão da outra. É, decididamente, o oposto das perspectivas monistas, ou «talâmicas», que critiquei de início, ao discutir as explicações sociologistas, e que associei à «economia da escassez». Como escreveu Nietzsche[399], «quanto **maior** for o número de afectos que mencionamos ao falar de uma coisa, quanto **maior** for o número de olhos, olhos diferentes, com que a observamos, mais completo será o nosso **conceito** dessa coisa, a nossa objectividade».

É claro que, mesmo que tomemos apenas duas perspectivas para um mesmo tópico ou objecto, não será fácil construir um *pas-de-deux* com bailarinos que pertencem a coreografias diferentes, e até a escolas com linguagens diferentes. Há sempre a hipótese de fazer um *pas-de-deux* dialéctico, mas muitas vezes a dialéctica, como ironizava Merquior, é uma senhora de pouca virtude, que vai com todos e por isso mesmo pouco nos avança a reflexão. Mais do que isso, a Dialéctica é feita na pressuposição de que, entre os contrários, há uma identidade que os faz partilhar de uma solução na qual eles se unem e resolvem. Ora, aquilo em que eu proponho que se pense é no que Kant chamava os contrários não contraditórios, que existem numa tão absoluta alteridade que, ainda que os relacionemos, nunca poderão dar origem a uma síntese[400].

---

[398] - De Jano, que entre os romanos era o espírito animista das portas e passagens, representado por uma cabeça com duas faces ou por quatro cabeças.

[399] - Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, de 1887, tradução inglesa em On the geneology of morals, New York, Random House, 1969.

[400] - «Kant (Crítica da razão pura, I, 2, 1, apêndice) salientou a diferença entre a oposição **lógica**, envolvendo contradição, e a oposição **real**, em que cada contrário **exclui** o outro e é com ele incompatível - exactamente o inverso do que sucede com

Miguel Baptista Pereira[401] critica justamente a vocação totalizante e abstractizante da dialéctica, a que prefere o tipo de abordagem dos sistemas e da hermenêutica: «O carácter abstracto do processo dialéctico com o seu aspecto de algo *constructo* revela-o exterior e, portanto, sobreposto ao aludido processo único e irreversível da história humana (...) Neste caso, dever-se-ia apelar, no estilo da Lógica Hermenêutica, para a experiência de sentido, cuja estrutura real interna fundaria a sua tematização em sistema conceptual de relações partes-todo. A crítica que Habermas faz a "sistema", assenta na interpretação deste como rede lógica de conceitos universais e abstractos, completamente estranhos e exteriores à realidade individual e concreta, a que só o seu conceito de Dialéctica seria fiel. Ora, não só o conceito de sistema é o de uma totalidade concreta, individual, social ou histórica, como o de Dialéctica proposto por Habermas se revela um "pre-conceito" de totalidade, de estrutura hipotética, cuja validade depende de um encontro antecedente, originário com a realidade.»

Mas não será que este conceito de sistema é de facto suspeito dos mesmos vícios de universalização abstractizante que o de dialéctica - mais alguns, de aliança com a tecnologia, que aquela não tem? Parece-me mais útil recorrer, a este respeito, à ideia do círculo hermenêutico. Voltemos a Baptista Pereira: «À primeira vista, Dialéctica e Hermenêutica parecem coincidir na reflexão sobre as relações recíprocas entre partes e todo. Como provou Granier relativamente ao método perspectivista e interpretativo de Nietzsche, cujo rigor filológico jamais poderia sobrepor o conceito à palavra, a Dialéctica, pelo cunho hegeliano que a marcou, atribui-se um conhecimento exaustivo e absoluto da totalidade que, evidentemente, contradiz a finitude da experiência humana e, por isso, se contamina de carácter ideológico. A Hermenêutica, fiel à linguagem humana e ao mundo que nela é dito, não reivindica a determinação definitiva da totalidade da história humana mas persegue as formas epocais do todo histórico

---

os opostos "participantes", as ideias **inclusivas** do Sofista de Platão. Antagonismos reais, como os fenómenos de atracção e repulsão na mecânica, não são contraditórios - são apenas exemplos de forças **contrárias**, cuja ocorrência, uma vez explicada, não põe absolutamente em causa os princípios de identidade e de não-contradição, base da análise lógico-científica. Os números negativos (para usar outro trecho de Kant) não são contraditórios com os positivos: são apenas seus opostos.» Merquior,1981:175-176.

[401] - «Compreensão e alteridade», Biblos, vol. LII, 1976, pp. 89-90.

que dão sentido às regiões e aos indivíduos, sem o pretender exaurir, ciente de que há muito mais na totalidade da história do que sonha a vã pretensão da nossa Dialéctica. Neste sentido, podemos falar com H. Albert de "mito da razão total".»

Antes de passarmos em revista alguns pontos especialmente críticos do perspectivismo e da hermenêutica, gostaria de precisar melhor esta modulação que introduzi ao falar do pensamento jânico, porque afecta o meu entendimento deles. Uma coisa é a procura de sentido que está consciente de que não é, nem à partida nem à chegada, a única, e que outras terão igual legitimidade e, eventualmente, valor igual ou superior. Outra coisa ligeiramente diferente é assumir, como atitude de base, que é necessário trabalhar o sentido a partir de pelo menos duas perspectivas, usando mutuamente uma contra a outra: não para a segunda anular a primeira (a importância de cada uma delas sai reforçada, neste pensamento estratégico, pela necessidade de ser usada contra outra), mas para a impedir de se absolutizar, para a instabilizar, para obrigar a que no seu próprio interior se veja o espaço perspectivo em que todas se situam.

Era assim que, no entender de Adorno [1955:18], Benjamin realizava «o seu filosofar contra a filosofia», «através de categorias que com ela não se harmonizavam» (daí a sua estratégia de usar as citações como «ladrões dos caminhos que irrompem armados e despojam o passante das suas convicções»). O seu mestre Karl Kraus trabalhava «na desconstrução permanente dos estereótipos correntes, numa espécie de antropofagia negativa, que se nutre naquilo que nega, e não numa demarcação purista e abstracta» [Ribeiro, 1988:142]. Também Heidegger[402] dizia que o pensamento «tem de pensar contra si próprio, coisa que só raramente consegue.» A dificuldade, para Heidegger, estará em manter-se aberto ao que contradiz o que acumulámos: mas «especialmente nós, modernos, só podemos aprender se sempre desaprendermos ao mesmo tempo» [1954b:8]. A vantagem acrescentada é que, nas fissuras dessa contradição pode nascer o essencial: por exemplo, «o que é dito poeticamente, e o que é dito no pensamento, nunca são idênticos; mas há alturas em que são a mesma coisa - aquelas alturas em que o fosso que separa a poesia e o pensamento é uma fenda clara e decisiva. Isto pode ocorrer quando

---

[402] - «Aus der Erfahrung des Denkens», de 1954, tradução inglesa como «The thinker as poet», incluída no volume Poetry, language, thought, New York, Harper & Row, 1982, p. 8.

a poesia é elevada, e o pensamento profundo» [1954b:20][403].

E o trabalho científico, como entra ela neste jogo janicéfalo? Depois de fazer a crítica que vimos ser cerrada e acerada à ciência, Heidegger escreve: «uma vez isto posto em palavras, tende a soar de início como se o pensamento se imaginasse superior às ciências. Tal arrogância, se e quando existe, seria injustificada; o pensamento sabe sempre essencialmente menos do que as ciências, precisamente porque opera onde pode pensar a essência da história, da arte, da natureza, da linguagem - e no entanto não é capaz de o fazer. As ciências têm todo o direito ao seu nome, porque têm infinitamente mais conhecimento do que tem o pensamento» - estão é «necessariamente no escuro sobre a origem da sua própria natureza». É talvez uma posição irónica, de uma ironia que, no contexto das suas reflexões, pode aconselhar o afastamento da ciência. Proponho que ela se mude em posição mais afirmativa, que admita a utilização daquilo que a ciência sabe, sobretudo se já não estivermos no escuro sobre a natureza desse conhecimento e se o reformularmos e relativizarmos como vimos que tem acontecido nas últimas décadas. Ignorá-la ou anatemizá-la pode ser um dos caminhos mais rápidos para recair na busca romântica do absoluto. Em certas circunstâncias, ela pode ser o contrário, o outro, de que necessitamos.

Por exemplo, escreve Eduardo Prado Coelho [1994:80] «o melhor antídoto contra a vaguidade dos discursos míticos vem-me sempre da palavra estruturada de certos sociólogos. Mas o melhor antídoto contra os sociólogos, que às vezes nos deixam o sentimento perturbante de explicarem de mais, ainda não sei.» Sabem-no os próprios sociólogos quando, na sociologia ou fora dela, sentem a necessidade de procurar na poesia, ou na filosofia, aquilo que à sociologia, por explicar «de mais», lhe falta. Como, evidentemente, não deixa de fazer Prado

---

[403] - Cioran, esse, defende que se tem de «pensar contra si próprio», mas no sentido dos efeitos em termos de sofrimento que temos de ter a coragem de aceitar: «a "vida intensa" faz-se à custa tanto do espírito como do corpo. Mestres na arte de pensar contra si próprio, Nietzsche, Baudelaire e Dostoievski ensinaram-nos a apostar nos nossos perigos, a alargar a esfera dos nossos males, a ganhar existência através da divisão interna do nosso ser.» Se estou de acordo que não devemos recuar perante o sofrimento que eventualmente advenha desse pensar corajoso, já não partilho a atitude, romântica e decadente, de Cioran, que procura e cultiva esse mal como um bem supremo: «só nos seduzem os espíritos que se destruíram por terem querido dar um sentido à sua vida»; «sinto-me solidário dessa podridão; **sou o fanático de uma carcaça apodrecida.**» E. M. Cioran, La tentation d'exister, tradução portuguesa como A tentação de existir, Lisboa, Relógio d'Água, 1988, pp. 8 e 18.

Coelho ao recorrer aos poetas e cineastas, ou como faz o artista que tem interesse na filosofia (ou na ciência), ou o filósofo que fala a partir da poesia... É que talvez, na complexidade contemporânea, cada um dos campos, embora existindo por si, não possa existir para si; embora a sua autonomia não esteja em causa, está em causa a sua fecundidade, a importância do seu discurso, enquanto não entrar em relação, mesmo que de choque e de instabilização, com outro. É claro que, em termos globais, haverá desde logo a preocupação de colocar neste confronto aquilo a que chamámos as duas grandes estilizações da modernidade, a iluminista e a romântica. É o que defende Bragança de Miranda [1994:194]: «depois de constituída a tradição da modernidade e estabilizadas as duas estilizações que a orientam, é possível um permanente exercício de questionamento conceptual que promove a abertura **no** fechamento discursivo. Isso passa pelo reelaborar das duas estilizações, jogando nas suas tensões íntimas e na menorização dos perigos que constitui a absolutização de cada uma delas (ou de um discurso que as capturasse). De alguma maneira é esta a novidade das teorias da modernidade do nosso século, pelo menos daquelas mais radicais, como é o caso de Adorno e de Heidegger, mas outros nomes poderiam aqui ser sugeridos.»

Trata-se talvez de alargar ao campo de todas as práticas, mesmo intra-disciplinares, aquela intertextualidade que se vem fazendo e teorizando no campo dos discursos artísticos. Diz Barthes [1973:31-32]: «o que fundamenta o texto não é uma estrutura interna, fechada, contabilizável, mas o **desembocar** do texto noutros textos, noutros códigos, noutros signos: o que faz o texto é o intertextual. Começamos a entrever (através de outras ciências) que a investigação deve pouco a pouco familiarizar-se com a conjunção de duas ideias que durante muito tempo passaram por contraditórias: a ideia de estrutura e a ideia de infinito combinatório; a combinação destes dois postulados impõe-se-nos agora, porque a linguagem, que começamos a conhecer melhor, é, ao mesmo tempo, infinita e estruturada».

Eduardo Prado Coelho vem insistindo desde pelo menos 1979[404] no princípio da «dupla inscrição como fundamento da escrita»: «trata-se de **inscrever duas vezes** (tal como se vê em Mukarovsky: inscrever como estético e como extra-estético, inscrever como forma e como conteúdo, tendo em conta que tudo é forma e tudo é conteúdo) cada signo. É o problema do **duplo-sentido**

---

[404] - A letra litoral, Lisboa, Moraes, 1979.

que Ricoeur considera fundamental na relação entre estruturalismo e hermenêutica: "a via da análise, da decomposição em unidades mais pequenas, é a própria via da ciência, como se vê no uso desta análise na tradução automática. Mas eu queria mostrar, em contrapartida, que a redução ao simples consagra a eliminação de uma função fundamental do simbolismo, que só pode aparecer ao nível superior da **manifestação**, e que põe o simbolismo em relação com a realidade, com a experiência, com o mundo, com a existência (deixo deliberadamente em aberto a escolha destes termos). Numa palavra, gostaria de estabelecer que a via da análise e a via da síntese não coincidem, não são equivalentes: na via da análise descobrem-se **elementos** da significação, que já não têm qualquer relação com as coisas ditas; na via da síntese, revela-se a função da significação que é de **dizer**, e, finalmente, de **mostrar**". Notemos como esta distinção entre o **significar** e o **mostrar** se aproxima da distinção de Mukarovsky entre o **representar** e o **aludir**, ou da de Iser entre o **sentido** e o **imaginário**. Mas - e este ponto é importante - Ricoeur acentua que os elementos **são os mesmos numa inscrição dupla**. É o que designa por **função alegórica** da linguagem, ou o problema do **sentido múltiplo**: "Designo deste modo um certo efeito de sentido, segundo o qual uma expressão, de dimensões variáveis, ao significar uma coisa, significa ao mesmo tempo uma **outra** coisa, sem deixar de significar a primeira".»

Aquilo que é necessário aceitar é que, ao contrário da dialéctica, ou mesmo do que o «método progressivo-regressivo» de Sartre (que preconiza a necessidade de um incessante «vai-vem», entre as partes e o todo), o tipo de pensamento jânico sabe que em nenhum momento do seu percurso encontrará uma solução que o seu próprio método, de assalto e contradição, inviabiliza. Uma **crise** permanente, pois, inaceitável para quem a queira longe da teoria, como da vida. Que o sentimento dessa crise seja trágico ou satírico, dependerá da distância que tivermos em relação ao que trabalhamos, e do tipo de assaltos que formos operando - amorosos ou guerreiros, se é que não podem ser simultaneamente amorosos e guerreiros, com o tipo de assalto mútuo, não predador, que caracteriza o amor verdadeiro ou as tentativas dele.

E - Perspectivismo e hermenêutica

O tipo de caminho aqui proposto pode ajudar a resolver a tensão entre a tendência para abandonar a ideia clássica de verdade a favor da questão do sentido, e a tendência para reconduzir o sentido a uma acepção de verdade. Resolver a tensão significa aqui acentuá-la, pois não há outra via que faça justiça ao que fomos compreendendo. Não é fácil deixar uma ordem clara e distinta sem ter medo de cair num caos ameaçador, e por isso sem procurar reentrar em alguma definição securizante: a melhor solução será que outros nos assaltem nesse regresso ou regressão, obrigando-nos a permanecer e a lutar no terreno da relação. Se não é fácil, para usar a expressão de Blanchot, viver num horizonte sem horizonte, é preciso que o horizonte do outro venha instabilizar o do um. Como procurarei mostrar em relação ao perspectivismo e à hermenêutica.

António Marques, em Sujeito e perspectivismo[405], mostra como à ideia do pensamento como ficção, que já se encontrava no Kant da terceira Crítica, juntou Nietzsche a noção de que cada ficção é uma perspectiva. Em Perspectivismo e modernidade[406], para relacionar essas origens do perspectivismo com o pensamento contemporâneo, Marques lembra que Nietzsche, num fragmento da Gaia Ciência intitulado **O nosso novo infinito**, fala «de um novo universo que é feito de perspectivas que se interpretam entre si num movimento sem fim, universo de novas e infinitas possibilidades cognitivas e de formas de experimentação que só devem respeitar um limite: que nenhuma dessas perspectivas, ficções ou interpretações se pretenda **absoluta** e **fora** de uma **condição perpectivista** inevitável. As potencialidades deste panperspectivismo revelaram-se enormes no devir do nosso século, a tal ponto que uma das suas características mais persistentes e estruturantes é essa espécie de hipersensibilidade antiescatológica, simultânea à perda de uma origem que pudesse servir de fundamento ao sistema de perspectivas. O nosso mundo adquiriu as características da multiplicidade e do perspectivismo.» Ou seja, «a questão é que aquilo que se designa como perspectivismo, mais do que uma teoria do conhecimento de importância conjuntural ou mesmo idiossincrásica (na ocorrência específica da personalidade Nietzsche ou de algumas das suas máscaras), é antes uma categoria que qualifica e unifica um grande número de

---

[405] - Lisboa, D. Quixote, 1990.

[406] - Lisboa, Vega, 1993, pp. 131,7,48.

axiomas das epistemologias contemporâneas.» «As críticas radicais à modernidade agudizaram, no fundo, a sua necessidade de auto-legitimação, colocaram com uma veemência impensável antes deste século o problema do sentido, fortaleceram uma força de veracidade de que falava Nietzsche quando explicava o advento do niilismo» [Marques, 1988:353].

Ora, «uma avaliação do perspectivismo, da sua verdadeira matriz *nietzscheana*, implica compreender (...) a sua ligação profunda com o princípio da **vontade de poder**. A própria noção de "interesses cognitivos" terá forçosamente que ser vista à luz desse princípio fundamental do ser em Nietzsche. Somente assim se poderá tornar claro como conhecer equivale a **conhecer num espaço interperspectivo**, a conhecer em conflito com conhecimentos concorrentes que visam a supremacia, conhecer consciencializando a eterna característica antropomorfizante de toda a operação cognitiva. O abandono da metafísica realista é um passo importante, pois não existe algo que seja como "um ponto de vista de nenhum sítio".» Como acrescenta Nuno Nabais[407], «na medida em que toda a figura é a expressão de uma força, e a força só existe no interior de um campo dinâmico em luta contra outras forças, a teoria da vontade de poder implica a multiplicação infinita dos tipos de ficção. O conhecimento não aspira à universalidade, mas combate pela singularidade. Cada ficção, cada razão individual, é a rejeição de outras razões, numa palavra, é uma **perspectiva**.»

O que esse perspectivismo desfaz, continua António Marques [1988:352], é a ideia, que vimos culminar em Horkheimer e Adorno, de uma identificação entre a afirmação da razão e o domínio. «Esses autores não se apercebem de algo fundamental relativamente à razão moderna: a sua capacidade de **auto-diferenciação**. Quer dizer, a possibilidade de um distanciamento em relação a certas aplicações dela própria, racionalidade: é ainda a razão que critica a razão-instrumental, é ainda a razão que critica os fins da racionalidade planificante, é ainda a racionalidade que critica o genocídio.» «A **razão limita-se a si mesma**: essa foi precisamente uma descoberta capital que a auto-afirmação moderna fez em relação a si mesma e ela basta para afastar o unidimensionalismo. O que a crítica radical da auto-afirmação afirma a respeito da transformação do mundo em mera objectividade, ser com objecto, é refutável com a mera leitura da Crítica da Razão Prática e do Juízo. (...) **Auto-diferenciação, alargamento** da

[407] - «Kant perspectivista», Expresso, 3 de Julho de 1993, p. 20.

perspectiva, exigência de legitimação são alguns dos princípios incorporados pela auto-afirmação moderna que balizam, num horizonte em que não vislumbramos ainda o fim, toda a modernidade», caracterizada justamente por uma «intensificação da consciência do perspectivismo». «Se é possível pois falar numa **entrada no pós-moderno** defini-la-ia como uma intensificação da componente perspectiva da modernidade com a correspondente perda de valor das pulsões emancipatória e legitimante.»

Dito isto, a questão que se coloca ao perspectivismo, diz ainda Marques [1988:353], é que «aceitar sem mais o crescimento desmesurado de uma componente e renunciar às outras, será a vitória irreversível do relativismo e da versão anárquica de um liberalismo que na prática não vejo como deixar de ser uma capitulação perante o dogmatismo e a violência. Mas, por outro lado, pretender restaurar uma auto-afirmação que se identifique com a constituição de verdades e evidências universais, enfim a defesa de apriorismos muito fortes será perverter aquilo que foi conquista dessa auto-afirmação: o limitar-se a si mesma como espontaneidade doadora do sentido, a revisibilidade sob a pressão do mundo real, a consideração do outro como liberdade irredutível.»

O perspectivismo procura então, numa teoria da argumentação, uma hipótese de ultrapassagem desta aporia, através de um **critério que é o dos efeitos** que legitimam uma perspectiva junto de uma comunidade argumentativa. «Assim, 1) o jogo das perspectivas far-se-á segundo princípios reguladores que tenderão para o universal, sem no entanto o pretenderem constituído de uma vez para sempre, 2) o jogo das perspectivas (um perspectivismo transcendental) far-se-á de acordo com **processos de legitimação**. A legitimidade das asserções terá de ser argumentada e as razões serão levadas o mais longe possível» [Marques, 1988:353]. Há uma igualdade à partida que já não existe no momento da chegada, para usar os termos de Boaventura de Sousa Santos [1994:284]: segundo a epistemologia moderna, «é relativismo - e portanto fonte de obscurantismo - toda a atitude epistemológica que recuse reconhecer o acesso privilegiado à verdade que ela julga possuir por direito próprio. A possibilidade de uma relação horizontal entre conhecimentos é-lhe totalmente absurda. Ora o novo paradigma propõe tal horizontalidade como ponto de partida, e não necessariamente como ponto de chegada. Entendida assim, a horizontalidade é a condição **sine qua non** da concorrência entre conhecimentos. Só haveria relativismo se o resultado da concorrência fosse indiferente para a comparação dos conhecimentos, o que não é o caso, dado haver um ponto de chegada que

não é totalmente determinado pelas condições do ponto de partida. Esse ponto de chegada depende do processo argumentativo no interior das comunidades interpretativas. O conhecimento do novo paradigma não é validável por princípios demonstrativos de verdades intemporais. É, pelo contrário, um conhecimento retórico cuja validade depende do poder de convicção dos argumentos em que é traduzido» (desde que, evidentemente, «o silenciamento, ou seja, a expulsão das comunidades argumentativas, que foi o timbre da ciência moderna, não ocorra ou ocorra o menos possível. Por isso o novo conhecimento, sendo argumentativo, tem um interesse especial pelo silêncio para averiguar até que ponto ele é um silêncio genuíno, ou seja, o resultado de uma opção argumentativa e até que ponto ele é um silenciamento, ou seja, o resultado de uma imposição não argumentativa.»)

Mas então pouco já parece separar o perspectivismo do pragmatismo: não apenas ambos reconhecem a impossibilidade de separar interesse e conhecimento, como ambos se orientam, na multiplicidade das perspectivas, pelos **efeitos** que elas possam ter no seio de comunidades, efeitos por definição localizados e pragmáticos. Ora, o objectivo anunciado por Marques é mostrar «o valor construtivo e crítico do perspectivismo de Nietzsche» (é este o subtítulo de Perspectivismo e modernidade), ou seja, a necessidade de, dentro da aceitação das perspectivas como ficções estratégias em conflito, encontrar uma **hierarquia**; e o problema será encontrar critérios para essa hierarquia, sem recair nos tais apriorismos e verdades universais[408].

O mesmo tipo de situação encontramos no seio da **hermenêutica**. Segundo Habermas[409], ela tenta «precisamente tornar comunicável aquilo que é irredutivelmente individual». Ao fazê-lo, divide-se entre a vocação de trabalhar para a abertura do pensamento à interpretação, e a tentação de, nessa interpretação, procurar alcançar um sentido primordial, mais verdadeiro do que os outros. Eduardo Prado Coelho [1984:179] escreve, a propósito do filme Francisca: «em texto recente, Manuel S. Fonseca prevenia-nos de um risco: o de construirmos em relação a Manoel de Oliveira uma grelha de leitura "que tudo

---

[408] - Nuno Nabais, no artigo citado, critica, por exemplo, a proposta feita por A. Marques de atribuir uma «maior valia cognitiva» às perspectivas «que tiverem maior grau de consciência do carácter perspectivista do conhecimento», por não aceitar que esse critério corresponda a diferenças objectivas de validade.

[409] - Zur Logik der Socialwissenschaften, de 1982, tradução espanhola como La logica de las ciencias sociales, Madrid, Tecnos, 1990.

sintetizando a si mesma se esterilizasse pela ilusão de uma pura e total legibilidade". A advertência é útil, em particular no momento em que é feita: porque o filme Francisca, surgindo-nos como um ponto de aparente coincidência de Manoel de Oliveira consigo próprio, poderá levar-nos a procurar uma chave global que permita a captura do que de essencial nesta obra se configura. E isso é um risco - sobretudo se avançarmos para ele com a ideia predadora de que se trata de **fixar uma imagem, apreender um enigma**. Mas todo o cinema de Manoel de Oliveira desmente esse empreendimento: ele parte sempre de **uma dúvida que a imagem diz e suspende**. Compreender será sempre construir sistemas de leitura que põem elementos em relação. Ou, por outras palavras, procura-se **reduzir** o **arbitrário** entre os componentes de um filme. Não há crítica que não tenha esse projecto: a redução máxima de um arbitrário. Mas persegui-lo não leva à ilusão de se vir a saber tudo. Bem pelo contrário, trata-se de circunscrever com rigor **os lugares do não-saber**.»

O que estou a procurar argumentar é que, também na hermenêutica, se vive a tensão entre a total abertura, com o risco de um relativismo paralizante, e a «ilusão da total legibilidade», que tem tido tendência a apagar essa consciência do não-saber. A hermenêutica não terá ficado sempre marcada pela sua ligação original a uma tradição exegética que procura trazer à luz os sentidos secretos dos textos sagrados, revelando uma verdade última? Repare-se na evolução da tão jovem estética da recepção, herdeira da hermenêutica gadameriana. Como vimos, ela começa por retirar o sentido ao autor para o colocar, de algum modo, na rua, nas mãos do seu leitor. Mas, como que não suportando a radical instabilização assim instituída, caminha rapidamente para uma delimitação sociológica do sentido enquanto horizonte de expectativas próprio de uma época concreta, em que ainda por cima a época da produção da obra parece ser um referente determinante. Há, assim, uma vacilação entre perspectivismo e ordenação; a própria colocação da obra no contexto da história literária, que era feita com o propósito de «provocação da ciência da literatura», pode acabar por constituir a maior ferramenta do seu fechamento. A este respeito, Robert Hollub [cit. *in* Cascais, 1985:84] é radical (demasiado radical) na sua crítica a Jauss: «A despeito da retórica dos "direitos do leitor", o texto enquanto estrutura estável e determinada consegue frequentemente introduzir-se no próprio âmago da teoria da recepção. A dependência de Jauss de uma objectivação do horizonte de expectativas ou a sua diligência de descrever uma obra nos termos da linguística textual são dois casos nos quais notámos já uma

furtiva reintrodução da determinação textual.»

O programa de Jauss é renovado por Iser com a mesma tensão entre a definição do horizonte mais correspondente ao texto (pela sua época de produção) e a abertura correspondente ao imaginário. «Ele pensa que, em qualquer teoria, ou segundo qualquer conceptualização, pode sempre verificar-se a tendência para fazer do sentido do texto o seu horizonte final. Os vários conceitos-chave não estão à margem deste processo: a estrutura dá-nos a produção de sentido, a função mostra-nos o funcionamento do produto e a comunicação propõe-nos a experiência desse sentido pelo destinatário. Mas Iser procura pôr em causa essa tendência para fazer da dimensão semântica o horizonte final do texto», através de distinção, já referida, entre o sentido, preciso, e o imaginário, informe. «A ficção dá ao imaginário uma certa determinação: cria uma figura do imaginário estabilizada numa intencionalidade. E este grau de determinação permite ao imaginário intervir no real. Contudo, não permite reduzir a figura do imaginário a uma mera representação. E aqui aparece outra distinção: entre o representado e o figurado (em Mukarovsky, por exemplo, encontramos esta importante destrinça entre o mundo representado e o mundo aludido na obra estética). Segundo Iser, "não é o que é representado na representação que deve ser figurado, mas a possibilidade de pôr em relação o representado de um modo diferente daquele que nos é dado reconhecer na sua designação verbal. O **como se** da ficção estabelece, portanto, uma distância particular entre o que é representado e o que deve ser figurado pelo representado. A ficção não é idêntica ao que ela representa e, nesta identidade deficitária, põe-se em valor no texto a presença do imaginário". Mas podemos observar que a interpretação visa precisamente reduzir ou mesmo anular esta distância. Por outras palavras, a interpretação pode ser considerada como uma semantização do imaginário. Daí, aliás, os violentos e inteligentes ataques de que tem sido alvo (Sontag, 1968). Iser propõe mesmo a tese de uma recepção que estaria apta a permanecer numa determinada fidelidade, emudecida em relação à obra, distinta da interpretação. De qualquer modo, é importante sublinhar que, em todas as interpretações, a presença do imaginário fica assinalada pelo grau de abertura e metaforização que existem nos conceitos postos em jogo no processo interpretativo. "A conceptualidade metafórica não é, em última instância, a marca de uma falta de precisão que estaria ainda por atingir, mas a expressão do imaginário, de um imaginário que só se deixa apreender num discurso regulado pelo código através de uma metaforização latente da

conceptualidade empregada". O que significa que "o discurso orientado semanticamente não consegue nunca referencializar totalmente o imaginário"»[410].

Se considerarmos que, no tipo de pensamento jânico que propomos, com o seu perspectivismo pelo menos duplo, estará tendencialmente evitada qualquer tentativa de recriação de uma verdade universal, teremos agora de discutir a questão da comparação entre as várias perspectivas. Estamos aí, como escreve Manuel Maria Carrilho[411] numa «tensão entre duas exigências dificilmente compatíveis: por um lado a da "anulação dos critérios", por outro a da "conservação dos limites".» Recentemente, Miguel Tamen[412] dedicou-se a historiar, de Santo Agostinho a Gadamer, uma série de noções que «são usadas para evitar a concepção de um embate contra os limites da interpretação», já que «parece existir toda uma retórica do uso dos limites da interpretação», destinada a evitar a sua paralisia.

Como salienta Cruz [1986:60], «é um facto que dizer que a obra de arte não é possuidora de um sentido único e verdadeiro, mas antes uma "obra aberta" a leituras diversas, é um discurso que convém ao senso-comum e a uma certa democratização da cultura e da arte que a modernidade procurou encenar. Trata-se de um tipo de discurso que tende a acentuar o lado subjectivista do paradigma, enquanto que uma versão mais crítica o apresenta antes como interaccionista.» E Merquior [1981:104] pergunta, com o exemplo de Kafka: «como equiparar a leitura em tantos pontos forçada de Max Brod e a penetrante análise de Walter Benjamin? Refreemos um pouco essa euforia de

---

[410] - Quem faz esta síntese é E. P. Coelho, 1987:153, que no seu trabalho prefere no entanto uma outra terminologia: «é que o que designamos por verdade do texto aparece em Iser como o sentido do texto; e o que designamos por sentido do texto aparece em Iser como o imaginário do texto. Donde, em Iser o par teórico é sentido-imaginário. Pela nossa parte, utilizaremos o par teórico verdade-sentido, segundo uma proposta de Barthes. Mas a tese fundamental de Iser permanece. Poderemos formulá-la deste modo: quanto mais se postular uma coincidência entre verdade e sentido de um texto, mais se reduz a metaforização latente do discurso interpretativo utitizado. Em contrapartida, quanto mais se defender a não-coincidência entre verdade e sentido de um texto, mais se justifica a metaforização latente do discurso conceptual.»

[411] - «A ilusão hermenêutica», Público, 14 de Maio de 1993, p. 8-Leituras.

[412] - Maneiras da interpretação: os fins do argumento nos estudos literários, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995, p. 47.

multisignificações: pois se é certo que todo grande livro comporta vários entendimentos, daí não se segue que todos tenham a mesma profundidade, nem que alguns não "incluam" os outros, num movimento de síntese e de gradação.» Será que a modernidade, de Kant a Heidegger e ao «pós-modernismo», levou tão longe a crítica dos juízos que nos deixou sem quaisquer critérios para tomar decisões (situação que, evidentemente, se torna especialmente grave quando é necessário assumir posições perante a violência e a monstruosidade)?

Em Os limites da interpretação e em Interpretação e sobreinterpretação[413], Umberto Eco procurou resolver a questão defendendo que não podemos limitar a multiplicidade e diversidade das interpretações, mas podemos discutir o seu valor, distinguindo entre interpretações aceitáveis e «sobreinterpretações». É possível estabelecer critérios, ainda que apenas negativos: não se trata de apurar quais são as «melhores» interpretações, trata-se, mais, modestamente, de indicar as «más». Eco defende que, independentemente da intenção do autor e das circunstâncias particulares que envolveram a sua emissão, o texto conserva uma «*intentio operis*», um sentido literal que fixa os limites de todas as interpretações. É essa *intentio operis* que explica que certos textos resistam a certos usos que se pretende fazer deles (como aliás Eco já defendia em Obra aberta, onde, como vimos, dizia que a obra de arte se distingue do dicionário por possuir uma estrutura que já só permite algumas utilizações; enganam-se, por isso, ou pelo menos exageram, os que vêm nas ideias de Eco sobre a interpretação uma viragem no seu pensamento).

Para Eco, escreve Patrícia San Payo[414], «toda a leitura se constrói com base numa operação intelectual que designa por abdução, retomando neste ponto a conceptualização proposta por Peirce. É a abdução que permite que, ao lermos, tomemos decisões difíceis, com base em instruções frequentemente ambíguas fornecidas pelo texto. Só que, precisa Eco, estas hipóteses interpretativas devem ser confirmadas pela obra no seu todo - segundo o que em semiótica se designa por economia isotópica -, e só o pode ser se tiverem sido

---

[413] - O primeiro título é de 1990 e tem edição portuguesa na Difel, Lisboa, 1992. O segundo corresponde a Interpretation and overinterpretation, volume editado em 1992 sob a direcção de Stefan Collini, editado em português pela Presença em 1993 e que inclui os ensaios de Eco «Interpretação e história», «Sobreinterpretação dos textos», «Entre autor e texto», e ainda uma «Réplica» ao ensaio de Richard Rorty «O progresso do pragmatista», incluído no mesmo volume.

[414] - «A letra da obra», Expresso, 22 de Maio de 1993, p. 25.

construídas com base em conjecturas preliminares sobre o possível emissor e o possível período em que a obra foi produzida.» Isto reintroduz «a questão de saber se haverá ou não esse grau zero da linguagem, se se poderá de facto traçar uma diferença entre significado literal e significado figurativo.» Eco sabe que o problema é controverso, e vai historiar os antecedentes das teorias que contesta, defendendo «que o que se joga nos debates em torno da interpretação é a predominância na cena cultural do Ocidente de um racionalismo de herança greco-latina de acordo com o qual é verdade o que pode ser explicado e não o inverso».

A Eco contrapõe-se o pragmatismo de Rorty, o qual, como diz Manuel Maria Carrilho [1993:8], «aponta para a dissolução de uma dicotomia clássica, a que em geral se estabelece entre a interpretação e o uso dos textos. A sugestão de Rorty [1992:84] é que se abandone esta clivagem e se compreenda que "tudo o que seja quem for faz seja com que coisa for, é usá-la. Interpretar uma coisa, conhecê-la, penetrar na sua essência, e assim por diante, são apenas vários modos de descrevermos um processo de a pormos a funcionar". Deste modo, interpretar não conduz nunca ao conhecimento de algo que pertence a um texto intrinsecamente, essencialmente. Qualquer texto é sempre um objecto relacional que se constitui no decurso do jogo hermenêutico, ou seja, dos objectivos e propósitos que com ele e através dele se visam. Não há aqui nenhuma anterioridade de essência, nem nenhuma prioridade de coerência. Dito de outro modo, tal como a "essência" é sempre relacional, a "coerência" é sempre funcional: o que se diz sobre um texto é inseparável de quem o diz, dos propósitos com que o faz e do momento em que tal ocorre.» Nas palavras de Rorty [1992:94], a interpretação «de textos é uma questão de os lermos à luz de outros textos, pessoas, obcessões, fragmentos de informação, ou seja o que for de que dispusermos, para vermos o que acontece a seguir». «Nesta tranquila expectativa», remata Carrilho [1993:132], «a interpretação não conhece limites que não sejam os da inspiração; ponto com que, de algum modo, concorda Eco quando numa réplica final fala já não de "más" interpretações mas de interpretações "sem êxito", "que são como uma mula, quer dizer, incapazes de produzir novas interpretações ou não podem ser confrontadas com as tradições das interpretações anteriores"».

Estas questões não deixam, evidentemente, de estar presentes no interior das próprias produções artísticas. Merquior [1981:102-103] vê, por exemplo, no *Nouveau Roman* a tentativa extrema de suspender todos os juízos, para

«descrever minuciosamente um mundo que o leitor interprete de mil maneiras, utilizando-se à vontade dessa imagem impecavelmente neutra do real». Como escreve Vattimo [1989:91-92] sobre as artes mais recentes, «também na estética sentimos o que acontece, segundo modalidades e com uma carga dramática diferentes, na ciência que tinha sempre aparecido (...) como o lugar onde o mundo se dá enquanto objecto único; sentimos por isso que o mundo não é um mas vários; o que denominamos mundo não é talvez mais do que o espaço "residual" e o horizonte regulador (mas com que problemas!) onde se articulam os mundos. É plausível que a experiência estética da sociedade de massa - a proliferação fenomenal de "belezas" que fazem mundos - seja profundamente modificada pelo facto de mesmo o mundo unitário de que a ciência julgava poder falar se ter revelado uma multiplicidade de mundos diversos. Deixou de ser possível falar da experiência estética enquanto pura expressividade, puro colorido emotivo e múltiplo do mundo, como se fazia quando se pensava que esse mundo-base era de qualquer modo dado e conhecível por meio dos métodos científicos. Isto não resolve certamente o problema da redefinição da estética e não permite talvez "defini-la" delimitando-a e distinguindo-a: também aqui nos encontramos, parece, face a uma realização imprevista, e talvez "distorcida", da utopia.»

Daí a dificuldade acrescida, face às artes contemporâneas, de navegar sem bússola num mar sem pontos de referência, continuando a resistir à tentação de cair numa operatividade meramente técnica, ou numa definição apenas negativa das questões, ou ainda num regresso a um qualquer absoluto que ficaria a rir-se de tantos séculos de reflexão. O que é fundamental ter presente é a distinção, tão importante no pensamento kantiano, entre juízos determinantes, que ao fim e ao cabo nunca existem, pelo menos se lermos Kant com a chave hermenêutica dada na sua terceira Crítica, e os juízos reflexivos que têm de ser exercidos mutuamente, entre as perspectivas - e nova razão para estarmos sempre munidos, no nosso próprio pensamento, de mais do que uma perspectiva de modo a ser possível a comparação e a reflexividade, contra qualquer monologização. O passo seguinte, que me parece ser essencial, é pensar que quando uma segunda perspectiva assalta outra, não é tanto para estabelecer, ou sequer sugerir, os limites da primeira, mas antes de mais para trazer à consciência e à enunciação os limites de si própria e da alteridade que as desencontra no seu encontro: é no contacto com a outra perspectiva que cada uma pode ganhar mais aguda percepção da sua própria finitude, isto é, de

que aquilo que a fez dizer alguma coisa sobre a outra é, no mesmo movimento de relação, o que a faz encontrar os limites, não só do outro, como do seu próprio dizer. Isto é particularmente iniludível e relevante na relação que o discurso estabelece com esse outro, muitas vezes tão pouco discursivo ou só aparentemente discursivo, que encontramos na arte. O que nos leva agora a uma incursão pelos limites e virtualidades da crítica da arte: é que, como diz José Jiménez [1993:53R], «uma das linhas do processo de institucionalização artística contemporânea passa também pelo questionamento da crítica, e não só pelo processo criativo. Tem-se visto que tem ganho importância a crítica da crítica, uma metacrítica que, evidentemente, só pode ser feita a partir de pressupostos filosóficos.»

F - A condição crítica

A crítica mais interessante e mais fértil é, justamente, aquela que na relação com o criticado compreende as fronteiras da sua própria perspectiva. Como escreve Eduardo Lourenço [1994:15-22], «a crítica só tem um significado "crítico" razoável: é "consciência afectiva de limites", exactamente como Kant a entendeu. Mas "consciência de limites" radical, nossa, e não a pavorosa caricatura em que ela se tornou ao converter-se em **exercício de determinar os limites de tudo, ficando "o crítico", não se sabe por que sublime privilégio,** ao abrigo do mesmo "espírito crítico".» Nesse caso, temos mais uma vez aquilo a que se chega quando uma perspectiva, com o tempo, perde a noção da sua própria perspectividade, esquece a sua própria condição ficcional, e se instala, ou mesmo se institucionaliza, num lugar de juízos determinantes. É então que «essa actividade, **por essência, secundária e dependente das obras, adquire a forma de uma actividade "em si" dando lugar a esse monstro que é a Crítica.** Ela torna-se definitiva quando os seus servidores, depois de esquecerem essa dependência, actuam como se de facto **a Crítica** fosse uma **instância independente e superior à própria criação artística.** (...) É apenas uma certa **pretensão,** mas suficiente para inquinar o corpo-a-corpo dos criadores com os leitores qualificados, quem sofre o golpe da morte.» «De marajás, os críticos tornaram-se cornacas aflitos pela marcha desordenada do mundo que os transportava, e em seguida, caçadores caçados ou caçáveis. Assim devia

acontecer numa sociedade onde os juízes são réus possíveis e os réus, juízes plausíveis. À sua volta a alta torre dos valores sólidos ou presumidamente tais, de cujos balcões imaginavam decretar "*urbi et orbi*" o valor das obras, é uma miragem ou uma ruína. Fantasma ou poeira, o personagem considerável que foi o crítico, a realidade mais bem considerável que foi o crítico, a realidade bem mais considerável ainda que foi "a crítica" da qual aquele se considerava a sibila, o mandatário e, no seu foro íntimo, o sacerdote (pois não se fala com a mais cómica seriedade do "sacerdócio da crítica"?...) desfazem-se ao sol e à chuva de uma consciência mais profunda dos poderes afectivos do exercício crítico», nascida de uma grande «corrente subterrânea: a crise geral da consciência judicativa contemporânea.» «Porque o conjunto desses servidores da crítica age e existe como se tal vendaval não existisse é que a sua realidade foi lentamante devorada pela sua ficção.»

Na verdade, continua Eduardo Lourenço, «a crítica como instituição sempre esteve desarmada diante da obra, foi sempre um corredor atrasado e impotente. Porém, por um milagre de prestidigitação que era o seu segredo arranjava sempre maneira de se encontrar na linha de chegada para dar ao pobre autor a ilusão de ser ele quem chegava atrasado. O tremor de terra da arte moderna desequilibrou as agulhas de todos os aparelhos de registo legal.» «O crítico é que é então mais irreal do que nunca. É disso que o público precisa de dar-se conta. É isso que uma nova raça de críticos precisa de ver com uma dolorosa evidência»: «não é o discípulo mais do que o mestre. O exercício crítico não tem mais garantias do que o criador. Tem menos, pois depende dele. Mas esta dependência é na realidade um combate entre duas aparências que procuram reconhecer-se como reais. (...) A sua boa consciência findou. Não é sacerdote de nenhuma mítica crítica, tribunal bem constituído para distribuir a justiça imparcial. É apenas um sacristão com tendência a perder a cabeça por tocar nos vasos sagrados.» «Com a verificação positiva desta impotência histórica não é o exercício crítico que finda e perde direito à existência. É apenas o mito da crítica e de homens que por direito divino incarnam essa excelsa aptidão.» Passamos a uma «nova maneira de viver ou conviver com as criações humanas e a que será bom encontrar um nome melhor do que Crítica pois a esta uma insanável suficiência parece acompanhá-la.»

Comentário de Eduardo Prado Coelho [1972:151] a esta postura: «Eduardo Lourenço verbera muito certeiramente a crítica que exibe uma excessiva boa consciência, a crítica que confia na sua plena possibilidade, e aqui

vemos visado não só o positivismo de certas orientações a que é habitual chamar-se "universitárias", como a tranquilidade ajuizada do racionalismo tradicional, ou, ainda, todas as miragens científicas que, por vezes, se proclamam com ingénua euforia. Para Eduardo Lourenço, "a Poesia é, literal e propriamente falando, incriticável", porque falar é sempre falar de outra coisa. Mas se isto impede que a Crítica aborde a Poesia, não obsta a que ela se aproxime do poema, porque este, em relação à Poesia que constitui o seu limite e a sua causa, é "simultaneamente a encarnação e o falhanço". Como toda a crítica. Diversas são as vertentes que nos conduzem a esse ponto incontornável, "centro de assombro" (Carlos de Oliveira), que o poema visa e a crítica cerca.»

Mais tarde, Prado Coelho [1984:272-273] acrescenta: aquilo a que assim se chega é a uma visão da arte (neste caso, da literatura) «como algo de **intrinsecamente trágico**. O que as "ciências do espírito" fazem é criar as predisposições metodológicas para ignorar esta tragicidade e garantir um exercício pleno de **boa consciência**. O que os professores de Literatura e as teorias da Literatura e os promotores de métodos de análise literária fazem é contribuir para esse processo de **idolatria cultural** que converte a Literatura numa **realidade divinamente absoluta** (a única realidade absoluta que subsistiria "no meio de um desastre espiritual sem precedentes") - des-tragicizada. Neste sentido, Eduardo Lourenço, impressionado sobretudo pelos textos de Barthes que definem a crítica estruturalista como actividade **lógica**, suspeita que ele acabe por nos propor "uma visão mais refinada da crítica positivista que ele com tanta subtileza executou". Daí a recusa de uma posição metodológica que lhe parece reconduzir a realidade literária a uma realidade linguística (mesmo que Lourenço esteja de acordo com os méritos desta atitude), excluir toda a realidade do valor literário e alicerçar-se numa distinção muito clara entre linguagem-objecto e metalinguagem (e, por isso mesmo, numa delimitação **serena** do espaço da Obra e do espaço do Crítico). (...) O que há é apenas o imenso movimento das configurações da Linguagem, onde a Literatura (e, com ela, a Crítica) incessantemente se re-formula e se re-define: "A obra-prima não é aquela que testemunha não sabemos de que homem eterno, mas a que **redefine** a Literatura em função da "eternidade" de que precisa uma época para se erguer ao limiar do que nela há de mais indizível". Nesta perspectiva, a Crítica não tem qualquer "ser" específico: "o 'ser' da Crítica não é mais que sombra do 'ser literário', embora esta sombra não seja criada do exterior". Nesta perspectiva, a crítica é sombra, ou mais ainda: **sombra de uma sombra**, dada a própria

irrealidade nómada da literatura. Mas esta afirmação aparentemente modesta (e capaz de agradar ao pendor masoquista de muitos críticos) é de um orgulho para muitos insuportável: porque enquanto sombra de uma sombra, e frágil anel de uma cadeia imaterial, a crítica **é ainda Literatura**, isto é, **deslocação da linguagem** no interior do jogo de sombras que toda a linguagem é. Mas deslocação em que sentido? Ou, se preferirem: deslocação para quê? Para no mesmo lance em que finge reduzir a distância entre o que a obra diz e o que a obra cala, a crítica acabar por **tornar visível a irredutibilidade dessa distância**. Ela é relação **sem** relação - num interminável enigma dos vários usos deste "sem".»

Assim, assumido o seu carácter ficcional, escreve Eduardo Lourenço [1974:26], «a Crítica reivindica o estatuto de uma função poética» e a necessidade «de apagar uma distinção ao mesmo tempo escolar e escolástica - mas bem sintomática da existência cultural burguesa interiormente cortada da sua profunda pulsão unitária - entre criação literária e crítica, entre filosofia e poesia. Ou antes, de viver o indelével abismo que na verdade as separa, não como negativamente era o costume de um racionalismo crítico seguro do seu bom direito de separar "razão" da "não-razão", mas positivamente, como manifestação de uma dialéctica original que morre do que afirma e vive do que recusa.»

Prado Coelho [1984:14-17] conclui: «estamos no espaço daquilo que se costuma designar (às vezes com a insinuação de que o sapateiro está a ir além da chinela) como crítica criativa. E alguns observadores menos atentos chegam mesmo a supor que é porque a crítica se dispôs a criar tanto que a literatura parece criar tão pouco. O processo da crise, ou, se preferirem, da própria modernidade, é, evidentemente, mais complexo. Creio que Giorgio Agamben enuncia o problema quando diz que "se a crítica hoje se identifica verdadeiramente com a obra de arte, não é na medida em que também ela seria criação, mas na medida em que a arte é também negatividade. Ou, melhor, não mais do que o processo da sua autonegação irónica: um "nada que se nadifica", ou um "deus que se autodestrói", segundo a definição profética, embora mal intencionada, de Hegel".» Mas Prado Coelho não se sente, com isso, «minimamente culpabilizado. É que talvez acabe por ser mais saudável deixar de pensar que existe **um objecto sob o véu**, e que a função da crítica é a de **levantar o véu**, tornando possível o acesso ao objecto (lugar do texto/mãe), para afirmar, como faz Walter Benjamin, ao escrever sobre As afinidades electivas de Goethe, que "a verdade não é o desvendamento que anula o mistério, mas a

revelação que lhe faz justiça". Aceitamos assim que o **carácter enigmático** da obra de arte nos obriga a aceder a ela apenas **enquanto enigma** (é o que nos propõe Adorno na sua Teoria Estética). Ou, para retomarmos o texto de Agamben anteriormente citado, poderemos dizer que "à apropriação sem consciência e à consciência sem fruição, a crítica opõe a fruição do que não pode ser possuído e a posse do que se não pode fruir". Ou, por outras palavras, em vez de tentar **transformar o negativo em ser**, a crítica deve garantir "a inapropriabilidade do seu objecto". E, nesse ponto, deverá resistir à sedução de criar **simulacros de apropriabilidade** que tenderiam a surgir no fundo, como esvaziados e cansativos exercícios sofísticos. Porque, como avisa Jean Petitot, é entre a entrega a uma sofística do discurso e a pretensão teórica de instaurar uma **mimésis consistente da incompletude**, que a grande opção se terá que realizar.»

Aqui chegados, cabe ainda reter a advertência de Prado Coelho [1987:347-355] contra a tendência a essa mimésis perder a consciência da sua incompletude, pensando chegar a fazer da obra uma descrição exaustiva (que aliás seria inútil). «Voltado então para o silêncio da obra em si mesma, o crítico assume uma função descritiva. E aqui, nesta tarefa modesta, ele parece, por vezes, reencontrar a positivista serenidade que lhe ficou do universo historicista. Dirá sempre que é uma tarefa prévia, que o prazer da leitura **vem depois**. E que existe, é claro, uma possibilidade de múltiplas leituras, mas que, nesse terreno, já ele não entra. Descreve, apenas. Procura encontrar a invariante objectiva dessas variações subjectivas. Não põe a hipótese de que cada nova leitura possa implicar uma **redescrição da obra**. A obra é para ele um objecto.» «Como se deduz do próprio [Roger] Fowler, toda a questão vai residir na distinção entre a **obra e os seus efeitos**. Porque, para Fowler, existe um poema como objecto estável que produz efeitos instáveis nos leitores mas Fowler tem o privilégio de ter um acesso directo ao poema sem passar pela mediação dos efeitos. Em Fowler, o poema surge **em si mesmo**. Nunca ele se interroga sobre a possibilidade de este "em si mesmo" ser um efeito (instável) do poema no crítico Roger Fowler. Este o cerne da discussão, por exemplo, entre Stanley Fish, defensor de uma "estilística afectiva", e Wimsatt: porque, para este último, importa **o que a obra é e não o que ela faz**; doutro modo, "o poema em si mesmo [*the poem itself*] como objecto de juízo específico (...) desaparece". Fish responde que conhecer o significado de uma palavra ou de uma frase é sempre saber **o que eles fazem na obra**. O que Wimsatt parece desconhecer é o próprio

estatuto específico duma obra cuja natureza consiste **num processo de aparecimento/desaparecimento**. Isto é, cujo ser é **o ser do que vem para ser compreendido**. O que implica a ideia de **um existir pela eficiência** - no sentido da noção de "*Wirkugnsgeschichte*", isto é, de uma história da **eficiência**, de uma noção de **devir** (sobre este ponto, ver Gadamer). Precisamente essa noção de devir que nos surge, por exemplo, na teorização de um Harold Bloom, que propõe "***a theory of how poems come into being***", o que passa - e aqui encontramos uma viragem importante - pela ideia de que "***the meaning of a poem can only be a poem, but another poem, a poem not itself***".»

Em Lector in fabula, Umberto Eco escreve: «isolar estruturas formais significa reconhecê-las como pertinentes em função de uma hipótese global que se antecipa a propósito da obra; toda a análise dos aspectos significantes pertinentes supõe já uma interpretação». Eco é citado por E. P. Coelho [1987:354], que continua: «este é o ponto fundamental de toda a controvérsia estruturalista. E é aqui que se inscreve toda a problemática da articulação entre linguística e crítica literária. Porque a linguística tem à sua disposição uma noção de **pertinência** que lhe é dada com considerável rigor pela competência do falante. Mas, no domínio da poética, **essa noção de competência não tem sentido**. Podemos mesmo dizer, com Robert Scholes, que "em poética, a poesia começa onde a competência termina". Ou, por outras palavras: no domínio da crítica literária, o que define **quais os traços gramaticais que são pertinentes enquanto traços estilísticos** (essa delicada passagem da "gramática da poesia para a poesia da gramática", para utilisarmos aqui os termos de Jakobson) **só pode ser uma hipótese de interpretação global que se antecipa à própria descrição da obra**. É por isso que, em poética, não faz sentido falarmos em descrição objectiva sem termos em conta que **a descrição é sempre posterior à hipótese interpretativa.**» «Isso mesmo reconhece Sol Saporta (...): "a análise formal da poesia pode revelar unicamente interpretações alternativas baseadas numa ambiguidade sintáctica, mas raras vezes poderá decidir-se por uma em detrimento de outra". Donde, o recurso à interpretação, **o recurso ao receptor** parecer inevitável. Mas tal recurso implica uma brecha no objectividade. Daí os múltiplos esforços para **limitar o campo interpretativo do leitor**. Sabemos teoricamente que esse campo é limitado, porque, como diz Eco, "não se pretende afirmar que uma obra contenha tudo o que eventualmente poderia introduzir-se nela". **Mas não podemos nunca, na prática, fixar esses limites**: isso seria sempre converter a nossa interpretação numa descrição pretensamente

objectiva.» Ainda mais recentemente, Prado Coelho[415] volta a esta questão a partir de um texto onde Panofsky escreveu: «Qualquer descrição deverá, num certo sentido, antes mesmo de ter começado, inverter a significação dos factores de representação puramente formais para fazer deles símbolos de algo que é representado. A partir daí, e faça o que fizer, a descrição abandona uma esfera puramente formal para se elevar a nível de uma região de sentido.» E Panofsky cita Heidegger (o de Kant e o problema da metafísica): «qualquer interpretação, para arrancar ao que as palavras dizem o que elas querem dizer, deve necessariamente empregar a violência».

Mais uma vez, Benjamin nos aponta caminhos, desta feita no modo como emprega a sua violência. Por um lado, defende para o crítico uma atitude violenta, na medida em que, ao procurar reconstituir o que a obra pretendia ser vai encontrar e mostrar a sua contingência (e pode fazê-lo tanto mais à vontade quanto a obra, sublinha Benjamin, é indestrutível). Mas essa violência procura fazer-se no interior da própria obra: «a crítica é, por assim dizer, um experimento com a obra de arte, o qual a faz reflectir sobre si mesma e a conduz à autoconsciência e ao autoconhecimento. (...) O sujeito da reflexão é, no fundo, a própria obra de arte, e o experimento não consiste na reflexão sobre a obra, reflexão esta que não poderia mudá-la na essência, conforme o espírito da crítica da arte romântica, e, sim, na reflexão dentro da obra, no desdobramento da reflexão, o que significa, para o romântico, desdobramento do espírito» [1920:89]. O que Benjamin procurará fazer, por exemplo, em relação à obra de Baudelaire é trabalhar o que já lá se encontra à espera de ser desenvolvido, e que só é possível desenvolver quando a obra é conseguida. Trata-se, de facto, de um retomar da ideia romântica da arte que, como a natureza, necessita de compreensão - uma atitude diferente da crítica: não se trata de reflectir **sobre** a obra mas **na** obra, isto é, de não sair da forma reflexiva que a arte já é (na crítica romântica, só o esteticismo desagrada a Benjamin, porque põe entre parêntesis um conteúdo de verdade que ele considera fundamental). «A crítica procura os irmãos de uma obra de arte. E toda a obra de arte autêntica tem um irmão no terreno da filosofia.» A crítica destaca nela a possibilidade da formulação do seu

---

[415] - No já citado Tudo o que não escrevi: diário I (1991), pp. 126-127, onde retoma uma versão alemã da introdução de Panofsky a Estudos em iconologia.

conteúdo de verdade «como um supremo problema filosófico»[416].

Outros, como Derrida ou Paul de Man, levarão ainda mais longe do que Benjamin a aproximação entre literatura e filosofia, esbatendo as fronteiras entre ambos os campos. Parece-me mais prudente a posição de Benjamin, que apenas sublinha o carácter filosófico que existe tanto na obra como na «crítica» e que faz com que esta valha a pena, não para descrever ou duplicar a obra, mas para com ela reflectir sobre os fenómenos. Como disse Mallarmé [cit. *in* E. P. Coelho, 1994:142], «o Crítico, na sua integridade, só tem valor, ou só quase iguala a Poesia a quem traz uma nobre operação complementar, se também visar, directa e soberbamente, os fenómenos ou o universo».

No dizer de Valéry, «o objecto de um verdadeiro crítico deveria ser descobrir que problema o autor, sabendo-o ou não, se colocou e procurar se ele o resolveu ou não»[417]. É Michel Meyer [1992:16-17,25-27] quem mais retoma esta ideia de procurar na obra a questão ou questões que ela formula (pois que outra coisa não pode ser feita sem retirar os elementos do seu contexto) e que muitas vezes não está consciente de formular. «A questão que nos preocupa é recalcada na resposta que exprime o que está em questão como estando fora de questão. Essa diferença dá origem a um juízo. O que era problemático é afirmado como não problemático. (...) De um ponto de vista sintáctico, uma ocultação dos interrogativos tem lugar por intermédio de termos para cada elemento afirmado, o que dá a ilusão de que nada mais constitui problema»[418]. Aquilo que Meyer propõe é, assim, «uma nova visão do sentido, centrada no questionamento. Não se trata de negar o papel da referencialidade mas de integrá-la, logo, limitá-la a explicar quando esta é suficiente para determinar a significação de uma resposta proposicional, nunca de um texto.» (...) Apenas a retórica pode dar conta da dimensão específica do texto, visto que ela articula o literal das frases e o

---

[416] - Cf. Ana Lucas, «La alegoría barroca y el lamento silencioso de la naturaleza: teoría del lenguaje y crítica literaria en Walter Benjamin», Creación, nº 1, Abril de 1990, p. 85.

[417] - Cf. Schnitzler, 1988:137: «a primeira questão do crítico deveria ser: Obra, que tem a dizer-me? Mas em geral isso não o interessa. O seu primeiro movimento é antes dizer: Agora, obra, toma atenção ao que eu te vou dizer!»

[418] - Pode acontecer, acrescenta Meyer, «como uma certa literatura contemporânea o atesta, que o sentido não seja mais do que a constatação do absurdo e do sem-sentido, ou simplesmente que a resposta consista em revelar a enigmaticidade mesma, a qual se impõe como fronteira intransponível que é necessário aceitar como um destino trágico.»

figurado que encarna o texto como totalidade de frases, irredutíveis a essa literalidade.» «A necessidade de abandonar de uma vez por todas as teorias tradicionais do sentido elaboradas com base no modelo de frases ou asserções isoladas compreende-se melhor à luz da seguinte questão: se concordamos em dizer que conhecer o significado de uma frase corresponde a "ser capaz de a traduzir numa frase equivalente", estaremos prontos a deduzir, muito logicamente, que compreender um livro ou um texto literário é ser capaz de o reescrever? (...) É aqui que a teoria proposicional esbarra.»

G - Os fenómenos na linguagem

Neste contexto, muito mais amplo do que o sociológico tratado atrás, regressamos à necessidade de estudar a linguagem, para ver como as problemáticas são construídas dentro dela. Não para, como defendia o Wittgenstein do Tratactus, descrever a linguagem e assim libertar o homem das armadilhas em que esta permanentemente o enreda[419]. Nas Investigações Filosóficas, o próprio Wittgenstein abandonou a ideia de que a estrutura da realidade determina a estrutura da linguagem (instituindo um isomorfismo entre dois planos) e passou a considerar, «pelo contrário, que é a nossa linguagem que determina a concepção que temos da realidade. A visão unitária da linguagem, própria do Tractatus, é ultrapassada pela ideia de que a linguagem consiste numa pluralidade de diferentes jogos de linguagem que se interseccionam. Uma abertura pragmática que liga a linguagem às acções. Agora, a estrutura e os limites da linguagem já não podem ser deduzidos de uma teoria lógica abstracta, de um *a priori*, mas têm de ser apreendidos a partir de uma dimensão empírica» [Guerreiro, 1989:76R].

---

[419] - Considerando que o desconhecimento da lógica da nossa linguagem se encontra na raiz de grande parte dos problemas filosóficos (Tratactus (4.003), Wittgenstein encara a filosofia como «uma luta contra a fascinação que sobre nós exercem as formas de expressão», luta tanto mais difícil quanto ao funcionamento das regras da linguagem é pouco conhecido e, quando conhecido, dificilmente formulável. «Na nossa investigação não deve haver nada de hipotético. Toda a explicação tem de acabar e ser substituída apenas pela descrição. E esta descrição recebe a sua luz, isto é, a sua finalidade, dos problemas filosóficos. É claro que estes não são problemas empíricos, a sua solução estará antes no conhecimento do modo como a nossa linguagem funciona, de maneira a que de facto este modo seja reconhecido - apesar de um instinto para o não compreender.»

Em Benjamin, encontramos uma teoria linguística que «não é uma teoria representacionista da linguagem, como por exemplo a do Tratactus de Wittgenstein, mas sim uma teoria mística da linguagem, próxima de Hamman e da Kabala judaica» [Lucas, 1990:79-82]. Como nota Maria Filomena Molder [1986:189], «partilhando da convicção comum a Leibniz e a Hamann - subscrita na exegese mística - de que há uma fábrica anímica de significações ocultas e revelações que jaz sob a estrutura de superfície de todas as línguas, ele tinha a consciência penetrante, revivida, da origem mimética da linguagem - rememorativa e comemorativa dos gestos, da sua dimensão plástica, retendo e expressando os afectos e as acções - simultaneamente activa e passiva, como se se confrontasse permanentemente não propriamente com ideias, abstracções e representações, mas com texturas, objectos e gestos. Por isso ele escutava nas coisas os seus apelos, como visava nas palavras a sua *dynamis*, confiando nos parentescos secretos que umas e outras entretecem.» Em vez de mero arquivo morto, a linguagem passa a ser vista como vivo lugar onde também se encontram e se geram energias e dinâmicas[420].

Também Mukarovsky, lembra Eduardo Prado Coelho [1987:387-389], nos diz «que **a arte não engendra em nós uma fábula, mas aquela força oculta que dá origem a todas as fábulas**. Eis a palavra: força. Não estado, mas processo. Não imitação, mas devir. Não ***ergon***, mas ***energeia***. Não representação, mas força. Ao situar-se num espaço comunicacional, Mukarovsky vai desenvolver as categorias necessárias para incentivar o que, alguns anos depois, Barthes havia de considerar a tarefa mais urgente da semiótica: pensar as intensidades. Podemos dizer que, em Portugal, esse trabalho tem sido feito nos textos "teóricos" de Herberto Hélder: em particular, Photomaton & Vox. Barthes: "eu seria levado a dizer que a escrita é da ordem do dizer 'quase qualquer coisa', e que se é da ordem do 'quase qualquer coisa', isto leva-nos para uma epistemologia inteiramente nova, que se deve procurar, talvez, a partir de regiões

---

[420] - Nota Merquior [1969:139]: «se, em suas notas sobre a mimese linguística, Benjamin antecipa a revogação por Jakobson da tese saussuriana do significante puramente convencional, em sua insistência na idéia de tradução dinâmica e criadora, ele retorna a Humboldt e à concepção da língua como *energeia*, como actividade produtora. Mas o projecto de recuperação da teoria humboldtiana da linguagem como produção - em contraste com o hábito de concebê-la como um "depósito", transformando a análise linguística numa espécie de "inventário" - é, sem tirar nem pôr, o projecto mais avançado da linguística moderna: o da gramática generativa de Noam Chomsky.»

predominantemente nietzschianas: uma semiologia ou uma textologia, se se pode dizer, das intensidades, e não das mensagens, remetendo o 'quase' para um diferencial de intensidades, e não para um diferencial de mensagens".» Ou seja, na linha de Mukarovsky, «as componentes materiais do artefacto artístico, e o modo como são utilizadas enquanto recursos formais, têm o papel de meros condutores de energia representada pelos valores extra-estéticos.»

Assim, diz Adriano Duarte Rodrigues[421], na linguagem o homem joga «o processo de inspecção, decifragem e elaboração mítico-poiética, convertendo a sua relação com o meio ambiente (*Umwelt*) num mundo próprio (*Welt*). É a este processo que Paul Ricoeur dá o nome de metáfora viva, considerando-o como um movimento hermenêutico tensional e dinâmico, processo de decifragem dos enigmas do mundo, pondo em relação as coisas entre si e constituindo, deste modo, um interminável e constante trabalho de elaboração do sentido.» Segundo Ramos Rosa [1987:158], «o que permite à poesia dizer-se sem se redizer infinitamente, logo ser movimento infinito, é **a inscrição do mundo nela** e reciprocamente a sua inscrição no mundo. (...) A irrupção do mundo exterior é-lhe congénita e intrínseca, fazendo parte do seu movimento mais íntimo.»

Por isso, em Benjamin, contrariamente a Heidegger, «não é possível quedar-se por repetir o "mistério" da "verdade", pois se "a verdade não voa de fora para dentro" como pretenderiam os sistemas interpretativos, é porque já está na própria escrita, na linguagem que a silencia, dizendo-a apesar de tudo. Daí que a crítica seja antes de mais um exercício perigoso, não podendo deixar de passar pelo que critica»[422]. A dificuldade, ou o perigo, está em que a inevitável linguagem é esse pau de dois bicos, que ao dizer também esconde. Não é possível deixar de prestar atenção às advertências de Heidegger [1954b:49 e 17]: «a escrita facilmente abafa o grito, especialmente se a escrita se esgota na descrição, e procura manter ocupada a imaginação dos homens fornecendo-lhe constantemente novo material. A exigência do pensamento é engolida na escrita, a menos que ela seja capaz de permanecer, no próprio escrito, um progresso do pensamento, um caminho.» «Toda a sua vida e sem parar até à morte, Sócrates nada mais fez do que colocar-se nesse projecto,

---

[421] - «Arte e experiência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 12/13, Janeiro de 1991, p. 27.

[422] - José Bragança de Miranda, «Benjamin em salto de tigre», Expresso, 29 de Setembro de 1990, p. 62-R.

nessa corrente, e manter-se nela. É por isso que ele é o pensador mais puro do Ocidente. É por isso que nada escreveu. Porque qualquer pessoa que começa a escrever a partir do seu pensamento deve inevitavelmente ser como aquelas pessoas que procuram refúgio de alguma corrente demasiado forte para elas. Uma história ainda escondida mantém o segredo sobre por que razão todos os grandes pensadores ocidentais depois de Sócrates, com toda a grandeza que foi a deles, tiveram de ser tais fugitivos.» Fogem a que as suas próprias advertências, necessariamente formuladas na linguagem, se transformem em charla, porque, «enigma após enigma! O que antes foi o grito "A devastação cresce...", agora ameaça tornar-se conversa. A ameaça desta perversão é parte do que nos alimenta o pensamento. A ameaça é que talvez este pensamento tão reflectido estará hoje, e mais ainda amanhã, transformado subitamente em não mais do que uma trivialidade, e como trivialidade se espalhará e circulará.»

A mesma preocupação surge em Steiner, que no entanto localiza o perigo apenas na época actual, «marcada pela proliferação do comentário, das palavras em segundo grau, dos livros que falam sobre outros livros que, por sua vez, já eram interpretações de livros anteriores.» Uma época que «faz multiplicar as mediações entre o leitor e o criador, afasta-nos cada vez mais do canónico e da "criação no seu sentido pleno". Steiner chama-lhe "bizantinismo", porque os períodos culturais em que a exegese e a crítica prevaleceram chamam-se "bizantinos" ou "alexandrinos"»[423]. Nas palavras de Steiner em In Bluebeard's castle [1971:82-83], «cresce a ignorância e então as obras tornam-se mais eruditas, com mais glossários e notas explicativas cada vez mais elementares e didácticas.» «Já uma proporção dominante da poesia, do pensamento religioso, da arte, retrocedeu da imediaticidade pessoal para a coutada do especialista. Aí leva uma espécie de pseudo-vida bizarra, proliferando o seu próprio ambiente inerte de crítica (lemos Eliot **sobre** Dante, não lemos Dante), de exegese editorial e textual, de polémica narcisística. Nunca houve uma tão frenética prodigalidade de erudição especializada, nos estúdos literários, na musicologia, na história de arte, na crítica e nesse género mais bizantino de todos, a crítica e teoria da crítica. Nunca as meta-linguagens dos guardiões floresceram tanto, ou com jargão tão arrogante, em torno do silêncio do significado vivo. Uma pseudo-vitalidade de arquivo a rodear o que em tempos foi vida sentida; um exterior

[423] - António Guerreiro, «O complexo de Bizâncio», Expresso, 1 de Maio de 1993, p. 55-R.

semi-alfabetizado ou sub-alfabetizado, tornando impossível ao poema sobreviver nu, para alcançar um impacte pessoal inesperado. Academia e populismo. As duas condições são recíprocas, e cada uma polariza a outra numa necessária dialéctica. Entre ambas, elas determinam o nosso estado actual.»

Steiner ainda pergunta: «alguma vez foi diferente?», e considera que não é fácil responder. Mas a resposta já parece estar decidida na sua própria formulação, uma vez que acaba de dissertar sobre aquilo que «em tempos foi vida sentida» (*felt life*). Em 1989, abre o livro Presenças reais[424] afirmando «que qualquer compreensão coerente do que a linguagem é e do modo como funciona, que qualquer exame coerente da capacidade que a linguagem humana possui de comunicar sentido e sentimento assenta, em última análise, na suposição da presença de Deus.» Ou seja, comenta Guerreiro, «a arte é o reduto onde a completa secularização não é possível. Percebemos assim como a ideia de "presença" surge aqui investida do seu sonho metafísico e religioso. É fácil descobrir aqui, a par de uma suposição de transcendência, um sonho de transparência, de revelação de uma origem que nenhum efeito estético pode ocultar. Daí que Steiner eleja a desconstrução como pior inimigo. A orientação da filosofia para uma ordem do significado - verdade, razão, lógica, mundo - concebido como existente por si mesmo, como fundamento. Uma filologia que não insiste tanto em restituir a lição do texto, em chegar à verdade da sua letra, mas mais em saber acolher a alteridade - a transcendência - que, do ponto de vista de Steiner, ele supõe.» A «multiplicação em cadeia de comentário, que provoca um efeito anestesiante e vai empobrecendo a nossa experiência, só pode ser detida através de um regresso à origem, aí onde é possível fazer a plena experiência do sentido. A tese de Steiner é então a de que é necessário instaurar "o sentido do sentido" e apostar numa "presença real" como fundamento da literatura e de toda a arte.»

Chegamos, assim, ao terreno da **fenomenologia**, a cujo campo Steiner afirma constantemente pertencer. Campo vasto, com o qual se relacionam autores que vão de Gadamer a Luhmann... Creio que temos de encarar a fenomenologia quase como um «ideal regulativo», que para uns funciona como ponto de partida, para outros como ponto de chegada, para outros ainda como vigilância permanente para que a linguagem não perca a relação com os

---

[424] - George Steiner, Presenças reais, Lisboa, Presença, 1993 [original:1989].

fenómenos e a consciência do perigo de os silenciar. Como prudentemente lembrou Lyotard[425], «a fenomenologia não tenta substituir as ciências do homem, mas afinar a sua problemática, seleccionando assim os seus resultados e reorientando a sua investigação.» Por isso, escreveu Heidegger[426], «compreender a fenomenologia quer dizer: captar as suas possibilidades».

A grande virtualidade da fenomenologia está em romper com as abordagens formalizantes, ou com a formalização presente em todas as abordagens, evitando que elas fujam à consideração das qualidades e intensidades, ou do sentido que os fenómenos, na sua globalidade, têm na nossa relação com eles. Ou seja, trata-se de evitar que a rede da linguagem e dos conceitos não consiga apenas apanhar peixes (ou pedaços de peixes) que já estão mortos, mas que saiba relacionar-se, e deixar-se interpelar, pela própria vida e dinâmica dos fenómenos. Como defende Barthes em La chambre claire, é necessário dar imporância ao *punctum*, à nevralgia, àquilo que nos toca e impressiona, e não apenas ao *studium*, àquilo que apenas confirma o nosso conhecimento erudito. Trata-se, pois, de contrariar uma tendência que não é apenas característica da nossa época (embora a sobrecarga de interpretações, e a sua aceitação por vezes demasiado fácil por um certo pós-modernismo, possa ter tornado a situação mais alarmante). Como adverte Cassirer[427], «na experiência habitual relacionamos os fenómenos de acordo com as categorias de causalidade ou finalidade. Conforme estamos interessados na razão teórica ou nos efeitos práticos das coisas, pensamos nelas como causas ou como meios. Perdemos assim de vista habitualmente a sua aparência imediata, até ao ponto de já não as podermos ver frente a frente.»

Facilmente se compreenderá a importância desta atitude fenomenológica na relação com a arte, e a especial afinidade entre as abordagens fenomenológicas e as práticas e objectos artísticos. No dizer de José-Augusto França (1974:15), «se várias disciplinas procuram desvelar a obra de forma demasiado indiscreta para ser tomada a sério, é preciso tomar o partido de um "ver" que apreende a obra directamente, que a penetra, que dorme com ela. Se

---

[425] - La phénoménologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 46-47.

[426] - Sein und Zeit, de 1927, tradução inglesa como Existence and being, London, Vision, 1949, p. 57.

[427] - Ernst Cassirer, An essay on man, de 1944, tradução portuguesa como Ensaio sobre o homem, Lisboa, Guimarães Editores, 1960, p. 188.

"a poesia se faz numa cama como o amor" (Breton), é também aí que o minuto de verdade da obra se revela... Um espectador total às voltas com uma obra total para uma leitura, para um "ver" total. Um facto psíquico envolve a totalidade, tal como um facto social; uma leitura estética não saberia ser senão total: a lição da "*gestalttheorie*" é definitiva.»

Vale a pena passarmos algum tempo com uma das melhores formulações desta questão: a que foi feita por **Bachelard** na sua introdução a La poétique de l'espace [1957:1-11]. «Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética,», diz Bachelard, «é necessário vir a uma fenomenologia da imaginação. Entendamos por isso um estudo do fenómeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto directo do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua actualidade.» «Pede-se ao leitor de poemas que não tome uma imagem como um objecto, menos ainda como um substituto do objecto, mas que lhe capte a realidade específica.» Isto implica uma certa identificação, uma «admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas». «Podemos admirar mais ou menos, mas um *élan* sincero, um pequeno *élan* de admiração é sempre necessário para receber o ganho fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica pára esse *élan* colocando o espírito em posição segunda, o que destrói a primitividade da imaginação.»

Nessa primitividade, «a imagem poética é um súbito relevo do psiquismo» (certas imagens dão-nos «como que uma concentração de todo o psiquismo) e o que importa é «a actualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema.» «Muito nitidamente, a linguagem poética traz uma das experiências mais simples de linguagem vivida.» «Limitando desta maneira o nosso inquérito à imagem poética na sua origem a partir da imaginação pura, deixamos de lado o problema da **composição** do poema como agrupamento de imagens múltiplas. Nesta composição do poema intervêm elementos psicologicamente complexos que associam a cultura mais ou menos longínqua e o ideal literário de um tempo, componentes que uma fenomenologia completa deveria sem dúvida visar. Mas um programa tão vasto poderia prejudicar a pureza das observações fenomenológicas, decididamente elementares, que queremos apresentar. O verdadeiro fenomenólogo deve ser sistematicamente modesto. (...) Haveria para nós imodéstia em assumir pessoalmente uma potência de leitura que reencontraria e reviviria a potência de criação organizada e completa envolvendo

o conjunto de um poema. Menos ainda podemos esperar chegar a uma fenomenologia sintética que dominaria, como crêem poder fazer certos psicanalistas, o conjunto de uma obra. É pois ao nível das imagens destacadas que podemos "*retentir*" fenomenologicamente.»

Bachelard vai buscar à fenomenologia de Eugène Minkovski esta ideia de *retentissement*. Não a podemos traduzir como «ressonância», pois o próprio Bachelard chama a atenção para «o *doublet* fenomenológico das ressonâncias e do *retentissement*. As ressonâncias dispersam-se sobre diferentes planos da nossa vida no mundo, o *retentissement* chama-nos a uma aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância, escutamos o poema, no *retentissement* falamo-lo, ele é nosso. O *retentissement* opera uma viragem de ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser do *retentissement*. (...) A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenómenos do *doublet* ressonância-*retentissement*. Parece que, pela sua exuberância, o poema reanima em nós profundidades. Para dar conta da acção psicológica de um poema, teremos pois de seguir dois eixos de análise fenomenológica, em direcção às exuberâncias do espírito e em direcção à profundidade do ser.»

«Pelo *retentissement* de uma só imagem poética, trata-se de determinar um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Pela sua novidade, uma imagem poética faz vacilar toda a actividade linguística. A imagem poética coloca-nos na origem do ser falante»: «recebemo-la, mas nascemos na impressão de que poderíamos tê-la criado, que deveríamos tê-la criado. Ela torna-se um ser novo da nossa linguagem, exprime-nos fazendo de nós aquilo que ela exprime, ou, dito de outra maneira, é ao mesmo tempo um devir da expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria ser. Esta última observação define o nível da ontologia na qual trabalhamos. Em tese geral, pensamos que tudo o que é especificamente humano no homem é *logos*. Não conseguimos meditar numa região que existiria antes da linguagem.» Simplesmente, o que Bachelard entende por linguagem, pelo menos no campo da criação poética, é uma actividade criadora: «a linguagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante»: uma espécie de «micro-bergsonianismo que abandonasse as teses da linguagem-instrumento para adaptar a tese da linguagem-realidade encontraria na poesia muitos documentos...»

Daqui Bachelard conclui, citando Jean Lescure: «É pois necessário que o saber se acompanhe de um igual esquecimento do saber.» «O não-saber não é uma ignorância mas um acto difícil de ultrapassagem do conhecimento. É por este preço que uma obra é em cada instante essa espécie de começo puro que faz da sua criação um exercício de liberdade.» «Em poesia, o não-saber é uma condição primeira; se há ofício no poeta ele reside na tarefa subalterna de associar imagens.» «Aqui, o passado da cultura não conta; o longo esforço de ligação e construções de pensamentos, esforço da semana e do mês, não é eficaz. É preciso estar presente, presente na imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer na ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem.»

«Todas estas subjectividades, transubjectividades, não podem ser determinadas de uma vez por todas. A imagem poética é com efeito essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*.» Por isso, o não-saber aqui proposto se opõe à atitude habitual do crítico: «sentimos que a atitude "objectiva" do crítico abafa o *retentissement*, recusa, por princípio, essa profundidade onde o fenómeno poético primitivo deve ter o seu início.» «O crítico literário, o professor de retórica, sabendo sempre, julgando sempre, fazem de boa vontade um simplexo de superioridade.» Contra ele, Bachelard propõe que se realizem «observações que podem ser precisas porque são simples, não "implicam consequências", como acontece com os pensamentos científicos que, esses, são sempre pensamentos ligados.»

Entre o saber que Bachelard rejeita, avulta, como vimos atrás (no ponto II-B-d), o da psicologia. «A psicologia clássica quase não trata da imagem poética, que é muitas vezes confundida com a simples metáfora. Aliás, em geral, nas obras dos psicólogos o termo **imagem** é pesado de confusão: vemos imagens, reproduzimos imagens, guardamos imagens na memória. A imagem é tudo, excepto um produto directo da imaginação.» Ora, Bachelard quer falar da imaginação produtora, «considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana. É certo que não adianta nada dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas esta tautologia tem pelo menos o interesse de acabar com a assimilação das imagens às recordações.» Para o psicólogo e o psicanalista, as imagens que não são recordações não passam de «simples jogo, jogo efémero, jogo de total vaidade. Precisamente, as imagens são então para eles desprovidas de significação - sem significação passional, sem

significação psicológica, sem significação psicanalítica. Não lhes vem à ideia que tais imagens têm precisamente uma **significação poética**.» Nelas «a obra toma um tal relevo acima da vida que a vida já não a explica.» «A imagem poética não está submetida a um passado. Não é o eco de um passado. É antes o contrário: pelo brilho (*éclat*) de uma imagem, o passado longínquio ressoa de ecos.»

«Em suma, a partir do momento em que uma arte se torna autónoma, dá-se uma nova partida. Há então interesse em considerar essa partida no espírito de uma fenomenologia. Por princípio, a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade.» É certo que Bachelard reconhece estar a falar da «imagem poética de ponta», da «poesia pura, região da sublimação absoluta», e que «uma tal poesia é rara. Na sua grande massa, a poesia está mais misturada com as paixões, mais *psicologizada*. Mas aqui a raridade, a excepção, não vem confirmar a regra, vem contradizê-la e instaurar um regime novo.» «A imaginação, nas suas acções vivas, destaca-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre sobre o futuro. À **função do real**, intruída pelo passado, tal como é destacada pela psicologia clássica, há que juntar uma **função do irreal** igualmente positiva». Por isso «é impossível receber o ganho psíquico da poesia sem fazer cooperar essas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal. Uma verdadeira cura de ritmanálise é-nos oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla actividade da significação e da poesia. E na poesia, o envolvimento do ser imaginante é tal que já não é o simples sujeito do verbo adaptar-se. As condições reais já não são determinantes. Com a poesia, a imaginação coloca-se na margem onde precisamente a função do irreal vem seduzir ou inquietar - sempre despertar - o ser adormecido nos seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem, deixa de funcionar quando se entra no domínio da sublimação pura.» Procurar para a imagem poética «uma justificação na ordem da realidade sensível, tal como determinar o seu lugar e o seu papel na composição do poema, são duas tarefas de que nos devemos ocupar apenas em segundo lugar. No primeiro inquérito fenomenológico sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância onde a imagem poética irradia, formam **espaços de linguagem** que uma topo-análise deveria estudar.»

Em certos aspectos, esta topo-análise está perto de **Heidegger**. Também ele parte para o seu pensamento do contacto recorrente com a poesia, porque, diz [1954a:12], «a poesia que pensa é na verdade a topologia do Ser. Esta topologia diz ao Ser o paradeiro da sua real presença.» Como já tivemos ocasião de ver, e como resume Manuel José Loureiro[428], «Heidegger leva a cabo uma abordagem ontológica da obra de arte. Não é o desempenho de uma função social ou psicológica que explica a existência de obras de arte. Não é o facto de a obra de arte ser criada por um sujeito genial, de ela ser uma manifestação de um espírito ou ideia absolutos, ou de, como símbolo, remeter para algo diferente dela, (...) que revela o sentido do seu ser. Ela não é ou não representa nada que esteja para além dela ou por detrás dela mesma, pois é nela mesma que se manifesta o seu ser. Nela cintila a verdade através de um combate sem tréguas entre a oclusão da terra e o esforço desocultante do mundo (...). Contra uma ciência moderna manipuladora e calculista, que profana e vota ao esquecimento a essência autêntica das coisas, Heidegger erige o bastião da obra de arte na qual é salvaguardada a "coisidade" das coisas, na qual elas acedem à sua dignidade.»

Contudo, Heidegger parece estar muito mais consciente do que Bachelard da complexidade de qualquer «primitivismo»: «O que parece mais fácil do que deixar um ser ser exactamente o ser que é? Ou será que isto afinal é a mais difícil das tarefas, especialmente se uma intenção dessas - deixar o ser ser como é - representa o oposto da indiferença que simplesmente volta costas ao próprio ser a favor de um conceito não examinado de ser?» «Será a obra em si própria alguma vez acessível? Para conseguir acesso à obra, seria necessário removê-la de todas as relações com alguma coisa diferente de si mesma, de modo a deixá-la ficar sózinha e apenas para si própria. Mas a intenção mais peculiar do artista já aspira nesta direcção. A obra é para ser liberta por ele à sua pura auto-subsistência. É precisamente na grande arte - e apenas essa arte está aqui em consideração - que o artista fica inconsequente quando comparado com a obra, quase como uma passagem que se destrói a si própria no processo criativo para que a obra emerja» [Heidegger,1950:31 e 40]. E essa emergência dá-se sempre no interior da linguagem.

---

[428] - «O combate entre o mundo e a terra», Expresso, 2 de Junho de 1990, p. 31.

Também em **Eduardo Lourenço** encontramos ao mesmo tempo essa presença da fenomenologia como espécie de «ideal regulativo» e a consciência aguda das suas dificuldades. «No essencial a componente anticrítica constituiu a motivação ao mesmo tempo passional e intelectual da exegese literária que me interessava. À obsessão de julgar a Obra, antepôs-se-me a urgência de uma espécie de osmose com ela, de modo a que o meu discurso sobre ela fosse uma espécie de duplo não do seu próprio discurso - o que nenhuma Obra é - mas da claridade, da evidência interna, do movimento, em suma, da vida iluminante que na Obra existe, por ser o que é. (...) O mais luminoso acto crítico consiste em se abordar com lucidez à vista do que por ser alta poesia nos abre a nós próprios, nos ensina e nos "critica". Decidi, por conseguinte, que os Poetas seriam os meus guias e não os críticos, quero dizer a espécie crítica que vive na ilusão de uma superioridade de estado do seu próprio estatuto crítico e da instância (quando não instituição...) em que se constitui. Abdicação do acto de julgar que por definição é o acto crítico por excelência? Simplesmente, deslocação de modelos e de normas teóricas que não preexistem à experiência vivida da leitura criadora (nos dois sentidos da viagem) da Obra» [1974:22-23].

Só que Eduardo Lourenço teve desde o início a lucidez (trágica) de saber que «o amor pela poesia, como todo o amor, é a história dum equívoco.» O encontro face-a-face com a claridade pode cegar. «Uma sensibilidade que quer atingir a transparência da inteligência acaba por mergulhar a inteligência na confusão luminosa da sensibilidade. Parte da dialéctica de Pessoa repousa sobre esta fatalidade da consciência»[429] [1955:47 e 53]. «A inexcedível claridade das formas não-poéticas é de uma substancial negrura. São o homem fora do homem e tanto mais distante quanto mais claras. O mistério da sua claridade é o da nossa alienação. São discursos adequados à topologia e à cronologia irreal da Realidade que é radicalmente utópica e ucrónica. (...) Nada tem que ver com um Real imaginado à maneira do Espaço ("partes extra-partes") ou à maneira do Tempo, figurado segundo a famosa linha recta da Crítica da Razão Pura» [1951:42]. A «Poesia é a restauração permanente da Linguagem na sua função original de simbolização da totalidade sem cessar esquecida no uso da comunicação prática» [1974:26]. «É da luz que a palavra poética concentra misteriosamente que a nossa existência recebe o máximo de claridade. Essa luz,

[429] - «"Orfeu" ou a poesia como realidade», ensaio de 1955, republicado em Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974, pp. 47 e 53.

porém, é impenetrável. Com que lâmpada exploraríamos o coração do sol?»[430].

Ainda assim, é em direcção a esse sol, e ao coração desse sol, que Lourenço incessantemente se dirige, como uma parte tão importante dos pensadores contemporâneos, que preferiu dedicar-se a dialogar com a poesia, a literatura ou as artes plásticas. O que procura nunca perder é a noção dos riscos de abrasamento e de cegueira inscritos nessa exploração, nem da pouca potência da lâmpada face ao sol. Porque, que existem lâmpadas, existem; Lourenço não acredita num primitivismo do trabalho crítico. Como escreve Miguel Baptista Pereira [1976:84], «a resposta esclarecedora, científica ou filosófica, serve a compreensão imperfeita, varrendo-lhe as sombras através da explicação e aumentando, pelo trânsito do implícito para o explícito, o nível compreensivo.» Em 1974, Eduardo Lourenço [1974:19] lembra que foi essa uma das suas discordâncias em relação à crítica «presencista»: «foi uma geração para quem a História, a Sociologia, a Ciência, a Política e mesmo um certo número de disciplinas como Antropologia ou Etnologia, enquanto saberes concretos e problematizantes, não exerceram um real impacto na **reflexão** crítica, concebida e vivida "***d'emblée***" como uma espécie de encontro **puro** entre um indivíduo rico de dons e de sensibilidade (o crítico) e uma realidade, inscrita pelo fulgor autónomo com que se impõe, numa espécie de céu cultural particular que é o céu literário e às vezes, no pior dos casos, a **república das letras**, de thibaudetiana memória.»

Lourenço tenta, justamente, ultrapassar essa dificuldade, tão presente na fenomenologia, relacionando-a com o tempo histórico e não só mítico, e com o espaço antropológico, e ao mesmo tempo mantendo (através de vários recursos, de que a sua **escrita** não será o menos importante) a abertura que a relação pessoal e interpelante com a obra, em primeiro lugar, torna **inevitável e precária**. «Que o juízo de valor se não manifeste sob a forma de uma sentença final e meramente exterior (...) não significa que não exista. A separação da "vida" e da "morte", do "valioso" e do "não valioso" não é propósito a que alguém possa subtrair-se, mesmo que o quisesse. O que de todo negamos é a pretensão à posse e à possibilidade de um critério justificativo do juízo valorante, que não é nulo por essa ausência, mas simplesmente "injustificável". Não significa isso que

---

[430] - «Tempo e poesia», publicado na revista Colóquio em 1959 e incluído no volume Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974, p. 46.

todos os discursos críticos se equivalem ou se anulam na multiplicidade aberta das suas comuns in-justificações (por exemplo, esforço-me para que o meu não se confunda com o de Gaspar Simões) mas apenas que cada qual serve uma opção e a manifesta com o análogo e gratuito risco inerente à existência da Obra mesma (...). O acto "judicativo" numa tal perspectiva não precisa de se afirmar pleonasticamente. É inerente à escolha do texto (que é antes uma escolha de nós pelo texto...) que deve manifestar a sua pertinência no movimento de íntima, aberta e nunca acabada iluminação da sua realidade. Que justamente não é **uma**, como toda a postulação crítica contra a qual a minha se foi elaborando o admite» [1974:24].

Quase poderíamos, então, dizer da fenomenologia o que Cavafy diz a Aquiles sobre Ítaca: «deu-te essa viagem esplêndida. Sem ela não terias partido. Mas Ítaca não tem mais nada para dar-te»[431]. E é a maneira como é feita essa viagem sem termo que vai permitir dizer se valeu ou não a pena ter partido. É aqui que nos temos de distanciar da fenomenologia, e nesse distanciamento há já uma parte de crítica, que procurarei explicar. É que o programa fenomenológico de regresso às coisas mesmas ainda não conseguiu passar de um programa, a ponto de se poder suspeitar se a sua natureza não será simplesmente programática. Mais do que um regresso às coisas, tem sido ou um regresso à própria consciência, que alguns fenomenólogos têm de facto ajudado a conhecer, ou então um regresso a si mesmo (e uma transformação de si mesmo) a partir das coisas. Mas isso pouco nos ajuda quando o que queremos é conhecer melhor as coisas, ou algumas delas[432]. Outras vezes a

---

[431] - É assim a estrofe completa do poema «Ítaca», de 1911, *in* Constantino Cavafy, 90 e mais quatro poemas, tradução de Jorge de Sena, Porto, Inova, sem data, pp. 54-55: «Terás sempre Ítaca no teu espírito, que lá chegar é o teu destino último. Mas não te apresses nunca na viagem. É melhor que ela dure muitos anos, que sejas velho já ao ancorar na ilha, rico do que foi teu pelo caminho, e sem esperar que Ítaca te dê riquezas. Ítaca deu-se essa viagem esplêndida. Sem Ítaca, não terias partido. Mas Ítaca não tem mais nada para dar-te.»

[432] - Merquior [1969:114] considera que, «por excesso de teoretismo e de intelectualismo - e não por inclinações "irracionalistas" -, a fenomenologia ficou no plano de uma "fundamentação do saber", em vez de remontar ao nível em que legitimação do conhecimento e autentificação da existência e da acção humanas deixam de ser questões separadas, passando a surgir como duas faces do mesmo problema fundamental. Nessa perspectiva, o que separa Benjamin da fenomenologia (...) é a atrofia do senso crítico no projecto husserliano, em sua forma de impotência

fenomenologia cai numa mera reiteração do Ser das coisas (numa «ontotautologia», para usarmos uma expressão de Lacan), que nalguns casos se confunde com uma tentativa de reprodução mimética do gesto original da arte.

No fundo, dentro da incontornável tensão entre o **fenómeno** e o ***logos***, que Paul de Man[433] diz ser própria da resistência à teoria e característica da Modernidade, tensão que está desde logo patente no próprio termo de «fenomeno-logia», o maior risco que o programa de regresso às coisas tem corrido tem sido o de esquecer este lado do *logos*, ou seja, a inevitável constituição imaginária da nossa relação ao mundo, feita numa linguagem sem a qual nem existe a obra nem o nosso discurso sobre ela. É que há quem veja a fenomenologia como inverso do projecto desconstrucionista, ou mais do que um inverso, um antídoto: «se estivermos à procura de uma alternativa ao cepticismo radical da desconstrução e do pós-modernismo (...) podemos antes de mais encontrá-la na atitude fenomenológica que desinibidamente **aceita** tudo o que vê», escreve Roach[434] - como se tão desinibida aceitação não fosse própria, acima de tudo, do pós-modernismo... Ora, como escreve Bragança de Miranda [1994:313], o que é preciso ver é que «esse esforço de desconstrução, aceitando a prioridade da experiência, ocorre do lado do que aparece, é uma fenomenologia radical. Trata-se de propiciar vias de acesso para uma **fenomeno**-logia da experiência que suspenda as fenomeno-**logias** próprias dos discursos da modernidade. Evidentemente, nunca se chegará ao que aparece directamente, sem mediações. O limite insuperável da fenomenologia é esse passar pela linguagem, pelo *logos*. Ambas - a **fenomeno**-logia e a fenomeno-**logia** - só são pensáveis na relação à linguagem, que é inafastável, pois a possibilidade da verdade tem de **passar por** ela.»

---

ante os requisitos de radicalização da problemática filosófica. O que o ensaísmo benjaminiano é - e a análise fenomenológica não - é **descritividade crítica**. Diferença que - ao contrário do que se poderia crer - absolutamente **não** se resume no facto de que o pensamento de Benjamin apresente um conteúdo de crítica "social". A radicalidade crítica de Benjamin, em comparação com a descrição fenomenológica, não consiste em arvorar os temas e motivos mais ou menos notórios da crítica social; consiste numa radicalização **filosófica**.»

[433] - The resistance to theory, de 1988, tradução portuguesa como A resistência à teoria, Lisboa, Edições 70, 1989.

[434] - Joseph R. Roach, «Hermeneutics and phenomenology», *in* G. Reinelt e Joseph R. Roach, Critical theory and performance, Michigan, the University of Michigan Press, 1992, p. 370.

A juntar aos exemplos de Heidegger e de Lourenço, lembremos a este respeito, e uma vez mais, o de **Blumenberg**, em quem também o ideal de permanente regresso às coisas é feito no seio de uma reflexão sobre a linguagem. A sua ideia é de que, hoje, quando navegamos no seio infindável das interpretações, perdemos de algum modo o contacto com o mar. «Se não há terra firme que possa ser atingida, o barco tem de ter sido já previamente construído no alto mar; não por nós, mas pelos nossos antepassados. Estes sabiam, portanto, nadar, e construíram - talvez de um madeiro à deriva -, primeiro, sem dúvida uma jangada, depois foram sempre aperfeiçoando-a até ela se tornar o navio confortável de hoje, de tal modo, que nós já nem temos a coragem de nos atirar à água e de começar de novo desde o início» [1979:100]. O que é notável é como Blumenberg mostra que essa coragem de fugir ao conforto das embarcação já construída se ganha na própria linguagem, cujas metáforas (e Blumenberg nem sequer está a pensar apenas nas artes) são, para ele, as maiores forças desestabilizadoras: «se observarmos, com a fenomenologia, a consciência como uma estrutura intencional efectiva, que é "afectada" por textos, então verificaremos que a metáfora põe em perigo a sua concordância normal.» «Corrigir as discordâncias, conseguir voltar constantemente à concordância dos dados como dados de **uma única** experiência, permanece a tarefa constitutiva da consciência, assegurando-a de estar a seguir a realidade e não ilusões. A metáfora é, antes de mais, parafraseando Husserl, "discordância". Esta seria mortal para a consciência abandonada ao seu orgão da identidade; ela tem de ser o orgão de auto-restituição constantemente eficaz. Segue-se, também e justamente para a metáfora, a regra formulada por Husserl: **uma anomalia, enquanto quebra da unidade originariamente concordante do fenómeno, é integrada numa normalidade superior**. O elemento, ao princípio destrutivo, **torna-se**, sob a pressão da obrigação de reparação da consistência ameaçada, em metáfora. Ele é integrado na intencionalidade pelo estratagema de uma reintegração» [1981:104-105].

Antes de passarmos adiante, convirá ainda reflectir em três aspectos da fenomenologia que também se apresentam como suas virtualidades e, ao mesmo tempo, como suas **armadilhas**. O primeiro é o seu aspecto pessoalizante. Vimos já como as mais recentes concepções de conhecimento, e mesmo de ciência, em vez de rejeitarem, reconhecem e valorizam a dimensão de autoconhecimento que

existe em todo o saber. Boaventura de Sousa Santos [1994:288] escreve: «a importância de Montaigne reside em ter desenvolvido um dispositivo intelectual que combinava a inteligibilidade mais concreta - a dele próprio enquanto ser humano - com a problematização mais ampla do sentido da vida e da sociedade. Montaigne escreveu sobre si próprio porque, como costumava dizer, esse era o tema de que tinha algum conhecimento seguro e concreto. Mas não o fez de modo narcisista, fechado sobre si próprio; pelo contrário, soube, a partir do mais profundo de si, buscar a intelegibilidade do mais amplo e também mais pofundo da vida colectiva. Para isso, rompeu radicalmente com a distinção sujeito/objecto em que assenta a ciência moderna, antecipando assim de muitos séculos o que hoje é pretendido pelo novo paradigma. Como Montaigne viu muito bem, o problema da distinção sujeito/objecto é que induz a abstracção não só do objecto como também do próprio sujeito. A arrogância epistemológica deste último é o resultado de um auto-esquecimento», oculto no esquecimento do outro.

A dificuldade que aqui se adivinha, e que nalgumas correntes da fenomenologia, mais do que adivinhar-se, salta à vista, é a possibilidade de reintrodução de uma noção forte de sujeito (o sujeito do receptor ou comentador, e já não do autor) e a fundamentação do discurso apenas em termos desse sujeito. Maria Teresa Cruz [1989:89] recapitula: «a noção pós-estruturalista de escrita, que faz desmoronar em conjunto todos os conceitos em que podia ainda refugiar-se um pressuposto de identidade ou de origem, parece radicalizar decisivamente o postulado da morte do autor. Poder-se-á contudo perguntar, com Foucault, se "ao garantir um estatuto primordial à escrita, não reinscrevemos simplesmente em termos transcendentais a afirmação teológica da sua origem sagrada ou a crença crítica na sua natureza criativa"; se "a concepção de escrita como ausência não é a transposição em termos transcendentais da crença religiosa num princípio estético, fixo e continuado, que proclama a sobrevivência da obra como uma espécie de suplemento enigmático do autor para além da sua própria morte"[435]. Trata-se de um comentário que visa claramente a tradição transcendentalista do século XIX, sobretudo a Fenomenologia, e o cruzamento desta com o estruturalismo. Na verdade, a influência da Fenomenologia de Heidegger permitiu, pelo menos à Hermenêutica do texto literário, a manutenção de um pensamento do sujeito e

---

[435] - Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», artigo de 1969, tradução portuguesa como O que é um autor?, Lisboa, Vega, 1992.

de um conceito de interpretação, apesar da crise do princípio de identidade que veio afectar tanto o sujeito quanto o sentido. A ideia de uma escrita como produtividade é, de algum modo, paralela à noção heideggeriana de obra como "desvelamento". A hermenêutica de Gadamer e de Ricoeur falará do "mundo" que o texto traz à presença, e da interpretação como a actividade pela qual, "para além da minha situação como leitor, para além da situação do autor, eu me proporciono o modo de "estar-no-mundo" que o texto me abre e desoculta. É a isto que Gadamer chama a "fusão de horizontes" (*Horizontverschmelzung*) no conhecimento histórico. Não se trata já de um modelo de interpretação como comunicação entre duas consciências, ou como uma projecção subjectivista do leitor, mas de uma nova forma de compreender a noção de "círculo hermenêutico". A expressão "estar-no-mundo" (*In-der-Welt-sein*), retomada de Heidegger, que a retira por sua vez da fenomenologia husserliana e da noção de *Lebenswelt*, sugere que a interpretação é a consideração de um mundo possível proposto pela obra, no qual e pelo qual o sujeito pode aceder a um outro modo de consciência de si mesmo e do seu estar no mundo. A hermenêutica acentua assim, pela primeira vez, verdadeiramente, o papel do sujeito que interpreta, diferente da competência em transferir-se para a consciência do autor, sem que se trate, por outro lado, de um puro subjectivismo e apagamento da realidade da obra. O lugar do sujeito da recepção tende contudo a assumir a importância que outrora tivera o autor e a ser, em última análise, se não a origem do sentido (uma vez que este só se constrói na interacção com o texto), pelo menos o motor do processo de significação (na medida em que o "mundo" do texto só se desoculta perante um alguém).»

O discurso fenomenológico pode por essa via chegar àquilo a que Maurice Natanson [cit. *in* Roach, 1992:369] chamou criticamente um «solipsismo metodológico». Isto parece acentuar-se nas abordagens fenomenológicas da arte, onde o solipsismo do comentador pode reforçar o solipsimo do criador, numa espécie de experiência única feita sobre outra experiência única: o que em si nada tem de ilegítimo, mas tem muito de contraditório a partir do momento em que se coloca no espaço de comunicação, e de comunicação discursiva, com os outros[436]. Nalgumas abordagens do cinema que se reclamam da fenomenologia

---

[436] - A este respeito, Eduardo Prado Coelho [1994:62-63] lembra as cartas em que Rilke escrevia sobre Cézanne: «as obras de arte são sempre o resultado de um perigo corrido, de uma experiência levada até ao fim. Quanto mais longe se vai, mais o vivido se torna singular, pessoal, único, e a obra de arte é por fim a expressão necessária,

assistiremos à tentativa de erguer uma teoria geral do cinema, ou da experiência de relação com o cinema, a partir de uma subjectividade que, de tão pessoal, se revela incomunicável e dessa forma invalida a teorização pretendida. O que parece faltar, nestes casos, é, recorrendo a uma estratégia jânica, colocar em relação a dimensão pessoal com as outras dimensões presentes na nossa relação com as obras ou práticas artísticas, aproveitando a atitude fenomenológica de suspensão das pressuposições para permitir o contacto com a arte (em vez de lhe impôr modelos exteriores), mas sem fazer desse contacto o ponto único ou de chegada, isto é, repensando os contextos, as pressuposições, suspendendo, no fundo, ou pelo menos instabilizando, a própria suspensão fenomenológica. Por exemplo, Bert States[437] defende a complementaridade entre fenomenologia e semiótica, a primeira dando a experiência directa (as coisas são elas próprias e nada mais), a segunda vendo as significações globais (todas as coisas são outra coisa). Não me parece, no entanto, que a combinação da fenomenologia tenha de ser feita com a semiótica, ou possa ser feita sem dificuldades teóricas e metodológicas. Dentro da proposta jânica aqui defendida, o que se considera necessário é encontrar em cada caso alguma forma de complementaridade que permita à fenomenologia evitar eventuais solipsismos, sem no entanto lhe desaproveitar os contributos, que são inestimáveis.

Um segundo aspecto a ter em mente, e que é igualmente notório nas abordagens fenomenológicas do cinema, é que certas correntes da fenomenologia privilegiam a tal ponto as questões da **percepção** que nos podem fazer recuar para uma concepção naturalista que nos afastaria da problemática da cultura. Como escreve Miguel Tamen [1995:139], o mal de limitar-se a desenvolver «todo um vocabulário da percepção tendeu a ser constituído por uma rescrita da questão da contingência da manifestação em termos de sensação», fazendo ressaltar «os limites da própria descrição» e provocando aquilo que Paul de Man designou como «o endurecimento do texto numa mera

---

irreprimível, tão definitiva quanto possível, desta singularidade.» Prado Coelho comenta: «o problema que não se pode deixar de colocar a Rilke é o de como falar das obras se elas apenas existem "em si mesmas".» Mas o próprio Rilke «sabe **que não pode deixar de falar**. A única solução é falar das obras como se esta fala fosse "um facto objectivamente deduzido das próprias obras". Mas que significa exactamente esta dedução?»

[437] - «The phenomenological attitude», *in* Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach, Critical theory and performance, Michigan, The University of Michigan Press, 1992.

superfície que impede a análise estilística de penetrar além das aparências sensoriais.» Retomaremos este problema já no ponto seguinte.

Um terceiro aspecto a assinalar, não como crítica à fenomenologia mas porque surge como dificuldade muitas vezes trabalhada no interior da própria fenomenologia, é que o almejado encontro com os lugares das **presenças** dos fenómenos só é possível num jogo tensional com as **ausências** que podem caracterizar a relação deles não apenas com a nossa linguagem mas, em geral, com o mundo, e sobretudo com a época contemporânea. Como lembra Eduardo Lourenço [1971:206], «o autêntico trabalho da consciência poética moderna não consistiu na invenção desses "algures" capazes de adormecer o Tédio intrínseco que lhe é próprio, mas na mais difícil e paradoxal invenção das figuras dessa **ausência** de si a si mesma que a caracterizam.» Há uma negatividade na experiência contemporânea, nomeadamente, como vimos, na experiência das artes (que por isso mesmo valorizam categorias como o sublime, ligadas às ausências que encontramos ou mesmo procuramos nas presenças) face à qual a primitividade da fenomenologia, tal como a vimos em Bachelard, procurando com felicidade as presenças ontológicas, tem de ser retrabalhada.

Giorgio Agamben[438] sublinhou justamente a «fraca inclinação do nosso tempo para a ontologia (a filosofia primeira)», e por isso propõe «uma nova ontologia, não sem falha ou falta, mas que inclua a falha e aceite a falta. A falta de quê ? Do fundamento, sempre errático, em errância. (...) Nesta nova "dedução" da ontologia, o Ser é definido pela singularidade como um ser na linguagem, onde se baseia toda a estratégia da desqualificação do geral, do conceito, que classicamente faz remontar ao domínio da racionalidade moderna. Não se trata de recusá-los, ou aboli-los, mas de os dissolver no espaço da comunidade da linguagem, de fazê-los jogar no interior da ontologia da singularidade.» Também aqui podemos (como aliás faz Agamben) recorrer à herança heideggeriana, para quem o encontro com os fenómenos não é tanto concebido, como em certa fenomenologia, como um encontro com a própria coisa, mas mais, tal como Heidegger retoma e repensa a fenomenologia, como um efeito de silêncio, um «ressoar do silêncio» (*Gelaut der Stille*), «que não tem nada da evidência objectiva das essências, em que pensava a fenomenologia»: «aceder às próprias coisas não significa lidar com elas como com objectos, mas

[438] - La comunitá che viene, de 1990, tradução portuguesa como A comunidade que vem, Lisboa, Presença, 1993. Citamos aqui do artigo de José Bragança de Miranda, «A política que vem», Expresso, 5 de Junho de 1993, p. 19.

encontrá-las num jogo de naufráfio da linguagem em que o Existir faz, antes de mais, a experiência da própria mortalidade». «Podemos dizer: antecipar-se para a própria morte - de que depende a possibilidade de um existir autêntico - significa, para o Heidegger de Unterwegs zur Sprache, fazer a experiência do nexo linguagem-mortalidade, isto é, do quebrar-se da palavra, no dizer originário da poesia» [Vattimo, 1985:59,61]. Como escreve, heideggerianamente, Ramos Rosa, vivemos «na perda sem perda»: o ser rvela-se «na continuidade, em que, paradoxalmente, a perda estrutura o poema, o torna denso, homogéneo, uno». «De certo modo, é o negativo que ainda se exprime no nome, mas este envolve-o, sem o negar, suspende-o e dele retira a densidade que vibra nas palavras» [1987:24,73]. «No ponto de partida da criação não está uma positividade ou uma plenitude do ser, uma realidade já constituída, mas sim o vazio e a distância constitutiva da linguagem, a negatividade e a carência. É este "nada" que põe em acção a imaginação, que a torna a um tempo receptiva e criadora».

H- A «analítica da actualidade» de Bragança de Miranda

Face a estas necessidades, porventura permanentes, de reformulação do programa fenomenológico, é importante vermos agora como Bragança de Miranda [1994:11-67 e 309-323] repensa as exigências de fenomenologia na sua proposta de uma «analítica da actualidade», que se inscreve na tradição «da **abordagem fenomenológica**, bastante reformulada. Das perspectivas actuantes no nosso século, ela apresenta-se como a única que pode respeitar a concreticidade da experiência - esse solo matricial que nos faz e desfaz.» «Apesar de todas as tentativas para o inserir na tradição filosófica, fazendo-o remontar a Descartes, ou a Kant, o programa cuja "causa" é ir "***zur Sache selbst***" abre pela primeira vez o pensamento à questão da actualidade, sem reduzi-la à positividade do existente, nem ao mero "conflito das interpretações".» «É esta dupla negação, que mantém a tensionalidade do positivismo e do perspectivismo, que faz a radicalidade da fenomenologia. A sua afinidade com as necessidades modernas de garantir a autonomia do pensamento enquanto resposta ao nihilismo, faz da fenomenologia o contributo decisivo para qualquer ulterior desenvolvimento da analítica da actualidade.» Mas, como vamos ver, a proposta de Bragança de Miranda, apesar de situada

«dentro do espaço aberto pelo imperativo da palavra fundadora de Husserl: "ir às próprias coisas"», vem «informada tanto da crítica heideggeriana à fundamentação subjectivista do husserlianismo, como pela crítica de Derrida às debilidades da teoria da linguagem que lhe está associada, a que deveríamos acrescentar o aprofundamento por Michel Foucault do programa fenomenológico.»

«A premissa de partida é que o próprio colocar da questão da constituição é o resultado da **instabilidade radical** da "modernidade", a "época" onde se tem de pensar o "real" como efeito de uma criação, relativamente arbitrário, portanto. Neste sentido, o constituído é sempre desassossegado pela sua reconstituição, pois de certo modo toda a constituição é uma re-constituição. (...) A passagem do fundamento garantido por uma ontologia (de Deus ou mais abstractamente do Ser), para o fundamento como efeito da liberdade é uma das maneiras de descrever a problematicidade da nossa condição, aprisionada entre a vontade de onticidade e a generalizada desontologização da tradição, que pode ser descrita como nihilismo. O nihilismo é público quando todos os valores (de verdade, de bem, de justo, etc.) parecem ter-se tornado simples **palavras**. O paradoxo é querer tudo assentar num fundamento que se revela ser pura instabilidade.» Não admira, então, que a vontade de segurança que caracteriza a experiência moderna seja «afinal um espelhismo desse perigo absoluto, que nenhuma palavra pode encadear, nem nenhuma construção-labirinto pode conter, correspondendo ao fenómeno historial por excelência que é o da **crise de fundamentos** que tudo avassala. (...) Com a "modernidade" os perigos antigos escapam à sua configuração concreta, às histórias que os contavam, encadeando-os, surgindo como perigo em estado puro. Mas essa é a condição da liberdade. Agora a liberdade é o "fundamento do fundamento", mais ainda, "a liberdade é a própria experiência de fundar; e a experiência de fundar não é outra coisa senão a essência da experiência em geral" (Nancy)».

«O perigo, de que a "crise" é uma figura crucial, é, assim, a condição do fundar em geral, ou melhor, da liberdade da constituição que está agenciada em cada acto, mas que nunca é realizável através de **um** acto.» Assim, «todas as posições inscrevem-se na dissonância geral da experiência que é a nossa, pondo em crise toda a relação ao "real", fazendo do "real" um efeito de crise.» «Como diz Lacoue-Labarthe, devemos entender "experiência, o *ex-periri* latino, como a travessia de um perigo, acautelando-nos acima de tudo para não a referir a um "vivido" ou à anedota. *Erfahrung*, portanto, e não *Erlebnis*". Esta dupla acepção

permite reorganizar a multiplicidade de conotações que etimologicamente a palavra **experiência** tem.» Lacoue-Labarthe cita Roger Munier, que escreve: «a ideia de experiência como travessia separa-se dificilmente, ao nível etimológico e semântico, da de risco. A **experiência** é no início, e fundamentalmente, uma colocação em perigo». Conclui Bragança de Miranda: «na palavra "experiência" ecoam, portanto, dois sentidos que são duas formas diferentes de relação ao constituído: 1) enquanto securização (normalização) do conhecido e 2) enquanto arriscar-se no desconhecido. Ora, a concepção vulgar com que trabalham as diversas teorias da experiência reprime esta conotação de **perigo**, que nos permite pensar que a experiência não é redutível à tradição do que é conhecido e foi "provado", ao invés disso, que a própria tradição é uma traição da experiência e, ao mesmo tempo, uma tradição **da** experiência, que cria todas as "tradições" possíveis.»

«Em síntese, a aposta na fenomenologia da experiência assenta em conseguir afastar duas visões complementares: a) a visão empirista da experiência como operador da adequação entre o referente e o discurso, com a consequente preponderância da experimentação técnica, e b) a visão fenomenológica da experiência em que impera a subjectividade constituinte de um sujeito transcendental, dominada por uma refundamentação epistemológica da experiência.» «Todo o problema da analítica da actualidade, que de certa maneira se confunde com uma teoria da experiência, está em aceder a uma perspectiva que não parta do sujeito nem da história, enquanto configurações do saber, mas do fenómeno histórico da constituição através da linguagem. Daí a necessidade de obviar as conotações vulgares do termo "experiência", confundindo-a com a memória de um sujeito, com a maneira como **conta** a sua vida. Isso não sucede, por exemplo, em alemão, língua que distingue claramente entre "*Erlebnis*", que se pode traduzir por "experiência vivencial" ou o "vivido", e "*Erfahrung*", que corresponde às condições de existência de toda a experimentação possível, mormente a *Erlebnis*. Sem essa distinção desemboca-se numa esteticização da experiência, centre-se ela no corpo ou no "sujeito", fazendo das suas afecções o fundamento da experiência.»

O desafio que Bragança de Miranda a si próprio faz é construir uma analítica da actualidade, enquanto «desdobramento interno da teoria da experiência», que permita dar conta da irrupção a cada momento do **actual**, contra as projecções habitualmente feitas sobre o passado ou sobre o futuro: «é preciso suspender a **ordenação epocológica** da experiência, tal como resulta da

estilização operada pelo iluminismo, e pelo romantismo. O epocologismo tende a desqualificar o existente de duas maneiras. No caso do romantismo, como ponte para o passado; no caso do iluminismo, como ponte para o futuro. Em ambos os casos, a prioridade ontológica de experiência é negada, seja ao modo positivista que nega a constitucidade do existente, quer ao modo nihilista que nega a existencialidade do constituído.» Porque, «se a "modernidade" é sempre uma forma de problematização da experiência, isso só é assim porque esta é, em si mesma, sempre **actual**, está sempre em **estado nascente** no seio do que nos é dado positivamente. Neste sentido, há aqui algo de negativo, já que o actual apresenta-se **contra** as formas em que a experiência foi estabilizada. E aqui, como dissemos e veremos mais pormenorizadamente, o grande operador é a linguagem.»

«Pode-se sintetizar a questão do modo seguinte: enquanto o fundar, o acto **constituinte**, apela necessariamente para a questão da actualidade, é o **constituído** que é a matéria da teoria da experiência, implicando sempre uma certa forma de ordem, dotada de historicidade, materialmente concretizada. Só o constituído é analisável, pois tem o peso ontológico das possibilidades que se realizaram na experiência. O fundar é o limite do existente, mas em si mesmo é absolutamente imaterial, tendo de se limitar a si próprio, enquanto possibilidade, realizando-se.» «O existente é "real" e "positivo" porque é o resultado do ocultamento da **tensão** que reabre o constituído à constituição, o instrumental ao dialógico, o discurso à linguagem, a disposição à posição, etc. Num certo sentido, tal **ocultamento** é o objecto essencial da analítica da actualidade, impondo-lhe que intervenha do lado do constituído como constituído e não do constituído como "real". Sob pena de se posicionar num exterior impossível e ilusório.» Por isso «a actualidade não se confunde com a experiência. É mesmo aquilo que a nega enquanto estabilização do agir, insistindo dentro e contra o instituído.» Tão pouco «se confunde com a contemporaneidade nem com o presente, sendo antes um efeito de experiência no seu todo. A actualidade surge como uma forma de violência, pela "interrupção" do "estado de coisas" que sem ela se repetiria segundo a mesma figura, infindavelmente. Pode ser bem descrita como uma espécie de **transformação incorporal** da experiência, em que o acontecimento subitamente pesa sobre nós, afastando-nos da "normalidade". Isso, um pouco à maneira do "presente vivo" de Husserl, ou melhor, dos "efeitos incorporais" dos estóicos que, como interpreta Deleuze, não correspondem "a coisas ou a estados de coisas, mas a acontecimentos". A actualidade é o

irromper do tempo no "estado de coisas" existente, mais ou menos organizado. Neste sentido não ocorre no presente, mas contra o presente.»

«Mas o acontecer que **interrompe** o "constituído" não tem necessariamente de ser vantajoso para o humano»: «nem tudo o que é "novo" (ou possível) **deve ser** realizável» ou **pode ser** realizável. «As interpretações que privilegiam os aspectos da "fundação livre", que seria um efeito da finitude do homem, perdem de vista a historicidade das formas de experiência, e fundamentalmente a lógica da sua estratificação e estabilização. Se se pode dizer que enquanto houver "fundação" existe liberdade, isso não dá qualquer garantia de que **ainda** exista a possibilidade de fundação e que possa existir **sempre**.» Por isso, além ou dentro da «oscilação» entre constituído e constituinte, a reflexão sobre as condições e limites da **acção** é fulcral para Bragança de Miranda, que define o seu trabalho como «o desenvolvimento de uma única frase (...) É ela: **como se pode agir livremente, sem violência**. O desafio é que o pensamento mais do que ter uma palavra a dizer **sobre** a "liberdade", tem de ser uma palavra livre. Mesmo que para isso tenha de se colocar a si mesmo em crise, talvez irremediável.» «Conhecer as condições de existência normal implica ao mesmo tempo conhecer as condições de possibilidade do agir, em si mesmo inantecipável quando se manifesta na sua liberdade mais absoluta. Tendo o mesmo fundo, são dois conhecimentos diferentes, embora essa diferença possa ser imperceptível.» «Se conseguíssemos descrever e explicar tudo o que existe (é esse o imaginário epistémico) nem por isso avançaríamos um passo sobre o que (ainda) não existe.» Sendo assim, «a analítica da actualidade também só pode encontrar a sua linguagem na "escuta dos ruídos do tempo", fazendo deles os signos de uma **língua ainda não existente**, e que cada um deve aprender à sua maneira. É disso que depende a capacidade de proferir um juízo, sem cair no nihilismo com o seu desespero perante a falta de fundamentos, nem nas metafísicas "universalistas" de fundamentação, que é a face "humanista" do mesmo desespero.»

Nesses ruídos, é fundamental incluir os próprios discursos modernos sobre a experiência, nomeadamente aqueles que se pretendem teóricos, de forma a suspender-lhes a evidência e a salvaguardar a prioridade do actual e do agir na sua irredutibilidade ao discurso. É que, «depois das críticas decisivas à dialéctica (base das categorizações epocológicas da experiência) feitas desde Marx e Nietzsche, a confiança hegeliana na realização da "ideia absoluta" falta-nos inteiramente, e com ela destrói-se a própria identidade entre a experiência e a

"filosofia", o que torna mais decisiva a questão da posição que se **deve** tomar, com o que se reduz o optimismo teórico mas também se aumenta a responsabilidade do pensar», que deve «salvar a fenomenicidade do existente sem abolir a tensão dos possíveis». «Perdida a densidade ontológica da tradição, trata-se de fazer com que a leveza da imaginação, da ficção, da escrita possam "levantar" voo, sem perder o sentido da Terra. Esta é fundamento da experiência, mas apenas porque a suporta, a contém. Essa analítica é um pensar sobre os limites do existente, sempre posto em crise pela constituição. Mas é a única forma de estar à altura do estado nascente da "experiência da experiência", onde se fundem a experiência feita e aquela a fazer-se. O nosso destino joga-se na constante luta em torno da figuratividade do agir. A responsabilidade do pensar é também uma responsabilidade pelas suas figuras. A indecidibilidade deste processo faz da luta pela figuratividade uma permanente experimentação. Tudo se joga em propiciar as ocasiões mais livres e em conter as mais violentas. Mas para libertar as **melhores** possibilidades do agir, é preciso salvar **todas** as possibilidades.» «A prioridade da experiência, a que se acede através do saber, distingue-se por não excluir nenhum saber nem nenhum acto, recusando qualquer princípio absoluto, seja ele a "vontade". Ao contrário da ciência que desqualifica todo o outro saber, essa é a herança iluminista, ou da arte e da política que menospreza toda a acção que não seja heróica, essa é a herança romântica, na maneira como encaramos a experiência temos de incluir todas as experiências possíveis: a da criança que acaba de nascer, a do estrangeiro que chega à cidade, a do camponês que se agarra à terra. Todos estes saberes e actos têm de ser salvos. E com eles a própria experiência no seu estado nascente. Não se trata de escolher entre a experiência feita e a experiência a fazer-se, mas de aceitar as duas como verso e reverso do mesmo acto.»

«Semelhante investigação só se tornou possível com a descoberta do papel constitutivo que cabe à linguagem, enquanto mediadora dos processos de **actualização** do estabilizado, e de reinstauração do instituído.» «A descoberta do papel da linguagem constituiu um dos fenómenos mais decisivos da auto-reflexão ocidental, chegando-se a caracterizar o nosso século como o do *linguistic turn* (...). Se é verdade que ela é inseparável do surgimento do nihilismo, i.e., da descoberta de que os valores são **apenas palavras**, de um modo mais positivo é através dela, mas também contra ela, que será preciso responder ao nihilismo e à crise generalizada que perpassa por toda a experiência

moderna.» «Essa nova situação da palavra remete para um fenómeno decisivo: a actualidade está recoberta por um **manto** de palavras, mais ou menos rigidamente organizadas em "discursos", com maior ou menos suporte institucional. Em suma, está sob o domínio pelo que se pode chamar um **absolutismo da palavra**. O que significa que não conseguimos pensar sem recurso à palavra já domesticada.»

A dificuldade está em que «dizer que a experiência tem uma natureza que se prende ao estatuto da linguagem (...) não pactua com a redução de tudo ao discurso, tendo-se de ir aquém ou além da linguagem, num processo que só é permitido no interior à linguagem. Deve-se, quando muito, suspender a evidência do discurso, e acima de tudo aquele que se quer "teórico", e é neste esforço que encontramos a única garantia da prioridade do agir. Tal perspectiva, evidentemente, não tem nada em comum com a barbárie a-teórica que corre pelo mundo como "prática" ou "utilidade"». «Esta tese só tem sentido dentro da oposição entre linguagem e discurso, remetendo a linguagem (nomeadamente a da "arte") para o constituinte e o discurso para o constituído. Mas se não há relação referencial entre linguagem e real é porque ela replica o "real" remetendo para o **dehors** de onde surge o novo. Como diz Foucault: "a nascença está, simultaneamente, fora da linguagem e no limite da linguagem". O que é uma forma de desqualificar a própria ideia de "origem", pois "a nascença é um lugar inacessível, [sendo] a repetição da linguagem sempre a procura de uma via de retorno para ela". A abertura da experiência é o resultado do "*enlabyrinthement* da origem" dentro do constituído, o que permite pensar a codificação e normativização da linguagem em discurso. O problema é que esta concepção da linguagem como "casa do Ser" (Heidegger) tem de se basear na oposição rígida entre linguagem e discurso, regendo-se a primeira por uma mimésis e a segunda pela representação. O facto de em boa medida o programa crítico de Foucault se confundir com a crítica à **representação**, para pensar o estado nascente da linguagem, impede qualquer juízo jurisprudencial sobre os casos da experiência, pois este seria aprisionado pelo discurso, dominado por códigos, regras e normas de estabilização da linguagem.»

«Neste sentido, não é pertinente privilegiar nenhuma interpretação (nem as categorias que delas dependem), por radicais que pareçam. As interpretações da experiência são procedimentos estratográficos, de luta pela sua estabilização (e recomposição).» «Isto não significa que tudo é interpretação, como optimisticamente aceitam os pós-modernistas. O que se trata de invalidar é que

exista alguma interpretação final, que acabe com todas as outras. É do diferendo entre elas que algo **resiste**, e que provém da experiência.» O perigo do caminho «a que a modernidade chama "método" é a sua ilusão de dominar o existente, de reconstruí-lo e aperfeiçoá-lo por uma teoria qualquer ou, mais insidiosamente, pelo conjunto delas. O que implicaria uma constituição segundo uma única figura e realizada para todo o sempre. A resistência do que existe mais não faz do que reforçar esse vontade de domínio, servindo-lhe de apoio. Enquanto houver resistência essa vontade tem que fazer. Mas enquanto faz, e porque ainda não está feito, tudo continua lá. A analítica da actualidade é uma outra maneira de fazer o mesmo, deixando-se interpelar pelo enigma do nascimento, ao sentido em estado nascente.»

«Todo o excesso fundamenta-se na ideia de que é possível dominar a verdade e, em geral, o proceder da experiência no existente. Em primeiro lugar empobrece-se o imaginário, e enquanto acto singular vai-se anulando, acto a acto, o existente. Daí que a constituição varie entre dois extremos, ambos inaceitáveis: a de que é possível realizá-la a partir de zero, começando absolutamente, e a ideia de que ela já ocorreu, que todo o existente é a repetição dessa constituição originária. Ou seja, entre esses dois extremos joga-se a cumplicidade entre o positivismo e o nihilismo. A linguagem serve, no primeiro caso, como instrumento para "descrever" o mundo, no segundo, como forma de o criar. Em ambos os casos se anula a **tensão** entre o poder constituinte e o constituído, tensão essa que é mediada pela linguagem. A linguagem enquanto **mediadora** faz oscilar todo o existente na sua crise de constituição, que acima de tudo é não intencional, não programada. O querer programá-la **no seu conjunto** é já sinal de uma exorbitação, de um absolutismo que, expressando-se na linguagem, arregimenta as afecções, os actos e as instituições.»

«Referimos já que, para Hans Blumenberg, a linguagem, nomeadamente a do mito, funciona como mecanismo para despotenciar o "absolutismo da realidade". É que este último, enquanto totalidade absoluta deixa o homem numa situação angustiante, principalmente por se lhe opor como o totalmente outro. A linguagem ao nomear o mundo, ou melhor, ao nomear as coisas do mundo, fragmenta-o, pondo-o ao alcance das capacidades interpretativas e de actuação humanas. Ora, um problema decorre desta necessidade de interpretar o mundo: a possibilidade que a interpretação se torne também absoluta, replicando aquilo que fragmentou, mas agora interiorizando a violência que era uma possibilidade

exterior (vinda da "natureza"). A construção de Blumenberg é sedutora, e se não pode ser "provada", pode pelo menos alegar a sua favor uma série de fenómenos que, de outro modo, seriam intrigantes. É o caso das metáforas de "livro da natureza" e de "livro do mundo", que revelam uma oposição geral entre a experiência e a interpretação. A interpretação surge como uma vontade de "legibilidade" que é acompanhada da força crescente do "livro" (ou melhor da escrita).»

Nesta medida, para Bragança de Miranda, «as interpretações, na sua vontade de totalidade, são mais o problema que a "solução". Temos de trabalhar a obliteração da experiência, enquanto efeito do discurso, a partir dos próprios **efeitos**. Isso significa trabalhar sobre o discurso, no campo onde impera e com suas limitações. O espaço analítico que assim se procura abrir, arriscado como é, nada tem de arbitrário. Se aceita a impossibilidade de se poder "dizer o Todo", nem por isso se compraz com o romantismo dos "fragmentos", dos "sinais" ou dos "indícios" que derivam de um esteticismo, tingido pelo *pathos* do nihilismo. Aqui poderíamos parafrasear Karl Kraus, dizendo que há abordagens que fazem parte da crise pelo mero facto de se apresentarem como uma solução para ela.»

«A discursividade é a forma moderna de agenciamento do "constituído" no processo da constituição. O discurso falha, autodestrói-se, pois, como diz Agamben, é por "a experiência ser o limite transcendental da linguagem que impede que a linguagem possa apresentar-se como totalidade e verdade". Mas do ponto de vista do discurso, enquanto operador da constituição (e, primeiramente, do imaginário), este limite radical da linguagem tem de ser permanentemente ocultado, dissimulado. (...) Os discursos da modernidade são uma peça decisiva de tal ocultamento, procurando estabilizar a experiência dentro de narrativas que recriam, cada uma à sua maneira, a tradição segundo uma linha contínua, procurando encadear na sua lógica projectual a própria cadeia da experiência.»

«Qualquer discurso público é uma resposta já sempre dada, antes de qualquer questionamento. Para aceder à "experiência da experiência" (Nancy), ao mistério do seu fazer-se e desfazer-se, será preciso seguir vias indirectas, desvios que nos afastem dos discursos para nos aproximar das "próprias coisas".» «Reconhecer isso não pode deixar de ter efeitos, mesmo no saber, instabilizando as visões do mundo, mas também as disciplinas com que se procura visar o mundo. Neste sentido há um *pathos* destrutivo neste livro, que se alimenta da solidão diante da experiência, fora e longe da imensidade das

palavras que lhe desabaram em cima. Palavras mais ou menos elaboradas, na nossa situação todas elas parecem remeter para um dado **discurso da modernidade**, cujas funções são bastante obscuras. Se falar de "modernidade" é ainda um modo de falar do tempo, é-o enquanto negação do "presente-vivo" (Husserl) da actualidade. Mas mesmo o que nega afirma o negado. Para podermos compreender isso é preciso que não nos iludamos sobre o que está em jogo nas "teorias da modernidade" e, de certo modo, em todo o discurso.»

Esta instabilização tem de estender-se à própria analítica da actualidade e à fenomenologia. «A analítica da actualidade, que é um desdobramento interno da teoria da experiência, não pode partir da pura visibilidade que se fundaria num **de-fora** relativamente à experiência, funcionando aí a linguagem como simples tradução de **uma dada "fenomenotipia"**, como se cada fenómeno tivesse pré-inscrita a linguagem no seu "tipo". Trata-se de uma interpretação instrumental da linguagem, cuja única alternativa parece ser a negatividade mística. Dispomos de outras mais interessantes, caso da proposta por Foucault no estudo sobre La Pensée du Dehors, dedicado a Blanchot. De acordo com Foucault "está-se sempre irremediavemente fora do de-fora" (*hors du dehors*). Se a linguagem é uma "prisão de ferro" (Weber), é ela o único acesso ao que ela não é. Corolário disto, é que apenas se pode aceder ao *dehors*, ficcional e fictivamente. Só assim se pode cumprir o paradoxal imperativo de abrir o «de-dentro» ("*dedans*"). Sem esta lógica do *dehors*, enquanto algo que insiste tensionalmente na experiência constituída (o humano em geral), a teoria da experiência decai numa mística **visão-em-si**, estilo "*A rosa é sem porquê*" de Meister Eckart, que não é compatível com a fenómeno-**logia** da experiência, cujo problema essencial é ter de "ir às próprias coisas" através da "ponte" da linguagem. E que fazer quando se suspeita que a "coisa" é **logos**? Que não é pensável tal salto no de-fora sabia-o bem Gertude Stein com a sua enigmática frase "*A rose is a rose is a rose*", que expressa muito bem a desontologização que caracteriza a nossa relação à experiência. Nesta série vão-se intercambiando os nomes e as coisas, de tal modo que o nome da coisa é a coisa que é um nome e, que sendo "nome" é misteriosamente a própria "coisa". A experiência é o entretecimento concreto da linguagem e do **dehors**, e a "legibilidade" desta enigmática mistura é garantida pelo fechamento do horizonte hermenêutico (fundamental na constituição do **dedans**).» «Nesta espécie de cadeia comunicacional o nome visa a coisa (o "referente" que sempre lhe escapa, diferindo-se ao longo dos nomes que o quereriam aprisionar. O que faz de Stein

uma modernista é a vontade de peso ontológico e a consciência de que este se dissolve sempre numa "insustentável leveza do ser" (Kundera) que é a da linguagem (ora, é um modo de ser e neste sentido é esta toda a ontologia possível).»

Assim, «também neste caso encontramos uma ambivalência que caracteriza a situação moderna: a fenomenologia é mais uma filosofia (e, portanto, um discurso da modernidade entre outros), e os seus efeitos são sempre diferentes do que pretende; ou a fenomenologia indica o caminho para uma minimização do absolutismo das interpretações, para a suspensão da ordem epocológica da discursividade moderna, pretendendo à efectividade enquanto momento crítico. Se esta ambivalência parece irredutível, o ganho de lucidez que se pode ter sobre este problema é já um efeito da fenomenologia.» Mas obriga a proceder a uma certa inflexão na fenomenologia: «mais do que uma reconstrução da "realidade" através da redução fenomenológica da qual dependeria a realização da Razão, a omnipresença da linguagem faz impender sobre o pensamento uma tarefa inadiável: a de preparar uma **fenomenologia** da actualidade trabalhando a **fenomenologia** dos discursos. Aquilo que se mantém à distância deverá iluminar o que nos está mais próximo. É esse o único modo de suspender o **manto de palavras** que se abateu sobre a experiência, banalizando-a, fazendo-a entrar no domínio do museológico e do arquivístico. Se, como se dizia em Hamlet, tudo é "***words, words, words***", delindo o agir nem que seja por um activismo exacerbado, então não podemos continuar a pensar como se isso não tivesse efeitos sobre a experiência.»

«O facto de não ser possível ir além da palavra, quando essa é a tarefa mais urgente, obrigaria a reformular a própria fenomenologia. Tal como não é possível fundamentar o "ir às próprias coisas" num "sujeito", seja empírico ou transcendental, seja positivo ou histórico, de nada serve uma "descrição" que não questiona a linguisticidade das suas categorias, tal como não é suficiente partir de uma qualquer região fenoménica da experiência, que se trataria apenas de descrever com todo o "rigor" do método.» «A fenomenologia que se centra no aparecer para dar o salto para a "origem" (transformando-se em ontologia) acaba por fazer do "regresso às próprias coisas" uma viagem iniciática do sujeito criador, quando é precisamente pela elisão da maciça evidência do sujeito que a suspensão da discursividade tem de começar. Com efeito, o próprio acto de "suspensão" depende do carácter constitutivo da linguagem e, neste aspecto, as próprias categorias transcendentais são, antes de mais, um "ser de

linguagem". Que haja constituição depende do facto de a experiência ser sempre "prévia" (o famoso *in der Welt Sein* de Heidegger) ao agir e ao pensar - a todo o "nascimento" em geral. É ela que resiste na sua consistência instituída, permitindo ou obliterando a insistência do "novo".»

«Aliás, o concreto tem de escapar necessariamente ao conhecimento, pois como diz Foucault: "É tempo de nos apercebermos de uma vez por todas que as categorias do "concreto", do "vivido", da "totalidade" pertencem ao universo do näo-saber". Não decorre daqui que o saber é impossível, nem que näo é possível falar do concreto, ou do "corpo". Apenas que na sua singularidade o concreto fica fora do conhecimento, enquanto que este é um regime possível para "falar-de". Quando se critica a epistemologização da experiência é, fundamentalmente porque esta implica uma desqualificação das outras formas de "falar-de", como sejam a ética, ou a estética, etc. A libertação a que Wittgenstein deu origem no nosso século deriva directamente do reconhecimento dos limites de cada jogo de linguagem.»

Toda esta reformulação da fenomenologia passa pela crítica a **Husserl** - sabendo embora que «a multiplicidade das fenomenologias, por críticas que sejam, corresponde a anamorfoses da via traçada por Husserl, que em si mesma contém todos os husserlianismos possíveis (o que não significa que cada nova fenomenologia não mostre um dos limites da via husserliana).» É uma crítica que já vem de Heidegger, porque, apesar de partir da intencionalidade para cancelar o sujeito e o objecto reais, a **redução** proposta por Husserl implica «uma predominância da metodologia sobre as próprias coisas, fazendo do método uma garantia de rigor». «O husserlianismo é um discurso da modernidade que, sintomaticamente, reconhece a "crise" apenas como insuficiência de conhecimento, rodeando-se de "métodos" e "fundações" sucessivas, para melhor a ultrapassar. Ora, esta vontade de obturar a crise geral da actualidade (o *experiri* que ressoa na palavra experiência) limita claramente a possibilidade de uma "fenomenologia da experiência futura", reduzindo a "experiência" a um dos seus estratos constituintes, como é o caso da **episteme**.» Ou seja, Husserl acaba por «valorizar a **episteme** relativamente ao conjunto da experiência, mudando apenas a orientação tomada: em vez de se partir da ciência para chegar à empiricidade, parte-se da empiricidade para se chegar às "esferas superiores" onde se move a ciência. Estas duas orientações acabam por se reunir na "fenomenologia" que é, assim, o saber dos saberes. (...) Portanto, o

remontar à experiência comum da doação do mundo tal como se dá na atitude natural é pré-determinada pela procura da "constituição da efectividade científica no conhecer científico". Ora, toda a crítica a Husserl, pelo menos desde Heidegger, se centra subterraneamente na redução da experiência à/pela **episteme**, embora filosoficamente a desconstrução se centre sobre a "subjectividade" husserliana.» Daí, por exemplo, a «afirmação de Gadamer segundo o qual "o contraconceito de 'mundo da vida', o que provocou a cunhagem desse novo conceito, é sem dúvida o de 'mundo da ciência'". Apesar de Husserl pretender integrar a "ciência" no mundo da vida, é ela, como veremos, que serve de critério para determinar os seus próprios limites.»

O repensar da fenomenologia obriga também a discutir a questão da **percepção**, que vai aliás ser fundamental na questão do cinema é que é o conceito que as fenomenologias do cinema mais retomam, habitualmente a partir de Merleau-Ponty. A esse respeito, escreve Bragança de Miranda: «a teoria da experiência só é indissociável de uma teoria da **percepção** quando a análise fenomenológica pressupõe um estado aquém ou além da linguagem, como se os fenómenos fossem "mudos". A percepção é construída pela imagem ou "objecto" percepcionado, e só neste sentido ela surge a um nível primordial. Mas mesmo assim não se deve a qualquer empirismo, mas pelo facto de ela servir de revelador de uma certa coerência do que se dá a ver ou do que é visível. (...) Neste sentido, a percepção é construída historialmente, pois se a dominância da percepção corresponde à Idade Clássica, já no Renascimento "não se tratava de percepcionar; era uma certa maneira de sentir o mundo na sua inteireza, uma certa tonalidade conferida a qualquer percepção" (Foucault). O surgimento da percepção como operador filosófico corresponde a um caminho que leva à dominância da percepção, que na modernidade se apresenta como garantia de "objectividade", exigindo um sujeito seguro de si, sempre correlativo de um objecto **localizado** no espaço. Tal como é possível mostrar a construção da percepção no tempo da história, o mesmo é detectável relativamente ao espaço.

Trata-se de um processo complexo em que parece estar presente uma estrutura de ***mise en abîme***. Por exemplo, Antoine Bailley sustenta na sua "microgeografia da percepção" que a percepção não reflecte o espaço, antes apresenta "imagens parciais e não-integradas", eminentemente simbólicas, sendo "a percepção um processo activo e criativo, que é o ponto de partida de uma síntese cognitiva". Porém, o seu carácter simbólico parece advir da selecção de elementos determinados do espaço por parte dos agentes que os

estruturam em "paisagens" significativas. Ora, para além da percepção criadora de imagens, também os processos de selecção são "simbólicos", acontecendo o mesmo com os elementos físicos do espaço. Não existe, portanto, um naturalismo da percepção e do espaço físico que **depois** seria sobrecarregado com os interesses sociais (em que o "subjectivo" se acrescenta ao "objectivo"); pois estes já são simbolicamente marcados pela experiência. (...) A *mise en abîme* resulta desta descoberta de que o mais objectivo é construído simbolicamente, o que não obriga a cair num relativismo sociologista, pois este é sempre reduzido pelas estruturas de estabilização da experiência. O que aqui conta é acima de tudo a demonstração de que mesmo a percepção já está determinada (transcendentalmente por uma visão do mundo, e empiricamente, pelos objectos que já contêm em si mesmos as suas "instruções para o uso").»

«Querer responder às questões postas por uma teoria da experiência crítica através de uma teoria da percepção leva a fundá-la numa mística da visão, à qual se reduz a ontologia. É um pouco o que sucede com Merleau-Ponty, que só evita o positivismo da percepção à custa de uma mística do visível, descrita como "deflagração do Ser". A visão torna-se então um "enigma", em que tudo se (con)funde, tornando "a visão como que indistinguível do próprio visível" [Cruz, 1989:204], e que é **anterior** à linguagem e a todas as categorias. Como se a linguagem que afirma essa anterioridade ontológica não fosse já e apenas linguagem.» «Merleau-Ponty faz do "corpo" o quiasma do *dehors* e do *dedans*, como se essa fosse uma fundação ontológica, quando continua a debater-se com a linguagem: tal como a palavra **cão** não morde, também a palavra **corpo** não é "carne", nem tem "sangue".» «O "corpo-próprio", tudo o que é singular, insiste de-fora da experiência, resistindo no seu interior. Que linguagem possa dar conta disso já é um outro problema, mas uma coisa é certa: quando se escreve sobre o corpo, ou se "filosofa" a partir dele, ele já não está aí, sendo um **construto categorial** determinado pela experiência.»

Para Bragança de Miranda, se Merleau-Ponty desempenhou um papel importante na reformulação da fenomenologia, não foi pela problemática da percepção, mas pelo seu trabalho (mais tardio) de «desqualificação do sujeito» a favor da linguagem, que preparou o trabalho de Foucault. «Neste processo Merleau-Ponty desempenhou um papel essencial, não tanto pela forma como imanentizou o sujeito, escapando ao subjectivismo husserliano à custa de uma inefável filosofia do "corpo" ou da "percepção", mas pela maneira como faz intervir a linguagem nesta problemática. Como recorda Foucault: "lembro-me

muito bem dos cursos em que Merleau-Ponty começou a falar de Saussure que, apesar de estar morto fazia cinquenta anos, era completamente ignorado. (...) Apareceu assim o problema da linguagem, e verificou-se que a fenomenologia não era capaz de dar conta, pelo menos tão bem como a análise estrutural, dos efeitos de sentido que podiam ser produzidos por estruturas de tipo linguístico, estruturas essas onde o sujeito, no sentido da fenomenologia, não intervinha como doador de sentido". Esta viragem de Merleau-Ponty, interrompida pela sua morte súbita, sem nunca ter chegado a ter efeitos sobre a primeira "fenomenologia da percepção", foi afinal prosseguida por Foucault, fazendo da sua obra um ponto de passagem obrigatória para a reflexão sobre as tarefas das ciências humanas.»

O que nos conduz, por último, a examinar a importância, para esta analítica da actualidade, do pensamento de **Foucault**, que escreveu: «sob os nossos olhos, o projecto fenomenológico não cessa de se dividir numa descrição do vivido, que é empírica apesar de tudo, e em uma ontologia do impensado que põe fora de circuito o primado do *Je pense*». «É evidente que a segunda vertente é justamente a de Heidegger, cujo programa Foucault retraduz na seguinte tese: "todo o pensamento moderno é atravessado pela lei de pensar o impensado". O que está em jogo é o prolongamento da fenomenologia de Husserl, salvando-a das suas premissas subjectivistas e racionalistas. O que se espera daí é um pensar da experiência, como em Husserl, mas não como algo que se oferece ao saber - e o exige mesmo. Trata-se de redescobrir o facto de que a experiência é, etimologicamente, perigo. Daí que, para Foucault, se reate ao mesmo tempo com uma outra experiência do pensamento: "o pensamento, mal começa a existir, desde a sua forma mais matinal, é em si mesmo uma acção - um acto perigoso". A divisão da fenomenologia provocada por Heidegger, é ainda uma outra fenomenologia, mas que não confunde a massiva evidência dos fenómenos, a "aparência" - onde se confunde perigosamente com o positivismo -, mas que é capaz de pensar o "aparecer". A fenomenologia do inaparente não invalida os fenómenos, antes os salva pelo seu alargamento àquilo em que se precipitam permanentemente, a contingência e a possibilidade.

Boa parte do trabalho crítico deste século, iniciado por Heidegger e desenvolvido por autores como Elias, Foucault, Habermas, Lacan, etc., passou pelo repensar da fenomenologia, reavaliando o "racionalismo" husserliano (que privilegia o epistémico), pondo em causa acima de tudo a sua "viragem" para o

subjectivismo transcendentalista. Aliás, o próprio Husserl deslocou sensivelmente o seu programa ao acentuar os aspectos relativos ao mundo da vida (*Lebenswelt*), ao aprofundar o problema da constituição da experiência, ao analisar a própria historicidade do saber. Isso implicava uma outra atenção aos **interesses práticos da existência**. É certo que os traços mais marcantes do seu estilo fenomenológico se mantêm, e entre eles a dominância da subjectividade, mas o progressivo voltar-se para a estruturação do mundo constituído e para a historicidade das formas de apreendê-lo, mostra bem que se trata de um imperativo em acto na própria fenomenologia. (...) A prioridade do **ser-no-mundo** heideggeriana, que surge em Husserl como mundo da vida (*Lebenswelt*), indicia os primeiros encaminhamentos fora de uma "metafísica do sujeito" e de um epistemologismo generalizado, constituindo uma peça fulcral de qualquer teoria da experiência (e, na medida em que se abre à historicidade, irá reavaliar a própria "modernidade").

A atenção ao **mundo da vida** enquanto "dado" não acarreta um qualquer privilégio da percepção, através da qual se poderia dar um fundamento ao subjectivismo de Husserl. Com efeito, tanto a "percepção", quanto o "sujeito" são "**construídos**" na experiência, não podendo servir de critérios para a fundar. Ao invés, é o facto da experiência tal como se acha constituída e sempre-já-aí que, por si mesma, possibilita o "sujeito" e a "percepção", bem como todas as outras categorias com que é descrita, sempre *a posteriori*. (...) Esta viagem impossível à noite do "Ser" é um efeito da própria linguagem, deixando a fenomenologia numa situação difícil, pois não pode fundar-se numa "ontologia". Afinal, a ida às próprias coisas é um processo infinito e intotalizável que se joga inteiramente no lado da linguagem. O problema fundamental da fenomenologia que visa a actualidade não está tanto no "aparecer" ou na "aparência", como na relação entre **fenómeno** e **logos** (a linguagem e, de um outro modo, a "Razão").»

Foucault visa «propiciar uma outra experiência contra o constituído, recorrendo por isso ao "imaginário" (a que mais tarde chamará "ficção"), cuja antítese são as formas de "conhecimento" (de "auto-reflexividade" e "epistemologização").» Nesta primeira «fase do seu pensamento, Foucault está mais preocupado com a **abertura** do mundo pela liberdade do imaginário do que com a crítica do **fechamento** do mundo que limita o imaginário (...). Mas toda a sua obra posterior, a partir da Histoire de la folie, será descrever as condições existenciais do fechamento (ao mesmo tempo que a "imaginação" é substituída pela linguagem, como é comprovável pelo livro Les mots et les choses).»

Foucault vai pensar as condições gerais da experiência, contra as determinantes antropológicas e contra as determinantes ontológicas, «através de uma "hermenêutica" crítica que tende a privilegiar o papel constitutivo da linguagem.»

Por isso, «enquanto nas primeiras versões da teoria da experiência Foucault insiste no imaginário, posteriormente insistirá sobre o discurso (o que chama o "ser da linguagem")»: «não se trata de linguagem em geral, mas da ***restance*** das suas topologias. Percebe-se, neste contexto, que, para Foucault, a análise da constituição passe por um movimento **contra** o constituído enquanto obstáculo a outras possibilidades, ou melhor, como opacidade do acto de "liberdade" que a experiência sempre é, mas que tem de ficar oculto. Esta visão parecerá ainda uma forma negativa da ultrapassar as dificuldades de Husserl, como se se limitasse a invertê-lo. A Razão que era absolutamente afirmada por Husserl, seria agora negada, não menos absolutamente. Mas com uma diferença essencial: Foucault consegue introduzir a crítica como efeito da experiência moderna, enquanto exigência da reflexibilidade da linguagem (ao mesmo tempo, transforma o quadro heideggeriano da *Daseinanalytik*, deixando de lado o apelo à transcendência do Ser, mostrando que a transcendentalização é o resultado de estratégias discursivas, historicamente determinadas). Dentro deste quadro percebe-se que Foucault se tenha visto obrigado a prosseguir a sua crítica do epistemologismo, voltando-se contra o seu último reduto: o da crítica como produto do saber, da teoria.» Daí «o afastamento foucauldiano em relação ao privilégio da análise epistemológica (mesmo que exercida do ponto de vista crítico ou mesmo puramente negativo). A primordialidade da experiência sobre a "teoria" (e a prática) resulta de uma reconstrução analítica que a postula como um horizonte estruturado e estruturante do agir. Ou seja, à medida que Foucault se preocupava com reconstruir a categoria de experiência, esta é recortada analiticamente a partir de uma série de determinações que lhe retiram o seu carácter demasiado metafórico, que servia para tudo.»

«Quando se quer pensar a experiência em **estado nascente**, é preciso transcender o "constituído" para ir aos processos de constituição - ou melhor, ao próprio acto de constituir -, nomeadamente através da abertura propiciada pelo pensar de "experiências-limite" (de que a loucura é, para Foucault, o caso paradigmático). Neste sentido, a experiência é prévia a qualquer conceptualização, ou seja, ela coloca-se "antes de qualquer apreensão pelo conhecimento, antes de qualquer formulação do saber". (...) O facto de Foucault inicialmente privilegiar experiências-limite (como o "sonho" e mais tarde a

"loucura", ou a literatura vanguardista) insere-se numa estratégia de abertura do **mundo**, cujo carácter político se tornará progressivamente mais evidente.» «Não está tanto em causa uma melhor e mais rigorosa forma de descrição da positividade da experiência, como uma ruptura da **ficção** que o mundo é, enquanto produto do agir humano: "Ao romper com essa objectividade que fascina a consciência desperta e ao restituir ao sujeito humano a sua liberdade radical, o sonho desvela praradoxalmente o movimento da liberdade para o mundo, o ponto originário a partir do qual a liberdade se faz mundo». Trata-se, portanto, de dar lugar a outras formas de repensar a materialidade da "experiência" constituída. E isso, não porque as "categorias" modernas que dependem da "verdade objectiva" estejam fora de moda ou sejam inadequadas, mas por terem resultado de uma decisão de "liberdade". A objectividade só se mantém através da dissimulação dessa origem sem fundamento. A constituição de uma experiência objectiva é afinal o produto de uma **decisão de constituição**, de que se esqueceu a sua relativa arbitrariedade.» Assim «o questionamento foucauldiano recusa a redução da experiência à empiricidade e à positividade, e às correspondentes categorias epistémicas.»

A crítica que Bragança de Miranda endereça a Foucault é que «esta noção de experiência estruturada está dependente de uma axiomatização que partilha a experiência em negatividade, equivalendo à experiência constituída, e em positividade, correspondendo à experiência em constituição. A atenção à ordem, à estruturação é apenas negativa. Todo o existente seria **expressão** do racionalismo, da dominação», o que pressupõe critérios de distinção entre expressão e ficção dos quais, justamente, Foucault não dispõe, porque considerou, nas suas próprias palavras, que «uma experiência não é nem "verdadeira" nem "falsa": é sempre uma ficção, algo que se constrói, que existe só depois de ter sido feita, não antes».

Ainda assim, Miranda considera que a obra de Foucault constitui «uma fenomenologia da experiência que se nos afigura ser a mais rigorosa das que hoje dispomos.» Na sua senda, o problema que se coloca é «o de conceptualizar a **constelação** de séries (discursivas, mas também práticas e institucionais) que estão na génese das condições da experiência aqui e agora. Isso está bem explícito em Naissance de la clinique, onde a situação se começa a clarificar. (...) Deriva daqui uma série de determinações conceptuais da experiência que interessa discriminar. Assim:

1. a análise da experiência é histórica, e cada forma de experiência

corresponde às questões a que está apta a responder;

2. uma teoria da experiência é possível quando existe uma **auto-reflexibilidade** crítica que permite uma distância perante a opacidade da experiência dominante;

3. a experiência joga-se entre dois níveis diferentes mas correlacionados: o do *a priori* concreto e o do *a priori* transcendental (abstracto);

4. a transformação da experiência corresponde à realização de certas possibilidades sobre outras, mas essas possibilidades ocorrem em condições históricas concretas.

5. A constituição das experiências concretas implica articulações complexas de diversas séries, cuja génese, estrutura e temporalidade são distintas.

6. Ao nível estratégico ocorrem sempre totalizações, que constituem espaços de dialectização, que vão de "fechados" a "abertos".

7. Na "modernidade", o conjunto do processo parece corresponder a uma subtilização da dominação e onde se assinala o culminar de uma **epistemologização** de toda a experiência.»

Assim, através de um trabalho interno sobre os discursos, as suas figuras e recorrências, poderemos procurar compreender como o trabalho sobre o imaginário, ao ter durabilidade no tempo, cria repetições, convenções, imagens do mundo, metáforas, evidências, mais ou menos apoiados em sistemas, poderes e instituições, que em conjunto trabalham para a produção do sentido. Por exemplo, no caso do Cinema Novo português, poderemos procurar ver como é encarada e construída a linguagem dos textos destinados a serem filmados, como nascem determinadas narrativas que procuram dar sentido à totalidade da experiência, como são estabilizadas em classificações e poderes que se vão instituindo e como ao mesmo tempo são corroídas no atrito com as suas próprias contradições, com as experiências-limite e, em geral, no atrito ao longo do tempo com as dinâmicas «constituintes» das linguagens e do mundo.

I - Experiência estética, que experiência?

Avançar, com este enquadramento, para a construção de um discurso sobre as artes que ultrapasse a epistemologização sem cair na ontologização, dando conta das relações permanentes e tensas entre constituído e constituinte, obriga ainda a discutir a ideia de «experiência estética». O conceito de experiência, diz Gadamer [1960:191], é «um dos menos elucidados de que dispomos»: mas tem ocupado um lugar particularmente relevante nas discussões em torno da arte e da estética, tendendo ultimamente a ser usado pela teoria e crítica da arte **contra** a disciplina da estética, a qual teria ficado demasiado presa das malhas da epistemologização justamente ao constituir-se como sua negação. É que a estética nasceu e desenvolveu-se como reflexão sobre o conceito de arte e de juízo de gosto, mais do que como reflexão sobre a experiência da produção ou recepção da arte.

Como escreve Maria Teresa Cruz[439], «à semelhança do que se passa com o próprio texto kantiano, a análise do gosto mais facilmente se converte numa análise do juízo estético, do que numa genuína compreensão da experiência estética. Não quero com isto dizer que a problemática do juízo é, relativamente ao estético, uma falsa questão, ou sequer que experiência e juízo estéticos não estão de facto associados. Parece-me no entanto, que a maior parte das análises do gosto e do juízo estético, mais ou menos formais e filosóficas, ou mais ou menos sociológicas, se convertem facilmente em análises do problema do valor, o qual exprime sempre, no fundo, o investimento na percepção de axiologias ou formas de valoração previamente existentes numa cultura. Ora, a teimosia em não reduzir o problema da experiência estética ao do juízo implica precisamente a crença de que a percepção da arte não é apenas um lugar de investimento de valores previamente existentes, mas sim um momento de acontecimentos e de afecções, de coisas que nos acontecem aí, face à obra (sensações, afecções, sentimentos e pensamentos) e lhe dão por isso relevância.»

Vimos já como, em rigor, desde Platão, mas muito mais desde o Renascimento e sobretudo com o idealismo romântico, a estética se relacionou privilegiadamente com a questão da verdade e do conhecimento, a que o artista

---

[439] - «Arte e experiência estética», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, ACARTE, 1992, p. 53.

acederia através da intuição, em prejuízo de todos os outros componentes que constituem a experiência da arte. «Remetendo originariamente para as actividades relacionadas com a sensação e a percepção, a *aisthesis* identifica-se necessariamente com uma dimensão da experiência, se não mesmo com um substracto fundamental e primeiro de toda a experiência. A sua circunscrição moderna como domínio específico, e a delimitação correlativa de uma disciplina filosófica (a Estética), pode então levar-nos a suspeitar de uma delimitação empobrecedora do próprio domínio da experiência, reservado assim unicamente àquilo que escapa à legislação de uma razão teórica e moral. (...) A matriz romântica do pensamento moderno alimentará esta exterioridade do estético em relação à razão, ou pelo menos uma rivalidade, se não no sentido de uma irracionalidade, por certo no sentido da construção de um outro da razão instrumental». «A noção de intuição servirá à Estética para sustentar que o impulso metafísico das exigências ilimitadas da razão, à qual a racionalidade moderna não pode já responder, se refugie utopicamente na experiência estética». «Ora, este conceito de intuição colocou mal o problema da experiência estética, diz Bohem, "na medida em que procura entendê-la como um reflexo do conceito ou da ideia. A arte, compreendida como uma forma do pensamento, torna-se num aparecimento periférico da razão"» [Cruz, 1991:57-58].

Mais recentemente, Maria Teresa Cruz [1995] dedicou-se a mostrar como, «da figura das "almas sensíveis" à figura da insensibilidade do *dandy*, o que está em causa é sempre a convocação da experiência estética como chave da nossa compreensão do mundo e da nossa orientação no mundo. Para isso, o que o projecto estético invoca como seu fundamento, é uma presença qualificada do sujeito, em vez da sua abstração como mera categoria do processo de conhecimento. Mais do que uma outra explicitação do acto de conhecer, a experiência estética figura como o privilégio revelador de uma outra forma de relação à realidade, entendida como mais profunda do que aquela que institui a polaridade sujeito/objecto. A temática da sensibilidade e do sentimento construiu, ao longo do percurso da estética, o mito de uma espécie de reserva pré-objectiva de relação ao mundo. Num texto precisamente intitulado "O sentimento" Ricoeur descreve-a do seguinte modo: "Esta relação ao mundo passa por todos esses fios secretos, 'tendidos' entre todos os seres e que designamos mais precisamente como as 'tendências'. Estas ligações antepredicativas, pré-reflexivas, pré-objectivas podem apenas ser apreendidas em duas linguagens fragmentárias (*brisées*), a das condutas e a dos

sentimentos». «As condutas e os sentimentos, mais do que as próprias obras de arte, são de facto o que ocupa preferencialmente o pensamento estético, surgido a partir do século XVIII, e que se distingue, precisamente por isso, de uma poética. E do que ficou dito é talvez possível retirar três implicações:

I) A de que a estética tende a identificar experiência e vivido, quando na realidade todo o problema é precisamente o de saber (e para o colocar de um modo muito simples) de que forma o vivido se pode transformar em experiência. Que a estética da sensibilidade conduz fundamentalmente a esta confusão, mostra-o toda a insistência romântica nas venturas e desventuras do "eu", numa espécie de metafísica das profundezas da interioridade, e ainda, todas as tentativas de assimilação da arte e da vida, que vão dos sonhos românticos de uma obra de arte total até vários aspectos das vanguardas modernas que fazem apelo à identificação da vida com a obra de arte.

II) A de que a assimilação da arte à experiência vivida, ou aos estilos de vida, ameaça a arte de dissolução, no sentido talvez em que Heidegger dizia, no final de A origem da obra de arte: "A experiência vivida é o princípio que se constitui em autoridade não apenas para a fruição estética, mas também para a criação. Tudo é experiência vivida. Mas talvez a experiência vivida seja precisamente o elemento no seio do qual a arte está a morrer. É verdade que morre tão lentamente que precisará, para morrer, de vários séculos".

III) A de que a estética, preocupada em reconstituir a experiência a partir da vivência e das condutas tem desde sempre no seu horizonte uma ética ou, pelo menos, a configuração de formas da *praxis* e da sociabilidade.»

Já discutimos os segundo e terceiro destes pontos ao falar dos problemas dos esteticismos. Como diz ainda Cruz [1991:61-62], «apelos como os de Dewey, a uma devolução da arte ao domínio da experiência (apelo que constitui uma das primeiras reivindicações sonoras do tratamento da arte como experiência) deverão demonstrar a natureza e o interesse dessa experiência estética. Tais reivindicações, porém, têm frequentemente conduzido, como aliás no caso de Dewey, a uma dissolução da especificidade do estético ou, processo que lhe é equivalente, a uma esteticização da experiência.» Por isso «essas tentativas estão de certa forma condenadas a falhar, em virtude da lógica de funcionamento, apesar de tudo prevalecente, da **instituição** arte. O reconhecimento do seu carácter artístico, quando alcançado, leva frequentemente ao seu desenraizamento em relação à *praxis*, conduzindo-as mesmo possivelmente ao espaço do museu; a sua integração na *praxis* da vida,

por sua vez, se realmente conseguida, destruiria inevitavelmente o seu reconhecimento ou mesmo a sua visibilidade enquanto obras de arte, levando até ao fim a tentação de "*désoeuvrement*" da anti-obra.» Há, assim, que procurar «legitimar a validade da experiência estética sem provocar a sua dissolução - isto é, sem a fazer decair numa esteticização da experiência.» Fundamental será então discutir o primeiro ponto, isto é, procurar desenvolver o próprio conceito de experiência estética sem o identificar simplesmente com o vivido.

Num capítulo significativamente intitulado «Umas gotas de fenomenologia», Ortega y Gasset [1924-1925:23-24] escreve: «ao chegar aqui temos de fazer uma advertência essencial para a estética, sem a qual não é fácil penetrar na fisiologia da arte, tanto a velha como a nova. Entre estes diferentes aspectos da realidade que correspondem aos vários pontos de vista, há um de que derivam todos os outros e está suposto em todos os outros. É o da realidade vivida. (...) Um quadro, uma poesia onde não sobrasse nenhum resto das formas vividas seriam ininteligíveis, isto é, não seriam nada, como nada seria um discurso onde a cada palavra se tivesse extirpado a sua significação habitual. Quer isto dizer que na escala das realidades corresponde à realidade vivida uma primazia peculiar que nos obriga a considerá-la como "a" realidade por excelência. Em vez de realidade vivida, poderíamos dizer realidade humana.» Ou seja, na pequena incursão fenomenológica de Ortega, a preocupação é contrariar a desumanização da arte lembrando a sua relação com a realidade vivida, ou humana: e o que falta é uma maior elaboração deste conceito.

Pela mesma altura, embora num contexto bem diferente, Bakhtine desenvolveu a ideia de uma «ideologia do quotidiano», «que consiste na expressão interior e exterior, desgarrada, desordenada, fluida, caótica, não-sistemática, que acompanha os mais insignificantes actos do nosso dia-a-dia», e considera «que uma obra só permanece actuante (não se limitando a ter a embalsamada existência de um "clássico") na medida em que o seu discurso é capaz de entrar em relação com o discurso específico da ideologia do quotidiano de um determinado momento histórico» [E.P.Coelho, 1987:450]. Por sua vez, Mukarovsky (que, como Jakobson ou Imgarden, foi buscar alguns elementos à fenomenologia), afasta-se da formalização do discurso sobre a arte «ao dizer que o valor estético não existe através do recalcamento dos outros valores (tese para que se inclina o formalismo), mas, sim, através da relação que se estabelece entre a obra e o sistema geral de **valores vitais** que constituem "as forças motrizes da prática da vida da comunidade receptora"» [E. P. Coelho, 1987:389].

Algum tempo mais tarde, Francastel escreve: «é tão absurdo pensar que os edifícios ou os quadros possam ter uma existência independente do duplo esforço do artista e do espectador, como crer na existência de palavras que unidas fora do campo daqueles que as usam constituiriam linguagens.» Damian Bayon [1971:4] considera mesmo que «se Francastel suscita de imediato a adesão do seu leitor é porque existe nele uma dimensão do vivido que não é improvizada.» Para Francastel, diz José-Augusto França [1963:3], os valores da arte «têm uma existência histórica, traduzida, precisamente, pela sua transferência através das gerações, ou, se preferirmos, pela sua permanência: se o seu carácter relativo não pode ser definido por uma situação de dependência, de subordinação a outros valores sociais (uma flor que nasce da terra...), ele não se deixa também substituir por uma pretensão ao absoluto (uma maravilha caída do céu...). Assim é que a arte-moeda-do-absoluto faz sorrir Francastel. Tanto quanto o-diálogo-com-o-visível, porque o que está em jogo quando se olha um quadro é a experiência do homem: é com ela que o diálogo do espectador se estabelece. O próprio espaço, pelo qual o sistema visual se define, "não é transposição simbólica mas sim experiência, não representação, mas conhecimento".»

Mas vai ser no seio da hermenêutica que o conceito de experiência terá o seu desenvolvimento mais claro. e por isso também mais possível de ser discutida. Em geral, pode dizer-se que «a fenomenologia da arte, nomeadamente a de Heidegger, forneceu um quadro fundamental para a compreensão do apelo e desafio que nos dirige a arte. Faltava no entanto deslocar a temática da **aparência** (do modo como a verdade aparece na arte), cara à fenomenologia, para a temática da **experiência**. E é isto que de facto vem a acontecer, e sobre bases desta vez mais antropológicas que metafísicas, na Hermenêutica de Gadamer, declaramente inspirada ainda, no entanto, pela fenomenologia de Heidegger e também de Ingarden.» «Gadamer tenta renovar a concepção platónica de **Belo intelectual**, que Kant precisamente recusara em nome da independência do juízo estético relativamente a factores que lhe são estranhos. Gadamer alerta para o facto de a insistência na autonomia da arte ser uma *reductio ad absurdum* da arte, conduzindo ao paradoxo segundo o qual aquilo que é absolutamente "significante por si próprio" possui uma significação que não pode ser descrita ou enunciada. A reivindicação de uma experiência estética pura é assim preterida em favor da questão da sua articulação com as outras esferas.» «Com Gadamer e Ricoeur, a experiência estética não é a antítese ou

o negativo utópico do pensamento, pois oferece na verdade ao sujeito uma forma de experenciar uma consciência de si e dos horizontes da sua própria experiência do mundo» [Cruz, 1992:56 e 1991:63].

«Na Hermenêutica de Gadamer trata-se fundamentalmente de compreender o que nos acontece enquanto sujeitos do mundo quando nos encontramos com uma obra de arte como algo que é de facto, em si mesma, o apelo a um encontro, porque também ela institui um mundo. Deste encontro entre dois mundos, ou entre dois horizontes de sentido (*Horizontverschmelzung*), resulta a actividade da interpretação, como uma actividade que não se direcciona apenas do sujeito para a obra, mas também para o próprio sujeito, que através dela experimenta de modo diferente o mundo e o próprio exercício de dotação de sentido.

Esta visão esperançosa de Gadamer reaviva de certa forma, embora sobre novas bases, um dos aspectos mais profundos da nossa utopia da arte: o de que a arte desempenha um papel fundamental na dotação de sentido do mundo e de nós mesmos. Um certo discurso mais corrente faz aliás eco desta ideia segundo a qual a arte nos transforma, nos faz diferentes, nos faz melhores, porque alarga os horizontes da nossa experiência do mundo (tal como o senso-comum diz por exemplo das viagens, e é certo que para a Hermenêutica fazer experiência da arte é descobrir outros mundos). O sentido mais profundo da colocação do problema da experiência estética é assim para a Hermenêutica o da recondução da arte à sua razão humana de ser e por isso Gadamer fala da arte como algo onde "a humanidade se encontra a ela mesma"» [Cruz, 1992:56-57].

É por isso possível afirmar, como Cruz [1995:80] que, contemporaneamente, «é a Hermenêutica quem mais seguramente continua a defender o valor antropológico e existencial da experiência estética. Em oposição à verdade da experiência que a ciência procura configurar, a Hermenêutica fala-nos da experiência de verdade que a experiência estética encerra, afirmando assim, ao mesmo tempo, a sua diferença relativamente às estéticas da pura imanência ou do aparecer da verdade na arte. O acento tónico é de facto colocado na experiência, como bem demonstra, por exemplo, o ensaio de Hans Robert Jauss: "Pequena apologia da experiência estética". E, na experiência estética, a hermenêutica continua de facto a depositar expectativas de uma vida melhor. Em A relevância do belo, um dos últimos textos de Gadamer, pode ler-se: "Depois de irmos a um museu, não o deixamos exactamente com o mesmo sentimento

sobre a vida, que tínhamos quando entrámos. Se tivemos realmente uma genuína experiência da arte, então o mundo torna-se simultaneamente mais resplandescente e menos difícil de suportar". De um modo simples, Gadamer diz-nos que encontrarmo-nos e relacionarmo-nos com as obras de arte significa fazer experiência e que essa experiência tem um valor indiscutivelmente positivo. É interessante notar que Gadamer não se mostra menos esperançoso pelo facto de tal nos obrigar a entrar num museu, para alguns túmulo da aura, da arte, etc..., como se fosse afinal claro, para Gadamer, que a arte se encontra nos museus e que (mais problemático talvez) tudo o que se encontra nos museus é indiscutivelmente arte. Note-se de passagem que existe talvez na hermenêutica um certo ponto cego do seu pensamento relativamente ao próprio conceito de arte e à sua condição cultural contemporânea, sendo no entanto a arte, para a hermenêutica, a condição de toda a experiência estética. Isto é, para a hermenêutica, a experiência estética coincide fundamentalmente com a experiência que fazemos das obras de arte, o que significa ainda dizer: 1) que a arte mantém de facto funções importantes no mundo da vida (*lebensweltlichen Funktionen*) e portanto na nossa experiência; 2) que o que decide se algo é ou não é arte é precisamente a experiência estética que nos proporciona - o que significa que o juízo estético decorre de uma forma imediata e autêntica dessa experiência.»

«Num texto recente sobre as "Formas de articulação da experiência estética", Martin Seel define-a do seguinte modo: "experiência exemplar da qualidade intersubjectiva das situações do mundo da vida". Simultaneamente, considera a arte um "*medium* da experiência ética", na medida em que consegue "apresentar no seu universo de significação situações éticas relevantes". Este tipo de descrição da experiência estética, que corresponde em Gadamer à ideia de "fusão de horizontes", parte de uma ideia fundamental que quase nos habituámos a considerar como um dado evidente: a ideia de que as obras de arte são, enquanto produções ficcionais, a presentificação de mundos possíveis, com os quais estabelecemos uma espécie de relação de jogo que é, simultaneamente, uma relação lúdica ou de fruição, mas também uma relação de comunicação. Reabilitando, por um lado, a noção de prazer estético (quase que irradicada do discurso da moderna teoria da arte), a hermenêutica confere, por outro lado, à experiência estética um inegável valor existencial, social e ético» [Cruz, 1995].

Note-se que a hermenêutica, embora pressuponha «as obras de arte como *medium* essencial da experiência estética», «alarga ao mesmo tempo a noção de

existência da arte, para lá da concreticidade da obra, aos seus aspectos produtivos, receptivos e comunicacionais. Como é sabido, a hermenêutica contemporânea tem-se dedicado sobretudo à dimensão receptiva e comunicacional da experiência estética (como é o caso por exemplo da chamada "estética da recepção", da escola de Konstanz), e é precisamente nessa via que defende a relevância da experiência estética como uma espécie de exercício ensaístico da nossa experiência do mundo, do nosso desempenho de papéis, da nossa resposta a situações e da nossa relação aos outros» [Cruz, 1995]. «A afirmação de que a arte nos transforma é no fundo a afirmação de que ela é fundamentalmente experiência e é como tal que deve ser compreendida, o que explica o interesse cada vez maior que a hermenêutica fez despertar pela problemática da recepção e pela realidade concreta que constitui a percepção de uma obra de arte. De facto, na continuação do trabalho de Gadamer autores como Jauss e Iser, procuraram explicitar, sobretudo no campo da literatura, algumas das ideias-chave de uma "estética da recepção": a do apelo que a obra nos dirige como algo que não é fechado em si mesmo, a da nossa resposta a esse apelo como uma participação na obra, transformando-a num processo, num jogo que tem que ser jogado para que se institua o sentido e a comunicação» [Cruz, 1992:57].

«Que as obras não nasçam necessariamente "primas", ou não o sejam para sempre, permite por certo aliviar-nos do peso ou do desejo de tradição, mas obriga então a postular um critério de diferenciação estética que, para além de uma mera inovação ou evolução das formas, exprima a constituição do **facto** literário. De novo, tal como para Gadamer, não há outro contexto para o aferir que não seja o da experiência da fusão entre os horizontes do leitor e do texto (*Horizontverschmelzung*). Mas se, para Gadamer, o modo como o leitor torna seu, ou "torna próprio", o horizonte do texto, garante a efectivação da experiência como algo que inevitavelmente nos transforma, Jauss parece valorizar fundamentalmente os efeitos concretos que esta experiência possa ter no nosso próprio comportamento, através de uma mudança de horizonte (*Horizontwandeln*). E, uma vez mais, trata-se de restituir à literatura, não apenas a sua historicidade, mas também a sua função social ou, como diz Jauss, a sua função de "configuração social" (*Gesellschaftsbildend*)» [Cruz, 1993:9 e 14].

Iser, por sua vez, de quem já expus os conceitos de repertório e de familiariedade, define «o texto como um espaço vazio que se arqueia entre um passado familiar já emudecido e um futuro não-familiar ainda inomeável. O valor

estético da obra consiste na densa estruturação deste vazio intermediário. Por isso toda a reflexão de Iser se orienta no sentido de considerar o texto como indeterminação estrutural e a leitura como uma certa forma de "preenchimento" dos vazios do texto. É na medida em que não há uma só forma de preenchimento, mas várias formas possíveis, que somos forçados a considerar diversos tipos de leitura. Neste ponto, as análises de Iser são extremamente minuciosas e subtis. Se são os vazios que originam a comunicação no processo de leitura, a "má" leitura é aquela em que o leitor se limita a projectar os seus conteúdos prévios sobre os vazios do texto, bloqueando-o fantasmaticamente. Iser procura analisar o funcionamento das estruturas de indeterminação no processo da leitura literária. Na sua perspectiva, os vazios não apelam para um preenchimento puro e simples, mas para uma necessidade de combinação. Isto é, os vazios rompem com a conectabilidade dos esquemas oriundos do repertório, impedindo a formação da *good continuation*. Tal impedimento incentiva a capacidade construtora do leitor, que deverá operar novos relacionamentos entre os elementos do texto, num processo de deslocação constante de perspectivas, de relações tema-horizonte e de constituição de figuras de relevância que constitui o essencial da própria actividade da leitura. O leitor terá a impressão de que o texto o conduz, que ele funciona como sistema auto-regulado, mas isso é uma ilusão em que se oculta o papel constitutivo que ele próprio desempenha. Cada tema configura-se sobre um horizonte prévio, mas simultaneamente cada tema recua para a posição de horizonte do seu sucessor, esvaziando-se tematicamente, e criando, através da sucessão de vazios, os ângulos que conduzem o percurso da leitura e a linha da interpretação» [E.P.Coelho, 1984:252-254].

O último problema fundamental que me parece ainda haver a levantar à conceptualização da experiência estética pode ser pensado a partir do célebre vaticínio feito e justificado por Hegel[440] nestes termos: «em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo quanto tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua necessidade e realidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação. O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do directo aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e

[440] - Estética, vol. 1, Lisboa, Guimarães Editores, 1972, p. 44.

ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo.» Como o reconhecimento da presença, ainda hoje, da arte enquanto experiência contraria este vaticínio, ou um deles se encontra errado ou então é a ideia de arte a que se referem que não coincide.

Creio que é este o caso: porque, lembra Cruz [1992:56-57], «quando Hegel anunciou o que apressadamente costumamos referir como a "morte da arte", o que na realidade disse, para sermos precisos, foi que a arte se tinha tornado algo de "passado" (*ein Vergangenen*). E isto, no sentido de algo que perdera relevância e capacidade relativamente ao que outrora nos oferecera: o absoluto. Na realidade, enquanto aquilo que a arte nos pode dar a experienciar for determinado por referência a incomensuráveis como o absoluto, a verdade ou o ser, dificilmente é possível não gerar desapontamentos. E de facto eles sucederam-se no discurso de uma certa estética filosófica pelo facto de ela própria destinar à arte pretensões inalcançáveis, nomeadamente metafísicas, difíceis de reconduzir à nossa experiência, e ao próprio sentido das experiências da arte moderna. É o que acontece também com Heidegger, por exemplo, que não pode assim deixar de confirmar, na sua análise do valor historial da arte, o vaticínio hegeliano.»

É pois a ideia de arte como relação ao **absoluto** (expressão dele ou aspiração em sua direcção) que tem de ser desconstruída no conceito contemporâneo de experiência das artes - ou, para simplificar, de experiência estética, sem no entanto a confundir com o conceito setecentista - e é dela que a hermenêutica gadameriana não parece ainda distanciar-se suficientemente. Existe aqui um arco, do romantismo ao modernismo, em que «na actividade suprema da arte se procura uma ultrapassagem de todas as outras actividades humanas, um meio de transcender a sua própria finitude e aceder à experiência do absoluto» [Cruz, 1989:182]. Inicialmente, diz Eduardo Lourenço [1955:61,59,65], o poeta foi «o cronista da mitologia. O seu nascimento como poeta é esse mesmo do reconhecimento do mito; tanto vale dizer, a mitologia origina a poesia. (...) Mas é preciso chegar ao Romantismo para vermos então o mito tornar-se o mito do Poeta. O poeta cria mitos, não os descreve apenas.» Não esqueçamos que «todos os homens podem fazer de uma das suas actividades um absoluto. Fazer da Poesia, não um absoluto entre outros, mas o absoluto que exclui os outros porque os supera, é uma inclinação entrevista desde há muito, mas sem incarnação autêntica até ao Romantismo.» Daí «a tentativa de forçar a linguagem a ultrapassar os seus recursos «naturais» de

significação para a converter em coisa significativa de uma matéria e matéria por sua vez de uma nova significação. A palavra quer ganhar o estatuto de ópera - música, plástica e libreto. O que ela quer ser nem é palavra, mas acto, o Acto» [Lourenço, 1974:26].

Ora, vai retorquir Eduardo Lourenço [1957:77-78], o que acontece é que «a Poesia não tem ser, e sendo assim é inútil querer aceder ao seu reino recolando piedosamente os membros luminosos do seu ser divino. O seu ser não é divino mas estritamente humano pela não-identidade do acto poético e do acto de existir como fundamento inominado, o qual unicamente pode merecer a designação, aliás negativa, de acto absoluto. É neste sentido que a Poesia pode aparecer como o Absoluto, pois na verdade ela representa de cada vez o ponto de máxima condensação da linguagem humana. Mas o ser da expressão poética com ser um absoluto da expressão só o é por nele se encontrar como em negativo, como seu coração de sombra, o não-exprimível, o inominado, em suma, a substância mesma que não será jamais **um objecto** para si própria. A Poesia é, pois, um absoluto de expressão, mas só o é por, e na medida em que o homem se dá conta através dela da ineliminável **distância** que o constitui. Por isso, uma das tradicionais e mais famosas definições ou descrições do acto poético o apresenta como "incarnação sensível do Infinito no finito".» Mas «com uma condição: a de não fazer um **em si**, um, Objecto, mesmo pensado como Deus, desse famigerado Infinito, mas de ver nele apenas o que ele representa para nós, a saber, **a própria existência humana, inobjectivável em sua essência**. Absurdo e inútil buscar no espaço a intuição sensível para preencher o conceito de Infinito. Ela está mais próxima, tão próxima que não pode distinguir-se e o que nós chamamos vida humana é a face externa dessa realidade não-finita que nós somos. Esta não-finitude é todo o seu conteúdo. Designá-la como Infinito é já perdê-la. A Poesia exprime essa aproximação de nós mesmos que jamais pode ser perfeita por definição. Mais poético, mais real. Novalis não se enganou senão escrevendo "absolutamente real" e introduzindo-nos assim no falso oceano de uma divindade inexistente. Mais legítimo seria, de certo modo, escrever que a Poesia "é a incarnação sensível da impossibilidade de expressão do Infinito no finito", vendo no Infinito a máscara permanente da nossa própria realidade humana.»

Na situação contemporânea das artes existe alguma coisa, ou algumas novas condições, que nos levam justamente a colocar a questão da experiência de uma forma mais finita do que absoluta, e o que é interessante pensar é como

isso faz com que a experiência estética corra o risco de se dissolver e ao mesmo tempo esteja presente de outros modos, que já não pretendem compreender ou ficcionalizar numa obra a totalidade da vida ou projectá-la num qualquer absoluto. «O que a nossa experiência contemporânea da arte nos revela», diz ainda Maria Teresa Cruz [1995], «é precisamente a dificuldade em manter, relativamente a muitas formas de arte, este tipo de interacção com as obras. A linguagem da arte, sobretudo no que respeita às artes plásticas, e embora sejam sempre abusivas as generalizações, parece caracterizar-se por uma espécie de rarefacção, como se a arte tivesse há muito renunciado à constituição de mundos possíveis. Paralelamente, nunca a nossa cultura viveu uma tão grande abundância de imagens do mundo, de ficções alternativas que a técnica, mais do que a própria arte, parece estar hoje em condições de produzir. As visões do mundo proliferam com base em perspectivas e valores que já não sabemos ordenar ou conciliar e desmultiplicam-se numa superabundância de imagens. Como diz Jauss: "A proibição de imagens, por exemplo, que ocorreu sob a autoridade da Igreja, não fez por certo perigar mais a prática estética do que a inundação de imagens dos nossos *mass media*". Confiando na permanência da função da arte Jauss acrescenta, contudo, que "a experiência estética encontrou sempre novas configurações após cada fase de dificuldade, desde o evitar de proibições, passando pela reinterpretação dos canônes ou a invenção de novos meios de expressão". Na verdade, em reacção à profusão das ficcionalizações do real, a arte parece refugiar-se, como diz Odo Marquard, numa espécie de "anti-ficção", através de uma espécie de presentificação de fragmentos de realidade: seja ela a das simples coisas (penso por exemplo na estratégia inaugurada por Duchamp), seja ela a das próprias imagens da cultura de massas, que se substituem hoje às póprias coisas (e penso por exemplo na estratégia inaugurada por Andy Wharol). Esta espécie de ausência do trabalho de reconfiguração resulta, para o receptor comum, numa dificuldade de relacionamento com as obras. Diante delas, sente-se como que na presença de indícios mudos, muitas vezes na presença de um quase nada, ou do próprio não-sentido, instituindo-se assim uma relação de incomunicabilidade, que nem o efeito de provocação ou de espanto, ou o discurso interpretativo da crítica, conseguem por vezes converter em experiência. Em contraponto às palavras de Gadamer acima citadas é possível imaginar hoje um sem número de visitantes que saem dos museus de arte contemporânea exactamente como entraram ou, pelo menos, que de lá saem sem essa recompensa de uma visão do mundo

"mais resplandescente e menos difícil de suportar". Talvez porque a questão seja hoje outra, aliás bem simétrica, e poderia talvez formular-se assim: "poderá a arte, estará a arte à altura de trazer à expressão o tempo de todos os horrores?" Entre a possibilidade optimista de uma recompensa estética da arte, ou a consciência sombria de uma missão da arte perante o que tememos, e que pode ser uma missão inestética, a verdade é que a arte não parece hoje prometer-nos a felicidade, mas antes um conjunto de figuras, de onde parece ter-se ausentado a consistência e o brilho de um mundo possível, figuras que poderíamos dizer globalmente tristes, e onde o belo parece ter perdido também a relevância.»

Haverá então que repensar o privilégio, se não mesmo a exclusividade, que a hermenêutica tem concedido ao «belo intelectual» na experiência estética. «Fundamental para toda a Hermemêutica é o pressuposto de que na arte há algo a compreender. O pressuposto de que cada obra de arte, se o é, dirige um apelo ao sentido, o que implica portanto que, mais ou menos aberta, exista uma forma, uma ficção de um mundo pronto a compor-se através da nossa participação e a fixar a identidade da obra. Mas como falar então de todo um património da arte moderna em que a identidade da obra de arte foi constantemente posta em causa por um trabalho de "*désoeuvrement*", e em que o sentido era precisamento o principal visado, num esforço para que nada mais ficasse ou se desse a compreender? A Hermenêutica, mesmo nas suas versões mais abertas (como a da "estética da recepção") manifesta limitações evidentes quanto à possibilidade de integrar como experiência (nos termos em que a define) alguma das experiências da arte moderna. Disto mesmo dá conta Susan Sontag, por exemplo, numa obra sintomaticamente intitulada Against Interpretation, insurgindo-se contra o que classifica como uma "praga de interpretação" que sufoca a arte, da mesma forma "como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada empestam a atmosfera das cidades". E o que a interpretação sufoca é, segundo Sontag, a "superfície sensual da arte", que é preciso restituir à estética sem "a conspurcar". Toda esta crítica algo violenta tem então o seu revés brando e apaixonado no modo como Sontag defende, por sua vez, a ideia de que a arte se dirige fundamentalmente às nossas sensações, que a arte é em si mesma sensualidade, não podendo a estética ser outra coisa senão uma "erótica da arte".»

Na mesma linha, e defendendo aquilo que considera ser um «regresso a Kant», Rudiger Bubner [1973] desenvolve uma teoria da «experiência estética» em que se propõe «abandonar a categoria de obra de arte - central na estética

pós-kantiana. Primeiro, porque a modernidade recente a pôs em causa; depois, porque essa categoria tende a investir o fenómeno estético de uma função de verdade que lhe é estranha. A experiência estética é esse jogo das faculdades humanas diante de uma aparência autónoma que impede qualquer apreensão definitiva. (...) Ao mesmo tempo, a dimensão semântica ocupa pouco espaço na reflexão de Bubner» [Rochlitz, 1990:15]. Destruída a obra e a ideia de verdade que a ela se ligava, a experiência da arte resume-se assim, segundo Bubner, a um mero jogo de subjectividades, de estimulação das nossas faculdades sensoriais; temos, por isso, de abandonar a ideia de que há algo a captar ou a compreender numa obra de arte, porque a arte se caracteriza justamente pelo esforço de parar essa captação, de lhe fugir. Peter Burger[441] criticou o vazio de uma tal ideia de experiência, chamando «negação abstracta» a este regresso unilateral a Kant (que tem sugestões muito mais complexas e importantes do que é dado a entender na óptica de Bubner). Ao defender tão absolutamente a autonomia da arte em relação a qualquer determinação, Bubner remete-nos para um feixe de estímulos vazios, que não reenvia a nada; assim está, segundo Burger, a neutralizar o seu efeito de sentido, a problematização que ela faz, nalguns casos com evidência e veemência. Para não passarmos ao lado dessa dimensão importante da obra de arte, para fazermos justiça à dimensão interrogativa que nela existe, teremos de saber fazer a ponte entre o seu lado sensual, sugestivo e estilístico e aquele que remete para o mundo.

Também Maria Teresa Cruz argumenta contra a visão exclusivamente sensualista: «como integrar então aquelas obras que, como dissera já premonitoriamente Duchamp, visam a própria "anestesia", o próprio aniquilamento das sensações ou, como dizia Ortega y Gasset (em A desumanização da arte) o "fim do *pathos*"? O que dizer da arte conceptual (da qual se eclipsou mesmo por vezes qualquer suporte sensível) ou, por exemplo, da célebre composição de Pierre Boulez "Contra o Hedonismo na música". A arte esforçou-se já de mais para nos retirar prazeres, sensações ou sentimentos, às vezes envergonhada (sabe-se lá porquê) de nos fazer sentir, para que seja possível reduzir a experiência estética da arte a uma "erótica da arte".

Se é possível dizer "contra Gadamer", que de facto nem sempre há assim tanto a compreender numa obra de arte, também é possível dizer "contra

---

[441] - Em Zur Kritik der idealistischen Asthetik, de 1983, parcialmente publicado, com o título «À propos de quelques catégories de l'esthétique idéaliste», na antologia organizada por Rochlitz Théories esthétiques après Adorno, já citada.

Sontag" que nem sempre há assim tanto a sentir. Na realidade, este debate é em si mesmo insolúvel e talvez sem sentido, pela própria diversidade de experimentalismos que a arte moderna comporta em si. Curioso é, no entanto, que esta tensão entre o sensitivo e o inteligível tenha estado desde sempre presente na Estética, e na determinação do âmbito da própria *aisthesis* como forma de experiência. Recorde-se que etimologicamente o sentido primeiro do termo *aisthesis* é o de uma percepção pelos sentidos, mas recorde-se também que no texto de Baumgarten, fundador da Estética, ele aparece já numa curiosa e ambígua formulação: "*ars pulchre cogitandi*", ou seja a arte de pensar de um modo belo (por analogia certamente com a definição da Retórica como a "*ars bene dicendi*"). Nesta ambiguidade se jogam aliás todas as pretensões cognitivas ou pretensões de sentido que a Estética desenvolverá a respeito da arte, e que lhe permitirão constitui-la como a utopia de uma outra forma de chegar à verdade, nomeadamente através da categoria da intuição.

Na realidade, parece-me que a determinação da especificidade da experiência da arte tem que ser forçosamente alargada ou deslocada relativamente a questões como estas. Assim como ela não pode já ser restringida a uma determinação do belo, também não pode ser apenas subordinada ao epíteto das sensações ou ao do sentido. É sintomático, aliás, que no discurso da crítica da arte os qualificativos da percepção das obras se diversifiquem em novas categorias ou quase-categorias (que se sucedem à do belo) do género: "é interessante", "é ousado", "é sublime", "é forte", "*engagé*", "ingénuo", etc.. A percepção das obras de arte, como experiência, passou a ser algo difícil de qualificar nos termos do que tradicionalmente entendíamos por estético. E mais problemático ainda nos casos em que tão pouco nos damos conta de que existem, como denunciam por exemplo alguns vandalismos involuntários contra obras de arte, que Dario Gamboni tem também incluído em estudos extremamente interessantes. De facto, as histórias de pessoas que danificam sem o perceberem uma obra de arte, de funcionários de museus que recompõem sem o saberem uma instalação, etc... têm interesse para além do seu valor eventualmente anedótico. No fundo elas indicam que é a própria arte que nos impede hoje de estabilizar categorias para a sua percepção, ou sequer para a sua identificação, destinando-se por vezes a si mesma, voluntaria ou involuntariamente, à própria indiferença estética.

Enquanto isto, o estético contamina por sua vez os mais diversos universos, objectos e representações, numa disseminação que no fundo não faz

senão pressentir a sua própria dissolução. É dela talvez que a arte foge, quando por vezes simplesmente se oferece como, para citar Jean Clair, o acolhimento do "*presque rien*" ou do "*n'importe quoi*". No interior de uma realidade que parece ficcionar mais do que a própria arte, as obras teriam assim procurado definir-se como "anti-ficção". Este gesto, no entanto, dificilmente conquista a sua pretendida inocência, pois ele é sempre no fundo marcado e integrado pela instituição arte, essa mesma que subordinou a arte ao estético, e que integra como tal tudo o que esta produz. Por consequência quanto mais inocente, minimal, arbitrário ou anestesiante for esse gesto, ou essa obra, mais ele participa do perigo da dissolução da experiência estética, mediante a estetização de tudo. Talvez por isso uma nova vontade de ficcionar, de reinventar e de nos tocar pareça redespertar hoje em várias formas de arte.

Certo é que, sob os mais diversos modos, compensadores ou desapontantes, a arte continua a constituir um dado fundamental para a compreensão da experiência moderna, sobretudo porque a ela tem cabido mantê-la continuamente aberta, resistindo a quase todas as categorizações que para ela vamos criando. Esta abertura, na qual o próprio estético, tal como o entendemos pelo menos ao longo de dois séculos, parece dissolver-se, é também no entanto a abertura que mantém como importante a experiência estética» [Cruz, 1992:57-60]. A grande questão, porque é a grande diferença, residirá na contemporânea dificuldade em definir essa experiência estética sem ser nos contextos localizados em que ela de cada vez **acontece**. Como escreve Adriano Duarte Rodrigues [1991a:31-32], «é só no actual devir dispositivo da linguagem que a tensão inerente ao processo de subjectivação se exacerba, a ponto de assistirmos à consumação do processo de autonomização da experiência estética em relação à experiência da vida e a uma espécie de definição flutuante dos seus valores. Dos procedimentos de instauração e de reconhecimento do estético tendem, assim, a prevalecer os pragmáticos, obliterando não só os clássicos procedimentos miméticos referenciais mas igualmente as funções expressivas e até as significantes. Delimitada por este horizonte pragmático, a arte tende a tornar-se "*happening*", manifestação estética tanto mais valorizada quanto mais assignificante, menos expressiva e menos referencial. O que conta neste devir "*happening*" das obras é assim o seu valor-efeito, o seu valor de puro acontecimento, a performatividade de uma acção estrategicamente desencadeada que se esgota na sua própria realização.»

Nesta mesma linha, Vattimo [1989:95-98] vê duas implicações principais no seu diagnóstico da experiência estética posterior aos anos sessenta: «o aspecto mais evidente da passagem da utopia à heterotopia é a libertação do ornamento, e a sua significação ontológica o aligeirar do ser. A libertação do ornamento, ou melhor ainda: a descoberta do carácter de ornamento do belo, é o próprio sentido da heterotopia da experiência estética. O belo não é o lugar onde se manifesta uma verdade que ali encontra uma expressão sensível, provisória, antecipadora, educativa, como tantas vezes o quis a estética metafísica tradicional. A beleza é ornamento no sentido em que a sua significação existencial, o interesse ao qual responde, é a dilatação do mundo da vida num processo de reenvios a outros mundos possíveis, que nem por isso deixam de ser imaginários ou marginais ou complementares do mundo real mas que compõem, constituem, no seu jogo recíproco, uma espécie de resíduo: o pretendido mundo real. A essência ornamental da cultura da sociedade de massa, a precaridade dos seus produtos, o ecletismo que a domina, a impossibilidade de ali reconhecer uma qualquer essencialidade, o que faz com que se utilize muitas vezes a palavra "*kitsch*" a propósito desta cultura, correspondem pelo contrário completamente ao *Wesen* do belo na modernidade tardia. Por conseguinte não é sobre a base de um regresso a considerações "estruturais", centradas sobre o objecto belo, que podemos adoptar uma atitude selectiva em relação a esta cultura. O que é "*kitsch*", se é que há "*kitsch*", não é aquilo que não responde a critérios formais rigorosos e se dá na falta de autenticidade devida à ausência de um estilo forte, mas é aquilo que, na era do ornamento plural, pretende ainda valer enquanto monumento mais eterno do que o bronze, aquilo que reivindica ainda a estabilidade, o carácter definitivo, a perfeição da forma "clássica" da arte. Em minha opinião, nem a estética teórica, nem a crítica parecem hoje preparadas para se orientarem de maneira selectiva no mundo do belo no seio da modernidade tardia *juxta propria principia*, isto é, fora da referência persistente, e irremediavelmente ideológica, à estrutura do objecto. E esta insuficiência da estética e da crítica, de que alguns contestarão a realidade ou a amplitude, também decorre sem dúvida do não reconhecimento da segunda "implicação"da passagem da utopia à heterotopia enquanto característica da experiência estética: o não reconhecimento das suas consequências ontológicas. É aí que nos apercebemos da extraordinária importância da "ontologia" de Heidegger para o nosso pensamento: ela parece ser a única capaz de nos abrir autenticamente à experiência da modernidade

tardia sem uma referência permanente e subentendida a cânones e a princípios metafísicos. No caso da estética esta referência resulta precisamente da sua incapacidade substancial para considerar a experiência estética como uma oportunidade destinal, e não apenas como uma perversão de valores e de essências autênticas. Era para aí que tendia o ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", mas provavelmente estava demasiado ligado a uma concepção dialéctica da realidade para ser bem sucedida[442]. Heidegger, pelo contrário, criticando a identificação metafísica do ser ao objecto, à estabilidade estrutural do "dado", desligitimou de forma radical a nostalgia da forma clássica, da avaliação fundada na estrutura. Só se o ser deixar de ser pensado enquanto fundamento e estabilidade de estruturas externas e se der enquanto acontecimento, com todas as implicações que isto comporta - antes de mais um enfraquecimento de base: o ser **não é**, como também o diz Heidegger, ele **tem lugar** -, só nestas condições a experiência estética enquanto heterotopia, multiplicação do ornamento, desfundação-colocação em fundo do mundo - no sentido de uma des-autorização geral do mundo e da instalação deste em pano de fundo - adquire uma significação e pode tornar-se tema de uma reflexão teórica radical. (...) A aposta, se o posso dizer, da heterotopia, para não desembocar apenas na frivolidade, deve ligar a experiência estética transformada da sociedade de massa à reivindicação heideggeriana de uma experiência (já) não metafísica do ser»[443].

Por isso Maria Teresa Cruz [1991:64 e 60] prefere «hoje as perspectivas contemporâneas da estética alemã que, herdeiras tanto da tradição hermenêutica

---

[442] - Essa tensão interior ao pensamento de Benjamin está expressa neste verso de um seu soneto: «*Meine Seele was suchest du immer den Schonen?*» («alma minha porque buscas sempre o belo?»). Faz parte de «Seis sonetos de Walter Benjamin», tradução e apresentação de José Luis Reina Palazón, Creación, nº 1, Abril de 1990 (sonetos encontrados em 1981 num conjunto de manuscritos que Benjamin entregou a George Bataille em 1940 para serem guardados na Biblioteca Nacional de Paris).

[443] - Escreve Eduardo Prado Coelho [1994:190] (a propósito de António Marques): «Seria interessante percorrermos os vários caminhos da estética contemporânea em função destes três verbos: os que vêem a obra de arte como mera ocorrência da beleza e do saber (o que sucede), os que a vêem como inovação (na linha vanguardista da necessidade de se ir sempre um pouco mais longe na demanda de uma essência) e os que reivindicam a importância do acontecer. Não deixa de ser interessante verificarmos que toda a filosofia francesa contemporânea é, mesmo que isto nem sempre se explicite, e segundo modulações muito divergentes, uma filosofia do acontecimento: em Deleuze, em Derrida, em Badiou, em Lyotard. Desconfiemos daqueles a quem tudo **sucede**, mas nada **acontece**.»

quanto da teoria crítica, procuram fundir aspectos importantes da Hermenêutica e da Pragmática mais recentes, mantendo como importante a necessidade de uma fundamentação antropológica e sociológica, e não apenas metafísica, formal ou institucional do estético.» Existem na arte «potenciais de uma efectiva intersubjectividade social e psíquica, como desencadeadora de uma acção simbólica ou comunicativa.» A experiência estética resulta assim, nomeadamente para Wellmer, na possibilidade de um alargamento da experiência e do comunicável, implicando por isso «não um fechamento mas sim uma abertura aos restantes domínios da experiência.» «É esta articulação que explica possivelmente os investimentos estéticos a que assistimos, nos próprios comportamentos quotidianos, sem que contudo se dissolvam verdadeiramente os limites da instituição arte.» «O modo de subtrair o entendimento da experiência estética ao aprisionamento do conceito terá que ir então ao encontro da experiência concreta, face a cada obra concreta, o que imediatamente coloca o problema da generalização do estético.»

I - Singularidade e distância do outro

Contrariar a generalização e favorecer o pensar do acontecimento exige pelo menos duas considerações. Uma, mais geral, vem na linha do que discutimos a propósito da História de Arte, e leva a que se desista de tratar da «Arte» em geral, como uma globalidade, para se passar a ir ao encontro (e a gostar de ir ao encontro) das especificidades das várias linguagens. É que, diz Damisch [1994], como é possível «continuar a falar da arte no singular, como se objecto designado pelo conceito, como se a "coisa" à qual ela se refere obedecesse a uma definição unívoca?» Recentemente, Jean-Luc Nancy[444] tenta responder à pergunta «porque existem várias artes, e não uma só?», como forma de escapar «a uma ideia romântica da Arte maiúscula»; a sua resposta põe no coração do problema o «nascimento hegeliano das artes», em que uma rapariga, a Poesia, ou simplesmente a Arte, sucede à pluralidade das Musas, e põe-o como problema que precisa de ser pensado e resolvido. Em 1992, Philippe

[444] - Les Muses, Paris, Galilée, 1994.

Minguet[445] dedicou-se a explorar a tensão entre aquilo a que chamou o facto e o direito da arte. Considera que a estética sempre se confrontou com uma exigência contraditória: ao mesmo tempo que procura captar o fenómeno artístico na sua essência, não renega a herança de uma abordagem empírica das diversas formas expressivas nas quais tal essência se realiza. Vivemos sempre um dilema insolúvel entre o sentido e os múltiplos contrasentidos da arte: a proposta de Minguet implica que uma estética coerente não procurará atenuar os efeitos desse dilema, antes quererá desenvolver o seu jogo; só na condição de não trairmos as particularidades que lhe são próprias é que podemos dizer que uma arte participa da arte em geral. Por sua vez, José Jiménez [1993:49R] nota que, «por um lado, há uma filiação romântica que leva ao ideal da proliferação das linguagens artísticas, da síntese das linguagens, que é o ideal da obra de arte total, e nesse sentido também no Romantismo se antecipa o processo de proliferação de linguagens e a sobreposição de várias estéticas. Mas o problema é que há outra dimensão, na estética romântica, que tem a ver com a essencialização do conceito de obra de arte e também com a formação de um mito de artista inspirado e, portanto, com uma ideia de arte como ruptura com o processo da vida.»

Esta primeira consideração solicita uma segunda: a não pertinência da totalização é uma preocupação que não apenas nos obriga a que fragmentemos a Arte maiúscula numa série de artes (ou, no dizer de Nancy, que **regressemos** a essa pluralidade das musas), como, mesmo dentro de uma arte - o cinema, no nosso caso - nos leva a interagir com as suas práticas e obras como acontecimentos aos quais não podemos impor uma significação prévia. A proposta problematológica de Michel Meyer[446] defende, contra a noção rígida de um método exterior ao objecto, a colocação a um sector da experiência de problemas que depois são tratados de acordo com as pistas que ele próprio levanta. Como escreve Bragança de Miranda [1994:19], «o estilo de pensamento que aqui se acolhe procura que seja **a própria coisa** a ditar as suas regras. Só agora, no fim deste trabalho estamos prontos para aceitar, com Goethe, que "a compreensão do particular" é "o ponto mais alto e difícil".»

---

[445] - Sens et contresens de l'art, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1992.

[446] - Michel Meyer, De la problématologie, de 1986, tradução portuguesa como A problematologia: filosofia, ciência e linguagem, Lisboa, D. Quixote, 1991.

A este respeito, não há garantias que algum dos métodos, mesmo o da hermenêutica ou o da fenomenologia, respeitem a singularidade do objecto artístico. José Jiménez propõe por isso uma abordagem dupla das práticas artísticas: «há um processo de fundamentação do juízo de gosto que tem a ver com a utilização de categorias antropológicas, culturalistas, por um lado, e, por outro, com a análise do processo de coerência de uma trajectória criativa. No que diz respeito às categorias culturais ou antropológicas, creio que é preciso ver as referências dos juízos de gosto na sua relação com as representações sensíveis que cada cultura produz. Parece-me que uma forma de tentar fundamentar o juízo de gosto consiste em ver que padrões de representação sensível desempenham um papel numa cultura determinada. Mas isso não se pode converter imediatamente em crítica aplicada, em juízo crítico de gosto sobre um processo criativo, é necessário aplicar essas categorias culturais gerais ao percurso de criação de um determinado artista ou de um determinado movimento, examinando-o em termos de coerência com a sua própria poética. (...) Para haver juízo crítico de gosto fundamentado, que não seja simplesmente o eclectismo impressionista ou a busca de formas persuasivas e retóricas que tão-pouco têm uma fundamentação de tipo conceptual, temos de ter em conta esses dois tipos de critérios: por um lado, uma fundamentação antropológica e cultural, por outro, o questionamento interno, não tanto de uma obra concreta, mas de uma trajectória.»

Esta atenção à singularidade é uma das grandes virtudes do pensamento de Benjamin e de Adorno. Como diz Merquior, «a característica do ensaísmo benjamino-adorniano é precisamente esta. A reflexão ensaística emana dos produtos-dados da cultura. (...) Seduzido pelas obras, adstrito a alcançar o universal através da reflexão sobre a sua particularidade, o ensaio "ergue-se contra a doutrina, arreigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efémero, é indigno da filosofia". Apaga-se com ele a distinção entre uma "filosofia primeira" e uma sempre secundária "filosofia da cultura"»[447]. Diz Adorno: «há que salvar o que resta do individualismo, da autonomia e da capacidade crítica, há que tentar subtrair a particularidade individual ao domínio abstracto da

[447] - Merquior, 1969:113, citando Adorno, «O ensaio como forma e as ideias-constelação».

totalidade»[448]. Num *curriculum* provavelmente escrito entre 1928 e 1933[449], Benjamin defende uma «concepção propriamente fisionómica das obras de arte, em que elas aparecem incomparáveis e únicas. Nesta medida, está mais próxima de uma concepção eidética do que de uma análise histórica dos fenómenos.»

No citado ensaio «Caracterização de Walter Benjamin», Adorno [1955:9,19,24-25,17] sublinha «a sua capacidade de distinguir constantemente novos aspectos das coisas - não tanto pelo processo que consiste em romper criticamente as convenções como pelo de relacionar-se com o objecto de acordo com a sua organização interna como se a convenção nenhum poder tivesse sobre ele.» «O seu método, micrológico e fragmentário, nunca se apropriou plenamente da ideia da medição universal que é o fundamento da totalidade em Hegel e em Marx. Sem hesitação insiste no princípio de que a menor parcela da realidade contemplada contrapesa o resto do mundo.» «Ao contrário de Hegel, sujeito e objecto não se desenvolvem como idênticos em última análise, representando-se pelo contrário, a intenção subjectiva como extinta no objecto: é por isso que este pensamento não se contenta com intenções. O pensamento lança-se sobre a coisa, como se quisesse converter-se em acto, odor, sabor. Graças a uma tal sensualidade em segundo grau espera penetrar nas artérias de ouro nunca alcançadas por um processo classificatório, mas sem que esse desejo o entregue ao acaso da cega intuição sensível.» É que «perdeu-se a chave que interpretava as imagens enigmáticas. Até estas, como se diz no barroco poema sobre a melancolia, "têm que pôr-se a falar". Este modo de proceder é semelhante ao dito de humor de Thorstein Veblen, que garantia estudar línguas estrangeiras contemplando fixamente cada palavra até compreender o que significavam.»

A arte, evidentemente, foi muitas vezes o maior defensor dessa proximidade; Mallarmé procurou até levar a palavra a uma tal pureza que o limite fosse já um tocar. Mas a própria ciência, depois de dedicar longo tempo a tentar fazer a **medição** das distâncias, passou a defender, diz Boaventura de Sousa

---

[448] - Citado por Lima, 1981:12, que lembra como «Pierre Zima, num livro dedicada à Escola de Francoforte, escolheu sintomaticamente como subtítulo a expressão "Dialéctica da particularidade".»

[449] - Traduzido como «Walter Benjamin - *curriculum vitae*» no número especial da Revue d'esthétique dedicado a este autor (*hors série*, 1990).

Santos[450], «em vez de distância crítica, a proximidade crítica.» «**É mais importante estar próximo do que ser real**. O conhecimento moderno assenta na representação, ou seja, na criação e isolamento de um outro, chamado objecto, que é descrito pelo sujeito como existindo independentemente de qualquer intervenção criativa deste. A representação cria, assim, distância e quanto maior for a distância mais objectivo é o conhecimento. Ao analisar a pintura holandesa do século XVII, Susan Sontag salienta o modo como o artista combina a distância com a exactidão: "O remoto com a descrição exacta, a descrição de uma igreja real, de uma perspectiva real, mas nunca de uma perspectiva próxima". Efectivamente, para o conhecimento moderno, o real e o próximo são antagónicos. Ao contrário, o conhecimento pós-moderno privilegia o próximo em detrimento do real» [B. S. Santos, 1994:93].

O que é necessário ter presente é como essa proximidade vai por sua vez gerar uma estranheza, que ao mesmo tempo é reconhecimento de uma irredutível distância. Como o próprio Adorno [1955:24] reconhece em Benjamin: «o incomensurável baseia-se numa desmedida entrega ao objecto. Quando o pensamento se aproxima demasiado da coisa, esta torna-se estranha com acontece a qualquer objecto do quotidiano sob o microscópio.(...) Não se trata de que o olhar, como tal, reivindique imediatamente o absoluto: trata-se de que o modo de olhar, toda a óptica, é nova. A técnica de aumentos faz com que se mova o imóvel e se detenha aquilo que está em movimento».

Heidegger reflectiu muito sobre esta ambivalência da proximidade. Defendia que «o perigo bom e salutar é a proximidade do poeta que canta» [1954:8). Sobretudo considerava como característica da nossa época o afastamento - desde logo, o afastamento do dizer em relação às coisas. «O acontecer do afastamento pode ser o que está mais presente em todo o nosso presente»: «enquanto mistério, a palavra permanece remota. Como um mistério que é experimentado, esse carácter remoto é próximo» [1954a:9 e 154]. Mas sabia que a proximidade é um perigo, porque a relação com a palavra pode ganhar uma «intimidade quase excessiva» [1959:150][451]. Assim, diz

---

[450] - «Cinco desafios à imaginação sociológica», in AAVV, Estruturas sociais e desenvolvimento: Actas do II Congresso Português de Sociologia, vol. I, Lisboa, Fragmentos, 1993, p. 64.

[451] - Adorno tem sido justamente criticado por a sua proximidade do objecto ser «muitas vezes demasiada, contaminando o pensamento com as aporias do objecto» [Ribeiro, 1983:27].

Heidegger, quer deixemos a coisa muito longe, quer a pressionemos muito contra nós, a coisa some-se. «É por isso necessário evitar os exageros de ambas essas interpretações. Deve-se permitir à própria coisa ficar na sua auto-contenção. Deve ser aceite na sua própria constância» [1950:26]. Ou seja, comenta Megill [1985:169] em relação a Heidegger, «não se trata de uma linguagem formal apolínea que está perante uma realidade dionisíaca desordenada e tenta trazer-lhe ordem (uma visão modernista e estruturalista); antes, dionisíaco e apolíneo, "proximidade" e "distância", estão ambos incorporados na própria linguagem - e no mundo».

Bragança de Miranda [1990a:12], a partir de Blumenberg, lembra como «desde sempre no ocidente, desde os gregos pelo menos, se teve de tematizar o problema da **posição** (distante ou próxima) em relação ao mundo e aos outros, e acima de tudo, em relação à linguagem em que tal problema se pode explicitar, i. e., ser discutido, acedendo à consciência pública.» O grande contributo de Blumenberg é, a partir desse reconhecimento, mostrar como a construção de ficções na linguagem, embora produzindo distância em relação ao absoluto da proximidade, é aquilo que permite fragmentar o real em micrologias e assim observar as coisas de perto, micrologicamente, «fisionomicamente», como queria Benjamin. «É esta a base comum do mito e do *logos*, da Razão, que fundam toda a instituição num "como se" aparentado com a arte mas que não é arte mas *poiesis*, e que tem a vantagem de suspender a procura de legitimação e de justificação. Resumindo, a nomeação é uma relação ao poder absoluto, que permite contê-lo, fragmentá-lo, e em última instância usá-lo; tendo para isso de passar por "histórias" que lhe dêem um sentido» [Miranda, 1988:59].

«Seguindo um aforismo de Karl Kraus, "quanto mais de perto se olha para uma palavra, mais ela nos olha de longe". Este "mais de perto" tem que ver com a auto-referencialidade da obra; este "de longe" aponta a utopia que essa sistematicidade perspectiva: o Outro que emerge como horizonte da ficção. Um Outro que pode ser metonímico, quando procede à exploração das possibilidades não actualizadas na combinatória existente, ou que pode ser metafórico, quando o familiar nos aparece como a cifra de uma outra experiência.» «Donde, quanto mais próximo mais perto de sentir que a proximidade absoluta é sempre "de menos", isto é, distância, isto é, impossível. Até porque a proximidade absoluta não é (não pode ser) fusão (na fusão há apenas **um**), mas tensão extrema **entre um e um, entre-dois**.» Quem assim traz a tensão entre a proximidade e a

distância para uma dialéctica da **alteridade** é Eduardo Prado Coelho [1987:311 e 1992:156], baseando-se, entre outros, em Derrida, Lacan, Peirce e Blanchot. «Derrida dá-nos algumas páginas (admiráveis) sobre a estranheza desse "vem" implícito (ou não) em toda a crítica (ou amor), capaz de estabelecer a distância mais extrema na maior proximidade, capaz de fazer da proximidade a própria distância, "na proximidade tocando não a presença, mas a diferença". E escreve, mais adiante, sobre esta "colusão sem identidade do próximo e do longínquo": "quanto mais nos tentamos aproximar do que faz a proximidade do que se aproxima, mais o absolutamente outro - e, portanto, o infinitamente afastado - da proximidade se insinua"». «Podemos prosseguir pelo nosso lado: entre dois sujeitos, por mais juntos que estejam, por mais próximos que fiquem na comunicação, existe um intervalo de espaço, existe uma instância terceira. "*Il n'y a pas de rapport sexuel*" (Lacan): este princípio põe inteiramente em causa todo o projecto (explicitamente **conjugal**) de uma crítica da identificação.»

Em Lacan, esse outro começa por ser a instância do Pai, do Super-Ego e do Simbólico. «Notemos apenas - mas esta observação vai pesada de implicações - que Jacques Lacan atribuiu inicialmente uma função estritamente imaginária ao "pequeno outro" **(o)**, inscrevendo-o como complemento do sujeito barrado na fórmula do fantasma: **(S ◇ o)**, e, portanto, como mero suporte da realidade. Só numa segunda fase da obra lacaniana vemos que, para além desta realidade fantasmaticamente instituída, existe um real que, resistindo ao simbólico, aparece no centro da experiência analítica (mas também literária), **não como objecto do desejo, mas como causa desse desejo**: a coisa é causa, e o seu lugar (impossível, o real não forma um todo, só há fragmentos do real) coloca-se do lado do **o(utro)**. Esta derivação tem importantes consequências teóricas - sobretudo na resistência da psicanálise lacaniana a uma modelação de teor estruturalista (por outras palavras: **o real resiste ao simbólico**).» Ou seja, «inicialmente, o objecto **(o)** funcionava como correlação do sujeito barrado na fórmula do fantasma (S ◇ o), e, portanto, aparecia a dar consistência a uma realidade fantasmática (acentuando o seu aspecto fantasmático). Mas na segunda fase do pensamento de Lacan opera-se uma mudança: o **objecto (o) passa a ter um estatuto de Real**. E, por isso mesmo, a opor-se à noção de realidade fantasmaticamente suportada. (...) É claro que, na medida em que o real nos surge como intotalizável (e é esta natureza intotalizável que fundamenta a impossibilidade da fusão na relação sexual - impossibilidade que o amor, e os seus discursos, visam compensar), **o real é o que resiste: o real é o resto que**

resiste, o sentido que ex-siste à verdade.» Por isso «devemos considerar a evolução lacaniana que conduz do Outro entendido como lugar do Simbólico (na linha estruturalista de Lévi-Strauss), ou lógica do Ideal, para o **pequeno o**, ou **outro**, entendido como objecto sempre parcial, ou **resto**, promovendo uma emergência do Real no interior do Simbólico. Por outro lado, convém sublinhar que este esquema impede o sujeito de **residir em si mesmo**, na medida em que o vincula a uma alteridade que o atravessa: o sujeito ex-siste fora da sua imagem, num exterior ao seu imaginário» [E.P.Coelho, 1987:523,457,521].

E. P. Coelho [1987:498,504-505,512] acrescenta: «não deixa de ser curioso salientar que este ponto de bifurcação **entre o dois e o três** constitui a mais nítida linha divisória no campo semiótico contemporâneo: aqui se traça a demarcação entre Saussure e Peirce.» É que «o esquema saussuriano significante/significado **estabiliza** o processo semiótico. Os triângulos semióticos de Peirce **ilimitam** o processo semiótico. Se relembrarmos Benveniste, podemos repor aqui a sua objecção fundamental: para ele, o grande vício da semiótica de Peirce **é não ter exterior**. Mas, na medida em que esta semiótica é dinâmica, se desloca, se move, se ilimita, se infinitiza, ela dirige-se para um Exterior que lhe surge sempre como interior.» «Em Peirce, o 3 não vem depois do 1 e do 2, como algo que os culmine, mas surge entre o 1 e o 2, como a separação infinita que os sustenta.» Ou seja, Peirce «parte, não de um terceiro excluído, mas de um **terceiro incluído**».

Eduardo Prado Coelho [1987:472,496,498] invoca ainda as abordagens de Maurice Blanchot, para quem, ao contrário das tendências identificatórias, o desejo significa justamente tornar sensível a distância. «Onde Poulet considera a necessidade de uma aproximação que tenha como limite a identificação, Blanchot acentua a cada passo a distância que se vai revelando no próprio movimento de aproximação. A discordância é fácil de caracterizar: Poulet é um defensor do modelo conjugal, propõe-nos a miragem de uma morada transparente, sem receios, sem reservas, sem pregas de sombra, sem desvãos; Blanchot vive sob a tensão do desejo: essa distância tornada sensível.» «Blanchot situa **o outro desejo** na linha da palavra famosa de René Char: "*Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*". Ora, na relação do segundo género, o desejo suprime-se como desejo. (...) Precisamos de "pensar o Outro, de falar em nós em relação ao Outro, sem referência ao Um, sem referência ao Mesmo".» «Mas esta relação com o Exterior (relação de terceiro género) não exclui ou desqualifica os outros tipos de relação. Segundo Blanchot, há como

que uma **dupla inscrição da fala**: "Esta diferença corresponde às duas espécies de experiência da fala, uma que é dialéctica, a outra que o não é: uma, fala do universo, tendendo para a unidade, e contribuindo para realizar o todo; a outra, palavra da escrita, portadora de uma relação de infinitude e estranheza".»

São numerosíssimas e subtis as referências que Eduardo Prado Coelho utiliza na sua defesa de um «paradigma metapsicológico» que nos estudos literários ultrapassa tanto o paradigma filológico como o próprio paradigma comunicacional - referências que se tornaria aqui muito demorado, e de algum modo redundante, reproduzir. Tão variadas são, que a própria expressão «paradigma metapsicológico» parece limitativa. Prado Coelho reconhece essa inadequação: «a expressão "paradigma metapsicológico" aparece nitidamente vinculada a um vocabulário de tipo psicanalítico - o que a restringe no seu alcance. Contudo, decidimos provisoriamente assumir o arbitrário destas designações - sem pôr de lado a hipótese de as trocarmos pelo caminho se outras se revelarem mais adequadas.» A meu ver, a designação de uma paradigma da alteridade, ou do «terceiro incluído», colocaria no centro da reflexão aquela incontornável diferença que encontramos **das mais variadas formas** na relação connosco próprios e com os outros, e abrangeria melhor os contributos como o de Peirce.

É que a alteridade não remete aumoticamente para o desejo (embora Prado Coelho privilegie essa perspectiva), nem para o domínio de uma «estética de tipo libidinal» (como diz, 1987:390, a propósito de Mukarovsky): ela existe em todos os campos, e é também uma condição da **razão**. No campo das artes, a alteridade desdobra-se e redobra-se, como procurámos ver desde o início, em múltiplas dimensões: nas relações entre a arte, a própria estética e os outros campos que a modernidade fragmentou; nas relações entre o real e o ficcional, entre o simbólico e o imaginário, entre o presente, a tradição e as projecções futuras, entre a singularidade e a totalidade, entre o corpo e a razão, entre a prática e o uso... É tudo isso que, no dizer de Prado Coelho [1987:522] faz com que a arte (no seu caso, a literatura) e a crítica se definam sempre como «**uma translação possível, um meio-dizer (possível/impossível) entre o real e o simbólico**. A literatura **dará a evidência** irrecusável dessa possibilidade. A crítica **tornará visível** a impossibilidade nessa possibilidade.»

Se quisermos e soubermos estar **abertos** à arte, confiantes na nossa relação com ela, havemos de perceber que entramos numa experiência de alteridade, num diálogo entre territórios, linguagens, referências diversas, e que

isto impede o total «encontro de horizontes» com que Gadamer sonhava, porque abre para uma indeterminação incessante e desafiadora, que é nosso dever não travar, mas sim potenciar. Quando hoje a Esfinge sorri, não é porque detenha o segredo, é porque o não detém, e é porque nós hoje estamos quase a perceber e aceitar isso mesmo, aceitando a alteridade.

L - CONCLUSÃO, OU INVENTÁRIO

Logo avisei no início que não se trata aqui de uma contabilidade com ganho resolvível numa soma. E, de facto, o inventário que se pode fazer de toda esta segunda parte é apenas uma recapitulação precária do que nestas páginas se procurou reunir e argumentar.

A intenção subjacente foi distinguir os diferentes modos de questionar e de construir mundos, com destaque para dois deles - a arte e a ciência - que ganharam nos últimos séculos uma grande autonomia (uma autonomia excessiva, dirá Luhmann). Destaquei a arte, porque o que estava em causa era justamente pensar que discurso é hoje possível elaborar sobre ela. Destaquei a ciência, porque a perspectiva científica constituiu uma referência muito forte - a mais forte dos últimos séculos - em torno da qual o pensamento se epistemologizou e à qual a arte reagiu com uma violência que é sintoma dessa mesma força, tendendo a arte a constituir-se, em relação às pretensões universalizantes e totalizantes da ciência, como um outro igualmente totalizante e universalizante.

O risco é de ficar obrigado a escolher entre a linguagem da teoria conceptual, muito afastada da experiência, e a linguagem da arte e da estética, muito confundida com essa experiência. A saída para essa divisão começou com a acentuação, que ao mesmo tempo se foi gerando, da consciência do perspectivismo inevitável na nossa relação com o mundo, ou com os mundos. Mas esse perspectivismo não nos obriga a baixar os braços ou fechar os olhos numa mera glosa relativista ao mote de que tudo são perspectivas, antes se deve articular, ainda que tensionalmente, com a tentativa de aumentar a nossa compreensão das coisas. Ou seja, a partir do perspectivismo, abandonamos a pretensão a uma legibilidade total, seja de raiz científica seja de raiz estética, mas ao mesmo tempo começamos a lutar contra a opacidade do mundo; usamos

os vários contributos que sintética mas demoradamente expus, sem no entanto aspirarmos a uma revelação total, e muito menos a constituirmo-nos como tribunal da História. Para usar os termos kantianos, podemos apenas fazer juízos reflexivos, sem pretendermos enveredar por juízos determinantes; o que nem sempre é fácil, porque rapidamente perdemos a cabeça, ou nela a consciência do perspectivismo, quando estamos em contacto com a aparente omnipotência científica ou com os vasos sagrados da arte.

Trata-se, assim, de aceitar o enquadramento em que a Modernidade nos situou, em termos de divisão da nossa experiência em várias esferas diversas, mas também de, em vez de absolutisar qualquer uma delas, as procurar articular a partir da sua especificidade. Procurei expôr os antecedentes e os caminhos dessa articulação, que implica uma reforma das duas grandes «estilizações» modernas, a iluminista e a romântica. A questão é que não dispomos de uma terceira estilização que sintetize e ultrapasse estas, e por isso, se somos críticos de ambas, ficamos na paradoxal situação de termos de as usar, às duas, criticando-as e articulando-as, na esperança que da tensão entre elas obtenhamos os resultados mais produtivos.

Isto implica, como em Blumenberg, fazer a crítica do iluminismo, mostrando a insuficiência da razão, e ao mesmo tempo lutar contra o romantismo, pondo em causa a excessividade do mito. No nosso discurso sobre as artes não nos interessa, nem o nada que é tudo, que foi como Pessoa definiu o mito, nem o tudo que é nada, que é como poderíamos definir os vários discursos totalizantes (embora, na prática das artes, a termos de escolher, não tivessemos dúvidas em optar por esse nada que magicamente é tudo e não pelo tudo que frustrantemente é nada, mas essa é outra questão). Digamos que, ao procurarmos aumentar as zonas de luz através da articulação das várias formas de fazermos a experiência do mundo, optamos pelo pouco que é muito.

Se nenhuma das perspectivas pode ser mais do que o outro dos outros, o que significa que nunca podemos chegar a um grande Outro de todos, que outra solução nos resta que não seja procurar tirar partido da tensão entre eles? Foi o que procurei defender, numa opção, não por um tom menor ou de lusco-fusco, em que a meu ver facilmente se pode reinstaurar o pensamento monológico que se tratava de desconstruir, mas sim pela acentuação das tensões, a que já chamaram «antropofagia negativa» (Kraus), dupla inscrição ou duplo sentido (Mukarovsky e Ricoeur), ritmanálise (Bachelard), e que aqui baptizei de estratégia jânica, em que somos obrigados, e obrigamos duas ou

mais perspectivas a viver numa relação de alteridade. Para uns, o tom resultante será irónico ou satírico; para outros, trágico. O que mais importa aqui, quando discutimos a possibilidade de um discurso sobre as artes, é que o abismo que separa a criação e o comentário dela não seja, em nenhuma das direcções, negativo e seguro de si mas seja uma positiva aceitação da tensão inerente, desde sempre e hoje talvez mais do que nunca, aos vários mundos.

A discussão dessa tensão faz-se através de argumentos, e os argumentos são racionais. Não tenho ilusões de que o discurso sobre as artes, pela sua própria condição teórica, terá sempre uma presença muito forte, avassaladora mesmo que não totalizadora, da razão. O que se pode fazer é uma crítica dessa razão necessária, de modo a que ela esteja consciente dos seus limites e de como sempre precisou de se opôr aos seus outros para se fundar. Foi o que procurei desenvolver, nomeadamente pela crítica da preponderância epistémica dessa razão, que enfatiza a insuficiência (e ao mesmo tempo a necessidade) dela, sem que tal insuficiência seja motivo para o seu afastamento. A própria razão, espicaçada pelas críticas dos seus outros, tem sabido, aliás, autocriticar-se, não sendo tão unidimensional como muitas vezes, por facilidade, a pensamos; as suas astúcias nem sempre são funestas, e quase sempre é mais dogmático o irracionalista do que o racionalista. O que este tem de saber articular é a argumentação conceptual com a «inconceptual».

Acresce que só podemos falar das manifestações da experiência, por muito que elas venham e dependam de um núcleo indizível, que nessa medida torna transcendentais todas as suas manifestações. Wittgenstein queria que não falássemos sobre o que não podemos falar claramente; mas o desafio está, neste vai-vem tensional entre a arte e o seu comentário, em procurar, argumentadamente, alargar a nossa compreensão mesmo do que não é claro, tentar dizer o mais possível desse próprio indizível. Como escreveu magistralmente Adorno [1970:89] (exagerando cada uma das impossibilidades para realçar a única possibilidade): «a arte necessita da filosofia, que a interpreta para dizer o que não é capaz de dizer, enquanto, porém, isso só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo.»

Uma das novidades que poderá ter a proposta que apresentei é não excluir o contributo da ciência desta tentativa de dizer o dizível do indizível, juntando-a assim a este vai-vem entre arte e filosofia. É certo que se poderá questionar se às ciências sociais assentará com propriedade o nome de ciências, ou lembrar como em grande parte o trabalho que vimos elas fazerem sobre a arte é

característico também da história de arte; mas, entendamo-nos, o facto é que vimos existir, sobretudo na sociologia e na antropologia, um conjunto de abordagens que se legitimam como científicas, que costuma excluir as abordagens filosóficas ou ser excluído por elas, mas que, dentro da estratégia jânica que defendo, me propus incorporar neste trabalho. Terá é de ser uma abordagem científica consciente das transformações perspectivísticas da própria epistemologia das ciências, de modo a poder falar da arte sem complexos de inferioridade nem «simplexos de superioridade».

E em que pode ajudar essa perspectiva das ciências sociais? Pode ajudar a compreender várias dimensões. Desde logo, pode estudar o próprio processo de autonomização de esferas como a arte e a ciência, as dificuldades que esse processo cria, as diferenciações, aporias e alternativas que se abrem, e como cada esfera procura gerir essa autonomia. Pode também tentar perceber, e isso é hoje cada vez mais essencial, «quando há arte» (Goodman), isto é, em que contextos e condições certas práticas são definidas como arte pelos artistas, críticos, teóricos, intermediários e público, como esse processo, a prolongar-se no tempo, pode ou não ser estabilizado em classificações, diferenciações, géneros e convenções, apoiados ou não por organizações, como se podem em torno deles construir agrupamentos sociais e quais as necessidades (por exemplo, expressivas, decorativas, de conhecimento, de prazer...) a que correspondem. Vimos que esse estudo: deve ser feito através de análises locais, tanto mais que as transformações da sociedade em geral e das artes contemporâneas em particular tendem a instabilizar as categorias estáveis e universais da estética e da sociologia clássicas a favor de uma condição a que muitos têm chamado de «acontecimento»; deve ter em especial atenção as decisivas diferenças entre os vários *media*, e, dentro de cada um deles, entre os vários géneros, como procurarei fazer a seguir, num capítulo especialmente dedicado às questões do cinema; deve atender à relação das obras entre si, nos níveis da produção e da recepção, bem como à reflexividade das práticas de recepção sobre as práticas de criação; e deve procurar tudo isso não apenas em contextos exteriores, mas também, e sobretudo, nos próprios textos das artes, tentando contribuir para o conhecimento das suas linguagens, das suas características materiais e estilísticas, da sua «racionalidade concreta» (Della Volpe).

Fica alguma coisa de fora, depois de esclarecimentos tão exaustivos e científicos? Fica, e o problema da ciência é muitas vezes esquecer esse dado

básico, ou procurar mesmo rasurá-lo, tentando criar uma boa consciência onde devia permanecer a insatisfação da incompletude. Com tantas determinações, apenas reduzimos a opacidade e arbitrariedade das práticas artísticas; mas, até como resultado desse trabalho, devemos ficar a identificar melhor os lugares do que não sabemos ou não conseguimos dizer. Como no amor segundo Valéry, uns serão «atraídos pela parte perturbada da questão; os outros pela parte nítida»; e alguns, acrescente-se, pelas duas. Há nas práticas artísticas uma parte de liberdade, ou de libertação, que se joga nos choques entre o constituído e o constituinte (Bragança de Miranda), na não coincidência entre o sentido determinado e o imaginário informe, e no próprio trabalho de experimentação com as linguagens. É uma parte que temos de abordar não pela via da análise, ou do *studium*, mas sim da síntese, disponíveis para o *punctum* (Barthes), num frente-a-frente fenomenológico do receptor total com a obra total, procurando «ir às próprias coisas» (Husserl) na primitividade da sua presença. Pode parecer que tal abordagem não precisa de ser preparada, e que dissertar sobre ela é apenas transformar a douta ignorância que se pretende numa ignorante doutoralidade que se ignora. Não creio, porém, que tenha sido espúrio discutir os caminhos que outros foram abrindo nesta direcção desestabilizadora, que não deve ser confundida com qualquer inocência - por exemplo, o *retentissement*, a novidade que a imagem cria, a partida que a obra gera em nós; as questões que a arte formula, consciente ou inconsciente delas, e que constituem os interrogativos que devemos estudar em vez de ocultar (Meyer); as metáforas como factores simultaneamente de estabilização e desestabilização; enfim, todas as vias abertas pelas diferentes correntes da fenomenologia e da hermenêutica e pelas várias modalidades de crítica, com as respectivas virtualidades, dificuldades e riscos. Discutir tais caminhos dá-nos coragem para nos atirarmos ao mar, para nos aventurarmos nas experiências do perigo e do desassossego, ao mesmo tempo que nos adverte contra a ilusão de querermos, nesse frente-a-frente, chegar a uma totalização - que as próprias dimensões de negatividade, ausência e finitude desse núcleo indizível, talvez hoje mais do que nunca, impedem. E assim a nossa fidelidade à arte, se não fica muda e queda, porque tentará falar do indizível, também não ficará tagarela ou arrogante, porque sabe que dizer o indizível é sempre, apenas, uma tentativa, uma tentação. Bem escreveu Eduardo Lourenço [1959:45]: «a viagem é sem termo. Como Moisés, morreremos à vista do que sempre buscamos.»

III

O Cinema como Caso Moderno e Crítico

Há os romances que contam como o doente fala ao médico, e os que contam como os médicos falam entre si.

Robert Musil

«Il y a des jours, surtout en Europe, où la route réflète mieux que le mirroir. Préférer l'un des testicules à l'autre, ce serait aller sur les platebandes de la métaphysique. A moins d'être le démon de Maxwell.»

Samuel Beckett

1. Arte, indústria, gozo e técnica

Depois de tão longa incursão pelas teorias gerais das artes, não poderia, antes de entrar a falar do cinema português, deixar de fazer ainda algum percurso pelas teorias gerais do cinema, que se revelam igualmente prolíficas. Parece que o cinema, apesar da sua forte componente sensitiva, se presta como poucas artes ao *logos*, à reflexão discursiva e verbalizada (por vezes mesmo dentro dos filmes, como veremos). Noel Carroll[452] observa: «considerando a curta História do cinema - um *medium* que tem menos de cem anos - é surpreendente que este campo tenha reunido um tão largo corpo de escritos teóricos. Em termos de proporção, a teoria do cinema, a qual, com toda a probabilidade, apenas começou por volta de 1909, conta com mais títulos do que os ramos teóricos de artes tão antigas como a dança e o teatro.»

É que, diz Leslie Hallywell[453], o cinema é «uma forma de arte que, sendo nova, já está assombrada por fantasmas.» Que muitos desses fantasmas dizem respeito àquelas condições e contradições que procurámos desenvolver nas páginas anteriores, eis o objectivo limitado deste ponto III: ou seja, mostrar como o cinema se insere no movimento das artes e da cultura em geral, nele surge e o transforma, e ver como a sua história, identificada quase precisamente com o século XX, é uma síntese aguda das tendências que nele se entrechocaram[454]. Por isso lhe chamo crítico: porque é um excelente revelador das crises da cultura deste século. Seleccionei também alguns aspectos da teoria do cinema particularmente relevantes para o estudo do cinema português: ou por serem retomados pelos cineastas portugueses ou, mesmo sem o serem, por constituirem instrumentos centrais da minha análise.

---

[452] - Philosophical problems of classical film theory, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 4.

[453] - Halliwell's film guide (8ª edição), London, Paladin, 1991, p. 1077.

[454] - Existe mesmo, em autores como Cavell, Linden, Weiss e outros, «uma vaga linha de argumentação que diz: como os filmes são a primeira nova arte desta era alienada eles darão corpo, mostrarão e, talvez, clarificarão o dilema central.» Ian Jarvie, Philosophy of the film: epistemology, onthology, aesthetics, New York, Routledge & Kegan, 1987, p. 131.

A - Certezas sobre ser indústria, dúvidas sobre ser arte

Uma das primeiras razões de controvérsia em relação ao cinema é o seu lugar contraditório no seio dos *media* e das artes. Como diz J. Hoberman[455], «o cinema é uma arte jovem mas um *mass medium* idoso.» A própria atribuição ao cinema do estatuto de arte, ou «sétima arte», é desde logo polémica e, ao sê-lo, faz do cinema um campo privilegiado de reformulação do próprio conceito geral de arte. Como escreve Ian Jarvie [1987:121], «procurar encontrar o seu lugar na estética pode ser uma mera questão de aplicar ou estender a ele as teorias estéticas. Pode também ser (...) um pouco mais do que isso. Os filmes podem fazer explodir muitas das teorias tradicionais com que os estetas operam e assim forçarem a repensar radicalmente todo o problema.» Afinal, já em 1922 Maiakovski[456] escrevia: «o cinema é o destruidor da estética».

A questão começa no facto de, dentro do mundo do próprio cinema, muitos - a começar, evidentemente, por produtores e distribuidores mas a passar também por realizadores e actores - conceberem o seu espaço e estatuto como «indústria cinematográfica»; como parece que costumava dizer o realizador português António Lopes Ribeiro, o mandamento em cinema é: «ao princípio, era a verba». E entre os seus analistas, muitos viram apenas o seu lado industrial. Por exemplo, em 1945 Peter Bachlin publicou O cinema como indústria[457], argumentando que o cinema não pode ser examinado como o trabalho solitário do poeta ou do romancista: é de equipa, e por trás dela trabalham os produtores, por trás destes os grandes bancos, os monopólios internacionais. «O filme é uma mercadoria: a sua produção e o seu destino são regulados pelas leis próprias da economia moderna». É certo que, como lembra José-Augusto França [1963:7], é um absurdo esta «ideia de uma oposição feroz, irremediável, entre a arte e a indústria. Nascida em meados do século XIX, vemos prolongar-se nela um pensamento, uma susceptibilidade romântica que não abandonou o homem

---

[455] - J. Hoberman, Vulgar modernism: writing on movies and other media, Philadelphia, Temple University Press, 1991, p. 1.

[456] - Em poema publicado no Kino-Phot e traduzido *in* Eduardo Geada, O imperialismo e o fascismo no cinema, Lisboa, Moraes, 1977, p. 147.

[457] - Der Film als Ware, publicado em Basel em 1945; edição revista traduzida em italiano como Il cinema come industria: storia economica del film, Milano, Feltrinelli, 1958 (seguido de um «Profilo di storia economica del cinema italiano», por Libero Solaroli).

ocidental até hoje» - mas que, ao não abandonar o pensamento estético, recalca as ligações de toda ou quase toda a arte a outras actividades humanas, e precisa de a conceber isolada para a pensar como arte.

Esse carácter industrial remete também o cinema para a suspeita de funções ideológicas associadas à dominação capitalista[458]. João Mário Grilo[459] lembra: «instrumento extremamente eficaz de comunicação e propaganda, durante a II Guerra Mundial, o cinema pagou esse protagonismo (e uma desconfiança de princípio), convertendo-se em objecto de um leque diferenciado de disciplinas (na grande maioria, ciências humanas - é este o seu contexto -, da sociologia à estética comparada, da antropologia à psicologia experimental).» Assim, quando autores mais recentes, como I. C. Jarvie ou Pierre Sorlin[460], continuando a trabalhar como Bachlin na perspectiva de estudo da economia capitalista do cinema, já lhe analisam outros aspectos (a «ideologia», em Sorlin, os «valores», e mesmo os géneros, em Jarvie), fazem-no para mostrar que essa indústria serve ao mesmo tempo para veicular e instilar as ideias correspondentes e necessárias ao funcionamente desse mercado dominador. Adorno, como vimos, na sua aversão ao cinema, navegava nestas águas. Entre nós, ainda em 1977, Eduardo Geada [1977:62], realizador de cinema além de crítico, escrevia neste sentido: «o cinema continua a ser um negócio apreciável, constituindo, com a televisão, o mais poderoso aparelho ideológico de que o imperialismo se serve para programar os paraísos artificiais

---

458 - Repare-se, por exemplo, como, em 1944, Ernest Mandel faz uma análise dos romances policiais segundo a grelha marxista, argumentando que o romance policial é reaccionário e integrador, «como aliás seria de esperar de qualquer indústria» (neste caso, livreira), «cujo objectivo não é promover revoltas sociais mas sim anestesiar a clientela e se possível instilar-lhe certos valores dominantes». Delightful murder, tradução portuguesa como Cadáveres esquisitos: uma história social do romance policial, Lisboa, Cotovia, 1993.

459 - A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood, dissertação de doutoramento em Comunicação Social, Universidade Nova de Lisboa, 1993, p. 21.

460 - Pierre Sorlin, Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain, Paris, Aubier Montaigne, 1977. I. C. Jarvie, Towards a sociology of the cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry, London, Routledge & Kegan Paul, 1970; este Jarvie é o mesmo que, 17 anos mais tarde, publica Philosophical problems of classical film theory, já citado, onde abandona este projecto de sociologia do cinema.

do sistema capitalista internacional, emoldurado por uma América dourada e ilusória que teima em contrariar os ventos da História.»

Ou seja, nesta perspectiva, se nalguma coisa o cinema se constituiu além de em indústria, foi em aparelho ideológico: visto à maneira de Althusser ou em versões mais actualizadas, nomeadamente as que algumas feministas e alguns foucauldianos desenvolveram sobre o **olhar** existente no interior dos filmes, duplicado pelo olhar que o espectador lança sobre o filme. Por exemplo, Norman Denzin[461], reclamando-se do trabalho de Foucault, argumenta que o ***cinematic gaze*** deve ser entendido como parte dos aparelhos de vigilância e poder que regulam o comportamento social na sociedade contemporânea, havendo relações complexas entre o filme, o público e o contexto social, na medida em que envolvem questões como género, raça e classe; no cinema, ao mesmo tempo que os protagonistas são ***voyeurs*** que espiam as vidas dos outros, também o público se torna ***voyeur***, porque observa as vidas das personagens do filme como se elas fossem reais.

Aquilo que será interessante observar é como, na maneira como o cinema é encarado e pensado, existe também, paralelamente a esta identificação com a indústria, ainda que «indústria da cultura», uma identificação com a arte, ainda que «arte nova»[462], ou mesmo arte numa nova acepção[463]. Mas, se ninguém põe em dúvida que o cinema seja uma indústria, já é muito mais discutível e discutido, que ele seja uma arte. Um dos autores que anteriormente mais citei e elogiei, Mukarovsky, escrevia em 1933[464]: «hoje em dia já não é preciso, como era há poucos anos, começar um estudo sobre cinema pela justificação de ele ser uma arte.» Três anos mais tarde, porém, já lhe nasciam algumas

---

[461] - Norman K. Denzin, The cinematic society: the voyeur's gaze, London, Sage, 1995.

[462] - Cf. Béla Balázs, Il fim: evoluzioni ed essenza di un'arte nuova, Roma, Einaudi, 1952.

[463] - No limite, já como resultado (e perversão) da reivindicação do carácter artístico do cinema, pode chegar a afirmar-se, como em 1974 afirmava Robert Evans, director de produção da Paramount: «fazer um êxito de bilheteira [*blockbuster*] é a mais recente forma de arte no século XX». Citado por J. Hoberman, 1991:6.

[464] - No ensaio de 1933 traduzido como «Em volta da estética do cinema», na antologia referida no nota anterior. Cito a p. 195.

reservas[465]: é certo que o cinema possui «os suficientes requisitos para chegar a ser uma arte independente, que utilize os seus próprios recursos para dar supremacia à função estética»; mas, «por outro lado, e antes de tudo, a cinematografia é uma indústria, e os critérios puramente comerciais decidem da sua oferta e procura em medida muito maior que em qualquer outra arte; por isso também a cinematografia se vê obrigada - como qualquer produto industrial - a adoptar imediatamente e de forma passiva todos os aperfeiçoamentos de maquinaria e de técnica que vão sendo inventados. Neste sentido, basta comparar a selectividade intencional da música (quando, nas diferentes épocas da sua evolução, escolhe uma gama limitada de instrumentos, determinada pelas tarefas artísticas, de entre a reserva de possibilidades tecnicamente acessíveis no momento) com a precipitada rapidez com que foi introduzido o som no cinema, destruindo por um período indefinido as possibilidades de evolução artística já logrados no cinema mudo. Embora a cinematografia tenda de modo contínuo para a arte, de momento não podemos dizer que tenha entrado na esfera em que é dominante, *de jure*, a função estética.»

O mesmo movimento, da afirmação à dúvida, encontramos em José Régio[466] já afirmara também, em 1927, com maiúsculas e tudo: «hoje, o cinematógrafo já é Arte. Já cita obras primas. Já tem Artistas habilidosos, talentosos, ou geniais»; e,poucos anos mais tarde, protestava que isso ainda não fosse suficientemente reconhecido em Portugal: «se alguém se atreve a encarar um filme como qualquer crítico de arte encara uma obra de arte, logo lhe atiram à cara com o dinheiro que o filme custou, com os esforços que exigiu, com a necessidade da remuneração do dinheiro e dos esforços, com a conveniência de se não desacreditar a produção nacional, etc., etc., etc.»; «ai! quando se proporão os exploradores do cinema português pôr como finalidade capital dos esforços a realização duma obra de arte? Por enquanto, - ainda não»[467].

---

[465] - «Função, norma e valor estético como factos sociais», ensaio de 1936 incluído na antologia, já citada, Escritos sobre estética e semiótica da arte. Cito a página 30.

[466] - «Legendas cinematográficas I: Ivan Mosjukine», inicialmente publicado na Presença, nº 4, Maio de 1927 e depois incluído na antologia de textos de Régio Páginas de doutrina e crítica da "presença", Porto, Brasília, 1977, p. 245.

[467] - «Cinema português: Gado bravo e Douro, faina fluvial», Presença, vol. II, nº 43, Dezembro de 1934, incluído na antologia citada na nota anterior, p. 192 e «Trevo de quatro folhas, a revolução de Maio, Bocage - Maria Papoula», Presença, vol. III, nº 50, Dezembro de 1937 *in idem*, p. 209.

A directriz mais acertada parece Régio, contudo, enunciá-la quando escreve[468]: «Urge, pois, repetir que o cinema é não só uma arte mas também uma indústria. No entanto - urge repetir igualmente que é não só uma indústria mas também uma arte.» Ainda hoje, passados que são mais sessenta anos, o que me parece mais pertinente é de facto ver a posição do cinema, ou as posições dos cinemas, **entre arte e indústria**: como fazia Jean Mitry em 1968 na sua História do cinema, arte e indústria[469] - ou mesmo Edgar Morin[470], ao ver nas estrelas do cinema a um tempo mercadorias e deuses.

B - Fidelino e Almada

Nalguns dos primeiros grandes textos sobre o lugar social do cinema encontraremos já um inventário de muitos das questões que ele levantou - pelo menos, das questões anteriores ao advento da televisão. Pensar-se-á de imediato no tão célebre ensaio de Benjamin sobre «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», de 1936. Mas antes dele, porque antes dele de facto foram escritos e publicados, gostaria de referir dois textos portugueses: um de Fidelino de Figueiredo e outro de Almada Negreiros. Ambos se organizam em torno das relações do recém nascido cinema com o teatro, como foi característico de muitas das primeiras discussões sobre o cinema[471].

Em 1933, no volume Menoridade da inteligência[472], **Fidelino de Figueiredo** inclui um capítulo intitulado «De regresso de Hollywood (reflexões

---

[468] - «Cinema português», Presença, vol. II, nº 33, Julho-Outubro de 1931, incluído no volume citado nas duas notas anteriores, p. 163.

[469] - Histoire du cinéma, art et industrie, Paris, Éditions Universitaires, 1968. Cf., mais recentemente, e num contexto que também explorámos atrás, Pierre-Jean Benghozi, Le cinéma: entre l'art et l'argent, Paris, L'Harmattan, 1989.

[470] - Les stars, Paris, Seuil, 1972.

[471] - Por exemplo, em 1915, Meyerhold escrevia: «é ainda muito cedo para saber se o cinema se vai tornar uma arte independente, ou se pelo contrário será apenas um auxiliar do teatro.» Para os raros textos de Meyerhold sobre o cinema, ver Vsevolod Meyerhold, Écrits sur le théâtre, tomo I, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, 1973; citei da página 274.

[472] - Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, pp. 135-160.

sobre o cinema)». Depois de uma desconcertante introdução («eu estive em Hollywood. É um dos recantos mais pacatos e mais burgueses do mundo. Visitei um "*studio*". Pareceu-me que percorria um internato religioso, pela sua disciplina serena e sorridente, e pela moderação dos ruídos»), Figueiredo passa a discutir os perigos e potencialidades dessa «poderosa indústria artística», através da forma como tem sido acolhida e comentada. E reconhece, já em 1933, que a uma primeira fase de pessimismo sobre os efeitos do cinema na arte se seguiu um período de optimismo, ainda que prospectivo. Vejamos as duas fases consideradas. «O cinema, ao criar os grandes filmes novelescos, inventou um formidável arsenal de "*trucs*" de grande efeito e sugeriu uma baixa literatura de ficção. Adquiriu assim capacidade nova de expansão, contentando formas primitivas do sentimento artístico e chegou a ser um vício multitudinário. Tornou-se logo um flagelo grave para a vida estética, porque ressuscitou e de novo entronizou formas inferiores de gosto, que, feitos os seus estragos no teatro, na novela, na poesia, na própria vida social, haviam passado para as curiosidades inócuas de museu, que só se contemplam para medir o progresso conquistado.» «Disfarçava o tecido de baixas imitações e falsos artifícios, de que se mantinha, com as maravilhas da decoração e da luz, com o pinturesco e o exótico do cenário.» «Superficialidade, precipitação, gosto da vida emocional à Balzac, emoção mais violenta que penetrante, tenorismo, bandoleirismo e barbarização foram alguns dos aspectos da influência estética e moral do cine - que, para maior eficiência no mal, coincidia com o advento das massas ao primeiro plano social, servindo a consequente descida do nível médio de vida. Bem significativa é a esplêndida floração do cine na Rússia bolchevick.»

Temos já aqui enumeradas algumas características marcantes de que nos iremos ocupar: o cinema a ficar com funções abandonadas pelo teatro, romance e poesia; o gosto pela emoção, bárbara; e a sua ligação às massas. Mas depois Figueiredo vem notar que, passada «a fase das jeremíadas anti-cinematográficas», houve lugar para «alguma profecia optimista. A baixa literatura fornecedora do cinema está esgotada, porque o movimento mudo tem poucos recursos; é evidente uma tendência do mesmo para se subordinar à alta literatura e à historiografia; agravou-se o antagonismo aberto entre a estética tradicional do teatro e o cinema, antagonismo já complicado de aspectos económicos; e a palavra, como expoente de acção, retomou o seu lugar com a invenção do cinema sonoro.» O cinema provocou mesmo «uma dinamização do teatro, que mais não era que uma transigência ante as possibilidades novas que

o cine descobria.» O filme sonoro veio apagar «a distinção profunda que separava o teatro do cine.» «E o conflito entre o cinema e o teatro cessa. E verdadeiramente existiu esse conflito alguma vez? Suponho que não, se analisarmos o problema para além da aparência. O que houve foi uma opção de gosto público, foi um apressar da agonia do velho teatro de câmara.» «O que houve nesse período agudo foi menos a debandada do público dos teatros para os cinemas do que a criação de um enorme público novo: o do homem-massa, do bárbaro civilizado.»

Assim, Figueiredo passa a reduzir o cinema a uma nova forma de teatro, que apenas se distingue por atingir grandes públicos e por durar para além da representação original. «O cinema sonoro veio retreatralizar o cinema, que perdeu os seus improvisados foros de arte autónoma para se reduzir a fotografia de teatro, a uma técnica mais.» «Todo o belo filme é fotografia de teatro, de puro teatro; foi a invenção individual do dramaturgo, execução interpretativa dos actores, arranjo cénico, selecção e seriação de episódios - como o disco do gramofone foi antes música individualíssima, singularíssima, um compositor, uma orquestra, uma batuta dominadora. Também o gramofone, longe de matar a música, a serve, ampliando pela divulgação em série o eco de fenómenos de singularidade perfeita, essencial e exclusivamente artísticos, nada industriais e nada multitudinários: a composição e a execução. Deste modo, o cinema não deixa que se extingam os ecos da exibição de uma peça, registra-os e espalha-os por todos os cantos da terra e todos os momentos da vida. São inventos que acrescentam aspectos novos à cultura: a extensão e a perduração do individual. Verdadeiramente matam o tempo e reincorporam o génio na colectividade.»

Figueiredo não ignora o problema colocado pela reprodutibilidade dos filmes: não se perderá assim não apenas a presença do espectáculo dramático como o carácter único próprio de toda a arte - a «aura», como dirá Benjamin? «Como sempre haverá quem prefira a realidade singular à standardização, à maneira do coleccionador que aprecia o original único da água-forte e destrói a chapa, assim o teatro directo, sem a desagradável coação da obscuridade nem o esforço da leitura da fotografia, terá talvez os seus adeptos, que desdenhariam a filmagem industrial. Esse gosto refinado seria um novo problema levantado pelo *cine* sonoro: como atribuir à fabricação do filme o carácter de verdadeiro espectáculo dramático, com seu público fiel? A arquitectura, a distribuição interna dos "*studios*", a dissimulação dos "*trucs*" seriam atingidos pela transigência ante este gosto novo. Mas isto é passar do campo da inferência ao

da hipótese.» A questão é deixada em aberto.

Fidelino de Figueiredo não nega, entretanto, que o novo teatro, incorporando o velho e o «cine», possa caminhar para algumas bifurcações. Por um lado o «teatro integral, de movimento, de total reconstituição histórica da acção, teatro para ser filmado»; por outro lado, «teatro de puro espectáculo literário, para ser ouvido nos seus diálogos de câmara, só nos apresentando o momento culminante da acção, o seu apogeu agónico, não o seu desenvolvimento romanesco. Naturalmente cada um destes teatros teria seu ritmo próprio: predomínio do movimento no filmado, predomínio da palavra no de câmara. Poderia ainda dar-se outra bifurcação: cine subordinado ao teatro e com ele congeniando pacificamente; e cine ambicioso, que pretende ser uma arte autónoma, a arte do poder evocador da imagem, da sua fotogenia, dos contrastes luminosos, irreais ou supra-reais, mas despertando uma emoção profunda, indefinida, sub-consciente, mais colaboradora pelo som inarticulado que expressa pelo verbo da personalidade. Seria esta uma arte nova, solicitada pelo tal sentimento e gosto novo, da perspectiva e do contraste luminoso, e que talvez devesse ser chamado de visão em sondagem ou profundidade, à Marcel Proust, ou de superação da realidade. Verosimilmente, desejará a subordinação sem condições do cinema ao teatro o espectador cansado do império de Hollywood; e crerá na formação de uma arte cinemática autónoma o espectador educado pelos grandes "realizadores" alemães. Haverá uma arte nova, se houver um sentido novo para a receber.»

Em 1935, **Almada Negreiros** publica na revista Sudoeste o texto, aumentado, de uma palestra que tinha proferido na Emissora Nacional, com o título «O cinema é uma coisa e o teatro é outra»[473]. Como se vê pelo título, também Almada, como Figueiredo, organiza a sua concepção do cinema em função da sua distinção relativamente ao teatro. Mas a sua conclusão é outra: «o cinema está para o teatro como a fotografia para a pintura. (...) A diferença entre a fotografia e a pintura é o esplêndido antecedente da diferença entre o cinema e o teatro.» Ou seja, assim como a fotografia veio tornar escusado e absurdo o realismo na pintura, também o cinema veio libertar o teatro do verismo em que se tinha ultimamente enredado, devolvê-lo à sua condição livre de Arte -

[473] - Texto incluído nas Obras completas, vol. V (Ensaios), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, pp. 119-129.

sempre com maiúscula. «Felizmente a Arte já poderia dizer: enfim só! Que a Arte já andava farta de paisagem e de carne parecidas, estas coisas que são afinal próprias da natureza e da fotografia, mas desgraças da Arte! A Arte andou em bolandas entre parecidos e dinamismos, mas ao chegar por fim a máquina fotográfica e o cinema, ela sentiu-se outra vez senhora de si mesma, musa de imaginação e mestre da Poesia! Afinal o que era impossível era fazer *sandwiches* de natureza-poesia-natureza ou de poesia-natureza-poesia.»

Quanto ao lugar do cinema, Almada é por vezes categórico a incluí-lo na Arte («linguagens imortais de Arte, um e outro, o cinema e o teatro facilitar-se-ão mutuamente nas suas independências próprias»), outras vezes categórico a excluí-lo, sem parecer notar a contradição, ou pelo menos sem preocupar-se com ela: «o papel do cinema é o de jornal do mundo. Cinema o diário de todos. O cinema divulga e a Arte revela. O cinema é jornal, ciência e folhetim. O teatro é Arte.» «É fácil supor que seja este um dos grandes papéis do cinema: a divulgação dos conhecimentos gerais. A maneira rápida e agradável como o cinema mostra e instrui não encontra hoje competidora.»

Vejamos como Almada gaba também o papel do cinema enquanto aguçador da sensibilidade. Autores como Arnheim, Sklovsky[474] ou Benjamin, como adiante se verá, gabaram nestes primeiros tempos do cinema a sua capacidade de enriquecer a capacidade sensorial e de enriquecer com novos aspectos a nossa percepção dos objectos e do mundo. Também Fidelino não ficou alheio ao tema, considerando que o cinema traz ao público uma «maior acuidade de visão, uma espécie de radioscopia intelectual». «O gosto das longas perspectivas e das mutações frequentes, e a visão das coisas, mais penetrante e indiscreta, para além da cutânea observação dos sentidos - que o cinema traz ao teatro - estão de acordo com a sensibilidade moderna, que, por mais esclarecida, mede melhor a densidade e a volubilidade do mistério que envolve o homem.» A *nuance*, em Almada, é que ele considera que o cinema, ao aguçar a sensibilidade, está a preparar o caminho para a Arte sem chegar a ser Arte: «não se dá nunca a digníssima passagem da excitação para a animação da imaginação do espectador. Os enredos cinematográficos, incluindo os melhores,

---

[474] - Viktor Sklovsky, juntamente como outros formalistas como Tynianov, tinham aliás desenvolvido o conceito de *ostranenie* ou «desfamiliarização» para falar do modo como a arte em geral eleva a percepção e curto-circuita as nossas respostas automáticas. Também Antonin Artaud escrevia, em 1938 [Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1974, p. 132]: «o que importa é que (...) a sensibilidade seja posta num estado de percepção mais aprofundado».

conduzem o espectador para uma satisfação que não é precisamente aquela que cada um estava apto para atingir. Entretanto, é fora de dúvida que os filmes que mais interessam o público são os documentários, expressão cinematográfica onde é impossível a arquitectação de um enredo. E entre estes, os de êxito absoluto são os que copiam a natureza sem a intervenção da imaginação humana, como por exemplo, a vida de uma rosa em ultra-rápido (oito dias na natureza e oito minutos no *écran*), ou a vida das ervilhas, etc., etc... Nestes filmes já não se dá apenas uma excitação da imaginação, pois além de excitada a imaginação sente-se também dirigida e animada pela ordem própria da natureza; e então o espectador sozinho com a natureza ali diante dos seus olhos sente-se dono de si mesmo, da natureza, da vida e de um futuro melhor que ele se promete construir.» Mas «o cinema sonoro veio tornar ainda mais evidente, do que apenas o cinema mudo, a grande distância a que estamos antes ainda de chegarmos à imaginação. Bem copiados e bem reproduzidos os movimentos naturais do Ver e do Ouvir, a missão do cinema não é outra coisa senão a de preparar indivíduos para a imaginação. (...) O seu resultado final será um amplo esboço de conhecimento geral do público, isto é, um primeiro passo dado em favor da imaginação individual, por conseguinte um apuramento da sensibilidade emotiva e uma promessa de reaparição da Arte.» «Conclusão: o papel do cinema é trazer a natureza e o mundo inteiro ao espectador, para que este se informe e disponha da sua própria imaginação.»

«Ou seja: fotografia, imagem parada; cinema, imagem de movimento; Arte, presença estática.» Aqui, Almada hesita: «claro está que a presença estática pode ser conseguida por meio da imagem parada ou em movimento, muda ou sonora. A presença estática é uma visualidade interior que transparece para lá de toda a forma. Toda a linguagem é susceptível de Arte; todas as expressões são possíveis para atingir essa visualidade interior da presença estática». Mas aqui entra o lado massificador do cinema, que, se o aproxima da essência dos tempos modernos, por outro lado parece afastá-lo, aos olhos de Almada, da essência da Arte. «Cinema, linguagem colectiva, de civilização; teatro, linguagem individual, de Cultura. Cinema, organização geral do público, das massas, da unidade colectiva; teatro, organização geral de cada indivíduo fazendo parte da unidade colectiva.» «Venha o cinema mostrar às gentes os aspectos do Mundo, da sociedade e da vida, e depois de bem informados todos, que se dirija então cada para os vários lugares do teatro.» Porque «Arte para todos», como o teatro, «é o contrário de Arte para o público. Arte para todos é

o mesmo do que a imaginação de cada um dos que fazem parte do público; ao contrário de arte para o público onde a finalidade é o público em conjunto e sem levar em conta a personalidade de cada um dos espectadores que o compõem. Reflecte-se aqui com toda a sua fatalidade um fenómeno social: quando falha uma sociedade, juntam-se todos os seus indivíduos num só bloco, amassam-se todos juntos numa multidão única, até que se esclareça a nova sociedade pelo aparecimento simultâneo dos novos indivíduos.» «Tudo quanto seja projectado no *écran* (...) não pode atingir nunca aquela revelação secreta feita pelo teatro a cada particular, fazendo parte do público. Este dom é privativo do teatro. Se tomássemos o cinema e o teatro nos seus valores absolutos, veríamos, que apenas o teatro além do geral atinge também o particular. E o que torna o cinema completamente independente do teatro é o facto de o cinema funcionar apenas no geral. É esta a novidade privativa do cinema. A novidade da idade das multidões, a grande véspera do aparecimento dos novos indivíduos.» Mas como é justamente essa a fatalidade dos novos tempos, adverte Almada, «o cinema está para a Arte, como a multidão para o indivíduo. Por isso, hoje quem não tenha verdadeira paixão pelo cinema não poderá nunca vir a ser entendedor de Arte.»

C - Walter Benjamin

Vejamos finalmente como muitas destas questões levantadas entre nós por Fidelino de Figueiredo e por Almada são superiormente retomadas no famoso texto de Benjamin, que já usámos várias vezes, sobre «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», e procuremos agora organizar o que dispersamente aí vai dizendo sobre o cinema. Como comenta Vattimo [1989:74], «ressalta de todo o seu ensaio que o cinema é a forma de arte que realiza a essência de toda a arte no seio da modernidade tardia, aquela à luz da qual toda a experiência estética, mesmo a das obras de arte do passado, passa a ser possível.» Por isso mesmo, porque o cinema veio mudar o conceito de arte e a nossa relação com ele, não adianta estar a discuti-lo no quadro das artes tradicionais, escreve Benjamin: «a polémica que se elevou, no decorrer do século XIX, entre os pintores e os fotógrafos quanto ao valor respectivo das suas obras, dá-nos hoje a impressão de responder a um falso problema, e de se fundar numa confusão.» «Já se tinham gasto inúteis subtilezas para decidir se a fotografia era

ou não uma arte, mas ainda não tinha sido colocada a questão prévia de se saber se essa invenção, em si mesma, não transformava a ideia geral de arte; os teóricos do cinema acabariam por incorrer no mesmo erro. Mas os problemas colocados pela fotografia à estética tradicional não eram mais do que brincadeiras de crianças, comparados com os que iriam ser colocados pelo filme. Daí essa violência cega que caracteriza os primeiros teóricos do cinema. (...) É muito significativo que o desejo de conferir ao cinema a dignidade de uma arte obrigue estes teóricos a introduzir-lhes, através de interpretações próprias, e com uma temeridade inultrapassável, elementos de carácter cultual. (...) É característico que, ainda hoje, autores particularmente reaccionários tentem interpretar o cinema numa perspectiva do mesmo género e continuem a atribuir-lhe, se não um valor exactamente sagrado, pelo menos um sentido sobrenatural.»

Ora, para Benjamin, o que caracteriza o cinema, e, mais do que ele, o movimento que gera em todas as artes, é a destruição desse valor sagrado, de culto. «Mesmo que o consideremos sob a sua forma mais positiva, e precisamente sob essa forma, não podemos apreender o significado social do cinema se não considerarmos o seu aspecto destrutivo, o seu aspecto catártico: a liquidação do elemento tradicional na herança cultual.» «Quando Abel Gance exclamava, entusiasmado, em 1927: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema. (...) Todas as lendas, todas as mitologias, todos os fundadores de religiões (...) esperam pela sua ressurreição luminosa, e os heróis acotovelam-se às nossas portas para entrarem", convidava-nos, sem querer, a uma liquidação geral.»

Benjamin lê as transformações potenciadas pelo cinema a partir de uma grande característica: a reprodutibilidade técnica. «Sabemos das imensas transformações introduzidas na literatura pela impressão, ou seja, pela reprodução técnica da escrita. Seja qual for a sua importância excepcional, esta descoberta não passa de um aspecto particular do fenómeno geral que aqui consideramos ao nível da história mundial» e que no cinema vai ter uma dimensão e um valor qualitativo diferentes. «Diversamente do que se passa na literatura ou na pintura, a técnica de reprodução não é, relativamente ao filme, uma simples condição exterior que permitiria a sua difusão massiva; a sua técnica de produção funda directamente a sua técnica de reprodução. Não se limita a permitir, da forma mais imediata, a difusão massiva do filme: exige-a. Os custos de produção são tão elevados que se o indivíduo ainda pode, por exemplo, pagar um quadro, está fora de questão poder comprar um filme.

Algumas estimativas mostraram que em 1927 a amortização de um grande filme exigia que ele fosse mostrado a nove milhões de espectadores.»

A essa reprodutibilidade que se situa tão no centro das novas formas, como a fotografia e o cinema, vai Benjamin associar uma série de mudanças na nossa relação com as obras, que resume no seu grande conceito de declínio da «aura». É que, «à mais perfeita reprodução falta sempre qualquer coisa: o *hic et nunc* da obra de arte - a unicidade da sua presença aqui e agora no local em que se encontra. É, no entanto, a esta presença única, e a ela apenas, que está ligada toda a sua história. (...) O *hic et nunc* do original constitui aquilo a que se chama a sua autenticidade. Para se estabelecer a autenticidade de um bronze, é por vezes necessário recorrer a análises químicas da sua *patine*. (...) A própria noção de autenticidade não tem qualquer sentido para a reprodução, técnica ou não técnica. Mas face à reprodução feita pela mão do homem, e considerada por princípio como falsificação, o original conserva a sua plena autoridade; não acontece o mesmo no que diz respeito à reprodução técnica. E isto por duas razões. Por um lado a reprodução técnica é mais independente do original. No caso da fotografia, esta pode realçar aspectos do original que escapam ao olho. (...) Por outro lado, a técnica pode transportar a reprodução para situações em que o próprio original nunca poderia estar. Sob a forma de fotografia ou de disco, permite principalmente aproximar a obra de arte do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona a localização real para vir tomar lugar no estúdio de um amador; o melómano pode ouvir em casa o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre. É possível que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução deixem, por outro lado, intacto o próprio conteúdo da obra de arte; desvalorizam, de qualquer forma, o seu *hic et nunc*», e «esta desvalorização toca-a no ponto mais sensível, o ponto em que ela, ao contrário dos objectos naturais, é vulnerável: na sua autenticidade. (...) O que assim é abalado é a autoridade da coisa.»

Seria possível, continua Benjamin, «resumir todos estes desaparecimentos recorrendo à noção de **aura** e dizer; na era das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte, é a sua **aura**. Este processo tem valor de sintoma; o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia dizer-se, de uma maneira geral, que as técnicas de reprodução destacam o objecto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando os exemplares, substituem por um fenómeno de massa um acontecimento que só se produziu uma vez. Permitindo ao objecto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância,

conferem-lhe uma actualidade. Estes dois processos levam a um considerável abalo da realidade transmitida - a um abalo da tradição, que é a contrapartida da crise que atravessa actualmente a humanidade, e da sua actual renovação. Estão em correlação estreita com os movimentos de massa que hoje em dia se produzem.»

«Aplicámos, acima, a noção de **aura** aos objectos históricos, mas, para melhor a esclarecermos, vai ser preciso que consideremos a **aura** de um objecto natural. Poderíamos defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que possa estar.» «Longínquo opõe-se a próximo. Aquilo que é essencialmente longínquo é inaproximável. Efectivamente, a qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é a de ser inaproximável. Pela sua própria natureza, é sempre "longínqua, por mais próxima que possa estar." Podemos aproximar-nos da sua realidade material, mas sem que se altere o carácter longínquo que conserva desde a sua aparição.» «Esta evocação permite compreender facilmente os factores sociais aos quais é imputável o actual declínio da **aura**. Este declínio prende-se com duas circunstâncias, ambas correlativas à importância crescente das massas na vida actual. Com efeito, encontramos actualmente nas massas duas tendências igualmente fortes: por um lado exigem que as coisas se lhes tornem espacial e humanamente "mais próximas", por outro tendem a escolher as reproduções, depreciando aquilo que é único. Cada dia que passa se vai impondo mais a necessidade de possuir o objecto na maior das proximidades possíveis, em imagem, mas ainda mais em reprodução»[475]. É que a reprodução é diferente da imagem. «Nesta, a unicidade e duração estão tão estreitamente associadas como na fotografia estão a realidade fugidia e indefinidamente reprodutível. Despojar o objecto do seu véu, destruir a sua **aura**, é o que caracteriza uma percepção que se tornou apta a "sentir o que é idêntico no mundo" de forma a ser capaz de, através da reprodução, repetir aquilo que só acontece uma vez.»

Com este declínio da aura, o valor de culto, em que a obra se inseria num

---

[475] - Benjamin evoca a este respeito Valéry, que escrevia: «Tal como a água, o gás e a corrente eléctrica vêm de longe até às nossas casas para responderem às nossas necessidades mediante um esforço quase nulo da nossa parte, também seremos alimentados por imagens visuais e auditivas, que nascem e desaparecem ao mínimo gesto, quase só com um sinal.»

conjunto ritual, cede lugar ao valor de exposição[476]. «Com a fotografia, o valor de exposição começa a remeter para segundo plano, a todos os níveis, o valor de culto. Este último, no entanto, não cede sem resistência. O seu último reduto é o rosto humano. Não é de forma alguma um acaso o facto de o retrato ter desempenhado um papel central nos primeiros tempos da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano nas fotografias antigas emana pela última vez a **aura**. É isso que lhes empresta uma beleza melancólica, que não se pode comparar a mais nada. Mas a partir do momento em que o homem está ausente da fotografia, o valor de exposição supera, decididamente, o valor de culto.» Com essa superação, é a própria ideia de arte que vacila e pode parecer que desaparece, embora Benjamin, sobretudo neste ensaio, continue a confiar nela: «a modificação quantitativa entre as duas formas de valor próprias à obra de arte transformou-se numa modificação qualitativa, que afecta a sua própria natureza. Originariamente, a preponderância absoluta do seu valor de exposição atribui-lhe funções completamente novas, entre as quais pode acontecer que aquela de que temos consciência - a função artística - surja, depois, como acessória. Mas pelo menos é certo que actualmente a fotografia, e mais ainda o cinema, testemunham claramente neste sentido.»

No cinema, a perda da aura, além de inerente ao facto de não se estar perante o ***hic et nunc*** da representação, está patente em vários aspectos que Benjamin brilhantemente percebe. Por exemplo, o público de cinema encontra-se «na situação de um especialista cujo julgamento não é perturbado por nenhum contacto pessoal com o intérprete. (...) Assume, portanto, a mesma atitude que esse aparelho: submete-o a um teste. E não se podem submeter os valores de culto a esta atitude.» No cinema, o corpo do actor «quase desaparece, é suprimido, privado da sua realidade, da sua vida, da sua voz, do ruído que faz quando se move, para se transformar numa imagem muda que estremece por um instante no **écran** para depois desaparecer em silêncio. (...) Eis uma situação que se pode caracterizar assim: pela primeira vez - e isto é obra do cinema - o

---

[476] - Benjamin lembra, em nota, que «uma passagem das **Lições sobre a estética** indica igualmente que Hegel pressentia a existência de um problema: "Já não estamos na época em que se presta um culto divino às obras de arte, em que lhes podíamos dirigir preces; a impressão que nos causam é mais reservada, e aquilo que em nós elas ainda comovem exige uma pedra de toque de uma ordem superior."»

homem deve agir, certamente com toda a sua pessoa viva, e no entanto privada de **aura**. Porque essa **aura** depende do *hic et nunc*. Não suporta qualquer reprodução.» Mais ainda: «já há muito tempo que bons conhecedores admitem que, como escrevia Arnheim em 1932, em cinema "é quase sempre representando menos que se obtém mais efeito.(...) O último dos progressos consiste em reduzir o actor a um acessório, que se escolhe por ser característico (...) e que se coloca no lugar próprio. (...) Não representa um papel de uma forma contínua, representa-o numa série de sequências isoladas. (...) As necessidades elementares da técnica operacional dissociam a representação do intérprete numa rapsódia de episódios, que têm que ser montados posteriormente.» Assim «a arte abandonou o domínio da "bela aparência", fora do qual, durante muito tempo, se acreditou que estava condenada a desaparecer.»

Em vez da bela aparência, temos um processo que se desenvolve através dos choques, dos traumas, ainda que externos. «Para uma burguesia degenerada, a interiorização tinha-se tornado uma escola de comportamento associal; com o dadaísmo, a diversão tornou-se um exercício de comportamento social. As suas manifestações produziram, efectivamente, uma diversão muito violenta, transformando a obra de arte em objecto de escândalo público. O seu objectivo era, principalmente, chocar a opinião pública. De espectáculo atraente para a vista, ou de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, com o dadaísmo, tornou-se choque. Projecta-se contra o espectador ou ouvinte. Adquire um poder traumatizante. E favorece assim o gosto pelo cinema, que também possui a característica da diversão graças aos choques provocados no espectador pelas modificações de lugar e de cenário. Basta pensarmos em toda a diferença que separa o ecrã, sobre o qual se desenrola o filme, da tela, sobre a qual se fixa o quadro. A pintura convida à contemplação; na sua presença, abandonamo-nos a associações de ideias. Nada disto acontece no cinema; assim que o olho capta uma imagem, esta já foi substituída por outra; o olhar nunca consegue fixar-se. Duhamel, embora detestasse o cinema e não compreendesse nada do seu significado, apercebeu-se bem de diversos traços da sua estrutura, e sublinha este carácter quando escreve: "Já não posso pensar o que quero. As imagens em movimento substituem os meus próprios pensamentos." Efectivamente, a sucessão das imagens interdita qualquer associação no espírito do espectador. Daí decorre a influência traumatizante dessas imagens; como tudo aquilo que choca, o filme só pode ser captado graças a um esforço mais

intenso da atenção. Através da sua técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico da ganga moral em que o dadaísmo, de certo modo, o tinha encerrado.» Por isso mesmo, para Benjamin, «o cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa a que o homem, hoje em dia, está votado. A necessidade de se oferecer a efeitos de choque é uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, modificações que hoje, à escala da vida privada, vive hoje qualquer transeunte numa grande cidade, e à escala da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo»[477].

Em Benjamin encontramos também um dos grandes aspectos da reflexão sobre a novidade do cinema que encontrámos já tanto em Fidelino de Figueiredo como em Almada Negreiros: o aumento das capacidades sensoriais e de percepção. «Ao alargar o mundo dos objectos que passamos a levar em consideração, tanto na ordem visual como na ordem auditiva, o cinema implica, consequentemente, um aprofundamento da percepção. (...) Este facto - e daí decorre a sua importância capital - tende a favorecer a mútua compenetração entre arte e ciência. Na realidade, quando se considera uma estrutura perfeitamente ajustada a uma situação determinada (como o músculo no corpo), não se pode determinar se o seu interesse diz respeito, principalmente, ao valor artístico ou à exploração científica que dele se pode fazer. Graças ao cinema - e esta é uma das suas funções revolucionárias - poder-se-á, de aqui em diante, reconhecer a identidade entre a exploração artística da fotografia e a sua exploração científica, até agora frequentemente divergentes.» Esse alargamento

---

[477] - É curioso ver como, muito mais tarde, Hitchcock defenderá o poder (e o dever) de choque do cinema, não porque corresponda à civilização de perigo, mas porque esta se tornou demasiado entorpecida, precisando por isso, redobradamente, dos traumas que o cinema pode oferecer: «Estou disposto a proporcionar ao público choques morais benéficos. A civilização tornou-se tão protectora que já não nos é possível ficarmos instintivamente em pele de galinha. Por isso, para nos desentorpecermos e recuperarmos o equilíbrio mental, é preciso provocar esse choque artificialmente. O cinema parece-me ser o melhor meio para atingir tal resultado.» (Esta declaração foi feita por Hitchcock numa conferência de imprensa em Hollywood, em 1947, e é citada em nota de rodapé por Truffaut em Alfred Hitchcock e François Truffaut, Hitchcock: diálogo com Truffaut, conjunto de entrevistas iniciadas em 1962 e publicadas em primeira edição - Le cinéma selon Hitchcock, Paris, Robert Laffont - em 1966. Edição portuguesa, sobre a edição entretanto aumentada, na Dom Quixote, Lisboa, 1987, p. 151.) Note-se, como curiosidade, o modo como a publicidade a Psycho anunciava o filme em Portugal: «não é apenas um Hitchcock... é um autêntico Hitch-choque!» (Diário Popular, 6 de Dezembro de 1960, p. 3).

da percepção é libertador, porque descobre outras formas, perfeitamente desconhecidas: «os nossos cafés e as ruas das nossas cidades, os nossos escritórios e os nossos quartos mobilados, as nossas estações e as nossas fábricas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Chegou então o cinema, e graças ao dinamite dos seus décimos de segundo, explodiu este universo concentracionário; de forma que agora, abandonados no meio dos destroços projectados ao longe, empreendemos viagens como os aventureiros. Graças ao grande plano, é o espaço que se torna maior; graças à câmara lenta, é o movimento que ganha novas dimensões.» «É por conseguinte bem claro que a natureza que fala à câmara é completamente diferente da que se dirige aos olhos. É diferente, sobretudo, porque substitui o espaço em que o homem age conscientemente por um espaço em que a acção do homem é inconsciente. (...) Pela primeira vez, abre-nos a experiência do inconsciente visual, tal como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo.»

Por último, encontramos um outro aspecto fundamental, relacionado com a reprodutibilidade mas que assume no ensaio de Benjamin quase tanta importância como ela: a relação da nova arte com as massas. O cinema corresponde à vida a que o homem hoje em dia está votado também no sentido em que é uma vida em que a concentração da população em grandes conjuntos massificados faz com que as artes caracterizadas pela recepção individual deixem de ser o melhor referente[478]. A pintura, por exemplo, não se pode

---

[478] - A este respeito, Cesare Pavese tinha escrito em 1928 um admirável conto, «O aventureiro falhado», centrado num homem que, como descreve o autor em notas do mesmo ano, «era um jovem dotado de uma cultura cinematográfica e jornalística» que se tinha tornado ajudante de maquinista num teatro de Turim «depois de ter tentado em vão fazer fortuna na América como realizador de cinema.» No conto, seguimos o protagonista que, «aos vinte anos, tinha partido para a jovem América, cheio de ardor e de resoluções firmes, fanático dos homens que ali viviam, desejoso de viver as vidas deles, de as assimilar e de as exprimir na nova arte que deveria ornar a nova beleza do mundo. Lá, ele tinha percorrido os estúdios de cinema, fazendo de tudo, os papéis mais modestos, do operário ao figurante, até ficar exausto, tinha penado em silêncio, comendo pouco e dormindo ainda menos, durante anos, sem descanso, esperando sempre.» Fracassou, como muitos outros. «Assim perdeu até o orgulho do fracasso solitário. Um entre muitos. Impotente, vencido, exactamente como um outro», volta aos 24 anos à cidade da sua infância, cidade que agora lhe é hostil e de onde a família toda saiu. Vive nos subúrbios, onde reconhece «os sons, as formas, a multidão, do país tão potente [EUA] que o tinha fascinado e vencido. Quando se deu conta disso, sentiu uma espécie de alegria amarga, por sentir-se como que perseguido até no seu último refúgio pelo universo do seu fracasso.» «A saúde que emanava destes subúrbios, apesar do trabalho inumano dos seus habitantes, não parava de o

«oferecer a uma recepção colectiva simultânea, como foi o caso, desde sempre, da arquitectura, e durante certo tempo, da poesia épica, como é hoje em dia o caso do cinema.» O cinema vem, assim, inserir-se na velha tradição das artes mais populares, mas ao mesmo tempo vem aumentar-lhes grandemente o alcance - e determinar-lhe as condições em que pode ser recebido. «O elemento decisivo, aqui, é que, mais do que em qualquer outra parte, as reacções individuais, cujo conjunto constitui a reacção maciça do público, são aí determinadas, à partida, pela imediata virtualidade do seu carácter colectivo. Ao mesmo tempo que se manifestam, estas reacções controlam-se mutuamente. Aqui também, o contraste com a pintura é muito significativo. Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais do que um espectador ou um pequeno número de espectadores. O facto de a partir do século XIX um público importante poder contemplá-los em conjunto corresponde a um primeiro sintoma desta crise, que não foi provocada apenas pela invenção da fotografia, mas, de uma maneira relativamente independente desta descoberta, pela pretensão da obra de arte de se dirigir às massas.» «A adequação da realidade às massas e a adequação das massas à realidade é um processo de alcance imenso, tanto no que diz respeito ao pensamento como no que diz respeito à intuição.» «A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou o seu modo de participação. Que esta participação surja primeiro sob forma depreciativa, é algo que não deve, de forma alguma, enganar o espectador do processo.»

Mais ainda, nota Benjamin, as massas relacionam-se com o cinema não apenas como público mas até como participantes (e é notável que já em 1936 Benjamin dê tanto relevo a este aspecto que apenas hoje, com a televisão - e com o desenvolvimento de um certo tipo de televisão - se tornou mais evidente). «Graças aos documentários de actualidades, qualquer transeunte ocasional tem possibilidades de aparecer no ecrã. Até pode ser que apareça numa verdadeira

---

atormentar.» «Por vezes penetrava, enjoado, num desses pequenos cinemas de bairro, cheios de fumo, de maus cheiros, de escarros e de rapazes que se exaltam e gritam pela acção. E sobre o ecrã lívido, onde as imagens se sucediam nervosamente, ele contemplava a ruína dos seus sonhos.» Um dia, ao sair de um filme americano onde revira as imagens da América, «saiu da sala derreado sob o peso da recordação, que se pôs a dilacerar-lhe o coração, como da primeira vez. Mergulhado nos seus pensamentos, nem sequer viu a rua. Um automóvel, num grito furioso, esmagou-o contra o passeio.» Há tradução francesa, em conjunto com outros dois contos igualmente magníficos (todos só em 1992 encontrados entre os inéditos de Pavese), no pequeno volume La trilogie des machines, Paris, Mille et Une Nuits, 1994.

obra de arte. (...) Hoje não há ninguém que não possa alimentar a esperança de ser filmado. Para melhor compreendermos esta situação, é preciso que consideremos a actual situação dos escritores. Durante séculos, um pequeno número de escritores esteve confrontado com vários milhares de leitores. No final do século passado a situação alterou-se. Com a extensão da imprensa, que não cessou de pôr à disposição do público novos orgãos, políticos, religiosos, científicos, profissionais, regionais -, vê-se um número crescente de leitores passar - primeiro de forma ocasional - para o lado dos escritores. Isto começou quando os jornais abriram as suas páginas a um "correio dos leitores", e hoje em dia não existe um europeu, seja qual for a sua profissão, que não esteja, em princípio, certo de poder encontrar, quando quer, uma tribuna para contar a sua experiência profissional, ou para apresentar uma queixa, para publicar uma reportagem ou outro estudo do mesmo género. Entre o autor e o público, a diferença está, assim, em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Só é, por isso, funcional, e pode variar conforme as circunstâncias. O leitor está preparado, a qualquer momento, para se tornar escritor. Com a especialização crescente do trabalho, cada indivíduo pode transformar-se, melhor ou pior, num especialista na sua matéria - ainda que ela não tenha muita importância - e esta qualificação confere-lhe uma certa autoridade.» De modo que «a competência literária já não assenta numa formação especializada, mas sim numa multiplicidade de técnicas, e torna-se, assim, um bem comum. Tudo isto é válido sem reservas para o cinema, onde as deslocações de perspectiva, que precisaram de séculos no domínio literário, se realizaram em dez anos.»

Assim o cinema constitui novidade não apenas pelo que pretende mas, desde logo, pelo que é: não precisa de um público que saiba **ler** e é a primeira forma em que os artistas podem comunicar com um grande público, mesmo analfabeto, não apenas a nível local, mas virtualmente universal. A adesão ao novo fenómeno e o seu crescimento foram significativos. Como lembra Hauser [1958:397-398], nos seus começos o cinema «não era uma arte para massas, mas era apoiada por um grupo bastante reduzido de pessoas»; em pouco tempo, porém, atingiu um grande sucesso público que o tornou altamente comercial e industrial e que abrangeu, por causa da facilidade da sua recepção (pelo menos no início), também os projectos artísticos mais vanguardistas. Como nota Hauser, «em nenhuma outra arte teria isto sido possível, empreendimentos tão novos e valiosos como os filmes de Eisenstein, de Pudovkin ou de René Clair, serem também grandes êxitos populares.»

D - Há gozo estético?

A este carácter popular está associado um aspecto fundamental em que o cinema vem pôr em causa a estética tradicional, ou ser rejeitado por ela: é ele o **gozo** que lhe está associado e que a estética, excepto talvez na sua fundação kantiana, tem condenado até aos nossos dias, quase sem excepção. Rochlitz [1990:14] lembra uma dessas excepções (para além da de Benjamin, a que já voltaremos): «em 1972, Hans Robert Jauss publica a sua conferência intitulada "Pequena apologia da experiência estética"[479], que será desenvolvida na obra Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik[480]. Contra a ascese que na época as vanguardas impunham ao gozo estético, Jauss reivindica o prazer subversivo, irredutível ao conhecimento, que sentimos perante uma obra de arte que nos parece conseguida. De que servem as obras de arte se todo o gozo estético estiver banido delas? A esta questão, escreve Jauss, a Teoria estética, que no entanto a coloca, "não dá mais resposta do que as outras teorias actualmente dominante em estética, em hermenêutica e na história de arte". Em Adorno, toda a felicidade estética se reduz ao prazer da dissonância: sensação negativa evocando, sem o admitir, a felicidade de uma reconciliação que a arte, hoje, se proíbe para não servir de "apologia" do mundo tal como ele é.» De facto, Adorno [1970:25 e 312] escreve, por exemplo: «a consciência mediamente cultivada agarra-se obstinadamente ao "gosto disto"»; «aquele que goza concretamente das obras é um ignorante»; «o conceito de gozo artístico como conceito constitutivo deve ser eliminado». Segundo Rochlitz, «encontramos esta ideia adorniana - com a mesma referência kantiana - na teoria do sublime de J.-F. Lyotard: a ideia de um desprazer que suscita o pensamento de um impresentável, mensagem única da arte de vanguarda»; e «a consideração ontológica da arte, em Hans Georg Gadamer, inspirada por Heidegger, denuncia também ela o gozo estético tido como subjectivista.»

Natalie Heinich [1983:109] lembra como «esta condenação do "beotismo" em nome da defesa dos direitos estéticos da obra de arte apenas se apoia na valorização política (progressista) da arte, que permite assimilar *a priori* a

---

[479] - Incluída *in* Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, pp. 123-157.

[480] - Parcialmente traduzida com o título Pour une herméneutique littéraire, Paris, Gallimard, 1988.

ignorância em matéria artística com a reacção, o conservadorismo» (há algum exagero em dizer que só se apoia nisso, mas de facto tem essa conotação). Heinich considera que também Benjamin condena os usos vulgares da arte, a mera fruição sem crítica. Vejamos porém o que ele diz sobre os filmes: Benjamin tem a enorme virtude de pelo menos não retirar ao cinema um estatuto ou uma possibilidade de ser arte pelo simples facto de ele proporcionar gozo (embora, de facto, prefira que esse gozo esteja associado à crítica). Pelo contrário: ele critica aqueles que rejeitam o cinema pelo entretenimento que proporciona[481]. «Como facilmente se percebe, afinal, aqui reencontramos o velho queixume: as massas procuram o divertimento, mas a arte exige o recolhimento. É um lugar comum. Mas resta perguntar se este lugar comum oferece uma boa perspectiva para compreender o cinema; é preciso olhá-lo mais de perto.» «Ora, quem se diverte pode também habituar-se; esclareçamos: é claro que o homem não pode executar certas tarefas enquanto se distrai - a não ser que essas tarefas se lhe tenham tornado habituais. Através desta espécie de divertimento que tem por finalidade proporcionar-nos, a arte confirma-nos, implicitamente, que o nosso modo de percepção é hoje capaz de responder a novas tarefas. E como o indivíduo conserva a tentação de recusar essas tarefas, a arte enfrentará as mais difíceis e as mais importantes, a partir do momento em que puder mobilizar as massas. É o que actualmente faz graças ao cinema. Esta forma de recepção pela via do divertimento, cada vez mais sensível hoje em todos os domínios da arte, e em si própria sintoma de importantes modificações nos modos de percepção, encontrou no cinema o seu melhor campo de experiência. Pelo seu efeito de

---

[481] - É o caso, por exemplo, de Régio, que baseia a sua actividade crítica na condenação daqueles filmes que são «o meio de comover as ingénuas sensibilidades incultas, deixando regeladas as sensibilidades um pouco mais exigentes» [1937:212]. Critica, por exemplo, «a fonofilmagem das revistas de Paris ou das pieguices e gaiatices da *Paramount*»: «essas *blagues*... compreendo perfeitamente que tenham público: divertem, agradam, não obrigam a pensar, não retorcem os nervos, não humilham a mediocridade de ninguém, e são medicinais: curam as neurastenias, aliviam o fígado, levantam... o moral. Por virtude dessas valsas e tangos cantados, tocados, fotografados, beijocados sobre um fundo de seios nus, nádegas lunares e pernas amestradas de *girls*, os espectadores já maduros saem no fim com a impudência, a confiança, a desenvoltura de quem houvesse recebido um garantido enxerto de glândulas símias» - «embora eu as não deixe de apreciar», confessa logo depois [1931:164]. Em suma, «a maioria dos espectadores não procura emoções artísticas. Procura excitações mais ou menos grosseiras, e passatempos mais ou menos acomodados à sua mediocridade» [artigo «A querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro», em Presença, vol. II, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930, *in* Régio, 1977:154].

choque, o filme corresponde a essa forma de recepção. Se rejeita para segundo plano o valor cultual da arte, não é apenas por transformar todos os espectadores em especialistas; é porque a atitude desse especialista não lhe exige qualquer esforço de atenção. O público das salas escuras é certamente um examinador, mas é um examinador que se distrai.» Por isso «a possibilidade técnica de reproduzir a obra de arte modifica a atitude das massas perante a arte. Muito reaccionárias em relação, por exemplo, a um Picasso, as massas mostram-se progressivas em relação, por exemplo a um Chaplin. A característica de um comportamento progressista reside no facto de o prazer do espectáculo e a experiência vivida correspondente se ligarem, de forma directa e íntima, à atitude do conhecedor. Esta ligação tem uma importância social. À medida que diminui o significado social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o comportamento de fruição da obra. Frui-se, sem criticar, aquilo que é convencional; critica-se com aversão aquilo que é verdadeiramente novo. No cinema o público não separa a crítica da fruição»[482].

Brecht[483], aproximadamente na mesma época, assume posição idêntica, defendendo o seu «teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. O que podemos dizer, propriamente, é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir.» E refere justamente como, no cinema, «a atitude do espectador é a de uma pessoa que está a fumar e a observar algo ao mesmo tempo. Obriga, assim, o actor a uma representação melhor e mais autêntica, pois será vão querer levar um homem que esteja a fumar, um homem, por conseguinte, já bastante ocupado consigo próprio, a deixar-se absorver pela peça. Dentro em breve teríamos, deste modo, um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos, que se enchem de um público conhecedor. É impossível que os actores se atrevessem, ainda, a servir a um

---

[482] - Benjamin coloca-se aqui na linha de Goethe, que escrevera: «há três tipos de leitores: o primeiro grupo diverte-se sem juízo; o terceiro julga sem divertimento; o segundo julga com divertimento, e é este o grupo que, a bem dizer, recria a obra de arte.»

[483] - Bertold Brecht, no volume de ensaios primeiramente reunidos em 1957 e traduzidos para português como Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não aristotélica, Lisboa, Portugália, sem data, pp. 76-77 e 38.

público entendido esses dez-réis de mímica miserável que preparam, hoje em dia, nuns quantos ensaios, às três pancadas, sem a mínima ponderação.»

E - As questões da técnica

Refira-se, por último, outro aspecto que dificultou desde o início a atribuição ao cinema do qualificativo de «arte» e tornou equívoco o seu estatuto: a sua relação privilegiada com a **técnica**. É certo que, como dizia Álvaro de Campos, «há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas»[484]. É certo, lembra Francastel [1956:23], que «a oposição da Arte e da Técnica resolve-se desde que se verifique que a própria arte é, em certa medida, uma técnica no duplo plano das actividades operatórias e figurativas», e que «é na técnica que a arte e as outras actividades específicas do homem se encontram»; é por isso, conclui José-Augusto França [1963:6], que «todo um jogo de interferências e de trocas se estabelece entre as duas ordens de fenómenos, humanos e mecânicos. A arte não recua diante da técnica: não é verdade que ela é "sempre técnica"? - que também ela "comporta técnicas figurativas e técnicas de expressão" cuja "inovação radical" está precisamente ligada à evolução profunda da arte actual?...» É mesmo possível imaginar, como de uma maneira ou de outra fizeram Kapp, Bernal, Carey, ou mesmo Popper, a técnica como meio de acesso do homem a um estado auto-consciente ou do «sublime tecnológico»[485]. É até verdade que, no seu início, o cinema atraiu pela sua

---

[484] - A este respeito, cf. Adriano Duarte Rodrigues, que no citado Estratégias da comunicação [1990] procura ver como o novo trai o antigo, e «dar conta dos reflexos do arcaico que atravessam a actualidade».

[485] - A este respeito, veja-se o artigo de Hermínio Martins, «Hegel, Texas: issues in the philosophy and sociology of technology», originalmente publicado em 1993 e traduzido como «Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da tecnologia», Risco, nº 20, Ano IX, Outono/Inverno de 1993, pp. 41-62. Aí se mostra como, em 1877, E. Kapp escrevia uma Filosofia da técnica onde a tecnologia é vista como uma força exclusivamente desalienante: «na visão de Kapp o homem pré-tecnológico era um *homo absconditus*, radicalmente desprovido de auto-conhecimento e de auto-consciência. Mercê da incessante criação de artefactos técnicos, mais fases do ser humano tornam-se progressivamente acessíveis à consciência, até que os poderes, capacidades e faculdades mais ocultos do homem lhe são gradualmente desvendados através da consideração das suas próprias obras», podendo vir a «produzir a condição do *homo manifestus*, o ser humano totalmente auto-consciente» - no que é quase «uma antecipação de teses semelhantes de Popper relativas ao Mundo Três, o mundo

novidade técnica e que foi teorizado enquanto técnica, e isto duplamente: enquanto técnica que permite aceder a novas dimensões do real, e enquanto **montagem**. Benjamin, mais uma vez, liga lucidamente estes dois aspectos: «o cirurgião, no momento decisivo, renuncia a instalar-se, frente ao doente, numa relação de homem para homem; em vez disso, é operativamente que penetra dentro dele. Entre o pintor e o operador de câmara encontramos a mesma relação que entre o mago e o cirurgião. Um observa, ao pintar, uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio; o operador de câmara penetra, em profundidade, a própria trama do dado. As imagens que um e outro obtêm diferem a um ponto estraordinário. A do pintor é global, a do cineasta fragmenta-se em grande número de partes, cada uma delas obedecendo às suas leis próprias. Para o homem de hoje, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, porque, se atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer aparelhagem - e esta é a exigência legítima de qualquer obra de arte - só o consegue precisamente por usar aparelhos para penetrar, do modo mais intensivo possível, no próprio coração deste real.» É por isso mesmo que «o filme só pode assegurar a ilusão em segundo grau, depois de se ter procedido à montagem das sequências.»

Ainda nos anos cinquenta, graças a teorias que vêm desde Eisenstein até Malraux, o cinema é visto sob a perspectiva privilegiada da montagem. Mas repare-se que, para Eisenstein, graças à montagem, e só por ela, o cinema afastar-se-ia do seu lado mecânico ou técnico e começaria a ser arte. Como

---

dos produtos da ideação humana». Por sua vez, o físico socialista J. D. Bernal imaginava em 1929 que «uma boa parte da espécie passaria eventualmente a viver em colónias espaciais permanentes, encapsuladas em meios totalmente artificiais (e aqui curiosamente o gnosticismo tecnológico apela para o gnosticismo estético antecedente, dado que Bernal nota que a pintura moderna rejeitou a representação do mundo natural, incluindo o corpo humano. Poderia ter citado, por exemplo, a extrema repulsa de Mondrian por tudo o que fosse reminiscente de formas orgânicas no trabalho pictórico»). Martins lembra ainda que, assim como, em 1840, «a invenção do telégrafo eléctrico evocou uma "retórica do tecnologicamente sublime"» (L. Marx), hoje temos uma variação «particularmente luxuriante sobre um tema mais vasto» a que já se chamou a «retórica do electrónico sublime» (Carey, 1989). Mas, «enquanto para Kapp o ser humano mergulhava as suas raízes nas profundezas do inconsciente, para a tecnociência contemporânea as profundezas do inconsciente não existem, mas apenas os sistemas de processamento de informação sob uma forma ou outra.»

escreve Brian Henderson[486], «para Eisenstein, como para Pudovkin e Malraux, os fragmentos de um filme por montar não são mais do que reproduções mecânicas da realidade; como tal não podem ser considerados arte. Só quando os fragmentos são devidamente articulados em padrões de montagem é que o filme se torna arte.» É que, comenta Eduardo Geada[487], «o que está implícito nas teorias eisensteinianas da montagem é uma vontade inabalável de controlar o pensamento do espectador através de choques emocionais que não se prendam apenas com o nível temático do drama, do real representado, mas dependam radicalmente da formalização abstracta de uma hipotética cine-língua.» Daí «que no ensaio dedicado aos **métodos de montagem** Eisenstein insista tanto na analogia do cinema com a música, visto que a música é uma das raras práticas artísticas não legitimada pela representação do real capaz de desencadear fortes estados emocionais a partir da sua matéria pura».

Ora, o que importa por agora sublinhar é que, a partir sobretudo dos anos cinquenta, para outros autores a técnica de reprodução que vimos ser parte integrante do cinema faria com que ele se tornasse arte graças a uma relação privilegiada com a realidade, e já não pela composição formal dos seus fragmentos. É uma concepção de cinema bem divergente, e por vezes oposta, à que podemos reunir sob o nome de Eisenstein. Como escreve Henderson [1971:78 e 94], são «dois tipos de teoria do filme»: «as principais teorias fílmicas existentes são de dois tipos: teorias da relação da parte com o todo e teorias da relação com o real. Como exemplos das primeiras, temos as de Eisenstein e as de Pudovkin, que tratam das relações entre as partes e os conjuntos cinematográficos; como exemplo das segundas temos as de Bazin e as de Kracauer, que tratam da relação da realidade com o cinema.» «Estas teorias-tipo não são nem novas nem únicas no cinema. As teorias da relação da parte com o todo e as teorias da relação com o real (por vezes chamadas teorias da imitação) têm tido uma longa vida na história do pensamento estético em geral. Durante o século dezoito eram as principais abordagens e as mais

---

[486] - «Dois tipos de teoria do filme», artigo de 1971 incluído na antologia organizada por Eduardo Geada com o título Estéticas do cinema, Lisboa, Dom Quixote, 1985, p. 79.

[487] - Eduardo Geada, «Depois do cinema», prefácio ao volume, que organizou, Estéticas do cinema, citado na nota anterior, p. 12. Este volume publica uma tradução portuguesa do texto de Eisenstein, datado de 1929, com o título «Métodos de montagem».

largamente defendidas.» Leia-se Monroe C. Beardsley, «que sugere que, devido ao atraso da teoria fílmica, elas são ainda as abordagens principais neste campo.»

Noel Carroll [1988a:7-8], por seu lado, pensa estes dois tipos de teoria com os conceitos de «paradigma do cinema mudo» e «paradigma do cinema sonoro»: «Apresento Arnheim como o maior representante do que pode ser (livremente) pensado como o "paradigma do cinema mudo" no pensamento sobre o cinema.» Arnheim defende a especificidade deste *medium*, e um dos capítulos de Film as art[488] chama-se mesmo «Um novo Laoconte: compósitos artísticos e o cinema sonoro». «A tendência dos teóricos do cinema mudo - incluindo, além de Arnheim, S. M. Eisenstein, Lev Kuleshov, V. I. Pudovkin, Hugo Munsterberg, Bela Balázs e os impressionistas franceses - é considerar que a característica esteticamente mais significativa do *medium* cinema é a sua capacidade de manipular a realidade, isto é, de rearranjar e assim reconstituir o acontecimento profílmico (o acontecimento que transpira diante da câmara).» Esta corrente tem «uma noção bastante mal definida do cinema-como-mera-reprodução-mecânica-da-realidade como contraste central em relação ao filme-como-arte».

André Bazin representa a outra tendência, o paradigma do cinema sonoro, em que a defesa do cinema se funda no seu estatuto ontológico. É sob a influência da fenomenologia sartriana que Bazin, para quem toda a técnica remete para uma metafísica, vem defender a ideia de que a especificidade do cinema não reside na capacidade de manipulação da montagem mas no seu oposto, ou seja, no ajustamento plástico da imagem cinematográfica ao sentido da realidade [cf. Geada, 1985c:12]. Por isso Carrol pode dizer que «os teóricos do cinema sonoro - incluindo Kracauer e Cavell tanto como Bazin - celebram o que os teóricos do cinema mudo reprimem.» Esta perspectiva ontológica passou já nos anos cinquenta a marcar a teoria e a prática do cinema, e vai por isso afectar particularmente a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo de que nos iremos ocupar. Dedicaremos, por isso, um cuidado especial a esta questão, dedicando-lhe um ponto próprio: antes, porém, é conveniente examinarmos num âmbito menos restritivo as implicações filosóficas destas discussões sobre o cinema.

---

[488] - Berkeley, University of California Press, 1957.

2. Cinema e fenomenologia

Como bem vimos já em muitas das questões sugeridas pelo cinema, este levanta problemáticas de âmbito propriamente filosófico. Mas, desde logo pelo facto de as colocar num terreno exterior à filosofia, e de as colocar a pessoas que na sua esmagadora maioria são alheias à disciplina filosófica, o cinema põe em questão a própria tradição filosófica e cultural. Hoberman [1991:2] conclui, nos anos noventa, mais radicalmente do que tinham feito Almada ou Benjamin: «se a invenção da fotografia obrigou a uma nova definição da arte, o cinema reinventou a cultura».

Wilhelm Wurzer[489] escreve: «subitamente, a filosofia terá acordado num sítio radicalmente diferente através do *medium* do cinema», com «uma nova consciência do fim da filosofia». Por isso o trabalho de Wurzer, nas suas palavras, «não é sobre filmes. Mas, o que é mais importante, é sobre **filmar** [*filming*], uma forma filosófica de responder aos filmes» e um «modo pós-moderno de juízo». O cinema «delicia-se a imaginar imagens para clarificar o caminho para uma nova literatura do juízo (*Ur-teil*). Florescendo na luta do juízo longe do caminho próprio para o velho edifício da filosofia, filmar percorre diferentes lugares para o pensamento, mesmo, e especialmente, nos filmes.» «Filmar trilha o carreiro esquecido da imaginação de volta à caverna de Platão.» «Pondo em dificuldade a hermenêutica, a ironia do prazer de filmar reside no facto de o juízo se libertar do olhar singular e exlusivo do *logos*», libertação para a qual o pensamento de Heidegger já tinha procurado abrir «uma saída "ontológica" para fora da modernidade logocêntrica da cultura ocidental.»

Para compreendermos melhor o que aqui está em causa, e que Ian Jarvie desenvolverá, temos de antes explorar o terreno em que ocorre a principal ligação do pensamento filosófico ao cinema. É ele a fenomenologia, e duplamente: quando, como veremos, defende ou procura uma ligação privilegiada do filme com o real, presta-se a uma ontologia; quando, como começámos por ver, encara o cinema como um lugar de organização de novos estímulos sensoriais, de choques e de gozo, pede uma reflexão sobre a experiência do espectador. Uma privilegia a realidade prévia que o cinema regista; a outra, a nova realidade que ele cria no espectador. Em ambos os

---

[489] - Wilhelm S. Wurzer, Filming and judgment: between Heidegger and Adorno, New Jersey, Humanities Press International, 1990, pp. xiii-xv, 23 e 98-104.

casos, a fenomenologia do cinema (que ganhou recentemente um grande impulso) toma, ou retoma as primeiras ideias sobre o cinema (sobre a imagem-movimento, com as suas características de percepção, afecção, acção e pulsão, como explica Deleuze[490]), num regresso à origem e ao paradigma do cinema mudo que muitas vezes se confunde com um regresso à essência, em prejuízo de certos desenvolvimentos posteriores, ainda que minoritários, do cinema e da sua teoria.

A - A experiência do espectador

Comecemos pela questão da experiência do espectador. Em «Uma nota sobre o filme»[491], Susanne Langer fala da «poderosa ilusão que o filme realiza, não de coisas que estão acontecendo, mas da dimensão em que elas acontecem - uma imaginação criativa **virtual**; pois parece nossa própria criação e experiência visionária directa, uma "realidade sonhada".» «O facto de um filme não ser uma obra plástica, mas uma apresentação poética, explica o seu poder de assimilar os materiais mais diversos e transformá-los em elementos não-pictóricos. Como o sonho, ele cativa e mistura todos os sentidos; a sua abstracção básica - aparecimento directo - é feita não só por meios visuais, embora estes sejam de suprema importância, mas por palavras, que pontuam a visão, e por música, que sustenta a unidade de seu "mundo" mutante.» A partir daqui, Langer poderia ter partido para uma interpretação psicanalítica, que foi uma das primeiras leituras do fenómeno cinematográfico - o cinema como máquina de sonhos[492]. A

---

[490] - Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Paris, Minuit, 1983 e L'image-temps, Paris, Minuit, 1985. Para uma excelente síntese do pensamento de Deleuze sobre o cinema, *vide* João Mário Grilo, 1993, sobretudo as pp. 334-346.

[491] - Apêndice ao já citado Sentimento e forma, pp. 427-431.

[492] - Em Portugal, Bénard da Costa tem desenvolvido essa perspectiva psicanalítica. Na mesma linha, Roma Torres, psiquiatra e psicoterapeuta do Porto, recentemente (na mesa redonda «Do cinema», a 29 de Maio de 1995, no âmbito do colóquio «Linguagens e comunicação», organizado pela Associação Portuguesa de Filosofia na Fundação Cupertino de Miranda), depois de considerar que «Bénard da Costa é talvez a pessoa que escreve coisas mais interessantes sobre cinema em Portugal», lembrava que ao mesmo tempo que se comemoram os cem anos do cinema se comemoram também os cem anos da psicanálise, contados a partir do texto fundador de Freud sobre a histeria; e evocava o ensaio de Hugo Munstenberg, The photoplay: a

autora prefere, porém, nos seus breves comentários, tratar a interacção que existe entre autor (ou autores) e espectador na constituição daquilo a que podemos chamar a experiência do filme. Como é sabido, «a característica formal do sonho mais digna de nota é que o sonhador está sempre no centro do sonho.» Langer cita, a este respeito, Eisenstein, que escreveu: «o espectador é atraído para um acto criativo em que a sua individualidade não está subordinada à individualidade do actor, mas que é explorada através do processo de fusão com a intenção do autor, da mesma forma em que a individualidade de um grande actor é fundida com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cénica clássica. De fato, cada espectador (...) cria uma imagem de acordo com a orientação representativa, sugerida pelo autor, que o leva a compreender e experimentar o tema do autor. Essa é a mesma imagem que foi planeada e criada pelo autor, mas essa imagem é, ao mesmo tempo, criada também pelo próprio espectador.»

Muito mais recentemente, também François Jost[493] argumenta que, «se as imagens nos retêm, se somos capazes de discutir por causa delas à saída do cinema ou ao vermos televisão, é que, longe de as tomarmos por imitação ou duplicação do mundo filmado, não paramos de fazer delas **um mundo à nossa imagem**. Um mundo submetido às narrações que temos na nossa cabeça, onde compreendemos as personagens confrontando o seu ambiente cognitivo com o nosso, um mundo, sobretudo, que interpretamos em função das intenções que atribuímos ao responsável da comunicação narrativa»[494].

Neste sentido, podemos afirmar, com Adriano Duarte Rodrigues [1991a:31], que, «ao contrário da pretensão de Walter Benjamin, a irreprodutibilidade da arte não é necessariamente anulada pelo facto de uma obra

psychological study, de 1916 (uso a edição da Dover, New York, 1970), que compara os mecanismos do cinema ao funcionamento do mundo mental - estímulos, associações, sonhos. Por isso Guatari chamou ao cinema o divã dos pobres.

493 - Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

494 - Com esta perspectiva, Jost procura combater não apenas as teorias da obra como reflexo, que excluem a actividade do receptor, mas também a semiologia, na medida em que Jost reclama que o filme não é um objecto neutro nem uma coisa. A sua intenção, que é também a sua dificuldade, consiste em articular esta abordagem dos efeitos no espectador com a sua defesa da ideia do **autor**, a que pretende devolver o lugar a que considera ter direito na teoria da narrativa. Adiante voltaremos à questão do autor.

original poder dar origem à multiplicação técnica de réplicas. Tem antes a ver com o facto de cada uma das suas réplicas se abrir para uma experiência estética original», de cada vez que um receptor dela se apropria. Aliás, o próprio conceito de choque que vimos ser tão decisivo em Eisenstein e Benjamin como em Heidegger, abre para a consideração da experiência. Como sublinha Vattimo [1989:80], o choque «antes de mais, não passa, fundamentalmente, de uma mobilidade e uma hipersensibilidade do sistema nervoso típicos do homem das grandes cidades. A esta excitabilidade e a esta hipersensibilidade corresponde uma arte centrada já não sobre a **obra** mas sobre a **experiência**, pensada no entanto em termos de variações mínimas e contínuas (segundo o exemplo da percepção cinematográfica).»

Pode dizer-se que o cinema tem especial atenção a essa experiência activa da recepção: em primeiro lugar, por ser ao mesmo tempo arte e indústria, e portanto se preocupar com as receitas provenientes do número de espectadores. Basta lembrar o sistema americano da *preview retake* que, como escreve João Mário Grilo [1993:85-86], «confrontava a última montagem com uma plateia típica do mercado em que o filme ia funcionar, submetendo-o depois - e consoante a reacção do público a essa projecção - a uma, ou a várias outras montagens e, até, à refilmagem de certas cenas que, ou não "funcionavam" simplesmente, ou eram consideradas "subaproveitadas" no quadro da economia narrativa-espectacular do filme em questão. Em rigor, o sistema de *previews* remonta, pelo menos, a 1914, quando a Mutual organizava projecções de controlo junto do público antes de dar luz verde à tiragem de cópias para distribuição. Tornou-se, a partir dessa altura, numa prática bastante usual dentro da indústria, abrangendo uma grande variedade de filmes e realizadores (de Griffith a Harold Lloyd, de Chaplin a Stroheim). Eileen Bowser conta como Griffith assistia à estreia de Intolerance nas principais cidades, cortando as cópias nas próprias cabinas de projecção, consoante as reacções do público: "o resultado era que a cópia mostrada em Boston não era necessariamente igual à cópia mostrada em Nova Iorque, nem nenhuma delas igual à montagem feita no negativo original". A este respeito, Koszarski escreve que "Griffith via os seus filmes como **obras abertas** e, por essa razão, o *copyright* do negativo era feito fotograma a fotograma". Antecipando muitas das práticas moderna e correntes, Harold Lloyd chegava a fazer **gráficos** das reacções do público, de forma a articulá-las melhor com os diferentes momentos do filme.» Mas será Irving Thalberg «o primeiro produtor a estabelecer a *preview* como um passo essencial,

e obrigatório, da pós-produção (...) "Filmávamos sempre com a ideia de que teríamos de refazer pelo menos vinte e cinco por cento do filme. Para eles um filme rodado e montado não estava acabado. Era apenas um primeiro esboço", referiu Clarence Brown, um dos mais respeitados (e respeitadores) realizadores da MGM».

Independentemente, porém, desta dimensão industrial/comercial, o cinema, mesmo enquanto arte, tem particularmente incorporada uma atenção às reacções dos espectadores em cada momento do filme, vivendo em grande medida daquilo a que a partir de Hitchcock se tem chamado a «direcção de espectadores», tanto ou mais do que da «direcção de actores»[495]. Vimos que já nas teorias de Eisenstein se encontra um forte interesse pelos «efeitos emocionais» do cinema (da montagem) no espectador: por vezes eles parecem mesmo ser «a categoria central da estética de Eisenstein» [Henderson, 1971:88]. Também Fassbinder afirmava: «o realismo que tenho em mente e que quero conseguir é o que se passa na cabeça do espectador e não o que se encontra no ecrã - esse não me interessa absolutamente nada, é o que as pessoas conhecem todos os dias.»

Por isso Jean Louis Schefer[496] pode interrogar-se: «será que o cinema como dispositivo se faz em relação a um espectador ideal que recebe os efeitos, que é o lugar do cálculo dos efeitos, que é a realização retardada dos registos do real?... Não será que o espectador é a máquina, de uma certa maneira? Será que nessa medida, se ele vai ao cinema, vai apenas pela consciência do reflexo? Não será que a questão reside inteiramente aí, tendo em conta a criação de um

---

[495] - Cf. Francesco Casetti, D'un regard l'autre: le film et son spectateur, com prefácio de Christian Metz, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, obra que é toda ela sobre as questões do espectador no cinema.

[496] - Jean Louis Schefer, «L'homme ordinaire du cinéma: entretien avec Jean Louis Schefer», Cahiers du Cinéma, nº 296, Janeiro de 1979, p. 6, e também L'homme ordinaire du cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980, pp. 14-15. Na mesma linha, André Helbo («Évidences et stratégies de l'analyse théâtrale», *in* Herta Schmid e Aloysius van Kesteren (eds.), Semiotics of drama and theatre: new perspectives in the theory of drama and theatre, Amsterdam, John Benjamins, 1984, p. 98), escreve: «Quando tentamos definir o discurso espectacular, dificilmente escapamos à categoria do paradoxo. Uma primeira aproximação abordaria o processo teatral em termos de **delegação** de saber por um autor a um meio cénico que se dirige ao espectador. Uma segunda hipótese inverteria o movimento do mandato: o espectador transmite à instância cénica (e ao autor) um poder **especular**, o de lhe comunicar a imagem do seu próprio desejo. Em ambos os casos se perpetua o duplo constrangimento de uma interacção lógica».

dispositivo complexo de que o espectador faz parte?» E essa experiência do espectador é real: o cinema «não compõe e não ordena uma qualquer estrutura de alienação: trata-se de uma estrutura de realização e de apropriação de um real, não de um possível. O real de que se trata é aquele que vive já e momentaneamente como espectador. Não dessa vida momentânea e suspensa, mas dessa memória misturada de imagens e de afectos experimentais». Grilo [1993:53] comenta: «em traços gerais, pode dizer-se que, para Schefer, o **imaginário do cinema** não é a "projecção" do imaginário dos espectadores mas o imaginário das próprias imagens, isto é, o espectador mesmo. O **homem ordinário** é, portanto, o sujeito **imaginado** pelas imagens, como "homem sem qualidades". Na invenção do cinema, o que interessa, sobretudo, Schefer, não é a invenção maquínica de um dispositivo de "ilusões"; é a **invenção de um novo sujeito**, de um novo homem (de um **homem imaginado**) e a sua inscrição numa arqueologia do corpo e numa história das civilizações». Ou seja, é um «**homem ordinário do cinema** que é necessário opôr ao domínio exercido, na antropologia do cinema, pela figura de um hipotético **homem imaginário** (Morin, 1956).»

B - Como a cebola

A partir desta especial importância do espectador no fenómeno do cinema, vão articular-se uma série de concepções que importa discutir. Em primeiro lugar, há a ideia de que o cinema atinge o espectador de uma forma emocional, mais brutal e preponderante do que nas outras artes. Já Thomas Mann[497] se queixava: «como é possível que no cinema se esteja sempre pronto a chorar, a carpir como uma criadinha? Esta matéria bruta que não sofreu nenhuma transformação, que vive "em primeira mão", é quente e atinge-nos no coração, como a cebola». Mann fala em choro, mas note-se, com Bonitzer [1982:138-144], que no cinema a «conquista das lágrimas» (de uma tradição melodramática) foi muito mais tardia e complexa do que a «conquista do riso»; no início o cinema era quente devido sobretudo às gargalhadas[498]. Seja para

---

[497] - Citado por Yvette Biro, Mithologie profane: cinéma et pensée sauvage, Paris, L'Herminier, 1982, p. 11.

[498] - Nos primeiros tempos do cinema, Régio [1927:248], por exemplo, escrevia: «aos grandes cómicos do cinema se deve a mais completa realização do maravilhoso

rir ou seja par chorar, o que importa agora é que, como diz Edgar Morin[499], «o que há de mais subjectivo - o sentimento - infiltrou-se no que de mais objectivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina»: «o cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afectivo. Cada um desses termos pressupõe o outro. Metamorfose mecânica do espectáculo de sombra e luz, surge o cinema no decurso de um processo milenário de interiorização da velha magia das origens.»

Não deixa de ser curioso que, apesar de o cinema fazer exclusivamente apelo à visão e à audição, que Hegel[500] situava no campo dos sentidos intelectualizantes, quando se pensa o cinema como arte dos sentidos e sensações se faça rapidamente uma associação às emoções, ao coração, mesmo às tripas, como se ele vivesse da sensibilidade material, dos «sentidos inferiores». O que apenas me parece explicar-se pelo facto de o cinema ter começado por ser pensado em comparação com outros tipos de ficção de tipo literário. Bergman[501] argumenta: «a palavra escrita é lida e assimilada por um acto consciente da vontade em aliança com o intelecto; pouco a pouco afecta a imaginação e as emoções. O processo é diferente com um filme. Quando temos a experiência de um filme, dispomo-nos conscientemente para a ilusão. Pondo de lado a vontade e o intelecto, abrimos espaço para ele na nossa imaginação. A sequência de imagens actua **directamente** nos nossos sentimentos.» E Pasolini[502] compara também: «enquanto os instrumentos da comunicação poética ou filosófica estão já extremamente aperfeiçoados, formando verdadeiramente um sistema historicamente complexo, que alcançou a maturidade, os da comunicação visual que estão na base da linguagem

---

moderno. (...) São eles quem melhor nos ostentam o homem moderno: o homem completo e omnipotente: o homem com asas, com motores, com bexiga natatória, às vezes com quatro pés: o homem-Deus, o homem futurista.»

[499] - Le cinéma ou l'homme imaginaire, de 1958, tradução portuguesa, de António Pedro Vasconcelos, como O cinema ou o homem imaginário, Lisboa, Moraes, 1970, p. 105.

[500] - Cf. Estética, vol. II, secção I: «Da forma simbólica da arte».

[501] - Citado por Douglas Garrett Winston, The screenplay as literature, London, The Tantivy Press, 1973, p. 60.

[502] - Pier Paolo Pasolini, «Le cinéma de poésie», Cahiers du cinéma, nº 171, Outubro de 1965, p. 55.

cinematográfica, esses, são completamente brutos, instintivos. (...) **O instrumento linguístico sobre o qual se funda o cinema é por isso de tipo irracional**. Isto explica a natureza profundamente onírica do cinema, assim como a sua natureza absoluta e inevitavelmente concreta, digamos o seu estatuto de objecto.»

Além disso, o cinema tem uma recepção colectiva, ao contrário do romance ou da poesia, e contínua. Winston [1973:57] lembra que quem lê tem com a obra um contacto descontínuo, intermitente, ao longo de dias, semanas ou mesmo meses, ao passo que «o contacto emocional de quem vai ao cinema é contínuo, o que torna mais fácil ao realizador manipular a resposta emocional do seu público» (mas, por outro lado, «o público de um filme geralmente não consegue digerir e absorver tanto como o leitor de um romance, que pode voltar atrás a alguma parte que esteja a ler e ajustar a sua velocidade de leitura à dificuldade das passagens.») Por último, o cinema acrescenta à ficção uma maior corporização do que o romance (mas não maior do que no teatro...). Por exemplo, Bela Balázs[503], «desde os seus primeiros textos, publicados nos anos vinte, defende a ideia de que durante séculos a imprensa tornou ilegível a face dos homens. Com o cinema, o corpo e o rosto do homem podem traduzir uma experiência espiritual visualizada sem a medição da palavra - o **indizível** torna-se **visível**» [Geada, 1985:10].

C - Merleau-Ponty e Husserl

Não surpreende, assim, que surjam tentivas de aplicação ao cinema da fenomenologia de **Merleau-Ponty**. Foi o que fez recentemente Vivian Sobchack[504], defendendo «uma "incorporação" da experiência subjectiva na teoria do cinema». Quando, nos anos oitenta, se pretendeu dinamizar o estruturalismo que tinha mudado os estudos de cinema nos anos setenta, reconhecendo a importância da linguagem e do discurso «na constituição da

---

[503] - Está traduzido em português o ensaio, de 1945, «A face do homem», na antologia organizada por Eduardo Geada com o título Estéticas do cinema, Lisboa, Dom Quixote, 1985.

[504] - The adress of the eye: a phenomenology of film experience, Princeton, Princeton University Press, 1992. Cito das páginas xii-xvii, 25 e 290.

economia "libidinal" do "eu" e do "inconsciente" político da formação social», incorporou-se tanto o marxismo como a psicanálise numa análise pós-estruturalista. Mas, comenta Sobchack, «a psicanálise neo-freudiana não esgotou a minha experiência, apesar de ter muitas vezes esgotado a minha paciência», e o marxismo «tendeu a negligenciar a experiência corporal [*embodied*] que vivo como "minha"», ignorando ou destruindo a subjectividade, ou então veio «dissecar, abstractizar e fetichizar certas partes do corpo como se elas tivessem vida própria», em vez de dar conta da «integridade, mutabilidade e materialização sensual do corpo-vivido». Por isso Sobchack vai procurar na fenomenologia existencial de Merleau-Ponty e na «sua semiótica radical do corpo-vivido um método prático para descrever a estrutura existencial da visão cinemática», que permita «desenvolver uma semiótica e hermenêutica radicais, de fundamento existencial». O objectivo é «considerar a natureza **corporal** da visão, a contribuição radical do corpo para a constituição da experiência do cinema», tendo em consideração «não apenas a visão tal como aparece aos outros na sua modalidade objectiva enquanto visível, mas também a visão tal como aparece na sua modalidade subjectiva: invisível aos outros que não são o seu sujeito.» A chamada de atenção assim feita por Sobchack é pertinente e útil: os problemas que se lhe colocam pertencem às objecções que atrás colocámos à fenomenologia (nomeadamente aos trabalhos de Merleau-Ponty) e que não iremos aqui repetir. Bastará sublinhar que a sua concepção de corpo remete para uma concepção muito forte de sujeito e para um referente natural (a natureza da relação de percepção do corpo), ambos muito discutíveis e discutidos; ainda por cima, acaba por cair nos erros que apontava ao marxismo, ao fetichizar a visão como parte do corpo com vida própria e, dir-se-ia, absoluta[505]. O resultado é, além do mais, como muitas vezes acontece na fenomenologia, exclusivamente programático, esgotando o seu esforço a anunciar uma maneira de colocar as questões sem nunca chegar a pôr-se à prova.

No campo de um outro tipo de fenomenologia, a transcendental, podemos situar Henri Agel[506], e o já citado Bazin em Qu'est-ce que le cinéma?[507]. Já

---

[505] - A este respeito, a ironia de naturalizar e fetichizar a visão é tanto maior no cinema quanto este se funda, não propriamente sobre a capacidade da visão humana, mas sobre o **defeito** da vista conhecido como «persistência da visão»...

[506] - Esthétique du cinéma, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, Le cinéma et le sacré, Paris, Cerf, 1961 e Poétique du cinéma, Paris, Signe, 1973.

nos anos noventa, Allan Casebier[508] (nunca citando Agel e pouco usando Bazin) procura regressar a **Husserl** para construir uma teoria realista que afaste a grelha «idealista/nominalista» dominante nos estudos sobre cinema. «Uma pedra angular do tratamento realista que Husserl faz da representação artística é a capacidade de quem percebe de **transcender** os seus actos perceptivos ao reconhecer o que um objecto de arte como a gravura de Durer retrata», isto é, um cavaleiro de carne e osso, e não as linhas pretas que o desenham. A mesma coisa pretende estabelecer Casebier em relação ao cinema, recusando as análises generalizadas que lhe sublinham os signos e códigos, sem atender ao que é representado. Para isso recorre à distinção, que também era usada por Husserl e pelo meio filosófico em que escreveu, entre «apercepção», que vem de aperceber, e percepção: «apercepção [*apperception*] é um modo de apreensão diferente da percepção mas intimamente ligada a ela. Quando alguém que percebe apercebe, ele ou ela "vive através" ou "passa através" dos sentidos (ou outros objectos) sem fazer deles objectos de percepção.» É o que se passa, por exemplo, quando vemos através de óculos, mesmo que estejam sujos, sem nos determos nas lentes; «de modo semelhante, ao seguir uma conferência, posso focar-me no som da voz do orador (...) ou simplesmente viver através dela, experimentá-la aperceptivamente, e fazer do significado do que está a ser dito o objecto da minha acção.»

Esta outra concepção dos procedimentos perceptivos incorre no outro problema que vimos ser um dos grandes riscos da fenomenologia: já não é o de se esgotar na chamada de atenção para os mecanismos da consciência, mas é o problema quase oposto de pretender aceder aos fenómenos passando por cima de qualquer reflexão sobre o funcionamento da consciência ou da linguagem. Dir-se-ia que tal concepção do cinema acredita a tal ponto na identificação criada pelo filme que a erige em princípio exclusivo, que faz esquecer todos os outros tal como nos esquecemos das lentes dos óculos através das quais olhamos; e assim não chega a reflectir sobre ela. Karlheinz Stierle, em 1975, pensou esta questão de uma forma mais crítica, e por isso mais fértil, «criando uma antinomia fundamental: aquela que separa a recepção dos textos pragmáticos da recepção dos textos ficcionais. Os textos pragmáticos são centrífugos: a sua meta

---

[507] - Paris, Cerf, 1959.

[508] - Film and phenomenology: toward a realistic theory of cinematic representation, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

encontra-se além deles, no campo da acção onde eles desembocam. Os textos ficcionais são centrípetos: nada existe para além deles próprios. Não significa isso, segundo Stierle, que eles existam fora de uma situação de comunicação; acontece que a ficção tem uma situação comunicacional implícita que parte da própria ficção. Uma das originalidades de Stierle consiste em considerar a hipótese de uma **recepção quase pragmática do texto ficcional**, quando a obra é ultrapassada em direcção a um campo de acção que é mera ilusão despertada no leitor pela própria acção do texto. Todas as modalidades "primárias" de recepção do texto se situam neste plano. Tudo aquilo que é designado como literatura de consumo consiste nesta fusão da ficção com a ilusão, criando um espaço extratextual, exterior à obra, ilusório, mas que não deixa de ser vivido na sua verdade como ilusão **efectiva**. Tal processo de recepção elimina o funcionamento dos vazios analisado por Iser, na medida em que, ocupando os vazios, produz um sentimento de **continuidade plena** equivalente ao próprio real. O leitor deixa-se fascinar por este real que o absorve, a recepção acaba por suprimir o papel que ele, leitor, desempenha na construção da obra, e estabelece-se um efeito de verosimilhança sem falhas. A **recepção competente** ultrapassa este estádio primário da recepção. Mas isto não significa que certas formas de literatura (a maior parte dos romances, por exemplo) não exijam uma recepção prévia quase pragmática. Daí a importância que Stierle atribui à **segunda leitura**, que é aquela que, indo além das ilusões da linearidade e continuidade, permite apreender o texto na espessura das suas estruturas sobrepostas, e convertê-lo, pelo trabalho da leitura, em volume e espaço textual» [E. P. Coelho, 1987:487].

D - O cinema como medo

Muitas das ramificações mais desenvolvidas das perspectivas dos efeitos sensoriais, emocionais e identificatórios do cinema têm convergido na análise dos mecanismos de **medo** ou horror gerados pelo filme - umas vezes apenas nomeando esse fenómeno, outras tentando reflectir sobre as suas razões. No cinema parecem juntar-se os medos correspondentes às artes dramáticas com os medos associados às imagens, tudo isso no quadro novo e específico que é

o seu. Em relação ao drama, vários autores, como Michael Goldman[509], consideraram que «o teatro surge dos jogos que fazemos com o medo e com a perda. Toda a arte é assim, mas o teatro está mais perto da raiz (...). Não porque os temas do drama sejam inevitavelmente desagradáveis, ou que as maiores peças contenham os maiores horrores. Mas a fonte da excitação teatral reside muito próximo da nossa mais primitiva percepção do medo; a vitalidade do artista dramático vem da natureza inerentemente ameaçadora dos materiais com que lida. Tanto no processo de personificação como na sua relação com o público, a arte do actor nunca cessa de lidar - com uma imediaticidade sem paralelo - com a volatibilidade do espectro de um mundo ameaçador» - mesmo que seja o amor.

Por sua vez, em relação às imagens, já Lucrécio falava do terror que elas podem gerar [cf. Wurzer, 1990:xiii]. Ora, no cinema o regime em que são apresentadas as imagens vai permitir potenciar esse terror. Por duas razões, argumenta Bonitzer[510]. «Sabemos desde André Bazin que o ecrã de cinema não funciona como a moldura de um quadro, mas como «um ***cache*** que só mostra uma parte do acontecimento». O espaço do quadro é centrípeto, o do ecrã é centrífugo. (Desde André Bazin, é certo, o espaço do quadro sofreu ele próprio modificações, sob a influência manifesta do cinema, e certos pintores, Schlosser, Cremonini, os hiperealistas, simulam nas suas composições a existência de um espaço "***off***".) O campo visual desdobra-se sempre num campo cego», que potencia por um lado o erotismo e por outro lado o horror, tanto maior quanto, e é essa a segunda razão, a esse horror se junta «no que respeita aos espectadores uma **visão bloqueada**, correspondendo ao dispositivo do ecrã e da projecção»: a câmara é livre «mas o espectador, esse, só tem um direito, o de manter os olhos fixos no ecrã ou sair» (enquanto que, diante da televisão, «pode sempre baixar o som, aumentar a cor ou mudar de canal»). «O espectador de cinema, não é tanto o herói da caverna de Platão como o doente da Janela indiscreta ou o herói da Laranja mecânica, amarrado ao seu lugar e constrangido a manter os olhos abertos diante de um ecrã de cinema onde desfilam abominações.» «Se o cinema tem uma relação privilegiada com o erotismo por

---

[509] - «The actor's freedom», *in* Robert W. Corrigan (ed.), The making of theatre: from drama to performance, Illinois, Scott, Foresman & Co, 1981.

[510] - Pascal Bonitzer, Le champ aveugle: essais sur le cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982, pp. 115-116.

causa da visão parcial (*voyeurismo* e fetichismo), tem uma relação privilegiada com o horror por causa da visão bloqueada».

Jean-Louis Schefer vai procurar reflectir sobre o medo provocado pelo cinema ultrapassando a discussão do dispositivo a favor de uma abordagem que se reivindica da fenomenologia. «Houve há dez anos uma reflexão por parte dos Cahiers, de Cinéthique, sobre o dispositivo, que me parece proceder de uma ilusão tecnicista, completamente ligada a toda a reflexão de vanguarda, isto é, ao um poder de manipulação eficaz dos signos, a uma ciência da linguagem, que nunca seria uma ciência ligada à espécie, como lugar mesmo do terror que esta ciência nunca conhece.» «Pergunto-me se a resposta que podemos esboçar a tais questões não consistirá em tomar o fenómeno do cinema não como um fenómeno técnico ligado aos seus aparelhos, aos seus dispositivos, mas sim ao seu efeito geral de **sideração**, e ao facto muito preciso de que é a primeira máquina no mundo, muito mais do que a tragédia grega, que impregna a humanidade de guiões, de forma indelével e em movimento.» «Mesmo o que encontramos nas primeiras imagens imóveis de que fala Benjamin: há já um efeito de sideração que comanda a posição do modelo» [Schefer,1979:5-6]. «Sob todas as formas possíveis de denegação, é certo que se vai ao cinema - toda a gente - para simulações mais ou menos terríveis, e de maneira nenhuma para participar num sonho. Para uma participação no terror, no desconhecido, para coisas assim... E de uma certa maneira, o efeito de educação impossível, o efeito de anamorfose que é trazido pelo cinema sobre o espectador e que é real (provam-no as crianças que saem do cinema e ficam *cow-boys* durante três horas): os comportamentos comandados, joga ainda assim com um deslocamento de qualquer coisa que ainda está por determinar no homem e que faz com que ele não seja um sujeito estruturado, precisamente. A força do cinema reside aí, também, creio. Ou seja, no limite, uma sala de cinema é um **matadouro**. As pessoas vão ao matadouro. Não para ver as imagens cair uma depois da outra, mas qualquer coisa nelas cai e é uma estrutura adquirida de outro modo, possível de outro modo, dolorosa de outro modo, que talvez só esteja ligada a uma produção de sentido e de linguagem» [Schefer, 1979:7]. Por isso o cinema «não é uma arte como as outras. E isso é uma coisa que a mim me prende muito no seu poder. Eu sei que a escrita já não pode, ou nunca mais poderá, produzir efeitos de educação ou de anti-educação tão fortes. E não é de todo porque isto trabalhe mais o inconsciente, não é de todo porque há imagens que podem voltar sobre a sua metáfora como imagens de sonho, é porque isto

trabalha exactamente indivíduos na sua **solidão**, ou seja, ali onde uma tal solidão não pode falar.» Nesta argumentação de Schefer, misturam-se muitos elementos diferentes, a maior parte dos quais não pode, como pretendido, distinguir o cinema das outras artes: porque solidão, também a literatura a produz. Que essa solidão não possa falar, é o que acontece também na música. Também as outras artes fazem vacilar alguma coisa em nós, e a criança que leu um romance fica a viver segundo o que leu, porventura toda a vida, e não apenas três horas (não podemos reduzir a discussão a efeitos ingenuamente miméticos). Resta o argumento de o cinema ter hoje efeitos mais fortes, ser mais actual... Mas isto era precisamente o que se tratava de provar e compreender.

O próprio Schefer se encarregará de desenvolver o seu ponto de vista. Até aqui estávamos a citar uma sua entrevista, de 1979. No ano seguinte, Schefer publica um livro, L'homme ordinaire du cinéma, que se apresenta como leitura fenomenológica da experiência de ir ao cinema (mas, se em Bachelard tínhamos a fenomenologia como «leitura feliz», em Schefer ela é dada como leitura infeliz, mesmo terrífica). Em grande medida, trata-se de uma leitura tão pessoalizada dessa experiência que é quase intransmissível, levando a fenomenologia a um grau de solipsismo como elas raras vezes atingiu. Cite-se [pp. 96 e 12]: «vi os meus primeiros filmes depois de ter estado mergulhado nas cenas de guerra (os abrigos nocturnos, os bombardeamentos (...), viagem de noite sozinho num camião no inverno, quatro anos...)». «A catástrofe não tinha podido avançar um único passo mesmo através dos escombros, mesmo através de um luto até ao dia em que me levaram ao cinema. Sciuscia: todo o medo da guerra e quatro anos de terror e de objectos quebrados e de caras desaparecidas fixaram-se num instante nessa sala, sobre a imagem do primeiro filme. Aqui começou a primeira doença de que ele foi culpado e punido. A primeira doença de nervos, isto é a primeira identidade incerta e criminal que uma criança encontrara no medo (na sua primeira verdadeira solidão). (...) Foi assim que o mundo começou, isto é, se tornou indescritível.» «Não contesto que haja nisso um prazer»; «é o fundo do que se acredita ser uma "participação imaginária" nas acções filmadas: é um gozo do ser moral e é por isso, em minha opinião, que está tão próximo do seu extremo que é o medo (este é o cúmulo de uma simulação de realização dos afectos vivendo uma privação de objecto). A realidade desses sentimentos é uma sujeição a um mundo que não é outra coisa senão a derrisão deles.»

É possível, ainda assim, encontrar, dispersas na obra de Schefer, alguns elementos analíticos sobre os mecanismos que no cinema geram o terror. Por um

lado, são de ordem física: alguns deles já tínhamos encontrado em Bonitzer, e afinal Schefer parece não se distanciar de uma reflexão sobre o dispositivo técnico, que antes recusara. É uma experiência física (porque «a significação é aqui um corpo»): «experiência desta noite experimental na qual alguma coisa vem mexer, animar-se e falar diante de nós». Essa experiência parece desdobrar-se em várias características: entramos neste mundo «cegamente, por esse ponto de luz a tremer»; experimentamos a desproporção porque estamos perante «um corpo infinitamente maior do que o nosso», «invariavelmente situado por trás do nosso, por trás da nossa cabeça» (é «uma mudança de proporção do visível de que serei sem dúvida o último juiz mas o corpo, mas a consciência experimental»); «uma máquina gira, representa acções simultâneas à imobilidade do nosso corpo»; «a perturbação da voz humana (e talvez apenas a suspeita de que ela pode significar) junta-se à imagem» - apenas não temos o odor [Schefer, 1980:102, 10, 21, 103]. Por outro lado, essa ordem física está ligada a uma ordem, ou desordem, psicológica, e é aqui que o contributo de Schefer pode ser maior: «esta experiência, esta memória, é solitária, escondida, secretamente individual». O cinema cria afectos «sem destino, ou seja sem mundo (não há mundo prévio a essa cor dos afectos)». «O sentido vem a seguir, só chega depois desta instabilidade dos afectos». Não existe «ancoragem de sentimentos no filme». «Somos rejeitados para fora dele pelos sentimentos ou os afectos que ele faz nascer em nós; só os faz nascer estimulando-os sobre personagens, "bocados de homens" que devem por isso morrer para assumir essa perenidade fora de si próprios.» «É esse, a meu ver, o laço imprescritível entre o cinema e o medo - um aumento da afasia de sentimentos no ser social»: há uma «supressão da humanidade em nós próprios»; é-se remetido para «a espécie desconhecida, naquele que está a ver o filme» [Schefer, 1980:11,18,35,17,12,101].

E - A filosofia do cinema segundo Ian Jarvie

Esta questão do medo servir-nos-á ainda para passarmos a outro nível, a meu ver mais complexo e rico, das relações entre o cinema e a fenomenologia, tal como é elaborado na obra citada de Ian Jarvie, Philosophy of the film, de 1987 [sobretudo as pp. 127-130, 134-137, 121-125]. Jarvie propõe que por momentos consideremos o seguinte: «assistindo a um filme assustador nós, o

público, temos medo. No mundo exterior nós, o público, por vezes temos medo. No entanto, no cinema, nós, o público, não corremos qualquer perigo: o nosso medo é imaginário. (...) A questão é se o nosso medo no cinema é um fenómeno de medo ou é um fenómeno de ida ao cinema que podemos distinguir fenomenologicamente do medo propriamente dito. Por medo propriamente dito podemos significar a emoção experimentada por alguém que está em perigo real no mundo vivido, como oposto a observar o perigo na ilusão do cinema.» A questão que interessa a Jarvie colocar é a seguinte: «e se se provar ser difícil distinguir o medo num filme do medo no mundo real? E se os filmes fornecerem simulacros tão poderosos da experiência imediata que a reflexão e a intuição não conseguem abrir uma fenda fenomenológica entre eles? Claramente, isso seria um desastre. Colocaria a fenomenologia numa posição idealista, incapaz de distinguir o mundo imaginado do mundo real. Aqui podemos começar e entender por que razão Bazin e o seu seguidor Cavell estão tão preocupados em forjar uma relação forte entre o mundo real e o mundo no filme. O mecanismo sem condutor, ou automatismo, é a sua garantia de que o que está no filme é contínuo com o mundo real, ou uma extensão dele. (...) É esse o argumento de Bazin a favor do plano longo contra a montagem. Sabemos então que o que estamos a ver é parte do mundo ou, para ser mais preciso, quando foi filmado era parte do mundo real.»

Ora, essa concepção do cinema como registo do real é ingénua. «Infelizmente para Bazin e Cavell, o mundo dos filmes inclui animação e abstracção, cenas filmadas em tempo real e outras não filmadas de todo. Alguns realizadores usam planos longos, outros a montagem; e muito judiciosamente misturam ambos conforme as necessidades da exposição. Mas todos cortam, e uma vez que há corte, independentemente da frequência, o espírito cria um mundo que não está presente em sítio nenhum nem nunca esteve. Sesonske coloca assim a questão no seu argumento *reductio* sobre Jules et Jim: "Spade e Archer nunca partilharam um escritório em São Francisco; Jules e Jim nunca partilharam uma rapariga no Paris de antes da guerra... Mas suponhamos que eu era um experimentado viajante no tempo e queria testemunhar realmente esse breve momento do mundo projectado em que Jules observa Catarina e Jim sairem da ponte arruínada. Para onde me deveria dirigir, e para quando? Para Paris em 1933? Não os encontraria ali. Então, para Paris em 1961. Poderia de facto encontrar Oskar Werner e Henri Serre, mas Jules e Jim? E se eu observasse na terça de manhã, digamos, todos os 17 *takes* de Oscar Werner

junto ao rio, de onde três breves planos de Jules a observar serão usados no filme?" Claro que a resposta a estas perguntas retóricas é que não os vou encontrar **ali**. Não apenas porque a câmara, a película, os químicos, os cenários, o guião, o projector, o cinema são artefactos feitos pelo homem. Acima de tudo, o mundo aparente projectado no ecrã é um artefacto humano, um artefacto da mente, ainda que fortemente assistido por muitos recursos materiais. É um mundo que tem fronteiras no enquadramento, no corte, nos genéricos inicial e final. (...) Tal como temos a impressão de profundidade onde não há profundidade, temos a impressão de um mundo onde não há mundo.»

A questão tem pois de ser deslocada para fora do terreno fechado dessa impressão ilusória, embora não se deva deixar de pensar essa complexa identificação, que é parte essencial da experiência do cinema[511]. George Linden[512] escreve: «o filme pode dirigir-se directamente e registar as nossas formas-de-estar-no-mundo, e por isso está mais preocupado connosco como seres do que como *personae*. O filme não nos fornece uma mera "libertação da realidade física": fornece-nos outras vozes, outros mundos nos quais estar. Não é antes de mais uma representação, mas uma apresentação.» «O que Linden parece estar a dizer», comenta Jarvie, «é que os filmes não estão amarrados a uma realidade única, antes abrem diante de nós muitos mundos possíveis que se nos apresentam tão vivamente que temos a sensação do que é estar neles. Isto distingue Linden de Cavell, que usa o artigo definido e por isso parece ver "o" mundo (fílmico) visto e o mundo real vivido como continuações um do outro. Cria no entanto dificuldades dentro da fenomenologia: se temos uma sensação tão intensa de estarmos nos mundos possíveis dos filmes, como havemos de os pôr entre parêntesis em relação ao mundo real em que vivemos?», isto é, «diferenciar não apenas o real das aparências, em geral, mas também, dentro dos filmes, o ficcional do factual? Vendo esse problema avultar, Linden escapa por um caminho que é um dos preferidos dos irracionalistas dos últimos cem anos: sugere que o problema é criado pelas palavras (em vez de formulado nas palavras). De alguma forma a linguagem torna-se suspeita. E na medida em que

---

511 - Helbo [1984:99] sublinha a «ambivalência fundadora da ilusão»: é que «a simulação, o iniciar do jogo só são possíveis graças ao espectador instigador do prazer. Perversidade de um olhar que aceita o engano com a condição de ser ele próprio a vítima.»

512 - George Linden, Reflections on the Screen, de 1970, tratamento fenomenológico do cinema, citado por Jarvie, 1987:128.

a linguagem incorpora o pensamento, esta suspeita pode provir de uma desconfiança em relação ao pensamento ou tender para ela. E como os filmes contêm pensamento e linguagem, segue-se que ou não devemos ter confiança neles ou que devem ser louvados na medida em que não utilizem linguagem». Diz Linden: «um filme não é pensado, é percebido.... Os filmes não são literatura. São quando muito escrita-por-imagens (*image-writing*). O crítico de cinema literário tem um conceito onde devia ter o coração...» «As palavras nos filmes deviam ser limitadas ao mínimo, expressivas e concretas. As crianças mostram e contam (*show and tell*). Os realizadores, como os poetas, deviam mostrar.» Ou seja, «Linden contrasta o pensamento e a percepção, aparentemente alheado da possibilidade de a percepção não ser mais do que um modo de pensar, nomeadamente pensar sobre aquilo a que chamamos o mundo externo. Como hipótese imagino que a sua ideia é que a percepção é um processo causal, que os estímulos no mundo apenas têm impacto nos nossos sentidos que então espelham ou reflectem esses estímulos. Mesmo sem uma educação filosófica podemos recorrer a Munsterberg para explicar cuidadosamente como esta visão do receptor passivo não serve, como a imposição da ordem no manancial indiferenciado da experiência é levada a cabo pela mente, pelo pensamento. Não podemos **ver** filmes sem **pensar** sobre eles.»

O que torna interessante esta perspectiva de Jarvie é que dá conta dos aspectos sensoriais e emocionais que provocam a identificação com o filme mas recusa as armadilhas de acreditar numa identificação completa: o que ele destaca no cinema, como sua especificidade e sua força, é justamente esse jogo constante, inerente ao *medium*, entre estar dentro e saber que se está fora, entre aparência e realidade. E nisso inspira-se em Husserl (que adiante, como já veremos, critica), para quem «a fundação segura para tudo o que sabemos reside na experiência imediata. Ela não é sensação, ou seja, empírica; não é lógica, ou seja, analítica; é um *tertium quid*, fenomenológico. A tarefa de fenomenologia é descrever a essência dos fenómenos como eles se apresentam à consciência.» Ora, «os filmes são, obviamente, um bom cereal para o moinho do fenomenólogo, porque fornecem uma caso *ready-made* em que a existência é posta entre parêntesis [*bracketed*]. Isto é, as coisas no filme não existem aqui e agora tal como parecem existir. E no entanto podem dar-nos dados suficientes para a reflexão fenomenológica, parecendo-se muito com aquela reflexão que empreenderíamos se confrontados pelo *Lebenswelt*.» A aristotélica suspensão voluntária da descrença tem no filme um suporte muito mais ilusionista do que

as antigas narrativas, e mesmo do que o teatro (e, acrescente-se a Jarvie, as novas realidades virtuais vêm relembrar estas questões: somos de novo crianças enganadas pela realidade das imagens e sons, estendemos o braço para os pássaros que parecem voar para nós e que ainda não aprendemos que não existem). A questão é que, «ao mesmo tempo parecem apresentar adivinhas. Vamos querer saber qual é a essência dos filmes e distingui-la com bastante clareza da essência de estar-no-mundo. É claro, assistir a um filme é uma forma de estar-no-mundo, mas também envolve um fenómeno a que podemos chamar estar-no-filme.» Neste aspecto, Linden viu bem o problema, já que «caracteriza a natureza da experiência fílmica como "diádica", consistindo na "interdependência, coexistência e síntese de objectivo/subjectivo, mundo exterior/mundo interior, relações universais/particulares (...). A participação do espectador é descrita como uma experiência de "excarnação ou bi-associação". Em termos simples, experimentamos o mundo como se estivessemos fora dos nossos corpos, e no entanto fazemos isso experimentando com os nossos corpos.» É por isso mesmo, diz Jarvie, que o cinema abala seriamente os problemas do conhecimento e do ser. «No campo do conhecimento cria sérias dificuldades a qualquer teoria do conhecimento directamente perceptual. Estimulando fortemente dois dos sentidos, confronta-nos com o problema, de início quase insuperável, de demarcar este mundo fílmico do mundo real. Mais do que isso, deleita-nos com o conhecimento de que esse mundo fímico e nós estarmos a vê-lo é também, num certo sentido, parte daquilo a que chamamos o mundo real. Se Munsterberg tem razão, confronta-nos com os nossos próprios processos mentais e no entanto torna-nos menos susceptíveis, e não mais susceptíveis à ilusão e à alucinação.»

«Repare-se como a descrição cartesiana do Eu corresponde à ida ao cinema: o ponto de consciência individual olhando desde o seu interior para fora, para um mundo que é dado e separado, contendo objectos que nos permitem vê-los e manipulá-los na sua separação uns dos outros e de nós. Não admira que Linden queira que nos encaminhemos para uma união afectiva com as imagens no ecrã: se ali nos mergulharmos podemos aprender a entregar-nos aos outros, a tornar-nos permeáveis e a quebrar o nosso isolamento. Só que isso não é possível; é uma fantasia comparável à daqueles romancistas que sonham com a nossa entrada para dentro do ecrã. A nossa condição epistemológica é exactamente paralela às condições em que estamos no cinema; somos espectadores que não se podem tornar participantes. Estamos numa permanente

condição de *bracketing*, o nosso *Lebenswelt* significa que estamos de fora e nos reflectimos». O facto de essa condição ser permanente é o que separa Jarvie de Husserl: porque, para este, «quando conseguimos o contacto com a essência dos fenómenos podemos tirar os parêntesis e retomar o contacto com o mundo, ultrapassar a alienação. Ao nosso estado chamou Husserl "atitude natural", algo com que obviamente rompemos pelo "*bracketing*". O problema intrigante é: como havemos de voltar à atitude natural? Suspender a atitude natural não é um caminho para fora do nosso dilema, é a perda de toda a possibilidade de estar na atitude natural que constitui o nosso dilema (Gellner 1975). Somos seres cartesianos para sempre. A consciência do nosso dilema, como a auto-consciência induzida na criança, é um estado irreversível. Como A. J. Ayer disse uma vez, é perverso fazer um tragédia do que não podia ser de outro modo.» «O mundo inteiro estar treinado na fenomenologia (o sonho de Husserl) não mudará isso, tal como o mundo inteiro ser psicanalizado (o sonho de Freud) não resultará no fim das neuroses e da infelicidade.» Aliás, nos seus últimos escritos, Freud aceitou a ideia de que a nossa condição nos é inerente e tentou explicá-la.

Assim, «os filmes são uma metáfora *ready-made* para a inocência perdida.» De facto, diz ainda Jarvie, «os filmes preservam no âmbar da experiência a noção de um sujeito que vê e de um objecto experimentado, interagindo, é certo, mas não de um modo que possa abolir a distinção sujeito/objecto.» Pode mesmo dizer-se que o filme é hoje a grande escola de aprendizagem e treino dessa distinção, mesmo para o «homem vulgar do cinema» de que fala Schefer. «Em termos de desenvolvimento, começamos como crianças que vão espreitar atrás da televisão à procura das pessoas pequenas, ou tentam enfiar braços pelo ecrã. Um tal realismo *naif* evolui gradualmente para uma física mais sofisticada - na prática, não na teoria, porque muito poucas são as crianças que acabam por saber suficiente física para explicar o que acontece na televisão. Mais maduros, um filme convida-nos a que o tomemos como real, seja ele uma ficção, um documentário, um registo científico ou um desenho animado. Este convite é feito e aceite, sabendo que a realidade consiste de facto em sentar-se num quarto escuro com poderosas fontes de luz e som que nos encharcam. Nós, como público dos filmes, avaliamos a realidade putativa que nos oferecem da mesma forma que avaliamos as teorias. Um requisito mínimo é que sejam internamente consistentes - o que por vezes é um assunto muito subtil, que envolve exactamente que imagens devem suceder-se umas às outras para manter o sentido consistente do espaço

no ecrã. Depois requeremos que sejam consistentes com outras teorias que possuímos, ou, se forem inconsistentes, como quando o Superhomem voa, que o sejam minimamente. Em terceiro lugar devem ser consistentes com a sua própria prova. Quando um documentário nos mostra, como o San Pietro de John Huston, um soldado a atirar uma granada seguido por um grande plano da granada a explodir, somos alertados para o pensamento preocupante de que a superfície severa e realista deste filme pode esconder uma grande quantidade de manipulação de artefactos.» De modo que, sempre que nos damos conta de que esse artifício está presente mesmo no filme (e no género) que mais nos parecia real, estamos a praticar a arte da contínua oscilação entre aparência e realidade. Deste modo, à medida que vamos «aprendendo a organizar a interacção das nossas mentes e sentidos de forma a permitir-nos dar sentido aos filmes, aprendemos também como distinguir os filmes no nosso meio como não reais. Assim, todos nos tornamos como os filósofos de Platão: aprendemos com naturalidade a mapear, ajustar e jogar com a fronteira entre a aparência e a realidade. Tão completa é a nossa mestria que podemos reflectir sobre ela». «Os filmes, portanto, trazem de volta o problema da aparência e da realidade, desde a atmosfera rarefeita da disputa filosófica, devolvem-no às pessoas, que o reconhecem como uma preocupação básica e que aprendem a resolvê-lo numa base de rotina e de jogo. Concretizado e desmistificado, envolve uma função mental básica, a da cognição, e embora os filmes não nos mostrem como a cumprimos, mostram-nos que podemos cumpri-la e de facto a cumprimos.» Neste sentido, «um dos maiores recursos do privilégio social - um maior discernimento intelectual - é desafiado na sua base pelo filme.»

O desenvolvimento da linguagem fílmica tem até permitido tornar cada vez mais consciente e explícito esse jogo que todos jogamos entre a aparência e a realidade. Para Jarvie, é uma prova do poder e flexibilidade do *medium* «o facto de, a princípio ludicamente e depois cada vez mais seriamente, o filme, sem quebrar as suas convenções, se tornar capaz de retratar o processo da sua própria experiência. As personagens falam para o público, puxam os bordos do enquadramento para si, empurram o título "Fim" de forma a terem mais tempo; as personagens dos desenhos animados saltam para fora do tinteiro e desafiam a mão que as desenha; recusando-se a ser espartilhadas, as personagens aludem conscientemente a outros filmes, e até saltam entre filmes; e assim por diante. Os filmes mostram-nos como viver com o *bracketing*», e parecem ser um espaço privilegiado para jogar com as operações que nele estão envolvidas, e mesmo

explicitá-las. Robert Stam[513] (apoiando-se, entre outros, em Bakhtine, Metz e Genette) chama «tradição reflexiva», tanto no cinema como na literatura, a esta colocação em evidência das construções ficcionais através de interrupções, fracturas ou descontinuidades, como quando a narrativa realista é interrompida para realçar os mecanismos artísticos: os protagonistas saem da personagem para se dirigirem ao leitor, ou a câmara recua para mostrar um microfone em frente da cara de um actor (Stam estuda essa reflexividade em romancistas como Cervantes e Nabokov, dramaturgos como Brecht e Jarry, realizadores como Hitchcock, Buñuel, Fellini, Godard, Wenders e Woody Allen).

David Boyd[514] analisou recentemente um conjunto de seis filmes, mostrando que «cada filme representa, de uma forma ou de outra, mais uma variação sobre o tema familiar do círculo hermenêutico». Isto faz-nos já deslocar das questões, digamos fenomenológicas, da cognição e da consciência, que estávamos a tratar, para as questões, no entanto aparentadas, da interpretação e da consciência do seu perspectivismo: o filme aparece também como lugar privilegiado de consciência do trabalho interpretativo. Possivelmente, diz Boyd, «a semelhança mais significativa entre os filmes que discutimos aqui como "ficções de interpretação" é simplesmente a frequência com que os seus vários dramas interpretativos acabam em fracasso», são crónicas de fracasso: mas isto não significa «que as conclusões dos próprios filmes sejam uniformemente nihilistas» (basta ver Rashomon ou 8 e 1/2); significa apenas que assumem como central a problemática do incessante questionamento interpretativo, a que não é possível fugir.

Robert Scholes[515], considerando que a narratividade pedida a quem vê o filme é especialmente «categorial e abstracta», escreve: «um filme bem feito requer interpretação, enquanto que um romance bem feito pode apenas requerer compreensão». Conclusão que me parece demasiado ***tranchée***, apenas possível na comparação entre filmes que requerem do espectador um especial trabalho de interpretação e romances que deixam poucos «vazios» para serem

---

513 - Reflexivity in film and literature: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard, New York, Columbia University Press, 1992 (edição original: 1985).

514 - Film and the interpretive process: a study of Blow-up, Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo and Persona, New York, Peter Lang, 1989. Cito das páginas 195-197.

515 - «Narration and narrativity in film», Quarterly Review of Film Studies, nº 286, 1976.

preenchidos[516]. Não podemos, aliás, esquecer que a visibilidade e corporeidade que o filme dá às personagens e situações restringe o leque de possíveis que teríamos na simples leitura. Nesse sentido, «Iser sublinha que um texto literário deixa ao leitor mais liberdade do que o texto fílmico para "constituir" o texto num modo que seja pessoalmente significante, porque o texto literário - uma produção mais linguística do que visual - "torna concebível aquilo que não tenha sido formulado"»[517].

3. Cinema e realidade

O outro aspecto em que a fenomenologia parece ter uma especial afinidade com o cinema é, como disse atrás, o da relação do filme com o real. Analisemos, então, esta matéria, ainda que com olhos menos inocentes, depois da incursão que fizemos pelas características auto-reflexivas e perspectivistas que vimos existirem no cinema.

Simmel [1912:202], já veremos com quanta razão, chamava à «realidade» «uma categoria metafísica»; e dedicou todo um ensaio [1912] aos equívocos que na arte dramática, mais do que nas outras artes, surgem pelo facto de o «real», especialmente acarinhado pelo naturalismo, tender a fazer pensar todo o drama como expressão «natural», em vez de o pensar como trabalho artístico. «Frente à arte teatral, que apela mais do que qualquer outra ao público imediato, por isso mesmo, na medida da sua democratização massificadora, parece degradar-se em todos os lugares a pauta valorativa desde o autenticamente artístico até à imediatez da impressão natural. E em conexão com isto, de uma forma muito

---

[516] - O mesmo tipo de comparação é feito por Peter Ruppert, que compara dois filmes de Wenders e Fassbinder com os romances em que se baseiam para concluir que «ambos os filmes procuram um maior nível de reflexão em quem vê do que as obras [literárias] em que se baseiam.») «Audience engagement in Wender's "The American friend" and Fassbinder's "Ali: fear eats the soul"», *in* Syndy M. Conger e Janice R. Welsch (eds.), Narrative strategies: original essays in film and prose fiction, Illinois, Western Illinois University Press, 1980, p. 63.

[517] - Leia-se também David Bordwell, Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema, Cambridge, Harvard University Press, 1989, todo ele em volta das questões da interpretação dos filmes, incluindo o estudo da «retórica em acção» em sete interpretações diferentes do filme de Hitchcock Psycho.

peculiar, a essência desta mesma arte para fundamentar o seu naturalismo mais profundamente do que qualquer outra arte. Porque, aproximadamente, esta essência é entendida popularmente do seguinte modo: por meio do actor a obra poética seria "tornada real".»

Ora, se essa confusão entre representação e realidade, como se não houvesse qualquer mediação da linguagem ou de arte, já é forte no palco do teatro, mais perturbante se torna ainda no ecrã do cinema, onde a representação, apesar de bidimensional, cria uma maior ilusão de realidade, que permite reforçar a ilusão de real criada pela sua ficção. «Tomando por base a tradição da pintura figurativa ocidental e os seus códigos de representação[518]5, Jean-Pierre Oudart[519] fez a distinção entre **efeito de realidade**, como produto de uma **tecnologia** e da utilização dos seus códigos pictóricos específicos (a *perspectiva artificalis*, por exemplo) e **efeito de real**, que permite a transformação da representação em **ficção**, pela inscrição, no própria economia figurativa da representação, de um **lugar** destinado a ser ocupado pelo espectador. No primeiro caso, o que está em causa é, principalmente, a natureza **geométrica** da imagem, no segundo, a sua eficácia **cénica** e **dramática**. Enquanto herdeiro deste sistema de representação, o cinema intensifica (pelo ***découpage*** e a montagem) os procedimentos de **suturação**, isto é, de fechamento do enunciado cinematográfico sobre um sujeito-espectador interpelado como sujeito da representação (como **personagem**, ainda que como um personagem especial, que Oudart nomeia, na sequência de Jean-Claude Milner, como Ausente)» [Grilo, 1993:34].

Creio que, a este respeito, poucos partilharão a opinião de Umberto Eco [1968:19] quando escreve: «no teatro qualquer pessoa pode ainda acreditar encontrar-se diante da realidade bruta, sem mediação de signos: no cinema, como na palavra ou na imagem, qualquer pessoa percebe que está a defrontar-se com um significante visual que remete para qualquer outra coisa.» Pelo contrário, parece-me mais pertinente e partilhada a posição, oposta, de Kate

---

[518] - E na sequência, aliás, do trabalho de Michel Foucault sobre "As meninas", de Velasquez, como também lembra João Mário Grilo em «As imagens de Morel», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 4, Dezembro de 1986, pp. 77-80.

[519] - «L'effet de réel», Cahiers du Cinéma, nº 228, 1971, pp. 19-26.

Hamburger[520], assim argumentada: «o que vemos no teatro desenrola-se no palco. Este é um recinto natural, isto é, tridimensional, uma extensão da sala de espectáculos, e o que nos impede de subir ao palco são as convenções e não as condições físicas. A tela cinematográfica, porém, é uma superfície bidimensional e o que nela vemos não tem nada a ver com as condições espaço-temporais de nossa própria existência física, tão pouco como uma pintura. Mas experimentamos algo singular e paradoxal que é justamente o filme bidimensional que nos transmite uma experiência espacial mais natural que o palco tridimensional. Pode-se até dizer que o bidimensional, o filme, transmite uma experiência espacial tridimensional, ao passo que o palco tridimensional oferece uma experiência bidimensional, ou de qualquer modo fragmentária.» Na mesma linha, mas com outros argumentos, Sartre escreve[521]: «no teatro «os espectadores participam no **acontecimento social**, não participam, justamente por isso, na **história contada**. Essa, é-lhes **apresentada**. A participação no filme é maior do que no teatro. Está-se em face do filme directamente.» Para Sartre, essa identificação dá-se sobretudo através das personagens: «no cinema nós **somos** o herói, participamos nele, corremos para a nossa perdição. No teatro, ficamos de fora e o herói perde-se à nossa frente»[522]. Mas, para além desta identificação do espectador com as personagens, que Christian Metz até qualifica apenas como «identificação cinematográfica secundária», não esqueçamos também a possibilidade, que Metz diz «primeira», de «identificação do espectador com o fluxo da ficção»: «o olhar do espectador identifica-se com

---

[520] - Logik der Dichtung, edição brasileira como A lógica da criação literária, S. Paulo, Perspectiva, 1975; cito da página 157.

[521] - Em «Théâtre et cinéma», notas para uma conferência proferida em 1958, incluídas em Un théâtre de situations, Paris, Gallimard, 1973, pp. 85-90. Para as reflexões de Sartre (e Beauvoir) sobre o cinema, *vide* Sandra Teroni e Andrea Vannini (orgs.), Sartre e Beauvoir al cinema, Firenze, La Bottega del Cinema, 1989, que inclui doze artigos sobre este tema, algumas notas de Sartre quando esteve em Hollywood e um guião não realizado («Les faux nez»).

[522] - Sartre continua: «mas o efeito [do teatro] sobre nós e sobre os sentimentos é mais considerável, porque, ao mesmo tempo, esse herói é nós próprios fora de nós.» Em Brecht trata-se de acentuar «esta contradição: o homem apresentado é eu próprio fora do meu poder. Isto significa: fazer-nos descobrir como **outros**, como se outros homens nos olhassem; por outras palavras, obter aquela objectividade que só posso obter pela minha reflexão.» Sartre lembra ainda esta «consequência da proximidade absoluta do cinema: uma rigorosa adaptação da pessoa ao seu papel... Aparência e realidade confundem-se.» Benjamin [1936a] tinha escrito no mesmo sentido.

o olhar da própria câmara e constitui-se como sujeito central e transcendental da visão. A multiplicidade dos pontos de vista oferecidos pela planificação e suturados pela montagem são virtualmente unificados pelo olhar do espectador, imobilizado na penumbra da sala de projecção, condicionado pelos códigos de representação do dispositivo da **câmara obscura** renascentista»[523].

Poderia então esperar-se que, como nas outras artes ficcionais, houvesse no cinema uma divisão entre os que decidem levar, naturalisticamente, a ilusão da realidade o mais longe possível, num jogo convencional em que o espectador esquece que está perante o logro de uma ilusão[524], e, por outro lado, aqueles que, para não abrirem mão das potencialidades artísticas ou políticas do seu trabalho, recusam esse ilusionismo naturalista, procurando que não se perca de vista que o cinema é uma construção. É dentro desses parâmetros que Andrei Tarkovski[525] faz uma dicotomia, quando diz que «há duas categorias básicas de cineastas: uma compreende aqueles que procuram imitar o mundo que os rodeia; a outra integra os que procuram criar o seu próprio mundo. A segunda categoria é a dos poetas do cinema».

O que torna, porém, esta questão do naturalismo ou anti-naturalismo mais complexa no interior do cinema é o facto de, pelo menos a partir dos anos cinquenta, as características de registo que este *medium* possui levarem os que mais defendem o cinema enquanto arte, os «poetas do cinema», se retomarmos

---

[523] - Eduardo Geada, O cinema espectáculo, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 156-157.

[524] - E paga, justamente, para ser enganado. É claro que esse realismo se joga dentro de certos limites e convenções mutuamente aceites pelos criadores e pelos espectadores. Como escreve Graeme Turner (Film as social practice, London, Routledge, 1988, p. 81), «é convencional que os filmes só são realistas dentro de certos limites, que não são ditos; não procuram imitar toda a complexidade da vida se isso atrasa desnecessariamente a narrativa. Por exemplo, as personagens que vão de carro a algum sítio de uma grande cidade geralmente encontram logo um sítio para estacionar - coisa que sabemos ser improvável mas que concordamos em aceitar de modo a continuar a narrativa. Ninguém realmente quer uma sequência de vinte minutos a mostrar o herói à procura de um lugar para estacionar.» Ou a nossa personagem encontrará imediatamente lugar ou então o discurso organiza-se com uma elipse que o fará surgir imediatamente à porta do prédio onde se dirige, ou já lá dentro - as elipses têm-se tornado cada vez mais habituais e arrojadas à medida que é maior a habituação à linguagem dos filmes.

[525] - Citado no catálogo da Homenagem a Andrei Tarkovski, Cinema Quarteto, 25-27 de Outubro de 1994, que faz uma pequena antologia de excertos de entrevistas do cineasta a várias revistas de cinema.

a terminologia de Tarkovski, a reivindicarem - veja-se Bazin - uma relação privilegiada com o real, mais verdadeira ou mais intensa do que a do cinema naturalista - o que vem a colocar o cinema, no dizer de Marina Zancan[526], «entre verdadeiro e belo, documento e arte». A realidade parece inscrever-se no cinema por via da técnica, por obra de uma película que é impressionada pelo real, onde o real deixa as suas marcas. Mas é claro que essa incorporação do real é feita numa linguagem: por isso, aqueles mesmos que lhe dão crédito ou até preponderância teórica reconhecem que se trata de uma incorporação ambígua e complexa. Vejamos como se tem lidado com o fascínio e as armadilhas da realidade no cinema.

Hauser escreve em 1958 [p. 402]: «o carácter essencialmente fotográfico do cinema impõe que deva conservar por alterar alguns pedaços da realidade e permitir que a "voz da natureza" seja ouvida mais directamente do que no caso das outras artes. Pois por "naturalistas" que estas possam ser na sua escolha de meios, nunca podem fazer mais do que imitar objectos naturais, e nunca usá-los num estado bruto e original inalterado. (...) O cinema é a única forma de arte que toma posse de consideráveis fragmentos inalterados da realidade; interpreta-os, evidentemente, mas a interpretação permanece fotográfica. Uma paisagem fotografada, ou uma rua, uma frase ou gesto fotografados permanecem muito do que são em si próprios.» Esta incorporação do que é registado, independentemente da intenção artística que presidiu ao registo, acarreta evidentemente outro problema, o do excesso ou impertinência do registado, que tem sido referido na teoria do cinema como o problema da «visibilidade total»: «o facto de que a câmara pode sem intenção registar pormenores não requeridos pelo desenvolvimento dramático do filme, em contraste com o romance, onde apenas aqueles pormenores que o romancista quer incluir encontram lugar na página impressa»[527].

O cineasta Robert Bresson[528] enuncia assim o dilema: «Fazer ver o que

---

[526] - Marina Zancan, «Tra vero e bello, documento e arte», *in* Giorgio Tinazzi e Marina Zancan (orgs.), Cinema e letteratura del neorealismo, Venezia, Marsilio Editori, 1990. É certo que o texto de Zancan se insere numa reflexão sobre o neo-realismo: mas não será precisamente esse o contexto das teorias de Bazin?

[527] - Winston, 1973:61, que acrescenta: «no entanto, esta assim chamada visibilidade total do cinema não é uma limitação intrínseca e pode ser controlada».

[528] - Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, que reune as notas escritas entre 1950 e 1974, edição da Gallimard, Paris, 1975.

tu vês por intermédio de uma máquina que não vê como tu vês. E fazer ouvir o que tu ouves por intermédio de outra máquina que não ouve como tu ouves.» Em consequência, Bresson distingue entre «duas espécies de real: 1°) O real bruto registado tal qual pela câmara; 2°) O que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e os falsos cálculos.» «O real chegado ao espírito já não é o real. O nosso olhar é demasiado pensativo, demasiado inteligente.» Assim, escreve Geada [1987:109-110], «a questão obsidiante de Bresson parte do reconhecimento fenomenológico de que o real em si não é dramático e de que o real filmado e montado é dramático mas já não é real.» Por isso, diz Bresson [1975:88], «o teu génio não está na contrafacção da natureza (actores, cenários), mas na tua maneira pessoal de escolher e coordenar os pedaços a ela tomados directamente pelas máquinas.»

Essa relação com um real que a técnica, ao mesmo tempo que parece conseguir de forma inédita captar, afecta imediatamente de artifício, não deixa de inquietar a reflexão sobre o cinema até aos nossos dias. É o problema daquilo a que Kracauer[529] chamou «a redenção da realidade física» pelo cinema. É que, por um lado, como escreve Christian Metz[530], «a manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia ter sido apenas o decalque visual da realidade»; mas, pode acrescentar-se, por outro lado, ao fazê-lo transporta mais do que aquilo que pertence à ordem desse discurso, há elementos no filme que não são criados pelo próprio filme, que lhe pre-existiam. Em 1979 os Cahiers du Cinéma[531] escreviam que uma das grandes questões que se lhes tinham vindo a pôr nos últimos dez anos tinha sido precisamente essa: «o que é que induz na relação do espectador à imagem o facto de que o real dos factos da gravação se saiba - e se saiba de uma maneira absoluta, uma vez que a câmara é uma

---

[529] - Siegfried Kracauer, Theory of film: the redemption of physical reality, New York, Oxford University Press, 1970, republicado, no ano seguinte, como o significativo nome The nature of film (sem subtítulo e sem qualquer outra modificação, nem sequer na paginação). Sobre o tema, veja-se ainda Michel Marie, «Impression de réalité», *in* Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon e Marc Vernet, Lectures du film, Paris, Albatros, 1980, pp. 125-136.

[530] - Essais sur la signification au cinéma, I, (que reune ensaios de entre 1964 e 1968), Paris, Méridiens Klincksieck, 1968, p. 108.

[531] - «L'homme ordinaire du cinéma: entretien avec Jean Louis Schefer», entrevista já citada, feita por Serge Daney e Jean-Pierre Oudart e publicada para os Cahiers du Cinéma, n° 296, Janeiro de 1979. As citações que vamos fazer são das intervenções dos entrevistadores, pp. 5 e 6.

máquina simbolizante?»; «parece que tudo se passa como se o espectador girasse em volta de um saber que o perturba mas que continua a ser-lhe totalmente enigmático. Não há transparência do dado da imagem.»

Assim, essa inscrição técnica, fotográfica, da realidade no filme permite abrir para uma perspectiva do cinema em que o real deixa de ser pensado na sua acepção **física** para adquirir uma dimensão propriamente ontológica, quando não **meta-física**. Para Rosselini, há que procurar «rever as coisas tal como elas são, não em matéria plástica, mas em matéria real. Então talvez possamos começar a orientar-nos.» É essa passagem, ambígua, pouco transparente, da realidade física à realidade metafísica ou ontológica, que constitui o centro da obra de André Bazin. Como nota Henderson [1971:95], «Bazin procura provar que a fotografia e o cinema são descobertas que, pelas suas próprias características técnicas, satisfazem a obcessão humana do realismo, libertando a pintura dessa tarefa». Vimos já Almada argumentar no mesmo sentido. Em Qu'est-ce que le cinéma? [1959:43], Bazin escreve: «só a objectiva fotográfica nos dá do objecto uma imagem capaz de despertar do fundo do nosso inconsciente esta necessidade de substituir o objecto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objecto, liberto das contingências temporais.» Mas, de necessidade ou vocação do cinema, essa inscrição do real no cinema passa, para Bazin, a ser um facto consumado: «a imagem pode ser nebulosa, deformada, desfocada, sem cor, sem valor documental, mas ela provém, através da sua génese, da ontologia do modelo; ela é o modelo.» Por isso, no dizer de Bazin, no cinema o objecto não é «representado», mas sim, «na verdade, reapresentado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.» Isto deve-se à própria «ontologia da imagem fotográfica» (título de um dos ensaios de Qu'est-ce que le cinéma?), que pela sua natureza pode participar do real: «a fotografia e o objecto em si próprio partilham de uma existência comum». «A existência do objecto fotografado participa da existência do modelo como de uma impressão digital», porque opera «uma espécie de decalque ou transferência», como «o Santo Sudário de Turim»: «a moldagem das máscaras mortuárias apresenta também um certo automatismo na reprodução. Neste sentido, podia considerar-se a fotografia como uma moldagem, um registo das impressões do objecto por intermédio da luz.» Se juntarmos a essa ontologia da imagem fotográfica» a «realidade suplementar» do som, temos que, para Bazin, o cinema toca a realidade, tira alguma coisa dela, opera uma «descamação» no real.

Neste sentido, todas os grandes filmes, mesmo ficcionais, são um retomar da arte do documentário[532]. Mas, se «Deus é o autor dos documentários» (como Hitchcock diz a Truffaut), a sua marca sobre a face das coisas deve, para Bazin, permanecer um mistério. Na concepção de Bazin, retomada e criticada por Bonitzer [1982:121.124 e 128], o filme é, assim, «uma abertura sobre o mistério das coisas. Tudo se passa como se a *mise en scène* devesse descer em direcção a essa humildade, despossuir-se dos seus poderes manipuladores para se tornar, por sua vez, humilde espectadora das coisas. É esse o sentido da célebre fórmula de Rosselini: "As coisas estão aí, porquê manipulá-las?"» Bazin compara «os realizadores que acreditam na imagem» com «aqueles que acreditam na realidade»: defendendo uma «auto-anulação perante a realidade», «os realizadores preferidos de Bazin são os que sabem preservar os princípios estético e psicológico do **axioma da objectividade**, recusando a trucagem e alinhando tanto quanto possível o olhar da câmara pelo olhar do homem. Daqui a valorização sistemática das objectivas que não deformam a perspectiva, da profundidade de campo que permite a liberdade da circulação do olhar do espectador e o efeito de montagem no interior do plano, do plano-sequência que regista fielmente o tempo real da filmagem, do respeito pela unidade do espaço cénico entendida como o garante da verdade na relação da câmara com os actores e com o real»; «Bazin toma o partido da realidade porque o cinema ideal não fará mais do que conservar, pela escolha paciente e inteligente do cineasta, o espaço e o tempo que as coisas habitam» [Geada, 1985c:12-13]. Daí a defesa do plano-sequência, em que a câmara se mantém fixa a registar o que vê, e a condenação dos filmes e séries que fazem a montagem com *raccord* no eixo, isto é, a montagem naturalista que quer fazer crer na realidade de um acontecimento, quando de facto está a colar diversos planos.

Ora, o que desde logo põe em causa esta fundamentação ontológica do cinema num registo fotográfico é que apenas podemos recorrer mais ou menos aos planos-sequência, mais ou menos longos; mas o filme, no seu conjunto, terá sempre de recorrer à colagem de vários desses planos. De modo que, como já

---

[532] - Louisette Fareignaux procura ver a própria personagem de cinema como algo que ao mesmo tempo que é ficcional transporta uma parte de documental, em «L'effet personnage, entre documentaire et fiction», *in* Les Cahiers du Centre interdisciplinaire de Recherche en Communications Audio-visuelles, Université de Lille 3, 1991, pp. 109-118. Chritian Zimmer também procura assentar num presumido realismo do cinema a própria questão do «regresso da ficção», em Le retour de la fiction, Paris, Cerf, 1984.

defendia Eisenstein [cit. *in* Henderson, 1971:82 e 86], ainda que os fragmentos do filme se fundam com a realidade, sejam «fragmentos de realidade», a relação ou a identidade dos fragmentos do filme com a realidade é inviável: este vínculo é «dissolvido quando o fragmento se combina com outros fragmentos nas sequências de montagem, dando-se uma alteração qualitativa do fragmento: «o resultado distingue-se qualitativamente de cada elemento componente visto em separado»[533]. Aliás, como lembra Bonitzer, o problema, que torna ainda mais simplista a posição de Bazin, é que, mesmo no plano-sequência, há sempre montagem, porque «o lugar da própria câmara no campo, uma vez que recorta de modo interessado um pedaço do espaço visual, é já uma montagem» - tal como a profundidade de campo é já uma organização dos planos na rodagem. Por isso, diz Bonitzer, na fórmula de Rosselini «há toda uma batota histérica: a *mise en scène* esforçando-se por mimar o espectáculo passivo, aplicando-se gentilmente à realidade nua.» Já em 1936 Benjamin escrevia: «a aparelhagem, no estúdio, penetrou tão profundamente a própria realidade que, para lhe restituir a pureza, para a despojar desse corpo estranho que a aparelhagem constitui, é preciso recorrer a um conjunto de procedimentos específicos: variação dos ângulos de filmagem, montagem que reúna várias sequências de imagens do mesmo tipo. Despojada de tudo o que a aparelhagem lhe acrescentou, a realidade torna-se aqui a mais artificial de todas, e, no mundo da técnica, a captação imediata da realidade enquanto tal não passa de uma ingenuidade»[534]. O próprio Bresson [1975:139], nalguns aspectos próximo da concepção baziniana, advertia para a necessidade de «ser escrupuloso. Rejeitar tudo aquilo que do real **não se torna verdadeiro**. (A horrível realidade do falso).»

O que podemos é ir ver como os cineastas trabalham mais sobre a montagem ou mais sobre os planos-sequência e, consequentemente, como

---

[533] - Essa alteração qualitativa, evidentemente, não preocupava Eisenstein, que via nela, precisamente, a possibilidade de o cinema ser Arte, pela montagem. «Definir desta forma a arte cinematográfica implica a rejeição dos fragmentos não montados do filme, aquilo a que poderíamos chamar plano-sequência, como não sendo arte; é precisamente o que faz Eisenstein», que considera o plano-sequência como pertencente «ao período **pré-histórico** nos filmes» e um «conceito totalmente antifílmico» [Henderson, 1971:80].

[534] - Ingenuidade que faz lembrar aquela história em que um cliente protestava com Picasso porque o quadro da sua mulher, que este pintara, não se parecia com ela. Picasso perguntou então como era realmente a mulher do senhor, e este imediatamente tirou a carteira do bolso e mostrou furiosamente uma fotografia da mulher; ao que Picasso retorquiu: «ah, não me lembrava que era assim tão pequenina...»

resolvem os problemas levantados pelo que tem sido chamado a **sutura** dos vários elementos, entendida, por autores como Oudart ou Dayan, enquanto «processo simbólico de colagem imperceptível dos fragmentos do filme de modo a assegurar ao discurso cinematográfico uma coerência e uma continuidade ilusórias. Nos termos de Metz, a eficácia do sistema da sutura consiste precisamente em apagar as marcas da enunciação e disfarçar-se em história» [Geada, 1985c:13][535]. Não se pense, porém, que maior montagem implica maior sutura, porque esta pretende-se imperceptível e a montagem pode ser assumida: justamente, «ao cinema da sutura, que desde Griffith se foi impondo como o código matriz do cinema espectáculo, opôs Eisenstein o cinema da **ruptura** fundado na descontinuidade dos cortes de montagem, na colisão entre os planos, na heterogeneidade espacio-temporal» [Geada, 1985:13]. A planificação clássica, pelo contrário, procura rasurar incessantemente as pegadas dos seus próprios passos, da montagem que efectuou; por isso alguns disseram que a narração clássica de Hollywood tem um estilo transparente e ilusionista; Noel Burch chamou-lhe «o estilo de grau zero do acto de filmar». Bordwell, Steiger e Thompson [1985, sobretudo pp. 24-41 e 174-193], chamam a atenção para o perigo de a pensar como «narração invisível», e preferem falar em «narração modesta», porque essa invisibilidade é construída, como muito bem mostram, através de procedimentos como a causalidade e a motivação através das personagens, como se fossem os impulsos e acções das personagens que encadeassem a narração sem intervenção de um narrador, que só aparece, com algum grau de auto-referencialidade e omnisciência, no início e no final do filme - ou então, mais sistematicamente, em certos géneros específicos, como o filme de mistério.

Todos estes desenvolvimentos da teoria do filme obrigam a colocar de outra forma os problemas pensados por Bazin, ainda que se reconheça pertinência, não digo à necessidade, mas pelo menos à possibilidade de defender um tipo de cinema que queira aproveitar a relação ambígua que este *medium* tem

---

[535] - A partir de Benveniste, Christian Metz (em Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma, de 1977, traduzido em português como O significante imaginário: psicanálise e cinema, Lisboa, Horizonte, 1980) distingue entre o modo histórico, em que o filme **não nos olha** e o modo discursivo quando **nos olha**. Tanto Bordwell [1985:21-26] como Carroll [1988b:152] criticam essa apropriação-distorção das categorias de Benveniste, feita por Metz e, de maneiras muito diversas, por outros autores.

com a captação do real e que procure potenciá-la através, por exemplo, de uma coincidência entre o tempo fílmico e o tempo real, sabendo embora que isso só pode ser feito na duração de um plano. Mas a questão do real tal como Bazin a coloca é sem solução: quando muito, a manipulação feita pelo cinema pode tornar-se mais visível ou mais invisível - mas, ainda assim, haverá sempre uma parte de visível na manipulação que se queira invisível, e uma parte de invisível na manipulação que pretende ser visível. A manutenção de uma fundamentação ontológica global de tipo baziniano, como argumenta Henderson [1971:90 e 94], manteria «o cinema num estado de infância» (o próprio Bazin defende que o plano-sequência «serve para manter o cinema numa espécie de infância ou adolescência, sempre dependente do real, ou seja, de uma outra ordem que não a sua»); ora, argumenta Henderson, «já não relacionamos uma pintura de Picasso com os objectos que ele usava como modelos nem mesmo uma pintura de Constable com a sua paisagem original. Por que razão é que a arte do cinema é diferente?»

E o facto é que, conclui Bonitzer [1982:130-132], «todo o cinema parece ter-se voltado, em 1968, para a questão da produção das imagens. À fórmula de Rosselini responde a de Godard: *ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*. Tudo se passa então como se as coisas, a realidade, e a crença que elas implicam, fossem subitamente evacuadas em proveito de uma interrogação sobre a imagem, sobre as "relações de produção" da imagem. A imagem godardiana já não é (se é que alguma vez o foi) transparente em relação às coisas, ela opacifica-se e simplifica-se perigosamente para já só se significar a si própria.» (O mesmo se podia, aliás, dizer em relação ao som, que Bonitzer não trata.) «A *Nouvelle Vague* começou por definir-se pelo realismo dos seus temas e da sua linguagem, em oposição ao artifício dos *mots d'auteur*, das intrigas, do jogo e da realização afectados da "qualidade francesa". Mas rapidamente, e graças sobretudo a Godard» (e em boa parte por se perceber ao que podia conduzir o realismo nos filmes televisivos ou seus aparentados[536]), «essa reivindicação de um cinema preferencialmente em relação directa com a vida (e por isso mais realista) transformou-se numa reivindicação da liberdade da escrita, da libertação

[536] - Sem esquecer a introdução da cor: é curioso como o realismo ontológico, embora assente no mimetismo fotográfico, parece ser defensável enquanto esse mimetismo não é completo, isto é, quando a imagem estiliza a realidade num preto-e-branco, mas se torna suspeito de não-artístico nem ontológico quando se consegue reproduzir a cor.

da *mise en scène* relativamente ao tema, ao guião, à própria realidade. Godard fez muito rapidamente esta viragem, desde o seu terceiro filme (A bout de souffle e Le petit soldat ainda continuam muito próximos de um *thriller* clássico). O jogo das "citações" nos filmes da *Nouvelle Vague* implicava já, pelo menos virtualmente, um retorno do cinema sobre si próprio, um assumir que o objecto já não era apenas a representação da realidade, mas também a do próprio cinema»[537]. Como escreve Hoberman [1991:4], «vindo da Cinemateca francesa no fim dos anos cinquenta, Jean-Luc Godard foi dos primeiros a compreender que o período do cinema clássico tinha terminado, ou - dizendo de outra maneira - a ler a história do cinema como um texto. Esta perspectiva era comum no começo dos anos sessenta, particularmente nas grandes cidades americanas, onde a televisão oferecia um quadro, colocando uma cinemateca em miniatura em cada sala de estar.» Assim, diz ainda Bonitzer, o cinema depois de 1968, reagindo contra «o realismo nas suas formas cada vez mais triviais, cada vez mais baixas» dos filmes e telefilmes naturalistas, «caracteriza-se por um perda de confiança nas virtudes do realismo, ou por uma constatação do seu esgotamento. Tudo se passa, no período recente, como se, ao contrário do que queria Bazin, o cinema moderno caminhasse no sentido de um irrealismo cada vez mais patente, como se a imagem, desde Godard, se afirmasse resolutamente falsa.» O mesmo Godard que afirmara ser o cinema «a verdade vinte e quatro vezes por segundo» desenvolve rapidamente essa concepção de verdade para longe do «realismo» baziniano, a favor de um trabalho de investigação que não parte da verdade, mas procura chegar a ela através da provocação do real e da linguagem.

Para Yvette Biro [1982:15-17], «enquanto o primeiro período do cinema era expansionista e procurava integrar novos meios de expressão (som, cor, cinemascópio), o período de maturidade é caracterizado por uma violência de síntese. Estes meios de expressão já não servem para controlar se o filme é capaz de acolher novos fenómenos da vida, se está suficientemente perto do *physis*. O que está em jogo é mais importante: trata-se de saber se o cinema é

---

[537] - Sobre os pressupostos filosóficos, políticos e estéticos da Nova Vaga e do Cinema Novo, veja-se o excelente volume Poetiche delle nouvelles vagues, Venezia, Marsilio Editori, 1989, organizado por Adriano Aprà e com artigos de Truffaut, Godard, Rouch, Rivette, Rohmer, Cassavetes, Glauber Rocha, Straub, Wajda, Polanski, Milos Forman, Tarkovski, Satyajit Ray, Oshima, entre outros. E também Lino Micciché, Il nuovo cinema degli anni '60, Torino, ERI, 1972.

suficientemente maduro para construir, a partir dos elementos de que dispõe, uma estrutura orgânica e coerente, criando assim o seu próprio modo de expressão autónoma. Enquanto mediadora pura, a técnica cumpriu a sua missão. Já não nos interrogamos sobre a sua fiabilidade, nem sobre os seus sucessos a transmitir os pormenores. Conhecemos a sua precisão e a sua omnipresença. Mas, nesta fase de evolução, o desejo de autenticidade, o desejo de ver o cinema reflectir a vida, vê-se suplantado pelo acento tónico posto na diferença. A mimésis tinha durado demais. Ora, como falar de autonomia intelectual sem prestar nenhuma atenção a esta organização imanente? O interesse acrescido pela linguagem fílmica, pela sua estrutura, explica-se por esta pretensão a uma independência interna. Alimenta-se da consciência que o cinema possui da sua autonomia, a qual rejeita tanto a tirania do naturalismo como a influência benéfica das outras artes. Neste sentido, podemos falar de uma segunda revolução do cinema» (Biro emprega esta expressão «por analogia com a segunda revolução industrial», e considera como primeira revolução do cinema a descoberta da técnica cinematográfica): «a partir de agora, a força expressiva da sua linguagem já não se realiza em certos pormenores técnicos, mas no conjunto da estrutura, na ordem das proporções e das relações internas.» «Este processo libertador coloca a intervenção humana, a presença do realizador, acima de todos os outros factores da criação cinematográfica. No mesmo movimento, a dúvida e o questionamento obtiveram direito de cidadania. Com efeito, o filme contemporâneo não é apenas uma visão pessoal; é também uma auto-reflexão, uma reflexão sobre si próprio, no decurso da qual a consciência que conhece examina as suas relações com o objecto do conhecimento.»

De algum modo, como nota Hauser [1958:398-399], esta auto-reflexividade e perda de transparência é inerente ao desenvolvimento de qualquer arte. «Só uma arte bastante nova poderá ser geralmente inteligível sem ser necessariamente superficial; uma forma de arte mais altamente desenvolvida requer para sua compreensão uma familiaridade com fases anteriores que, embora substituídas, deixaram os seus vestígios.» Assim, não admira que também no cinema se tenha desenvolvido «um formalismo no qual as anteriores unidades de forma e conteúdo, modo e objectivo de representação, meios visuais e tema narrativo se perderam.» De algum modo, excepcional foi o primeiro período da sua história, em que, lembra Hauser, a linguagem do cinema pôde ser imediatamente apreendida, mesmo pela geração mais idosa, «sem a mínima educação ou a mínima dificuldade. E é ainda, digamos, propriedade

intelectual comum, embora os modos de expressão "fílmicos" - especialmente desde a invenção do cinema sonoro e da sua apropriação indiscriminada das técnicas do palco - estejam gradualmente a decair e a ser restringidas a determinados fins especiais, chamados "artísticos". A próxima geração dificilmente compreenderá todos os meios de expressão que foram criados na época heróica do cinema, e a clivagem que em outros ramos da arte divide *connaisseurs* de leigos, será também evidente nos públicos do cinema.»

Aquilo a que se procura aceder, como aliás vimos na segunda parte ser uma característica da arte modernista e neo-modernista, é a uma linguagem que, mais do que sobre o «real», toma como objecto de procura a sua própria essência (dela, linguagem), - aceder à ideia de cinema, como à de romance ou de pintura[538] - e a essência do «tempo». Segundo Deleuze [1983 e 1985], o cinema passou da exploração do movimento para um trabalho sobre o tempo: não porque a imagem-tempo suprima a imagem-movimento, mas porque «inverte a relação de subordinação. Em vez de o tempo ser o número ou a medida do movimento, isto é, uma representação indirecta, o movimento não é mais do que a consequência de uma apresentação directa do tempo: por isso mesmo um falso movimento, um falso *raccord*. O falso *raccord* é um exemplo de "corte irracional". E, enquanto o cinema do movimento opera encadeamentos de imagens por cortes racionais, o cinema do tempo procede a re-encadeamentos sobre cortes irracionais (nomeadamente entre a imagem sonora e a imagem visual).» Tarkovsky, por exemplo, afirma: «procuro seguir o fluir do tempo no plano... A montagem junta, liga planos cheios de tempo e não de noções.»

Justamente, a ideia de montagem, que, como mostrou Damisch a propósito das composições de Mondrian, remete ao mesmo tempo para uma lógica aparentemente decisional, dependendo do sujeito, mas, paradoxalmente, não se pode distinguir do automatismo maquínico e combinatório dos próprios materiais [cf. Miranda, 1986 :26-27], e que no cinema vimos inicialmente erigir-se em princípio estruturante visando alcançar o choque revelador e o estatuto de arte, essa ideia de montagem vai complexificar-se e ligar-se à ideia de tempo,

---

538 - «O que o vanguardismo trouxe de novo foi a ilusão de que era possível aceder directamente à ideia de "pintura", ou à ideia da "escrita", ou à ideia da "música", o que não admira, pois isso resultou de uma crítica radical de todos os motivos, de modo que o descarnamento abstracto do *logos* estético ficou à mostra, e ele mesmo se esgaçou no enormismo vanguardista» - Bragança de Miranda, 1986:27.

mais do que à de real. Assim, escreve Bragança de Miranda [1986:28], «como mostra Adorno, a montagem aponta para uma resistência ao real não-belo, anunciando a sua superação, mas, paradoxalmente, pois "o princípio da montagem, enquanto acção contra a unidade orgânica obtida subrepticiamente, estava fundado no choque. Depois deste se ter suavizado, as montagens tornam-se de novo uma matéria indiferente; o procedimento já não basta para operar por contacto a comunicação entre o estético e o extraestético, o interesse neutraliza-se em interesse histórico cultural" (Adorno, 1970:178). Nem uma mera técnica, nem um transcendental da arte: o princípio da "montagem" torna-se explícito nas artes modernas, na pintura, mas também no cinema, ou na literatura. Mas segundo lógicas diferentes, pois ela própria se divide intrinsecamente, podendo ser uma agregação (arte moderna) ou um dispositivo (vanguarda), se é que não é base mesmo da obra de arte, enquanto condensação pura (arte "pós-vanguardista"). Só neste último caso a **composição** se torna elemento interno da obra. É o que mostra Gilles Deleuze em relação ao cinema, mas a sua ambição é muito maior, "*le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps*" (Deleuze, 1983:47), mas essa constituição é o resultado imaterial da lógica composicional, uma determinação do todo da obra de arte que pressupondo o todo onde se articulam as imagens, posicionam essa pressuposição no tempo, mas apenas indirectamente, como um produto. Se há "montagem", isto não invalida que "*la seule généralité du montage, c'est qu'il met l'image cinematographique en rapport avec le temps conçu comme l'ouvert*" (Deleuze, 1983:82).»

O entrechoque destas várias questões e perspectivas no curto espaço da vida do cinema e da sua teoria, bem como a ascensão e declínio da fundamentação do cinema no real, estão também patentes na ideia de **documentário** (e mesmo com uma certa antecipação cronológica em relação às teorias do cinema). É este um conceito de género que vai ter uma presença importante no seio do novo cinema português e que é preciso discutir e delimitar. Usemos para este propósito o historial feito por José Manuel Costa[539], «separando esse género da ficção, das actualidades, da obra

[539] - «O documentário ausente», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 9, Maio de 1989, pp. 97-101.

experimental ou, por exemplo da obra didáctica. «Pertencente quase sempre ao grupo maioritário das fontes **narrativas** - das quais só a obra experimental normalmente se afasta - o documentário é, neste sentido, aquilo que, em princípio, não tem com objectivo produzir diegese, e que, abordando um qualquer ente real (a que não altera esse estatuto), o faz com alguma profundidade e empatia, ultrapassando o objectivo "noticioso", "descritivo" ou "explicativo". Estas várias características, uma a uma, distinguem-no daqueles outros géneros.

O importante é sublinhar que o documentário não deve «ser identificado com o primeiro impulso do cinema, ou com o seu mais automático e inocente exercício. O documentário foi uma invenção, e foi justamente uma invenção que reagiu aos extremos de manipulação em que o cinema caiu quando em busca da sua autonomia. O documentário-projecto nasceu quando o termo foi agarrado pelos autores da língua inglesa em plena década de 20 face ao percurso da ficção e da arte para os terrenos mais fechados da montagem. Quando nasceu, foi o contrário da inocência (já então impossível), foi o veículo de um olhar, ou de um poder, que dirige a câmara sob regras próprias. Mais tarde, «Ivens ergueu (e defendeu, até hoje) um conceito de documentário muito mais vasto, **além** e não **aquém** das fronteiras da ficção e da arte, identificado com uma espécie de "cinema livre", ou "cinema total", um cinema não codificado - desde que não abstracto -, um cinema onde pode caber a própria ficção desde que inserida num conjunto a que não chega a infundir globalmente uma dimensão diegética. Na história do documentário fílmico, «não é difícil descortinar o ponto comum: descer à realidade, filmar o **micro** e o **macro** dos estados e movimentos sociais, o quotidiano e as transformações do homem e do meio; e filmá-los, sempre, com um claro espírito de missão, ou um desejo de produtividade social. E é este ponto que parece então fundir-se com a época - os anos 30 - encontrando nela a razão primeira e última. Pois esse foi o mundo (...) de crescente radicalização política e social.

«O documentário teve um segundo e último *momentum* através do que, normalmente, se designa por cinema-verdade, ou cinema-directo, cujo advento assentou na incorporação de nova tecnologia - as câmaras e gravadores de som portáteis - a partir de 1958/60. E também aqui se vai encontrar, como na ficção, uma evolução no sentido de um trabalho sobre o **tempo**. «Na verdade, se há algo que me parece essencialmente distinto entre a primeira e a segunda épocas fortes do documentário, esse algo, derivando embora directamente da

incorporação do som síncrono, pode ser encontrado na própria imagem e é a relação desta com o **tempo**. O cinema-verdade desenvolveu foi, por via da captação sonora, aquilo que Robert Flaherty (...) tinha já antevisto, ou seja, a possibilidade de narrar, e de fazer arte, acompanhando o pulsar dos gestos reais, respirando em fase com eles. A câmara portátil e leve permite os longos planos-sequência. O som directo, esse, obriga a câmara a rodar, ensina-a a esperar - e a pedir - surpresas, tanto na própria banda sonora como, afinal, na banda da imagem. Por via de tal processo, o cinema - todo o cinema - deu mais um passo decisivo no uso da sua potencialidade única para lidar com o mistério do tempo. Ora, porque é que esta relação íntima com o tempo nunca fôra um dado característico do primeiro documentário? A resposta é curiosa e levar-nos-á ao que penso ser o fulcro da questão. O documentário clássico nunca explorou o plano-sequência porque, como linguagem, lidou essencialmente com os mesmos parâmetros das vanguardas do anos 20, ou seja, do cinema **mudo**, marcado pela ideia de montagem. Sendo embora um género do período sonoro, e reagindo embora aos extremos de manipulação da montagem dos anos 20, o documentário dos anos 30 é o cinema mudo em tempo de sonoro, e não é a existência crónica de um comentário *off* que pode provar o contrário. (Em si mesmo, este comentário nunca rompeu o primado da imagem e da montagem). E, se o cinema mudo, ou o cinema-montagem, abordou também o parâmetro **tempo** - sobretudo pelas questões do **ritmo** - a verdade é que exerceu sobretudo uma **exploração do espaço**. (...) Simplificando, o primeiro documentário explorou o espaço, o segundo, o dos anos 60, ligou-se estruturalmente ao tempo. Um prolongou a estética do mudo, o outro trabalhou a **continuidade temporal** de uma forma que, mais uma vez, exigia a convivência íntima com o ente filmado, uma inteira disponibilidade na relação com ele.

4 - Cinema maioritário e minoritário

A - Caminhos que divergem

Do que acabámos de dizer, pode parecer que existe uma grande continuidade entre os valores modernistas presentes nas outras artes deste século e os do cinema, visto que também ele se acabou por encaminhar para uma auto-reflexividade, tematizando a sua própria linguagem e o tempo. Creio, no entanto, que, muito embora existam obras, autores e correntes dentro do cinema que exploram tal continuidade, ela não chega a caracterizar, ainda hoje, o fenómeno do cinema. Estou a dizer, e procurarei de seguida discutir e argumentar, que o cinema não é a arte modernista que alguns dos elementos da sua génese e do seu desenvolvimento pareciam definir. É preciso não confundir o tempo cronológico, em que de facto o cinema coincide quase na perfeição com o século XX, com o tempo epocal, que levanta uma problemática mais complexa. Aliás, pode ser o próprio facto de nascer tão recentemente, quando as outras artes têm já séculos de tradição, a fazer que o cinema não se caracterize pela grande elaboração auto-reflexiva e o leve, pelo contrário, a receber e retomar certas funções mais arcaicas e populares, que as artes mais trabalhadas pela modernidade tinham já deixado. Refiro-me sobretudo à sempre presente função de *éducation sentimentale* que o romance herdara e que parece ter-se apressado a transmitir ao cinema.

Vimos já Benjamin argumentar que o cinema retomou o tipo de recepção colectiva e simultânea própria tanto da arquitectura como da poesia épica. Alguns estudos recentes têm, justamente, procurado mostrar como a linguagem do cinema tem as suas raízes num conjunto de tradições populares - factor que, evidentemente, facilitou depois a sua assimilação e sucesso. Em 1974, John Fell publicou a primeira versão de um estudo[540] (uma espécie de pré-história do cinema) sobre as relações da nova arte com várias artes populares, procurando mostrar como os hábitos de percepção se foram preparando, antes ainda do cinema surgir, nos melodramas, na publicidade, nas anedotas e bandas desenhadas, nas gravuras populares, na própria pintura e nas novelas baratas.

---

[540] - Film and the narrative tradition, Berkeley, University of California Press, 1986.

François Pelletier[541] procura também mostrar como o cinema «tem antecendentes artísticos, enraízados numa cultura que precede de longe a invenção técnica do cinematógrafo, que inspiram «comportamentos vulgares»: «o cinema deve à sua qualidade de arte menor, ou popular, a vitalidade e a vivacidade que paga com uma certa reputação de vulgaridade» (e por isso mesmo, porque «tem origem na tradição da ficção e se prolonga nas ritualizações da vida quotidiana, o cinema é um objecto privilegiado para o desenvolvimento de uma sociologia das circulações culturais.») Yvette Biro [1982], por sua vez, chama ao cinema «mitologia profana», cujos temas e heróis provêm do vivido mais quotidiano - embora procure ao mesmo tempo mostrar (e isso não pareça de facto incompatível) que o cinema não é apenas um reflexo do comportamento humano, nem um espectáculo fundado sobre a imagem ou sobre as emoções no seu nível primitivo, mas o veículo de um pensamento específico, penetrante e criador, ainda que «selvagem». Hoberman [1991:3] chega mesmo a lembrar que, «assim como os filmes irromperam de baixo, o mesmo aconteceu com a sua *intelligentsia*. Ao passo que os críticos de arte são os descendentes dos patronos e *connaisseurs*, os críticos de cinema nasceram a partir dos *fans*.»

É certo que o facto de o nascimento do cinema ter sido marcado por essas características não significa que necessariamente as mantenha - afinal de contas, também o romance as abandonou, e, com o surgimento e desenvolvimento da televisão, nem sequer falta ao cinema a oportunidade de passar a outrém essa função de *éducation sentimentale*. Atrás vimos Hauser prognosticar, como natural, uma tendência do cinema para começar, com a passagem do tempo, a ter uma linguagem mais elaborada e só acessível a *connaisseurs*. Uma linguagem que nem precisa de excluir a menos elaborada, uma vez que é possível cindir o campo do cinema numa produção feita segundo os hábitos e as exigências do grande público e numa outra que siga as exigências e as rupturas dos criadores vanguardistas. Também nas áreas da poesia, dos romances, das artes plásticas ou da música, a produção não é de modo algum esgotada pelas obras «artísticas», e muito menos pelas modernistas - pense-se nos «versos, nos «romances de gare», nas pinturas e esculturas veristas, nas muitas formas de música não erudita, que se mantêm maioritárias em termos quantitivos, isto é, de volume de público.

---

[541] - Imaginaires du cinématographe, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.

E, de facto, houve transformações profundas (não apenas no cinema, mas na sociedade e nos públicos em geral) na viragem da década de cinquenta para a de sessenta, tranformações que fizeram com que chegasse ao fim o «milagre» que antes vimos permitir que no cinema, ao contrário das outras artes, as obras vanguardistas e não vanguardistas constituíssem como que uma única produção e partilhassem o mesmo público (e um público de massas). A partir de finais dos anos cinquenta, o fenómeno-cinema começa a cindir-se em dois universos. Como lembra Eduardo Geada[542], «até aos anos sessenta ir ao cinema não era sinónimo de ir ver determinado filme. Pelo contrário, quase sempre as pessoas frequentavam certas salas de cinema, quer porque elas oferecessem, durante a exibição dos filmes em estreia, a garantia do conforto e do ambiente mundano, quer porque as outras, localizadas em bairros residenciais, proporcionassem sessões duplas e preços mais baratos. A diferença do custo dos bilhetes e do estatuto das salas marcava levemente a estratificação social do público ao mesmo tempo que deixava supor uma disposição indiferenciada pela adesão ao espectáculo cinematográfico. Os filmes passavam dos cinemas de estreia para as salas de bairro - chamadas de *reprise* - e destas para a província, como se toda a gente estivesse interessada nos mesmos filmes, apesar de as obras consideradas mais difíceis na carreira da sala de estreia raramente chegaram ao resto do país. Só com a crise do cinema, acentuada a partir de meados dos anos cinquenta[543], Hollywood parece ter aceite que o público é afinal um mero conjunto de grupos não estruturados, cada um dos quais susceptível de ser encarado, no contexto das sociedades pluralistas, como uma minoria com critérios de valor virtualmente distintos.»

Como sintoma bem claro dessa segmentação, em França, primeiro, e depois noutros países da Europa, incluindo Portugal, começam a surgir pela mesma época as pequenas salas chamadas de «arte e ensaio». Nelas se

---

[542] - «Emergência e metamorfose do público de cinema», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 2, Dezembro de 1985, pp. 99-100.

[543] - «Entre o início e o fim dos anos cinquenta, a frequência semanal das salas de cinema na América baixou para menos de metade. No mesmo período de tempo, a percentagem de aparelhos de televisão por fogo habitacional passou de 30% para 90%. Em 1958 havia em França aproximadamente um milhão de aparelhos de televisão, em 1970 havia mais de 10 milhões. Ora, neste país, entre 1957 e 1976 a frequência cinematográfica diminuiu de 58%, atingindo os 90% na Grã- Bretanha» [Geada, 1985b:100]. Ou seja, só depois de enfraquecido o carácter de massas do cinema é que se assistiu à sua cisão.

desenvolve não apenas a afirmação do cinema - de certo cinema - como arte (uma vez que passavam filmes classificados como «de qualidade») mas também a promoção, mesmo para estes produtos caracterizados pela reprodutibilidade técnica, e que antes eram um fenómeno de massas, de um valor **cultual** (fala-se em «filmes de culto», Umberto Eco[544] dirá mesmo que o culto se tornou a forma de apreciar os filmes). Pela mesma altura surgem as cinematecas, para as quais Henri Langlois, um dos seus principais promotores, reivindica insistentemente um carácter «sagrado».

O que importa agora sublinhar, em meu entender, é que, se até aqui a evolução não é muito diferente da ocorrida nas outras artes (uma progressiva complexificação da linguagem, que acaba por tornar certas obras mais auto-reflexivas e a sua compreensão menos fácil e generalizada), há uma dimensão em que a diferença é assinalável: enquanto nas outras artes as obras mais difíceis, embora minoritárias em termos quantitativos, se constituiram como referência em termos qualitativos, já no cinema a questão se coloca em termos muito mais complexos e ambíguos. Seria preciso - e interessantíssimo - fazer um estudo aprofundado desta matéria, mas creio que, com a segmentação dos anos sessenta, o público do cinema «de arte e de ensaio» ficou, não apenas isolado do cinema maioritário, como progressivamente desinteressado ou alheado do fenómeno-cinema, por nele já quase só existirem obras nas quais não se revia; o público «cinéfilo» tornou-se aos poucos mais isolado, mais reduzido, e também mais diferenciado dos públicos das outras artes, o que antes não acontecia. De modo que, hoje, mesmo para as elites mais cultas e mais inteiradas das questões estéticas (a não ser que pertençam ao pequeno grupo dos frequentadores das cinematecas ou de raros críticos), o que caracteriza e valoriza o cinema não é o tipo de contribuições dos cineastas modernistas ou vanguardistas. Isto pude eu verificar, quer em Portugal (em relação tanto aos filmes portugueses como aos estrangeiros) como fora de Portugal: as mesmas pessoas que não hesitam em consumir e recomendar Duchamp, Joyce ou Schoenberg, já nas suas idas ao cinema, e nas discussões correlativas, preferem nitidamente as obras que não se situam no campo dos autores vanguardistas; e fazem essa opção sem qualquer má consciência, porque o fenómeno-cinema nunca chegou a caracterizar-se por parâmetros que não sejam os do divertimento, e divertimento

---

[544] - «Casablanca», texto de 1975 incluído no volume Viagem na irrealidade quotidiana, Lisboa, Difel, 1986.

de massas. Mesmo naquelas pessoas, ou naqueles momentos, em que prevalecem as sensações de pessimismo e decadência generalizada, e em que as outras artes, e a cultura em geral, glosam esse pessimismo, a maior parte do cinema parece viver fora dessas sensações, fora dessa cultura, sendo feito e querido, não como arte da devastação que cresce, mas antes como a arte do oásis, como miragem mais ou menos transitória e o mais exoticamente povoada possível, ou então como expressão de crises pessoais ou familiares - as excepções existem (já falaremos delas) mas são pouco vistas, e são tanto melhor aceites quanto incorporem alguns dos elementos de fruição que permanecem associados ao cinema. No cinema, as pessoas preferem quase unaninemente uma boa história que as leve do que um Godard que as derrube.

Repare-se também que, mesmo para aqueles que estão mais por dentro da linguagem cinematográfica e da sua *doxa*, chamemos-lhe os cinéfilos, as grandes referências tanto incluem obras «difíceis» como obras de grande popularidade (Chaplin, Hitchcock, por exemplo...) Também deve fazer-nos reflectir o facto de, dentro da *doxa* estética do cinema, estarem continuamente a ser «recuperados», como grandes obras de arte ou grandes autores, filmes ou cineastas que antes eram tidos como não artísticos ou vulgares[545]. Isto significa uma grande ambiguidade e vulnerabilidade, não apenas dos que elegem os filmes de culto, como dos que os fizeram[546].

É certo que uma maior contaminação entre os elementos anteriormente considerados de alta ou de baixa cultura é hoje, como vimos, uma das componentes da nova relação com as artes. Pode, assim, colocar-se a questão de saber se a prevalência no cinema das características não vanguardistas será sintoma de pré-modernidade ou, pelo contrário, de que o cinema faz parte, e ajuda ao lançamento, de uma nova forma de viver a cultura, de que procurei atrás inventariar algumas características, e que no cinema ganha uma nova visibilidade.

---

[545] - Por exemplo, segundo Russel Lynes (The tastemakers: the shaping of American popular taste, New York, Dover, 1980), que relaciona o consumo das artes com três categorias a que chama «*highbrow*», «*middlebrow*» e «*lowbrow*», nos anos dez e vinte era o grupo mais baixo que frequentava os filmes espectaculares, como os de Griffith, enquanto que passado pouco tempo, nos anos quarenta, os mesmos filmes de Grifith tinham-se tornado a menina dos olhos dos *highbrows* que frequentavam o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - cf. Zolberg, 1990:149.

[546] - Significa, por exemplo, que Hitchcock ao mesmo tempo incorporara as normas da produção estandardizada e reflectira profundamente sobre as possibilidades da linguagem cinematográfica.

B - Ordens e desordens do cinema

Há no entanto que pensar se essa evolução do cinema e da sua recepção não resulta de um processo redutor que não podemos apenas aceitar sem criticar: isto é, se em todos os aspectos ligados ao cinema, desde a produção à distribuição, à crítica, à escrita da História do cinema, não existem fenómenos de poder e de dominação que se tornaria importante denunciar, porque forçariam o cinema a seguir o caminho mais fácil e mais comercial, censurando as suas potencialidades culturais e artísticas e remetendo para um limbo de marginalidades as obras que as desenvolvem (embora nem assim deixe de fazer pensar o facto de, nas outras artes, esses fenómenos, que também existem, não impedirem uma definição muito mais claramente estética e vanguardista da *doxa*).

É o que vai fazer João Mário Grilo para o caso do cinema norte-americano (o problema da marginalização das vanguardas russas, por exemplo, teria de ser colocado num contexto completamente diferente). Grilo chama a atenção para o facto de, onde geralmente apenas se vê um sistema de produção, ser necessário ver uma dimensão não-produtiva. Já em A ordem do fílmico: elementos para uma história menor do cinema[547], Grilo parte da ideia de Foucault[548] de que existe uma «ordem do discurso», constituída por práticas de exclusão, rejeição e repartição, que se manifestam através de procedimentos de controlo, selecção, organização e redistribuição discursiva. A aplicação desta perspectiva ao cinema pretende, diz Grilo[549], «sublinhar como, tal como para todas as outras práticas de vigilância e controlo do discurso, há algo de profundamente **mórbido** no modo como se instalou esta *praxis* de segregação ao longo de toda a história do cinema. (...) O que me pareceu, e parece ainda, essencial no contributo de Foucault a uma história do saber é, precisamente, o carácter solidário que no seu pensamento assumem as práticas e os modelos, na fundamentação de uma **lei de pobreza** que rege, dá consistência e identifica

---

547 - Dissertação de mestrado em Comunicação Social, Universidade Nova de Lisboa, dactilografado, 1987.

548 - L'ordre du discours, Paris, Gallimard, 1971.

549 - No já citado A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem do cinema em Hollywood, 1993, pp. 23-24. As bases teóricas e metodológicas desta tese que agora iremos discutir, estão sobretudo nas pp. 1-92.

a comunidade do discurso: "Interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de a compensar pela multiplicação do sentido; uma forma de falar a partir dela e apesar dela. Mas analisar uma formação discursiva é procurar a lei dessa pobreza, é determinar-lhe a extensão e a sua forma específica. É assim, num único sentido, pesar o 'volume dos enunciados'"».

O que Grilo assim propõe é um recuo pragmático e arqueológico que leve a perceber a pertinência do problema da **ordem** no interior da *praxis* do cinema e das suas transformações. «O campo cinematográfico - a porção de espaço **contido** pelo enquadramento da câmara - não é, por isso, apenas **imagético**; possui uma **substância política** (de conformação, mas também de resistência e insubordinação) que é a medida da sua **relação à ordem** e à intelegibilidade/ legalidade que ela confere.» A diferença em relação às outras artes pode provir do facto de que «não se faz um filme como se escreve um livro ou se pinta um quadro ou se modela uma estátua; as condições práticas de realização do cinema dependem da formação de **consensos provisórios** (de factores de decisão) que se expressam no próprio enunciado e determinam a estabilidade (também ela provisória) de um certo conceito de **experiência do cinema** (os chamados "***standards***" de produção são um exemplo primário destes consensos: que o cinema se realize em "filmes", isto é, em unidades com uma certa duração - um certo "tamanho" - e com uma certa **consistência** narrativa). O **destino pragmático** do cinema esbate-se, assim, numa série medonha e longa de impossibilidades materiais, de barreiras burocráticas, financeiras e, no pior dos casos, políticas, de factores que lhe são exteriores e, quantas vezes, adversos. O perverso cruzamento da **arte do cinema**, como forma própria de pensar e modelar o espaço, o tempo e o movimento, com a **indústria de filmes** (*movie industry*) introduziu, a montante do próprio **acto de produção**, um desejo de **ordem** e a sua correspondente **discursividade**. No entanto, se é verdade que o custo dos factores de produção, que são específicos do cinema, comportam, em geral e independentemente dos casos "nacionais", uma importante dimensão de **censurância**[550], as palavras deste **discurso da ordem** formam **campos discursivos** (ou "formações discursivas", para utilizar a expressão de Foucault)

---

[550] - Grilo utiliza aqui o conceito de Bragança de Miranda no seu trabalho sobre uma teoria da censura («Elementos para uma teoria da censura: censurância, argumentação e conflito», tese de mestrado em Comunicação Social, Universidade Nova de Lisboa, 1984), em que «censurância» designa a dimensão abstracta e prévia da censura e a possibilidade de a pensar fora da regulação efectiva dos campos e das censuras concretas em que ela se exerce.

com uma consistência e uma coerência mais ou menos tipificadas: nuns casos será o discurso da "eficácia política", noutros o da "rentabilidade comercial", noutros ainda o da "importância cultural".»

«Perante a natureza **frágil** do tecido produtivo dos diferentes modos de produção cinematográficos», Grilo propõe-se estudar «que condições favorecem a existência de certos filmes e o aniquilamento ou destruição de outros, que razões conduzem ao bom acolhimento institucional de um determinado cinema e à prescrição de um conjunto importante e **significativo** de alternativas estéticas, tecnológicas e, mesmo, narrativas; em suma, o que fez que fosse este, precisamente, o **passado** do cinema, e não outro qualquer. A resposta a esta questão - que é uma questão retrospectiva, mas também **prospectiva** - passa, em nosso entender, pela elaboração de uma primeira hipótese geral: assumir a existência de uma identidade racional e global que liga as condições de **prescrição** às condições de **produção**, como partes indissociáveis - e reciprocamente inteligíveis - de um mesmo sistema, de uma mesma lógica e de uma mesma **inteligência**. Se a história do cinema é, como diz Deleuze, o terreno de uma longa "**martirologia**", não é apenas porque "os grandes autores de cinema são, simplesmente, muito mais vulneráveis; porque é infinitamente mais fácil impedi-los de fazer a sua obra" [Deleuze, 1983:8], é também porque o acto prescritivo no cinema assume a forma paradoxal de um **acto de criação** e expressa, no próprio desejo de "não fazer", a vontade colectiva e organizada de "fazer outra coisa". O que leva à escolha de um filme, ao favorecimento de um projecto, é exactamente o mesmo que leva ao esquecimento e à impossibilidade (improbabilidade) de muitos outros. Um filme está sempre **no lugar** de outro, ao mesmo tempo que exibe, na realização material do seu próprio enunciado "audio-visual", a possibilidade do seguinte»[551].

Em síntese, a tese de João Mário Grilo considera que a indústria (produtiva) dos filmes, a História do cinema (de Hollywood, que é aquele que o seu trabalho analisa) e várias disciplinas científicas recentemente aplicadas ao cinema **convergiram** na canonização de uma imagem unívoca do cinema (remetendo tudo o que lhe escape para o estatuto de excepções experimentalistas); e procura, consequentemente, contrapôr alternativas às várias dimensões que aponta nesse cânone. Em nota (e no único momento em

---

[551] - Um pouco na mesma linha, mas ainda antes das teorizações de Deleuze, trabalhou Fernando Duarte nos seus apontamentos para uma história do cinema português que não se fez, Santarém, Celulóide, 1978.

que está de acordo com Metz), Grilo lembra que, em Le signifiant imaginaire [1977:9-26], também «Metz afirma a necessidade de olhar a **instituição cinematográfica** - conceito diferente do de "indústria cinematográfica" - como o produto da acção concertada de uma pluralidade de "máquinas": de uma "máquina exterior", isto é, a sua dimensão propriamente "industrial", de uma "máquina interior", dizendo respeito às disposições psicológicas do espectador e à regulação dos mecanismos psicológicos que reproduzem o "desejo" de ir ao cinema e, finalmente, de uma "terceira máquina", a escrita de cinema (teoria, história e crítica), cuja função é colocar o cinema (e os filmes) na posição do "bom objecto" kleiniano.»

Então, escreve Grilo, «tal como para os trabalhos de Michel Foucault sobre o saber, a loucura ou os comportamentos sexuais, o que para nós está em causa é a imperiosa necessidade de resgatar do silêncio e do esquecimento toda essa produção discursiva endógena ao próprio campo do cinema e que, regra geral, foi sacrificada à coerência e à cientificidade de uma disciplina histórica concebida como **discurso dos (e pelos) factos**»[552]. «Procurar elaborar uma **história efectiva** do cinema em Hollywood implica, assim, simultaneamente:
(1) - a resistência aos princípios de ordem elaborados a partir de uma instância de significação histórica, abstracta e inerte. É preciso, portanto, **dizer o nome**, como afirma Godard em Histoire(s) du cinéma, sabendo que o acto de dizer não passa pela confirmação de todos os nomes (autores, filmes, géneros, tecnologias) instituídos por uma **designação original**, mas pela **desordem** e interrogação dos processos de constituição desse "primeiro" nome e da experiência do seu terrorismo e violência. Uma **história efectiva** do cinema em Hollywood deve assim identificar as formas como o conjunto diversificado de objectos e relações participaram da construção desse nome - Hollywood -, e só poderá portanto emergir a partir das **cinzas** de um tal Significante branco e absoluto, quer dizer, a partir do momento em que esse Nome passe a suportar o **eco** histórico das estratégias que conduziram à sua nomeação[553];

---

[552] - Note-se ainda a consonância desta atitude teórica com o trabalho de Benjamin, nomeadamente no seu derradeiro trabalho Teses sobre a História, que procura restabelecer as significações esquecidas ou ocultadas, as vozes abafadas sem as quais, para Benjamin, não poderá haver humanidade reconciliada.

[553] - Grilo fala em «história efectiva» porque, em vez de aceitar a imagem dada de e por Hollywood, esta perspectiva pretende desenterrar das cinzas e dos silêncios um «imenso manancial de documentos que Hollywood gerou e que abrangem,

(2) - assumir que essa história, como **história do nome**, não pode ter a forma de uma **grande narrativa** global e linear, mas que deve, precisamente, permitir a proliferação e cruzamento de uma multiplicidade de histórias e dos seus diferentes **patamares enunciativos**. Cada segmento desta outra história **plural** (daí a importância do *(s)*, no título do trabalho de Godard) não deve ser assim percebido como **um** caso de **ilustração** ou **documentação**, mas como um ponto de **fragmentação e reconceptualização** de uma suposta (e apensa) identidade original.» «O interesse da grande abertura epistemológica substanciada pela atitude pragmática do inquérito não reside nas possibilidades de constituição de uma narrativa **maior** ou **definitiva** mas, muito pelo contrário, na sua **impossibilidade**, quer dizer, na **singularização** e na **multiplicação** dos níveis de uma pequena narrativa, elaborada a partir de fragmentos que **resistem** a uma modalidade precisa de agenciamento (a uma forma de *mise en scène* e a um determinado procedimento de montagem).

Neste sentido, Grilo evoca ainda os «prodigiosos trabalhos de Godard sobre a "história do cinema" - que provocaram o estilhaçamento do seu objecto tradicional»: as conferências de Montréal, editadas em 1980, sob o título Introduction à une véritable histoire du cinéma e os dois episódios de *Histoire(s) du cinéma* (capítulos 1A e 1B), projecto realizado em vídeo, em 1988. «Em ambos os casos, tratou-se de **deslocar** e **cruzar** (pelo modo da montagem ou da **sobreposição** de imagens e sons) uma multiplicidade de fragmentos extraídos à própria **memória** do cinema e, principalmente, à **ordem** que a estrutura e estratifica em função de um conjunto de dogmas. Este **movimento** de extracção é, também, um movimento de **contraposição** sistemática entre a **representação** e a **produção**. Contra a representação "antiga" da história (repetida até à exaustão nas centenas de séries televisivas sobre, por exemplo, Hollywood), Godard opera no interior do material historiográfico (do arquivo), mostrando-o como **lugar de produção** de uma multiplicidade de histórias e não como o **lugar de representação** de uma História elaborada do "exterior": *"Toutes les histoires qu'il y aurait, qu'il y aura, qu'il y a eu"*.»

Note-se, porém, que, se em Godard assistimos à fabricação de um estilhaçamento instaurador da desordem, em Grilo essa vontade política de

---

evidentemente, os filmes, mas também os registos biográficos, os discursos, as entrevistas, os memorandos, os documentos publicitários, etc.». Godard, esse, fala mesmo numa «história verdadeira» do cinema: Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, Paris, Albatros, 1980.

desordem vive numa tensão com uma apetência para a descoberta da ordem: como passo, é certo, para compreender os mecanismos de poder e censura, mas podendo acabar por, na sua investigação, gerar um movimento crentrípeto exactamente contrário ao movimento centrífugo de que se partira. «O que nos interessa», escreve por exemplo Grilo, «é examinar, na eternidade das formas, a inscrição, por vezes brutal, de uma **ordem**; é detectar, na episódica emergência do acontecimento, esses traços e rasuras que valem, afinal, por referentes últimos da própria violência e da forma como ela se representa.»

Essa tentação de, em nome da desordem, privilegiar a análise da ordem é tanto maior quanto se vê essa ordem como uma entidade única, a um tempo conceptual - «não é a **figura** mas o **conceito** que ela **promete** que devém o principal agente da historiografia (história do cinema como história dos conceitos - e das formas - do cinema) - e organizada, como já veremos, numa sistema tendencialmente concentracionário[554]. Grilo evoca a este respeito, uma vez mais, o exemplo de Foucault: «pelo conceito de **formação discursiva**, Foucault pretende designar um determinado conjunto de **relações discursivas**, ou de **concentrações enunciativas**. É no seio das formações discursivas que é possível descortinar um sistema de regras de formação do discurso que asseguram a coerência, a regularidade e a solidariedade (eficácia política) dos enunciados no interior de um certo campo discursivo.» «**Pensar o volume dos enunciados**, ajuizar da sua **raridade** relativa, equivale no programa foucauldiano de uma arqueologia dos saberes a medir o seu grau de conformidade (de conformação) à instância que rege, regula e legisla os processos de formação do discurso; equivale assim a definir, **em negativo**, uma normatividade institucional de natureza performativa, marcada por um perpétuo jogo de produção e de exclusões.» Parece-me, no entanto, que Foucault, aquele mesmo Foucault que,

---

554 - Como exemplo curioso da consciência existente dentro dos próprios filmes em relação a esse «sistema», Grilo evoca o filme Sullivan's travels, escrito e realizado em 1941 por Preston Sturges, em que Sullivan procura insistentemente sair de Hollywood mas acaba sempre, sem querer, por regressar: «porque o que domina Sullivan's travels é a acuidade de uma **lição política** sobre Hollywood, é o retrato de um sistema construído sobre um modelo concentracionário impiedoso, onde o asilo se converte em exílio, e onde toda a saída é, imediatamente, o começo de um **retorno**: "É engraçado como tudo me empurra para Hollywood e Beverly Hills, como se fosse a força da gravidade. Como se uma força me dissesse: 'Volta para o teu meio! O teu lugar não é na vida real, farsante!'"»

em Surveiller et punir[555], denunciara o logro de se pensar uma sede única de poder e chamara a atenção para a multiplicidade de focos de poder existentes a todos os níveis da vida social, é um dos melhores incentivos a que estudemos a pluralidade dos pontos e momentos de resistência (como Grilo também faz) sem hipostaziar a existência de um centro único de poder e de censura (como Grilo parece assumir, dir-se-ia até com algum fascínio, nomeadamente nos pressupostos teóricos e nos títulos dos seus dois maiores trabalhos teóricos). E não é a indústria de filmes, nem mesmo em Hollywood, feita de um jogo intenso de normas e excepções, que desmente o bem fundado desta perspectiva, tanto mais que, como Grilo reconhece [em nota de 1993:87-88], já desde o final dos anos vinte «a qualidade de um filme dependia, cada vez mais, da sua individualização em relação à **massa** de filmes produzidos pelo mesmo estúdio».

Feita (e mantida presente) esta reserva, vejamos como Grilo desenvolve, em relação ao caso exemplar de Hollywood, um quadro «de intelegibilidade histórica do que o produtor Darryl Zanuck chamou, a meados dos anos 30, a **inteligência do sistema**. A hipótese fundamental de A ordem no cinema passa pela ideia de que esta racionalidade não é, de modo nenhum, redutível à mera gestão dos recursos humanos e técnicos de Hollywood mas implica, principalmente, uma noção (um imaginário) do que deve e do que não deve ser produzido, em nome, precisamente, da coerência e da unidade do sistema, mas também das suas formas de censura, prescrição e **violência**.» «A proposta mais geral de *A Ordem no Cinema* passa, assim, pelo exame e pela crítica de algumas das formas de presença desses **factores de ordem** (vozes e palavras que são, neste caso, verdadeiros factores de **uniformização**) - produtores e imaginários de produção, géneros e tecnologias -, conceptualizando-os como elementos fundamentais de constituição de uma **pragmática do enunciado ou do fragmento cinematográfico** no seu contacto com a pressão territorializante de Hollywood.»

Tanto o conceito de «palavra de ordem» como o de territorialização provêm de uma outra e fundamental inspiração teórica deste trabalho: a obra de Deleuze e de Guattari. «A **palavra de ordem**, o *"mot d'ordre"* é, juntamente com os conceitos de **território** e **territorialização**, uma noção fundamental da pragmática deleuziana (que se baseia, por seu turno, na natureza essencialmente **imperativa**

[555] - Surveiller et punir: naissance de la prison, de 1975. Tradução portuguesa como Vigiar e punir: história da violência nas prisões, Petrópolis, Vozes, 1977.

- e não comunicativa, nem significante - da linguagem). É nesse sentido que aqui o utilizamos: "A unidade elementar da linguagem - o enunciado - é a palavra de ordem. Mais do que o senso comum, faculdade que centralizaria as informações, é preciso definir uma faculdade abominável que consiste em emitir, receber e remeter as palavras de ordem. A linguagem não foi feita para ser credível, mas para obedecer e fazer obedecer (...) A linguagem não é a vida, dá ordens à vida; a vida não fala, escuta e espera. Em toda a palavra de ordem, mesmo de pai para filho, há uma pequena sentença de morte"[556]». A importância do conceito de território faz parte da leitura que Deleuze e Guattari[557] fazem do conceito husserliano de «Geofilosofia, considerando que «pensar faz-se sobretudo na relação do território com a terra.»

Assim, Grilo entende «o termo "**Hollywood**" como a primeira - e talvez a mais **totalitária** - de uma série de palavras de ordem (de ordem técnica, narrativa, financeira e política). Não é, aliás, indiferente que Hollywood possua, na própria enunciação do nome, uma identidade territorial bem definida, nem é indiferente também que esse território - o Hollywood californiano - tenha progressivamente perdido a sua natureza cartográfica e geográfica para ganhar uma dimensão **conceptual** e cinematográfica (...). Esta **metamorfose** essencial da coisa no nome, da paisagem no território - cujos efeitos são ainda determinantes para uma **estética da recepção** - opera a introdução, no cinema, de um conjunto de **factores de ordem e territorialização**, cujo objectivo principal é a estigmatização das marcas da produção no produto, pressionando cada filme a conjugar o seu próprio modo de produção, seja pela utilização da ***star***, seja pela instalação de uma série de dinâmicas da **repetição** (o argumento "de género", por exemplo), seja ainda pela sistematização e utilização recursiva de configurações tecnológicas perfeitamente especificadas, como o, impropriamente chamado, "***découpage*** clássico", ou as soluções canónicas de iluminação (em regra dependentes de uma concepção do cinema como **produto de estúdio**).»

No estudo deste território, João Mário Grilo vai começar por mostrar como a partir de finais da década de 1910 começa a existir uma tendência para a integração «da produção e da distribuição, os dois principais vectores da

---

[556] - Gilles Deleuze e Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux, Paris, Minuit, 1980, p.96.

[557] - Deleuze e Guattari, Qu'est-ce que la philosophie, de 1991, tradução portuguesa como O que é a filosofia, Lisboa, Presença, 1992, p. 77.

indústria do cinema, numa estrutura vertical e relativamente centralizada», integração que durará até 1948 (termo também do estudo de Grilo) e que está bem patente na ascensão da figura do produtor, já não como simples negociante ou exibidor, mas «como um **operador de escolhas efectivas** que têm sobre os filmes feitos e não feitos um peso material decisivo.» «Gestor de um orçamento disponibilizado pelas decisões das chefias de Nova Iorque, e dos outros recursos (humanos e técnicos) afectados directamente aos centros de produção, o produtor de Hollywood é, genericamente, o construtor da **personalidade** da casa produtora. Não apenas, e portanto, o simples executivo que limita a sua acção ao estrito controlo da aplicação dos meios financeiros, mas um verdadeiro *decision-maker*, que tem por função **imaginar** uma política de produção, e por objectivo rentabilizar o investimento da corporação, cuidando da imagem pública do estúdio, fixando-lhe, e nalguns casos alterando, a especificidade do **estilo**. No enquadramento que lhe procuramos dar, o interesse da figura do produtor deriva, directamente, destas exigências de **visão** e **unidade**.»

O primeiro e mais claro exemplo desta figura é Irving Thalberg, que neste sentido pode ser considerado «inventor de Hollywood: ele «precipitou a história económica do cinema (e, em grande parte, a sua própria estética) no sentido de uma **integração plena do sistema** sob uma mesma lógica e uma mesma intelegibilidade.» Ainda na Universal, Thalberg fez com The hunchback of Notre Dame um claro «filme de produtor, cuja qualidade não «se ficava a dever ao prestígio e aos talentos de um realizador (como acontecera, anteriormente, com Stroheim), mas à **lógica anónima de um sistema**, que assim encontrava, numa nova geração de produtores, a sua indesmentível racionalidade.» Por maioria de razão, Thalberg impôs este sistema quando em 1924 foi para a direcção da nova Metro-Goldwyn: «desde logo era evidente que, com a instalação da Metro-Goldwyn, alguma coisa de decisivo ia mudar no panorama de Hollywood e dos seus modos de produção. Se até aí o termo "integração" tinha significado, essencialmente, uma resposta relativamente pouco estruturada às flutuações do mercado, definindo-se mais como efeito que propriamente como causa, a Metro-Goldwyn era, desde as suas fundações, em pleno momento de reestruturação da indústria, uma companhia criada sob o espírito e o imaginário da integração. Isto significava, em termos práticos, a institucionalização do papel do **produtor**, que passava, muito simplesmente, a ser responsável, não só pela gestão global do estúdio mas, sobretudo, pelas características cada vez mais particulares e individualizadas dos seus "produtos" e a sua expressão comercial.

O sucesso da Metro irá dever-se, «em larguíssima medida, à acção de Thalberg, ao modo como soube pôr em prática e **impôr** um **imaginário de produção** de características muito próprias, e sobretudo como soube passar para **dentro** dos filmes, e por sobre as diferenças de argumento, actores e realizadores (e muitas vezes **contra eles**), uma **atmosfera MGM** cuja força, e identidade, talvez só tenha sido igualdada pela Warner, e por razões distintas (...) Depois de Thalberg, o estúdio de Hollywood deixava de ser uma estrutura **produzida pelos filmes**, de um modo mais ou menos anárquico, tornando-se a figura **abstracta**, e, por isso, **pensável**, de uma identidade corporativa que se sobrepõe e determina a **natureza** e a qualidade dos produtos que fabrica: filmes, claro, mas também *stars*, argumentistas, realizadores, técnicos e tecnologias, *décors*, atmosferas, quer dizer, **mundos**. A palavra-chave talvez seja mesmo esta: **Mundo**. Porque se um filme é, sempre, uma **visão dele**, os sucessores de Thalberg terão, por responsabilidade, **imaginá-lo** e, justamente, **produzi-lo**, enquanto entidade lógica e coerente. Sob esta **nova ordem**, o destino de muitos realizadores e actores americanos será grandemente determinado pela forma como forem (ou não) capazes de filmar (de **realizar**) o mundo que os produtores idealizaram, como forem (ou não) capazes de o **interpretar** e lhe **dar corpo**. Quanto ao estúdio, propriamente dito, nunca mais voltaria a ser um simples dispositivo técnico-industrial, suficientemente apetrechado, uma **fábrica**; pela mão dos *art-directors* (cuja relação com a produção perdurou até hoje), nas formas, nas texturas e nas cores, passou a ser a demonstração efectiva da **consistência** de um mundo inteiramente **produzido** e padronizado.» «O que Thalberg parece ter percebido muito claramente, desde os seus esforços como supervisor na Universal, era que um filme **produzido** se diferenciava, drasticamente, de um filme **realizado**, e que o realizador de um filme não tinha que ser, forçosamente, o seu cineasta, quer dizer, que um filme não tinha de pôr em cena (e em película) o cinema do seu realizador ocasional. Se o cinema era uma questão de **ideias** e imaginário - uma **questão de produção**, portanto - a realização passava a ser um problema de pura competência (e discreção) técnica. Depois de Ince e Sennet, (...) Thalberg converte-se, assim, no primeiro **produtor-cineasta** e a MGM no primeiro estúdio em que um **colectivo**, mais ou menos anónimo, trabalha para a realização da sua respectiva ideia de cinema» (daí, por exemplo, os conflitos com Stroheim a propósito de Greed e as mutilações que Thalberg lhe impôs).

Para esta consistência do sistema contribuem vários outros factores, desde a *star* - «face visível do produtor» - a uma «progressiva **cristalização formal e de métodos de produção**», com o seu suporte técnico e tecnológico, aos géneros, que vão codificando os filmes produzidos e a produzir, até, de forma mais brutal, à censura aberta e generalizada instituída pelo código Hayes nos anos trinta. Pode parecer, dados estes objectos de estudo, dado o recurso a registos, memorandos, documentos, etc., e dado concluir pela autoria da casa produtora, com a sua «identidade corporativa», que a perspectiva seguida por Grilo é acima de tudo sociológica. Não creio, porém, que assim seja, e o próprio autor denuncia «os vícios de um modelo estatístico e sociológico, definivamente enterrado com a *Politique des auteurs*», ou a «consciência cegamente positivista, que quase sempre preferiu o exame dos factores infraestruturais a uma exploração crítica do estilo» - por exemplo, em Mitry, no já citado *Histoire du cinéma, art et industrie*, trata-se, comenta Grilo, «de aferir o horizonte de **intelegibilidade** histórica do objecto cinematográfico ao seu modo de existência económico, social e político; de o tornar, portanto, compreensível e **desproblematizado**, à luz de um leque de factores estruturais que lhe definem as suas **condições materiais de possibilidade**.» Ora, Grilo visa, como Metz (daí a citação que atrás ficou), não a indústria cinematográfica mas sim a **instituição** cinematográfica: ou seja, a sua perspectiva é, de facto, «institucional», mas nesse entendimento da instituição incluem-se não apenas os factores infraestruturais e as suas determinações negativas, como, acima de tudo, os conceitos que lhe dão unidade, os géneros em que essa unidade se joga (e que são objecto de toda uma secção de A ordem no cinema), e os procedimentos estilísticos com que os autores ou as obras respondem, conformada e/ou subversivamente a essa instituição. «Se, como escreveu Gombrich, uma história da arte, entendida como história das práticas estéticas, é hoje impensável sem uma história do(s) estilos,. é preciso compreender que uma genealogia do estilo passa, com toda a probabilidade, pelo encontro com os sinais de uma **insubordinação** a uma ordem do discurso e a um modo de fazer» - como, aliás, vimos na segunda parte, com Duvignaud e outros.

No campo das ideias, Grilo privilegia marcadamente as ideias existentes **no** cinema (como o cinema se pensou) em relação às ideias **sobre** o cinema (como o cinema foi pensado). Vimos atrás como à indústria de cinema vários estudos procuraram associar determinados efeitos ideológicos. Grilo, tal como Deleuze,

irá defender a existência de uma solidariedade entre os desígnios maiores da **instituição** cinematográfica e a história que tem sido feita das formas do cinema, discurso dominante que «acaba por funcionar, ele próprio, como **um discurso da dominação**.» «O saber histórico sobre o cinema pressupôs, tradicionalmente, a constituição de uma **história ideologicamente formada**. Se nada mais houvesse a unir a diáspora de "histórias do cinema", que proliferam a partir da década de 40 (no preciso momento em que a prática do cinema se distancia da teoria), bastaria apontar o conjunto de premissas metodológicas inquestionáveis, das quais todas comungam, para perceber que nada de essencialmente novo é escrito entre o importante livro de Jacobs sobre o cinema americano (Jacobs, 1939) e a primeira grande crítica a este modelo da história, empreendida por Comolli, numa série de artigos célebres publicados na revista *Cahiers du Cinéma*. Pelo meio ficariam alguns monumentos incontornáveis - Sadoul, Deslandes, e, sobretudo, Mitry - e (como não reconhecê-lo?) a validade de um **trabalho objectal** que foi pondo em relevo algumas temáticas essenciais.» «A força de um conjunto de prerrogativas de natureza e método ajudou a cristalizar a forma desta história», mais tarde reforçada pela «"colonização" do objecto cinematográfico por uma panóplia de estruturas disciplinares» de teor mais científico. Assim, a genealogia das formas do cinema é «inseparável de um **história das ideias de cinema** e das regras que outrora possibilitaram a sua constituição em discurso; e, de um modo mais decisivo, num discurso performativo, modelizador e, justamente, **ordenado**.»

Importa por isso, continua Grilo, «pensar a história do cinema, enquanto entidade submetida ao reconhecimento de um corpo disciplinar, como um sistema de saberes marcado por uma ideia **mítica** e exclusiva do cinema. E também por um trabalho historiográfico dirigido para o reconhecimento de práticas que, seguindo uma lógica arborescente do "progresso", conduziram o cinema a um pretenso estádio de maturidade formal, tacitamente expresso pela repetição de reconhecidas e compendiadas receitas formais. Queremos com isto dizer que a **visão** do cinema em Hollywood como um **caso de paradigma** é, essencialmente, uma produção da história do cinema. Também ela o **centrou**; configurando-o, nesse centramento, como uma espécie de significante-Despótico, arbitrário e inquestionável, a partir do qual todas as outras histórias (e todas as outras formas) seriam, naturalmente, dedutíveis ou, no pior dos casos, **dominâveis**. Há assim uma curiosa **convergência** entre a inequívoca

dominação (industrial e comercial) desse cinema *"excessivamente óbvio"*[558] e o papel de liderança (histórica e estética) que lhe é conferido pelo discurso da história do cinema. A confusão entre a ideia de cinema clássico e a imagem do "cinema de Hollywood" como a realização preferencial desse "classicismo" é, talvez, a forma mais divulgada e significativa deste equívoco primordial. Ela vem colocar «numa margem, por vezes admissível (e até pontualmente reconhecível), mas quase sempre remetida para a clausura de um "experimentalismo", um conjunto de práticas regionais, mais ou menos admitidas, mas também mais ou menos prescritas, pela instituição.»

Vejamos então quais as grandes objecções levantadas por Grilo a esse modelo dominante de história do cinema. Passaremos por alto as mais genéricas, porque são aquelas que geralmente têm sido levantadas às abordagens estruturalistas: «o projecto **global** dessa história - enquanto narrativa paradigmática de um paradigma - dificilmente poderia considerar a inscrição de uma temporalidade activa e a correspondente turbulência introduzida por categorias muito mais descontínuas do que aquelas que são comandadas pela deriva intemporal das **estruturas**»; como escreve Dana Polan (em crítica à obra de Bordwell, Staiger e Thompson), «a ideia da história como estudo da mudança, como análise das transformações, cede o lugar a uma ideia da história das formas dominantes como história paralizada, sem progresso. O movimento da história não tem, praticamente, nenhuma existência; pelo contrário, vemos um sistema que só é histórico na medida em que começou e acabou, mas que não tem nenhuma história, entretanto. Esta reificação da temporalidade acompanha a exclusão ou o deliberado esquecimento de tudo o que pode escapar à coerência do sistema hollywoodiano ou que corre o risco de entrar em contradição com esse sistema.» «Finalmente, a ideia fundamental que a história do dispositivo de Hollywood não possui a **transparência** de um modelo pensado e idealizado **fora da história**, mas que se foi construindo e negociando num longo trajecto de combates, dissensões e contradições, onde nem sequer é possível vislumbrar um momento puro, inaugural, mas, quando muito, uma problemática cena original que é já da ordem do conflito, da ambiguidade e da tensão.»

---

[558] - «A expressão é forjada por Bordwell para sugerir a natureza **óbvia** das expectativas sobre "um filme de Hollywood" e, ao mesmo tempo, para definir a **coerência** de um sistema de produção imaginado para caucionar a legitimidade (histórica) dessas expectativas [cf. Bordwell, 1985:3-6].» Nota de J. M. Grilo.

O que me parece mais importante discutir gira em torno da recuperação das obras e dos parâmetros que pertencem a essa margem que ficou remetida para o domínio duvidoso e paternalizado do «experimentalismo». Comece por notar-se que, à violência dessa exclusão, os pensadores dessa margem, entre os quais Grilo se inclui, vão reagir com idêntica violência, igualmente exclusiva mas desta vez em relação a todos os princípios, e mesmo, no limite, a todas as obras do cânone central. Repare-se como é esse o princípio (pelo menos subjacente) quando se fala, por exemplo das «águas turvas de uma funcionalidade empresarial, de que alguns desertam, outros se excluem e na qual muitos outros irão soçobrar» - verdadeiro programa de martirologia, que parece esquecer os que nem desertam, nem se excluem, nem soçobram, mas triunfam, e, nalguns casos, produzem obras primas que ultrapassam em muito qualquer funcionalidade empresarial. Ou seja, ao falar «em nome de todos os filmes que o não chegaram a ser» (é esta a epígrafe de A ordem no cinema), corre-se o risco de falar apenas de «*toutes les histoires qu'il y aurait, qu'il y aura*, mas não das «*qu'il y a eu*». Risco que Grilo felizmente não corre até ao fim, pois que a parte mais importante do seu trabalho é dedicada a analisar filmes efectivamente feitos (como The rope), ainda que, nalguns casos (como Greed), martirizados. Mas em vez de explorar as tensões inerentes aos múltiplos focos de poder e de resistência e à luta entre as cristalizações e as subversões (por exemplo, em nota, o próprio Grilo chega a reconhecer como «produtiva» a tensão entre a categoria de género e a de autor), tenta-se tirar partido da enfatização de uma dicotomia entre as margens, martirizadas e heróicas, e um centro negro e supostamente homogéneo, de que apenas bastaria conhecer e aplicar o «princípio genérico».

Por exemplo, na perspectiva defendida por Grilo, «muito mais interessante do que verificar as marcas de um género preciso no interior de um filme determinado - muito mais interessante, portanto, do que ceder à tentação de **separar e enumerar os géneros** -, é constatar como, através deles, se cumpre o próprio **princípio genérico**, como algo de unitário e global, e como por eles, e entre eles, se renova uma certa ideia e uma certa identidade do cinema, como acontecimento nomeável e singular.» É por isso que Grilo começa por criticar (e criticar quer dizer aqui excluir) o projecto da semiologia: «na procura quimérica e infatigável de uma "linguagem do cinema", das suas regras semânticas e sintáticas, a semiologia perdeu a oportunidade de pôr em evidência a única coisa que valeria a pena sublinhar nesse empreendimento: a identificação dos

procedimentos imperativos e a proveniência política das partículas de linguagem que se encontram dispersas na multiplicidade de enunciados fílmicos e o aproveitamento que fazem da fragilidade económica do tecido produtivo do cinema como forma de estigmatizar, agrupar e **uniformizar** as diferentes soluções estéticas, técnicas e narrativas, fazendo-as passar pela **inteligibilidade** de um sistema e a **legalidade** de um território, de uma **propriedade**.» Tenho opinião contrária: ainda que o cinema fosse dominado por uma ordem única e unívoca, essa ordem só ganharia em ser descrita nas suas regras e procedimentos, mesmo do ponto de vista daqueles que querem denunciar essa dominação e resistir-lhe; o mesmo se podendo dizer, e com maioria de razão, caso não exista, como creio não existir, uma fronteira clara entre o que domina e o que é dominado. O próprio Deleuze [1983:7], aliás, apresenta L'image mouvement como uma pesquisa prioritariamente orientada para a classificação: «este estudo não é uma história do cinema; é uma taxonomia, um ensaio de classificação das imagens e dos signos».

Deleuze não tem, pois, as mesmas razões de João Mário Grilo para se opôr à semiologia, da qual no entanto também faz uma crítica que visa a exclusão, por outras razões, igualmente contestáveis: essencialmente, por a atitutde em que ele, Deleuze, se coloca, de recepção e análise do cinema pelo lado da **imagem** e das **sensações**, lhe parecer incompatível com a análise semiológica. O próprio João Mário Grilo adianta os limites dessa crítica de Deleuze: «é necessário afirmar que a incompatibilidade deleuziana com toda a semiologia de inspiração linguística tende a tornar excessiva esta reacção. No campo da semiologia da imagem e, particularmente, no domínio da imagem pictórica, é preciso considerar uma série de posições muito menos comprometidas com esta moldura linguística do signo como, por exemplo, os trabalhos fundamentais de Hubert Damisch e Meyer Shapiro» - tal como, no campo mais global da significação, já fizera Greimas. Mas vejamos melhor os argumentos de Deleuze, porque, mesmo se não partilharmos com ele o posicionamento, digamos, terrorista, a sua argumentação permitir-nos-á, com o brilho habitual em Deleuze, compreender o ponto de vista que se trata, aqui, de recuperar para uma outra concepção e uma outra história do cinema - e que tão marcante será para o estudo do cinema português.

Usemos a síntese feita for Grilo em A ordem no cinema: «numa importante passagem de L'image-temps - segundo dos dois volumes que dedicou ao cinema -, Gilles Deleuze criticava, em termos particularmente ásperos, um dos

posicionamentos epistemológicos com maiores tradições na teoria do cinema: "A diversidade de narrações não pode ser explicada pelos avatares do significante, pelas mudanças de uma estrutura de linguagem supostamente subjacente às imagens em geral. Ela reenvia-nos antes para formas sensíveis de imagens e para os signos sensitivos correspondentes que não pressupõem nenhuma narração, mas de onde deriva uma certa narração e não outra", para concluir depois, numa fórmula de assinalável pendor metodológico: "Os tipos sensíveis não se deixam substituir por processos de linguagem" (Deleuze; 1985:179). Autêntica declaração de guerra à semiologia, e à dominação do património semiológico/linguístico como chave de interpretação da experiência do cinema, a proposta de Deleuze é, também, um apelo à abertura desse campo, pela intervenção de operadores metodológicos mais fragéis, mas susceptíveis de poderem propiciar, na sua fragilidade, uma outra avaliação (justamente "**sensível**", afectiva) dos efeitos do cinema. Invocando uma multiplidade de referências, entre as quais se destacam as teorias da montagem vertical (Eisenstein) e do monólogo interior (Eisenstein), a noção desenvolvida por Pasolini do cinema como **língua da realidade**, como 'sintagma vivo', o conceito de **terceiro sentido** em Roland Barthes e, finalmente, a semiótica de Peirce, Deleuze opõe à duvidosa pertinência das categorias linguísticas da semiologia, uma existência realmente "**semióptica**" da matéria cinematográfica, concebendo-a como "**uma matéria sinalética** que comporta traços moduladores de toda a espécie, sensoriais (visuais e sonoros), quinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonais, e mesmo verbais (orais e escritos)" (Deleuze, 1985:43-44). Olhado sob este prisma, o cinema não pode ser **reduzido** à manifestação de qualquer substrato linguístico mas define o espaço para um agenciamento "**plástico**" de matérias não-linguisticamente formadas, a demonstração viva, como Deleuze também escreve, "que a língua só existe por reacção a uma **matéria não-linguística**, que ela procura transformar" (Deleuze, 1985:44-45).»

«Deleuze reencontra aqui o pensamento de Schefer, particularmente na demarcação epistemológica dos campos da semiologia e da psicanálise, e no esforço para pensar um modelo de questionamento **pelo** (e não **do**) cinema centrado nos problemas da óptica, da visão e da percepção: "O cinema é assim, e primeiramente para o espectador, uma coisa completamente diferente do que as análises do filme reflectem. O sentido que nos chega (e que nos chega na estrita medida em que somos um lugar de ressonância dos efeitos das imagens,

no qual gerimos todo o futuro dessas imagens e sons, como afectos e como sentido), esta qualidade particular de uma significação tornada sensível está irremediavelmente ligada às condições da nossa visão" (Schefer, 1980:10-11).» No mesmo sentido, a ideia de «experimentalismo» foi reconceptualizada «pelos trabalhos da escola de Vincennes (particularmente, Lyotard, 1973 e Eizykman, 1973 e 1976) e ainda De Haas, 1986. Os conceitos de *"a-cinema"*, de Lyotard e de *"NRI"*, de Eizykman, (cinema **narrativo-representativo-industrial**, por oposição às formas de um outro cinema: puro, experimental, estrutural ou independente) derivam de um modelo energético-pulsional, que havia sido exposto anteriormente pelo próprio Lyotard.» A diferença, que para mim é muito positiva, é que «no quadro dos trabalhos de Lyotard e Eizykman, o traço experimental-pulsional não corresponde a uma "região demarcada" do cinema, vulgo "cinema experimental", mas encontra-se disseminado no seio da instituição cinematográfica como uma verdadeira polaridade estética e conceptual.»

Não surpreenderá que, entre muitos autores que se situam nesta perspectiva (entre os quais, como veremos, vários dos maiores cineastas portugueses), se encare o cinema primitivo como um «paraíso perdido, marcado (diz Grilo, citando Gessner) «por uma extrema liberdade formal e por práticas de verdadeira **experimentação**, reeditadas, décadas mais tarde, pelas vanguardas dos anos 60. Pascal Bonitzer [1982:31] procurou mesmo aproximar desta corrente contemporânea as posições de Eisenstein (que no entanto, como veremos e como também Grilo argumenta, são mais complexas): a pesquisa eisensteiniana suporia «um olho completamente liberto em relação a essa realidade - um olho puramente intelectual, um olho que deixou de funcionar segundo a perspectiva clássica, um olho táctil ou, para melhor o dizer, 'háptico'. Todo o esforço de Eisenstein, com o grande plano e a montagem, consistiu em tentar desipotecar o cinema do realismo, e da sua famosa fatalidade narrativa.» O cinema «experimental-pulsional», característico do modernismo, embora herde alguns dos elementos que marcaram o cinema no início do século, não foi pensado nesse período (vimos que as discussões sobre o cinema na altura referiam muitos outros elementos que Deleuze ataca, e que todo o tom e objectivos eram diferentes), e apenas surgirá a partir de finais dos anos cinquenta; é um fenómeno tardio, que podemos aproximar melhor dos movimentos, que abordámos na segunda parte, que contemporaneamente adoptam, contra a bela forma, os princípios do *désoeuvrement* e da anti-ficção.

Deixaremos para daqui a pouco a discussão das características anti-narrativas, e mesmo anti-ficcionais, desta ideia de cinema. Comecemos pelo outro elemento fundamental da linha de argumentação «experimental-pulsional», que é a associação privilegiada do cinema à imagem.

5. Cinema e visualidade

Creio que o facto de esta defesa do carácter específico e artístico do cinema ser feita pela sua associação à imagem faz parte da estratégia, que vimos atrás, de resistir à «degradação dos valores» (no sentido que lhe dão Hermann Broch ou Kundera) através de um regresso a uma cultura anterior a essa degradação, com tudo o que vimos essa atitude poder ter de projecção mitologizante. O problema é redobrado, no caso do cinema, pelo facto de se tratar de uma arte que não tem um passado anterior a essa dissolução da cultura humanística com foros de nobreza: a solução por vezes escolhida, e que importa agora discutir e criticar, é então a de conceber o cinema por analogia e relação com outras artes mais antigas, como a pintura[559] ou a literatura - embora isso possa significar que o cinema se condena a não ser cinema, porque não gosta da própria época e condição em que o cinema nasceu.

Vejamos primeiro a linha de colagem entre o cinema e a imagem visual. É a que desde muito cedo prevalece na defesa de um cinema de arte, porque o terreno já estava preparado por todo o movimento modernista. P. Adams Sitney[560] mostrou recentemente que tanto o acto da visão como a centralidade da experiência visual já estavam problematizados no modernismo literário (Blanchot, Olson, Gertrude Stein, por exemplo), e que aí radica a história do modernismo no cinema, com autores como Dreyer, Bresson e Bergman[561]. É

---

[559] - João Mário Grilo, com o texto «Le filmique et le pictural: une lecture à partir de Busby Berkeley», é aliás um dos autores a integrar o volume organizado por Raymond Bellour com o significativo título Cinéma et peinture: approches, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

[560] - Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature, New York, Columbia University Press, 1990.

[561] - Pierre Francastel («L'objet filmique et l'objet plastique», *in* L'image, la vision et l'imagination: l'objet filmique et l'objet plastique, Paris, Denoel/Gonthier, 1983, p. 171) coloca de modo diferente a questão, quando defende que «há um estudo muito

curioso, no entanto, notar como, nas primeiras teorias do cinema, a figura muitas vezes usada para definir a linguagem do cinema não é directamente a imagem plástica mas sim o **hieroglifo**, mistura de desenho e palavra. Abel Gance [cit. *in* Benjamin, 1936a:25], por exemplo, comparava o cinema a uma escrita hieroglífica.

Eisenstein também usa essa figura. A sua teoria e a sua prática vão, entretanto, privilegiar claramente os aspectos visuais do cinema, embora mantendo sempre uma aguda consciência do que essa opção obriga a sacrificar (e sem deixar de pensar as relações com a literatura, como adiante se verá). Escreve Eisenstein[562]: «eu vejo com uma extraordinária acuidade o que leio ou o que me passa pela cabeça. Aliam-se provavelmente uma enorme reserva de impressões visuais, uma memória visual aguda e um grande treino de *day dreaming*, quando obrigamos aquilo em que pensamos ou de que nos lembramos a desfilar diante dos nossos olhos sob a forma de imagens visuais, como um filme.» «Muitas vezes, para estar satisfeito bastou-me amplamente recriar em geral, mesmo sem todos os pormenores, a imagem visual que me persegue. Isto, evidentemente, determina em muito a intensidade particular das minhas encenações ou dos meus enquadramentos. Mas muitas vezes, é também isso que constitui uma barragem aos outros elementos expressivos, os quais não têm tempo de atingir a intensidade desta grande veia criadora que subordina o lado visual dos meus *opus*. (...) Prefiro no entanto um tal "*desequilibrium*" ao rigor clássico de elementos bem contrabalançados e estou pronto a pagar o encanto da desmesura e da intensidade de um domínio com as lacunas e as deficiências de um outro.»

A figura do hieroglifo será retomada e desenvolvida por André Bazin, que escreve na Introdução a Regards neufs sur le cinéma: seria «sedutor ver no cinema uma espécie de ultrapassagem dialéctica da linguagem. A linguagem proveio do desenho, da imagem que através do simbolismo do hieroglifo se fez

---

importante a fazer sobre Proust e o cinema. Ele permitirá mostrar como, num literato, a necessidade de projecção espacial das sensações existe, mas leva a formas diferentes da imagem plástica.»

[562] - «Images visuelles, images sonores», *in* Mémoires, Paris, Julliard, 1989, pp. 624-625. A tradução inglesa destas Memórias publica o mesmo texto mas com algumas variações que alteram o sentido de certas expressões ou frases, ficando nós sem saber qual a mais próxima do sentido do original. Cf., por isso, Immoral memories, Boston, Houghton Mifflin Company, 1983.

signo puro. A palavra moderna já não tem relação com o semi-realismo inicial da imagem de que a sua abstracção se separou. Mas a imagem continuou a desempenhar um papel paralelo à linguagem. Ao lado da Bíblia, escrita mas ilegível a todos os que não fossem clérigos, a escultura, o vitral, a iconografia religiosa e mesmo o teatro ao mesmo tempo religioso e didáctico foram os grandes meios de difusão e de ensino. Exprimiam e confirmavam ao mesmo tempo as ideias e os mitos de que vivia a civilização do Ocidente medieval. Não há razão para não nos perguntarmos se o triunfo do cinema no século XX não procede da resolução das contradições da linguagem e mesmo do paradoxo técnico que representa de alguma forma uma impressora da realidade.» A contradição aqui existente entre associar o cinema à tradição visual e teatral não erudita mas ao mesmo tempo não aceitar que ele põe em causa os critérios da cultura erudita só encontra, em Bazin, a solução, que vimos ser falsa, de acreditar que a técnica do cinema, por si só, assegurará a sua dignidade pela via ontológica da «impressão da realidade».

Mais recentemente, podemos encontrar Edgar Morin a considerar «estes fenómenos mágicos [do cinema] como hieroglifos de uma linguagem afectiva» [cit. *in* Agel, 1957:110]. Mas poderíamos também citar um grande número de autores modernistas que nem sequer usam a ideia do hieroglifo porque colocam a questão do cinema no domínio puramente visual. Artaud, por exemplo, que afirmava: «estamos a investigar um filme de situações puramente visuais e cujo drama decorreria de um choque feito para os olhos, mergulhado, se assim ousarmos dizer, na própria substância do olhar. Ou Cocteau, para quem «um filme é uma escrita em imagens [cit. *in* Agel, 1957:107]. Ou Godard, que considera que no cinema vemos sem ler.

Emilio Garroni [1972:327] lembra que «em Arnheim sobretudo, ao menos no **primeiro** Arnheim, que é sem dúvida o dominante, podemos captar o mito do "específico fílmico" (como imagem visiva) em estado puro. Em contrapartida, em outros, por exemplo, em Balázs, está-se mais inclinado para o compromisso, e divisa-se o perigo (ainda que não de um ponto de vista rigorosamente teórica) de privilegiar de modo demasiado radical o momento da imagem. Mas esta abertura é todavia limitada em geral, tanto em Balázs como em outros, pela preocupação de assegurar à imagem uma função de **relativa** preeminência, como se a dimensão sonora fosse de facto indispensável e útil a uma completa realização cinematográfica (a chamada "descoberta do ruído", de que já se fala

em Der Geist des Films), **mas até um certo ponto** - para além do qual o filme se tornaria algo de diverso, por exemplo, romance ou "teatro cinematografado".»

Noutros autores podemos encontrar uma reacção ainda maior à absorvente preeminência da visualidade. Benjamin, no seu texto de 1936 em que tanto pensa as questões do cinema, adverte para as armadilhas de se tomar como referente uma percepção visual, por considerar não ser a que melhor corresponde aos novos regimes de existência das artes. Benjamin [1936a:38-39] dá o seguinte exemplo: «há duas formas de recepção a um edifício: pode-se utilizá-lo, ou pode-se contemplá-lo. Em termos mais precisos, a recepção pode ser táctil ou visual. Desconhece-se inteiramente o sentido desta recepção se se apreciar apenas a atitude recolhida que adopta, por exemplo, a maioria dos viajantes quando visita monumentos célebres. Na ordem táctil não existe, de facto, nada que corresponda àquilo que é a contemplação no domínio visual. A recepção táctil faz-se menos pela via da atenção do que pela via do hábito. No que diz respeito à arquitectura, este hábito determina igualmente, em larga medida, a recepção visual. Esta última consiste muito menos num esforço de atenção do que numa tomada de consciência acessória. Mas, em certas circunstâncias, este tipo de recepção ganha um valor de regra. Com efeito, das tarefas que se impõem aos orgãos receptivos do homem durante as grandes viragens da história, nenhuma é resolvida por via visual, ou seja, através da contemplação. Para as resolver, pouco a pouco, é necessário recorrer à recepção táctil, ao hábito.» Escusado será dizer que é também esta, para Benjamin, a via do cinema.

No ano seguinte, 1937, Jorge Luis Borges[563] reagia também contra o privilégio concedido por certo cinema aos elementos visuais, escevendo: «há numerosos filmes - A paixão de Joana d'Arc continua a ser o espelho e o arquétipo desse adulado erro - que não passam de meras antologias fotográficas; não há um único filme europeu que não sofra de imagens imprestáveis...» Este género de reacções terá, como se compreende, tendência a aumentar com o desenvolvimento do cinema sonoro: nos tempos em que o cinema era «o grande

---

[563] - Em comentário ao filme La fuga, de Luis Saslavsky, num artigo de 1937 incluído na antologia organizada por Edgardo Cozarinsky, Do cinema, Lisboa, Horizonte, 1983, p. 50.

mudo»[564] tinha mais lógica olhá-lo como linguagem exclusiva ou predominantemente visual do que quando se lhe juntam os sons, e, sobretudo, as palavras. Roger Odin[565] chega mesmo a falar do «filme de ficção ameaçado pela fotografia e salvo pela banda sonora». Mas quem mais desenvolveu esta contestação foi Michel Chion[566], que se opôs à concepção do cinema como arte puramente visual, que o som teria vindo abastardar: «o discurso teórico habitual sobre o cinema sonoro apoia-se, no essencial, em noções herdadas do mudo (como as de plano e de montagem) e seria preciso inventar uma maneira mais pertinente de descrever o filme como "sinfonia audio-visual" misturando níveis díspares, em particular **textos** (explícitos ou escondidos) e **simulacros** sonoros e visuais.» Chion, numa tentativa de chegar a uma ontologia do cinema sonoro, define-o como tendo uma essência dual e contraditória, que traz em si o código e a sensação, o verbo e a matéria, a linguagem e o mundo.

Na mesma linha, Alain Masson[567] considera que a passagem ao sonoro marca, entre outras coisas, «uma desafecção do público em relação à visão simbolista da imagem e um interesse geral por uma forma mais nítida de inteligência das obras, guiada pelo seu funcionamento narrativo.» E o próprio Serge Daney, insuspeito de animosidade ou incompreensão em relação às linhas mais radicais do cinema, se demarcou da preponderância da imagem na teoria do cinema, escrevendo recentemente[568]: «para mim, o cinema não é, de modo algum, o deslumbramento perante a imagem que se move. Mas sim a reverbação do som, o sentimento do tempo, a inversão da duração, a fatalidade - talvez a única experiência temporal que sou capaz de seguir com boa capacidade de concentração, eu que sou distraído por natureza, que leio em diagonal e

---

564 - A expressão é de Tolstoi, citado por Iouri Lotman, (Sémiotique et esthétique du cinéma, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 7 - o original é de 1973), que escreve: «Leon Tolstoi, que tinha seguido com muito interesse os primeiros passos do cinema, tinha-lhe chamado o "grande mudo".»

565 - «Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son: étude de "L'Hiver" de Marcel Hanoun», *in* Cinémas de la modernité: films, théories, Paris, Klincksiceck, 1981.

566 - La toile trouée, Paris, Étoile, 1988. Ver também La voix au cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982 e Le son au cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

567 - L'image et la parole: l'avènement du cinéma parlant, Paris, La Différence, 1989.

568 - «Les inrockuptibles», nº 84, 1992.

raramente escuto uma ópera por inteiro. O cinema deu-me essa disciplina. Contou-me histórias de inversão temporal, de acordo com um princípio: quanto tempo falta até à palavra "fim"? Dito de outro modo: que possibilidades temos de inventar o tempo? Para mim, a essência dos grandes filmes é a invenção do tempo.» É claro que essa ligação privilegiada ao tempo faz parte, como vimos, das tendências do próprio modernismo: mas coloca a questão em termos muito mais complexos e, a meu ver, interessantes, que procurarei tratar ao abordar a ficção narrativa, do que a mera identificação quer à imagem, com acabamos de ver, quer à escrita, como se exporá de seguida.

6. O cinema como texto

O esforço de arrancar o cinema a uma concepção puramente plástica levou alguns autores a pensarem-no como puro **texto**. O grandre precursor terá sido Alexandre Astruc[569], de quem ficou famoso o programa, retomado durante várias décadas, de o cinema como escrita que usa uma câmara no lugar da caneta: «o cinema não terá futuro se a câmara de filmar não acabar por substituir a caneta», escreve Astruc. «Chamo a esta nova era do cinema a da *Caméra Stylo*. Esta imagem tem um sentido muito preciso. Quer dizer que o cinema se arrancará pouco a pouco à tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediada, do concreto, para se tornar um meio de escrita tão maleável e tão subtil como o da linguagem escrita. Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A mediação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões pertencem muito precisamente aos seus recursos. Melhor, dizemos que essas ideias e essas visões do mundo são tais que hoje só o cinema pode dar conta delas: Maurice Nadeau dizia num artigo da Combat: "Se Descartes estivesse vivo hoje, escreveria romances." Peço muito desculpa a Nadeau, mas hoje já um Descartes se fecharia no seu quarto com uma câmara de 16 mm e com película e escreveria o Discurso sobre o método em filme, porque hoje o seu Discurso sobre o método seria tal que só o cinema poderia exprimi-lo convenientemente... Qualquer filme, porque é antes de mais um filme em movimento, isto é,

[569] - «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camerá-stylo», L'Écran Français, nº 144, Março de 1948, pp. 176-178.

desenrolando-se no tempo, é um teorema.» «O cinema mostra como certas imagens tendem a constituir-se em instrumentos gramaticais (fundido, encadeado, sobreimpressão) ou retóricas (os mesmos, mais as elipses, metáforas, mesmo perífrases...). Esta verdadeira especialização gramatical é a realização extrema, sobre algumas imagens privilegiadas, de um tropismo geral que dirige as outras imagens-símbolo para a significação discursiva...» «Sem destruir as qualidades afectivas da imagem, e portanto a ambivalência simbólica, todas as técnicas do cinema põem em acção e solicitam processos de abstracção e de racionalização que vão contribuir para a constituição de um sistema intelectual.» «Sob a linguagem do filme aparecem as leis e ritmos da ideação (Zazzo), a eloquência do discurso (Cohen-Séat), um sistema lógico (Francastel), o próprio movimento do pensamento conceptual (Bergson). O filme cumpre-se e expande-se em racionalidade.» Mais tarde, Bresson [1975:12] escreverá: «o cinema não é um espectáculo, é uma escrita»; «o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e com sons».

Henri Agel, em artigo sobre o tema [1957:111-112], reage a estas posições: «podemos perguntar-nos se não há aí uma intelectualização extrema do cinema e se essa posição não é mais a de sociólogos lógicos vendo as coisas através das suas categorias do que a de um esteta que as sente do interior.» E cita Edgar Morin, que escreve: «a fluidez que diferencia o cinema da linguagem das palavras aproxima-o da música, porque uma e outra podem dispensar as palavras para discorrer e os seus efeitos continuam inefáveis.» Mas o caso é que o próprio Morin [1958:168] considera que «o cinema desenvolve a partir de si próprio uma linguagem, isto é, uma lógica e uma ordem - uma razão. Última maravilha: o cinema dá-nos a ver o nascimento de uma razão justamente a partir do sistema de participação de onde nasce uma magia e uma alma.»

Uma dificuldade que durante algum tempo entravou a consideração do cinema como texto foi a questão da metáfora. Eisenstein tentou comparar o seu princípio da montagem à metáfora literária, mas depois abandonou essa hipótese [cf. Winston, 1973:58-59]. Hipótese que será mais tarde retomada por Pasolini, sem no entanto lhe escamotear a dificuldade: «parece-me que a diferença entre cinema e literatura como meios de expressão pode ser encontrada na metáfora. A literatura é quase exclusivamente feita de metáforas, ao passo que no cinema eles estão quase totalmente ausentes.» Só mais tarde autores como N. Roy Clifton e Christian Metz desenvolverão teorias da metáfora cinematográfica,

permitindo, já nos anos noventa, que Trevor Whittock[570] venha defender que os filmes de ficção contêm metáforas que foram conscientemente introduzidas pelos autores, e procure enumerar-lhe as variedades.

Têm-se assim desenvolvido, nas últimas duas décadas, os conceitos de «texto fílmico» e de «análise textual» dos filmes[571]. Michel Colin[572], no cruzamento das «ciências da linguagem» com a psicologia cognitiva, estuda a linguagem cinematográfica numa perspectiva de análise do discurso, defendendo uma dependência estrutural entre a linguagem cinematográfica e a linguagem verbal: fenómenos da sintaxe cinematográfica, como o campo-contracampo, os movimentos de câmara, entradas e saídas de campo ou escala dos planos, podem ser explicados por regras semelhantes às da gramática generativa.

Sem discutir a complexa elaboração destas perspectivas, gostaria apenas de realçar aqui um aspecto: a **intertextualidade** que é assim potenciada tanto na teoria como na prática do cinema, e que encontraremos com frequência no Novo Cinema português. Essa intertextualidade aumenta, como vimos, no contexto da modernidade tardia, em que as obras vivem, em parte por vezes substancial, da citação ou remontagem de «textos» anteriores. Em 1992, T. Jefferson Kline publicou uma obra[573] em que estuda «o texto como ecrã» em autores como Truffaut, Malle, Resnais, Chabrol, Rohmer, Bresson ou Godard, sublinhando justamente essa circulação entre as obras, numa espécie de «biblioteca como labirinto psíquico» - se é que não se poderia mesmo falar, nesse novo contexto, da *psyché* como labirinto textual... O que me parece de realçar, porque não tem sido tido em conta na teoria do cinema, é que, tendo o cinema uma História tão curta comparada com as outras artes, as possibilidades de combinação e de jogo intertextual são reduzidas, levando a que as mesmas obras, ou os mesmo

---

570 - Metaphor and film, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

571 - Sobre estes conceitos, veja-se Michel Marie, «L'analyse textuelle du film», *in* Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet, L'esthétique du film, Paris, Nathan, 1983, pp. 143-157; e também, do mesmo autor, «Analyse textuelle», *in* Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon e Marc Vernet, Lectures du film, Paris, Albatros, 1980, pp. 18-28.

572 - Langue, film, discours: prolégomènes à une sémiologie générative du film, Paris, Klincksieck, 1985.

573 - Screening the text: intertextualitu in New Wave French cinema, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992.

fragmentos (personagens, situações, sequências, planos) sejam citados recorrentemente por variados autores - e mais uma vez encontrei em Portugal, mesmo em autores do cinema mais comercial, uma maneira de trabalhar em que a referência a outras obras é um dos elementos básicos. No cinema, a intertextualidade faz-se, pois, num circuito pequeno e fechado, tornando por vezes difícil saber quem cita quem: por exemplo (e trata-se por enquanto de um exemplo inventado) se um determinado autor está a citar uma obra de Paulo Rocha, ou se este já estava por sua vez a citar Oliveira, que por sua vez citasse Dreyer.

Atrás dei como exemplo dos riscos desse método compositivo da modernidade tardia a obra de Godard, dizendo que o peso e o carácter cifrado dessas citações poderia aniquilar os efeitos emocionais e mesmo artísticos da nossa relação com as obras. É certo, como nota Henderson [1971:91] que «a liberdade de Godard em criar novos tipos de conjuntos formais deriva em parte de ele renunciar a tal controlo a nível parcelar e talvez a quaisquer outros efeitos emocionais planeados antecipadamente. Não há dúvida que o postulado de um público mais crítico do que passivo o exige. É por isso que os últimos filmes de Godard são cada vez mais cerebrais, ou seja, são organizações mais intelectuais do que emocionais». Mas também é certo que Godard parece ser o autor em que os riscos dessa operação são mais assumidos e mais ultrapassados, pela liberdade com que combina materiais heterogéneos e pela carga fortíssima que consegue imprimir ao **choque** entre eles, trazendo de novo o choque, embora de outro tipo, como grande característica e virtualidade do cinema. «Godard, por exemplo, força os códigos e os materiais cinematográficos segundo linhas de fuga imprevisíveis: escreve contrariando o real, filma contrariando o argumento, monta contrariando a filmagem, estreia contrariando o público, e volta a filmar contrariando o filme anterior. No seio de cada obra, o realizador procede ao agenciamento dos actores e dos objectos mais heteróclicos, sobrepõe géneros, ideais, vertigens, imagens e sons» [Geada, 1985c:14].

Outro problema levantado pela consideração do cinema como texto é, evidentemente, o das interelações recíprocas entre cinema e literatura. Bazin [1959:15], em Qu'est-ce que le cinéma?, argumentou até em «defesa da adaptação», «por um cinema impuro», e começou mesmo a antever, com bons olhos, «o que seria o cinema se se inspirasse nos romances... influenciados pelo cinema». Mais uma vez, Eisenstein foi, a este respeito, um precursor genial. Não

só mostrou como em Griffith, por exemplo, muitas das invenções cinematográficas se inspiraram nos romances de Dickens, fundando parte da inteligência do cinema na tradição literária (não apenas daqueles autores que já sofreram a influência do cinema, mas em Diderot, Tolstoi, Zola, Pouchkine, Gogol ou Dostoievski)[574], como percebeu os efeitos que o cinema veio provocar nas outras artes, ligando ambos os aspectos debaixo do conceito de «cinematismo»[575]: «parece que todas as artes, através dos séculos, tenderam para o cinema». Também Mukarovsky escreve[576] que o cinema, depois de no começo da sua evolução ter estado sob a influência da épica e do drama, começava «a pagar a dívida influenciando, por sua vez, essas artes (veja-se, por exemplo, a influência da técnica cinematográfica do "plano" e da "panorâmica" sobre a apresentação do espaço na prosa épica moderna).»

As décadas seguintes mostraram cada vez mais o bem fundado desta ideia, porque em variadas artes e correntes se tornou evidente a influência do tipo de observação[577], de visualização e de montagem próprio da linguagem cinematográfica. F.-J. Albersmeier[578] procurou fazer a síntese dos efeitos de ***feed-back*** entre cinema e literatura. Desde os anos dez que jornais e revistas fazem inquéritos sobre a «influência» do cinema na literatura. «Há no entanto

---

574 - *Vide* sobretudo Le mouvement de l'art, Paris, Cerf, 1986, cujo capítulo V se chama justamente «Diderot falou de cinema».

575 - Veja-se Cinématisme, peinture et cinéma, Bruxelles, Complexe, 1980. Pode encontrar-se um antecedente a este conceito de «cinematismo» no conceito de «cineficação» desenvolvido por Meyerhold, um dos mestres de Eisenstein: é que, depois da revolução russa, e depois de breves experiências cinematográficas, Meyerhold voltou a dedicar-se exclusivamente ao teatro, mas para procurar durante algum tempo (1923-1924) transplantar certas características específicas do cinema para a encenação em palco. Cf. Bernard Eisenschitz, «Note sur Meyerhold et le cinéma», Cahiers du Cinéma, nº 220-221, Maio-Junho de 1970, pp. 88-89, que explica como essa fase foi provocada pela chegada, com a NEP, dos filmes americanos (Meyerhold impressiona-se sobretudo com Cruze, Griffith, Keaton, Fairbanks e Chaplin).

576 - «O tempo no cinema», ensaio da segunda metade da década de trinta, incluído na antologia Escritos sobre estética e semiótica da arte, Lisboa, Estampa, 1981. Cito a p. 209.

577 - «As outras artes começam a inspirar-se na precisão com que a técnica cinematográfica permitia a observação e a auto-observação», escreve Biro, 1982:17.

578 - «Cinéma: langage et littérature: essai de bibliographie», Cahiers du 20e siècle, nº 9, 1978, pp. 145-147.

que esperar pelo pós-guerra», escreve Albersmeier, «para ver essa problemática elevada ao nível de uma análise mais sistemática», num terreno em que «investigadores como Bazin, Agel, Fuzellier, o "estruturalista" Morrissette e, desde aproximadamente 1960, os primeiros semiólogos da literatura e do cinema (Pasolini, Barthes, Metz, Eco) podiam prosseguir as suas actividades sobre bases metodologicamente mais sólidas. Foram justamente os trabalhos que procuravam constituir uma semiologia do cinema (Metz, Bettetini, Garroni *et al*) que nos restituiram o facto de uma dependência do cinema, não apenas em relação à literatura, mas também em relação à linguagem»[579], numa «"duplicidade" que, além de um alargamento do horizonte, implicava um crescimento das dificuldades metodológicas, requeria uma abordagem linguística e ultraprassava os esforços mais intuitivos e subjectivos dos primeiros tempos. Começou a estudar-se, não apenas a influência da literatura sobre o cinema e vice-versa, como a sua interdependência, isto é, «a produção de "textos", quer literários quer cinematográficos, em que a fusão das duas linguagens/meios de expressão levou a "textos bastardos" (por exemplo: o "*ciné-roman*" do *Nouveau Roman/Nouveau Cinéma*).» Alain e Odette Virmaux[580] mostraram como a ideia de «cine-romance», que Robbe-Grillet usou como subtítulo de Marienbad, floresceu depois, como género particularmente aberto, desde autores mais ambiciosos, como Duras ou mesmo Bergman, aos mais comerciais (a novelização), passando pelas publicações de découpages, os «romances-cinema» e os «livros-câmara».

---

[579] - Christian Metz funda uma abordagem semiológica do cinema, que começa por se inspirar na linguística moderna e na tradição estética das reflexões sobre a «linguagem cinematográfica». Os artigos publicados entre 1964 foram primeiro reunidos no já citado tomo 1 de Essais sur la signification au cinéma. A mesma problemática foi renovada em Langage et cinéma, de 1971 (uso a edição revista, Paris, Albatros, 1982) e no segundo tomo de Essais sur la signification au cinéma, de 1973 (Paris, Klincksieck, 1983). Posteriormente, a psicanálise freudiana ganhou um peso crescente no seu pensamento, como se vê no já citado Le signifiant imaginaire; psychanalyse et cinéma, de 1977. A última fase do seu trabalho dedica-se às questões da enunciação, como pode ver-se no importante **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991. Para uma apreciação global da obra de Metz, e de muitas questões levantadas a propósito dela, leia-se Michel Marie e Marc Vernet (orgs.), Christian Metz et la théorie du cinéma (actas do colóquio de Cerisy de 1989), Paris, Méridiens Klincksieck, 1990. Sobre a semiologia do cinema em geral, veja-se o número especial, organizado por André Gardies, da revista CinémAction, intitulado «25 ans de sémiologie», nº 58, Janeiro de 1991.

[580] - Un genre nouveau: le ciné-roman, Paris, Edilig, 1981.

Haverá então que retirar uma última consequência de todas estas tranformações ocorridas tanto na prática como na teoria: é que se torna cada vez mais evidente a impossibilidade de pensar a nova arte do cinema como se ela fosse a negação das outras artes ou como se houvesse que lhe encontrar uma essência enquanto fenómeno isolado do seu exterior e interiormente homogéneo. Como nota Noel Carroll [1998a:11-12 e 262], as teorias pós-clássicas afastam explicitamente as tendências - sobretudo para o essencialismo - que encontrávamos na teoria clássica (Carrol chama essencialismo à defesa do cinema através da afirmação de uma diferença **ostensiva**). «Isto é, os teóricos clássicos do cinema operam isolando e explicando as características específicas do cinema e os objectivos do cinema em geral ou, em particular, da expressão no cinema, da representação no cinema, da ficção filmada, da crítica de cinema.» Em contraste «com o tipo de teoria clássica praticada por Arnheim, Bazin e Perkins, creio que podemos aprender muito mais sobre o cinema centrando-nos, não em hipostasiadas características específicas do ***medium*** mas nos usos em que o cinema é posto. Serão elas (como foram no passado) que determinarão que aspectos do ***medium*** são seleccionadas como mais importantes.» Ou seja, Carroll resiste a uma concepção essencialista do cinema, no que está «superficialmente de acordo com a tendência explícita da teoria contemporânea do cinema. No entanto, apesar dessa correspondência, não poderia ser identificado com o programa reinante na teoria do cinema», sobre a qual escreveu longamente e publicou logo a seguir uma obra com o significativo título **Mystifying movies: fads and fallacies in contemporary film theory**[581]. «A teoria clássica do filme está errada, mas a resposta não é a teoria pós-estruturalista do cinema», e aliás os seus próprios erros «podem ser instrutivos para todos os que queiram pensar teoricamente sobre o cinema.»

---

[581] - New York, Columbia University Press, 1988.

7. Cinema e drama

Se até agora tratei sobretudo de recusar certos caminhos - quer uma visão essencialista do cinema, quer a sua colagem unilateral à imagem ou ao texto - é agora tempo de explicar a perspectiva em que me situo para tratar o cinema, utilizando alguns dos elementos atrás discutidos mas incorporando-os numa abordagem que utiliza categorias transversais como drama e narração. Só essa transversalidade pode fazer justiça ao cinema, tanto mais que, como escreveu Langer [1953:428], «uma das características mais notáveis desta nova arte é que ela parece ser omnívora, capaz de assimilar os materiais mais diversos e transformá-los em elementos próprios»[582].

Comecemos pela categoria de **drama**, porque foi, como vimos, a que mais preocupou os primeiros teorizadores do cinema e no entanto, bem ou mal, veio rapidamente a perder a sua importância. Autores como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, no seu manifesto de 1928, receavam que a introdução do som no cinema pudesse engendrar um fluxo de «dramas altamente culturais» e outras «representações fotografadas de tipo teatral»[583]. Vimos também como Almada Negreiros e Fidelino de Figueiredo reflectiam sobre o assunto e se preocupavam em distinguir o cinema do teatro - embora com conclusões diferentes. Mais tarde, Susanne Langer [1953:428] aproveitará outra inovação técnica do cinema, a câmara móvel, para acentuar o divórcio em relação ao teatro, insistindo em «que a estrutura de um filme não é a de um drama e está, de facto, mais próxima da narrativa do que do drama; e que suas potencialidades artísticas tornaram-se evidentes apenas quando foi introduzida a câmara móvel.

---

[582] - Já em 1932 Georges Damas definia euforicamente o cinema como a primeira linguagem universal e completa inventada pelo homem [cf. Agel, 1957:107]. Recentemente, Peter Brunette e David Wills (Screen/play: Derrida and film theory, Princeton, Princeton University Press, 1989) adoptaram essa transversalidade ao tentarem «aplicar o trabalho de Jacques Derrida, até agora geralmente restringido às questões filosóficas e literárias, a considerações de teoria do filme.» É certo que Derrida nunca escreveu directamente sobre teoria do cinema. Mas Brunette e Willis argumentam que a sua crítica da fundação logocêntrica do pensamento ocidental, especialmente a sua noção de «escrita», pode ser utilmente aplicada nessa área, deslocando o cinema da sua posição tradicional nas artes visuais. O que é interessante nestes autores é que não o colocam no campo do texto, mas sim num lugar de maior intersecção, no que chamam um novo lugar nas ciências dos *media*.

[583] - Cf. Siegfried Kracauer, «The theatrical story», *in* Barnet, Berman e Burto (orgs.), Aspects of the drama, Boston, Little, Brown and Company, 1962, p. 132.

A câmara móvel divorciou a tela do palco. A simples fotografia da acção no palco, anteriormente vista como a única possibilidade artística do filme, daí em diante apareceu como uma técnica especial.» Voltando ao paradigma do cinema mudo, Langer acrescenta: «o facto de que o filme pôde desenvolver-se em um grau relativamente elevado como arte muda, em que o discurso precisou de ser reduzido e concentrado em legendas sumárias, bem espaçadas, foi outro indício de que não era meramente drama. Utilizava a pantomima, e os primeiros estetas do cinema consideravam-no essencialmente como pantomima. Mas não é pantomima; incorporou essa antiga arte popular da mesma maneira como incorporou a fotografia.»

O conceito de *caméra-stylo* virá reforçar por outra via a linha de demarcação entre cinema e teatro. Robert Bresson [1975:12], para quem «o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons», distinguirá então entre **cinema** (ligado ao espectáculo) e **cinematógrafo** (ligado à escrita). Usemos a síntese de Geada [1987:109-110]: «na perspectiva radical do cineasta francês, um filme não pode ser rigorosamente considerado um espectáculo na medida em que este exigiria a presença real, em carne e osso, dos actores em cena e do público no local do acontecimento. Deste modo, o cinema não poderia deixar de ser a reprodução fotográfica de um espectáculo cujo molde matricial é o teatro. Se o cinema é um espectáculo transferido e o cinematógrafo é escrita, vejamos onde se encontram as principais linhas de demarcação. Para Bresson, como para grande parte do cinema moderno, tudo gira em torna das noções do verdadeiro e do falso. O cinema, no entender de Bresson, seria falso porque é essencialmente teatro filmado, no qual o actor finge ser aquilo que não é, ao passo que o cinematógrafo só acontece no acto de filmar e no inefável das imagens que tal acto produz. O cinematógrafo não propõe actores nem papeis, mas modelos puros, corpos e almas inimitáveis que valem mais por aquilo que escondem do que por aquilo que mostram. "O que os modelos perdem em relevo aparente durante a rodagem, ganham-no em profundidade e em verdade no ecrã. São as partes mais chatas e mais ternas que, finalmente, adquirem maior vida". Contra o profissionalismo, o exibicionismo e o engenho do actor, contra as tácticas da velocidade e do ruído do espectáculo, opõe Bresson a ingenuidade dos modelos amadores, a lentidão e o silêncio da escrita em imagens. O actor espectáculo é um ilusionista, sempre pronto a forjar sentimentos que não são os seus; o modelo bressoniano não se representa nem a si mesmo nem ao outro, limita-se a estar, a dar corpo e voz ao enigma do ser humano. Os modelos de

Bresson implicam a possibilidade da tipagem única - razão porque não deverão voltar a ser utilizados noutros filmes -, da perfeita naturalidade e da total neutralidade da sua presença em frente da câmara.»

Vejamos agora como o cinema pode, pelo contrário, ser visto como tendo uma relação intrínseca com o drama. Mais uma vez, **Mukarovsky** [1933:209]: «as condições noéticas definidas pelo material situam o cinema **entre** a épica e o drama, de tal modo que ele tem de comum com cada uma destas duas artes algumas das suas características fundamentais; e todas estas artes estão ligadas entre si pelo facto de serem artes épicas, cujos temas consistem numa série de factos unidos entre si pela sua sucessão temporal e pelo vínculo causal (no mais amplo sentido desta palavra).»

Também **Kate Hamburger**, na já citada Logik der Dichtung [1975:156-165] considera que, «quando vemos um filme, podemos perguntar se é romance ou drama, isto é, necessitamos, para a iluminação da sua estrutura literária, de outras formas literárias, a saber: do romance e do drama.» «A fotografia como arte pode ser comparada à pintura e o tem sido feito (independentemente de avaliação positiva ou negativa). O filme, porém, não pode ser comparado à pintura e sim às artes literárias da épica e da dramaturgia. Indagando pela razão disso, encontramos novamente um fenómeno paradoxal, cuja origem é de natureza técnica. Não é pela imagem fotográfica como tal que o filme é comparável à literatura, mas é a imagem fotográfica móvel que possibilitou isso. (...) A arte plástica técnica da fotografia, que podia ser comparada apenas à pintura quando era capaz de fotografar apenas seres e objectos imóveis, penetrou no domínio da arte literária quando se tornou capaz de fotografar seres e coisas móveis. Pois, com isso apoderou-se, se bem que apenas em imitação, de um dos segredos da vida em geral, que é o do movimento, tornando-se capaz de criar a ficção da vida humana, assim como as artes literárias.» Por isso, «da mesma forma como a lógica do drama se esclarece e realiza inteiramente apenas pela focalização de sua estrutura como peça de teatro e, consequentemente, da fenomenologia do palco, também o factor técnico do cinema não prejudica a sua existência como forma ficcional e literária; e será demonstrado que esta apresenta determinada estrutura lógica, não apesar do factor técnico-fotográfico, mas precisamente por sua causa. O factor fotográfico naturalmente também é a razão de ser a lógica do cinema mais complexa que a do drama e da narração; devido a esse factor técnico, ela não é inteiramente autóctone, mas constituída

apenas em relação às duas outras formas ficcionais "autenticamente" literárias.»

Hamburger especifica: «a imagem móvel tem uma função narrativa; substitui a palavra da função narrativa épica. Esta é a razão pela qual podemos ver no cinema ambientes sem personagens, enquanto que o palco não pode ser mostrado sem personagens. (...) A imagem móvel, que exerce uma função narrativa, aproxima o filme mais da ficção épica que da dramática. Vemos aqui algo narrado, um romance.» «Ofélia, por exemplo, no drama encenado de Shakespeare, não é apresentada morta no córrego, mas a sua morte é relatada pela rainha a Laertes. No filme Hamlet, porém, ela foi vista na água do riacho, envolvida por galhos e flores - não mais sendo figura dramática shakespereana, mas uma figura narrada, épica. Pois como figura épica, morta, carregada pelas águas, ela pode ter uma existência literária legítima, mas como figura dramática não o pode.» Do mesmo modo, «quando, por exemplo, o sol lentamente desce no horizonte, quando um avião levanta voo e desaparece no céu (...) podemos ver algo, mas algo que foi narrado.» Só que, por outro lado, num filme «também vemos justamente aquilo que não experimentamos ao ler um romance, mas apenas quando assistimos a uma peça de teatro: actores que falam e agem, personagens dramáticas.» É aqui que «nos deparamos com uma fronteira, quando prosseguimos com a comparação da narração cinematográfica com a autêntica narração épica. Este limite é fixado pelo facto de ser a imagem, embora móvel, uma **imagem**. (...) Sabemos tão pouco dos personagens cinematográficos como dos dramáticos o que pensam e sentem quando calados. Num romance, porém, nós o sabemos, pois este é (...) o único lugar do sistema da linguagem onde seres humanos são representados em sua vida interna, em seus pensamentos e sentimentos não expressos em palavras. Em conclusão, escreve Hamburger: «a imagem móvel é a causa do facto de que o cinema é tanto drama epicizado, quanto épica dramatizada. O factor da mobilidade da fotografia cinematográfica transforma-a numa função narrativa, que faz do actor, em grande parte, um personagem épico. O factor da imagística dessa fotografia limita a configuração dos seres cinematográficos, contudo, à forma dramática, i. e., dialógica, e despoja a descrição do mundo objectivo de sua estrutura original. Os géneros dramático e épico fundem-se no filme na forma particular do drama epicizado e do épico dramatizado - uma fusão em que ambos os factores são ampliados e limitados de modo singular, porém justificado do ponto de vista estrutural e epistemológico.»

Também as últimas reflexões de **Christian Metz** procuravam situar o cinema entre as condições do drama e da épica[584]. A afirmação costumeira de que o cinema começou com teatro e acabou por vir a ser romance necessita de algumas reservas mas, no essencial, tem razão: o cinema, diz Metz, começou por sentir as dificuldades de manipulação do espaço e do tempo próprias do teatro, mas aos poucos foi encontrando processos que lhe permitiram uma maior liberdade, sem nunca chegar a conseguir a quase ilimitada ubiquidade do romance. Metz propõe que se veja a regra das três unidades, de Boileau, como sintoma de uma dificuldade: o teatro arrasta um peso de realidade que o faz ter mais dificuldade em descolar o acontecimento representado do tempo da representação - sem que isso lhe seja totalmente impossível, é-lhe difícil. Ao passo que o romance pode jogar à vontade com o tempo, reduzi-lo como se nada fosse («passaram vinte anos) ou dilatá-lo (e um piscar de olhos, em Proust, pode demorar 15 páginas) ou viajar nele para trás e para a frente (leia-se Bradbury). Ora, já Munsterberg, em 1916, realçava justamente a capacidade de o cinema se libertar do peso do teatro e se aproximar do fluxo mental.

Por sua vez, **Northrop Frye**[585], nos anos cinquenta, numa das suas ambiciosas sínteses classificativas, considera o cinema, pela sua espectacularidade, próximo do teatro de máscara - ao mesmo tempo que relaciona o cinema menos popular com a «máscara arquetípica»: «com a peça de moralidade passamos a uma outra área da máscara a que chamaremos aqui a máscara arquetípica, a forma predominante da maior parte do drama erudito (***highbrow***) do século XX, pelo menos na Europa continental, assim como nas óperas experimentais e nos filmes impopulares.»

Mais recentemente, Giuliana Callegari e Nuccio Lodato[586] procuraram fazer o ponto da situação das relações entre cinema e teatro, organizando uma

---

584 - No início dos anos noventa, Christian Metz estava também a trabalhar sobre o tema: infelizmente, não chegou a publicar, antes de morrer, as suas reflexões em que comparava as enunciações do drama, do romance e do cinema, e o que chamava os «enclaves recíprocos de umas nas outras. Em 1990/91 tive o privilégio de seguir o seu último seminário, dedicado a este assunto e intitulado «Théorie du film: l'énonciation comparée», na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle); há a esperança, entre os seus participantes, de poder vir a publicar as respectivas notas.

585 - Anatomy of criticism: four essays, ensaios pela primeira vez reunidos em 1957; cito da edição Penguin, London, 1990, pp. 288 e 290.

586 - Voce dietro lo schermo: alcuni possibli itinerari tra cinema e teatro, Pavia, APP, 1981.

antologia com textos de e sobre Shakespeare, Henri James, Thomas Mann, Gramsci, Pirandello, Proust, Brecht, Sontag, Deleuze, Sartre, Eco, Artaud, Breton, Barthes e outros. Já em 1994, Roy Armes, que antes se dedicara as questões da narração, publica uma obra importante sobre a estrutura dramática no cinema[587]. Armes contesta, por literários, os modelos dominantes de análise da narrativa fílmica, argumentando que a preocupação dos teóricos do cinema em ver os filmes como textos os levou a negligenciar a necessidade igualmente premente de ver os filmes como drama. Procura por isso incorporar os recentes desenvolvimentos da teoria do drama e da representação, uma vez que os filmes, como o teatro, são entidades híbridas, que juntam o texto escrito e o texto da *performance*.

Não se pode deixar de fazer ainda referência a uma outra acepção em que o cinema surge ligado à **teatralidade**: já não com a naturalidade de quem defende ou reconhece a inerência de estrutura dramática dentro do filme, mas sim como desvio a uma estrutura fílmica cuja normalidade existiria sem drama, ou pelo menos sem teatro. Em 1994 foi publicada uma antologia[588] em que vários autores procuram a teatralidade, como excesso e transgressão, tanto no argumento como no diálogo ou na realização, de autores ou filmes considerados conspicuamente «teatrais». Voltaremos ao tema ao tratarmos o cinema português.

---

587 - Action and image: dramatic structure in cinema, Manchester, Manchester University Press, 1994. A obra anterior era The ambiguous image: narrative style in modern european cinema, London, Secker & Warburg, 1976.

588 - Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn e André Gardies (orgs.), Cinéma et théâtralité, Lyon, Aléas, 1994, que reune 21 artigos, incluindo estudos de casos de filmes de Ophuls, Renoir, Brook e Greenaway.

8. Virtudes da narração

A - Narração e acção

É claro que, como elemento transversal que é, o valor dramático não pode ser separado daquela outra dimensão com a qual, para a nossa perspectiva (que parte de autores como Mukarovsky e Hamburger) ele está permanentemente em relação, mesmo em tensão: a narrativa, a que a Poética de Aristóteles dava uma clara primazia que a maior parte do cinema retomará.

Investirei muito tempo a discutir as questões da narração porque, na teoria do cinema (e nomeadamente em Portugal) ela tem sido vista como facilidade empobrecedora, ao passo que eu a encaro como um dos recursos que mais potencialidades traz ao cinema enquanto **arte**. Aquilo que se coloca, entretanto, como questão prévia (e tão fundamental no nosso caso do cinema português) é a própria ideia de **ficção**. Não vimos já como uma parte importante da teoria e da prática do cinema europeu, a partir de finais dos anos cinquenta, defendeu a privilegiada relação do filme com o real, e não com o ficcional? É sobretudo essa concepção que mais nos faz ter de pensar e discutir as vantagens, e quase a legitimidade, da ficção. Fellini [cit. *in* Geada, 1987:110] reage: «**cinema-verdade?** prefiro **cinema-mentira.** Uma mentira é sempre mais interessante do que a verdade. A mentira é a alma da arte do espectáculo, e eu adoro espectáculo. A ficção pode sempre ter uma verdade maior do que a realidade óbvia de todos os dias. Não é preciso que as coisas que se mostram sejam autênticas. Em regra, são melhores quando o não são. O que tem de ser autêntico é a emoção que se sente e se quer exprimir»; «sou mentiroso, mas sou sincero».

Francis Fergusson[589] argumenta: «a construção da intriga [*plot-making*] anda mal vista pelas críticas contemporâneas da poesia, porque pensam nela como a ingenuidade mecânica de *whodunits* a outros entretenimentos "intriguistas". Aristóteles viu a utilidade desse tipo de construção da intriga, e fornece sugestões sobre como a realizar; mas a sua concepção primordial da intriga é "orgânica". Vê a intriga como a **forma** básica da peça, e nesse sentido

---

[589] - «Aristotele's Poetics and the modern reader», *in* Robert W. Corrigan (ed.), The making of theatre: from drama to performance, Illinois, Scott, Foreman & Co., 1981.

pode falar-se da "intriga" de um poema curto.» Lê-se na Poética (VI.15): «a intriga é o primeiro princípio, e a alma da tragédia». Para Aristóteles a personagem é a «acção habitual», menos importante que a acção («Aristóteles pensava que quando os incidentes da história são compostos na sua sequência trágica, já produzem parte do efeito trágico, mesmo que as personagens ainda sejam pouco mais do que nomes»). Mas é necessário entendermo-nos sobre o que aqui significa «acção». «Para Aristóteles, os poetas, como os pintores, os músicos, os bailarinos, todos "imitam acção" em diferentes maneiras. Com "acção" (*praxis*) ele não quer dizer actividade física, ou acontecimentos, mas um movimento do espírito, a motivação que leva a esses acontecimentos. Por isso S. H. Butcher diz: "a *praxis* que a arte procura reproduzir é apenas uma energia psíquica a trabalhar em direcção ao exterior". Dante chama-lhe um "movimento do espírito". Aliás, quando tentamos definir as acções de alguém que conhecemos, ou das personagens de peças ou filmes, geralmente fazêmo-lo em termos dos motivos.» É por isso que Aristóteles pode repetir incansavelmente «que uma peça ou um poema só podem ser unificados se representarem **uma acção**.» É certo que Homero, tanto na Ilíada como na Odisseia, usa uma grande quantidade de acções: mas Aristóteles considera que em ambas Homero fez as obras «centrar-se em volta de uma acção que no nosso sentido do termo é única». Poetas menores tentaram alcançar essa unidade fixando-se numa só personagem ou numa só acção: apenas Homero teve a visão suficiente para descobrir uma acção unificadora (a fúria de Aquiles, o regresso a casa de Ulisses) mantendo o vasto e diversificado material das suas épicas. A mesma visão de que precisaram também Sófocles, Shakespeare ou Ibsen para partirem de uma história com muitos acontecimentos e encontrarem maneiras de lhe dar uma unidade, apresentável em poucos momentos cruciais.

É certo, como lembra Winston [1973:56], que, «à medida que os gregos desenvolveram o drama, mais ênfase foi colocada nos **conflitos** a serem encontrados na história e nas conexões **causais** entre os incidentes (...) do que nos próprios incidentes. Depois os dramaturgos gregos examinaram os efeitos dos incidentes, ou acontecimentos, nas personagens, e, vice-versa, a influência das personagens nos acontecimentos. (...) Assim, nas mais precoces formas narrativas e dramáticas da literatura ocidental, podemos ver uma crescente distinção entre o "valor de história" (por exemplo, o interesse intrínseco e o apelo estético na maneira como uma história é contada e o que conta) e o "valor dramático" (por exemplo, se uma história é apropriada para ser representada, a

riqueza e profundidade das suas personagens e a intensidade dos seus conflitos); e, como veremos agora, é significativo para o desenvolvimento do cinema como arte que a produção de filmes que cresceu em Hollywood se tenha orientado para o primeiro valor, mais do que para o segundo.» Porque, conclui Winston, «foi a ênfase do romance na história, com uma estruturação mais solta dos acontecimentos em contraste com os elementos mais cerrados e estruturados da intriga e dos conflitos que se encontram no drama que teve maior influência no desenvolvimento do cinema como arte.» Ou seja, reencontramos aqui a ideia de que, mesmo tendo começado como teatro, o cinema se foi aproximando do romance.

É certo que esta questão não pode ser decidida de forma tão marcada, por várias razões. Em primeiro lugar, porque não existe acção sem uma parte de drama nem drama sem uma parte de acção. Voltemos a Fergusson: «na filosofia de Aristóteles, e em muitas teorias subsequentes sobre a acção humana, os conceitos de "acção" e de "paixão" (ou *praxis* e *pathos*) são agudamente contrastados. A acção é activa: a *psiche* percebe uma coisa que quer, e "move-se" em sua direcção. A paixão é passiva; a *psiche* sofre alguma coisa que não pode controlar ou compreender, e "é movida" por ela. Os dois conceitos, abstractamente considerados, são opostos; mas na nossa experiência humana, acção e paixão estão sempre combinadas, e este facto é reconhecido na psicologia de Aristóteles. Nenhum movimento da *psiche* é pura paixão - totalmente desprovida de objectivo ou de compreensão - excepto talvez nalguns estados patológicos em que se perdeu a qualidade humana. E não existe acção humana sem a sua componente de sentimento ou emoção pouco definidos; só Deus (em algumas filosofias aristotélicas) pode ser definido como Acto Puro. Quando Aristóteles diz que "a vida consiste em acção", está a pensar em acção nas suas inumeráveis formas, surgindo continuamente a partir de um *pathos* (ou afectividade, como lhe chamamos) com menos forma da *psyche* humana. Mesmo na dor, luxúria, terror, ou luto, a paixão, tal como a conhecemos, adquire algum motivo mais ou menos consciente, alguma forma humana que podemos reconhecer. É por isso que Aristóteles pode falar (XVIII.2) tanto de motivação "patética", que está mais próxima do polo passional da experiência, como da motivação "ética", que está mais próxima da razão e da vontade conscientemente controlada.» «Mas Aristóteles também reconhece peças de motivação essencialmente patética, e peças de motivação essencialmente ética.

No nosso tempo, as peças de Checov são patéticas na motivação, e a intriga, ou a forma básica, é mais parecida com a da lírica do que com a do "drama" tradicional. As peças de Ibsen são sobretudo éticas na motivação, e consistem sobretudo em disputas como os Episódios em Édipo.» Daí a componente narrativa que existe no próprio drama, a ponto de Thornton Wilder[590], com algum exagero, chegara descrever o drama como forma exaltada de narrativa: «o teatro eleva a arte da narração a um poder maior do que o do romance ou o do poema épico. (...) O dramaturgo deve ser por instinto um contador de histórias.»

Em segundo lugar, é impossível separar claramente o modelo narrativo do modelo dramático porque o narrador épico, depois de se expôr na introdução, também muitas vezes sai de cena para, pelo menos aparentemente, entregar a ficção nas mãos das personagens: um recurso que já Aristóteles gabava em Homero, e que já vimos, com Bordwell, ser uma das características fundamentais da narração «discreta» de Hollywood. Em terceiro lugar, como já ficou dito atrás, porque no cinema, linguagem onde os acontecimentos têm de ser mostrados ou contados, existe toda uma decisiva dimensão mimética que remete para uma componente dramática: André Gaudreault[591] incluirá mesmo, na comunicação narrativa do filme, duas dimensões, uma a que chama a narração propriamente dita e outra que baptiza de *monstration*.

B - A narração na teoria do cinema

De qualquer modo, pelo menos no cinema, o certo é que, como lembra Turner [1988:67], «os filmes são geralmente sumarizados pelas suas intrigas - no seu primeiro "tratamento" (ou *outline* da ideia do guião), na publicidade prévia, nas TV-guias, nas críticas e nas conversas.» Seria curioso analisar esses sumários para avaliar até que ponto apenas dão conta dos acontecimentos da intriga ou já incorporam a maneira como esses acontecimentos são contados (ou seja, apenas a *story* ou também o *plot*, para usarmos a versão inglesa de uma

---

590 - «Some thoughts on playwriting», cit. *in* Langer, 1953:334.

591 - Du littéraire au filmique: système du récit, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, com prefácio de Paul Ricoeur. *Vide* também, de A. Gaudreault e François Jost, Cinéma et récit II: le récit cinématographique, Paris, Nathan, 1990.

conhecida dicotomia, que não vamos aqui expôr, de grandes tradições na teoria da narrativa). É que na maioria dos filmes, «fáceis» ou «difíceis», os acontecimentos narrados estão tão imbrincados com o modo como são narrados (sequência, duração, frequência, etc.) que se torna difícel distinguir ambas as dimensões: para usarmos os termos de Gérard Genette[592], o *récit* é o somatório, ou o entretecer, da história com a narração.

Não admira, por isso, que a teoria do cinema tenha vindo a investir nos problemas da narração. Admira é que o tenha feito apenas recentemente, e as razões por que o fez. Segundo Robert Lapsley e Michael Westlake[593], aqueles que finalmente se dedicaram a estudar a narração no cinema «estavam em parte motivados pelo desejo de rigor científico por oposição ao impressionismo predominante, mas também, o que era mais importante, por um impulso político de desafiarem o naturalismo. Dado o projecto de analisar o cinema comercial de *mainstream* e dado o facto de que esse cinema era esmagadoramente narrativo na forma (...), era um passo óbvio virar-se para esse trabalho sobre a estrutura narrativa para mostrar, primeiro, que os textos produziam sentido apenas através de procedimentos e estruturas que eram historica e culturalmente específicas, e, depois, que tais procedimentos e estruturas não eram inocentes, mas sim ideologicamente cúmplices. O que as histórias relatam não lhes pré-existe, antes nasce apenas através delas; e no entanto, uma vez construído tem a força ideológica conferida pela sua aparente representação da realidade.»

Mesmo assim, consideram Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis[594], «no fim dos anos setenta a teoria narrativa do cinema estava ainda enredada no empreendimento semiótico mais geral conhecido como análise textual, apesar de ter começado a desenvolver um campo reconhecido com direito próprio. A questão que conduziu a um campo mais específico e definido de investimento para a teoria narrativa do cinema foi a questão do **ponto de vista** - geralmente entendida como a perspectiva óptica de uma personagem cujo olhar ou visão domina a sequência, ou, no seu sentido mais lato, a perspectiva global do narrador em relação às personagens e acontecimentos do

---

592 - Figures 3, Paris, Seuil, 1972.

593 - Film theory: an introduction, Manchester, Manchester University Press, 1988. Cito das páginas 128-129.

594 - New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond, London, Routledge, 1992, p. 83.

mundo ficcional.» É aquilo que Genette pensará debaixo do conceito de «focalização», e que mais tarde Shlomith Rimmon-Kenan[595] dividirá em três facetas: a perceptiva (o alcance sensorial da personagem, basicamente o que vê e ouve)[596], a psicológica (se o centro cognitivo e emocional do texto se liga a uma personagem particular) e a ideológica (relativo à personagem cuja perspectiva transporta o sistema geral de valores ou as «normas do texto»). Seymour Chatman[597], por seu lado, prefere falar em «filtro», e Stam, Bourgoyne e Flitterman-Lewis [1992:94] comentam: «o uso por Chatman do termo filtro traz vantagens em relação ao termo focalizador, porque exprime bem o sentido da narração informativa a fluir através do canal psicológico ou emocional fornecido pela personagem, sem insistir numa colocação visual concreta.» De qualquer modo, a questão do ponto de vista não pode fazer esquecer, como argumenta Gaudreault, que, mesmo num filme que seja todo ele narrado na primeira pessoa (do ponto de vista de uma das personagens) é ainda necessário atender teoricamente ao que Gaudreault chama o **narrador fundamental** - um narrador que controla o conjunto das técnicas cinemáticas, incluindo as vozes que narram[598].

---

595 - Narrative fiction: contemporary poetics, London, Methuen, 1983.

596 - François Jost, «Narration(s): en deçà et au-delà», Communications, nº 38, 1983, pp. 192-212, fala em «ocularização».

597 - «Filter, center, slant and interest-focus», Poetics today, nº 7 (2), 1986, pp. 189-204.

598 - Sobre o tema, vejam-se também: o volume organizado por Thomas Elsaesser, Early cinema: space, frame, narrative, London, British Film Institute, 1990, com ensaios de Gaudreault, Noel Burch, Raymond Bellour e outros sobre a narração nos primeiros anos do cinema; Edward Branigan, Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film, Berlin, Mouton, 1984 (um estudo feito do ponto de vista da gramática generativa); Christian Metz, no já citado L'énontiation impersonnelle ou le site du film; Avrom Fleishman, Narrated films: storytelling situations in cinema history, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992; David Bordwell, Narration in the fiction film, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985.

C - Antropologia da narração

Comecemos por abordar as concepções que têm vindo a pensar a recorrência, a importância e o prazer da narrativa ficcional, para no ponto seguinte logo passarmos às concepções que pensam a crítica, ou o *désoeuvrement*, dessa narrativa, que se encontram muito mais presentes no cinema português das últimas três décadas. Partamos da síntese feita por **Adriano Duarte Rodrigues**[599]: «As funções cosmogónicas das narrativas têm a ver com a maneira como as sociedades humanas concebem a origem do universo e a sua própria localização no espaço e no tempo. As narrativas estabelecem portanto uma relação privilegiada com a dimensão mítica da relação do homem ao mundo, com as representações do mundo, as *Weltanschauungen*. Os mais antigos mitos conhecidos apresentam-se sob a forma de narrativas da criação, de cosmogonias, que encontramos em todas as civilizações. São modalidades discursivas destinadas a projectar sobre o universo uma forma de organização coerente, uma interpretação indiscutível do mundo, instituindo assim uma ordem propriamente cultural face à desordem, ao caos, às forças cegas e temidas da Natureza indomável, não-apropriada culturalmente. A função cosmogónica é, por isso, inseparável da dimensão institucional das narrativas. Esta função institucional diz respeito à natureza problemática das instituições arcaicas, nomeadamente da família, assim como à inquietação que as invenções técnicas provocam inevitavelmente antes de serem apropriadas colectivamente. (...) As narrativas míticas não asseguram, porém, apenas funções tradicionais, não mantêm só a ordem instituída perante a introdução de novos elementos perturbadores da ordem vigente. Exercem igualmente funções criativas, incitando ao prosseguimento de novos projectos, novos instrumentos e novos utensílios. Esta função inovadora é particularmente notória nos mitos transmitidos, por ocasião dos ritos de iniciação destinados a assegurar a admissão de novos membros no seio da colectividade. Por isso, a iniciação, tal como a domesticação da Natureza, são sempre acompanhadas pela recitação de narrativas míticas que as legitimam, as promovem e as transmitem aos novos membros a iniciar.» Lévi-Strauss[600] conta, por exemplo, como o mágico Cuna

---

599 - Introdução à semiótica, Lisboa, Presença, 1991, pp. 64-66.

600 - «L'éfficacité symbolique», *in* Anthopologie structurale 1, Paris, Plon, 1958.

FAC. DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DOCUMENTAÇÃO

agia sobre o corpo de uma mulher para a ajudar ao parto apenas pela força da sua narrativa de uma viagem mítica (que era ao mesmo tempo uma viagem orgânica no corpo).

Retomemos Adriano Duarte Rodrigues: «o mito é, deste modo, uma palavra do poder carregada de ambivalência, um misto de conservação e de inovação, de instituído e de instituinte, na fronteira entre o mundo informe e indizível da Natureza e o mundo regulado da cultura. A narrativa mítica é, por um lado, reminiscência, anamnese, de uma palavra produzida por um demiurgo fundador, cuja memória se perde na noite dos tempos e se funde portanto com a palavra criadora por excelência, com o Logos, e, por outro lado, desafio lançado pela sociedade, na pessoa de um chefe, que pela palavra a converte em comunidade e eventualmente até em comunhão. É a repetição de um acto originário de criação, provocando imaginariamente a realização eficaz do projecto colectivo num futuro messiânico e parusíaco. Por esta razão, a temporalidade da narrativa são o passado e o futuro, confundidos numa espécie de presente an-histórico ou trans-histórico, num hoje perene. Os aspectos antropológicos e institucionais das narrativas ajudam a compreender porque é que, na maior parte das sociedades, o problema da veracidade ou da falsidade das narrativas míticas só se coloca a partir do momento em que assistimos à emergência da modernidade como modo de relacionamento do homem com o mundo, sob a forma de uma ruptura radical com a tradição, para em seu lugar instaurar a racionalidade individual como fonte de legitimidade, tanto na esfera ontológica, como nas esferas ética e estética.»

Exactamente no mesmo ano do seu famoso texto em que tanto aborda o cinema, **Benjamin** publica também um texto fundamental sobre estas raízes antropológicas da narração, com o título «O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov»[601]. Aí Benjamin distingue, entre os narradores anónimos, «dois grupos que, sem dúvida, se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se realiza plenamente em quem tiver presente ambos os grupos. "Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar", diz a voz do povo a pensar no narrador como alguém que vem de longe. Mas não se ouve com menor agrado quem ficou a trabalhar no seu país, e que conhece as suas

[601] - Ensaio de 1936 incluído na colectânea Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 27-57.

histórias e tradições. Se quisermos ter presentes ambos os grupos nos seus arquétipos, temos um personificado no agricultor sedentário e o outro no mercador dos mares. De facto, cada um desses modos de vida produziu em certa medida, a sua própria estirpe de narradores. Cada uma delas conserva ainda, séculos mais tarde, as suas características próprias. (...) No entanto, aquelas estirpes, como se disse, são apenas tipos fundamentais. A extensão real do mundo das narrativas, na sua plena dimensão histórica, é impensável sem uma interpenetração profunda daqueles dois arquétipos. Uma tal interpenetração foi conseguida especialmente pela Idade Média, com o seu sistema corporativo. O mestre sedentário e os aprendizes viandantes trabalhavam juntos na mesma oficina; e todos tinham sido aprendizes-viandantes antes de se fixarem no seu país ou no estrangeiro. Se a arte de narrar teve nos camponeses e nos homens do mar os seus velhos mestres, é na oficina que vai ter a sua alta escola. Nela se juntam a notícia trazida de longe pelo viandante e o conhecimento do passado transmitido ao sedentário.» «A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber».

Assim, continua Benjamin, «o grande narrador tem sempre as suas raízes no povo, principalmente no estrato dos trabalhadores manuais. Como este estrato, contudo, abrange o elemento camponês, o marítimo e o urbano, em estádios diferentes da sua evolução económica e técnica, também os conceitos em que se deposita o seu tesouro de experiências se estratificam de múltiplas maneiras (já para não falar no contributo que os comerciantes dão à arte de narrar e que não é, de modo algum, de minimizar; não tanto por lhe aumentar o conteúdo didáctico, mas por lhe refinar as astúcias que tanto cativam a atenção dos ouvintes. Eles deixaram marcas profundas nas histórias de As Mil e Uma Noites). Em resumo, sem prejuízo do papel fundamental que o narrar desempenha no **orçamento geral** da humanidade, são múltiplos os conceitos nos quais se podem incluir as **receitas** das narrativas. O que em Lesskov é para ser entendido à luz de uma perspectiva religiosa, em Hebel parece inserir-se nas perspectivas pedagógicas do iluminismo, em Poe surge como uma tradição hermética, e em Kipling encontra um último refúgio no espaço habitado pelos marinheiros e soldados coloniais britânicos. Além disso, é comum a todos os narradores o à-vontade com que se movem pelos vários graus da sua experiência, como quem sobe e desce uma escada.»

Em qualquer caso, continua Benjamin, «a narrativa, que durante muito tempo prosperou no círculo do trabalho manual - do camponês, do marítimo, e,

depois, do homem urbano - é, ela também, como uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o que há de puro "em si" nas coisas, como o fazem a informação e o relato. A narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir buscar de novo. Por isso a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o moldou. É tendência dos narradores começar as suas histórias com a descrição das condições em que tomaram conhecimento do que se segue, quando não as fazem passar, pura e simplesmente, por histórias vividas por eles próprios.» «Podemos mesmo ir mais longe e perguntar se a ligação que o narrador tem com a sua matéria - a vida humana - não é, ela própria, uma relação artesanal. Se a sua tarefa não consiste, precisamente, em trabalhar a matéria-prima das experiências - as dos outros e as suas próprias - de uma maneira sólida, útil e única. Trata-se de uma transformação da qual talvez o provérbio nos dê, mais facilmente, uma noção quando este é compreendido como ideograma de uma narrativa. Poderíamos dizer que os provérbios são ruínas que ficam no lugar de velhas histórias».

«Assim encarado, o narrador surge entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar um conselho, não apenas para alguns casos, como faz o provérbio, mas para muitos casos como faz o sábio. Pois pode recorrer à própria vida (uma vida, aliás, que inclui em si não só a experiência própria mas também a alheia; o narrador associa à sua experiência mais íntima aquilo que aprendeu na tradição). O seu dom é poder contar a sua vida; a sua dignidade contá-la por inteiro. O narrador: eis o homem que poderia deixar consumir, com perfeição, a mecha da sua vida na suave chama narrativa.» «O primeiro verdadeiro narrador é e continua a ser o do conto. Quando era difícil obter um conselho, era o conto que o sabia dar; e quando esse conselho era premente, era no conto que estava a ajuda mais próxima. Esta premência era a premência do mito. O conto dá-nos notícias das cerimónias mais antigas que a humanidade encontrou para libertar-se do pesadelo que o mito colocou no seu peito. (...) O conto ensinou outrora à humanidade e ensina ainda hoje às crianças que o mais aconselhável é enfrentar o poder do mundo mítico com astúcia e arrogância».

Blumenberg reelabora estas questões de forma extremamente subtil, com o seu conceito de «absolutismo da realidade». Usemos a síntese explicativa de Maria Teresa Cruz [1988:176-178]: «conceito limite, horizonte de estatuto ambíguo (entre o epistemológico e o antropológico, (...) o "absolutismo da

realidade" corresponde a um limiar extraordinário arcaico da existência do homem, em que as condições da sua sobrevivência estavam totalmente nas mãos de uma natureza hostil e desconhecida, imposta enquanto poder superior. (...) O estado de insegurança insustentável que esta situação provoca é designada, por Blumenberg, como *Angst* ou estado de ansiedade, anterior ainda a qualquer forma de domesticação da realidade prepotente. Sem se demorar excessivamente em pormenores, Blumenberg menciona, contudo, os vários aspectos estudados pela História e pela Antropologia, como indícios da dominação primordial do "absolutismo da realidade": a invenção/produção de instrumentos (para sobrevivência física imediata), a produção de imagens nas paredes das cavernas (para o controlo daquilo que escapa a uma experiência imediata) e do nome (para a fragmentação do poder absoluto da realidade em entidades designáveis, isto é para a transformação do "terror" (*Angst*) na sua forma já dominada de "medos" (*Furchten*). O nome, por sua vez será a condição de possibilidade do aparecimento do mito, das histórias que se contam para matar o medo (*Furcht*), a ignorância. "Toda a confiança no mundo, diz Blumenberg, começa com os nomes a partir dos quais se podem contar histórias"».

«É a instauração do nome que permite a *mytheisthai* (o contar de histórias). Estas, por sua vez, respondem à necessidade de significação (*Bedeutsamakeit*) que viria a competir com a função teorética, a dogmática, a ideológica e a mística, sem contudo perecer. Nas razões da sua sobrevivência estão, para Blumenberg, as razões fundamentais da sobrevivência do mito. A *Bedeutsamkeit* não surge, para Blumenberg, como uma estrutura semiológica prévia e meramente formal, mas sim "como um resultado da representação da relação entre a resistência que a realidade opõe à vida e a acumulação de energia que nos permite medir forças com ela". É esta relação tensional que impede tanto uma objectividade enquanto instância total (o que corresponderia à efectiva dominância do "absolutismo da realidade") como a ilusão de uma subjectividade pura (enquanto vontade de reduplicar todo o real do sentido) que explica a emergência da *Bedeutsamkeit*, como expressão da própria finitude do homem. Se é verdade que "O aparecimento, na realidade, de coisas dotadas de sentido é improvável como um resultado de um processo físico", também é verdade que, "na significação (*Bedeutsamkeit*), a componente subjectiva pode ser efectivamente maior do que a objectiva, mas que a última não pode nunca ser reduzida a zero"».

«Ao contrário da concepção da Psicanálise, ou mesmo da Antropologia de Lévi-Strauss, para as quais o mito é uma espécie de substracto primordial da cultura, algo que se mantém na origem, como fundo imutável, Blumenberg propõe uma concepção historicizada de mito, segundo a qual, as histórias se transformam gradualmente em História, através de sucessivas variações e transformações. O mito é, para Blumenberg, não algo que está na origem, mas sim a soma destas variações, respostas diferentes, por vezes sucessivamente dadas às mesmas questões. O mito seria, assim, o paradigma de um processo de "reocupação" (*Unbesetzung*), percorrendo toda a cultura ocidental, sob o trabalho da metáfora. A possibilidade de um legibilidade (presente em todo o pensamento ocidental, como bem se demonstra in Die Lesbarkeit der Welt) não tem, em Blumenberg, a pretensão de uma legibilidade total. A leitura, ela própria uma metáfora, terá de jogar sempre num espaço intermédio entre o desejo ofuscante da revelação total e a opacidade desmobilizadora. (...) O significado do mito reside assim na sua temporalidade e não numa suposta natureza ou conteúdo originário. Quer isto dizer, o mito não está no começo, como modelo - o mito torna-se modelo. É um interpretante das histórias e do presente, transformando-se assim em História.»

«Não se trata de promover o mito até uma ideia de racionalidade, mas antes de interrogar esta ideia de racionalidade que necessitou, para se instaurar, de uma demarcação. Não importa, pois, procurar no mito aquilo que nele era já racional, a partir no fundo de um conceito dado e inquestionado da razão, mas antes, interrogar essa razão e perguntar em que foi que ela diferiu tão radicalmente das reacções e das explicações existentes, de modo a reivindicar um corte de tal forma profundo na História do Homem. Este homem, a quem esse corte foi imposto, possuía já histórias, (*Geschichten*), nomes e significações (*Bedeutsankeiten*), que tinham adquirido para ele a fiabilidade do reiterável, determinando assim os seus comportamentos. É contra estas histórias (*Geschichten*) que a razão procura fundar a História (*Geschichte*). O que primeiro podemos constatar a respeito da sua natureza é esta vontade de revogação, isto é, a própria ideia de ruptura de que necessita para se suster: "**o logos vem ao mundo através do corte do mito**". A razão não teria sabido suportar-se a si mesma, mas sim fundar-se por oposição a algo que determina estar antes dela.»

D - História, história

De tudo isto deve resultar claro, mas especifique-se, que as narrativas são elaborações não apenas de mitos arcaicos, mas também de acontecimentos contemporâneos, e são feitas em todas ou quase todas as instâncias da vida social. Num volume dedicado à narração no cinema, Edward Branigan[602], tomando justamente como pano de fundo a atitude segundo a qual «a narrativa devia ser encarada como um modo de pensamento com formas e processos próprios», defende que, «tal como a linguística moderna procura a base psicológica da competência linguística, assim a narratologia deveria tentar fazer um relato psicologicamente válido da nossa compreensão da narrativa, não apenas na ficção dos filmes e livros, mas nos discursos não ficcionais de jornalistas, historiadores, advogados, educadores, bem como nas conversas do quotidiano» - ou, poderíamos acrescentar, nas artes, dando como exemplo mais flagrante uma parte importante da pintura contemporânea.

Significativamente, as ciências sociais começaram recentemente a revelar um crescente interesse pelas problemáticas narrativas[603], como objecto. Mas a questão não deve ser discutida sem simultanea-mente se pensar como a narratividade abrange os próprios domínios do saber que, na tradição mais cartesiana, puderam durante algum tempo pensar-se como alheios a ela, e mesmo tomar-se como uma espécie de necessário antídoto às fantasias da ficção. Vimos já como em muitos aspectos se **diluiu** a demarcação do domínio das actividades científicas em relação aos outros domínios. Como diz Fernando Pinto do Amaral, cresceu um «certo alheamento perante as questões da validade e da verificabilidade das interpretações, de modo a que as explicações

---

602 - Narrative comprehension and film, London, Routledge, 1992.

603 - Para uma aproximação, de base quase sempre funcionalista, ao papel desempenhado pelas narrativas (aos níveis interpessoal, de pequenos grupos, de organizações e dos *media*) na produção e controlo da ordem social, veja-se Dennis K. Mumby (ed.), Narrative and social control: critical perspectives, London, Sage, 1993. Por sua vez, o volume de Ruthellen Josselson e Amia Lieblich (eds.), The narrative studies of lives, London, Sage, 1993, que se anuncia como o primeiro de uma série com o mesmo título (de que já saiu outro volume, dos mesmos autores, intitulado Exploring identity and gender, London, Sage, 1994) procura discutir as interfaces entre a vida, as narrativas que sobre ela são construídas e os conceitos que muitas vez são derivados dessas histórias para falarem dessas vidas, num conjunto de perspectivas entre a sociologia e a psicologia.

adquirissem a natureza de uma narrativa. Trata-se de um caminho (por exemplo rortiano) que de resto não é específico das ciências do espírito e afecta igualmente as ciências duras, pressupondo um vínculo entre a história e a História, dado que esta seria reabsorvida por aquela graças a uma catacrese»[604].

Tem sido a disciplina da História a primeira a tomar aguda consciência desta dimensão narrativa. Francisco Rui Cádima[605], começando por lembrar que para Georges Lefebvre a história é o texto que resulta da confluência entre uma prática disciplinar que se pretende cada vez mais científica e uma arte narrativa, acrescenta que só nos anos 60 «a "velha" oposição entre *récit fictif* e *récit historique* é repensada de forma radical, encontrando-se, por exemplo em Roland Barthes, a explicitação de uma ruptura fundamentada em termos teóricos no texto *Le discours de l'historie*. (...) Barthes parte do discurso de historiadores e de autores clássicos como Heródoto, Maquiavel, Michelet para desenvolver esta sua abordagem do tema, que, diga-se, surge praticamente isolada, não fosse o caso de existirem algumas referências esparsas no contexto da historiografia anglo-americana. (...) Diga-se que a mais importante contribuição de Barthes se situa, na sequência do seu texto *Introduction à l'analyse struturale du récit*, em defender que no enunciado histórico se encontram as mesmas "classes de unidades de conteúdo" que se encontravam no *récit de fiction*.»

Mas, continua Cádima, é sobretudo **Paul Ricoeur** quem, no volume La narrativité e nos três decisivos volumes de Temps et récit[606], irá desenvolvendo «a hipótese da existência de uma unidade **funcional** entre os múltiplos modos e géneros narrativos (das narrativas que têm uma pretensão à verdade histórica às que não a têm) e tratando a qualidade temporal da

---

[604] - Amaral escreve estas considerações em recensão ao livro já citado de Miguel Tamen, Maneiras da interpretação [«Os limites da interpretação», Expresso, 4 de Fevereiro de 1995], lembrando embora que «o que o último capítulo deste livro mostra é que tal itinerário desemboca, mais tarde ou mais cedo, na irredutibilidade de algumas escolhas cruciais.»

[605] - «No grande jogo da história», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, 1988, pp. 373-379.

[606] - La narrativité, Paris, Centre National de Recherches scientifiques, 1980, e Temps et récit, vol 1: L'intrigue et le récit historique, vol. 2: La configuration du temps dans le récit de fiction, vol. 3: Le temps raconté, editados em Paris pela Seuil, respectivamente, em 1983, 1984 e 1985.

experiência como referente comum à história e à ficção como pontos de partida da sua reflexão». «A leitura de história deriva, portanto, da nossa competência em seguir histórias, em "seguir uma narrativa", sendo portanto a história um tipo particular de narrativa. Ricoeur põe claramente em evidência este aspecto: a história dos historiadores (*history*) enquanto *récits* de acções humanas passadas, são susceptíveis de "ser seguidas ou compreendidas da mesma maneira geral que o são todas as histórias (*stories*)".» Ricoeur salienta «as duas dimensões de todas as narrativas: a dimensão cronológica e não-cronológica. A cronológica é episódica, tem a ver com a "*art de suivre*" *o* ***récit***, com o aguardar das contingências; a não-cronológica situa-se no descortinar dos conjuntos significantes a partir de acontecimentos dispersos. A actividade narrativa combina assim estas duas dimensões: a cronológica - sequencial - e a não-cronológica - configuracional. (...) Tomando por base a análise estrutural da narrativa poder-se-ia dizer que há uma prioridade do aspecto configuracional do *récit* daí derivando a subordinação da sintagmática a uma paradigmática correspondente. Verifica-se portanto uma tendência para "descronologizar", sendo reduzidos os aspectos temporais a propriedades formais subjacentes. E, tal como Ricoeur claramente explicita, deparamo-nos aqui com a ironia de onde parte essencialmente esta obra: "Enquanto a tendência de muitos historiadores era de privilegiar o carácter cronológico e sequencial da narrativa, e daí tirar argumentos contra o carácter narrativo da história, a tendência dos críticos literários de obediência estruturalista será inversamente de consignar o aspecto cronológico da narrativa somente à estrutura de superfície, à camada de 'manifestação' (Greimas) e de não reconhecer à estrutura profunda senão traços acrónicos". Já em Propp se estava na via da "descronologização" da estrutura narrativa. (...) Em Greimas esse passo é decisivo com a pretensão "acrónica" do modelo actancial, verificando-se a passagem da sequência cronológica do *récit* a uma estrutura "*achronique*" caracterizada por relações não sucessivas, ou melhor, construindo, segundo Ricoeur, um modelo paradigmático sem dimensão diacrónica originária. Este é, no entanto, um modelo criticado por Ricoeur, nomeadamente porque considera existirem factores irredutivelmente sequenciais na narrativa: há uma "temporalidade" irredutível na narrativa. As noções de ***épreuve*** e de ***quête*** contêm, de imediato, esse carácter diacrónico indesmentível. Se para Greimas a noção de ***épreuve*** é como um resíduo diacrónico na análise estrutural, para Ricoeur todo o movimento do contrato à luta, da alienação ao restabelecimento da ordem é sucessivo por natureza. É portanto a ***quête-intrigue***

o factor cronológico irredutível que narrativiza a própria intriga.»

Tito Cardoso e Cunha[607] considera que a obra de Ricoeur «é exemplar no seu esforço como tentativa para superar a dicotomia explicar/compreender», ou entre existência e estrutura. Essa dissolução opera-se em áreas distintas mas convergentes. Na área de uma teoria da acção, contestando a distinção clara entre as noções de causalidade e motivação: «é assim que Ricoeur pode dizer da acção humana que ela é uma "obra aberta" à interpretação do sociólogo como historiador: "como um texto, a acção humana é uma obra aberta, cujo sentido está suspenso".» Na área de uma teoria do texto, porque «a fixação do discurso pela mediação da escrita dá-lhe uma auditório universal. Esta universalização da mensagem exige, da parte do leitor, um conhecimento dos códigos que estão na base do seu engendramento. É da procura desses códigos que a análise estrutural se ocupa. Assim se poderá dizer, como o faz Ricoeur, que "esta exteriorização nas marcas materiais e esta inscrição nos códigos do discurso, tornam não só possível mas necessária a mediação da compreensão pela explicação, de que a análise estrutural da narrativa constitui a mais notável execução". (...) A explicação só se completa pela compreensão: "A narrativa... pertence a uma cadeia de palavras, pela qual se constitui uma comunidade de cultura e pela qual essa comunidade se interpreta a si própria por via da narrativa". (...) A **interpretação** (no sentido de **prestação recitativa**) do conto, transforma o texto, de novo, numa fala: "este retoma o seu movimento, interceptado e suspenso (pela análise explicativa) de referência em direcção a um mundo e a sujeitos"».

Ricoeur nota como nas línguas românicas e germânicas se encontra muitas vezes o duplo sentido de história e estória: da raiz latina ***história*** vem em francês antigo ***estoire*** e em francês moderno ***histoire***; em português, história. Também em inglês, ***story*** e ***history***; em alemão, ***Geschichte***. Este parentesco etimológico pode sugerir mais do que confusão ou ambiguidade, escreve Ricoeur[608]: «As nossas línguas muito provavelmente preservam (e indicam) por meio desta sobredeterminação de palavras (...) uma certa e mútua pertença entre actos de narrar (ou de escrever) história de o facto de ser na história.»

---

607 - «A ciência pós-moderna e a superação da dicotomia explicar/compreender», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, 1988, pp. 273-278.

608 - Paul Ricoeur, "The narrative function", *in* Hermeneutics and the humans sciences, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 288.

Thomas Postlewait [1992:360-363] lembra que, além de Ricoeur, também autores como Collingwood, Aron, Kenneth Burke, Peter Munz ou Paul Veyne, «embora sem defenderem as velhas histórias e biografias narrativas que prevaleceram nos estudos históricos, argumentaram contra as tentativas de fundar a história exclusivamente nos métodos e teorias das ciências sociais e das ciências em geral. Pretendem mostrar como a forma narrativa e a consciência narrativa contribuem para o processo do entendimento histórico. Essa investigação conduziu a um afastamento de um debate que dependia da falsa dicotomia entre método científico e arte narrativa na escrita histórica. Cada vez mais, os historiadores contemporâneos reconheceram que métodos científicos e narrativos estão necessariamente interrelacionados.» «Mesmo que uma história das acções e motivações individuais fosse posta de lado (pelo menos parcialmente), geralmente afirmava-se a grande história da mudança evolucionária e progressiva. Uma narrativa do desenvolvimento complexo da civilização ocidental, do capitalismo, burocracias, instituições e classes sociais continuava a dominar. (...). E, mesmo nos casos daqueles historiadores que tentaram refutar o pensamento progressivo (por exemplo, Jacob Burckhardt), um modelo narrativo, como a dissolução das civilizações, não foi menos central à análise.»

Postlewait continua: «a relação entre história e narrativa é, como nota Ricoeur em Temps et récit, vol 1, "extraordinariamente complexa". Temos por um lado os acontecimentos, as acções; mas "a representação dessas acções toma a forma de algum tipo de ordem narrativa, porque as acções não são meramente lógicas ou sequenciais." (...) A narrativa dá coerência, um processo de *emplotment* que configura essas acções numa interpretação com sentido e compreensível.» Por isso, apesar das nossa claras distinções entre história e ficção, a forma narrativa coloca as duas «mais perto uma da outra do que o senso comum poderia aceitar facilmente», diz Louis O. Mink. Postlewait conclui: «este acordo assenta, por sua vez, naquilo a que Paul Ricoeur chama "uma reciprocidade entre narratividade e temporalidade" na compreensão histórica. (...) A temporalidade humana, a nossa incómoda consciência de ser no tempo (e a nossa capacidade de nos pensarmos em termos de princípios e de fins) fornece a condição e a necessidade para articular essa experiência nalguma forma de ordem narrativa." "Os acontecimentos não são significativos em e de si mesmos; os seus sentidos possíveis, sempre em excesso de uma descrição simples, cronológica, derivam da ordem simbólica que damos através da

narratividade." "Damos sentido ao tempo. Este processo de ordenação é feito por meio de uma intriga (*plot*) coerente que dá forma aos acontecimentos históricos tornando-os acções humanas prováveis, configuradas por princípios, meios e fins com sentido.»

De qualquer modo, «quer a narratividade seja quer não seja central à consciência humana, é central ao conhecimento histórico, como Aron, Mink, Ricoeur, White, Veyne e Carr concordam. Ricoeur, assim como Mink e Hayden White, não chega a dizer que a narratividade é intrínseca à consciência humana, mas David Carr, esse, defende «a necessidade da narrativa na percepção e representação da realidade. "A forma narrativa não é uma roupagem que cobre outra coisa mas a estrutura inerente à experiência e acção humanas." (...) A coerência é conseguida através de configurações narrativas, actos mentais de envolvimento retrospectivo e prospectivo com a existência. (...) Por isso os historiadores estão a fazer o que acontece naturalmente; estão a compreender o passado da mesma forma como compreendemos toda a vida. (...) Ou, como diz Paul Veyne: "a história é feita da mesma substância das vidas de cada um de nós".» Alguns autores, conclui Postlewait, «considerariam que o uso histórico da narrativa é uma imposição feita ao mundo, uma distorção da realidade (mas este argumento presume que de algum modo, de uma forma *a priori*, temos acesso directo ao real, que primeiro percebemos e conhecemos o que aconteceu e depois o reelaboramos para encaixar na estrutura narrativa). Outros autores, como Carr, Munz e Veyne, defendem que a percepção da realidade, como quer que esteja definida e constituída, depende da compreensão narrativa.»

Avaliando estas perspectivas, Vattimo [1989:39-40] escreve: «o recente sucesso que obtiveram, no debate entre historiadores e sociólogos, a noção de narratividade e o inquérito aos modelos retóricos e "narratológicos" da historiografia entram perfeitamente no quadro de um saber das ciências humanas operando a liquidação crítica do mito da transparência, não em favor de um cepticismo totalmente relativista, mas a favor de uma disponibilidade menos ideológica à experiência do mundo, este último sendo menos o objecto de saberes tendencialmente (mas sempre apenas tendencialmente) "objectivos" que o lugar de produção de sistemas simbólicos - que se distinguem dos mitos pelo facto de serem "históricos" -, logo de narrações que se colocam à distância de forma crítica, que sabem que elas se situam em sistemas de coordenadas, que se apresentam consciente e explicitamente como tendo "resultado" e nunca se apresentam como "naturais".» E Vattimo conclui: «em vez de se aproximar da

autotransparência, a sociedade de comunicação generalizada e das ciências humanas aproximou-se daquilo a que poderíamos chamar, pelo menos em geral, a "fabulação do mundo". As imagens do mundo que os *media* e as ciências humanas nos fornecem, ainda que em domínios distintos, constituem a própria objectividade do mundo e não apenas interpretações diferentes de uma "realidade" que é de qualquer modo "dada". "Não há factos, escrevia Nietzsche, só há interpretações"; e ainda: "O mundo verdadeiro, para acabar, torna-se fábula." Não tem sentido, claro está, negar pura e simplesmente uma "realidade unitária" do mundo, na óptica de um retorno a um ingénuo idealismo empírico. Convém antes reconhecer que aquilo a que chamamos a "realidade do mundo" se parece com uma forma de "contexto" das numerosas fabulações, e uma tal abordagem do mundo é justamente o dever e a significação das ciências sociais.»

Deste modo, o que aqui fica em jogo - num jogo cujas regras seria vantajoso conhecer ou definir melhor - é a delicada relação entre a ficção e a realidade. Bragança de Miranda [1994:317] adverte: «tanto o niilismo como o positivismo tendem a desvirtuar as relações entre o "real" e o "ficcional", para melhor dominarem os possíveis e através disso estabilizarem a constituição. Para o primeiro **tudo é ficção**, mas a ficção é um super-real (mais ético, mais belo, mais forte). Para o segundo **só há real**, e o ficcional é sub-real (um erro provisório a superar por mais saber). As duas posições desvirtuam as virtualidades do possível, da ficção, pesando maciçamente sobre o existente. À luz desta questão o positivismo é mais banal, mas não menos perigoso que o niilismo, mais "maravilhoso", pois, como dizia Kafka, a "ficção liberta-nos do cansaço". É que ambos estão em correspondência com a crise dos fundamentos, recusando-a, respondendo-lhe, pelo real ou pela ficção. O seu modo de fazer é o absolutismo, da teoria, da estética, de certas figuras.»

Daí a importância de pensar a relação entre a ficção e o real, sem absolutizar qualquer dos dois pólos. De entre aqueles que melhor têm arriscado esse pensamento, gostaria de evocar brevemente dois: Pavel e Stierle. Partindo da filosofia analítica e da poética da narrativa, Thomas Pavel[609] procura atacar o próprio problema da existência do universo (ou dos mundos) da ficção, sem ser

[609] - Fictional worlds, de 1986, versão francesa (do próprio autor) editada em Paris pela Seuil em 1988 com o título Univers de la fiction.

pela teoria formalista da referencialidade. A sua resposta não é definitiva: propõe a ideia de uma **economia do imaginário**, que dispõe o universo numa federação de «paisagens ontológicas» com funções heterogéneas. Como economia que é, o conjunto regista flutuações permanentes, de acordo com as leis do seu desenvolvimento interno e com a pressão do mundo real evocado por esses mundos ficcionais, podendo um mesmo texto passar da verdade à ficção ou da ficção à verdade.

Talvez Karlheinz Stierle avance um pouco mais. Usemos a síntese feita por Eduardo Prado Coelho [1984:255-256]: «Stierle reconhece a existência de três formas de emprego da linguagem: a função referencial, a função auto-referencial dominante nos textos sistemáticos, e a função pseudo-referencial específica da ficcionalidade (em que as referências não são dados extratextuais, mas produções do próprio texto). Na sua opinião, o uso pseudo-referencial é apenas uma forma particular do uso auto-referencial da linguagem. E ainda: o texto ficcional é uma variante do texto sistemático. Simplesmente, no texto sistemático, embora ele dê origem a esquemas de organização da experiência, existe sempre uma dimensão de abstracção. É o uso pseudo-referencial da linguagem que compensa essa abstracção no texto ficcional. Sucede, no entanto, que um tal uso afrouxa a sistematicidade da ordenação dos conceitos. Tal afrouxamento é compensado no texto ficcional pela unidade formal que a obra apresenta. Mas é ainda esse mesmo afrouxamento que permite que o próprio texto vá operando uma diferenciação interior dos conceitos, adquirindo um estatuto de **totalidade em aberto**. O léxico altera-se e produz um espaço referencial de inesperada profundidade. Quer isto dizer que a ficção nada tem a ver com o mundo? Não é o que pensa Stierle. O mundo é horizonte da ficção e a ficção é horizonte do mundo **enquanto hipótese de um outro mundo**. Um outro mundo que, por ser outro, é ainda **o outro mundo da nossa experiência**, e por isso mantém com ela vínculos imprescindíveis. O que o nosso mundo rejeita na medida em que o considera do domínio da ficção aparece como índice do modo como, através da sistematicidade do texto, se pode configurar o espaço de outro mundo. Por isso esse outro mundo aparece sob a forma sistemática da obra literária, e só assim se entende que Stierle nos diga que "a aridez é uma qualidade estética do texto".»

E - Prazeres da narração

O que nos remete para uma última questão: a narratividade enquanto resposta a necessidades primordiais não deve fazer esquecer a dimensão de **prazer** nela envolvida - se é que esse prazer não é, também ele, uma necessidade primordial. Já Aristóteles, quando se interroga sobre as razões de ser da «poesia» (no sentido mais amplo de criação), responde com três ordens de razões: a imitação é **natural** no Homem; esse Homem procura **saber**; e essa imitação dá **prazer**. Também Pierre-Daniel Huet, no seu Traité de l'origine du roman, de 1774, em que faz depender da **fabulação** todos os actos da escrita, parte do prazer que o Homem tem em fabular - sendo a terra natal e natural desse prazer o Oriente dos judeus e árabes, onde se fala correntemente a linguagem da fábula, da ficção, da alegoria. Esse prazer, segundo Huet, estende-se aos ritmos, às rimas, às aliterações e a toda a construção de uma linguagem cuja origem é simultaneamente, como em Spinoza[610], efeito da arte e da ignorância, descendente do saber platónico e da rude ignorância dos bárbaros do Norte, imposta ao Ocidente medieval. Assim, haveria duas maneiras de ficcionar: por um lado, a dos sábios e artistas, que visam instruir e seduzir, e, por outro lado, a dos bárbaros, que ficcionam à falta de saber, e no encanto dessa mesma ficção acabam por aprender.

Num texto de 1991, Louis Marin[611] coloca assim a questão: «Podemos perguntar-nos se um dos prazeres mais profundos, mais arcaicos, mas também mais enigmáticos da narração, entre a dor da perda do objecto no passado e o prazer do seu regresso na linguagem, não diz respeito a essa força que a narração possuiria de instituir uma origem e de instaurar um começo, de "repetir" um acontecimento do passado, mas dando-lhe, pela sua enunciação, a "força" de um *initium temporis* na história contada, isto é, na sua representação.» Mas, continua Marin, como podemos ver já na poética aristotélica, a narração tem um duplo efeito de prazer: além desse efeito

---

[610] - Spinoza rectificara a associação platónica da narrativa com o **saber**, lembrando a parte de ignorância que há na *poeisis*: o poeta, ao contrário do profeta, é um ignorante, ainda que se torne sábio na medida em que quer dar ao povo um ensinamento.

[611] - «Les plaisirs de la narration», inicialmente publicado em Furor, 1991, e depois incluído no volume De la représentation, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994. Cito das pp. 171 e 173-174.

pertencente ao *récit*, ao narrado e a todas as suas características semânticas e pragmáticas, há um outro que pertence à narração propriamente dita, enquanto instância de enunciação. «O primeiro efeito de prazer é de ordem cognitiva e patética; pertence mais precisamente ao *pathos* do conhecimento e do re-conhecimento, ao poder mimético do *thaumazein* e ao desejo (*horexis*) de conhecimento. O segundo efeito de prazer, o da narração, é de ordem estética e teórica; num certo sentido, ultrapassa a mimética da representação porque pertence às suas condições de possibilidade e de efectividade.» Já não é o prazer «de uma dominação do tempo e da morte, de um domínio das violências da alteração e da corrupção do ser e do sujeito. Esse prazer é o do próprio domínio, do poder e da força de domínio implicados pelo próprio acto de criação em linguagem e em imagem.»

9. Limites e variantes da narração

A - O combate contra o modelo da continuidade narrativa

Que o cinema tem desenvolvido as potencialidades narrativas, é algo de que temos evidente consciência como espectadores e que tem sido amplamente estudado (pelo grupo de Bordwell e por muitos outros). Mas importa agora desenvolver o lado **anti-narrativo** que, a partir dos anos sessenta, marcou uma certa parte do cinema, sobretudo europeu, e que veio marcar indelevelmente o Novo Cinema em Portugal. Nas suas formulações mais modestas, trata-se de «pôr em questão a primazia da narrativa» (é este o título de um dos capítulos do livro já citado de Roy Armes, The ambiguous image: narrative style in modern European cinema). Como caso extremo de oposição, quase ponto por ponto, às regras da narração do cinema clássico americano, Bordwell, Staiger e Thompson [1985:41] lembram O ano pasado em Marienbad, de 1961, que «cria uma narração em que fundamentalmente não se pode confiar, um conjunto aberto e relativamente improvável de hipóteses, uma dependência em relação à surpresa mais do que ao *suspense*, uma generalizada ambiguidade sobre o passado que torna o futuro difícil de antecipar, e muitos hiatos deixados em aberto no desfecho do filme.»

A dado momento da entrevista que Truffaut lhe faz, Hitchcock [1966:153] inverte a situação e é agora ele quem interroga: «gostaria de fazer-lhe uma pergunta: porque é que se tornou antiquado contar uma história, uma intriga? Creio que nos filmes franceses já não há intriga... Truffaut: Não é sistemático, mas é uma tendência que se pode atribuir à evolução do público, à influência da televisão e à importância crescente do material documental e jornalístico no domínio do espectáculo; tudo isto afasta as pessoas da ficção e leva-as a desconfiar dos velhos esquemas. Hitchcock: Quer dizer que os meios de comunicação se desenvolveram a tal ponto que temos tendência a afastar-nos da intriga? É provável, eu próprio não escapo, de melhor grado contruiria hoje um filme sobre uma situação do que sobre uma história.» A explicação assim adiantada - a influência da televisão e de outros meios de comunicação - é vaga e superficial. Temos de começar por procurar compreender melhor as razões que levaram a essa reacção à história, razões que, incorporando embora uma reacção aos modelos televisivos, têm sobretudo a ver com a própria dinâmica das transformações da linguagem cinematográfica nos anos sessenta. Na mesma época, repare-se, em que se defende a ligação privilegiada do cinema à realidade, defende-se o seu afastamento em relação ao realismo, como pseudo-realidade.

Voltemos pois à argumentação, mais aprofundada, feita por João Mário Grilo. Vimos atrás que, na sua perspectiva, se trata de defender «os aspectos em que a perturbação, a instabilidade e a incerteza se constituem em vectores determinantes da acção, em **formas** específicas de um **mundo filmável**, porque agitado por um movimento interior e por tudo aquilo, afinal, que escapa e transcende a previsibilidade técnica (e sistémica) do argumento.» Ou seja, do «núcleo duro» do sistema, da concepção e instituição dominante no cinema, aquela que importa a Grilo desconstruir, fazem parte a narratividade e o argumento. Foi Deleuze quem mais claramente abriu esta linha de combate, em que a «vocação narrativa» é um elemento essencial da instituição do cinema e da história do cinema, entendida como história dos seus procedimentos narrativos, excluindo para a margem tudo o que a ela não se submeta e instituindo uma série de dispositivos narratológicos (argumento, direcção de actores, soluções técnicas de continuidade). Do meu ponto de vista, importa, uma vez mais, conhecer os argumentos que sustentam essa tomada de posição - embora sem lhe partilhar a atitude «terrorista», porque, por todas as razões que atrás reuni e procurarei agora reforçar, os procedimentos narrativos não podem

ser tão liminarmente afastados: eles nem são um elemento aviltante, industrializante ou castrador, nem são alheios às componentes pulsionais, nem sequer são um elemento a que os filmes preferencialmente compostos de imagens e sensações possam escapar por inteiro.

Num artigo de 1986[612], evocando os primeiros anos do cinema, Grilo escreve: «sabemos, pelo menos desde Morin [1956], que a tentativa de um cinematógrafo total (onde estariam presentes o som, a cor e o relevo) foi contemporânea do próprio cinematógrafo, e que a sua "censura" se ficou a dever a um modelo de percepção que lentamente se foi institucionalizando na fórmula que hoje reconhecemos como "cinema" (...). Na diferença de Lumière a Méliès, nesse ano crucial da exposição de 1900, inscreve-se esse gesto de "totalidade censurada" (...). Na opção do cinema pela linearidade da narrativa ter-se-á assim jogado algo de absolutamente decisivo, do ponto de vista de uma ontologia da imagem cinematográfica, porque - recordemo-lo uma vez mais - é o cinematógrafo, e não o cinema que, na exposição de 1900, procura a totalidade da representação. O cinema, esse haveria de se manter silencioso (...), cinzento e plano durante muitas décadas, servindo a "média perceptiva" na qual abisma o seu espectador. Para o dizer com Christian Metz, "não foi por ser uma linguagem que o cinema passou a contar histórias, foi por contar histórias que se tornou uma linguagem"».

Ou seja, retomando a distinção de Jean-Pierre Oudart entre um **efeito de realidade** e um **efeito de real**, Grilo conclui: estes «dois aspectos são completamente indissociáveis e estritamente correlativos, facto que nos coloca em posição de mais facilmente compreendermos porque se dissociou o cinema do cinematógrafo, de forma aparentemente tão abrupta, o mesmo é dizer, a razão pela qual o devir cinematográfico se afastou do modelo idealizado pela máquina de Morel [totalizante] para se aproximar de um registo propriamente narrativo; digamo-lo por outras palavras, durante os anos cruciais da constituição dos seus códigos específicos e da organização e hierarquização dos seus códigos não-específicos, o cinema ganhou em real o que perdeu em realidade. À pura "vista"/"vue", unicamente apoiada na capacidade analógica do meio cinematográfico, veio progressivamente substituir-se esse desejo simultaneamente óbvio e intrigante de narração.»

---

[612] - João Mário Grilo, «As imagens de Morel», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 4, Dezembro de 1986, pp. 77-80.

Esta linha de argumentação, depois de defender que a narratividade constitui um elemento do sistema dominante, desenvolve-se ainda no sentido de mostrar que, dentro desse sistema, é um determinado tipo de narratividade que é escolhido pelo cinema e, ainda mais, pela história que normalmente é feita do cinema. Tom Gunning[613], procurando aplicar ao cinema primitivo alguns dos princípios teóricos do formalismo russo e da estética da recepção, distingue quatro diferentes géneros primitivos: as narrativas num só plano; a não-continuidade, feita de ruptura entre os planos; a continuidade, em que essas rupturas são elididas por uma continuidade narrativa; a descontinuidade, em que a montagem desfaz as caraterísticas de continuidade da narrativa. O que se trata, então de mostrar é como a constituição de um «paradigma» dominante veio a privilegiar, e a naturalizar, apenas uma dessas quatro estratégias, a da **continuidade**, a qual, através de vários desenvolvimentos que a sofisticaram para longe da simplicidade primitiva, se foi tornando cada vez mais mítica e com a qual, aparentemente, não se poderia romper sem cair num experimentalismo de todo alheio às expectativas do público.

Como escreve Grilo, «colocado sob o primado e a dependência da cena (dramática e cenográfica), cuja representação mais exemplar se encontraria numa espécie de limbo primitivo, e na regra de ouro da indivisibilidade do ponto de vista, o cinema - e, muito em especial, o cinema americano - teria muito rapidamente desenvolvido modalidades próprias de agenciamento que, ao permitirem o desvio da norma primitiva e a libertação do plano fixo, frontal, acentrado e de conjunto, teriam igualmente possibilitado a constituição de uma nova cena - esta imaginária -, reconstruída pelo espectador a partir da ordenação de uma série de vistas fragmentadas. Parece ser hoje evidente que esta intervenção é tudo menos pacífica, que a operação técnica de agenciamento dos fragmentos - e, sublinhamo-lo nós, **numa certa ordem** - exprime um projecto mais geral, e relativamente **opaco**, de **manipulação** das imagens e dos sons do cinema. A questão de fundo pode ser resumida nos seguintes termos: " (...) por que 'diabo' se tentou produzir uma **ilusão de continuidade** quando todas as condições materiais do cinema se lhe opunham? Foi necessária uma pressuposição do que devia ser produzido pelo cinema, que tipo de ficção ele devia favorecer, etc. O que se procura na continuidade dos 'raccords' é a

---

613 - «Le style non-continu du cinéma des premiers temps», Les Cahiers de la Cinémathèque, nº 24, 1979, pp. 24-34.

eficácia de um processo de preensão ideológica, isto é, de interpelação do espectador como sujeito de um tipo determinado de ficção" (Bonitzer). A fórmula de Bonitzer é feliz em mais de um sentido: em primeiro lugar, porque chama a atenção para o carácter **intencional** nos arranjos técnicos do dispositivo, e para a afectação a que, a partir desses arranjos, passam a estar sujeitos os elementos que o compõem, e também o seu quadro hierárquico; depois, porque assinala a dimensão performativa do "modelo clássico americano", e em particular o carácter **artificial** do *raccord* como estratégia de unificação do que até aí era, naturalmente, e quase exclusivamente, fragmentário (o plano); finalmente, porque esclarece o modo como esta intencionalidade é dependente de uma **vontade de ficção**, e de como o dispositivo "clássico" se acomoda a essa vontade, convertendo-se numa **máquina retórica** extremamente eficaz, e cujos elementos essenciais são:

- a dupla linearização da narrativa e do espaço pela instalação de um regime da continuidade - o *découpage* - e pela acção técnica do *raccord*;
- a segregação do trabalho técnico de produção, da esfera do representado, em proveito da produção de efeitos de real e de realidade;
- a personologização do universo fílmico, demonstrada e apoiada em práticas como o centramento da imagem, o uso racionalizado do grande plano, a subjectividade do ponto de vista[614].

---

[614] - «Sobre as estratégias de **centramento** da imagem cinematográfica e as suas implicações na dramatização e subjectivação do ponto de vista e na articulação campo/fora de campo, vd. os conceitos de **centripetização** e **centrifugação** do espaço fílmico em Bazin, e os trabalhos de Burch e Aumont sobre as modalidades de incrustação deste **centramento** no "cinema primitivo". Mais dirigido ao problema da subjectividade e, especificamente, ao tratamento do **ponto de vista subjectivo**, é de grande importância o trabalho de Branigan (Branigan, 1984:73-121). De um modo geral, pode dizer-se, com Aumont, que para o cinema clássico de Hollywood, o centramento óptico **redobra** os processos de centramento narrativo, sem no entanto revestir formas como a simetria ou a frontalidade. Trata-se, sobretudo, de um centramento **móvel** e **labial**, que se manifesta, principalmente, numa tendência para o **reenquadramento** e para movimentos de câmara cuja única função é acompanhar a evolução (**centrada**) dos personagens» (nota de J. M. Grilo). Defendendo a ideia de plano contra qualquer concepção unificadora, Bonitzer escreve: «este logro 'analógico' (a naturalização da imagem) que marcou a figuração ocidental desde o *Cinquecento*, acentuou-se, de uma forma específica, com o cinema, primeiro pela reprodução em continuidade do movimento das figuras já produzidas 'sem intervenção humana' (trata-se de uma maquinaria do logro) e segundo pela economia 'clássica' do cinema, sobretudo americano, ainda massivamente dominante, pela soldagem das articulações diacrónicas que são votadas a uma função essencialmente narrativa e, portanto, destinadas a apagar-se como tal, em benefício da fluidez da narrativa» - Pascal Bonitzer, «Fétichisme de la technique: la notion de plan», Cahiers du Cinéma, nº 233, 1971, p. 41.

Como se vê, o conhecimento das regras de coerência do modelo dominante é de grande importância e utilidade - e, por isso mesmo, insisto, não deveria excluir os contributos de semiologia do cinema ou das análises da equipa de Bordwell (que tão bem investigou, justamente, a narração ilusionista feita em nome das personagens), ambas anatemizadas pela perspectiva que temos vindo a seguir. É a partir dessas regras que podemos, aliás, compreender as contra-regras deste outro cinema, experimental-pulsional. De uma sensibilidade, digamos fenomenológica, aos estímulos sensoriais do cinema, bem como da sua fabricação pelo choque, nomeadamente através da montagem, já falámos atrás. Acabamos agora de ver como esses princípios são retomados, a partir dos anos sessenta, dando ênfase às energias e aos afectos, especialmente (ou exclusivamente?) quando criados por rupturas, descontinuidades e descentramentos, ou pelos próprios materiais no seu estado o mais puro possível, isto é, fragmentário, tomados, como no cinema primitivo, plano a plano, na sua relação com o movimento e com o tempo, e não submetidos a uma ordem ilusionista da ficção, da continuidade e do *raccord*.

Este outro cinema, na medida em que vive da ruptura, da reflexividade e, para usarmos o termo de Metz, da «discursividade» (também Langer distinguia entre arte discursiva e apresentativa), é, evidentemente, mais exigente em relação ao trabalho do espectador, e sabe-o. Straub dizia: «demorei vinte anos a aprender a olhar para um filme». Serge Daney comenta: Straub dizia essa frase «com a irritação de um operário que preza esse saber difícil. O que é que isso quer dizer, no fundo? Ver e ouvir o que é (visível e audível). Ver, por exemplo - no mesmo momento de olhar - o plano de John Ford, a rodagem desse plano, o cavalo, o actor distinto do seu papel, a personagem distinta do corpo, o ser humano distinto da sua função social. Ouvir a música e saber que um judeu da Europa central em fuga ao nazismo fez sub-Schoenberg para ganhar a vida, ouvir o som directo ou não, etc. É um limite, evidentemente, mas é a única abordagem materialista possível.» Que isso possa restringir cinema àqueles poucos que, de tanto conhecerem a linguagem, a técnica e a história do cinema, estão em condições de realizar a recepção pretendida, é algo que não preocupa os defensores deste cinema, ou que eles pelo menos não colocam como factor que passe à frente dos outros; ainda que isso os remeta para as aporias das vanguardas modernistas de que falámos na segunda parte, entre o *ghetto* e o museu.

B - A inevitável sequência

Mas, ainda que aceitemos sem mais essa condição de isolamento - e as consequências de endurecimento e esterilidade que bem vimos Adorno pensar nas suas aporias - sobra ainda uma questão teórica fundamental que fica por resolver, que é a de saber como se pode pensar o conjunto, inevitavelmente sequencial, desses planos. Podia não se optar pela continuidade entre os planos, e no entanto pensar, ou pensar ainda mais, as questões do conjunto resultante desses planos. Mas isso pouco ou nada acontece. As teorias da montagem pensam as rupturas e o choques, mas, como nota Henderson [1971:85-89], «nem em Bazin nem em Eisenstein existe qualquer transporte de sequência para sequência ou qualquer relação inter-sequências.» «Eisenstein e Bazin discutem o plano e a sequência primordialmente como formas cinematográficas e não narrativas. Não se torna evidente porque deveria então a narrativa surgir como a categoria central ou única da análise ao nível do filme como um todo - quando não constitui uma categoria importante a níveis inferiores. Com efeito, Eisenstein e Bazin mudam subtilmente de ponto de vista a este nível; voltam-se para outro problema como se fosse a continuação do seu problema inicial. Consideram o plano e a sequência em termos de forma cinematográfica e depois o filme como um todo em termos de modelos literários e fazem-no como se tratassem dum único problema do princípio ao fim. (...) De facto, isto não está longe do ponto de vista tradicional: a forma cinematográfica concretizada no plano e na sequência serve a história e o seu conteúdo.» Em Bazin, a questão parece resumir-se a: «ser fiel ao real em cada plano e o todo cuidará de si próprio (sendo o todo considerado a mera adição das partes). (...) Na verdade, chegamos a pensar que em Bazin é o real que é orgânico, não a arte».

De alguma maneira, Mukarovski [1933:205-206] tinha já nos anos trinta reconhecido estas questões e os seus limites ao escrever: «o carácter de continuidade do espaço cinematográfico - seja no caso da mudança de plano, seja no caso da mudança de cena - não significa que as passagens sejam automaticamente tranquilas. Pelo contrário, a dinâmica deste desenvolvimento espacial é criada pela tensão que em tais passagens aparece. Nesses momentos é sempre necessário um esforço do espectador para que este possa compreender a relação especialmente significativa entre duas imagens vizinhas. A medida dessa tensão varia conforme os casos particulares, mas pode chegar a tal intensidade que seja, só por si, suficiente para transportar a dinâmica de

todo o filme - principalmente quando são utilizadas frequentes mudanças de cena, que são mais dinâmicas e despertam mais a atenção que as mudanças de plano. Como exemplo de filmes construídos unicamente à custa desta tensão especificamente cinematográfica, podemos mencionar o filme de Vertov, O Homem da Câmara Cinematográfica, no qual o tema foi totalmente suprimido e poderia ser expresso com uma só legenda: um dia nas ruas de uma cidade. No entanto, esse caso é excepcional: habitualmente há num filme um tema, quer dizer, um argumento. Ao procurar a essência desse tema, verificamos, tal como no caso do espaço cinematográfico, que se trata de uma determinada significação (...); essa acção foi construída de maneira que os espectadores a entendam, a percebam de uma determinada forma. Tais circunstâncias convertem a acção numa significação. Mas a semelhança da acção como o espaço-significação cinematográfico vai mais longe ainda: a acção cinematográfica (tal como a acção épica) é uma acção realizada sucessivamente, isto é, a acção não é dada apenas pela qualidade dos motivos mas também pela ordem como estes se sucedem: mudando a ordem dos motivos, muda também a acção.» É isso que obriga sempre a pensar a sequência dos planos, quer a sua vizinhança seja «tranquila» quer seja tensa. Como exemplo de como essa sequência é fundamental mesmo no filme «de montagem», Mukarovski dá o seguinte exemplo verídico: uns anos antes, na Suécia, uma firma distribuidora, para mudar o carácter revolucionário d'O Couraçado Potemkin, «não modificou as imagens nem as legendas mas alterou a montagem, trocando a ordem das cenas. O filme assim manipulado começa pelo meio, pela insurreição», e acaba «depois da insurreição, com os marinheiros em fila, amarrados, em frente dos canos das espingardas»...

Vale a pena determo-nos num ensaio em que Wim Wenders disctue a inevitabilidade da sequência narrativa e os sentimentos contraditórios que tem em relação a ela, com uma lucidez e uma abertura que tornam a um tempo teoricamente absurdas e pueris as posições que afastam radicalmente a narrativa do mundo do cinema. Diz Wenders[615]: «As minhas histórias começam sempre com imagens. Quando comecei a rodar o meu primeiro filme, interessavam-me exclusivamente "retratos paisagísticos". O meu primeiríssimo filme, Silver City,

---

[615] - «Histórias impossíveis: conferência num colóquio sobre técnicas narrativas», texto de uma conferência proferida em Livorno em 1982,incluído na antologia de Wenders A lógica das imagens, Lisboa, Edições 70, 1990, pp. 73-82.

consistiu em dez planos, durando cada um três minutos (...). Via-se, em cada plano, uma paisagem urbana. Eu não movia a câmara e nada acontecia. Os planos assemelhavam-se, no fundo, a pinturas ou a aguarelas que eu tinha anteriormente feito, estavam agora simplesmente registadas em filme. Havia um plano que era, todavia diferente: tratava-se de uma paisagem vazia com carris de comboio; a câmara estava muito junta aos carris. Eu sabia quando é que os comboios viriam. Comecei a filmar dois minutos antes da chegada do comboio e tudo parecia passar-se exactamente como em todos os outros planos deste filme: uma paisagem vazia. Vazia até ao momento em que, dois minutos mais tarde, alguém vindo da direita apareceu a correr na imagem, passando a alguns metros da câmara, saltou sobre os carris, atravessou a imagem e desapareceu de novo pela esquerda. E, no mesmo instante em que deixa a imagem, o comboio entra de repente pela direita, de modo ainda mais surpreendente do que o desconhecido que acabara de passar. (...) Eu queria pura e simplesmente combinar Tempo e Espaço; contudo, a partir daquele instante, tinha que contar uma história. Desde então e até hoje, existe para mim uma oposição entre imagens e histórias. Como se trabalhassem umas contra as outras, sem se excluirem mutuamente. As imagens interessaram-me, todavia, sempre mais, e que elas queiram - logo que tenham uma ordem - contar uma história, é para mim até hoje um problema. (...) Não gosto da manipulação que é precisa para encaixar todas as imagens de um filme numa história; é muito perigosa para as imagens pois absorve tendencialmente o que há de "vida" nelas.»

«A minha tese é, portanto, que para mim, como realizador, narrar quer sempre dizer que as imagens são forçadas a alguma coisa.» «Contudo, as histórias são, também, naturalmente, alguma coisa de muito empolgante; possuem uma grande força e significado para as pessoas. Como se dessem às pessoas alguma coisa que elas desejam muitíssimo, mais do que divertimento e tensão ou distracção. Para as pessoas, trata-se desde logo de um contexto que é estabelecido. As histórias dão às pessoas a sensação de que há um sentido, de que por detrás da confusão incrível de todos os fenómenos que as rodeiam se escondem uma ordem e uma sequência últimas. As pessoas desejam esta ordem mais do que tudo o resto; quase diria que a concepção de ordem e de história se relaciona com a concepção de Deus. As histórias são o substituto de Deus. Ou vice-versa.

Pessoalmente (e, exactamente por isso, tenho problemas com as histórias) acredito mais no caos, na complexidade inexplicável de todos os acontecimentos

à minha volta. No fundo, penso que as situações isoladas não estão relacionadas umas com as outras e as experiências, na minha vida, consistem sempre e apenas em situações isoladas; nunca encontrei uma história com princípio e fim. (...) Na realidade, julgo eu, as histórias mentem, ou melhor, são, por definição, histórias de mentiras. Mas são muito, muito importantes como formas de sobrevivência. Com a sua estrutura artificial, ajudam as pessoas a vencer os seus grandes medos: o medo de que não haja Deus. (...) Na medida em que estabelecem contextos, as histórias tornam a vida suportável e ajudam a vencer o medo. As crianças gostam, por isso, de ouvir histórias antes de adormecer.

Naturalmente, as histórias também estabelecem nos meus filmes uma ordem das imagens. Sem história, as imagens que me interessam correriam o risco de se perder e cair em qualquer arbitrariedade (...): descrevem caminhos de orientação num país desconhecido onde, se assim não fosse, poderíamos chegar a milhares de lugares diferentes sem chegar alguma vez a lado nenhum.»

Em suma: «rejeito totalmente as histórias, pois elas produzem exclusivamente mentiras, nada mais do que mentiras, e a maior mentira reside no acto de estabelecerem um contexto, onde não existia nenhum. Por outro lado, no entanto, precisamos tanto destas mentiras que é perfeitamente absurdo atacá-las e ordenar uma sequência de imagens sem mentira, sem a mentira de uma história. As histórias são impossíveis mas não podemos, contudo, viver sem histórias. Aí têm a salada.»

Assim haja apetite, algum interesse por ela. Mas, mesmo havendo esse interesse, claro está que, entre os *fast-food* e os retiros tibetanos haverá diferenças abissais na concepção dessa salada. Vamos, por isso, ver, com Blanchot, uma das formulações mais radicais da ruptura com a narrativa clássica, para em seguida procurarmos compreender os antecedentes da desagregação dessa narrativa, e por fim lhe enumerarmos algumas das actuais alternativas.

C - Blanchot e a narrativa sem género nem finalidade

Sendo certo que o reconhecimento da inevitabilidade e importância da sequência narrativa não é novo nem extraordinário, parece-me que haverá fundas razões para que ele seja posto em segundo plano. Vimos já como, no domínio (diverso) dos estudos históricos, a secundarização das sequências cronológicas ou sintagmáticas, contra a qual Ricoeur reage, teve a ver com o

interesse pelas dimensões estruturais, de tipo configuracional ou paradigmático. Algum interesse existirá também no domínio da criação artística para que a sequência, a que vimos já Aristóteles dar tanta importância, seja relegada para segundo plano, ou mesmo combatida. Creio que poderemos encontrar em **Maurice Blanchot** a formulação mais sedutora daquilo que se pode ganhar ao perder a sequência.

Em Le livre à venir[616], Blanchot estabelece uma dicotomia entre o protótipo da narração sequencial e aquilo a que chama a «narrativa», que define nestes termos: «a narrativa é o movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso no entanto que só ele atrai a narrativa, de modo que esta nem sequer pode "começar" antes de o ter atingido, e no entanto apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente.» «Há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as sereias, esse canto enigmático que é poderoso pela sua falha. (...) Aquilo a que se chama romance nasceu dessa luta. Com o romance, o que fica em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até ao ponto de encontro. Essa navegação é uma história inteiramente humana, interessa ao tempo dos homens, está ligada às paixões dos homens, ocorre realmente e é bastante rica e bastante variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Ao tornar-se romance, a narrativa, longe de parecer empobrecer, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração que ora abarca a imensidade navegante, ora se limita a um pequeno quadrado de espaço na ponte, e por vezes desce até ao fundo do navio onde jamais se soube o que é a esperança de mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída qualquer alusão a um fim e a um destino.» «Há que reconhecer que a modéstia predestinada, o desejo de não pretender nada e de não levar a nada bastariam para fazer de muitos romances livros irrepreensíveis e do género romanesco o mais simpático dos géneros, aquele que se deu por tarefa, à custa de discrição e de alegre nulidade, aquecer aquilo que outros degradam chamando-lhe o essencial. O divertimento é o seu canto profundo.»

[616] - De 1959. Tradução portuguesa como O livro por vir, Lisboa, Relógio d'Água, 1984. Cito das páginas 6, 13 e 14-15.

De algum modo, para Blanchot, a narrativa mantém-se mais radicalmente nessa deriva do que o romance: «a narrativa começa onde o romance não avança e todavia conduz pelas suas recusas e pela sua rica negligência. A narrativa é heroicamente e pretensiosamente a narrativa de um único episódio, o do encontro entre Ulisses e o canto insuficiente e atraente das Sereias. (...) É verdade que a narrativa, em geral, é narrativa de um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo quotidiano e ao mundo da verdade habitual e talvez de toda a verdade. É por isso que, com tanta insistência, rejeita tudo o que poderia aproximá-la da frivolidade de uma ficção (o romance, pelo contrário, que não diz nada que não seja crível e familiar, insiste muito em passar por fictício).»

Isto implica, para Blanchot, manter a narrativa fora das convenções de qualquer género[617]. Todorov[618] resume (e critica) esta posição de quem, no fim de contas, considera que «seria mesmo um signo de modernidade autêntica, o facto de um escritor já não obedecer à separação dos géneros. Esta ideia, de que se pode seguir as transformações desde a crise romântica do início do século XIX (ainda que os próprios românticos alemães tenham sido grandes construtores de sistemas genéricos), encontrou nos nossos dias uns dos seus mais brilhantes porta-voz na pessoa de Maurice Blanchot. Mais intensamente do que ninguém, disse o que os outros não ousavam pensar ou não sabiam formular: não há hoje nenhum intermediário entre a obra singular e individual e a literatura inteira, género último; não há, porque a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura. Releiamos esta página particularmente eloquente: "Só importa o livro uma vez que ele está afastado dos géneros e fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, nos quais se recusa a incluir e aos quais denega o poder de lhe marcar um lugar e de lhe determinar a forma. Um livro já não pertence a um género, todo o livro releva apenas da literatura." (...) E ainda:

---

617 - Questão, aliás, que aparece periodicamente em toda a história dos géneros literários. Veja-se como já Giordano Bruno, em 1585, defendia: «são tantos os géneros e espécies de verdadeiras regras quantos os géneros e espécies de verdadeiros poetas». Também Goethe considerava, em geral, que a separação dos géneros estava a desaparecer. Sobre o assunto, veja-se C. Segre, «Géneros», Enciclopédia Einaudi, vol. 17, 1986, *passim* pp. 75 e 87.

618 - Les genres du discours, de 1978, tradução portuguesa como Os géneros do discurso, Lisboa, Edições 70, 1981. Cito das páginas 45-47.

"O facto de as formas, os géneros já não terem significação verdadeira (...) indica esse trabalho profundo da literatura que procura afirmar-se na sua essência, arruinando as distinções e os limites"».

Levada ao extremo, a atitude de Blanchot leva-o a defender «Jobert, esse escritor que nunca escreveu um livro, um homem que procurava apenas o espaço onde escrever, a luz a circunscrever e que por isso é considerado por Blanchot "um dos primeiros escritores completamente modernos, preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta das suas condições e que se recusou a escrever um livro para juntar aos outros livros, apenas querendo conhecer o ponto de onde lhe pareciam sair todos os livros e que uma vez encontrado o dispensaria de escrever"» [Vale, 1984:6].

Ora, argumenta Todorov, «se lermos os próprios escritos de Blanchot, onde se afirma esta desaparição dos géneros, deparamos aí com a presença de categorias cuja semelhança com as distinções genéricas é difícil de negar. Assim um dos capítulos do Livre à venir é consagrado ao diário intímo; um outro à palavra profética. Ao falar do mesmo Broch ("que já não tolera a distinção dos géneros"), Blanchot diz-nos que ele "se entrega a todos os modos de expressão-narrativos, líricos e discursivos". Mais importante ainda é o facto de todo esse livro se basear na distinção entre dois, não talvez géneros, mas modos fundamentais, a narrativa e o romance, caracterizando-se a narrativa pela procura obstinada do seu próprio lugar de origem - que obscurece e esconde este último. Não foram "os" géneros que desapareceram, mas os-géneros-do-passado que foram substituídos por outros. Já não se fala de poesia e de prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário. O facto da obra desobedecer ao género não o torna inexistente; tem-se a tentação de dizer: pelo contrário. E isto por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão para existir enquanto tal, tem necessidade de uma lei - que será precisamente transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma só se torna visível - só existe - mediante as suas transgressões. (...) Mas há mais. A obra não só pressupõe necessariamente uma regra, para poder ser uma excepção, como também logo que é reconhecida no seu estatuto excepcional, se torna, por sua vez, graças ao sucesso de livraria e à atenção dos críticos, uma regra. Os poemas em prosa podiam parecer uma excepção no tempo de Aloysius Bertrand e de Baudelaire; mas quem ousaria ainda hoje escrever um poema em alexandrinos, com versos rimados - a menos que quisesse fazer uma nova transgressão e uma nova norma?» Como escreve Segre

[1986:88], «hoje somos levados, de preferência, a ver o escritor no quadro de uma dialéctica entre intuições e instrumentos e regras de expressão, entre a própria liberdade e os usos ou as normas: a instrumentação linguística e formal preexiste à produção do texto, mesmo se aberta a licenças, violações, lacerações. E os géneros fazem também parte desta instrumentação.»

Feitas estas reservas, que no fundo recuperam o interesse dos géneros como categorias heurísticas, importantes, não só para os criadores e os receptores em geral, como para facilitar aos críticos e teóricos a análise caso a caso, regressemos ao fundo da questão, procurando conhecer-lhe melhor as razões de ser. Recorramos desta vez a Eduardo Prado Coelho, em três passagens em que invoca outros tantos autores. «Numa conferência de Françoise Proust sobre a duplicação do tempo de Kant a Benjamin, ela coloca (de passagem, como convém às coisas essenciais) esta pergunta: não será a música o verdadeiro princípio estruturador do tempo, e não a narrativa e os novelos das suas intrigas, como pensa Ricoeur? Ou então, pergunto eu: haverá pessoas cujo tempo é feito de narrativas e pessoas cujo tempo é feito de música? Estaremos a passar de um tempo-narrativa para um tempo-música? Estaremos a passar de um tempo-narrativa para um tempo-acaso? Terá razão um Paul Auster quando fala na "música do acaso"?» [E.P.Coelho, 1994:23]. «Em Finita, Maria Gabriela Llansol dá-nos uma chave preciosa: "interesso-me por uma frase, por um fragmento de texto, e, muito raramente, por todo um livro que leio lentamente." Está aqui **a diferença**. Eu não posso ler Llansol "como se lê um romance" - na precipitação ofegante de chegar ao fim. Leio Llansol de lápis na mão, porque é no lápis que me impõe a demora, que me entrava no texto. Isto é, detém-me contém-me diante da palavra seguinte, obriga-me a voltar atrás, a enredar-me no desenho da escrita. Para mim, há dois tipos de livros muito diferentes: aqueles que se lêem sem lápis na mão, e os outros. Esta distinção não é homóloga à distinção poesia-e-ensaio/ficção. Como é óbvio, eu só posso ler Diderot, Thomas Mann, Musil, Kundera ou Agustina, com um lápis. (Pergunto-me: quantos críticos portugueses sabem ler com um lápis na mão?) O interessante fica, no entanto, por dizer/pensar: que na leitura-com-lápis, o sujeito da leitura é o devir-escrita do lápis em mim. Sobre o fascínio desse devir-escrita (o sublinhado, o apontamento, a palavra que ressalta, a fórmula, a variação, a derivação, o encadeamento, a precipitação, a fusão de horizontes), há ainda muito a reflectir» [E.P.Coelho,1992:18-19]. Por sua vez, «Agamben parte de

uma distinção entre "fazer" e "agir", que ele alicerça, no jogo sempre inesperado do seu naipe de referências, em Varrão: fazer tem sempre um fim exterior a si próprio enquanto o agir é um fazer que se enovela e se torna o seu próprio fim. Toda a força do seu texto resulta de ele ser capaz de traçar uma linha que não é síntese, mas suspensão ambígua desta alternativa. É a linha do gesto. O gesto seria um movimento que torna visível o meio enquanto tal, ou a existência de meios que se tornam indiferentes e que têm como único fim exibirem essa indiferença. O que nos orienta no sentido do que ele chama uma espécie de "mutismo": "mutismo" do cinema ou o "mutismo" da filosofia, que expõem o homem como gestualidade pura (algo que tem a ver com "a imagem" do próprio Giorgio Agamben), o homem como ser-na-linguagem. Surge assim uma espécie de conceito que Agamben convoca a partir de Benjamim: o de "medialidade" pura. Conceito que nos seduz, evidentemente, como nos seduz tudo aquilo que remete para áreas em que existe uma distracção, ou mesmo a intenção de uma traição, em relação aos fins» [EPC, 1994:67].

D - Antecedentes da desagregação da narrativa

Exposta esta opção, este interesse maior por algo que não tem a ver com a narrativa sequencial mas com o desvio dela, creio ser ainda preciso reflectir sobre as razões que aí conduzem, pensar de que fenómenos essa opção é sintoma. Alguma coisa que tradicionalmente levava a contar a experiência sobre a forma de narrações com princípio, meio e fim há-de ter sido perdida ou substituída para se optar por enjeitar, ou negar, o que se fizera de uma forma aparente co-natural ao homem. Mais uma vez, recorramos a Benjamin e ao seu texto sobre «O narrador». «O narrador - nome que nos é tão familiar - já não tem, actualmente, uma intervenção viva e eficaz. Ele está já um pouco distante de nós e distanciar-se-á cada vez mais. (...) É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correcção. Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam. É como se a capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências. Uma das causas deste fenómeno é evidente: a experiência está em crise e assim continuará indefinidamente. (...) Com a guerra mundial começou a manifestar-se um processo que, desde então, nunca mais

parou. Não é que no final da guerra as pessoas voltavam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável. (...) Uma geração que ainda fora à escola em ónibus puxado a cavalos, viu-se indefesa, numa paisagem em que tudo se altera excepto as nuvens. Sob elas, perdido num cenário dominado por forças destruidoras e explosões, o minúsculo e frágil corpo humano.» Em «Experiência e pobreza»[619], Benjamin desenvolve o mesmo tema: tornou-se difícil traduzir a existência em experiência. A era da massificação e da técnica é um tempo de experiência degradada: modos mais complexos de experiência já só os encontramos nos povos primitivos, nos doentes mentais, nas práticas artísticas.

A questão, repare-se, é dupla - diminuição da experiência e diminuição da sua transmissibilidade - e Benjamin aponta-lhe várias causas. A começar pela aceleração da vida moderna: «o tédio[620] é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O simples sussurrar da folhagem afugenta-o. Os seus ninhos - as actividades intimamente ligadas ao tédio - já desapareceram das cidades e estão também em vias de extinção no campo. Assim se perde o dom de ouvir, assim desaparecem as comunidades de ouvintes. Narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar e essa arte perder-se-á se não se conservarem as histórias. Perde-se porque já ninguém tece ou fia enquanto escuta. Quanto mais o ouvinte se esquece de si próprio, tanto mais profundamente nele penetra aquilo que ouve. Quando o ritmo de trabalho o prende, as histórias que ouve tocam-no de tal modo, que ele próprio adquire o dom de as narrar». Benjamin evoca Valéry: «"todos estes produtos de um esforço persistente, abnegado, estão a desaparecer, pois já lá vai o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje já não se dedica a coisas que não possa abreviar." De facto, conseguiu mesmo abreviar a própria narrativa. Assistimos à génese da "*short story*", que se libertou da tradição oral, e que já não admite a sobreposição lenta de camadas finas e transparentes, o que nos dá a imagem exacta do modo como a narrativa perfeita vinha à luz do dia, provindo da estratificação de diversas narrativas sucessivas.»

---

[619] - «Erfahrung und Armut», de 1933, tradução portuguesa como «Experiência e pobreza», na antologia Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986, pp. 195-198.

[620] - Talvez a tradução mais correcta fosse «o ócio», e não o tédio.

Vimos como, segundo Benjamin, a essência da narrativa é conter «em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Esta utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida - mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. Se, no entanto, "dar conselhos" começa hoje a soar-nos como coisa antiquada, isso deve-se ao facto de a comunicação da experiência ser cada vez menor. Em consequência disso, não sabemos dar conselhos, nem a nós nem aos outros.» «O conselho que é tecido na substância da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade - a sabedoria - está a morrer. Isto, no entanto, é um processo que vem de longe.»

Benjamin dedica-se então a analisar a transformação das formas épicas. «Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente, se perderam mais lentamente. O romance, cujas origens remontam à antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos que levariam ao seu florescimento. Com a eclosão destes elementos, a narrativa vai-se tornando, muito lentamente, arcaica»[621]. Sim, «o primeiro indício do processo que irá culminar com a decadência da narrativa é o advento do romance, no começo da época moderna. O que separa o romance da narrativa (e da épica no sentido mais restrito) é o facto de este não poder, pela sua essência, prescindir do livro. A divulgação do livro só se torna possível com a descoberta da arte da impressão. A tradição oral, património da épica, é de natureza diferente da que constitui a essência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos, sagas, e mesmo novelas - é que ele não provém da tradição oral, nem a alimenta. O romance distingue-se, sobretudo, na narrativa. O narrador vai colher aquilo que narra a experiência, seja própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história. O romancista isola-se. A origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não tem autoridade para se apresentar com exemplo quando se pronuncia sobre os seus interesses mais importantes, que já não recebe nem sabe dar conselhos.»

---

[621] - É claro que Benjamin usa o termo «narrativa» numa acepção diferente, e quase oposta, à de Blanchot: neste a narrativa é a transformação da narração romanesca, enquanto em Benjamin é a antecessora mais arcaica, e geralmente oral, do romance.

Num texto anterior, de 1930, com o título «A crise do romance»[622], Benjamin começara por explicar: o romancista «é o verdadeiro solitário, o autêntico mudo. O homem épico repousa apenas. Na epopeia, o povo descansa depois de uma jornada de trabalho, escuta, sonha e coleta. O romancista separou-se do povo e daquilo que este cultiva. A célula *mater* do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que já não pode mais falar de modo exemplar sobre os seus desejos, porque ele próprio está perplexo, incapacitado de aconselhar. Escrever um romance significa, na apresentação da existência humana, levar o incomensurável até às últimas consequências. Quem quer que pense na obra de Homero ou Dante, sente o que separa o romance da epopeia. A tradição oral, a matéria da épica, é de natureza diferente daquela que constitui o romance. O romance eleva-se acima das demais formas da prosa - contos maravilhosos, lendas, provérbios, contos burlescos - pelo facto de não nascer da tradição oral e de não a alimentar. Distingue-se sobretudo, da narração que, na prosa, representa a mais pura essência épica. Nada contribui tanto para o perigoso emudecimento do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narração, do que a expansão cada vez mais atrevida da leitura dos romances em nossa existência. É por isso que a voz do narrador nato se levanta deste modo contra o romancista».

A mesma solidão se verifica do ponto de vista do receptor, escreve Benjamin em «O narrador»: «quem ouve uma história está na companhia do narrador. Mesmo quem lê usufrui dessa companhia. O leitor do romance está, contudo, só. Está mais só do que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está pronto a dar voz às palavras para as levar aos outros). Na sua solidão, o leitor do romance apodera-se da sua matéria muito mais egoistamente do que qualquer outro. Está disposto a apropriar-se inteiramente dessa matéria; de certo modo, a devorá-la. Sim, ele aniquila, devora a matéria, como o fogo devora a lenha da lareira.»

O modo como se apropria do passado é também diferente. «Mnemosine, deusa da memória, era para os Gregos a musa da épica. (...) Quando, no entanto, com o decorrer dos séculos, o romance começou a sair do seio da épica, verificou-se que a musa épica - a memória - se vai revelar nele de uma forma completamente diferente do que na narrativa.» Benjamin fala da «memória

---

[622] - «Krisis des Romans», escrito a propósito de Berlin Alexanderplatz, de Alfred Doblin, e incluído na antologia citada dua notas atrás, pp. 126-129..

imortalizada do romancista, em oposição à memória breve do narrador. A primeira é consagrada a **um** herói, a **uma** odisseia ou a **uma** batalha; a segunda a muitos acontecimentos dispersos. É, por outras palavras, a **recordação** que, como musa do romance, surge ao lado da **memória** - musa da narrativa - depois de, com a desagregação da epopeia, se ter desagregado a sua unidade original de reminiscência.» «"Ninguém - diz Pascal - morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si." Certamente também recordações, só que estas nem sempre encontram um herdeiro. O romancista apodera-se desta herança, mas fá-lo, quase sempre, como uma profunda melancolia. Pois, tal como se diz no romance de Arnold Bennett acerca de alguém que morreu: "De facto, ele não viveu nada da vida real." O mesmo costuma acontecer ao romancista quando se apodera de um certo número de coisas herdadas. Sobre este aspecto agradecemos a Georg Lukács o esclarecimento importantíssimo que nos dá quando vê no romance "a forma de desenraizamento transcendental". Ainda segundo Lukács, o romance é a única forma que engloba o tempo entre os elementos que a constituem. Na sua "Teoria do Romance" ele diz-nos que "o tempo só pode, pois, ser parte constitutiva quando perde a sua ligação com a pátria transcendental (...). Só no romance (...) o sentido da vida se separa da vida em si, separando assim o essencial do temporal: quase se pode dizer que toda a acção interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo (...). E daí (...) surgem as vivências verdadeiramente épicas: a esperança e a reminiscência (...). Só no romance surge uma reminiscência criadora que atinge o objecto e o transforma (...). A dualidade do mundo interior e exterior **só** pode ser aqui suprimida para o sujeito, se este compreender a (...) unidade de toda a sua vida (...), abarcando as torrentes da sua vida passada, concentradas na reminiscência (...). O conhecimento que abrange esta unidade torna-se a compreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inacessível e portanto indizível". O "sentido da vida" é, de facto, o centro à volta do qual o romance se move. Contudo, a procura desse sentido não é mais do que a expressão de perplexidade em que o leitor se vê mergulhado, mesmo nesta vida escrita. Aqui "sentido da vida", ali "moral da história": com estes *slogans* se confrontam o romance e a narrativa, deixando adivinhar o estatuto histórico completamente diferente destas duas formas de arte.» Assim, «escrever um romance significa levar o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana. No meio da plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance exprime a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande

livro do género, *D. Quixote*, mostra mesmo como nas magnanimidades da alma, a audácia, a caridade de um nobre - justamente D. Quixote - não pretendem aconselhar e não contêm a mínima centelha de sabedoria. Se ao longo de séculos se tentou, por vezes, introduzir ensinamentos no romance, talvez mais acentuadamente em "Wilhelm Meisters Wanderjahre", essas tentativas acabaram por ser sempre uma variante da própria forma do romance.»

Mas as transformações nas práticas narrativas não podem, segundo Benjamin, ser vistas apenas em função da narração tradicional e do romance: ambos vão ser abalados por uma outra prática nova, a da informação jornalística. «Com o domínio da burguesia, que, na ascensão do capitalismo, vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes, surge uma forma de comunicação que, por mais remotas que sejam as suas origens, nunca influenciara anteriormente a forma épica de um modo determinante. Fá-lo agora. E verifica-se que essa forma de comunicação não é menos estranha à narrativa do que ao romance, mas ameaça-a muito mais. Ela conduzirá aliás o próprio romance a uma crise. Esta nova forma de comunicação é a informação. (...) A informação não é, muitas vezes, mais exacta, do que foi o relatado em séculos anteriores. Mas, enquanto este recorre de bom grado ao maravilhoso, a informação precisa de ser plausível. Por isso mostra-se incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte de narrar tem vindo a rarear, a divulgação da informação tem contribuído decisivamente para isso. Cada manhã somos informados sobre o acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas! Isto, porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações. (...) Pode considerar-se já meia arte de narrar a reprodução de uma história isenta de explicações. (...) O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como entender e, desse modo, os temas narrados atingem um amplitude que falta à informação.»

É talvez face à informação que Benjamin acaba por reavaliar o romance; porque, comenta Merquior [1969:126], apesar de tudo, «o romance - entendido (lukácsianamente) como procura de valores autênticos na sociedade inautêntica - aspira àquela comunhão ética que ressoava no mundo do *epos*. Ele se coloca naturalmente entre a narração e a informação, entre o antigo universo da "*sagesse*" e o moderno império da "neutralidade" noticiosa. (...) Aceitando o conceito lukácsiano de romance como síntese épico-trágica, reaproxima a ficção moderna (de Cervantes para cá) da narração, cujos valores comunitários ela se

esforçaria por recriar.(...) No ensaio sobre Baudelaire, Benjamin considerará a obra de Proust como uma tentativa de restauração do "rosto do narrador".»

Benjamin escolherá Baudelaire pela sua inscrição da experiência, ainda que degradada. Como escreve António Guerreiro[623], «a experiência degradada é a causa directa do *spleen*. Tal como ele surge em Baudelaire, o *spleen* é uma doença do tempo, o tempo sentido de uma forma patológica, como se tivesse sido interrompido e desse lugar a um presente permanente que corresponde a uma "**catástrofe em permanência**". O *spleen* inaugura um tempo fora da história, como a memória involuntária. Baudelaire não fez outra coisa senão vender a sua experiência degradada e transformar o seu *spleen* em experiência estética.» «O *chronotopos* da viagem é o arquétipo de toda a narração. A contrafacção moderna da aventura exaltante da viagem são as deambulações do *flâneur* encarnado por Baudelaire, que ocupa um lugar central na constelação das figuras benjaminianas. O *flâneur* não vive experiências **no** tempo, mas vive a experiência vazia **do** tempo: o tempo sentido de uma forma patológica, como se este tivesse sido suspenso e desse lugar a um presente contínuo que é a "**catástrofe em permanência**".Toda a experiência estética só pode agora nascer desta experiência degradada e deste tempo fora da história. É a esta nova doença do tempo que Baudelaire chamou o *spleen*.» Como nota Maria Teresa Cruz [1995:77], «a figura do *dandy*, na qual podem já ler-se os sinais de uma crise da subjectividade e da experiência modernas, indicia, ao mesmo tempo, uma crise das formas de narrativização da experiência a cargo da arte: a conversão da estética em anestesia, o "*désoeuvrement* da arte, e a sua transformação numa proposta de estilo de vida e de conduta.»

E - O romance como retenção da experiência

Em «A crise do romance», tal como nos ensaios sobre Baudelaire, Benjamin tenta revalorizar a tradição narrativa dentro do próprio romance, para o que compara, por exemplo, «a postura de Döblin com a de André Gide, (...) em tudo antagónica, expressa em seu Diário dos falsos moedeiros. (...) Gide desenvolve a teoria do *roman pur*. Com a maior subtileza, descarta qualquer

[623] - «Walter Benjamin e o tempo do declínio», Expresso, 29 de Setembro de 1990, p. 61-R (primeira citação) e «O anjo infeliz», Expresso, p. 74-R (segunda citação).

narração simples, linear (características épicas maiores), em prol de procedimentos engenhosos, puramente romanescos (o que também significa, no caso, românticos). A posição das personagens em relação à acção, a posição do narrador com relação a elas e à sua própria técnica, tudo isso deve estar presente no romance. Em suma, esse *roman pur* é, na verdade, pura interioridade, não conhece a dimensão exterior, e constitui, assim, o pólo antagónico da atitude épica pura, a narração. O romance ideal, para Gide - ao contrário de Döblin - é o romance **escritural** puro. Gide defende as posições de Flaubert, talvez pela última vez. E não é de estranhar que a conferência de Döblin seja a mais incisiva reacção a essa obra.» Doblin, em Berlin Alexanderplatz, recorre à linguagem falada, trabalhada segundo o princípio estilístico da montagem: «a montagem destrói o *roman*, tanto na estrutura quanto no estilo, e abre novas possibilidades, genuinamente épicas. (...) O dadaísmo, em sua luta fanática contra a obra de arte, transformou, através da montagem, a vida quotidiana em aliada. Ainda de maneira insegura, proclamou a hegemonia absoluta do autêntico. O cinema, em melhores momentos, também procurou nos acostumar à montagem.» Em Doblin, «tão densa é essa montagem, que o autor mal consegue tomar a palavra. Seus dizeres ficam limitados ao começo dos capítulos, à semelhança das "moralidades"; de resto, não mostra pressa em se fazer ouvir. (Mas ele apresentará a sua palavra.) (...) Berlim é o seu megafone. Seu dialecto é uma das forças que se voltam contra o carácter fechado do velho romance.»

Algo de decisivo se joga aqui nesta tensão entre o *roman pur*, «escritural», e o romance que herda e desenvolve a velha tradição da narrativa épica. A *doxa* modernista nunca chegou a marcar tão fortemente a produção romanesca quanto a produção de poesia ou das artes plásticas, por exemplo - e por isso não admira que o modernismo no cinema seja preferencialmente lírico ou pictórico do que romanesco. É que o romance, apesar de todas as suas excepções e fases[624], caracteriza-se «pelo facto de não ter aceite proceder à mesma radicalização das outras artes, ou, como diz Blumenberg, porque ele não necessita deste estigma. Para Blumenberg, ao romance está proibido o ideal da "*perfetta deformitá*", mantendo sempre um compromisso intermédio à realidade, pela sua mundaneidade ("*Welthaftigkeit*") enquanto estrutura total

---

[624] - Para um resenha das transformações do romance, desde Balzac ao *Nouveau Roman*, leia-se Michel Zéraffa, Romance e sociedade, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

("*Totalstruktur*"). Ora só esse compromisso com a realidade permite "o alargamento do domínio do possível" diz Blumenberg, citando B. Samuel Johnson (1778). A sua recusa, isto é, a preferência por uma poética que se esgote no apagamento absoluto deste compromisso, até ao absurdo, apenas servirá para aumentar o domínio da natureza, em vez do do homem, pois este só pode precisamente adquirir sentido nesse campo intermédio do compromisso» [Cruz, 1988:188].

Não será, aliás, por acaso que o romance tem sido constantemente referido como fonte de problematização da cultura e da civilização. Já no começo do século XIX, o historiador Thierry afirmava que nada tinha percebido das revoluções de Inglaterra antes de ter lido os romances de Walter Scott; e Engels considerava ter aprendido «mais com Balzac do que com os historiadores e os economistas de profissão»[625]. Não creio que esta sensação tenha deixado de ter pertinência hoje. Como lembra Richard Rorty[626], hoje em dia grande parte da nossa formação cultural é feita através do romance: Kant, diz Rorty, ficaria muito desconcertado se hoje ressuscitasse e visse que o lugar da filosofia foi em grande parte tomado pela teoria política e pelo **romance**, como «forma de reflexão sobre o que deveríamos ser». Reflexão sobre o que deveríamos ser e também sobre o que **somos**, porque as pequenas tácticas, estratégias e singularidades quotidianas, que são uma parte tão importante e crescente da vida das pessoas, encontram hoje a sua expressão e o seu *copyright* no romance: Michel de Certeau mostrou isso muito bem[627].

Por sua vez, em 1986, Milan Kundera [1986:16-32 e 48] veio relembrar esta especial ligação da arte do romance às outras esferas da vida social[628]

---

625 - A frase de Balzac, tal como o exemplo de Thierry, são invocados por Pierre Barbéris no já citado diálogo com Georges Duby, p. 56.

626 - «Richard Rorty: de Kant... ao romance», entrevista ao Expresso de 18 de Junho de 1988, p. 77-R.

627 - Michel de Certeau, L'invention du quotidien: arts de faire, Paris, U.G.E., 1980, nomeadamente nas pp. 138-139.

628 - É certo que, ao mesmo tempo que enraíza a narrativa na complexidade da experiência, Kundera a coloca em guerra com o *kitsch* que considera dominar o espírito do nosso tempo, nomeadamente nos *mass media*. Mas essa é, apesar de tudo, uma outra questão, ou uma outra guerra, que, pelo menos na terminologia, é mal resolvida por Kundera, uma vez que não esclarece como o romance pode relacionar-se positivamente com o *Lebenswelt* e negativamente com o «espírito do nosso tempo».

através da sua capacidade cognitiva: «o romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, pratica a fenomenologia (a procura da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos. Que soberbas "descrições fenomenológicas" em Proust, que não conheceu nenhum fenomenólogo!» Desde o início, diz Kundera, apoderou-se do romance «a "paixão de conhecer" (aquela que Husserl considera a essência da espiritualidade europeia)»; «é neste sentido que compreendo e partilho a obstinação com que Hermann Broch repetia: descobrir aquilo que só um romance pode descobrir, é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência, é imoral. O conhecimento é a única moral do romance», e a sua razão de ser é «manter o "mundo da vida" sob iluminação perpétua e proteger-nos contra o "esquecimento do ser"».

Como nota Eduardo Prado Coelho[629], Kundera, além de assim recolocar «explicitamente o romance na linha de um **processo de conhecimento**», «re-posiciona as hierarquias no espaço dos precursores das vanguardas: porque toda uma frente da vanguarda contemporânea pretendia conceber o valor de um romance em função de uma pura **dialéctica de formas** ou do exercício de acrobacias mais ou menos espectaculares na **exploração dos limites da linguagem** (é o que poderíamos chamar **o modelo Joyce** ou **o modelo Guimarães Rosa**, no caso da língua portuguesa), e Kundera vem chamar a atenção para **o plano do conhecimento** (é o **modelo Musil-Broch-Proust**, que passa hoje pela leitura dos grandes autores contemporâneos).» Quando, nos anos oitenta, Kundera assim reposiciona o romance em desfavor de Joyce e em favor de Broch, Musil ou Thomas Mann, é a *doxa* modernista que parece vacilar no seu ponto mais frágil, que é o da narrativa.

Significa isto que o romance defendido por Kundera é uma lição de «formação», fechada, opressiva, dominadora? De modo nenhum, porque, para Kundera, nunca foi essa a tradição do romance (nem a da narrativa tradicional, poderia acrescentar-se). «O espírito do romance é o espírito da complexidade», «que nos fala da dificuldade de saber e da inacessível verdade». Ele é característico de uma época de «terrível ambiguidade», em que «a única verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens partilharam entre si.» Nele não temos uma posição moral mas uma

---

[629] - «Kundera; o que só pelos romances se conhece», Expresso, 21 de Março de 1987.

indescernibilidade entre o bem e o mal, uma interrogação, uma compreensão sem juízo: «Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma única verdade absoluta, um monte de verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em **egos imaginários** chamados personagens), possuir pois como única certeza a **sabedoria da incerteza**», «olhar de frente a ausência do juiz supremo». Tal como em Benjamin, é face ao recente predomínio da **informação**, que Kundera valoriza o romance: o «espírito comum dos *mass media* dissimulado por detrás da sua diversidade política é o espírito do nosso tempo», «fixado sobre o presente, a actualidade, os gestos sem amanhã, «que empurra o passado do nosso horizonte», que se entrega à «algazarra das respostas simples e rápidas que precedem a pergunta e a excluem»[630]. Por isso «o romance não pode já viver em paz com o espírito do nosso tempo: se quer ainda continuar a descobrir o que não está descoberto, se quer ainda "progredir" enquanto romance, só pode fazê-lo contra o progresso do mundo.» «Para o espírito do nosso tempo é ou Anna ou então Karenine quem tem razão»: para o romance, pelo contrário, o valor está em descobrir as razões de ambos, o espaço ambíguo e paradoxal em que se colocam. Daí que Kundera privilegie e teorize a escrita ambígua, que mistura géneros, que vive dos desvios à linha previamente traçada, que se desdobra como «divertimento».

F - Alternativas da narração

É isto que me parece fundamental sublinhar, contra os equívocos de qualquer recusa liminar da narrativa: **assim como antes argumentei que a tradição narrativa é um modo de elaborar a complexidade da vida humana, e não de a simplificar, e que não exclui o prazer, gostaria agora de poder tornar claro**

---

[630] - No mesmo sentido, George Steiner [1971:67] escreve: «Nós experimentamos grande parte da realidade, aceradamente filtrada e pré-sentida, através do instantâneo diagnóstico sociológico dos *mass-media*. Nenhuma sociedade anterior se espelhou a si própria com tão profusa fascinação. Presentemente, modelos e mitologias de facto, muitas vezes astutos e aparentemente abrangentes, são oferecidos em intervalos espantosamente curtos. Esta rapidez e 'meta-profundidade' de explicação pode estar a obscurecer a distinção entre o que é uma questão de moda, de coloração de fachada, e o que ocorre nos níveis internos de um sistema psicológico ou social. O que sabemos da escala temporal de evolução torna altamente improvável que mudanças psico-sociológicas estejam a acontecer num ritmo dramático e observável.»

que ela pode ser trabalhada das mais variadas formas, incluindo as mais abertas, ambíguas, intensas e radicais; ou seja, que não é uma prática sem extremos, em relação à qual o único extremo possível seria a anti-narração, ou a desnarrativização. Um pouco na mesma linha de Kundera, Michel Meyer [1992:24] define o romance como «a alternativa reencontrada»: «o que caracteriza o estilo romanesco é o facto do narrador abrir alternativas, criando-as muito mais na medida em que em que não é um espectador divertido (comédia) ou aterrorizado, isto é, vitimado (tragédia). Na comédia e na tragédia, a imbricação é maior e é muito mais pré-determinada pelo próprio género, enquanto que no romance é o próprio narrador que é o sujeito das alternativas. Ele é o depositário do sentido. Elas podem ser, certamente, trágicas ou cómicas para os protagonistas da história, que desenham eles próprios os campos de interacções alternativas. Porém, no romance, nenhum propósito genérico pré-determina o curso ou a natureza da história, deixando assim ao narrador a preocupação de nos inventar um mundo, do qual ele é, se não o herói, pelo menos o espectador exterior. O romance permite um tal sobrevoo, mas também deixa mais tempo (ou espaço) ao tempo enquanto a tragédia e a comédia funcionam já como uma espécie de juízo, pelo próprio facto de existir a comédia e a tragédia.»

«Para Umberto Eco, no plano narrativo, o pós-moderno é a reflexão irónica (ou mesmo paródica) sobre a pluralidade dos modelos de narração. E, nesses termos, começa com Sterne, com Cervantes, com Rabelais, com algum Joyce (o do Ulisses, o do Finnegans Wake), com Borges.» Quem assim evoca Eco é Eduardo Prado Coelho [1984:305], que, noutro lugar [1994:117-118], traz à colação La questione romantica, de Sergio Givone. «O ponto de partida é simples: que Novalis dizia que o mundo se devia tornar fábula, e que Nietzsche dizia que o mundo se tinha tornado fábula, mas que o primeiro via na fábula a condição de libertar para a verdade, e que o segundo via na fabulização do mundo uma forma de este **se libertar da verdade e entrar na infinita galeria dos espelhos em que os simulacros se reforçam e celebram.** Tens aqui, neste debate já histórico, e aparentemente datado nalguns dos seus dados (poesia, mitologia, fábula), uma encruzilhada do mundo contemporâneo, esse desejo de retorno a uma fonte única, instância geradora e unificadora de onde tudo se deduz transcendentalmente (e o Deus de Steiner vem daqui, tal como a Natureza dos ecologistas), e depois a disseminação efectiva, a dispersão incontrolável, a euforia da fragmentação mimética.»

José Bragança de Miranda [1994:56] dá o seguinte exemplo: «o que faz de Stein uma modernista é a vontade de peso ontológico e a consciência de que este se dissolve sempre numa "insustentável leveza do ser" (Kundera) que é a da linguagem (...). Lyotard analisa esta diferença como uma oposição entre a "frase" e o "parágrafo", comentando o dito de Gertrude Stein de que "uma frase não é emocional, um parágrafo sim" como a marca de um diferendo da linguagem, onde se opõe ligação (frase) e desligação (parágrafo): "No texto de Stein, uma frase é um caso, um acontecimento, ela chega. A angústia que isso não recomece, que o ser se detenha, distende os parágrafos". Mas (...) na frase mais simples já parece estar presente o seu devir-parágrafo, a "angústia" da perda do Ser, disseminado na trama da linguagem, narrativizado. E vice-versa, no parágrafo pode dormir uma frase, libertando-a da narrativa. Esta circularidade de espelhismos intralinguísticos é um elemento essencial da discursividade moderna.»

No âmbito dos estudos narratológicos, é talvez Claude Bremon[631] quem mais tem procurado dar estatuto teórico às possibilidades de abertura inerentes à narrativa: «em vez de figurarmos a estrutura da narrativa sob a forma de uma cadeia unilinear de termos sucedendo-se segundo uma ordem constante, imaginá-la-emos como a justaposição de um certo número de sequências que se sobrepõem, se atam, se entrecruzam, se anastomosam à maneira das fibras musculares ou de cabelos de uma trança», segundo uma estrutura contrapontística. Comentário de Adriano Duarte Rodrigues [1991b:73]: «a aplicação deste modelo teórico [de Bremond] aos contos mostra que o narrador não tem tão pouca liberdade como o trabalho de Propp poderia sugerir: as limitações da imaginação criadora aparecem como o resultado negativo da metodologia seguida por Propp, que postulava uma codificação finalista das funções e impedia assim de ver a codificação lógica a que obedecem.»

É claro que uma narrativa mais ambígua, em que, para usarmos a expressão de Iser, há «vazios» a serem preenchidos, em que não há uma condução da leitura num único sentido, ou em que o final, por exemplo, é deixado em aberto, vai requerer que o receptor tenha, também ele, um trabalho narrativo, preencha as aberturas, junte as partes e determine a sua significância. A este respeito, Ruppert, em artigo citado [1980:62-77], depois de evocar os

---

631 - La logique du récit, Paris, Seuil, 1973. Cito da página 29.

exemplos de Brecht, Pirandello, Ionesco, Borges, Nabokov, Godard, Resnais e Antonioni, acautela: «há, evidentemente, limites de tolerância inerentes à narratividade do leitor, seja verbal ou fílmico. Quando a narrativa é demasiado clara, demasiado previsível, ou muito obviamente tendenciosa, a narratividade é diminuída ou mesmo paralizada. Isto acontece frequentemente com as narrativas televisivas e com os romances e filmes que reduzem a narratividade a uma de duas coisas: a aceitação ou a rejeição da mensagem. Por outro lado, as narrativas também podem ser demasiado obscuras, demasiado minimais, e assim frustrarem de outro modo quem vem. Neste extremo, um fardo demasiado pesado é colocado em quem vê. Scholes sublinha que muita da literatura e muitos dos filmes de vanguarda, ao procurarem aumentar o espaço para a narratividadem correm o risco de simplesmente perderem o leitor.» Interessará então ver como alguns autores conseguem resolver esse jogo entre a narratividade que é pedida e a narratividade que é permitida. É o que Ruppert vai fazer com dois exemplos distintos.

O primeiro exemplo é o de **Wim Wenders**, que usa abundantemente muitos hiatos que têm de ser preenchidos por quem vê: «por exemplo, a justaposição abrupta de cenas sem relação força quem vê a dar as transições que faltam ou a criar uma grelha na qual as cenas possam ser relacionadas.» Além do mais, «os hiatos na narrativa tornam possível comunicar as experiências do [confuso] protagonista à consciência de quem vê de tal modo que este último seja capaz de compreender o estado de espírito do protagonista.» «Este quadro existencial, mais ou menos desenvolvido e refinado conforme o leitor seja mais ou menos competente para o reconhecer, dá a coesão à narrativa fragmentária». Não será aliás por acaso que Wenders recorre aos melhores ficcionistas, como Sam Shepard ou Peter Handke, para o ajudarem a estruturar e dramatisar as suas narrativas.

O segundo exemplo é o de **Fassbinder**, que, esse, trabalha naquilo a que Iser chama a negação, a outra estrutura básica de indeterminação no texto, e que consiste em remover um conteúdo familiar para um contexto não familiar. Por exemplo, retomar o melodrama de Hollywood mas mudar as diferenças de idades entre o par amoroso, as suas diferenças raciais e culturais e deixar o final em aberto: tudo isto «gera em quem vê actos de compreensão e estimula-o a pensar num modo socialmente crítico sobre a história e sobre o mundo da sua composição. Este processo cognitivo, apesar de ser guiado pela narrativa, não é, estritamente falando, determinado pelo texto: só pode ocorrer com a

participação activa de quem vê.» Fassbinder reconheceu que isto é para ele um objectivo consciente, que os seus filmes são «não tanto provocadores como feitos para activar os processos de pensamento», e invoca como antecessores Hitchcock e Douglas Sirk.

Um terceiro caso que eu gostaria de referir aqui, para exemplo de como a ambiguidade não exclui a narrativa, nem a narrativa exclui a ambiguidade, é o de **Antonioni**. Nicola Ranieri[632] dá-nos o enquadramento: Antonioni «verifica, em contextos sempre diversos, o seu projecto originário de poética que, elaborado já nos primeiros anos quarenta, o induz a examinar as transformações na paisagem e na sensibilidade do universo industrial. Ao mesmo tempo evidencia metacriticamente o acto de ver por meio de instrumentos (cinema, televisão, fotografia) bem como o co-envolvimento do observador na visão. As leituras dos últimos seis filmes de Antonioni configuram uma percurso conceptual fundado nas ideias contemporâneas de experimentação e de modelo, regidas sobretudo pelos princípios [científicos] da indeterminação e da relatividade». Diz Antonioni: «vi-me livre de muita bagagem técnica desnecessária, eliminando todas as transições narrativas lógicas, todas aquelas ligações entre as sequências em que uma sequência servia como rampa para a seguinte. A razão por que fiz isto foi porque me pareceu - e disto estou firmemente convencido - que o cinema hoje devia estar ligado à verdade, mais do que à lógica. E a verdade das nossas vidas quotidianas nem é mecânica, nem convencional nem artificial, como as histórias geralmente são, e se os filmes forem feitos dessa maneira, hão-de mostrá-lo»[633].

Mas o importante, o que torna esta aposta produtiva, é o modo, ou modos, como essa indeterminação é levada a cabo, *mise-en-scène*, por Antonioni. Aí, Antonioni é, por um lado, anti-aristotélico: as personagens não seguem a intriga, Antonioni prefere, pelo contrário, seguir o que interessa as personagens, o que resulta numa estrutura muito mais aberta e derivativa. Mas, por outro lado, essa deriva é tanto mais visível e sentida quanto existe muito claramente, ainda que a nível de pretexto, ou de início, um centro narrativo, que por vezes remete mesmo para as expectativas dos géneros mais frequentes (por exemplo, o mistério do desaparecimento de uma rapariga numa ilha). Além disso,

---

632 - Amor vacui: il cinema di Michelangelo Antonioni, Chieti, Métis, 1990.

633 - Citado por Winston, 1973:167, no capítulo «Antonioni e o guião sem intriga» (*plotless*).

Antonioni deita mão às principais leis dramáticas, para fazerem funcionar e darem unidade a essa deriva. Ao contrário da técnica do ***stream of consciousness*** cinematográfico esboçada por Eisenstein, que queria penetrar nos pensamentos, o ***stream of consciousness*** de Antonioni é «expressado exclusivamente através de manifestações externas e acções - e nunca verbalizado, nem mesmo no guião.» Embora o que lhe interessa sejam as motivações internas, apenas as escolhe quando traduzíveis em manifestações externas. E parece seguir as leis das três unidades, para se basear sempre numa situação como «*climax* de uma intriga longa e lentamente desenvolvida».

Poderíamos citar vários outros (mas não infinitos) exemplos sobre as possibilidades de variação de um discurso fílmico que não se proclama anti-narrativo. Como lembra Biro [1995], «Cassavetes e Wenders, Angelopoulos e Tanner traçam com o maior rigor a macroestrutura dos seus filmes, e no entanto, dentro da totalidade, permitem a prevalência da maior mobilidade possível, com ênfases incalculáveis e uma duração aparentemente caprichosa. Nascem assim novas formas de tensão que se baseiam tanto na autenticidade da inspiração dos actores, como no fólego da câmara portátil ou nas surpresas dos movimentos espontâneos do exterior.»

10. Mortes do cinema

Em 1895, os irmãos Lumière deram início à grande aventura do cinema, para pouco depois um deles, Louis, a considerar «uma invenção sem futuro»; cem anos depois, não é possível deixar de incluir na discussão sobre o cinema o tema da sua anunciada morte, porque dela o cinema (certo cinema) começou ultimamente a alimentar-se, tal como vimos certas práticas artísticas terem passado a viver do tema, dito hegeliano, da morte da arte.

E de que morte se fala, isto é, de que causa da morte? Mais uma vez se verifica que o cinema tem, muito mais do que as outras artes, uma dependência estreita em relação à indústria que também é: porque, mortais ou não, as transformações que lhe ocorreram resultam todas da crise do seu sistema produtivo. E esta provém, em primeiríssimo lugar, da crise do seu público. Segundo João Mário Grilo [1993:453-462], «aos 122 milhões de dólares de

receitas líquidas apuradas no exercício de 1946 pelos oito principais estúdios (...), marca que ficou a constituir um recorde absoluto para a história das *performances* financeiras da indústria (...), seguiu-se um temível e profundo túnel recessivo: em 1947, os lucros ficavam-se por uns ameaçadores 90 milhões, para cairem, no ano seguinte, para baixo dos 50, isto é, para o mesmo nível do início da década. Este transtorno financeiro não é, meramente, conjuntural (...) nem pode ser explicado pelo contexto particular do pós-guerra»: deve-se à «presença de factores de muito maior duração e perigosidade, em particular os que surgem articulados à emergência da televisão e ao enorme sucesso que o novo meio vai ter nos hábitos das famílias americanas, com as suas imagens e sons **servidos ao domicílio**.»

Eduardo Geada[634] corrobora, com os seguintes números: «entre o início e o fim dos anos cinquenta, a frequência semanal das salas de cinema na América baixou para menos de metade. No mesmo período de tempo, a percentagem de aparelhos de televisão por fogo habitacional passou de 30% para 90%. Em 1958 havia em França aproximadamente um milhão de aparelhos de televisão, em 1970 havia mais de 10 milhões. Ora, neste país, entre 1957 e 1976 a frequência cinematográfica diminuiu de 58%, atingindo os 90% na Grã-Bretanha».

É certo, contrapõe Francisco Rui Cádima[635], que a diminuição do número de espectadores já vinha de trás: «note-se, por exemplo, que em 1929, no ano record na história do cinema americano, iam em média ao cinema, semanalmente, 95 milhões de americanos. Cerca de 10 anos depois (em 1940) a média semanal era de 80 milhões. E em 1950, essa média já havia baixado para os 60 milhões de espectadores/ano.» Na óptica de Cádima (embora afirmando não querer negar «uma relativa responsabilidade - lateral, é certo - da televisão na crise do cinema»), «entre televisão e cinema, como noutra qualquer análise comparativa entre meios aparentemente tão próximos, as relações são deveras complexas e dificilmente se poderão colocar em termos de estrita causalidade. Isso mesmo era observado num dossier da Unesco[636], onde se

---

634 - «Emergência e metamorfose do público de cinema», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 2, Dezembro de 1985. Cito da p. 100.

635 - «O cinema, o público, a televisão - para uma ontologia da série televisiva e do telefilme», Revista de Comuninação e Linguagens, nº 22, 1995, no prelo.

636 - Statistics on film and cinema:1955-1977, Genève, Unesco, 1978.

dizia que só por si a densidade de aparelhos de televisão não podia explicar a frequência com que as pessoas iam ao cinema: "Nos EUA, havia mais televisores *per capita* em 1965 do que na Europa dez anos mais tarde. No entanto, em 1965, os americanos iam em média quatro vezes mais ao cinema do que os europeus em 1975". Outras variáveis e outros indicadores haverá a considerar.» A coincidência numérica entre o declínio do número de salas e a progressão do parque de televisores, «só por si, não nos permite extrair conclusões precipitadas sobre a influência da televisão no afastamento do público das salas de cinema. Podíamos encontrar valores idênticos por exemplo nas vendas da indústria automóvel, ou de máquinas de lavar roupa, ou na taxa de natalidade.» Por exemplo, «houve quem sugerisse - foi o caso de Virilio - que a crise do cinema está directamente relacionada com a importância do automóvel - a viagem como *travelling*, evasão, uma visão de um ecrã múltiplo e dinâmico - a cidade-cinema como ecrã, as imagens, a luz o movimento...» E, de facto, «outro factor vulgarmente apontado como causa da decadência da frequência cinematográfica foi o aumento impetuoso do parque automóvel a seguir à segunda Guerra Mundial, o que levou os americanos a criar uma forma original de recintos de espectáculo - os *drive-in* destinados a recuperar os espectadores que não estivessem na disposição de se separar da viatura durante a projecção. Em 1959 havia nada menos do que 4.768 *drive-in* nos Estados Unidos, representando na altura 25% da receita cinematográfica nacional» [Geada, 1985b:102].

Ao mesmo tempo que ocorre esta crise de público, «o número de salas decresce: das 19 mil salas de cinema que existiam nos Estados Unidos em 1946 apenas subsistiam 9.330 em 1967 - uma redução para metade nesses 20 decisivos anos, que correspondem de facto ao grande crescimento da televisão nos Estados Unidos.» «Por outro lado, o agravamento das assimetrias demográficas, com a contínua concentração das populações nas zonas urbanas, provoca enormes desequilíbrios regionais nos índices de audiência»: em 1982, um estudo sobre as práticas culturais dos franceses conclui que «20% da população engloba 85% dos espectadores, ou seja, apenas podemos considerar como público de cinema sensivelmente um quinto da população. Em todos os países a classe etária dos 15 aos 25 anos compõe a maior parte do público assíduo e regular, constatando-se vulgarmente um declínio acentuado da frequência a partir dos 35 anos de idade. Tudo leva a crer que as presentes condições de assistência ao espectáculo cinematográfico equivalem de preferência a uma certa juventude, facilidade de deslocação, disponibilidade

financeira, nível de instrução médio ou superior e residência urbana. O público das salas tornou-se mais selecto» [Geada, 1985b:106]. Ou seja, a diminuição do número de espectadores não foi uniforme, afectando mais certas camadas do que outras; passou-se de uma indiferenciação quase universal do **público** do cinema para uma re-segmentação dos **públicos**.

Acresce que «a capacidade de intervenção política da televisão seria, aliás, muito rapidamente demonstrada pelo seu envolvimento na campanha política de Eisenhower - em 1952 -, o primeiro presidente americano que ficava a dever à televisão - como, outrora, Roosevelt o ficara a dever ao cinema - uma boa parte do seu sucesso político. Para Washington, era claro no início da década de 50 que a **programação televisiva** passava a ocupar o lugar - político - da exibição cinematográfica» [Grilo, 1993:459-460]. O que ajuda a explicar que, justamente nos mesmos anos de viragem da década de quarenta para a de cinquenta, anos em que o cinema vê decrescerem o seu público e os seus lucros, o tipo de reacção com que a indústria cinematográfica pode responder a estas transformações seja limitado por outros abalos. Refiro-me, não só à perseguição ao «espectro comunista», que afecta sobretudo os guionistas de Hollywood nos anos de 1947-49, mas, sobretudo, ao fim da unidade produção-distribuição-exibição, desde que a política americana anti-*trust*, apoiada em decisões judiciais de 1948 e 1949, vem, como diz Grilo [1993:458-460], acabar com «todos os hábitos, regras e acordos sedimentados ao longo do tempo, e que tinham possibilitado a instalação e a sobrevivência de Hollywood como **indústria massiva de filmes**, na perspectiva de Thalberg, isto é, como um sistema relativamente fechado de distribuição e exibição, inteiramente desenhado e construído à imagem e para as necessidades do sistema de produção.» A partir de 1949, «uma a uma, as grandes companhias de produção desintegram-se do sistema de distribuição e exibição. Não é mais possível estabelecer programas a longo prazo de estreias, é muito mais difícil negociar agora a distribuição de dez filmes-B contra a possibilidade de exibição de um filme-A. Da posição de grande oligopólio industrial, Hollywood vê-se confrontada, de um momento para o outro, com a necessidade de repensar, filme a filme, todo o seu sistema de produção segundo esquemas quase primários de um artesanato de luxo.»

É esta, para João Mário Grilo, a grande morte do cinema, enquanto **sistema** produtivo corente: «Hollywood era já uma **questão histórica** na década de 50»; e os elementos que passam a ser visíveis «não são apenas o fim de

qualquer coisa mas são, principalmente (primeiramente), **o começo de uma outra** (...): o (re)começo do cinema a partir do zero, da reconstrução de uma mesma experiência primordial do espaço, do tempo e do movimento (dos dramas que deles partem e que com eles se fundem), um cinema do olhar, da liberdade e, sobretudo, **um cinema da fé** (de fé nos deuses, claro, mas também no mundo e nas imagens que dele se desprendem).» Entendamo-nos: já vamos ver quais os novos caminhos tomados pela **indústria** que produz a maior parte do cinema. Aqui Grilo está a falar de um cinema de resistência: aquele que deixa de poder ter uma relação, ainda que complexa, com o **sistema**, porque este se desagrega e doravante não se considera possível nem desejável nenhum outro. Na perspectiva de João Mário Grilo (e não é só a dele), o cinema que interessa terá de passar a viver fora da «ordem», num combate a qualquer ordem. No fim da sua tese, Grilo lança estas palavras «de resistência», com significativa ferocidade: «Tragicamente, a Europa parece não ter encontrado melhor forma de **responder** à natural agressividade comercial (e cultural) do cinema americano, do que "inventar" um outro (pindérico) Hollywood a que deu o nome - algo pomposo e retorcido - de AUDIOVISUAL. (...) Os Estados europeus e os obscuros interesses que procuram servir parecem dispostos a **reiventar uma nova ordem**, à falta de talento político para reinventar as formas e a experiência delas. (...) O desejo profundo do ogre audiovisual é que tudo possa ser **reduzido** à escala miniaturizada da electrónica, e é por isso, por essa incapacidade de trabalhar **a projecção** das coisas, como dizia Godard, que quase cinquenta anos depois de Hollywood, quase cinquenta anos depois de Paisá, se instala na Europa um novo sonho totalitário da ORDEM (...). Enquanto isso, e em nome das muito grandes produções "audiovisuais" que, provavelmente, nunca se chegarão a fazer, do Hollywood europeu que nunca chegará a existir, da **Grande Parada *made in* Bruxelas**, continuarão a multiplicar-se as vozes da prescrição, a penosa infâmia de Greed, a ditadura pacóvia da burocracia, da repressão financeira e da (im)produtividade televisiva. (...) O nome de Hollywood, a sua presença **actual**, é hoje o primeiro nome dessa **morte conceptual** do cinema que a televisão celebra e exibe, quotidianamente, como penhor do seu próprio triunfo e como significante da sua própria **(tele)redução** domiciliária e **audiovisual**» [Grilo, 1993:461-465].

O caso é que, perdida uma grande parte do público, perdida a protecção estatal e desagregada a ligação à distribuição e exibição, quer os grandes

estúdios quer as novas produtoras independentes irão organizar-se em moldes estruturalmente diferentes, que significam a morte de um certo cinema mas também o lançamento de outros. Esses moldes passam desde logo, de facto, por uma ligação à televisão: depois da aversão inicial à grande ameaça (nos anos quarenta «o presidente da Warner recusava a existência de qualquer aparelho de televisão nas instalações dos estúdios» - Cádima, 1995), e depois de algumas tentativas de tentar a diferenciação pela tecnologia (VistaVision, CinemaScope, Tod-Ao, 70 mm, Cinerama, 3 dimensões, som estereofónico, etc.), a produção do cinema irá ligar-se à produção televisiva. Em 1954, a Warner já fornecia à cadeia televisiva ABC 41 horas semanais de programas. «Em 1955, praticamente todos os principais estúdios tinham já uma significativa representação televisiva [em séries de televisão], depois de verem legalmente frustradas as suas pretensões de aquisição da maioria do capital de algumas estações de televisão (...) A televisão trouxe para os *plateaux* e para os *front-offices* de Hollywood outros protagonistas, outras vozes, outras ordens e, evidentemente, um suporte financeiro e político com uma natureza completamente diferente do **capital comercial** que caracterizou o funcionamento da indústria de filmes desde o seu começo até ao começo do seu fim inexorável. O cinema passou a ser a franja de um negócio mais amplo e mais global, cujo protagonismo financeiro pertence às grandes empresas de comunicação e aos seus todo-poderosos executivos» [Grilo, 1993:454-455]. Nesta medida, «de rival, a televisão passa a aliada, a ponto de, nos anos sessenta, os estúdios de Hollywood produzirem cerca de um terço dos filmes dramáticos das séries programadas pelas várias cadeias de televisão», e os respectivos lucros já em 1961 se começarem a aproximar dos das receitas cinematográficas[637].

Ainda nos anos cinquenta, a televisão começa a exibir os clássicos de cinema, comprados nos catálogos dos velhos estúdios, e cada vez com maior popularidade. Talvez por isso Orson Welles pôde dizer a Bazin que «na televisão o cinema adquire um valor real, encontra a sua real função» [cit. *in* Cádima, 1995]. Mas é claro que «o hábito da televisão contribuiu em parte para o processo de secularização do ritual cinematográfico, banalizando os temas e os moldes da narrativa em imagens, tornando o espectador sedentário e rotineiro. É preciso não esquecer que, antes de mais nada, o aparelho de televisão é uma

---

[637] - Eduardo Geada, O imperialismo e o fascismo no cinema, Lisboa, Moraes, 1977, p. 63.

peça de mobiliário [Geada, 1985b:101]: um «electrodoméstico»[638], dirão, com maior ou menor violência, as gentes do cinema e da própria televisão. O peso alcançado por esses novos hábitos televisivos é esmagador. As pessoas preferem ficar em casa, que entretanto ganhou uma comodidade que antes raramente tinha, e de onde, pelo menos nos casos suburbanos, se tornou mais difícil a deslocação ao cinema; e, se afirmam que não têm tempo para actividades culturais no exterior, é na maior parte das vezes porque, no interior, a televisão lhes absorve um número crescente de horas por dia[639].

«Entretanto, o primeiro telefilme aparece também em 1966, cerca de dez anos depois da primeira longa metragem na NBC.» «No final dos anos 80 é um outro fenómeno que emerge: o vídeo é doravante a principal fonte de receitas da indústria cinematográfica americana»: «repare-se que as salas representavam, em 1990, receitas de 2260 milhões de dólares, menos que o vídeo (2900), depois vinham a *pay TV* (725) e as *networks* (425)» [Cádima, 1995]. De modo que, pelo menos para os grandes filmes das grandes produtoras, a passagem de um filme em sala de cinema é hoje quase integrado no orçamento de publicidade do produto, cujo verdadeiro lucro provirá da venda de cassettes. E os écrãs de televisão vão sendo cada vez maiores, ao mesmo tempo que os écrãs das salas de cinema são cada vez mais pequenos...

Até agora estivemos a ver os novos investimentos e lucros do cinema na área da televisão. Mas não se deixou de produzir cinema, ainda que com menos sistematicidade, em *packages* negociados caso a caso. As novas condições geraram, é claro, nas últimas décadas, transformações profundas na maneira de produzir cinema e no tipo de cinema que é produzido. Em 1969, cinco grandes

---

[638] - Emídio Rosa de Oliveira escreveu um texto cujo título é justamente «A televisão é um electro-doméstico» (Revista de Comunicação e Linguagens, nº 9, Maio de 1989, pp. 67-72), texto que abre assim: «a têlê ou a TV é um electro-doméstico funcional ligado à corrente, como a torradeira, o aspirador e o frigorífico.» É uma expressão, ou um *slogan*, que se encontra recorrentemente nos debates sobre televisão, e que Cádima [1995] mantém no seu último artigo sobre televisão.

[639] - Por exemplo, em Hábitos de leitura em Portugal: inquérito sociológico (Lisbos, Dom Quixote, 1992), Eduardo de Freitas e Maria de Lourdes Lima dos Santos concluem: «A falta de tempo que, objectivamente, pode ser impedimento, importante, pode também funcionar como alibi para ocultar atitudes de desinteresse pela leitura, sobretudo tendo em consideração que uma outra prática cultural - o visionamento de televisão - não parece afectada por essa pouca disponibilidade: são os mais fracos leitores de livros os que precisamente, mais tempo gastam com a televisão».

estúdios americanos estavam na falência. Na década seguinte, a tendência será para produzir menos filmes, neles investindo, porém, quantias nunca antes vistas, ou só vistas nas produções mais luxuosas, de modo a garantir, para esses poucos filmes, o público que ainda existe, e, se possível, a atrair mais algum. «Enquanto até aos anos sessenta se considerava a vida comercial de um filme com a duração média de cinco anos, agora a amortização de um filme efectua-se em menos de ano e meio [Geada, 1985b:104]. Em 1975, um filme americano médio custava pouco mais de 3 milhões de dólares a fazer e a publicitar; em 1990, chegava quase aos 20 milhões. «Referindo-se à indústria cinematográfica, Spielberg observava recentemente que, para um filme de 3 milhões de dólares, as despesas de lançamento internacional podem atingir mais de 20 milhões - consequência: Hollywood só aposta no seguro e o espaço para o novo, para o risco, é rarefeito. (...) Nesta indústria, as companhias gigantes, em princípio, só têm aceitado correr riscos de inovação em situações de perda de controlo do mercado, quando a concorrência aumenta entre elas (por exemplo, EUA, anos 50/70)» [Mª Lourdes L. Santos, 1994:437] - ou seja, justamente no período de viragem em que foram precisas as novidades da geração de Spielberg.

E o facto é que, «enquanto o número de filmes saídos dos estúdios declinou firmemente ao longo dos anos setenta, a percentagem de público dos dez filmes [mais vistos] triplicou a taxa de crescimento do público total de cinema» [Hoberman, 1991:6]. Há uma travagem, e mesmo uma recuperação, da crise de público e de salas. Cádima [1995] faz o ponto da situação: «o pior momento do cinéma americano no que respeita à crise de salas e de público é, de facto, o final dos anos 60 e princípios dos anos 70. 1971 é o pior ano em termos de público: apenas 15,8 milhões de espectadores de média semanal. A partir de então dá-se uma recuperação do mercado, que é também uma recuperação da indústria e da produção - é a aposta das "*majors*" no filme de "grande público", por exemplo.» «Verifica-se então que um pequeno número de filmes realiza uma boa parte das receitas, chamando de novo o público às salas: em 1975 a média semanal de frequência sobe para os 20 milhões, que se mantém até 1990, com pequenas oscilações, o que quer dizer que ao longo desses últimos 15 anos o mercado americano conseguiu estabilizar o seu público. O que não deve fazer esquecer que estes últimos números relativos à década de 80 representam cerca de 1/4 do público dos anos 40. Mas se o público decresce - e muito - relativamente aos anos 40, o parque de salas

cresce: 23.689 salas contabilizadas em 1990, nos EUA, ultrapassam nalguns milhares o máximo que havia sido conseguido nas "décadas de ouro" (cerca de 19 mil salas).» Note-se, porém, que é sobretudo nos Estados Unidos que a situação recupera tanto a nível de público como a nível de produção; na Europa, pelo contrário, não havendo os mesmos meios para as megaproduções[640], a indústria não sai da crise. Ainda recentemente, Wim Wenders[641] afirmava: «o cinema está muito vivo, por um lado, e muito doente, por outro, como acontece na Europa. (...) Claro que no princípio dos anos oitenta essa dimensão do cinema europeu já estava em declínio, mas nunca pensámos que em 1994 chegasse tão baixo - ao mesmo tempo, em geral, o cinema mundial está numa fase boa.» Note-se que, segundo Traquina [1992:12], «pela primeira vez, em 1987, a produção norte-americana de filmes excedeu a produção europeia». A Comunidade Europeia reagiu, em 1989, com um convenção e uma Directiva que procuram assegurar «a reserva para obras comunitárias de uma percentagem maioritária do seu tempo de antena»; ao mesmo tempo, lançou o programa «Media», destinado a apoiar a produção e circulação de filmes europeus (alguns filmes portugueses beneficiaram já desse programa). Note-se ainda que, mesmo em termos de público e de salas, a situação é mais crítica, ou em atraso cronológico, «nos países do sul da Europa, que tiveram uma forte oferta televisiva designadamente na segunda metade dos anos 80. Ainda assim, a França tem mantido com pequenas oscilações o seu parque de salas, ao contrário da Espanha e da Itália, com quebras muito acentuadas de público e de salas, tal como aliás tem vindo a acontecer em Portugal» [Cádima, 1995].

Vejamos também, para além dos números da estrutura económica, as transformações no tipo de cinema produzido. A indústria de cinema, escreve Hoberman [1991:6-7] «sofreu a sua própria crise de identidade - testando novos limites e desenvolvendo novas fórmulas, lutando por acompanhar as novas atitudes, apalpando no escuro à procura do imenso mercado jovem, contribuindo (ao mesmo tempo que reflectindo) o delírio prevalecente.» Na década de

---

[640] - Os filmes *low-budget* constituem actualmente 80% da totalidade dos filmes produzidos na Comunidade Europeia, segundo Nelson Traquina, Portugal na Europa pós-92: o desafio da nova era audiovisual, Oeiras, Instituto Nacional de Administração, 1992, p. 24.

[641] - «Até ao fim do cinema», longa entrevista a João Lopes, Expresso, 13 de Maio de 1995, pp. 34R-50R.

sessenta, durante algum tempo, significativamente, «tal como no começo dos anos trinta, mas ainda mais acentuadamente, os filmes celebraram os *outsiders*. A quintessência dos protagonistas dos anos sessenta eram criminosos, loucos, burlões, negociantes de droga, chulos e Índios - muitas vezes representados por reconhecíveis estrelas "étnicas" e enfrentados por tipos de lei-e-ordem igualmente acentuados. As velhas verdades tinham ruído, tudo era possível - pelo menos até ao renascimento, canonização e reconsolidação da indústria, que começou em meados dos anos setenta, quando os revisionistas *maverick* (Robert Altman, Arthur Penn, Sam Peckinpah) e as individualidades radicais (Stanley Kubrick, John Casavetes, Dennis Hopper) que tinham florescido, depois de uma moda, deram lugar a uma geração de realizadores criados com a televisão e educados nas escolas de cinema, conhecidos como os "*movie brats*".»

No entanto, continua Holberman, «estes jovens realizadores americanos não viram esta espécie de intertextualidade como parte de uma crítica cultural mais alargada. Assim, o *medium* foi inscrito nesse aspecto particular do pós-modernismo no qual, como escreveu Fredric Jameson, o passado se torna "uma vasta colecção de imagens", um simulacro fotográfico "no qual a história dos estilos estéticos tira o lugar à história 'real'." (...) Em vez de desconstruirem o sistema de Hollywood, os *movie brats* lutaram por ressuscitar os seus maiores triunfos.» Por exemplo, Body Heat, de Kasdan, «usou os recursos da intriga, as luzes e os *clichés* de composição do filme negro dos anos quarenta, assim como as roupas desses anos, para fabricar um museu de cera do estilo passado de Hollywood - um *remake* sem original. (...) O que parecia dissonante ou radical em Godard era aqui harmonioso - uma forma de *Trivial Pursuit*, usada para conotar o passado ou para dar uma sensação de profundidade pseudo-histórica. Tal como Marx fez com Hegel, os *movie brats* puseram o Godard de cabeça para cima.» «Mas, evidentemente, é Walt Disney (e não Godard) que é o pai espiritual da Nova Hollywood: não o Disney da época da Depressão, o de Mickey Mouse e de Fantasia, esse a quem Sergei Eisenstein chamou a "maior contribuição à arte" dada pelo povo americano, mas mais o Tio Walt dos anos cinquenta, o Disney da televisão e dos parques temáticos.» «Com Francis Coppola como seu avatar e Jaws como prova do seu destino manifesto, Spielberg, Lucas e os seus epígonos elevaram os filmes de monstros para ver em *drive-in*, juntamente com Abbott e Costelo - comédias *slapstick*, musicais de *rock-and-roll*, ficção científica do Sábado de manhã - os géneros mais vitais e de mais baixa reputação da sua juventude - a alturas cósmicas. Em certo sentido, estes chamados *movie brats*

foram a *nouvelle vague* atrasada de Hollywood. Tão ambiciosos, auto-confiantes e enraízados no cinema americano como os jovens franceses que não saíam da Cinemateca francesa nos anos cinquenta, deram às suas criações um grau inédito de erudição celulóidica. O universo Casablanca encontrou o seu espaço».

Sendo assim, diz ainda Holberman, «se os anos sessenta trouxeram uma cultura fílmica de inédita pluralidade, já o período pós-Vietname, pelo contrário, se caracterizou por uma auto-absorção imperial, uma profunda ignorância do cinema mundial e um correspondente desinteresse - entre os críticos americanos, mais ainda do que nos públicos americanos - pelos filmes de outros países. Enquanto que uma dúzia de anos antes Fellini e Bergman, Antonioni e Godard eram todos figuras conhecidas, os seus sucessores lógicos - Andrei Tarkovsky e Alexei Gherman, Hans-Jurgen Syberberg e Jean-Marie Straub, Marguerite Duras e Raul Ruiz, Chantal Akerman e Yvonne Rainer, Manoel de Oliveira e Werner Schroeter - eram quando muito gostos especializados.» «A nova Hollywood podia dar-se ao luxo de ter apenas um "verdadeiro" artista - o Martin Scorsese de Taxi driver, Raging bull e The king of comedy. Os críticos americanos podiam abarcar apenas um novo cinema nacional - a "nova vaga" da Alemanha ocidental (por sua vez hipostaziada na pessoa de Fassbinder).»

Robert Philipp Kolker comenta também o facto de «o pluralismo do cinema americano estar grandemente reduzido» e considera que nos anos setenta houve «os últimos filmes comerciais feitos por realizadores americanos a jogar seriamente contra as convenções da narração cinemática. Os filmes americanos pós-modernos fizeram os possíveis por apagar os traços da experimentação dos anos sessenta e setenta (o pouco que dela havia em toda a produção desse período), regressando como uma vingança a um estilo linear, ilusionista. Esse estilo por sua vez cria, ou re-cria, a aceitação pronta da expressão convencional»[642].

---

[642] - A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman, New York, Oxford University Press, 1988 (a primeira edição era de 1980, mas tratava Coppola onde agora trata Spielberg). Em prefácio à segunda edição, datado de 1987, Kolker aborda a anunciada morte do cinema, afirmando, no condicional: «esperaria que permanecessem algumas aberturas para a imaginação, ainda que pequenas e limitadas. (...) Moribundo não é exactamente o mesmo que morto» (pp. XI e XIX-XV). Sobre a «geração de 70» do cinema americano, veja-se também Kenneth von Gunden, Postmodern auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg and Scorcese, Jefferson, McFarland & Company, 1991. Menos interessante me parece ser a «análise», ou diatribe, feita por Norman K. Denzin, no citado Images of postmodern society: social

Também aqui, a nível, digamos, estilístico, a correlação com a influência da televisão não é linear. De início, como lembra Serge Daney[643], «o centro de gravidade do cinema deslocou-se». «Entre o fim da guerra e a irrupção das novas vagas (ou seja, uma quinzena de anos), os cineastas mais modernos foram muitas vezes, *avant la lettre*, grandes teleastas. A televisão estava no fim da sua linha de fuga, no seu horizonte, no seu inconsciente. Porquê? Hipótese? Depois da guerra, na Europa, já não se punha a questão de fazer o cinema servir as grandes causas e os ideais simplistas, nem de ser "uma arte total" ao serviço da "guerra total", nem música que exalta ou dança que acerta o passo. Começa a época da "*caméra-stylo*", o gosto pelas micro-análises, pelas amostras anónimas, a queda das *stars* e, pelas técnicas do directo, a era da vigilância. O cinema põe-se à escuta.» Em 1958, o insuspeito Jean Renoir expressava o seu interesse pela televisão, pela sua capacidade de captar o real, comentando, a propósito de um processo político visto na televisão americana: «pareceu-me que esse espectáculo era quase indecente porque era quase uma indiscrição, mas que esse indecência estava mais próxima do conhecimento do homem do que muitos filmes.» E, no ano seguinte, Renoir filma para a RTF O testamento do Dr. cordelier, que estreará simultaneamente na televisão e no cinema. Outros cineastas, como Rosselini e Godard[644], filmam para a televisão; em 1973, no

theory and contemporary cinema, onde pretende examinar «as lógicas culturais do capitalismo tardio e as estruturas dramatúrgicas que definem este período da História», uma vez que «os teóricos do pós-modernismo são contadores de histórias»: «juntamente com os mais populares fazedores de filmes de Hollywood, talharam uma história particular, é claro que com variações, que procura fazer sentido da condição pós-moderna.» A proposta é interessante, mas Denzin conclui, com grande superficialidade, que «a cultura pós-moderna, nas suas muitas formas contraditórias, é uma cultura masculinizada do Eros, amor, desejo, feminilidade, juventude e beleza», com «uma lógica intrinsecamente conservadora e uma ideologia muito pouco atraente». Pp. 149 e 156.

643 - «Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se rassembler», longo artigo publicado no Libération em 1982 e incluído em *Ciné journal*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, pp. 68-73. Cito agora a página 69.

644 - Sobre a relação de Godard com a televisão, leia-se René Prédal, «Godard: la télévision dans le cinéma», CinémAction, nº 44, 1987, pp. 149-153, onde se argumenta que essa relação tem de ser vista não apenas nas séries que produziu para televisão «mas também nos seus filmes de cinema desde Numéro deux: inscrevendo ecrãs de televisão na tela dos cinéfilos, usando efeitos magnetoscópicos na imagem de 35 mm, reencontrando o espírito das filmagens vídeo numa filmagem de cinema», etc.

seu último filme, Nicholas Ray mistura os formatos (35 mm, 16 mm, 8mm, vídeo e fotografia); Antonioni recorre também ao vídeo. Poderia pensar-se (e já veremos alguns movimentos que desenvolvem esta hipótese) numa oitava arte, realizada em suporte vídeo.

O que, no entanto, esmagadoramente se verifica não é a utilização do vídeo como arte. Continuemos com Daney [1982:72-73 e 69]: «a televisão tinha dois futuros possíveis. O jogo-vídeo e a escola da noite. Um futuro-*flipper* e um futuro-teatro. Duas maneiras de perceber a imagem, de a fabricar. Em suma, duas estéticas. Para já, foi a escola da noite que ganhou. É a tele-reciclagem. Reciclam-se as outras artes (e o cinema mais do que as outras) e recicla-se o telespectador, esse eterno grande debutante.» «A partir dos anos sessenta, o triunfo de uma televisão que passou a estar muito consciente do seu peso social e do seu papel de enquadramento vai aos poucos dispensar o cinema da sua modernidade. O cinema vai começar a sua regressão: cinefilia, necrocinefilia, modas *rétros*, gosto pelo *kitsch*, cinema que celebra o cinema como uma nostalgia, "cinema à antiga" que é feito reviver em velhas salas - e em breve na televisão - com esquimós em estuque, arrumadoras mumificadas, programas da época. O cinema reduzido ao seu rito.»

«Portanto a televisão desprezou, minorizou, recalcou o seu futuro vídeo, o único que lhe dava uma hipótese de ser herdeira do cinema moderno do pós-guerra. Desse cinema à escuta. Do gosto da imagem decomposta e recomposta, da ruptura com o teatro, de uma outra percepção do corpo humano e do seu banho de imagens e de sons. Temos de esperar que o desenvolvimento da vídeo-arte ameace por sua vez a televisão, a faça envergonhar-se da sua timidez.» Ou seja, ao não optar pela sua possibilidade de vídeo-arte, a televisão puxa também o cinema para ser uma produção não artística - ou então uma arte mas do passado. «A televisão, ainda prisioneira da sua vontade de "fazer cinema" talvez não vá suficientemente longe na sua fuga em frente. Na direcção dos jogos-vídeo. O cinema, refém, corista e renda da televisão, talvez não vá suficientemente longe na exploração da sua memória. A mais arcaica. Há excepções, claro»[645].

[645] - Sobre a diversidade dos projectos televisivos em diferentes contextos e países da Europa e da América do Norte e do Sul, de Rosselini às *soap operas*, veja-se o número especial, organizado por René Gardies com o título (enganador, por restritivo) Les feuilletons télévisés européens, da revista CinémAction, nº 57, Outubro de 1990.

Para já, continua Daney, «a televisão sobretudo manteve em vaso fechado (protegido por um corporativismo de ferro) um sub-cinema e foi esse sub-cinema que se tornou dominante. Economica e esteticamente. Porque o divórcio institucional entre cinema e televisão foi tal que teve como consequência paradoxal a **restauração** do cinema. Teve a ver com os circuitos e ocorreu nos anos setenta. Mas esse cinema restaurado é, esteticamente, um *golem*. É menos o herdeiro do velho cinema do que da maneira como o telefilme (e a série dramática) colonizaram o cinema. Então, o cinema recupera? Sim, mas em que estado? O que resta das verdadeiras invenções do cinema?

1. O cinema tinha levado muito longe a percepção da distância. Distância entre as personagens, entre elas e a câmara, entre a câmara e nós. Distâncias imaginárias (porque o ecrã é plano) mas apesar disso muito precisas. (...) O que se passou depois? O *travelling* não desapareceu mas veio o *zoom*.» Ora, «o *zoom* já não é uma arte da aproximação, é uma ginástica comparável à do *boxeur* que dança para não encontrar o adversário. O *travelling* veiculava o desejo, o *zoom* difunde a fobia. O *zoom* nada tem a ver com o olhar, é uma maneira de **tocar** com os olhos. Toda uma cenografia, feita de jogos entre a figura e o fundo, torna-se incompreensível. Filmes como Francisca tornam-se difíceis até de simplesmente serem percebidos pelo espectador habitual. Desde que a câmara já não se mexa, parece-lhe que nada se mexe. E se nada se mexe, parece-lhe que não há nada para ver.

2. Outra coisa. O cinema tinha levado muito longe a arte do fora-de-campo, do *off*. Muitos efeitos de medo, de êxtase ou de frustração vinham do facto de certas coisas serem filmadas e não outras, que ficavam fora-de-campo. A erotização dos bordos do enquadramento, o enquadramento considerado como zona erógena, todos os jogos de entrada e de saída de campo, os desenquadramentos, a relação entre o que era visto e o que era imaginado, é - diria - quase uma arte em si. Todo **um** cinema. O que se passou depois? Desde que a televisão passa filmes roídos, sem bordas, filmes em semmascópio e em nemcor, esta arte tornou-se caduca. (...) O desprezo da televisão pelo enquadramento é sem limites. Porque na televisão, não há fora-de-campo. A imagem é pequena demais. É o reino do campo único. As incrustrações permitem aliás respeitar esse campo único, fracturando-o. Perspectivas inéditas.

3. Enfim, a montagem. Ou antes, a *découpage*. O cinema clássico decompunha um espaço-tempo contínuo e recompunha-o com a ajuda dos *raccords*, como um *puzzle*. A arte e a técnica dos *raccords* (com todas as suas

leis idiotas), todas as maneiras de inventar *raccords* aberrantes (sobretudo os japoneses, Ozu sobretudo), a transgressão do "falso *raccord*", eis aquilo de que o cinema muito tempo viveu. O que se passou depois? A televisão não reconstitui um *puzzle*, ela é um *puzzle*. A ordem das imagens na televisão não depende da montagem, da *découpage*, mas de qualquer coisa de novo e a que teríamos de chamar a *insérage*. A televisão reserva-se sempre a possibilidade de cortar um fluxo de imagens, de nelas inserir outras, a qualquer momento, sem qualquer preocupação de fazer *raccord*.»

João Mário Grilo[646] debruça-se também sobre esta **inserção** de imagens feita pelo *puzzle* televisivo: a televisão «tem por tarefa transformar as imagens (quaisquer imagens) em imagens televisivas, começando por lhes anular as diferenças, para em seguida as renomear, as reprogramar. A televisão não produz principalmente imagens - a televisão não tem que ser produção (e quando o é, é-o muitas vezes por filantropia e até por prestígio) - antes as programa ou reprograma, fazendo-as entrar no circuito, circuito esse que é, como muito bem se sabe, um circuito de dilaceração, de martírio.» «O interesse da televisão reside justamente aí, nesse desvio a que todos nós estamos já um pouco habituados, e que lhe confere um grão de perversão, de obscenidade. Deslocando as imagens para a sua cena, o dispositivo televisivo confere-lhes uma outra presença, uma outra actualidade, uma outra realidade; confere-lhes justamente uma outra natureza, a de serem imagens sem natureza, sem paternidade, imagens em exílio de uma cena primitiva, arqueologicamente remota, perdida no tempo.» Mas Grilo procura, também aqui, encontrar uma ordem, ou uma apetência ou uma nostalgia de ordem: «a imagem da televisão corresponde menos às imagens que ela difunde do que à programação que as organiza e que, em última instância, as **pensa**». É certo que, com «uma série de práticas de desprogramação, (...) e obviamente todas as práticas, mais ou menos sofisticadas de videogravação», «o sinal por ela transmitido é hoje crivado, tratado, codificado e descodificado por uma bateria de aparatos domiciliares e domésticos que o recontextualizam na indiferença e higiene desprogramadas. (...) E isto de tal modo que a relação à televisiva (quer dizer a relação ao directo, ao presente televisivo) passa hoje por ser uma relação ecológica, impregnada por uma certa nostalgia. À era do mapa-tipo, (...) espelhando, em muitos casos, a

---

[646] - «O grande programador», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 9, Maio de 1989, pp. 73-76.

personalidade de cada programador, sucede agora a era da carta de programas mais ou menos indiferenciada, destinada a alimentar sub-programas domésticos inteiramente dependentes dos níveis de escolha dos receptores.» Mas «a televisão procura de algum modo restaurar hoje a figura tutelar do grande programador pelo reforço da identidade de cada sintonia televisiva.»

Acresce esta realidade básica: a televisão, nos seus múltiplos canais, precisa de muitas horas de programação por dia, de modo que, ainda que aos artistas do cinema fossem abertas as portas e dadas condições de trabalho, a sua produção seria apenas uma gota de água no oceano televisivo. É uma questão que já Benjamin [1936a:46] antevira, citando Aldous Huxley: o crescimento do público obrigou a «constituir uma indústria importante. Mas o talento artístico é uma coisa rara; daqui resulta que (...) em todas as épocas e em toda a parte a maioria da produção artística tenha sido de reduzido valor. Mas hoje, a percentagem dos resíduos no conjunto da produção artística é maior do que nunca. (...) Trata-se de um simples problema aritmético.(...) É indubitável que o consumo de textos e de imagens ultrapassou a produção natural dos escritores e dos desenhadores dotados. Acontece o mesmo no domínio dos sons.» Benjamin acrescenta: «é claro que o ponto de vista que aqui se exprime não tem nada de progressista»: mas não deixa de o citar, na sua evidência aritmética.

As reacções à fortíssima presença da televisão como que dividem o campo do cinema em duas partes. Uma, minoritária, que pensa o cinema enquanto resistência aos modelos televisivos: não se trata da maior grandiosidade dos orçamentos e dos cenários, trata-se da própria construção da sua linguagem bem como de uma atitude ética diferente, a defesa de uma moral quando as razões dessa moral se erodiram. Essa reacção é incorporada nos próprios filmes, em que a televisão aparece muitas vezes maltratada, seja em passagens episódicas seja como tema das próprias histórias. Como escrevem Béziau e Lévy, «no cinema, a televisão aparece muitas vezes como o lobo mau»[647]: já desde O diabólico doutor Mabuse, em que Fritz Lang denunciava as relações entre televisão e voyeurismo, passando por Todos nos amámos, de Ettore Scola, Network, de Sidney Lumet, até Ginger e Fred, de Fellini, entre

[647] - «Au cinéma, la télé apparait souvent comme le grand méchant loup», artigo de Patrice Béziau e Jacques Lévy na revista CinémAction, nº 44 (número especial sobre «L«influence de la télévision sur le cinéma»), 1987. Cito da página 138.

muitos outros (e encontraremos o tema em inúmeros filmes do novo cinema português).

A outra reacção, maioritária, é não estabelecer uma dicotomia entre cinema e televisão, vendo, num *continuum*, o primeiro como uma espécie de «aristocrata do audiovisual», como lhe chama António Pedro Vasconcelos - tem um passado mais antigo e maior grandiosidade nas paisagens e *décors*. Daney [1982:68] ironiza: «como todos os velhos casais, o cinema e a televisão acabaram por ficar parecidos». «Será que ainda podemos dizer sem rir: **o** cinema, **a** televisão? Sabemos hoje que a sobrevivência do cinema depende numa boa parte da televisão. Que o cinema é ao mesmo tempo a renda, a corista e o refém da televisão. O que sabemos menos, é que **esteticamente** também, o cinema perdeu a sua bela autonomia. E a televisão nem por isso a ganhou. Foi um híbrido, o telefilme, quem ganhou. O telefilme e a série dramática.» Por exemplo, escreve Daney[648], «há já muito tempo que, de tanto virem da televisão, os cineastas ingleses importaram nos seus filmes a seriedade dos seus guiões e a sua falta de imaginação visual. Nos poderes próprios do cinema, já não se acredita muito além-Mancha. Um filme como Another country não tem estilo, apenas uma "factura". Dá-nos o tempo para constatar a boa qualidade dos actores (...) e para gozar o sentimento (muitas vezes enganador) de subitamente nos sentirmos maravilhosamente inteligentes, capazes de falar horas - num *pub* ou num clube - das coisas graves de que fala o filme. O que é que isso quer dizer, afinal de contas, esse triunfo da dramática televisiva, infiltrada no cinema? Quer dizer o mundo visto "em plano médio" (e "médio", "medíocre", "*media*", é apenas um). Compreende-se melhor, retrospectivamente, o que foi o cinema: uma aventura **da percepção**, uma maneira de ver o mundo ou de muito longe ou de muito perto, uma arte de preparar o olhar, de inventar as distâncias necessárias para encontrar o seu assunto. Uma arte que anda de asa caída, um pouco. A que faltam assuntos. Porque, para ser honesto, há que dizer o seguinte: quanto ao tratamento dos ditos assuntos, os cineastas ingleses são os melhores do mundo. Muito superiores aos seus colegas franceses. Então, "cinema" de um lado e "televisão" do outro? Seria demasiado simples. As fronteiras nunca são nítidas. Hoje, "fazer cinema" equivale a demarcar-se, o mais ostensivamente possível, da televisão, da **percepção-televisão**. O único

---

[648] - «La télé anglaise fait du cinéma», artigo publicado no Libération a 14 de Maio de 1984 e incluído no já citado Ciné journal, pp. 212-213.

"assunto" do cinema actual é a sua recusa do olhar-televisão, do mundo "visto em plano médio". O que desemboca num maneirismo que usa (veja-se Beineix) ou num histrionismo prematuramente usado (veja-se Zulawski).»

Mas ser moderno, escreve ainda Daney [1982:68-69] (com uma ambiguidade que é fruto da aporia em que a força da televisão nos coloca), «não é "subverter a linguagem" do cinema (ideia *naive*), é sentir que já não estamos sós. Sentir que um outro *medium*, uma outra maneira de manipular as imagens e os sons, está a crescer nos interstícios do cinema. O cinema começou por ser muito seguro de si (basta reler os textos de Gance ou de Eisenstein). Começou por "comer" tudo o que o tinha precedido: o teatro, a dança, a literatura foram implacavelmente filmados. E depois, um dia, dois ou três cineastas sentem que isso é menos verdade, que o cinema está com menos apetite, que apareceu um monstro ainda mais voraz.» «A televisão não veio depois do cinema, para o substituir. Veio quando o cinema deixou de ser eterno. Quando lhe veio a suspeita de que era mortal - por isso moderno. Ligado à actualidade. Sem recuo.»

A questão que fica por saber, e que só o tempo esclarecerá - possivelmente será mais clara daqui a alguns anos - é para onde evoluirá a utilização artística das potencialidades da televisão e do vídeo, acrescidas a cada dia com as transformações tecnológicas ou logotécnicas[649]. Poderá ser a arte a contrariar a tecnologização da linguagem, recuperando a técnica para o campo do discurso artístico e para a sua inventividade? Para já, podemos apenas fazer prognósticos. Yvette Biro [1995] considera que «o filme, o milagre do início do século, do sistema das fotografias móveis, tornou-se, de uma certa forma, limitado, vindo a ser apenas um dos *media* audiovisuais»; mas «não há razão para luto, nem para dizer adeus. O cinema vive e continuará vivo na sua forma diagonalmente polarizada. É verdade que o seu terreno se reduziu. A época em que vivemos não permite uma fé confiante ou profética na salvação do mundo. A autoreflexão irónica que é dominante nas obras mina a sua disposição para fornecer uma explicação global do mundo. Mas continua viva a exigência humana para dizer o indizível, para dar expressão, pela força da sua imaginação,

---

649 - A relação entre a linguagem e a técnica tem uma longa tradição no pensamento ocidental, sendo central no Laoconte de Lessing e, desde então, em muitos pensadores, como Heidegger ou Foucault. Para o conceito de «logotécnicas» contemporâneas, como «recente extensão da tecnicidade aos domínios da manipulação das relações sociais, da experiência subjectiva e do mundo da linguagem», *vide* Adriano Duarte Rodrigues, no citado Estratégias da comunicação, *passim* pp. 74-95.

a desejos, dúvidas, esperanças e frustrações. É impossível que os instrumentos "mágicos" da técnica moderna, que conquistam o tempo e espaço, não tragam estímulo e desafio. Porque não acreditar que estes instrumentos e processos humanizados possam conduzir-nos a uma escrita poética ainda mais pessoal? E será esta intimidade artesanal que poderá salvar a sétima arte da corrosão que alastra inegavelmente, que é a dissolução em *clichés* universais.»

Wim Wenders [1995:42-49], por sua vez, afirma, já em 1995: «não há razão para o processo fotomecânico em que o cinema se fundamenta durar tanto tempo. (...) É excesso de romantismo julgar que o cinema existirá para sempre. Quando fôr substituído por processos electrónicos terá necessariamente um novo sistema de regras. E já podemos observar como as novas tecnologias estão a gerar novas histórias e novos tratamentos das histórias - as formas de narrar e os conteúdos dos filmes que passam hoje nas salas são muito diferentes». «A longo prazo, as possibilidades abertas irão alargar os poderes dos filmes. Em todos os sentidos - num sentido poético, mas também nos modos de apreensão da realidade.» Por isso «não devemos manter a distância em relação às tecnologias ou às linguagens em mudança; bem pelo contrário, devemos tentar usá-las, descobrir como podem ser usadas.» «Na altura de O estado das coisas (...) ainda era possível acreditarmos que fazer um filme era, sobretudo, produzir belas imagens (...). E não há dúvida que, no princípio dos anos oitenta, eu acreditava ainda de forma intensa no poder das imagens. Não acreditava no contar de uma história - pensava que o essencial do cinema era a imagem. E hoje já não subscreveria tal crença: a imagem bela já não é prova ou garantia seja do que for. (...) Além do mais, estamos no limiar de uma nova idade das imagens, com as imagens digitalizadas. Qualquer imagem pode ser reproduzida e transformada por computador, de tal maneira que já não é possível dizer qual é a primeira ou, por assim dizer, a verdadeira. No limite, é a própria noção de **verdade** que se está a tornar obsoleta, ou pelo menos a noção de verdade associada a uma imagem. (...) É evidente que antes era possível fazer montagens e manipulações, mas também se podia sempre ter acesso a um "original" e dizer **esta** é ou não é a verdadeira imagem. Agora, isso é quase impossível: não se consegue refazer o trajecto da imagem até ao momento em que foi obtida. Chegamos a um ponto em que as imagens poderão ter de ser completamente redefinidas, e não através de uma qualquer noção de verdade.»

Trata-se de um espaço que está ainda muito por pensar, mas onde se faz a redistribuição do reconhecimento artístico, com as suas hierarquias de nobreza.

Os insuspeitos Beckett e Deleuze[650] preferem recentemente a televisão, pelos seus recursos técnicos (menos artificiosos) e por poder estar mais longe das palavras. Claro está que a televisão imaginada por Beckett é diferente da que quase sempre vemos em casa: uma televisão outra, contra a televisão habitual, uma arte vídeo «*contre, tout contre*» a televisão, diz Bellour, por vezes até organizada em grupos «antitelevisão» - e por tudo isto sempre vivendo em função dela. Como escreve Cádima[651] (Expresso), em meados dos anos 60 surgiram as primeiras experiências de uma arte vídeo: «inicialmente, apenas desconstrução "técnica" directa da narrativa televisiva; depois, com a "*portapak*" de 1/2 polegada da Sony, Nam June Paik fará as primeiras gravações em Nova Iorque. Ainda nos finais dos anos 60 aparecerão os primeiros colectivos "antitelevisão"». Vale a pena começar a enunciar as características dessa outra «televisão como *medium* criativo» (Paik), que decerto ultrapassará as nossas expectativas, ou o estilo de procedimento becketiano. A primeira é assumir uma relação privilegiada com a tecnologia, enquanto o cinema se procurara legitimar mais na sua relação com a literatura ou a pintura do que com a técnica. Além disso, é uma televisão sem **fluxo** de palavra, ou mesmo de movimento, suspensa, imobilizada, seca, que trabalha (para) a ausência de tempo, de continuidade, de história, de quaisquer narrativas (grandes ou pequenas) e até de referente, de representação; que, em vez de tempo, tem duração («*so langweilig wie moglich*», propõe Paik), e da qual, no fim, se sai igual a como se estava no princípio, apenas mais perto da ausência (Paik e o seu lado zen, *vide* o Tv-Buddha); que privilegia a imagem, como se ela fosse mais pura ou fosse possível «*rien qu'une image*»; mas que, ao mesmo tempo, fantasia a natureza no interior do aparelho - a lua, os peixes, a TV-ovo, a TV-jardim de Paik. Como escreve Paik, mesmo «Marcel Duchamp não pensou no vídeo»; mas o vídeo decerto pensou em Duchamp, e com a sua afirmação desconstrutora e apocaplíptica aspira a ascender, se não ao mistério, pelo menos ao lugar da arte. Teremos a ocasião de investigar se este é movimento que se registe também em Portugal.

---

650 - «L'epuisé», prefácio a quatro peças para televisão escritas por Beckett.

651 - «A luz do tempo», Expresso, 15 de Julho de 1989, p. 68-R.

11. Problemas de uma teoria do guião

A - Distinção entre guião e literatura

Béla Balázs[652] escrevia, em 1952: «o guião é uma forma de arte novíssima, mais nova e recente ainda do que o próprio filme. (...) O filme tem cinquenta anos de vida, o guião como forma de arte literária tem no máximo vinte e cinco, já que apenas nos anos vinte se começaram a publicar em livro, na Alemanha, os guiões dos filmes mais importantes.» Passados, por sua vez, mais quarenta e três anos sobre este diagnóstico de Bálazs, que situação encontramos? Uma dificuldade, que aquele autor nem previa, em definir a escrita de guiões como arte literária, um silêncio de várias décadas em que quase não se publicaram guiões, e, recentemente, na Europa, um interesse acentuado pelas questões **técnicas** e **teóricas** relacionadas com o guião de cinema e televisão, assim como a existência de algumas colecções recentes em que os guiões, sobretudo de cinema, surgem editados em livro. Das questões técnicas, não vamos aqui dar conta[653]; mas impõem-se, antes de podermos concentrar-nos no cinema português, algumas precisões terminológicas e conceptuais.

Comecemos pela terminologia, a qual, pela sua dose de arbitrariedade, será discussão mais breve. Se noutras línguas existem termos muito precisos para designar esse texto particular que se destina a ser filmado - *scénario*, em francês, *screenplay* ou *script* em inglês, *sceneggiatura* em italiano, *drehbuch* em alemão, *roteiro* em «português do Brasil» - já em português, de Portugal, não parece ter-se ainda escolhido um termo específico que seja equivalente a esses. Os filmes mudos falavam em «legendas», mais tarde usou-se «planificação», ou

---

652 - Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Torino, Einaudi, tradução da edição austríaca (de 1952), 1955, p. 287.

653 - Sobre elas escolheria, entre as obras mais recentes, e por ordem alfabética: Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, Exercice du scénario, Paris, FEMIS, 1990; Michel Chion, Écrire un scénario, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985; Ugo Pirro, Per scrivere un film, Milano, Rizzoli, 1982; Dwight e Joye Swain, Film scriptwriting: a pratical manual, Boston, Focal Press, 1988. Sem esquecer a necessidade de conhecer a teoria do cinema e da narração: para obras abrangentes, e no entanto rigorosas, *vide* Mast, Cohen e Braudy, Film theory and criticism, New York, Oxford University Press, 1992; Philip Rosen (ed.), Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader, New York, Columbia University Press, 1986; e, em português, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Dicionário de narratologia, Coimbra, Almedina, 1991.

«sequência» - termos que ainda aparecerão no período que vamos estudar, nomeadamente nos filmes do veterano Manoel de Oliveira -, para, recentemente, se oscilar sobretudo entre «argumento» e «guião»: o primeiro talvez mais associado ao cinema, e ao cinema enquanto arte, o segundo quase sempre usado em televisão mas igualmente em cinema. Ernesto de Sousa escreveu, nos anos sessenta, um livro com o título O argumento cinematográfico; nas suas teses, Grilo usa também «argumento»; já Bénard da Costa prefere quase sempre «guião»; e os exemplos podiam continuar, com muita variação, apesar da bibliografia ser escassa; na prática, quando um filme está a ser rodado, é em «guião» que geralmente se fala.

Creio que é vantajoso, e mesmo necessário, optar claramente por um termo, e proponho que se escolha «guião». Porque «argumento» tem, na língua portuguesa, a conotação de «intriga», resumo da história, assunto; é assim que Gil Vicente, por exemplo, começa as suas peças por resumir o «argumento» delas[654]. Jorge de Sena, na entrada dedicada a «argumento» do volume Amor e outros verbetes[655], historia vários usos do termo: basicamente, dividem-se entre a noção retórica de disputa e raciocínio, por um lado, e, por outro lado, ao «sumário da acção de uma obra, ou resumo, matéria, enredo (Sena nem refere a acepção de texto para filme, ele, que no entanto escreveu múltiplos textos sobre cinema). Ora, essa dimensão do assunto ou da história é apenas uma parte do trabalho de escrita para o filme. Tanto assim é que, muitas vezes, quem escreve o filme, sentindo a insuficiência do termo «argumento», prefere assinar «argumento e diálogos». Mas escrever um filme é ainda muito mais do que imaginar o assunto e escrever os diálogos, embora seja essa a concepção que a maior parte das pessoas (vejo-o pelos meus alunos de Comunicação) têm desse trabalho. Vimos já como grande parte da arte de narrar e dramatizar, assim como do prazer de assistir ao filme, provêm da forma como a intriga é trabalhada, na sua ordem, modo, voz, frequência e duração, para usarmos os termos de Genette. Vimos como narração não é sinónimo, e talvez até seja rival,

---

654 - Mais raramente, Gil Vicente usa também o termo «argumento» no sentido de discussão ou razão de ser.

655 - Lisboa, Edições 70, 1992, pp. 115-117.

de informação[656]. Por tudo isso, creio que é necessário evitar o termo que justamente reforça a confusão entre o que é a escrita para um filme e o mero enredo. Há que atender à especificidade e complexidade do texto que é escrito para ser filmado; «guião» é um termo que designa esse texto e mais nenhum outro, e assim opto por ele; bem basta a oscilação que sempre permanecerá quando, ao citar outros autores, eles, ou as versões portuguesas deles, escreverem «argumento».

A precisão seguinte que é preciso fazer é mais geral: será que se trata então de ir apenas estudar os **textos**, independentemente dos filmes? É certo que vivemos numa época em que é pelos textos que passa a estabilização de todas as práticas, mas mesmo um autor que muito estudou os projectos e efeitos escriturais da modernidade, como Derrida, sabe como eles não podem ser dissociados da imagem; e é evidente que no cinema tal dissociação seria particularmente inepta. Não tem sentido fazer a habitual crítica literária em relação a textos que só existem em função de serem filmados. Num ensaio fundamental, **Pier Paolo Pasolini**[657] considera que isso seria «levar a cabo uma operação crítica falsa e arbitrária. Se, no argumento cinematográfico, não há **alusão contínua a uma obra cinematográfica a fazer**, já não se trata de uma técnica, e o seu aspecto de argumento não passa de um pretexto (é, de resto, um caso jamais verificado[658]). Se um autor decide, portanto, adoptar a "técnica" do argumento em vista de uma obra autónoma, tem que aceitar ao mesmo tempo a alusão a uma obra cinematográfica "a fazer", sem a qual a "técnica" que adoptou se torna fictícia e, por isso, volta directamente a incluir-se no número das formas tradicionais da escrita literária. (...) Neste sentido, a crítica de um argumento enquanto técnica autónoma exigirá obviamente

---

[656] - É essa, aliás, para Daney [1984:213], outra diferença entre cinema e televisão: «um "filme" é sempre outra coisa, nunca é "sobre" [um assunto], é sempre "com". A televisão debruça-se **sobre**. O cinema faz **com**.»

[657] - «O argumento cinematográfico como "estrutura que quer ser outra estrutura"», datado de 1965 e incluído na antologia Empirismo herege, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 153-160.

[658] - Aqui impõe-se uma pequena correcção, porque, sobretudo nas últimas décadas, alguns escritores optaram por dar a forma de guião a alguns dos seus textos. Em Portugal, Luísa Costa Gomes escreveu e publicou «Adeus, Marcel» (incluído no volume de contos O gémeo diferente, Lisboa, Difel, 1984, pp. 115-152) como guião, sem que ele se destinasse directamente a ser filmado. O que não invalida a argumentação de Pasolini, como se pode ver já na frase seguinte.

condições particulares de tal modo complexas e de tal modo determinadas por um empenhamento ideológico que não podem ser apenas referidas nem à crítica literária tradicional nem à tradição crítica recente do cinema - e que tornam até necessário o recurso a novos códigos possíveis.» Há no texto destinado a passar a filme um «carácter rudimentar e de inacabamento da forma, de que o crítico estilístico não pode tirar senão a conclusão de uma qualidade rudimentar e de inacabamento da obra: e deduzir algo sobre a sua natureza de esboço, de obra a fazer, etc. Ao fazê-lo, porém, não se manteve no ponto crítico justo, que deve antes considerar antecipadamente e pressupor esta conclusão como parte integrante da obra, como sua característica estrutural.»

Também **Christian Metz**, num capítulo intitulado «Psicanálise do argumento»[659], começa por considerar evidente que o estudo «não incide sempre sobre o argumento no sentido limitativo da palavra (as folhas escritas a partir das quais o filme foi rodado); estende-se também a numerosos traços que não figuram nesse esqueleto escrito (o qual, aliás, não existe nalgumas rodagens) mas que, não obstante, dependem do argumento em sentido lato, em sentido verdadeiro: argumento implícito, se necessário for, argumento definitivo após a montagem - na medida em que se trata ainda de elementos que têm qualquer coisa a ver com a intriga, "situações", personagens, paisagens, eventual "estudo de costumes", etc. - numa palavra, a temática manifesta do filme, encarada, se for preciso, em todo o seu pormenor. Definido desta maneira, o argumento figura uma instância bastante ambígua, fugidia, e por isso tanto mais interessante.»

Partilho inteiramente esta atitude de Metz, que ele aliás reforça ao fazer a distinção entre o estudo do argumento e o estudo do «sistema textual», como passo a explicar. O primeiro tem como principal «efeito o de transformar o argumento num significante e de revelar, a partir dele, significações menos imediatamente visíveis. Libertá-las, ou melhor, **abrir sobre elas** (quase diria: comprometê-las). É que não se trata de pretender revelar **um** sentido escondido, uma espécie de segundo argumento, armado dos pés à cabeça, tão claro e peremptório como o outro, dele se distinguido apenas por um estatuto de ocultação que mais se pareceria com "jogo de escondidas" infantil e despropositado, uma vez que o escondido seria da mesma textura e feitura que

[659] - Na obra, já referida, O significante imaginário, pp. 34-39, seguido do capítulo, que também citarei, «Psicanálise do sistema textual», pp. 39-41.

o não-escondido. (...) Os próprios sonhos não têm sentido latente, se o compreendermos desta maneira; não há segundo sonho sob o sonho, há apenas um, que é manifesto e dá acesso a uma série nunca concluída de significações inaparentes. Também não se trata de querer dotar o filme (aumentá-lo, engrossá-lo) com três ou quatro níveis de sentido cada vez mais "profundos", conservando a ideia de um fixo e finito». Isso «seria ainda, no estado desmultiplicado, acreditar num significado vedante, e desse modo bloquear a infinita procura do **simbólico**, que num sentido (como o imaginário, do qual se tece) reside todo ele nessa fuga: «essa perpétua possibilidade de uma estruturação mais subtil, ou ainda menos aparente, de um agrupamento dos elementos segundo uma outra configuração, do levantamento de uma nova **arremetida significacional**, não anulando as precedentes (como no inconsciente, em que tudo se acrescenta), mas completando-as ou, outras vezes, deformando-as e complicando-as»[660].

Seguidamente, Metz alarga ainda o âmbito declarado do seu estudo a trabalhos «que têm em vista, como os precedentes, o sistema textual, a interpretação, mas que a ele se dirigem a partir do conjunto do material fílmico manifesto (significados e significantes), e não apenas a partir do único significado manifesto (o argumento). (...) Este processo levanta dificuldades na medida em que os elementos cinematográficos e os elementos argumentísticos não são reveladores **da mesma maneira** (os autores têm muita tendência a "diegetizar" o significante) e na medida em que aquilo que o é mais, que nos dá o mais central acesso ao sistema textual, é sem dúvida a relação duns com os outros e não uns nem outros, nem a sua soma. (...) As pesquisas deste género (...) são, portanto, **estudos de sistemas textuais.**» As outras «também o são, mas segundo um ângulo de incidência mais parcial: o argumento é um dos dados aparentes mas não o único, um dos elementos que nos introduzem na interpretação mas não o único. Ao isolá-lo artificialmente dos outros, corremos evidentemente o risco de desfigurar o conjunto do sistema textual, uma vez que

---

[660] - Metz opera aqui uma autocrítica em relação à sua obra anterior, talvez por sentir o excessivo sucesso e estereotipização a que deu origem: «neste ponto, e no que concerne às passagens correspondentes de Langage et Cinéma, nomeadamente a noção do "sistema textual" tal como a apresentava nesse livro, mudei em parte de opinião (...). Já não creio que cada filme tenha **um** sistema textual (aquele que propus para o filme Intolerance, de Griffith, não é senão um dos possíveis, uma etapa num trabalho de interpretação, etapa que, nessa altura, não foi suficientemente apresentada como tal)».

este forma um todo, e nisso haveria razão para invalidar as análises de argumentos no seu próprio princípio. Mas para muitos filmes, nem todos sem interesse, o inconveniente é menos real do que parece porque a dimensão do argumento desempenha neles um papel considerável e o trabalho do significante cinematográfico é bastante reduzido. Em compensação, para outros filmes (...), a análise do argumento é uma abordagem logo à primeira vista insuficiente, aliás em diversos graus, tão diversos quanto a importância relativa do argumento no sistema textual, muito variável segundo os filmes.»

Gostaria de desenvolver alguma argumentação que mostre o bem fundado e as implicações desta opção por um conceito teórico alargado de guião, que o não reduz a literatura analisável autonomamente a partir do mero texto escrito. Em 1917, Louis Delluc[661] escrevia: «É preciso que em breve - no dia em que os guiões cinematográficos, já mais normais e mais pessoais, serão enfim confessáveis - haja uma edição dessas obras e que elas sejam lidas sem desprezo. O que não matará os folhetins e a sua popularidade, mas criará muito simplesmente uma literatura cinematográfica que pode igualar, em mais de um ponto de vista, a literatura teatral.» Só que esse «em breve» tardou, e tarda ainda. Balázs [1952:286) continuava a reclamar nos anos cinquenta: «o guião não é apenas um meio técnico, um andaime que se pode remover quanto a casa está construída, é uma forma artístico-literária digna da fadiga de um poeta e pronta a ser publicada como um verdadeiro livro.» Mas Balázs não conseguia invocar, como vimos, senão a publicação de alguns guiões de filmes particularmente importantes... na Alemanha dos anos vinte. De então para cá, nunca os guiões se autonomizaram em forma literária própria que assegurasse uma publicação mais do que episódica - e nada nos garante que a muito recente voga de edições de guiões não seja apenas mais um episódio. O que muitas vezes tem lançamento conjunto com o filme é o romance de que partiu, caso o guião tenha sido adaptado de obra literária anterior; o que originou mesmo que, nalguns casos (como o famoso Love story) que não partiram de romances, se fizesse rapidamente a adaptação do guião original a romance, de forma a conseguir colocá-lo entre os *best-sellers* antes de o filme ser lançado. Mais uma prova de que o guião não funciona como obra autónoma cuja publicação possa interessar mais do que um público especializado (e é esse que tem vindo a

---

[661] - Nota publicada na revista Le Film a 12 de Novembro de 1917 e incluída na antologia Écrits cinématographiques II: cinéma et Cie, Paris, Cinémathèque Française, 1986, p. 46.

aumentar e certamente a sustentar as novas colecções de guiões, ainda para mais em língua inglesa de modo a somarem os públicos especializados de quase todos os países). O texto do guião não se destina ao público «em geral, mas sim a quem vai fazer o filme, ou decidir a sua sorte, ou a quem se interesse particularmente pelas etapas da sua criação.

Andrei Tarkovsky[662] escreve no mesmo sentido: «Devo dizer desde já que não vejo o guião como um género literário. De facto, quanto mais cinematográfico for um guião, menos pode reclamar um estatuto literário por direito próprio, do modo como uma peça tantas vezes pode. (...) Não compreendo por que razão uma pessoa com talento literário quereria alguma vez ser guionista - excepto, obviamente, por razões mercenárias. (...) Se um guião é uma brilhante peça de literatura, então é muito melhor que permaneça como prosa. Se um realizador ainda quiser fazer um filme a partir dele, então a primeira coisa a fazer é transformá-lo num guião que possa ser uma base válida para o seu trabalho. Nesse ponto será um novo guião, em que as imagens literárias foram substituídas pelos seus equivalentes fílmicos. Se um guião se destina a ser um plano pormenorizado do filme, se inclui apenas o que vai ser filmado e como isso deve ser feito, então o que temos é uma espécie de transcrição presciente do filme acabado, que nada tem a ver com literatura. Uma vez a versão original modificada no decurso da rodagem (como quase sempre acontece nos meus filmes) e tendo perdido a sua estrutura original, então terá interesse apenas para o especialista envolvido na história de um determinado filme. Estas versões constantemente mudadas podem seduzir aqueles que queiram explorar a natureza da arte do cineasta, mas não podem ser consideradas literatura.»

Ou seja, diz Tarkovsky, «um guião é uma estrutura frágil, viva, sempre em mudança, e um filme só está feito no momento em que o trabalho sobre ele está finalmente acabado. O guião é a base a partir da qual se começa a explorar; e durante todo o tempo em que estou a trabalhar num filme tenho a constante ansiedade de que talvez nada vá resultar dele.» «O cinema pode tomar da literatura o diálogo, mais nada - não tem qualquer relação essencial com a literatura. Uma peça torna-se parte da literatura, porque as ideias e personagens

---

662 - Sculpting in time: reflections on the cinema, Austin, University of Texas Press, 1986, particularmente as pp. 125 a 134, que correspondem ao capítulo «Scenario and shooting script». O termo *shooting script* designa, em língua inglesa, o guião numa acepção muito particular: a transcrição das acções e diálogos do filme feita a partir do resultado filmado e montado, isto é, tal como de facto acabou por ficar e não como estrutura intencional para ainda ser filmada.

expressas no diálogo constituem a sua essência: e o diálogo é sempre literário. Mas no cinema o diálogo é apenas um dos componentes do tecido material que compõe o filme. Alguma coisa que no guião tenha aspirações a literatura, a prosa, deve por uma questão de princípio ser consistentemente assimilado e adaptado no decurso da feitura do filme. Num filme, o elemento literário é **fundido**; deixa de ser literatura quando o filme tiver sido feito. Uma vez o trabalho feito, tudo o que resta é a transcrição escrita, o ***shooting script***, que não pode ser chamado literatura por nenhuma definição. É mais como o relato feito a um cego de alguma coisa que se viu.»

B - Comparação com outras artes

Esta última definição é magnífica, mas ainda não chega para distinguir suficientemente a especificidade e os problemas do guião, uma vez que também noutras artes performativas existe uma relação entre o texto escrito e o trabalho apresentado ao público. Só na comparação com elas poderemos esclarecer melhor a nossa questão. Para **Northrop Frye** [1957:248], «um livro, como um teclado, é um dispositivo mecânico para trazer toda uma estrutura artística ao controlo interpretativo de uma só pessoa. Mas tal como é possível distinguir música genuína de piano da partitura de piano de uma ópera ou sinfonia, também podemos distinguir a genuína "literatura de livro" dos livros que contêm as partituras textuais reduzidas de peças recitadas ou representadas.»

Entramos aqui (para logo sairmos) num dilema característico das artes performativas, dilema que **Richard Sennet**[663] historia muito bem: «cada actor e cada músico tem um texto no qual basear a sua arte, mas podemos tratar o texto de uma de duas maneiras. A diferença reside em até que ponto o executante [*performer*] acredita que o seu próprio trabalho pode ser "anotado". Na música, isto significa perguntar até que ponto o sistema de signos musicais impressos na página pode realmente representar a música que o compositor ouviu na sua cabeça. Se acreditarmos que esses signos - as notas, marcas de forte e leve, indicações de tempo - são uma linguagem adequada, então ao executar a peça concentramo-nos em realizar em som o que nós, executantes,

[663] - The fall of public man, de 1974; uso a edição de W.W. Norton & Company, New York, 1982. Cito as pp. 197-198.

lemos. Se acreditarmos que a música não pode ser adequadamente anotada, então a nossa tarefa na *performance* consiste em encontrar o que falta na página impressa. O actor tem uma opção semelhante. (...) No *ballet* o problema é crucial: podem escrever-se os movimentos do corpo, e, se podem, em que medida essa notação deve ser tomada como guia absoluto? Assim, as artes performativas têm este problema com o texto: o grau em que a linguagem de notação é adequada como linguagem de expressão. (...) Há um limite para este poder de notação. Muito poucos músicos reclamariam que a experiência de ler uma pauta é equivalente a ouvi-la; quase nenhum coreógrafo, ao esquadrinhar mesmo as mais sofisticadas das figuras do movimento da dança, reivindicaria estar a ter a experiência da dança.» «Na história da música, as atitudes em relação à notação e à personalidade [do executante] polarizaram-se entre duas escolas em conflito nas primeiras décadas do século XIX», porque, ao mesmo tempo que os compositores davam cada vez mais indicações sobre como executar as peças, surgiam vedetas da execução, como Paganini, como antes só as havia no *bel canto*, que tomavam extraordinárias liberdades na recriação das partituras.

Talvez a comparação com a peça de teatro, pela sua proximidade mas também pelas suas diferenças, seja a que mais ajude a esclarecer a situação do guião. Para Hegel, por exemplo, o teatro é o texto, e a representação cénica apenas um complemento mais ou menos aleatório, um execução exterior da obra. Só que essa representação cénica envolve muitos elementos além do texto - o verbal e o não verbal, as vozes, os corpos, a cenografia, os figurinos, a iluminação, a música, o visto e o percebido, as sensações e pulsões próprias de todos estes elementos. É este, escreve Helbo [1984:99-100], «o paradoxo do texto e da representação: a natureza deiética do fenómeno espectacular permite elucidar a contradição texto-representação. Assim é verdade que os signos teatrais se designam uns aos outros e que nenhuma supremacia permite hierarquizá-los a não ser no instante.» «A tradição ocidental privilegia sem dúvida o suporte linguístico mas o espectáculo oriental (dança, Sia, união do ioga) junta o signo e o corpo. Dialéctica ineluctável entre dois dispositivos de criação de discurso e de invenção de prazer.»

Note-se, aliás, que, na própria tradição ocidental moderna, há dois partidos: o de autores como Appia, Craig e Artaud, em que o teatro é visto como arte autónoma e a preponderância não é dada a quem escreve mas a quem

encena ou constrói as imagens, contra aqueles, de que o maior exemplo talvez seja Jacques Copeau[664], para quem «só o texto conta, render ao Poeta um culto absoluto.» Mas Copeau preocupa-se em levar o poeta a escrever para a cena e com conhecimento da cena: «criar, pelo verbo, uma obra dramática e pô-la materialmente em cena não são mais do que dois tempos de uma só e mesma operação do espírito»; no que está, afinal, muito perto do ideal do outro partido, que é reunir numa só pessoa o dramaturgo e o encenador.

É verdade que, em certa medida, a questão é meramente prática: muitas vezes a mesma pessoa não pode fazer os dois trabalhos, pelo menos não o pode fazer sem empobrecimento do resultado final; assim, há que ver em cada caso quem está no topo da hierarquia, e se é mais o texto que serve o espectáculo ou antes o espectáculo que serve o texto. Mas precisamente por existir sempre esta dinâmica na prática teatral, a questão permanece em termos teóricos. Já em 1930 Roman Ingarden[665] examinou as formas como a experiência do drama é diferente da experiência de outras obras da literatura devido às contingências implícitas da representação que estão investidas na sua linguagem e na sua estrutura. Um dos principais conceitos com que procurou dar conta dessa especificidade é o reconhecimento da **heterogeneidade** interna do texto de teatro através da distinção entre *Haupttext* e *Nebentext*: o corpo principal do texto dramático, constituído pelos diálogos, e o texto que contém as indicações cénicas (as didascálias). Por sua vez, a filosofia da linguagem, com autores como Austin, Grice, Searle, ao criar a teoria dos **actos da fala**, permitiu dar conta de como mesmo os diálogos constituem uma forma de acção.

Recentemente, lembra Anne Ubersfeld[666], também «um certo número de semiólogos, os italianos, em particular Alessandro Serpieri ou Gulli-Pugliati, julgaram poder considerar que os signos da representação eram, ao menos de direito, **inscritos** no texto sob a forma de *deixis*, isto é, de indicadores de espacialidade ou de temporalidade ou de movimento que o texto contém. É certo que esses indicadores são úteis; orientam uma parte da representação, mas

---

664 - Citado por Redondo Júnior, A juventude pode salvar o teatro, Lisboa, Arcádia, 1978, pp. 146-147.

665 - Das literarische Kunstwerk, de 1930. Tradução portuguesa, a partir da 3ª edição (de 1965), como A obra de arte literária, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

666 - L'école du spectateur, Paris, Éditions Sociales, 1981. Cito das páginas 9 a 13.

apenas uma parte. O que fazer das indicações ausentes mas necessárias? Quando nada nos diz (nem o diálogo e as suas *deixis* nem as didascálias) como se apresenta uma personagem, é absolutamente necessário que ele se apresente e portanto que a encenação invente o que o texto não diz.» E esse trabalho de encenação nunca é «a tradução ou a ilustração de um texto (...) (a passagem de uma linguagem para outra); seria uma operação inútil porque o texto (dialogado) figura no interior da representação, como signos linguísticos, **ao nível fónico**; porquê **traduzir** um texto que se ouve?» «Inversamente, é difícil pensar que uma representação sem texto possa existir, mesmo se não tiver palavras. O olhar do surdo (Bob Wilson), sucessão de imagens, não pode conceber-se sem o *canevas* de texto que sustem essas imagens e em última análise contribui para a sua produção. Mesmo o mimo, na medida em que pode ser tido por teatro, não é teatro sem texto. Um texto didascálico muito importante e poético está na base de Acte sans parole de Beckett, e a ausência de palavras é o traço de uma palavra anterior ou interior. (...) Então, a palavra-teatro, pelas mãos da encenação, vai do *canevas* didascálico à consciência do espectador sem passar pela boca do actor.»

Por isso, conclui Ubersfeld, «contrariamente a um preconceito fortemente espalhado e cuja fonte é a escola, o teatro não é um género literário. É uma prática cénica. (...) Ser-nos-á por isso impossível considerar a "representação" como a tradução de um texto que estaria completo sem ela.» A única razão que «assegura a sobrevivência do texto é o facto de que é preciso o *canevas* textual para manter a ressurreição de uma representação que agradou. Antes da imprensa e mesmo depois, numerosas são as obras teatrais que desapareceram porque a representação deles não pareceu suficientemente convincente para que outros praticantes (ou os mesmos) lhe quisessem assegurar a reposição.» O que acontece, comenta **Bernard Dort**[667] é que, talvez «por razões de facilidade documental, a história do teatro sobrevalorizou as suas ruínas: a literatura e a arquitectura, em detrimento do elemento dinâmico, cerimonial e festivo que constitui a sua verdadeira história.»

Dort continua: mas «creio profundamente que um corte epistemológico se operou no teatro ocidental no fim do século XIX, no início do século XX, com o aparecimento da encenação teatral no sentido moderno do termo, e houve que

---

[667] - «Le texte et la scène: alliance ou combat?», *in* Luís Francisco Rebello (org.), O texto e o acto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, pp. 126-136. O tom coloquial justifica-se por ser transcrição da comunicação oral e dos debates.

repor uma série de problemas.» «Opõe-se um teatro de texto a um teatro da teatralidade que, segundo as palavras de Craig, será o teatro do futuro. Confesso que tudo isto é muito claro e simples, direi mesmo, um pouco excessivamente simples.» Porque, na oposição entre texto e cena, está a trabalhar-se com dois mitos. Por um lado, a noção de texto de teatro na época clássica «não coincide com a noção de texto literário». «A noção de texto é uma noção relativamente recente pois a noção em uso na época clássica, por exemplo para a França, era a de peça de teatro. Ora, contrariamente ao que os teóricos afirmam, nessa época a peça de teatro, essa, parece-me extraordinariamente dependente, parece-me inteiramente ligada à prática cénica da época. Aliás, há uma prova económico-sociológica evidente: durante largo tempo, em França, nos séculos XVII e XVIII, o primeiro autor francês que goza de uma certa independência é Corneille. Antes dele os autores eram considerados "fornecedores" dos actores, forneciam um texto como mais tarde se fornecia um libreto a um compositor; não existiam mesmo direitos de autor.» O próprio «Racine não é um escritor independente; fornece um certo tipo de prática cénica». «A emancipação do texto teatral é também um acontecimento histórico. Tanto Schlegel como d'Aubignac assinalam bem que o texto dramático é regido por uma espécie de modelo teatral, por uma espécie de contrato cénico inicial e que, afinal, não se podem escrever textos, ou melhor, peças, se não no quadro da representação, tal como na época se concebia. É por motivo de uma certa prática que as peças são diferentes, pois a prática era diferente. O palco isabelino é diferente da cena clássica francesa», por exemplo. Por seu lado, também a cena, tal como é glorificada no teatro teatral de Artaud ou de Craig, «releva duma espécie de mito do teatro, mito eficaz, como todos os mitos, e que a sua realização é quase impossível. Deste ponto de vista, a obra de Artaud parece-me exemplar. Artaud é um homem de teatro que sempre quis proscrever o texto do teatro. Ora, que produziu Artaud senão textos, e textos admiráveis? É por isso que digo que o sonho de um teatro **teatral** é um sonho de escritor. E neste momento eu adoptaria o comentário que Derrida faz acerca de Artaud, que um verdadeiro teatro artaudiano é totalmente impossível, pelo menos no quadro da prática teatral tal como é ainda hoje; que o teatro verdadeiramente artaudiano é um teatro da não-representação, um teatro da não profissionalidade, um teatro da invenção perpétua» - «não é um livro nem uma obra, mas uma energia, e neste sentido a única arte da vida».

Benjamin Bennett[668] coloca a questão da seguinte maneira: «Não pode haver alguma coisa como uma perfeição da forma dramática, porque a própria existência do drama é o sintoma de um defeito fundamental na situação literária geral à qual ele pertence, um defeito comunicativo que interfere com a leitura perfeita (...). Será este sentido do drama como uma forma inerentemente imperfeita, como sendo ela própria sempre o signo de um defeito, aplicável **apenas** a autores como Ibsen e Strindberg, apenas em períodos a que Szondi chama de "crise", ou terá uma validade teórica mais lata?» Bennett decide-se claramente pela segunda hipótese: pelo menos para os leitores do século XX, «uma característica primariamente distintiva da drama **como drama**» é «o defeito ontológico do texto dramático enquanto meramente escrito ou impresso (e apenas lido); isto é, a nossa sensação, quando lemos um texto dramático num livro, de que não estamos a receber o livro **todo**, de que um elemento crucial da obra (ou, se preferirmos, da intenção da obra) está a faltar na nossa experiência real como leitores, como leitores solitários fabricando imagens mentais em resposta a palavras, em vez de expectadores lidando com imagens e sons reais e palpáveis na atmosfera festiva do teatro. (...) Quando lemos um texto ficcional ou expositivo ou poético ficamos convencidos de que estamos a receber tudo o que há para receber. Referindo-se a Gadamer de Warheit und Methode, Bennett continua: «houve tentativas de desenvolver uma noção de "*performance*", ou de "arte reprodutiva", que abrangeria tanto a leitura de um texto como a representação de uma peça; mas essas noções são demasiado abstractas para serem úteis.» Primeiro, porque «existe uma diferença demasiado fundamental e insistente entre algo que acontece na mente individual e algo que acontece lá fora na presença de testemunhas, na comunidade humana real»; em segundo lugar, porque «a História da leitura e a do teatro não apoia essa fronteira comum, que teria de ser agora forjada». Mas o que é interessante é que «a experiência de ler um texto é uma parte integrante da experiência de assistir a uma representação.» «Mesmo enquanto estamos debaixo daquilo que gostamos de pensar como a "magia" da representação, formámos a nossa própria concepção intelectual da obra (representada pelo texto) e temos estado a medir em relação a ela a representação, considerada como interpretação.» Para Bennett, o teatro é justamente o *locus* onde é preservada mais ou menos

---

668 - Theater as problem: modern drama and its place in literature, Ithaca, Cornell University Press, 1990, pp. 54-88, 256 e 263.

permanentemente a possibilidade de pensar as relações dos textos e géneros entre si e a sua repetida passagem ao acto: «argumento que a intratável defeituosidade do texto dramático fornece justamente esse *locus*, que a promessa da nossa capacidade de manter a necessária perspectiva teórica do intertextual é assim estabelecida no teatro real, o templo da literatura.» «O drama é o lugar onde a literatura como um todo procura realizar a sua inerente ambição de se **tornar História**, de suplantar todas as outras formas ou ordens históricas.» «O drama, especialmente, é o lugar: do acontecimento do literário como **acto** humano; da manutenção do "exterior" e da indeterminação semiúrgica como condições literárias; de uma resistência constante à metáfora orgânica na forma literária, e à ideia de uniformidade de resposta.»

Sobre este assunto, escreve Balázs em 1952 [p. 286]: é um facto que «quem vai ao cinema não se dá conta de estar a assistir à representação de um guião, tal como no teatro assiste à representação de um drama. Mas quantos são os que no teatro pensam nestas coisas? Se os críticos dos jornais não distinguissem entre o drama e a sua representação, bem poucos seriam os que teriam em mente observar que aquilo que vêem é o produto de uma criação literária precedente. É ainda menos fácil o espectador comum distinguir entre guião e filme, porque uma peça de teatro pode ser representada várias vezes e de modos diferentes. Pode ser representada em várias cidades, em vários teatros, segundo concepções diferentes; e com isso demonstra existir como obra literária independentemente da representação singular. O filme, pelo contrário, absorve quase sempre dentro de si o guião a ponto de que este não pode ser filmado uma segunda vez e de modo diferente.»

É verdade que existe no texto destinado ao teatro uma autonomia e estabilidade maiores do que no texto destinado a ser filmado. **Susanne Langer** [1953:327-328 e 338] discute justamente esta relação entre a abertura e a autonomia do texto teatral: «Das escolhas feitas por artistas executantes, o drama é mais variável, mais tolerante do que qualquer outra arte e modo. Por essa razão, a "forma dominante", que é estabelecida pelo dramaturgo, deve ser clara e vigorosa. Ela tem de governar o emaranhado de muitas mentes imaginosas e mantê-las, a todas - o encenador, os actores, os projectistas de cenários, iluminação e guarda-roupa - numa concepção essencial, numa inconfundível "essência poética".» Mas «se o drama não é feito de palavras, como o é uma obra de literatura, como se pode dizer que o poeta, que compõe

apenas as "frases", cria a forma dominante? As "frases" numa peça são apenas a substância das falas, e as falas são apenas alguns dos actos que constituem o drama.» A resposta de Langer é que «um autor que escreve apenas as falas proferidas numa peça marca uma longa série de momentos culminantes no fluxo da acção. (...) As falas de uma peça são a única orientação de que um bom encenador ou actor precisa. O que torna a peça trabalho do autor é que as falas são realmente os pontos altos de uma acção perpétua, progressiva, e determinam o que pode ser feito com a peça no palco.» «Como qualquer acto e enunciação registados no texto do poeta, o drama serve para criar um destino perceptível; todos os elementos plásticos, coreográficos ou musicais que são acrescentados à sua peça no teatro devem sustentar e realçar aquela criação. A ilusão dramática é poética e, onde é primária - quer dizer, onde a obra é um drama - ela transforma todos os empréstimos de outras artes em elementos poéticos. (...) É o pintor (ou arquitecto, ou escultor) transformado em poeta que compreende a forma dominante que o autor compôs ao escrever as falas da peça, e que leva essa forma ao estádio posterior de visibilidade, e é o poeta-actor que conduz a obra inteira - palavras, cenários, acontecimentos, e tudo - através da fase final da sua criação.»

Claro está que a grande referência que importa invocar a este respeito é a de **Richard Wagner**, que já em 1849 protestava, em «A obra de arte do futuro[669]: a arte solitária da Poesia «deixou de mostrar, para apenas **descrever**; passou a fazer de mero intermediário, sem dar nada dela própria; juntou o que os verdadeiros visonários tinham pronunciado, mas sem o laço vivo da unidade; sugeriu sem satisfazer as suas próprias sugestões; incitou à vida, sem ela própria atingir a vida; deu o catálogo de uma galeria de pintura, mas não as pinturas.» Ora, diz Wagner, «o **Poeta** só começa a tornar-se um Homem através da sua passagem à carne e sangue do ***Performer***: porque apesar de representar para cada factor artístico o propósito condutor que a todos liga num conjunto comum, esse propósito só começa a ser mudado do "querer" para o "poder" através da **descida do Querer do poeta para o Poder do actor**.» «Por isso a arte poética não pode de modo nenhum criar a obra de arte genuína - e esta só o é quando é trazida à manifestação física directa - sem aquelas artes às quais o espectáculo

669 - Versão inglesa, com o título «The art-work of the future», na antologia organizada por Bernard F. Dukore, Dramatic theory and criticism: from Greeks to Grotovski, Forth Worth, Harcourt Brace Jovanovitch, 1973. Cito das pp. 781 a 792.

físico pertence directamente. O pensamento, esse mero fantasma da realidade, em si não tem forma; e só quando volta a percorrer a estrada na qual veio à luz é que pode atingir perceptibilidade artística. É na arte poética que o propósito de todas as Artes primeiro vem à consciência; mas as outras artes contêm dentro delas a Necessidade inconsciente que forma esse propósito. A arte da Poesia é o processo criativo pelo qual a obra de Arte nasce; mas a partir do Nada, só o deus dos israelitas por fazer alguma coisa - o Poeta deve ter essa Alguma coisa; e ela é o homem artístico total, proclamado na arte da Dança e da Música...» «As líricas de Orfeu nunca teriam sido capazes de levar as bestas selvagens à adoração plácida e silenciosa, se o cantor se tivesse limitado a dar-lhes sem mais uns quantos versos impressos para ler...»

Por isso, conclui Wagner, «enquanto alguma disputa [entre as várias artes] fôr aqui concebível, o Drama do Futuro deve ficar inconcebível.» É tempo de compreender que «as fronteiras dos vários sentidos são também os seus pontos de encontro e de junção, aqueles pontos nos quais eles se fundem uns com os outros, e cada um se acorda com o outro: e exactamente da mesma maneira as faculdades que derivam deles se tocam umas às outras e se acordam. Assim as suas delimitações são removidas por este acordo; mas só aqueles que se amam podem concordar, e "amar" significa: reconhecer o outro, a ao mesmo tempo conhecer-se a si próprio. Por isso o Conhecimento através do Amor é Liberdade; e a liberdade das faculdades humanas é - Todas-as-faculdades.» «Quando todas as barreiras tiverem assim caído, então aí já não existem **artes** nem fronteiras, mas apenas Arte, a universal, indivisa.» Nesse «comunismo» das artes, para que nenhuma pretenda a supremacia, existe porém um princípio unificador, que é a acção dramática: «na Acção dramática, a Necessidade da obra de arte mostra-se; sem **ela**, ou sem algum grau de referência a ela, toda a construção artística é arbitrária, desnecessária, acidental, ininteligível.»

C - O guião como antecipação

Aí residem, justamente, as dificuldades, e talvez a sedução, do guião como objecto teórico. É que ele vive em função dessa fusão com os outros elementos no seio do filme. Vive e morre: como escreve Tarkovsky [1986:34],

«o guião morre no filme.» Na expressão feliz de Jean-Claude Carrière[670], «o guião é antes de tudo o instrumento de uma passagem, uma etapa crisálida. Se tivesse de definir o guião, é o que eu poderia dizer... Um texto portador de um outro estado... Palavras geradoras de imagens e de sons.» Ou seja, o guião tem já incorporada na sua estrutura essa passagem a uma fusão com outros elementos, fusão de que ele é o primeiro organizador. Como já sabia o nosso Fidelino de Figueiredo [1933:156], o autor do guião, «no momento da redacção, tem de considerar a técnica nova que vai encenar a sua obra para que se não reduza a um mero forjador de argumentos, de que intermediários industriais extraiam arbitrários filmes.»

Benoit Peeters[671] escreve: a característica primeira e essencial do gesto guionístico é ser «fundado sobre a antecipação», ter um carácter provisório, «não existir senão como ossatura - ou embrião - de uma narrativa destinada a ser desenvolvida mais tarde sob uma outra forma e, quase sempre, numa outra matéria. Neste sentido, um guião está destinado a ser destruído (ou antes suspenso, ***relevé*** - para retomar a tradução da ***Aufhebung*** hegeliana proposta por Derrida). Que ele continue a ser guião é o signo quase infalível do seu fracasso.» É difícil trabalhar teoricamente o guião a partir de um qualquer suporte, porque ele é, continua Peeters, uma prática insituável e idealista, «sem lugar, sem se aplicar a qualquer matéria», quase alucinatória, da ordem do fantasma. «É preciso sublinhar, deste ponto de vista, a justeza da palavra **realização**. Do argumento à obra, é bem a uma passagem ao real que se assiste, e por vezes também um deslizar do princípio do prazer para o princípio da realidade.» «Compreende-se a importância, para o guionista, da maneira como é capaz de prever o inevitável desaparecimento do objecto em que trabalha. E pressentem-se ao mesmo tempo algumas das qualidades mais importantes de quem trabalha nesta nova disciplina: um gosto pela mudança de forma, uma predilecção pelo provisório, um amor da incompletude. Traços que correspondem a uma sensibilidade curiosa, incessantemente móbil, muito afastada da ideia clássica do temperamento artístico. O guionista não é o homem do definitivo nem da

---

[670] - No capítulo «Pratique du scénario» do livro, que escreveu em conjunto com Pascal Bonitzer, Exercice du scénario, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1990, p. 11.

[671] - «Une pratique insituable», primeiro artigo do volume, que organizou, Autour du scénario; cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, pub, littérature, Bruxelles, Editions de l'Université, 1986, pp. 5-14.

última palavra. Nisto, sem dúvida, distingue-se radicalmente do escritor.»

Mesmo em relação ao conto ou ao romance, Poe falava de um «efeito a produzir». Mas nesses géneros temos um texto na sua forma final, destinado directamente à recepção pelo público. Ora, no caso do guião, nem temos forma final nem, em geral, recepção pelo público tal como foi escrito. O guião é escrito em várias fases (da sinopse à versão final), e em todas elas vive de uma relação negociada: relação entre os vários escritores, já que quase sempre é escrito por mais do que uma pessoa, e relação com os produtores, realizadores, actores e outros elementos da equipa do filme. É o sistema a que os americanos chamam o *development*, em que a ideia inicial do guionista vai sendo progressivamente desenvolvida, muitas vezes já não por si mas por sucessivas equipas de outros guionistas. É curioso notar como os filmes americanos em que surge a personagem de um guionista (como em Sunset Boulevard, ou, em menor grau, A condessa descalça) escamoteiam esta condição precária do seu trabalho, dando dele uma imagem muito mais individual e semelhante ao autor de romances ou peças; ora, quase todos esses filmes foram escritos por guionistas empregados em grandes empresas, e em muito pouco tempo (um dos maiores guionistas de Hollywood, Ben Hecht [cit. *in* Winston, 1973:55], reconhecia que muitas vezes escrevia dois ou mais filmes ao mesmo tempo, só tirando entre dois dias e uma semana para acabar muitos dos seus melhores guiões): ou seja, em condições muito diferentes daquelas em que foram produzidas as grandes obras do romance ou drama.

Ainda hoje, são raríssimos os casos em que o estatuto pessoal, ou alguma conjuntura especial, permitem ao guionista vender o seu texto já completo: por exemplo, Andréa R. Vaucher[672] relata como o facto de novos directores terem tomado em mão a Columbi/Tri-Star e se terem lançado desde logo na compra de guiões, juntamente com o facto de a greve dos guionistas americanos, no ano anterior, os ter colocado numa posição confortável, gerou aquilo a que se passou a chamar *spec script* (de especulativo): o guião que os agentes vendem já feito a quem mais pagar (e o guião de Basic instinct chegou a vender-se por 3 milhões de dólares...). Vaucher acrescenta, porém, que algumas instituições antigas, como a Disney, a Paramount e a Warner Brothers não entraram na corrida, preferindo continuar no sistema do *development*; e o relativo entusiasmo que em

672 - «Scénarios: banco à Hollywood», Cahiers du Cinéma, nº 440, Fevereiro de 1991.

1990 havia em torno de tais *spec scripts* já parece ter-se desvanecido passados cinco anos.

Não nos esqueçamos que mesmo escritores do gabarito de Faulkner, quando usados por Hollywood, tiveram uma contribuição discreta e profundamente inserida no sistema global da produção dos filmes. Porque, explica Olivier Assayas[673], é um facto que o cinema americano «é - sem dúvida pela sua natureza intrinsecamente industrial - fundado no guião. (...) Mas no momento em que finalmente vem a luz verde, em que o filme entra em produção, o que se espera do realizador - e aí o pragmatismo ajuda - não é que transponha fielmente o guião para o ecrã, mas antes que lhe dê uma existência imprimindo-lhe uma personalidade, um estilo, uma escrita, considerados, e com razão, outros tantos atractivos comerciais. O cinema americano sabe (por vezes/em princípio) que um guião filmado é um guião morto. Um guião é uma combinação de personagens e de acontecimentos de que se trata de extrair uma vida.» E, no cinema europeu, ou as coisas se passam do mesmo modo, ou então, no «cinema de autor», de que já falaremos, é o próprio realizador quem escreve o guião, mas isso em princípio significa que a fusão da escrita com os outros elementos é ainda mais forte, e o guião não perde a sua condição, que é de viver em função da sua morte no filme.

É isso que me parece mais importante compreender: que, mesmo que que o guião seja escrito por uma só pessoa e que o estatuto dessa pessoa ou a conjuntura da produção permitam que ele seja respeitado em todas as suas intenções, ele já incorporou na sua escrita a sua condição de elementos provisório destinado a passar a um outro estado (e, quando publicado, é também assim que o leitor o tem de ler, porque de outra forma a sua leitura não dá prazer nem sequer consegue fazer sentido). Voltemos ao texto fundamental de **Pasolini** [1965:1-4], que, passados trinta anos, é ainda a reflexão teoricamente mais elaborada sobre esta questão: «A característica principal do "signo" da técnica do "argumento cinematográfico" **é aludir ao significado por duas vias diferentes concomitantes e convergentes**. Ou seja: o signo do argumento alude ao significado segundo a via normal de todas as línguas escritas e especificamente das gírias literárias, mas, **ao mesmo tempo, alude ao mesmo significado,**

---

[673] - Du scénario achevé au scénario ouvert», Cahiers du Cinéma, nº 371-372, Maio de 1985, p. 8.

remetendo o destinatário para um outro significado, ao significado do filme a fazer. O nosso cérebro, diante de um signo do argumento, percorre sempre ao mesmo tempo estes dois caminhos - um deles é rápido e normal, o outro longo e particular - na sua apreensão do significado. Por outras palavras: o argumentista exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar ao texto um acabamento "visual" que ele não possui, mas a que alude.» «A técnica do argumento baseia-se sobretudo nesta colaboração do leitor: e compreende-se facilmente que a sua perfeição consiste no desempenho perfeito desta função. (...) É a este nível que se desenrola um drama entre os diversos aspectos sob os quais um "signo" se apresenta. Este é simultaneamente oral (fonema), escrito (grafema) e visual (cinema). Por efeito de um número incalculável de reflexos condicionados da nossa misteriosa cibernética, temos sempre compresentes esses diferentes aspectos do "signo" linguístico, que é por isso uno e triplo. Se pertencemos à classe que detém a cultura e, por conseguinte, sabemos, pelo menos, escrever, os "grafemas" apresentam-se-nos imediatamente como "signos *tout court*", infinitamente enriquecidos pela presença simultânea do seu "fonema" e do seu "cinema". (...) A palavra do argumento-texto é por isso caracterizada pela acentuação expressiva de um dos seus três momentos constitutivos: o cinema.»

Para maior explicitação, Pasolini recorre à comparação seguinte: «Na tradição existem já certas "escritas" que remetem o leitor para uma operação análoga à que acima descrevemos: por exemplo, as formas de escrita da poesia simbolista. Quando lemos um poema de Mallarmé ou de Ungaretti, perante a série dos "grafemas" que se encontram à nossa frente nesse momento - os *lin-signos* - a nossa acção não se limita a uma leitura pura e simples: o texto chama-nos a colaborar "fingindo" que ouvimos estes grafemas acusticamente. Isto é: remete-nos para os fonemas. Que se encontram compresentes no nosso juízo, mesmo que a nossa leitura não seja em voz alta (...), algo que se obtém através da suposta musicalidade das palavras ou das conexões de palavras. Ou seja: dando-se as denotações **não através de uma expressividade particular do signo, mas através da prevaricação do seu fonema.**» Da mesma maneira, «o exemplo de uma língua primitiva avizinha-se daquilo que queríamos dizer do cinema: uma língua primitiva dada tem, com efeito, estruturas também imensamente diferentes das nossas, pertencentes, digamos assim, ao mundo do "pensamento selvagem". Todavia (...) há uma estrutura fundamentalmente idêntica entre as nossas línguas e as primitivas: ambas são constituídas por *lin-signos* e, portanto,

mutuamente compatíveis. As duas gramáticas respectivas têm esquemas análogos. É aqui que o ponto bate: as coordenações dos "cinemas" não são uma técnica literária. São uma outra ***langue***, que se funda num sistema de "cinemas". (...) Pelo menos em Itália, quando nos ocupamos deste sistema, tratamo-lo como uma "linguagem" análoga à linguagem escrita-falada (literatura, teatro, etc.); e até o que há nele de visual é considerado por analogia com as artes figurativas. Toda a análise cinematográfica está pois viciada por esta origem de decalque linguístico que o cinema possui aos olhos daquele que o analisa ou estuda. O "especificamente fílmico" - conceito que, na Itália, não teve mais do que uma aceitação exterior - não chega para encararmos a possibilidade do cinema como uma **outra língua**, com as suas estruturas particulares e autónomas: O "especificamente fílmico", tende a instituir o cinema como uma outra técnica, específica, analogicamente assente na linguagem escrita-falada.»

Ora, se queremos atender à especificidade do texto destinado a ser filmado, temos de romper com essa perspectiva e compreender que «o "signo" do argumento segue o seu caminho duplo (**signo-significado; signo-signo cinematográfico-significado**). (...) No caso do argumento-texto, a característica técnica é uma exigência especial e canónica da cooperação do leitor para que este **veja no grafema sobretudo o cinema, e pense, portanto, por imagens, reconstruindo na sua cabeça o filme que é aludido no argumento como obra a fazer.** Devemos agora completar esta observação inicial, precisamente que o cinema acentuado e funcionalizado a este ponto, como já dissemos, não é um mero elemento, ainda que dilatado, do signo, mas o signo de outro sistema linguístico. Não só, por isso, o signo do argumento expressa, **para além da forma, "uma vontade de ser outra forma", ou seja colhe "a forma em movimento"**: «o mais importante é notar que a palavra do argumento **é, assim, simultaneamente, o signo de duas estruturas diferentes**, enquanto o significado que denota é duplo: **e pertence a duas línguas dotadas de estruturas diferentes**. Se, formulado numa definição do campo artificialmente delimitado da escrita, o signo do argumento-texto se nos apresenta como o signo que denota uma "forma em movimento", uma forma "dotada da vontade de se tornar outra forma" - numa definição, pelo contrário, formulada no campo mais completo e mais objectivo da língua, o signo argumento-texto apresenta-se-nos como o signo que expressa **significantes de uma estrutura em movimento, ou seja: de uma "estrutura dotada da vontade de se tornar outra estrutura".»**

D - O guião como transcrição

A questão ainda se complica, inevitavelmente, se atendermos a que, muitas vezes, não só o guião se funda na antecipação das etapas e das linguagens que estão para vir, como já é a tradução de elementos anteriores: ou porque é a adaptação de um romance ou peça de teatro, ou porque é a transcrição das intenções, formuladas noutras linguagens, por alguém - realizador, produtor, actor... - que primeiro imaginou o filme, isto é, parafraseando Haendel (para quem «o compositor é aquele que ouve a música antes dos outros») por alguém que viu o filme antes dos outros e antes de ele estar comunicável em forma suficientemente clara. Ou seja, muitas vezes o guião é uma fase intermédia e efémera entre as intenções originais e o resultado final: como diz Antonioni [cit. *in* Winston, 1973:181-182], temos de descrever imagens com palavras provisórias que mais tarde deixarão de ter qualquer utilidade.»

Também é assim que **Ingmar Bergman**[674] sente a dificuldade do guião: «um filme para mim começa com algo muito vago - (...) um estado de espírito - como sonhos agradáveis. É um estado mental, não é uma história concreta, mas uma história que abunda em férteis associações e imagens. Acima de tudo, é uma espiral de cores brilhantes a emergir do escuro saque do inconsciente. Se eu começar a desenrolar essa espiral, acaba por emergir um filme completo. (...) Se essa substância embriónica parece ter força suficiente para ser transformada em filme, decido materializá-la. Vem então uma fase muito complicada e difícil: a transformação dos ritmos, humores, atmosfera, tensões, sequências, tons e odores em palavras e frases, num guião que se perceba. Esta é uma tarefa quase impossível. A única coisa que pode ser satisfatoriamente transferida do complexo original de ritmos e humores é o diálogo, e mesmo o diálogo é uma substância sensível que pode oferecer resistência. O diálogo escrito é como um pauta musical, quase incompreensível para a maioria das pessoas. A sua interpretação requer uma habilidade técnica mais um certo tipo de imaginação e sentimento - qualidades que tantas vezes faltam, mesmo entre os actores. Podemos escrever o diálogo, mas a maneira como deve ser dito, o seu ritmo e o seu tempo, o que deve acontecer entre as frases - tudo isso deve ser omitido

---

[674] - «Bergman discusses film-making», introdução à compilação de guiões de Bergman organizada por Lars Malmsrom e David Kushner com o título Four screenplays of Bergman, New York, Phillip Press, 1974, pp. xiii-xxii.

por razões práticas. Um guião tão pormenorizado seria ilegível. Nos meus guiões, tento comprimir as instruções quanto ao local, caracterização e atmosfera em termos compreensíveis, mas o sucesso disso depende da habilidade da minha escrita e da sensibilidade do leitor, factores que nem sempre são previsíveis.»

Bergman confessa: «desejei muitas vezes dispor de um tipo de notação que me permitisse pôr no papel todas as sombras e tons da minha visão, registar distintamente a estrutura interna de um filme. Porque quando eu estou na atmosfera artisticamente devastadora do estúdio, (...) muitas vezes é necessário um esforço tremendo para me lembrar de como eu originalmente vi e pensei esta ou aquela sequência, ou qual era a relação entre a sequência de há duas semanas e a de hoje. Se eu me pudesse exprimir claramente, em símbolos explícitos, então esse problema seria quase inteiramente eliminado e poderia trabalhar com absoluta confiança (...) Por isso o guião é uma base **técnica** muito imperfeita para um filme.» Mas exactamente por obrigar a traduzir na linguagem das palavras, transmissíveis por escrito, a complexa nebulosa do projecto que tem em mente, o guião contribui para o avanço do projecto: «a escrita do guião é uma período difícil mas útil, porque me obriga a provar logicamente a validade das minhas ideias. Ao fazê-lo, sou apanhado num conflito - um conflito entre a minha necessidade de transmitir uma situação complexa através de imagens visuais, e o meu desejo de absoluta clareza.»

Bergman só peca aqui por omissão: a utilidade do guião não é apenas tornar claro o que era vago ou intransmissível: a elaboração do guião deve igualmente construir as soluções narrativas e dramáticas do filme, e também por isso, por dar consistência e elasticidade às intenções iniciais, faz avançar o projecto.

12. O autor do cinema de autor

Há uma célebre comparação feita por Bergman entre o trabalho de fazer um filme e o trabalho de construir uma catedral que nos conduz à última dificuldade a pensar aqui relativamente ao guião: se é difícil definir o objecto-guião pelo seu suporte, não tem sido menos difícil defini-lo pelo seu autor. No filme, como na catedral, é difícil atribuir a autoria a uma pessoa determinada;

poderíamos quando muito ver de onde partiu o projecto, mas então muitas vezes iríamos ter ao produtor ou patrono, o que nos afastaria da questão artística que pretendíamos analisar. O guionista é um dos polos, e muitas vezes o ponto de cruzamento, entre várias forças geradoras do filme, com destaque, além dele mesmo, para o realizador, o produtor e os actores. Como escreve Luc Jabon[675], o guião é uma «escrita da despossessão»: «cada um (do realizador ao produtor, do actor à *script*) tem um prazer maldoso em juntar o seu (re)toque. Como uma tela sobre a qual viriam debruçar-se mil pincéis, a nossa escrita alimenta-se das intervenções permanentes da colectividade que a fabrica.»

O que é curioso verificar é que se dá no cinema, como em outras artes performativas, uma espécie de contra-movimento em relação à diminuição ou dissolução da importância do autor verificada no nosso século. Vamos por partes, começando por lembrar este contexto geral - rapidamente, porque já o desenvolvemos atrás. Usemos uma vez mais a síntese de Maria Teresa Cruz [1989:84-85]: «A negação da determinação do sentido do texto pelo autor não põe em causa, de início, a possibilidade de objectivação do sentido, que marca durante muito tempo as próprias abordagens estruturalistas. A ideia de uma "ciência literária", que trata a obra como um objecto estável ou uma estrutura delimitada, abdica de uma identificação da obra à identidade do autor, para afirmar a identidade da obra consigo mesma, totalidade fechada e autosuficinete do ponto de vista significante. Mas, quando Barthes, juntamente com os membros do grupo "Tel Quel", afirma: "a escrita é a destruição de qualquer voz, de qualquer ponto de origem"[676], algo mais está já em jogo, que representará, para além da "morte do autor", a morte de toda a noção de identidade: a passagem, como diz Barthes, da "obra" à "escrita", sendo esta "esse espaço neutral, compósito, oblíquo, onde o sujeito se desvanece, onde toda a identidade se perde, começando pela própria identidade do corpo que escreve" (*idem*, p. 61). A morte do autor representa [ou abre para] em primeira mão a morte da sua presença no texto, mas sobretudo, e em termos mais profundos, a morte de uma qualquer instância identitária e originária do sentido, seja ela a própria linguagem como estrutura, ou a obra como forma.»

---

675 - «Du scénario comme création», Les Cahiers du Scénario, nº 4-5, Inverno de 1988-89, pp. 149-157.

676 - «La mort de l'auteur», *in* Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 66.

Maria Augusta Babo[677] mostra como a ideia de obra operou esta passagem do conceito de autor e o de escrita: «A distinção entre autor e escritor faz-se a partir dos finais do século XVII, quando «não basta ao autor ser escritor pois o termo exige uma estatuto que lhe é conferido pela circulação da obra, diferindo assim do seu aparente sinónimo, o escritor. O escritor é aquele que escreve mas não tem necessariamente obra publicada.» Autor é portanto «um atributo *a posteriori*, como diz Lejeune, no sentido em que a autoria/autoridade só é ganha na própria repetição do acto autoral.» «Barthes e Foucault contribuíram diversamente para a possibilidade de pensar a noção de autor, ou, para empregar a própria expressão foucauldiana, a **função-autor**. A célebre morte do autor, proclamada por Barthes, assenta, em traços gerais, na pressuposição de que o texto fala por si, de que "escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir aquele ponto em que só a linguagem é que age, 'performa', e não 'eu'".» Então, a função do nome do autor «é, não a de designar um indivíduo, mas um conjunto de textos (...). O autor não se identifica portanto com o signatário, visto que o seu nome entra no jogo constituído pelo conjunto de outros nomes que identificam, organizam, reagrupam textos. Há «um diferimento do autor com o sujeito de escrita que é sempre um "*alter-ego*", no dizer do próprio Foucault.»

Todas as correntes que se dedicam a estudar a recepção significiam também, como inventariámos, um afastamento da questão do autor, ou pelo menos do centramento no autor. Elas ganham uma relevância particular, e uma maior ressonância, na «despossessão» própria das artes perfomativas, onde reina aquilo a que Helbo [1984:98], referindo-se ao espectáculo teatral, chamou «o paradoxo do sujeito: "o discurso teatral", escreve Anne Ubersfeld, "é um discurso sem sujeito." Afirmação peremptória logo completada por um remorso: "Discurso sem sujeito mas onde se investem duas vozes em diálogo". O arrependimento é importante porque, declarado ou dissimulado, o sujeito continua sempre presente no teatro. Quer se adopte, com Greimas, a hipótese de uma abordagem narrativa do teatro, quer se aceite, seguindo Lyotard, a apreensão mais larga do dispositivo energético ligado ao espectáculo, a evacuação do sujeito nunca é permitida. Entregue às migrações (actanciais ou modais) internas ao discurso, o sujeito de enunciação sobrevive às metamor-

---

[677] - A escrita do livro, Lisboa, Vega, 1993, pp. 135-137 e 140-141.

foses; é exactamente aí que reside a essência do paradoxo teatral: pela sua procura do sujeito individual (espectador ou actor) condena-se, através de um jogo de delegações, à sua própria diluição no sujeito colectivo (público) que o perpetua. Desde logo, um jogo de rejeições permite precisar a despossessão do sujeito: pelo texto de ***régie***, o autor renuncia ao seu **eu** enunciador para investir-se num **eu** enunciado pelo trabalho cénico; o actor despossui o seu corpo pela sua voz; o próprio discurso da personagem é sem sujeito fixo, porque a única deítica que condiciona o seu nascimento é o da representação espectacular,etc.»

Acrescente-se que, ainda nas artes performativas, «transformações na divisão social do trabalho cultural e artístico e mudanças na avaliação social das respectivas profissões vêm interactuando no sentido de desestabilizar as hierarquias tradicionais no campo. Nomeadamente, aumenta a integração da criação no processo de trabalho colectivo e a valorização dos agentes mediadores»[678]. Mas tudo isto apenas é reconhecido em termos, ou dos criadores, ou da teoria das artes: em termos de visibilidade pública, verifica-se, pelo contrário, uma sobrevivência, ou mesmo uma revalorização da figura do autor, que Baudrillard tão bem analizou, como vimos, no mito da assinatura. Porque, lembra Vera Zolberg [1990:79 , 89 e 115], «como nas belas-artes, onde é importante para os coleccionadores ou editores ter um criador designado, o "nome" que conta para o público não é o da equipa de produção, mas o artista: «uma obra de arte é um valor cultural tão incomensurável precisamente porque é inacessível a qualquer divisão do trabalho.» «A menos que um plausível criador individual seja encontrado ou designado, o estatuto da obra como **arte** está em causa, do ponto de vista dos críticos; «dependendo da forma de arte, o artista designado pode ser o realizador do filme, o director musical da ópera, o maestro da orquestra, o encenador ou o escritor de teatro, conforme o caso.»

Antoine Hennion [1992:123] resume bem, para o caso da música, a contradição contemporânea entre a grande dependência do criador em relação aos colectivos e a necessidade de reivindicação de uma autoria. «A música contemporânea é regida por uma dupla obediência, que tem qualquer coisa do ***double bind*** definido por G. Bateson: por um lado, uma filiação na definição moderna da arte contemporânea, como obrigação de radicalidade, ruptura neces-

---

[678] - Maria de Lourdes Lima dos Santos, 1994:419. Cf. também, da mesma autora, «Reprodutividade/raridade: o jogo dos contrários na produção cultural», *in* AAVV, A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século: Actas do I Congresso Português de Sociologia, vol. II, Lisboa, Fragmentos, 1990.

sária com a procura imediata de um público, pesquisa pessoal obedecendo apenas às leis secretas da criação, experiência que não pode ser avaliada à luz dos critérios existentes; por outro lado, uma estreita dependência em relação à instituição musical, ao mesmo tempo no sentido largo de partilha de um saber e de categorias musicais transmitidas através de um aparelho pesado, em materiais, em *savoir-faire* mobilizados, em anos de formação, e no sentido mais restritivo de uma dependência financeira em relação ao Estado, através das encomendas, dos lugares, das cotas de difusão, e sobretudo através dos orçamentos dos grandes organismos "sob tutela". Segundo P. M. Menger, o recurso dos compositores instalados à metáfora da pesquisa tende a regular, com o mínimo custo, o *double bind* colocado pela exigência simultânea da autonomia romântica do artista maldito e da sua funcionalização, fazendo dele, como do investigador científico, uma espécie de servidor da colectividade, mas sob o regime do interesse diferido, o que justifica que seja tributário do apoio do Estado.»

Regressando ao campo específico do cinema, como se colocam estas questões da autoria? Como acabámos de as ver, e talvez com particular acuidade. Assiste-se à contradição entre o carácter colectivo da produção de um filme e a necessidade de identificação de um autor individual para efeitos de reconhecimento crítico ou público e correlativos apoios financeiros - contradição também muitas vezes resolvida com o recurso à metáfora da pesquisa, do «cinema-ensaio» ou «experimental». Como escreve Richard Corliss[679], «persiste a noção de que uma obra de arte é o produto de uma só pessoa a trabalhar sózinha para retirar uma visão pessoal do mármore da sua sensibilidade. Idealmente, talvez, mas não invariavelmente - e, em Holywood, nem sequer geralmente. «O facto de Chartres, ou Charade, terem sido obra de um conjunto de indivíduos que contribuem com os seus talentos únicos para uma empresa colectiva não faz necessariamente dessas obras menos "artísticas" do que, digamos, os Malmequeres do Van Gogh ou Wavelength de Snow. Apenas faz com que seja mais difícil ao crítico atribuir-lhes uma autoria exclusiva, o que é mais uma conveniência do crítico do que um juízo de valor - ou devia ser, pelo menos. E no entanto esta noção (...) é a base em que assenta

---

[679] - Talking pictures: screenwriters in the American cinema (1927-1973), New York, The Overlook Press, 1974. Cito particularmente da introdução, intitulada «Notes on a screenwiter's theory», pp. xvii a xxviii. O resto da obra é dedicada a analisar a obra de alguns dos grandes guionistas americanos, caso a caso.

a maior parte da recentes histórias do cinema. É tão básica que é tida como óbvia: nos estudos-tipo, em forma de livro, sobre Sternberg e Stevens, Hitchcock e Hawks, o enviesamento autorista dos críticos é um dado que nem precisa de ser provado.» No cinema, nota ainda Corliss, esta falsa dicotomia entre trabalho solitário, associado à criação, e trabalho colectivo, associado à indústria, é reforçada por outra dicotomia, entre cinema artístico e cinema de entretenimento: «a visão tradicional de que o artista criativo e solitário produz Arte, enquanto que o artesão colectivo produz *Entertainement*.» Dicotomia igualmente falsa, ou «preciosista», porque hoje em dia «qualquer filme de extremo entretenimento devia revelar níveis mais profundos (ou pelo menos mais vastos) quando é revisto, e qualquer obra de arte não pode deixar de entreter, quanto mais não seja no deleite do espectador ao descobri-la.»

Preciosistas ou não, essas dicotomias não deixam de ter efeitos a considerar no *art-world* do cinema. Segundo Bordwell [1985:335-336], «a tendência autorista para tentar atribuir as inovações estilísticas particulares a um único trabalhador (produtor, realizador, escritor) podem ter reforçado o sistema hierárquico. É certo que o movimento desde o princípio dos anos trinta tem sido cada vez mais na direcção de assumir que um indivíduo deve controlar quase todos os aspectos da filmagem para que a visão pessoal desse indivíduo possa ser criada. Podia esperar-se que, também no cinema, a atribuição autorista tendesse para o lado do autor do texto, uma vez que ela tem mais tradições no campo da autoria do que o mundo mais colectivo e confuso do espectáculo[680]. Nunca foi, porém, isso o que aconteceu (excepto talvez em determinados períodos do cinema francês, como os anos quarenta dos «filmes de Prévert»): na história do cinema, a atribuição da autoria foi variando[681], mas nunca se

---

[680] - Cf. Frye, 1957:249: «No drama, as características internas ou hipotéticas da história confrontam-se com o público directamente, e por isso o drama é marcado pelo encobrimento do autor em relação ao seu público. Em dramas muito espectaculares, tais como os que temos nos filmes, o autor é de importância relativamente pequena. O drama, como a música, é uma *performance* de conjunto para um público, e é mais provável que a música e o drama floresçam numa sociedade que tenha uma grande consciência de si própria enquanto sociedade, tal como a Inglaterra isabelina. Quando uma sociedade se torna individualizada e competitiva, como a Inglaterra vitoriana, a música e o drama sofrem correspondentemente, e a palavra escrita quase monopoliza a literatura.»

[681] - A este respeito, cf. a síntese feita por Grilo, 1993:87: «Os modelos de gestão da indústria cinematográfica americana mudaram profundamente entre 1897 e 1914. Num excelente ensaio dedicado a este tema, Janet Staiger estabeleceu uma cartografia

fixou na figura do guionista.

As razões para isso prendem-se desde logo, a meu ver, com a característica efémera, «crisálida», do guião, destinado a morrer no filme. Como lembra Corliss, «metade das vezes, um guionista é o mediador entre o autor do propriedade original e o realizador - e o último a tocar no papel é o primeiro cujas impressões digitais vão aparecer.» «Tal era o poder insidioso da assembleia de montagem em Hollywood que seria preciso um especialista em grafologia para decifrar as assinaturas artísticas da maior parte dos guionistas (ou, neste caso, dos realizadores).» «Até o mais ferrenho militante da *politique des collaborateurs* pode estar quase certo de que o realizador é aquele que gritou "Acção" e "Corta" - embora a sua importância no controlo do que se passou entre essas duas ordens possa ser contestada. Mas a dimensão da contribuição do guionista para um dado filme é muitas vezes mais difícil de estabelecer. Um escritor pode ser creditado por trabalho que não fez (...), ou não ser creditado por trabalho que de facto fez (...) O último caso é muito mais comum do que o primeiro», de que no entanto também há muitos exemplos. «Na Europa, dizem-nos os "autoristas", as coisas são mais esclarecidas: aí, o realizador é creditado pelo guião quer tenha ou não escrito alguma coisa. É certo que Bergman, Fellini, Antonioni, Chabrol, Truffaut (todos eles guionistas antes de serem realizadores) trabalham nos seus guiões, como únicos autores ou como colaboradores - e não apenas como editores. Mas fontes seguras indicam que Tout va bien, o novo filme "de

---

das modalidades de gestão mais características desse período. Entre 1896 e 1907, e sob um contexto predominantemente tecnológico (...), o sistema de produção converge e é claramente dominado pela figura do operador de câmara, e é entre os mais notáveis de entre eles que se encontram, também, os principais "directores" deste período (...). A divisão do trabalho é predominantemente social, e ao operador cabe fazer as escolhas fundamentais (história, cenários, adereços, pessoas), e, evidentemente, a tarefa de os fotografar e, mais tarde, de os montar. Após 1907 (e mesmo um pouco antes disso), algumas companhias começam a contratar realizadores, no sentido próprio do termo, quer dizer, homens com experiência profissional no teatro, e habilitados à direcção de actores, requisito que se tornava indispensável com o peso comercial determinante que as "histórias" e a sua expressão dramática começavam a ter. No novo sistema, baseado num princípio de divisão técnica do trabalho, a componente técnica da fotografia dissociava-se do trabalho de encenação, com o realizador a tomar a responsabilidade e a direcção de todos os elementos "artísticos" (...). Uma versão aperfeiçoada deste modelo passaria a ser implementada a partir de 1909, com a instalação de diferentes unidades autónomas, dirigidas pelo realizador, e localizadas em pontos diferentes, evitando, portanto, as demoras com a modificação de exteriores, por vezes muito distantes. (Mais tarde, algumas destas unidades sobreviviriam no interior do sistema centralizado de produção)».

Godard", foi escrito apenas por Jean-Pierre Gorin; e Luis Buñuel admitiu por escrito que não contribuiu com uma única palavra para o guião de Le charme discret de la bourgeoisie, escrito por Jean-Claude Carrière, embora Buñuel apareça listado antes de Carrière como autor do guião. Joseph Losey, que nunca quer ser creditado pelo guião, afirma trabalhar tão de perto com o guionista como com o director de fotografia, o montador e os actores - devia também partilhar os créditos com esses colaboradores? Losey não precisa de se preocupar: os críticos autoristas não o deixariam partilhar créditos com **ninguém**.»

Outra razão para ser difícil a atribuição da autoria a quem escreveu o texto é o facto de esse texto raramente ser publicado: «**Não** se pode estudar a obra teatral de Kazan, porque as suas produções morreram na última noite, enquanto que os seus textos de dramaturgo continuam a viver em forma de livro. Uma razão para a supremacia do realizador no cinema pode ser que, aí, o reverso é verdadeiro: os guiões raramente são publicados (e, mesmo assim, raramente são consultados), enquanto que os filmes feitos a partir deles estão disponíveis com um toque no selector de canais da televisão.»

É certo que os guionistas americanos, enquadrados no seu poderoso sindicato e recorrendo a inúmeras formas de luta, mantiveram, nos anos trinta e quarenta, um permamente braço de ferro com os realizadores e respectivo sindicato; mas, por acaso ou por a correlação de forças lhes ser desfavorável, foi sobre eles, guionista, que sobretudo se abateu a macartista caça às bruxas, que pôs fim a quaisquer veleidades de supremacia que tivessem. É curioso repescar, nas revistas da época, o modo como Joseph Mankiewicz, guionista e depois realizador (sempre acusado de excessivamente guionista) procurava em 1947 resolver a questão[682]: «um equivalente aproximado, em Hollywood, do "autor do filme" seria o nosso guionista-realizador. (...) Aqui está a essência mesmo do papel do criador na feitura do filme - a contribuição do "autor do filme" é um processo ininterrupto que começa com o desenvolvimento do guião e termina com a montagem final do filme. Assim, escrever e realizar filmes são - e devem ser - as duas componentes de uma entidade conjunta. Ponham a

---

[682] - Num artigo publicado em The Screen Writer, a publicação mensal do sindicato dos guionistas norte-americanos (*Screen Writers' Guild*), com o título «Film author! Film author!», The screen Writer, vol. 2, nº 12, Maio de 1947, pp. 23-28. No número seguinte, o artigo recebeu um conjunto de respostas, pedidas pela própria revista, por parte de autores como Philip Dunne, Milton Krims, Preston Sturges e Norman Krasna, e, ainda no número posterior, de Julho, o comentário de outros escritores/guionistas como Raymond Chandler, que adiante citarei.

questão como quiserem - que a realização de um guião é a segunda metade do trabalho de quem escreveu, ou que a escrita do guião é a primeira metade do trabalho do realizador. O que é facto é que um guião devidamente escrito **já foi realizado** - no papel, pelo guionista treinado que concebeu o seu filme em símbolos visuais e os traduziu em movimento descritivo e em palavra dita.» Mankievicz considera que os guionistas europeus estão a produzir muito melhores guiões, porque «**pensam** com originalidade e porque o seu pensamento é baseado num respeito pelo *medium*; a sua escrita baseia-se num estudo desse *medium* e num conhecimento dele. O guião estrangeiro, hão-de reparar, quase sem excepção, não poderia ter sido tranformado em nenhuma outra coisa a não ser num filme.» «Em suma, **o filme** deve estar diante dos olhos do guionista e no seu espírito enquanto escreve. Então parece-me seguir-se, em sequência criativa natural, que esse mesmo espírito dirija o processo pelo qual esses símbolos e os seus equivalentes traduzidos são postos no ecrã.» Por isso, Mankiewicz sugere que os guionistas (a não ser que por alguma razão excepcional não queiram) aprendam o ofício de realizar, como alguns já fizeram - quase sempre com sucesso, diz Mankiewciz com algum exagero.

Dois meses depois, Raymond Chandler[683] responde-lhe, com acicatada lucidez: «mantenho que os melhores guionistas não quererão ser realizadores ou produtores, porque há uma clivagem entre a arte criativa da escrita e as artes de produzir e realizar, se é que são artes. São-no, no seu nível mais elevado, mas o seu nível mais elevado raramente é atingido. (...) Há um conflito inato, permanente e provavelmente necessário entre o que o realizador quer fazer com a sua câmara e actores e o que o guionista quer fazer com as suas palavras e ideias. Quando este conflito é reconciliado, pode obter-se um grande filme. Quando é eliminado por ambas as funções serem cumpridas pela mesma pessoa, é muito mais provável que se obtenha o mínimo denominador comum dos dois talentos.»

Esta discussão tem como pano de fundo, que em breve vai passar do fundo para o proscénio, a formulação de uma teoria «especificamente cinematográfica do autor. Já em 1939, Jean Renoir [cit. *in* Corliss] afirmava: «houve a era do actor, quando um filme era a sua *star*, e tivemos Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Greta Garbo. Depois tivemos a era do realizador, e os filmes

683 - Raymond Chandler, «Report and comment», The Screen Writer, vol. 3, nº 2, Julho de 1947, pp. 31-33.

de King Vidor, Sternberg, Feyder e Clair. Uma nova era está a começar: a do autor. No fim de contas, é o autor que faz um filme. Repare-se como a questão que assim ganha estatuto teórico - e prático - ultrapassa o mero braço de ferro habitual entre realizadores e outros criadores do cinema. Porque o que se pretende não é dar mais importância ao realizador, entre todos: pretende-se colocar a questão noutro plano, em que só há **um** autor. Repare-se também que não se trata de defender os «artistas» (contra o poder e a arbitrariedade dos que têm o dinheiro, por exemplo), mas sim os «autores». É certo que essa reivindicação podia justamente querer aproveitar a tendência, do próprio sistema produtivo, a entregar a responsabilidade do filme a uma pessoa bem determinada, para a partir dela conseguir ultrapassar a mera figura do realizador que apenas executa o projecto de um estúdio, a favor de uma liberdade de criação artística que afinal de contas sempre reverteria a favor de todos os intervenientes realmente criadores. Mas João Mário Grilo [1993:175-176], insuspeito porque ele próprio autor, reconhece a mistificação aqui envolvida: «Como refere Baudry, "até ao século XVIII, os artistas tinham sido distinguidos pela classe social, pela educação e pelos patronos. Mas com o crescimento de uma sociedade e cultura de massas, a hierarquia deixou de ser função da genealogia, para passar a ser função da sensibilidade (...). Para uma teoria baseada na ideia de autor, os realizadores de género com um grande sucesso popular transformaram-se em artistas românticos que tentavam estabelecer as suas visões pessoais contra as linhas de montagem comerciais". Talvez esta perspectiva do problema peque por algumas distorsão (e alguma injustiça) em relação ao verdadeiro papel (nalguns casos crucial) desempenhado pela crítica europeia no final da década de 50, princípios da de 60 (...) na reabilitação da figura do autor por entre o emaranhado anónimo do sistema dos estúdios; mas tem, sem dúvida, no seu exagero caricatural, a virtude de chamar a atenção para o carácter eminentemente corporativo do sistema e para o modo como a mitomania do autor lhe pode **desfigurar** o **retrato histórico** e, se quisermos, **natural**: sempre que o comprometa na perigosa e convencional figura de uma criação **u-tópica** e improvável (porque sem lugar e sem destino), e na desagregação conceptual de um sistema que apenas pode ser explicável, justamente, com base no seu poder integrador, e nas virtudes e vícios de um carisma inevitavelmente totalitário.»

Foi o manifesto da *caméra-stylo*, publicado por Astruc em 1948, que veio lançar as bases programáticas da política dos autores, que conseguiu muito mais

sucesso do que coerência teórica[684]. Um programa que seria sobretudo desenvolvido pela equipa reunida em torno dos Cahiers du Cinéma, que, lembra Geada [1987:144], teve o cuidado em distinguir entre **autor** e ***metteur-en-scène***: «além da mestria e da originalidade formal, a obra de um autor caracteriza-se pela sua dimensão semântica, ao passo que os filmes de um ***metteur-en-scène*** são simples ilustrações de um texto escrito, quer seja de um livro, uma peça ou um argumento inédito. Tudo se passa como se a significação dos filmes de um autor fosse construída **a posteriori**, enquanto a significação dos filmes de um ***metteur-en-scéne*** existisse **a priori**.» Os «autores» distinguem-se, pois, daqueles «realizadores com um sistema próprio mas sem programa, que seriam os ***metteurs-en-scéne***», «os profissionais competentes, bons contadores de histórias - que quase nunca são suas.»

Esta corrente francesa teve repercussão quase imediata na crítica americana, sobretudo através de Andrew Sarris e da revista Movie, gerando uma revolução na maneira dos americanos se relacionarem com os filmes. Segundo Corliss, na América foi a partir da afirmação de Sarris de que «o realizador é o autor do filme» que se iniciou essa revolução, e, primeiro as revistas especializadas, depois os jornais e guias de televisão, começaram a falar do «filme do realizador tal.» No início, diz Corliss, isto podia ser visto como interessante desafio ao quase monopólio, na crítica anglo-saxónica, da dialéctica social, permitindo ver os filmes como criações de artistas e não apenas de forças sociais: «podíamos finalmente admitir sem vergonha que os melhores filmes de Hollywood tinham resultado não apenas como deleitoso entretenimento mas como obras de arte a rivalizarem com as das capitais da cultura europeias.»

Mas «o que podia ter iniciado uma expansão sistemática da história do cinema americano - chamando a atenção para os anónimos guionistas, directores de fotografia, e, sim, mesmo actores - afundou-se numa incessante coroação do

---

[684] - Sobre a questão da «*politique des auteurs*» veja-se o riquíssimo volume de André Bazin *et al*, La politique des auteurs, Paris, Champ Libre, 1972, constituído por entrevistas, feitas por críticos e realizadores da estirpe de Bazin e Godard, a Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson e Antonioni. Em inglês, é magnífica a antologia organizada por John Caughie, Theories of authorship: a reader, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, que inclui textos desde Andrew Sarris a Lévi-Strauss, Barthes, Stephan Heath, Metz, Oudart ou Foucault. Veja-se também o segundo capítulo de Peter Wollen, Signs and meaning in the cinema, de 1972, tradução portuguesa como Signos e significação no cinema, Lisboa, Horizonte, 1984. E ainda Jean Collet, «Auteur», *in* Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon e Marc Vernet, Lectures du film, Paris, Albatros, 1980, pp. 29-36.

realizador como déspota benevolente, na sua entronização como artista solitário, em que a sua colaboração com as pessoas de outros ofícios funciona meramente como tinta, tela, taça de frutos e patrono.» «Andrew Sarris disse que os realizadores que prefere são aqueles que têm um inconsciente - aqueles, presumivelmente, que falam a partir da alma, e não do guião. Penso que esta afirmação também sugere por que razão Sarris prefere o cinema do realizador ao do guionista: (...) o guionista **faz** ocorrer palavras e situações, enquanto o realizador **permite** que as acções ocorram. Assim, o processo de criar um guião é mais formal, menos místico do que a imagem, que é criada pelo realizador, director de fotografia, *designer* e actores. Esta inexactidão do processo visual dá ao autorista uma oportunidade de inferir mundos e fundos de *nuances* metafísicas.»

Esta «política dos autores» vai ter implicações evidentes na escrita dos guiões. Olivier Assayas, no artigo intitulado justamente «Do guião aberto ao guião fechado» [1985:7], escreve: a *Nouvelle Vague* estabelece o filme de autor, que é um filme escrito pelo seu realizador. O guião traduz uma vontade de expressão singular, «responde às exigências particulares de um cineasta.» «A unidade já não se estabelece de forma centrífuga no interior de uma cadeia fechada de competências, mas de forma centrípeta, a partir da inspiração de um cineasta. O qual desde então dispõe da liberdade, e do dever, de estar sempre em movimento. O guião de autor é um guião aberto», um «guião-pretexto». «Serve a rodagem, mais do que é servido por ela»; «evita que a rodagem adormeça na verificação passiva do *script*.» «É na rodagem que tem lugar a criação cinematográfica, quando cada um está lançado para o mesmo fim. Não é no papel. E o dever mínimo do guião é não entravar esse momento mágico da escrita de um filme: o da filmagem. Pelo contrário, deve prepará-lo, deve enquadrá-lo, deve preservá-lo. É a sua razão de ser. Neste sentido, o guião de autor, o guião aberto, mesmo quando beneficia da colaboração de um guionista, deve ser antes de mais a obra - e/ou a encomenda - do seu único destinatário, o realizador.»

Repare-se no que diz Tarkovsky, por exemplo: «houve um tempo em que eu não podia começar a filmar sem ter definido um plano completo do episódio, mas agora acho que esse plano é muito abstracto e restringe a imaginação.» N'O espelho, «não fizemos planos prescritivos para as cenas ou episódios como entidades visuais completas; aquilo em que trabalhámos foi num sentido claro

da atmosfera e da empatia com as personagens, que requeria, ali e no momento da rodagem, uma realização plástica exacta. Se há coisa que eu "veja" antes de filmar, se eu viso alguma coisa, é o estado interno, a tensão interna que distingue as cenas a serem filmadas e a psicologia das personagens. Mas ainda não sei o molde preciso em que vão ser cunhados. Vou para a rodagem para compreender por que meios esse estado pode ser expresso em filme.»

É importante, porém, sublinhar que mesmo o cinema de autor não funciona necessariamente deste modo. A importância do guião e do guionista, tal como a do realizador ou a do «autor», tem variado incessantemente conforme os países, e, dentro de cada país, conforme as épocas e os géneros cinematográficos. Rohmer usa histórias que ele primeiro escreveu sob a forma literária, enquanto Resnais dá o filme a escrever a um guionista; Rivette deixa o guião em aberto atá ao momento da rodagem, enquanto Hitchcock, que a *Nouvelle Vague* entronizou como um dos mais fortes autores americanos, confessava a Truffaut: «quando começo a rodar o filme, para mim ele está acabado. Tão acabado que gostaria de não ter de o rodar. Vi-o completamente na minha cabeça: assunto, tempo, enquadramento, diálogos, tudo.» Orson Welles [cit. *in* Corliss], outro «autor» dos mais venerados e estudados, afirmava em 1950: «em minha opinião, o guião devia ter a primeira e a última palavra na feitura dos filmes; a única alternativa melhor é o guião-realizador, mas com ênfase na primeira palavra.»

A política dos autores não deixou, aliás, de ter os seus efeitos perversos, como reconhece Marc Chevrie[685] (que generaliza excessivamente): «A política dos autores e a primazia da *mise-en-scène* eram o controlo ou a reapropriação do guião **na** e **pela** *mise-en-scène*. Ora, se o "apenas uma imagem" de Godard e "a ideia (de guião) que se apaga diante da beleza da imagem que suscitou" de Truffaut entraram nos costumes, foi também segregrado o seu próprio academismo e um formalismo fazendo crer que a sua imagem vazia e gelada pode substituir o guião... Assim, a *mise-en-scène* (se é que ela existe: devia-se antes falar de imagética) já não tem objecto, já só tem por função recobrir o vazio e tornar o produto consumível. Os filmes são legiões, ou um fluxo de imagens inarticulado..., um *look* publicitário ou *branché*... que se supõe substituir

---

[685] - Marc Chevrie, «Pas d'histoire», Cahiers du Cinéma, nº 371-372, Maio de 1985, pp. 9-11.

o guião ou disfarçar a sua ausência.» «A regra é contentar-se com intrigas esquemáticas, situações arquetípicas: uma perseguição, uma vingança, para valorizar o trabalho dos actores, a quem cabe constituir o cartaz e atrair os espectadores.» «Daí o fechamento cada vez mais estreito nos limites do géneros, em que as variações são apenas decorativas», e daí também regressarem os *mots d'auteur* e as expressões já feitas. «Para quando os guiões *em kit*? Há portanto menos crise do guião do que crise da sua função: ela é apenas, no melhor dos casos, ligar a salada e garantir-lhe o efeito.» «O jogo com o público já não se faz nas voltas e reviravoltas da narrativa mas sim entre o espectador e a imagem de marca de um filme. A estratégia já não é narrativa mas publicitária, já não se trata da economia da narrativa mas da economia *tout court*. Há portanto muito menos filmes fundados sobre as personagens (e as paixões de que são portadoras) do que sobre as imagens de actores (e a sua positividade publicitária). Sem guião, esses filmes repousam sobre um *look*, sobre uma ideia pitoresca, decorativa ou teórica» (Paris *by night* ou *by sex*, o metro, a reincarnação...), uma fórmula: «o que devia ser apenas um ponto de partida, uma matriz, torna-se o todo e o *ersatz* do guião.»

Já veremos como todas estas questões são pertinentes no estudo do cinema português. Para completar a nossa bagagem teórica, enunciemos apenas o projecto de estudo das obras e estilos da «legião anónima»[686] dos guionistas - embora ele tenha menos aplicação em Portugal, onde (ainda) não há guionistas com obra continuada. É esse o projecto formulado na «teoria do guionista» esboçada por Corliss: «vejam-se os filmes destes guionistas com metade da atenção com que um autorista examina a obra de Otto Preminger ou Robert Mulligan, e é provável que acabemos por nos encontrar a ver alguns temas dominantes, ou estilo ou intriga ou humor - o traço pessoal da autoria fílmica.» Por exemplo, «o tema da "troca de identidades", em Krasna, que ele mungiu durante mais de trinta anos, é tão inconfundível como uma intriga de Rohmer - e ele não é o único guionista de Hollywood com obsessões temáticas ou de tom.»

Corliss reconhece que a tarefa não é fácil: «Quando o guionista, como Preston Sturges ou George Axelrod, tem um toque autoral muito distintivo, as suas contribuições em filmes em que os guiões são creditados a múltiplas

---

[686] - A expressão «Guionismo: a legião anónima» é título de um dos capítulos da obra de Thomas W. Bohn, Richard L Stromgren e Daniel H. Johnson, Light and shadows; a history of motion pictures, New York, Alfred Publisher, 1975.

pessoas podem geralmente ser reconhecidas. Mas a imagem de marca de muitos bons guionistas é a versatilidade, não é a consistência. O assunto dita o estilo. Dada a natureza camaleónica destes escritores, como havemos de saber que parte do guião de Casablanca é obra do sofisticado mas discretíssimo Howard Koch, e que parte foi escrita por Julius e Philip Epstein?» Além disso, são raras as memórias ou as entrevistas de um guionista, «esse *genus* regiamente pago mas nunca cantado.» Mesmo assim, insiste Corliss, «a obra de guionista devia e pode ser julgada analisando o conjunto da sua carreira, como se faz com um realizador. Se um guionista ficou associado a uns quantos filmes preferidos, se foi creditado sozinho em alguns desses filmes e se podemos decifrar um estilo comum em filmes com diferentes realizadores e actores, começa a surgir uma personalidade autoral.» A segunda destas condições pode parecer inviabilizar o projecto, mas, assegura Corliss, «de facto, a maior parte dos melhores guionistas de Hollywood foram autores exclusivos de um número substancial de guiões.»

O importante, então, é iniciar esta linha de investigação: quanto mais filmes forem vistos do ponto de vista de quem os escreveu, mais fácil será perceber a identidade artística dos guionistas. E muitas vezes, «quando um bom filme é assinado por um realizador mediano, podemos fazer remontar as qualidades distintivas do filme ao guião.» Repare-se, aliás, que, «se a crítica autorista se tivesse mantido na sua reivindicação inicial de estar verdadeiramente envolvida com o estilo visual, não haveria necessidade de qualquer desvalorização sistemática do guião. Dado um certo texto, ou pretexto, poderia dizer-se que o realizador desenvolveu o *design* de quem escreveu até a um subtexto pessoal e visual, através do uso da colocação de câmara e do movimento, iluminação, montagem, direcção de actores, etc.» «A crítica autorista é essencialmente temática; e os temas - expressos na intriga, na caracterização e no diálogo - pertencem em primeiro lugar a quem escreveu. Com isto, ressalva Corliss, não se pretende desvalorizar o trabalho dos outros criadores que intervêm no filme: pelo contrário, «quando a contribuição de todos estes ofícios - individual e colectivamente - tiver sido aceite e examinada, estudos de outros colaboradores vitais para os filmes podem começar a ser juntados numa matriz gigante de talentos coordenados.»

É para uma matriz deste género, relativa ao cinema português, que procurarei contribuir: não só com os capítulos que se seguem, mas também, no futuro, com estudos individualizados de realizadores e guionistas, estudos para os quais não haverá ainda espaço e tempo na presente tese.

IV

O CINEMA PORTUGUÊS

ENTRE 1961 E 1990

I'll look to like, if looking liking move
Shakespeare

I don't believe in miracles. I've seen too many.
Oscar Wilde

1. História das fronteiras e instituições

«Loin (...) que la recherche de l'intelligibilité aboutisse à l'histoire comme à son point d'arrivée, c'est l'histoire qui sert de point de départ pour toute quête de l'intelligibilité. (...) L'histoire mêne à tout, mais à condition d'en sortir.»

Lévi-Strauss

A - Uma aventura permanente

Proponho-me fazer, primeiro, uma breve História do cinema português desde 1961 até hoje, através da investigação das fronteiras e classificações com que foi procurando delimitar a sua identidade. Pode parecer que seria mais fácil enumerar, sem mais, as etapas porque ele foi passando: mas isso seria passar ao lado da discussão dos vectores constituintes do próprio conceito desse cinema, vectores que, como procurarei mostrar, se têm vindo a transformar. Estamos a lidar com conceitos particularmente pouco estáveis e pouco inocentes. Se, como vimos, a reflexão sobre a arte tem mostrado que precisamos sempre de partir daquilo que é considerado arte em cada contexto estudado, por maioria de razão devemos começar por interrogar o próprio conceito constitutivo numa área, o cinema, caso crítico onde exemplarmente se cruzam uma variedade de lógicas diversas e antagónicas, e num período, as últimas três décadas, em que, com a vacilação ou morte da estética setecentista, as artes vivem numa situação de impureza, a que vimos Paul DiMaggio chamar «desclassificação cultural».

A primeira fronteira que será necessário pensar se faz sentido é a que demarca um «cinema português». Defini-lo por contraste com o cinema não-português é tarefa inviável, porque precisaríamos de uma impossível definição desse exterior, e porque, nesta área do cinema (Portugal não será de modo nenhum uma excepção), são estruturais as referências e contaminações entre as produções dos vários países. Defini-lo por uma

produção regular e estabilizada, também não é pertinente, porque, como escreveu Manoel de Oliveira[687], só «em duas ocasiões o cinema português esteve, podemos dizer, tecnicamente equipado ao mesmo nível da indústria cinematográfica europeia»: no fim dos anos dez, início dos anos vinte (os tempos da Invicta Filmes) e, mais tarde, nos tempos áureos da Tobis Portuguesa, que produziu o seu primeiro filme em 1933; «à parte estes dois momentos, e algumas outras tentativas dispersas, o cinema português foi e é uma espécie de aventura permanente, alimentada pela obstinada força de vontade que parece ser uma qualidade imanente nos realizadores portugueses.»

Essa «aventura permanente», o seu estado de constante «crise» («a crise do cinema português - sempre ouvi falar nela desde que me conheço», escreve Luís de Pina[688]), não impede, porém, que, a cada momento, existam processos de auto-reflexividade tendentes a construir-lhe fronteiras e classificações que possam conduzir a uma definição, mesmo que precária: pelo contrário, essa instabilidade aumentará os esforços, também eles permanentes, de construção de uma identidade, ainda que ela seja posta em causa e reformulada sucessivamente em períodos muitos curtos, ou mesmo, no limite, quase em cada um dos novos filmes.

Teremos, assim, dois movimentos contraditórios. Um, em que os historiadores ou os historiados põem em causa, com motivações diversas, a existência de um sentido global nessa permanente aventura. Luís de Pina [1987:215 e 206], por exemplo, pergunta: «mas haverá mesmo cinema português, assente numa tradição criadora bem sedimentada, marcadamente original na imagem e no sentido, ou apenas um somatório de filmes desgarrados, produzidos ao deus-dará, só portugueses porque feitos em Portugal?»; e conclui, citando Antonioni: «que é a história do cinema senão uma longa série de excepções?». Um outro movimento, simultâneo a esse, defende *à outrance* a legitimidade de um cinema português, e fá-lo por razões predominante ou exclusivamente práticas e políticas, como defesa das possibilidades de prosseguimento dessa aventura de produção de

---

687 - «Premessa», artigo de quatro páginas que abre a antologia, organizada por Augusto M. Seabra, Portogallo: "Cinema Novo" e oltre..., Venezia, Marsilio Editori, 1988. Cito das páginas IX-X.

688 - História do cinema português, Mem Martins, Europa-América, 1987, p. 215.

filmes que, como se verá, no nosso período vive dependente sobretudo de apoios económicos **nacionais**[689]. A questão que se coloca é se não será possível defender a legitimidade teórica de um conceito de «cinema português», sem ser por obrigações práticas e reactivas de defender interesses económicos, e, por isso, sem ser obrigado a postular uma unidade forçada. Tratar-se-á, assim, de ver como, em sucessivos momentos, o conjunto formado pelos criadores, críticos e espectadores foi criando e legitimando uma classificação (ou várias classificações contraditórias) de cinema português e de sub-classificações dentro dela, nela incluindo certas produções e dela excluindo outras, e foram conseguindo para este seu trabalho os apoios institucionais, nomeadamente financeiros, que no cinema são muito mais cruciais à própria existência das práticas do que, por exemplo, na produção poética.

Esta parte do trabalho é a que está melhor apoiada em vários textos que sintetizaram a História do cinema português: como se poderá ver, entre outros, em Bénard da Costa, João Mário Grilo, Leitão Ramos e Luís de Pina[690]. O que procurarei fazer será juntá-los[691], de modo a que do

---

[689] - Na época em que a produção estava nas mãos de produtores privados, a questão já se punha, como se pode ver no protesto de Régio: «A canção de Lisboa foi considerada monumento nacional, e os interesses da Tobis Portuguesa são actualmente questão de interesse público. (...) Atrever-se alguém a longe ou perto, em muito ou pouco, directa ou indirectamente, cercear os legítimos anseios de lucro da Tobis Portuguesa - é querer estrangular à nascença o cinema português». [Artigo «Em volta de A canção de Lisboa, n.º 40 da Presença, vol. II, Dezembro de 1933, incluído na antologia já citada, Régio, 1977:186.]

[690] - João Bénard da Costa, Histórias do cinema, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda - Europália 91, 1991; João Mário Grilo, «Cinema português», síntese de 13 páginas feita para o volume com o título «Artes e Letras», organizado por José-Augusto França para a Enciclopédia Temática Portugal Moderno, Lisboa, Pomo, 1992; Jorge Leitão Ramos, sínteses feitas nos sucessivos destacáveis «Os anos do cinema» produzidos pelo semanário Expresso no presente ano do centenário do cinema, a que chamarei eu «Síntese da história do cinema português» e que, para facilitar a citação, reunirei debaixo de uma única referência (1995); Luís de Pina, História do cinema português, Mem Martins, Europa-América, 1987. Estas são as quatro fontes que destaco como mais sintéticas, globalizantes e recentes, mas elas não podem fazer esquecer os seguintes contributos (e outros que irei citando, nomeadamente sobre casos específicos de realizadores ou de filmes): AAVV, Semana do novo cinema português, Porto, Cineclube do Porto, 1967 e Cinema novo português: 1960/1974, Lisboa, Cinemateca, 1985; M. Faria de Almeida, Resumo da história do cinema, Lisboa, Centro de Formação da RTP, 1982; José Navarro de Andrade,

conjunto resulte uma visão o mais completa possível, ainda que sintética, privilegiando, por agora, os aspectos institucionais e organizativos. Em 1983, Eduardo Prado Coelho escrevia [p. 12]: «em relação ao cinema português contemporâneo é imprescindível que se venha realizar um estudo sobre **as suas estruturas e políticas enquanto indústria cultural**»; foi com o seu esquisso que me pareceu, de facto, que era preciso começar.

«Até que a morte nos una», Via Latina, nº 3, Maio de 1991, 1991; Lauro António, Cinema e censura em Portugal, Lisboa, Arcádia, 1978; Centro de Estudos Cinematográficos, Caminhos do cinema português: o documento, o texto, o imaginário, Coimbra, Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra, 1990; Eduardo Prado Coelho, Vinte anos de cinema português: 1962-1982, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983 (o título pode sugerir uma síntese global, mas trata-se de um conjunto de críticas reunidas em volume, ou mesmo propositadamente escritas para esse volume, em que as ilações a tirar sobre o conjunto são assumidamente implícitas); Alves Costa, Breve história do cinema português (1896-1962), Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978; João Bénard da Costa *et al*, 95 ans de cinéma portugais: La Divine Comédie, de Manoel de Oliveira, Bruxelles, Cinémathèque Royale, 1991; Fernando Duarte, Apontamentos para uma história do cinema português que não se fez, Santarém, Celulóide, 1978; António Faria, Consciência crítica do cinema em Portugal, Lisboa, Manuel Miranda, 1973; Eduardo Geada, O imperialismo e o fascismo no cinema, Lisboa, Moraes, 1977, «Emergência e metamorfose do público de cinema», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 2, Dezembro de 1985, e O cinema espectáculo, Lisboa, Edições 70, 1987; José de Matos-Cruz, Anos de Abril (Cinema Português 1974-1982), Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1982, O Cais do Olhar (Fonocinema Português), Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1982 e Prontuário do cinema português: 1896-1989, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989; Roberto Nobre, Singularidades do cinema português, Lisboa, Portugália, 1964; Jean-Loup Passek (org.), Le cinéma portugais, Paris, Centre Georges Pompidou/L'Equerre, 1982; Jorge Pelayo, Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica, Lisboa Cinemateca Portuguesa, 1985; Luis de Pina, Documentarismo português, Lisboa, Instituto Português do Cinema, 1977, A aventura de cinema português, Lisboa, Vega, 1977 e Panorama do cinema português (das origens à actualidade), Lisboa, Terra Livre, 1978; Carlos Porto e Salvato Teles Menezes, 10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984, Lisboa, Caminho, 1985; Jorge Leitão Ramos, Dicionário do cinema português: 1962-1988, Lisboa, Caminho, 1989, obra de consulta permanente, indispensável a qualquer investigação sobre este período; M. Félix Ribeiro, Filmes, figuras e factos da história do cinema português, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983; Augusto M. Seabra (org.), Portogallo: «cinema novo» e oltre..., Venezia, Marsilio, 1988; António Roma Torres, Cinema português: ano Gulbenkian, sem local, Livros Zero, 1974.

[691] - O facto de muitas vezes as várias Histórias existentes se contradizerem nos próprios factos que relatam, contradições que nem sempre pude resolver, leva-me, por precaução, a citar abundantemente as fontes, neste primeiro ponto.

B - O cinema herdado

O novo cinema nasceu, em Portugal, quase a partir do nada, numa situação que, para os nossos efeitos de análise da constituição de fronteiras, se aproxima do ideal experimental. De facto, o cinema anterior, que tinha vivido o seu apogeu nos anos quarenta, assistira durante a década de cinquenta a uma irreversível decadência, em termos de ideias, de renovação estética, de público, e até, pura e simplesmente, de produção; basta dizer que em 1955, considerado por todos como «o ano zero do cinema português», não se produziu nenhuma longa-metragem portuguesa. O novo cinema não será, assim, o resultado da colaboração, «infecção», ou sequer oposição que vimos caracterizar geralmente a simultaneidade das gerações: ele será o produto que uma só geração quererá e conseguirá impor.

Neste sentido, pareceria dispensável a mínima referência ao cinema anterior a 1961. No entanto, como o novo cinema surge em grande parte como a contestação e mesmo a negação do cinema anterior, embora velho, cego e moribundo, parece-me essencial conhecer minimamente esse cinema que, por contraste, serve para a afirmação da nova identidade.

Sublinharei, para começar, o espírito capitalista, no sentido weberiano, privado, mobilizador e organizador, com que, desde pelo menos os anos vinte, muitos homens de negócio investiram em produções cinematográficas, e mesmo em estúdios de produção regular, e retiraram daí os lucros que eram a única ou principal justificação dos grandes riscos inerentes a tais empresas. Mas, pelo menos fora dos grandes centros, tal investimento na produção não era acompanhado por um investimento paralelo ao nível de exibição. Segundo Eduardo Geada [1985b:107], «a deficiente electrificação do país - a lei da Electrificação Nacional só é publicada em 1944 -, a austeridade imposta pela Segunda Guerra Mundial e o nacionalismo económico que fechou Portugal aos investimentos estrangeiros são alguns dos factores que contribuíram para a modestíssima expansão do circuito de exibição cinematográfica na província. O movimento dos cinemas ambulantes e feirantes, impulsionado nos anos trinta, decaiu rapidamente no período da guerra. Em 1941 havia no território pouco mais de duas centenas e meia de recintos de espectáculos, dos quais cerca de metade não dava sessões diárias.» Sintoma de um

atraso, sobretudo do interior do país, que o salazarismo apostava em não contrariar; assim, «o Estado Novo nunca fomentou a difusão do cinema mas muitas vezes a cerceou publicando legislação que implica um autêntico labirinto de licenças, autorizações e vistos passíveis de impedir a própria realização das sessões sob os mais diversos pretextos, incluindo o da protecção à indústria e ao cinema nacionais.» Data também da mesma época, e resulta das mesmas precauções políticas, a recusa, até hoje, da existência de versões dobradas de filmes, o que igualmente contribuiu para que o cinema não pudesse atingir uma dimensão realmente popular junto da população portuguesa, na sua maioria analfabeta.

João Mário Grilo [1992:155] chama ao período do cinema português que vai de 1930 a 1950 «um cinema de actores». E Jorge Leitão Ramos [1989:244] defende, em relação à «comédia portuguesa» dos anos trinta e quarenta, que a sua «história, quando um dia fôr feita, não deixará de se ligar sobretudo a um actor de génio (António Silva)». A História desse período, de facto, ainda está pouco desenvolvida, mas creio poder adiantar-se, sem risco de maior, que a produção da época se concentrava quase exclusivamente nas comédias, complementadas por alguns filmes de exaltação patriótica; creio ser importante sublinhar, porque não tem sido dito e porque não deixa de ser importante para o período que vamos estudar, que a herança desse período é praticamente nula noutros géneros cinematográficos (como por exemplo o filme negro ou policial), que no entanto faziam parte regular das cinematografias estrangeiras.

Os aspectos estilísticos dos filmes dessa época quase não têm sido abordados[692]. Já os aspectos ideológicos têm sido mais abundantemente tratados: trata-se de um cinema exaltador dos valores morais da família, da pequena comunidade, do trabalho alegre, da pátria, condizentes com o modelo salazarista. Como resume Luís Reis Torgal[693], o Estado Novo

---

[692] - De tanto visionar esses filmes, tenho algumas pistas sobre o seu possível estudo, mas não me parece que haja vantagem em abordá-los aqui.

[693] - «Cinema e propaganda no Estado Novo: a "conversão dos descrentes"», no volume Comunicações, Actas do XII Encontro de Professores de História da Zona Centro, Coimbra, 1994. Trata-se do resultado mais recente de um programa de investigação em que Luís Reis Torgal tem procurado «descodificar o discurso histórico do Salazarismo», «privilegiando as ideologias tradicionalistas,

procurava, «através de formas simples mas sugestivas, consolidar a fé dos crentes e converter os descrentes.» «O cinema seria, pois, considerado um instrumento importante da Propaganda do regime». Mas, adverte Torgal, «também parece certo que os regimes "fascistas" não apostaram furiosamente no filme de grande metragem de ficção, como forma de fazer passar uma propaganda expressa, e sim nos documentários e filmes educativos e de informação»: o «canal mais real do documentário» foi, «em termos de Propaganda, o núcleo mais importante». «Quanto ao cinema de ficção, não se pode dizer que o Estado controlasse directamente a produção»; e por isso, «tal como sucedeu na Alemanha nazi e na Itália fascista, não foi o filme de ficção directa e claramente de Propaganda que vingou. Ele constituiu uma minoria. Em cerca de 60 filmes produzidos nos anos 30 e 40, as décadas de maior expressão ideológica do Estado Novo, apenas dois se podem assim classificar, ou seja, 3,5%.» Isto não significa «que grande parte do nosso cinema de ficção não mantivesse ligações com a ideologia, de forma mais ou menos indirecta mas perceptível. A própria censura, obviamente, não permitia que a temática se afastasse do sentido do regime, o qual pretendia um verdadeiro movimento de "União Nacional" (...). A ideologia indirecta ou contextual - no que respeita à temática (por exemplo a experiência não muito bem sucedida do filme histórico, por

---

integralistas, católicas integristas e salazaristas», sublinhando «a importância que a História tem para o Salazarismo» e «o processo de apropriação por ele exercido no sentido de visionar uma História (quase) perfeita.» Esse programa, de que a obra mais importante é História e ideologia, Coimbra, Minerva, 1989, foi resumido em «Sobre a História do Estado Novo: fontes, bibliografia, áreas de abordagem e problemas metodológicos», comunicação apresentada em 1991 e posteriormente publicada, com alterações, na Revista de História das Ideias, número de homenagem ao Professor Víctor de Sá. Aí se aponta já a importância do cinema, como «área do maior interesse estudar, na sua relação complexa com a ideologia do Estado Novo ou com outras ideologias concorrentes e opostas»; interesse desenvolvido na orientação de teses, uma já parcialmente publicada, como Álvaro Garrido, «Coimbra e as imagens do cinema no Estado Novo», *in* L. R. Torgal (org.), Ideologia, cultura e mentalidade no Estado Novo. Ensaios sobre a Universidade de Coimbra, Coimbra, Faculdade de Letras, 1992, outra apenas acessível no original, Jorge Seabra, Cinema e memória no Estado Novo: o caso «Chaimite» de Jorge Brum do Canto, Coimbra, Dissertação de Mestrado, 1993. Na mesma preocupação de estudo da ideologia do cinema deste período, *vide* também o pequeno texto de Elisa Pires Belo e José Manuel Viegas, «O cinema português dos anos 30/40», *in* A Comunicação no quotidiano português, Lisboa, Relógio d'Agua, 1984.

vezes com todo o seu carácter épico), ao ambiente (a cidade, onde sobressaem os valores e os pequenos dramas e as pequenas comédias do povo, ou o campo, sempre o lugar de encontro das verdadeiras virtudes), à moral (a pobreza honesta, a conciliação de classes, os valores patrióticos, o premiar das virtudes e o castigo dos vícios)... - está, de resto, bem presente no cinema português, nomeadamente nos anos 30 e 40 e mesmo até na década de 50. E a ideia da "conversão" é uma nota típica de muitas películas desta época»[694].

C - Mudar de cinema

a) A maré vaza

A década de cinquenta vem, no entanto, trazer uma mão cheia de transformações. Desde logo, uma certa expansão económica, com aumento da taxa de industrialização, e uma redução da taxa de analfabetização para 40 por cento. Factores que decerto não serão estranhos a um significativo aumento do número de espectadores de cinema (que entre 1941 e 1951 subiu de 11.668 para 20.942, chegando a 24.658 em 1961[695]). Também ao nível da distribuição houvera, entretanto, uma expansão: «em 1951 havia já 427 cinemas e cine-teatros, ou seja, em dez anos o número de

---

[694] - Por exemplo, prossegue Torgal, no filme A Revolução de Maio assisitimos à «conversão» de um bolchevista ao regime de Salazar; «o argumento do filme é de autoria - diz-se no genérico - de **Jorge Afonso e Baltazar Fernandes**, ou seja, os pseudónimos (...) dos próprios António Ferro e António Lopes Ribeiro»; e no filme O feitiço do Império temos uma «conversão» ao ideal nacionalista do colonialismo português, misturando ficção e documentário. Torgal conclui: «A "conversão dos descrentes" - é assim que podemos chamar a este tipo de Propaganda veiculada de forma expressa por estes filmes de António Lopes Ribeiro. Outras películas foram claros veículos de Propaganda. Foram-no sem dúvida **Camões** (1946), de Leitão de Barros, sobre o nosso grande épico, e, mesmo já na década de 50, quando o Império português começa a ser posto em causa, *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto. No entanto nunca mais haverá Propaganda expressa no cinema de ficção do Estado Novo, embora ela permaneça com toda a vivacidade no documentário.»

[695] - Dados do Instituto Nacional de Estatística compilados em Geada, 1985b:109.

salas quase duplicou, mantendo-se praticamente inalterado até meados dos anos setenta» [Geada, 1985b:107].

Aumento de salas e de público não significa, porém, crescimento do cinema feito em Portugal. Esse, pelo contrário, está em franca decadência. Sentindo a situação degradar-se, o Estado Novo decide pela primeira vez promulgar uma «lei de protecção ao cinema nacional (Lei nº 2027, de 18-2-48), que institui, no Secretariado Nacional de Informação (SNI) um «**Fundo de Cinema Nacional**» onde os produtores passam a poder ir pedir subsídios e empréstimos para as suas produções, ao mesmo tempo que obriga todos os cinemas «a exibir filmes portugueses de grande metragem, na proporção mínima de uma semana de cinema nacional para cada cinco semanas de cinema estrangeiro», «na medida em que o número de filmes nacionais o permitir», determinando ainda que «os contratos referentes a filmes portugueses têm preferência sobre quaisquer contratos» para exibição de filmes estrangeiros, podendo o produtor do filme português marcar a data da sua estreia [Geada, 1977:151-152].

Quando se diz que, nos anos cinquenta, a produção portuguesa chegou a um ponto zero, esquece-se geralmente de fazer uma distinção entre as longas-metragens, a que na época se chamavam «filmes de fundo», que de facto eram cada vez menos, e as curtas-metragens, sempre ou quase sempre documentais, que, essas, nunca tenderam para zero: pelo contrário, a sua quantidade aumenta, embora o mesmo não se possa dizer da sua qualidade. Não podemos esquecer que, na época, e ainda nos anos sessenta[696], uma sessão de cinema, especialmente nos cinemas de bairro, incluía «actualidades», desenhos animados e o chamado «complemento», antes do filme principal; isso fazia com que fosse necessário ter complementos, que ou vinham do estrangeiro com os filmes, ou se fabricavam cá - o que por vezes ainda saía mais barato, sobretudo nos casos de jovens realizadores que queriam exibir os seus trabalhos. O que não quer dizer - bem pelo contrário - que esses documentários pudessem viver das receitas da exibição; e por isso havia maior hábito de os subsidiar do que no caso das ficções. Assim, entre 1951 e 1961 os documentários passam de 61 para 108, devido à política de subsídios do

[696] - Ainda em 1975, um documentário de 14 minutos como Prefácio a Vergílio Ferreira, de Lauro António, era exibido em 4 cinemas de Lisboa e 3 do Porto.

novo Fundo de Cinema e também às encomendas de serviços públicos e de algumas empresas privadas, «que consideram o filme como processo de afirmar uma imagem de marca, uma publicidade de prestígio favorável. A própria publicidade vai recorrendo ao cinema em ritmo crescente, quer para as salas quer para as necessidades crescentes da TV.» Há ainda o «documentário de arte, que, ao lado do documentário turístico ou industrial e religioso, foi uma das grandes linhas desta produção.»

A maior parte desses documentários, é certo, são pomposos, com «textos que são autênticas antologias de lugares-comuns, pedantes e enfáticos e que suscitam amiúde a gargalhada do público». Mesmo assim, «muitos dos nossos cineastas de fundo, sem trabalho garantido, recorrem à curta-metragem - por vezes à publicidade - como forma de ocupação possível»: são os casos de Leitão de Barros, Arthur Duarte, Perdigão Queiroga ou Manuel Guimarães [Pina, 1987:137-139]. E, a partir do final da década, é nos documentários e na publicidade que primeiro se irão revelar muitos dos nomes daqueles que irão mudar o nosso cinema. Como lembra Bénard da Costa [1991:115], «a primeira batalha francamente ganha pelos homens do novo cinema foi-o num terreiro que, se não podia ser propício a grandes parangonas, nem por isso deixava de ser menos significativo. Refiro-me à publicidade em que um "*new look*" foi aplaudido com ambas as mãos por uma indústria que já não era tacanha e não conferia os seus créditos a gente que a não entendesse. Mas não foi só na publicidade. De modo geral, na informação e nos *shows*, as câmaras eram mais ágeis e mostravam que algo mudara, mesmo na fachada, o que evidentemente só mais apoucava o cinema que se estreava nas salas»[697]. Além dos pequenos filmes directamente publicitários, houve ainda, e crescentemente com a expansão económica dos anos sessenta, muitas curtas-metragens para-publicitárias que foram muitas vezes entregues a novos cineastas, os quais, sem deixarem de cumprir as encomendas, ali puderam experimentar, com maior ou menor largueza, os seus caminhos.

---

[697] - Eduardo Geada [1977:189] avança os seguintes números relativos à produção, em Portugal, de filmes publicitários: em 1954, faziam-se 177; nos 3 anos seguintes, a produção desceu ligeiramente, para começar a subir nos anos de 1958 e 1959 (186 e 185 filmes, respectivamente), e sobretudo subir nos anos de 1960, 61 e 62, com 214, 241 e 292 filmes. Em 1963, com 226 filmes, já se inverte rapidamente esta tendência; 1973 produzirá apenas 125 filmes publicitários.

Em relação às longas-metragens é que a situação tendia para o zero, mesmo em termos de quantidade. Luís de Pina [1987:121-124 e 132] faz uma descrição desoladora dos nossos «medíocres anos cinquenta»: «enquanto as principais figuras do cinema se afastam (Leitão de Barros não realiza mais fitas de fundo, Manoel de Oliveira só voltará em 1963, Chianca de Garcia continua no Brasil, Jorge Brum do Canto, depois de sete anos de ausência, faz um único filme, Lopes Ribeiro não passa de duas produções, a segunda das quais, de resto, não chegará para pagar o dinheiro solicitado ao fundo, e Armando de Miranda parte para o Brasil, só regressando em 1959)». Oliveira tem mesmo os seus projectos censurados: nos anos 50, ficam por concretizar Angélica, que o Fundo de Cinema se recusou a subsidiar, Pedro e Inês, O bairro de Xangai e Do ano dois mil não passarás. Continuam apenas a trabalhar em Portugal Arthur Duarte, mas por poucos anos[698], e cineastas mais novos e de menor gabarito, como Perdigão Queiroga, Fernando Garcia, Henrique de Campos, Augusto Fraga, João Mendes e Manuel Guimarães, este último experimentando, em 1951 e 1952, fugir ao tom euforizante e patriótico com dois filmes de ambiente neo-realista, Saltimbancos e Nazaré; repare-se que, noutros países europeus, a grande renovação do cinema se iniciara logo a seguir à segunda guerra mundial, mas Portugal mantinha-se, nessa como noutras matérias, orgulhosamente arcaico, e este breve eco do cinema neo-realista italiano não teve seguimento nem sequer na carreira do próprio realizador, como já veremos. A João Mendes, um realizador que só quatro anos antes se iniciara nas longas-metragens, o SNI entrega o primeiro filme português em *cinemascope* e a cores, Rapsódia portuguesa (1958)[699], filme de um «folclorismo catita» que, «para nossa vergonha, o regime colocaria no

---

[698] - Segundo o Diário Popular de 5-11-60 e de 22-11-60, Arthur Duarte pensa ir filmar para o Brasil, levando com ele Milu e Procópio Ferreira, e talvez mesmo Solnado e António Silva. Mas apenas em 1965 viria a realizar Encontro com a morte, em co-produção entre Portugal, Espanha e Brasil - e foi o único filme que dirigiu entre 1960 e 1979.

[699] - Note-se que, em 1958, estrearam três longas-metragens em *cinemascope*: O homem do dia, de Henrique Campos, a preto-e-branco, A costureirinha da Sé, de Manuel Guimarães, a cores, ambos estreados em Fevereiro, e Rapsódia portuguesa, de João Mendes, também a cores, estreado em Março. Não sei por que razão Leitão Ramos, que citamos no texto, considera este último como o primeiro.

Festival de Cannes de 1959, em competição com Hiroshima, meu amor, de Resnais, Nazarin, de Buñuel, Os 400 golpes, de Truffaut...» [Ramos, 1995].

A mediocridade de que Luís de Pina fala não é apenas quantitativa: «os quarenta filmes de fundo realizados entre 1950 e 1962 não deixam de reflectir os gostos e as tendências dominantes da produção anterior, mas os seus autores não igualam o saber, o entusiasmo, a própria intuição fílmica dos cineastas mais velhos: o convencional é mais convencional, o sentimento transforma-se em pieguice, o humor vira chalaça, as personagens cedem lugar aos "tipos", a História é puro cenário. Por exemplo: existe alguma dúvida de que as partituras e as canções deste período não igualam as antigas? (...) O cinema dos anos 50 está, de facto, doente. E a doença é também, premonitoriamente, a doença do regime, a incapacidade de renovação, de novas soluções». «Por isso o público se afasta e já nem as comédias de Arthur Duarte o fazem acorrer às salas, até por serem bem piores que as precedentes. Quem se dispõe a ver um filme português mal filmado, mal sonorizado, de entrecho banal e falso, **pelo mesmo preço** de um filme estrangeiro? (...) Os jovens, que são sempre o grande público potencial do cinema, abandonam-no em definitivo. E, naturalmente, as classes que dispõem de dinheiro também.» «Mesmo o público mais popular já desconfiava do cinema português».

Apenas O Costa de África, filme divertido escrito por Vasco Santana e Ribeirinho e realizado por João Mendes consegue, em 1954, os favores do público. Vários produtores investem dinheiro, seu e por vezes do Fundo, que depois não é recuperado nas bilheteiras, e muitos deles abrem falência. Mesmo uma das melhores produções deste período, Chaimite, de Jorge Brum do Canto (1951-53), tem uma carreira fraca, e pouco depois a produtora (Cinal) acaba por falir. Melhor sucesso não têm as tentativas de recorrer a nomes famosos (por vezes brasileiros) da revista, da canção, do toureio, do ciclismo ou do hóquei em patins, em filmes como O cantor e a bailarina, Sangue toureiro, Um marido solteiro. O próprio Manuel Guimarães, «vergado pelos constrangimentos da censura que lhe retalhara Vidas sem rumo (rodado em 1953 e só estreado em 1956), afundado o frágil sonho neo-realista, decide inaugurar a via da exploração de vedetas do nacional-cançonetismo - que teria sinistros prolongamentos até 1974» [Ramos, 1995]. A fraca solução encontrada parece consistir em colocar as vedetas a exibir os seus dotes, com mais ou menos comédia, a gosto,

sob fundo de folclore e melodrama. «Assinale-se, de resto, que o gosto de um certo público pelo drama cinéfilo, e naturalmente, dos produtores, que apostam nessa via, provém, em certa medida, do enorme êxito popular dos folhetins radiofónicos, de que é exemplo o célebre folhetim patrocinado pelo detergente *Tide* (por essa altura introduzido no comércio) e emitido em 1957» [Pina, 1987:131].

Ao mesmo tempo, os estúdios começam a estar ocupados com produções estrangeiras: primeiro francesas, desde 1954, depois alemãs, em 56-57, ou mesmo americanas. Vejam-se os casos de «Lisboa, um típico produto de Hollywood rodado na Tobis em 1956 por Ray Milland»; «são fartas imagens de Portugal para correr mundo, como acontecera com o documentário Portugal, produção de Walt Disney, ou a longa-metragem do alemão Alfred Ehrhardt com o mesmo título. Numa palavra, o turismo vai tomando conta do cinema e o som de "*Avril au Portugal*" começa a dar os seus frutos. Registam-se ainda algumas co-produções», em que Portugal emparceira com a Espanha e com a Inglaterra.

Essas produções estrangeiras e co-produções não resolvem o défice da produção nacional, antes o realçam. Assim, no domínio das longas metragens, «quando, em 1955, não se estreou qualquer filme português, começou a ser claro para toda a gente que o caso era grave» [Ramos, 1995]. Nesse «toda a gente» incluem-se tanto os que contestavam simultaneamente o velho cinema e o regime político, reunidos sobretudo no forte movimento dos cineclubes, como as próprias instâncias governamentais, que se rendiam à evidência da necessidade de uma reformulação do sector. O que a História nos vai mostrar é que, da acção dos cineclubes, ficaram «apenas» resultados dispersos, ao nível da tranformação das mentalidades, uma vez que o movimento cineclubista foi destruído antes de poder dar frutos visíveis a nível da produção, com que no entanto sonhava, como veremos: e foi de várias frentes abertas pela intervenção do Estado que acabou por resultar a profunda redefinição das fronteiras e protagonismos do cinema português.

b) A maré crescente

Comecemos pelo **movimento cineclubista**. Os múltiplos cineclubes, onde se exibiam filmes, se animavam publicações e até, nalguns casos, se faziam filmes de formato reduzido, vinham protestando contra a situação do cinema português, a que a revista Imagem chamou, em 1952, «cidadela de analfabetos e comerciantes». Em Agosto de 1955, realizou-se em Coimbra o primeiro encontro nacional dos cineclubes portugueses; nas suas conclusões, defendia-se a necessidade de uma legislação adequada que regulasse o "Estatuto do Cinema Não Comercial", uma maior facilidade na obtenção de cópias de filmes, a edição de documentos e revistas especializadas, e lançava-se a ideia da criação de uma Federação Portuguesa dos Cineclubes, agrupando uma vintena de cineblubes, que na época representavam uma enorme massa associativa. A resposta estatal não foi nada favorável. Em 1957, foi proibida a exibição livre do filme de formato reduzido. Em 1958, realizou-se, em Santarém, o último dos encontros nacionais dos cineclubes; o de 1959 foi probido. O ataque movido pelo Estado Novo, ataque que se estendeu das barreiras à contratação de filmes, à censura e à própria intervenção policial, veio cercear drasticamente o movimento dos cineclubes, cujo apogeu, registado nos anos quarenta e cinquenta, não pôde assim prolongar-se na década seguinte. No documento de 1968 «O Ofício do Cinema em Portugal», de que adiante trataremos, lê-se: «A desconfiança oficial acerca do Movimento acabou por reduzir a sua vitalidade a partir sobretudo de 1959, ano em que chegou a ser proibido um 5° Encontro marcado para Torres Vedras. Em dez anos, o Movimento perdeu mais de 20.000 sócios e actualmente apenas funcionam 18 cineclubes, quando na naquela época havia cerca de 40.» Perversamente, o próprio Decreto-Lei n.° 40 572, de 16 de Abril de 1956, ao criar a Federação Portuguesa dos Cineclubes, tornava-os simples episódios do circuito comercial de arte e ensaio e sobretudo punha debaixo de controlo o que antes era um movimento disperso e subversivo; depois, já nos anos sessenta, virá o saque das instalações e dos documentos dos cineclubes [Geada, 1977:87-89].

Vejamos agora as várias frentes com que o Estado, ao mesmo tempo que desmembrava os cineclubes, passava a gerar uma série de

transformações do cinema português. A primeira delas é a **televisão**: em 1955, o tal ano zero da produção de longas-metragens, «como que em coincidência simbólica e negativa» [Pina, 1987:123], é criada a Radiotelevisão Portuguesa, por decreto de Marcelo Caetano, então Ministro da Presidência. As primeiras emissões experimentais têm lugar em 1956, e as regulares, a partir de 1957. De algum modo, é verdade que o início da televisão vem prolongar a crise do cinema, crise «que o Estado não pode (ou não quer) resolver, agora que outro meio infinitamente mais persuasivo - a TV - lhe pertence por inteiro» [Pina, 1987:139]. O Estado vê nela o melhor veículo para a sua ideologia, quando não mesmo para a pura propaganda, o que diminuirá o **investimento** no cinema. Mas, por outro lado, repare-se que, uma vez que nesta época o Estado não é um tradicional financiador dos nossos filmes, este menor investimento tem sobretudo conotações positivas: significa que o cinema ficará mais liberto de encargos ideológicos e gozará de uma liberdade maior, ainda que, já se vê, muito relativa; em breve, como já veremos, os dinheiros do Fundo de Cinema irão ser aplicados em filmes e autores que até há pouco tempo não faziam parte do horizonte do cinema que em Portugal se desenvolvia e autorizava. A própria televisão não foi buscar os artistas e técnicos do velho cinema: parecia «querer afirmar-se diferente do cinema, já que, nestes anos de crise, deixou uma série de cineastas em más condições económicas para ir buscar à Emissora Nacional e a outras entidades os realizadores e técnicos de que precisava...» [Pina, 1987:123]. Talvez por isso, será «aí que medrará um dos nódulos da geração de mudança que há-de chegar ao cinema pelos anos 60 fora. Na RTP aparece gente como Artur Ramos (...), Fernando Lopes (...) e José Fonseca e Costa (...), que chega a ser aprovado em concurso, mas cujo nome será vetado por motivos políticos» [Ramos,1995].

E que acções avança o Estado em relação mais directa com o cinema? Marcelo Caetano, então ministro da Presidência (1956) explica: «O Estado pode procurar melhorar as condições de vida da produção nacional (e está a tentar fazê-lo), mas não pode tentar transformar-se em argumentista e realizador. Apareçam os homens de talento, surjam as iniciativas - e o Estado fará, certamente, por cumprir para com eles o seu dever de apoio e estímulo» [Pina, 1987:134-135]. «Em 20 de Novembro

de 1959 são publicados três decretos, promulgando e regulamentando o regime jurídico dos espectáculos e divertimentos públicos e as condições técnicas e de segurança dos recintos de espectáculos, criando um labirinto de condições, licenças, autorizações e vistos, aos quais se virão juntar os de 23 de Setembro de 1960, que regulavam as condições gerais do exercício da actividade dos profissionais de espectáculos» [Geada, 1977:102-104]. Até aqui, nada de particularmente renovador... As mudanças vêm, no entanto, com a acção decisiva de dois organismos estatais: a Cinemateca e o referido Fundo de Cinema.

A **Cinemateca Portuguesa** tinha já sido criada em 1948, mas só abre ao público em 1958. Se Godard dizia que a sua geração era a primeira a ter descoberto as cinematecas, o mesmo se poderá dizer da nova geração dos cineastas portugueses, em grande parte formados nas cinematecas, a portuguesa e as estrangeiras (até os que fizeram cursos em Paris e em Londres realçam, como elemento preponderante das suas estadas lá fora, o visionamento de filmes em quantidade gigantescas). Graças, nomeadamente, às boas relações com a Cinemateca francesa, a nossa Cinemateca começa desde logo a organizar «ciclos estrangeiros de grande interesse, onde se distingue, o dedo e a amizade de Henri Langlois (também tivemos a nossa parte do seu poder)» [Pina, 1987:173]. Desses ciclos terá especial impacte a Retrospectiva do Cinema Mudo Americano (1913-1929). Bénard da Costa[700] comenta: «Seixas Santos e António Pedro Vasconcelos escrevem em 1965, na Tempo e o Modo, que a Retrospectiva do Cinema Americano "era, no nosso País, o maior acontecimento cultural desde o aparecimento do Orfeu". Exagero? "Terrorismo" cinéfilo, bem próprio desses anos? Em parte. Mas o que todos queríamos salientar era o que pela primeira vez víamos: o glorioso passado duma arte, tantas vezes chamada a arte do nosso tempo, e que, pela primeira vez, era revelado a uma geração.» Ou seja, o que a Cinemateca provocava, ou pelo menos apoiava, junto da nova geração de criadores e espectadores, era a redefinição do **cinema como arte** - conceito que antes raras vozes (como Oliveira e Régio) tinham defendido, contra a produção nacional.

---

[700] - «Um homem e uma obra», prefácio a Félix Ribeiro, Filmes, figuras e factos do Cinema Português (1896-1949), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Mesmo fora da Cinemateca, há por essa altura uma certa liberalização nos filmes que têm exibição autorizada (filmes estrangeiros; em relação aos portugueses, a censura é mais rígida). Em 1960, são exibidos, por exemplo, Psycho, de Hitchcock, e Morangos silvestres, de Bergman, com os jornais a noticiarem-nos amplamente, não só através de elogios críticos como de grandes anúncios. A abertura de horizontes é completada por um inédito **movimento editorial** relativo às novas perspectivas do cinema. Em 1967, o relatório «O ofício de Cinema em Portugal» sublinhava: «é de notar que este esforço editorial não foi um acontecimento fortuito, mas sim o fruto de um clima geral de entusiasmo criado à volta do cinema pelos cineclubes, e que o seu aparecimento é consequência directa do declínio destes.» O cineclubista Ernesto de Sousa publica, em 1956, O argumento cinematográfico (Lisboa, Sequência), seguido, em 1960, de O que é o cinema (Lisboa, Arcádia), a ainda organiza, em conjunto com José Fonsèca e Costa e Adelino Cardoso, a antologia A realização cinematográfica (Lisboa, Sequência, 1957). António de Macedo publica em 1959-1960 A evolução estética do cinema[701]. Em 1962, Baptista Bastos publica O Filme e o Realismo e Manuel Moutinho Múrias uma História Breve do Cinema. Entre 1958 e 1962, as editoras Arcádia e Aster fazem sair duas colecções de livros de cinema; terão vida efémera, mas noutras casas continuará a edição de livros sobre cinema, alguns deles fundamentais, como O Cinema Social, de Garcia Escudero (1963), Autobiografia,de Charles Chaplin (1965),O Cinema ou o Homem Imaginário (1970), de Edgar Morin, O Cinema (1972), de Henri Agel, Cinema e Ideologia (1972), de Jean-Patrick Lebel, Da Revolução à Arte - Da Arte à Revolução (1972), de Eisenstein, Praxis do Cinema (1973), de Noel Burch[702].

---

[701] - Lisboa, Clube Bibliográfico Editex.

[702] - Curiosamente, comenta Pina [1987:173], «de 1962 a 1974 não são muitos nem muito significativos os trabalhos publicados sobre o cinema português, se exceptuarmos os ensaios Singularidades do Cinema Português (1964), de Roberto Nobre, Cinema Português - Ano Gulbenkian (1974), de António Roma Torres, e três trabalhos do Dr. Félix Ribeiro», além de Nomes e Números do Cinema Português (1969), de Chitónio Montalverde, e os volumes O Cinema entre Nós, de Lauro António, publicados em 1968 e 1970.

Além disso, renovou-se a **crítica**, não só, como até aí, em revistas especializadas, mas nos próprios jornais diários. Paulo Rocha[703] comenta: «estava a surgir uma geração de jovens críticos que mais tarde se tornaram realizadores, (...) que se tornaram amigos de alguns críticos da velha guarda, como Manuel de Azevedo e outros. Portanto, foi um movimento um pouco espontâneo que reflectia um bocadinho o que estava acontecer na Europa.» Lauro António era desde 1965 crítico do Jornal Diário de Lisboa, o qual, segundo Bénard da Costa [1991:134], era o primeiro quotidiano a inaugurar - nesse ano - um prática crítica em que o cinema era abordado como as outras artes. Até 65, as críticas dos diários eram meras recensões publicitárias. A distribuição cinematográfica reagiu muito mal à inovação (chegou a ameaçar com a retirada da publicidade) e a prática só se generalizou no início dos anos 70».

Mas fiquemos ainda um pouco mais no final dos anos cinquenta. O próprio Fundo de Cinema subsidiou a revista Filme, dirigida por Luís de Pina, que se começou a publicar em 1959. «No seu nº 20 - Novembro de 1960 - a revista dedicava um *dossier* ao que já chamava "novo Cinema português, afirmando, pela pena do seu director, "que este, vivendo nos últimos anos de uma desconsoladora mediania, precisa de sangue novo. Os que ficaram para trás, alimentando-se das próprias limitações e criando o mito da impossibilidade de fazer cinema em Portugal, parece já nada terem para dizer. O futuro do Cinema português está pois nas mãos das personalidades que reunimos nestas páginas". Seis anos depois das apóstrofes da Imagem (que cessou a sua publicação em 1961), era a certidão de óbito, feita **de dentro**, do cinema dos anos 50. E, entre as "personalidades reunidas nestas páginas", figuravam nomes que depois muito dariam que falar, quase todos eles pertencendo já aos quadros da R.T.P» [Bénard da Costa, 1991:115].

A acção estatal não se ficou pela Cinemateca e pela tolerância, ou mesmo apoio, em relação ao movimento editorial. «Em 1958, o S.N.I. conhece novo senhor. A Eduardo Brazão, de apagado consulado, sucedeu

---

[703] - Em entrevista a Patrícia Silveirinha, incluída em «Paulo Rocha e a poética dos espaços», trabalho realizado em 1994 na cadeira de Filmologia ministrada por João Mário Grilo no Curso de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa.

César Moreira Baptista, que fizera carreira política à sombra de Ferro e de Marcelo Caetano que o nomeou. Foi o mais longo consulado nesse lugar, pois apenas terminou em 1973 (...). De entrevistas coevas, e duma pálida polémica com a revista Imagem que se prolongou por interposta pessoa, até meados de 1959, percebe-se que o novo titular do S.N.I. tinha poucas ilusões quano à capacidade dos cineastas no activo e que, para poder prosseguir uma obra no cinema, necessitava de descobrir novos talentos» [Bénard da Costa, 1991:114]. Também João Mário Grilo [1992:157] chama a atenção para «uma inflexão assinalável na política do então SNI, que, entre outras coisas, administrava os dinheiros do Fundo»: «efectivamente, a estagnação do tantas vezes chamado "cinema nacional", a imperiosa necessidade de sustentar a máquina tecnológica da televisão e, já agora, as vozes quase consensuais que exigiam um **cinema novo** porque, como referiu Cunha Telles, "a degradação era tal que ninguém a poderia defender ou sustentar", fizeram com que o Fundo ensaiasse um esforço de renovação, implementando uma política de formação, nomeadamente com a atribuição de Bolsas de estudo para o estrangeiro, e incentivando produtores como Francisco de Castro, Manuel Queiroz e Ricardo Malheiro.»

Assim, o Fundo, ao mesmo tempo que cortava cerce o movimento autónomo dos cineclubes, continuava por sua própria iniciativa, com mais meios e mais controlo, a renovação por eles iniciada, acolhendo mesmo alguns elementos não afectos ao regime, procurando formar os novos valores indispensáveis à renovação - decerto numa tentativa para os não lançar numa oposição aberta, ou sem saber até que ponto eles iriam subverter a ideologia e o cinema até aí dominantes. O Fundo concede bolsas de estudo a alguns jovens candidatos, como António da Cunha Telles e Manuel Costa e Silva (para Paris), Fernando Lopes e Faria de Almeida (para Londres) - para além deles, mas sem apoio do Fundo, José de Sá Caetano cursa cinema em Londres (1959), Paulo Rocha estuda em Paris (1959-61) e acompanha como assistente a rodagem de Le Caporal Epinglé (1961), de Renoir, enquanto José Fonseca e Costa estagia em Roma, como assistente de Antonioni em O eclipse (1961). Note-se que o ambiente que estes jovens estagiários encontram lá fora é de grande renovação das pessoas e linguagens do cinema. Como reconhece Paulo Rocha [*in* Silveirinha, 1994], «eu tive muita sorte. Ao contrário de alguns

colegas meus tive muita sorte ao começar. No começo do anos sessenta a juventude europeia estava na moda. Ser novo, ter ideias novas era de repente um valor.»

No regresso de Paris, diplomado em realização, Cunha Telles dirige o jornal de actualidades Imagens de Portugal, é colocado à frente dos serviços de cinema da Direcção-Geral do Ensino Primário - a preocupação estatal com o cinema abrangia, na altura, o ensino mais elementar... - e sobretudo é nomeado director do I Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema da Mocidade Portuguesa, presidido por Fernando Garcia. O curso, iniciado em 1961, tem o apoio do Fundo de Cinema e do Ministério da Educação; o próprio Moreira Baptista estará presente na sessão de abertura. O seu sucesso é desde logo avaliado pelos cerca de 200 alunos inscritos, por ele passando um extenso grupo de futuros realizadores e técnicos do "Cinema Novo", entre os quais Elso Roque e Acácio de Almeida, os irmãos Fernando e João Matos Silva, Teresa Olga e Alfredo Tropa; Luís de Pina [1987:142] viria a considerá-lo um «embrião da nossa futura Escola Superior de Cinema».

Outra importante frente de renovação introduzida pelo Fundo de Cinema é o apoio a um **novo tipo de documentários**, em que o cinema surge como arte e não como mero suporte técnico de propaganda turística. A abrir essa frente, está o único «novo» dos antigos cineastas: Manoel de Oliveira. A sua posição destacada deve-se, porém, ao apoio dos cineclubes, que lhe tinham realizado homenagens (nomeadamente o Cineclube do Porto, em 1954), e também ao seu próprio espírito de iniciativa e tenacidade. Em 1955, depois de ver recusado o apoio à longa-metragem Angélica, Oliveira desloca-se à Alemanha para estudar as questões técnicas da película e fotografia a cor e, com aparelhagem que ele próprio adquire, escreve, produz, realiza, fotografa e monta O pintor e a cidade, de 26 minutos, estreado no S. Luiz, em Lisboa, em 1956. «O filme - talvez a única vez na obra de Oliveira - foi entusiasticamente defendido pela unanimidade da crítica. Entusiasmo que se repetiu em Paris e em Veneza e lhe valeu em 1957 o primeiro prémio internacional da sua carreira, em Cork, na Irlanda. Face a este acontecimento, em 1958, o S.N.I. decidiu emendar a mão. E atribuir-lhe, pela primeira vez, dois subsídios que viriam a permitir - já nos anos 60 - O Acto da Primavera e A Caça» [Bénard da

Costa, 1991:110-111], além de lhe dar o prémio para a «melhor fotografia». Entretanto, a Federação Nacional dos Industriais de Moagem encomenda-lhe o documentário O Pão, que vem a conhecer duas versões e a estrear-se em 1959. Ao mesmo tempo, Oliveira vai fazendo um filme muito experimental sobre o universo pictórico do pintor Júlio, irmão de José Régio (As pinturas do meu irmão Júlio, rodado entre 1958 e 1965). Em 1963, a revista Plateia organiza uma homenagem nacional a Oliveira e dedica-lhe um número especial. No mesmo ano, Acto da Primavera, já uma longa-metragem mas ainda profundamente documental, tem estreia comercial em Paris; é recusado pela selecção oficial de Veneza em 63, mas vem a ganhar, em 1964, a Medalha de Ouro do Festival de Siena. «Só em 1964, em Locarno, A Caça e O Acto se impuseram à atenção da crítica internacional. Jacques Bontemps escreveu nos Cahiers du Cinéma (Outubro de 1964, n.º 159) que A Caça era «*bande suffisamment à part pour planer au dessus de tous les films presentés*». Pela mesma altura, Freddy Buache homenageou, em Lausanne, Oliveira e Trnka. Em 1965, foi a vez de Langlois e da Cinemateca Francesa. «*Voilà plus de trente ans que Manoel de Oliveira illustre le cinéma portugais*», escrevia-se em Dezembro de 1965. Só neste ano o prestígio internacional de Oliveira começou, para além das referências mais antigas e altamente elogiosas de Bazin ou Sadoul» [Bénard da Costa, 1991:122].

Vários outros documentários vão tornar cada vez mais presentes e já visíveis os novos caminhos do cinema português. Fernando Lopes, bolseiro do Fundo, regressa de Londres, reocupa o seu posto na Televisão, e logo em 1961 roda um primeiro documentário, intitulado As Pedras e o Tempo, também claramente em ruptura com o habitual «documentário turístico»; no mesmo ano realiza uma série de televisão e, no ano seguinte, dois documentários, O voo da amizade e As palavras e os fios. Outros documentários de novo tipo vão surgindo, como Verão coincidente e Nicotiana, de António de Macedo, Faça segundo a arte, de Faria de Almeida, e Era o vento... e era o mar, de Fonseca e Costa.

c) Refluxos

A ascensão do novo cinema era, assim, fulgurante; mas, evidentemente, não esteve isenta de contrariedades e ziguezagues. «Entretanto surgira a guerra de África, e novas dificuldades vão levantar-se ao Cinema português, que, em obras de fundo, poucas relações tivera com o ultramar (...). A prioridade nacional dada ao conflito - e nessa prioridade está o domínio absoluto, a "mobilização" da RTP - atrasa naturalmente as soluções de fundo». As eleições de 1958, a guerra, o «caso do Santa Maria» expuseram e geraram mais revolta contra o regime e provocaram o aperto da censura, que levaria às prisões «de cineastas e críticos como Fonseca e Costa, Vasco Granja, Henrique Espírito Santo, e até Manoel de Oliveira, libertado por imediata intervenção de gente do cinema junto da Presidência do conselho, no momento em que decorriam as homenagens à sua obra» [Pina, 1987:44]. Mais tarde é preso o distribuidor José Manuel Castello Lopes[704].

Além disso, também em contra-tendência à renovação, prossegue a tentativa de fazer reviver, embora com enos meios, as velhas comédias, tentando assim criar sucessos comerciais, ainda que muitas vezes com o apoio do Fundo estatal. «O cinema dos mais velhos, com raras excepções, tenta apenas, perante o recuo do público, os condicionalismos censórios, a falta de financiamento, a força da TV e a ameaça crescente do automóvel, do disco e do fim-de-semana, uma fórmula comum de sobrevivência, no momento em que o SNI (depois de 1968 transformado em Secretaria de Estado da Informação e Turismo) decide reforçar o seu apoio ao cinema sobre a realidade ultramarina. E essa fórmula consiste, muito simplesmente, no embaratecimento acentuado dos custos de produção e na escolha de argumentos sentimentais, de agrado fácil, imediato, contados numa linguagem acessível, dirigida a um público que se presume inculto e pouco exigente, quase sempre concentrado no Odeon, que se transforma numa espécie de *bunker* do nosso cinema mais elementar. A regra, agora,

---

[704] - As contradições chegavam a tal ponto que, lembra Bénard da Costa [1991:118], «em Agosto de 1962, o S.N.I. desceu a terreiro para protestar contra a afirmação que considerava ser caluniosa de ter recusado fundos a Manoel de Oliveira. O qual, mais ou menos por essa altura, foi preso pela PIDE. De todas essas contradições se vivia.»

é essa: não mais a produção desafogada dos anos 30/40, mas um cinema de pobre, na economia e nas ideias» [Pina, 1987:155].

«Vindo da Lisboa Filme, onde trabalhara na produção durante mais de dez anos, Manuel Queiroz (n. 1921) fundara a Cinedex em 1962, onde vai intentar (com apoios financeiros do fundo do Cinema) um esquema de produção contínua, de características comerciais, (...) que, durante três anos, iria dar origem a um surto de produção quantitativa importante (dez filmes)» - incluindo dois filmes para a infância (um género quase nunca produzido entre nós), em torno da amizade de um grupo de crianças por um cão: Nove rapazes e um cão (1963) e Um cão e dois destinos (1965). «1964 é o ano de Calvário: Rei da Rádio, vencedor do 1° Festival RTP da Canção, estreia no cinema com Uma hora de Amor. A Cinedex, que, no ano anterior, pensara ter descoberto um filão de dinheiro com O miúdo da bica, com Fernando Farinha, aposta agora no nacional-canconetismo. O resultado foi uma série de fitas pirosas e degradantes de que Uma hora de amor foi apenas a primeira» [Ramos, 1989:199]. «O pesadelo deste cinema ia tomando forma à volta de títulos como O miúdo da Bica, A Ultima Pega e Rapazes de Táxis, todos dirigidos por Constantino Esteves e produzidos pela Cinedex de Manuel Queirós, Sarilhos de Fraldas, 9 Rapazes e um cão e O Amor desceu em pára-quedas, também de Constantino Esteves, que se revela um prolixo cineasta, Uma Hora de Amor e Raça, de Augusto Fraga, Encontro com a vida e Encontro com a morte, "díptico" assinado por Arthur Duarte, Fado Corrido, de Brum do Canto, Pão, Amor e... Totobola!, de Henrique Campos, Aqui há Fantasmas, de Pedro Martins, e por aí fora» [Grilo, 1992:159]. Calvário e Tony de Matos, em dueto cantante, são os protagonistas de Rapazes de táxis (1965). E, quando faltarem os produtores, as próprias vedetas assumirão essas funções e esses riscos financeiros, como será o caso de Calvário, em O diabo era outro (1969) e Tony de Matos em Derrapagem (1973).

Continuam também a experimentar-se as co-produções, sempre com maus resultados: «um dos entusiastas do sistema, defendido em longas entrevistas da nossa imprensa, foi o actor-produtor António Vilar, que logo em 1966 se estreou com Fim-de-semana com a morte, co-produção hispano-luso-alemã (...), que só veio a fazer duas semanas no Éden. Seis anos mais tarde produziria com a Espanha Sinal Vermelho (...), mas sem

despertar o interesse do público. Francisco de Castro também tentou a co-produção com a Espanha, sem grande resultado no primeiro filme, Os cinco avisos de Satanás (Éden, 26-2-1970)» [Pina, 1987:157-158). Apesar de tudo, em termos comerciais, melhor êxito iam tendo alguns desses filmes «ligeiros» e «yé-yé» inteiramente portugueses, sobretudo as comédias, com destaque para Sarilho de fraldas, de Constantino Esteves (Eden, 1967). Mas, como escreve Leitão Ramos [1989:258], todos eles apenas «estavam a deitar as últimas pazadas de terra sobre o corpo velho de um cinema em declínio desde o princípio dos anos 50».

É no meio destas contradições, e como fruto delas, que vai surgir o novo cinema; os seus protagonistas conseguirão ocupar quase todos os lugares-chave do cinema português, sem terem de esperar pela mudança de regime. «A história do cinema português desde então é a da implantação dessa geração (ainda hoje dominante na prática e no poder das instituições do cinema em Portugal) e do estertor rápido dos cineastas da década de 50. Quando chegou a Revolução de Abril já nada havia a resolver nessa disputa: a lista de subsídios, anunciada poucos meses antes, pelo Instituto Português de Cinema criado por Marcelo Caetano, era clara no reconhecimento de que, mesmo para o Poder de então, o cinema português era o cinema Novo, apesar de não afecto ao regime» [Ramos, 1989:12]. Bénard da Costa [1991:119] corrobora: «nos dez anos que vão de 1963 a 1973, tudo mudou e tudo se modificou. Novos cineastas, novos técnicos, novos actores. Durante dez anos coexistiram, é certo, com o "estrebuchar" da velha guarda. Em 73, nas vésperas da Revolução de Abril, conquistavam o poder. Ainda hoje o mantêm.»

D - A tomada do poder

a) Prioridades

Vimos, ainda nos anos cinquenta, surgirem alguns cineastas e filmes de novo tipo, e mesmo serem apoiados pelo Estado. A partir de que altura adquirem visibilidade enquanto conjunto, e quais as características do novo grupo? As divergências e polémicas que ainda hoje subsistem sobre a designação e a datação do novo movimento são sintomáticas da guerra, desde o início aberta, em torno do estabelecimento das suas fronteiras.

Vejamos primeiro a designação, no que ela indicia do novo conceito. A abrir o volume, que organizou, Portogallo: "Cinema novo" e oltre... (já citado), Augusto M. Seabra sentiu a necessidade de contradizer de algum modo o título, fazendo a seguinte «Nota preliminar»: «**Novo cinema** ou **cinema novo**? Desde 1961, a expressão relativa ao movimento de renovação foi **novo cinema**, designação consagrada, de resto, na Semana do Porto, em 1967. A expressão **cinema novo** era a do movimento brasileiro. A indiferenciação entre os dois termos começou em Novo cinema, cinema novo, um volume da colecção "Cadernos de cinema" da editora Dom Quixote, de 1968». E a expressão tanto vingou que, apesar de Seabra preferir «Novo cinema», a sua antologia ficou com o título «Cinema Novo»... O que me parece jogar-se aqui é uma fractura entre duas tendências: a que prefere um cinema novo em que, como no brasileiro, a possibilidade de afirmação de um cinema nacional está intimamente ligada a um **conteúdo** político, e outra em que o «novo cinema» é mais parente da «nova vaga» francesa, e da francesa política dos autores, em que a liberdade de criação não aceita missões determinadas, excepto a de impôr o cinema como arte, e reconhecendo como única obrigação a de tudo subverter, incluindo os conteúdos habituais do discurso «de esquerda». Bénard da Costa [1991:114] considera que desde o início houve uma diferenciação no «discurso estético dos paladinos desse novo cinema. Aos defensores de "um cinema moral", "um cinema de raízes democráticas, enquadrado na mais genuína ortodoxia neo-realista"[705] começaram a

[705] - Baptista Bastos em Imagem, Setembro de 1958.

opor-se vozes que proclamavam um cinema afim da "*nouvelle vague*" francesa e que se reclamam das teorias dos Cahiers du Cinéma e da visão "auteurista" do cinema.» Veremos como esta clivagem se mantém, mas com nítida vantagem do grupo do «cinema de autor», a que Pina chama «formalista»; nesse sentido, tem razão Augusto M. Seabra em preferir o conceito de «novo cinema»[706].

E que filme pode considerar-se abrir o novo movimento? A discussão a este respeito pode também ajudar a esclarecer o que está em jogo. É curioso que todas as Histórias mais recentes contestam, mais ou menos abertamente, que o novo cinema possa considerar-se iniciado com o filme Dom Roberto, de José Ernesto de Sousa, como, dizem, se tornou «convenção» considerar - hábito de que, no entanto, não encontrei rasto nos textos historiográficos. Quer dizer que há uma preocupação muito forte em deslocar o início do movimento, desde o Dom Roberto, que se considera não representar suficientemente o conceito em causa, para Acto da Primavera, de Manoel de Oliveira, e sobretudo para Os verdes anos de Paulo Rocha, que, esses sim, teriam verdadeiramente posto o cinema português no novo caminho. (O silenciamento que o Estado Novo impôs ao movimento cineclubista parece assim ter resultado num abortar dos seus efeitos, como as Histórias têm querido insistir em mostrar a propósito deste único filme que resultou de tal movimento.) Vejamos, então, onde está a diferença, começando por Dom Roberto.

Bénard da Costa [1991:116-117] faz-lhe a arqueologia: «em Abril de 1959, a Imagem lançou a ideia de uma cooperativa para ajudar a financiar um projecto do seu novo director, o crítico de arte José Ernesto de Sousa (1921-1988). Cine-clubista da primeira hora (fundador do Círculo de Cinema em 1946), chefe de redacção da Imagem desde 1954, crítico de cinema de várias revistas, Ernesto de Sousa concebera o projecto de

---

[706] - Curiosamente, os ciclos organizados em 1985 e 1993 pela Cinemateca Portuguesa, onde no entanto predomina a visão «autorista», adoptaram a designação «Cinema Novo Português»; a expressão terá já talvez triunfado independentemente da discussão conceptual que existia na origem.

adaptar novo romance de Leão Penedo[707], (...) Dom Roberto, (...) em que perpassa muito do neo-realismo italiano e algum Fellini. Dois anos demorou a conseguir a magra quantia de 600 contos necessária à produção. Finalmente, em 1961, as filmagens de Dom Roberto arrancaram, inteiramente à margem de qualquer apoio oficial e apoiadas apenas pelo entusiasmo do movimento cine-clubista. (...) O filme estreou-se no Império - a maior sala de Lisboa - largamente publicitado como o primeiro "filme novo" de um "cinema novo". Se este estandarte era pela primeira vez invocado, as reacções dos críticos (já se havia extinguido a revista Imagem) deram claramente a entender que ainda não era aquele o Messias por que se esperava. Mas a etiqueta colocou-se-lhe e nenhuma história do cinema português se escreveu depois que não citasse Dom Roberto como acta do nascimento do **cinema novo**. Hoje, é difícil descortinar no filme a ruptura. Paradoxalmente, Ernesto de Sousa (que não mais voltaria à ficção cinematográfica) retomou o populismo dos filmes que tanto atacara como crítico e não logrou mais do que uma obra bem intencionada. Alguns notaram já à época - e com razão - que o filme - curiosamente usando como *décor* central um **pátio sem cantigas** - não ia afinal muito mais longe do que Saltimbancos de Guimarães, dez anos antes. Mas, vistas as coisas de outro ângulo, não há dúvida que Dom Roberto foi (e por anos seria) o único fruto bacteriologicamente puro da geração cine-clubista, ou seja, o único que ficou à margem de qualquer contacto com as esferas oficiais, quer directa quer indirectamente.» Essa seria a sua maior novidade, mas faria do filme, justamente, um caso à parte no novo cinema, que não mais seguiria um esquema de produção deste tipo.

Por sua vez, Eduardo Prado Coelho [1983:16] escreve: «Dom Roberto é, em todas as acepções do termo, **um filme pobre**. Mas é nessa pobreza que encontra uma certa estética, uma determinada compostura, aquilo a que poderíamos chamar uma dignidade. E por isso se inscreve como **um nome onde se diz uma mudança** do cinema português.» «O filme é o que é: algo que hoje se vê com simpatia, mas que dificilmente se sustenta como objecto estético autónomo independentemente das

[707] - Impõe-se desde já uma rectificação: como veremos adiante, no ponto dedicado às adaptações, não existiu, de facto, qualquer romance prévio a este filme.

circunstâncias que o rodearam.» E José-Augusto França[708] parece corroborar: «Dom Roberto foi, com Lisboa pobre e amada, a marca lírica possível duma charneira do cinema português, à beira da ressurreição de Manoel de Oliveira (1963, Acto da Primavera) que lhe situaria uma segunda idade vivida, mais ou menos, nos últimos trinta anos.» Já nascido, e muito directamente, do movimento contestatário ao velho cinema, Dom Roberto seria, assim, um momento-charneira, de transição para outra coisa em que o novo cinema viria a afirmar-se plenamente.

Noutros autores podemos encontrar hesitações internas ao seu discurso sobre este filme, que podem ajudar a compreender melhor que com que características o «novo cinema» vai ser definido, características que faltariam no trabalho de Ernesto de Sousa. Luís de Pina [1987:45 e 143-144] começa por ser muito positivo, considerando que a estreia de Dom Roberto «assinala, de facto, o surgimento do novo cinema português. Filme ainda tosco e tecnicamente deficiente, é sincero e mostra uma cidade vista de facto do lado dos pobres, dos humildes, dos desprotegidos, mas sem cair no miserabilismo e não deixando de exprimir uma mensagem de esperança.» Cem páginas mais tarde, continuando a admitir que, «de qualquer modo, o cinema novo (ou o "outro cinema", como disse Alves Costa) terá começado na noite de 30 de Maio de 1962, no Cinema Império, quando ali se estreou, no meio de geral expectativa, o filme Dom Roberto», Pina já acrescenta: «mas Dom Roberto não foi o grande filme que se esperava, constituindo até uma decepção, apesar da evidente humildade do projecto, da cinefilia e da cultura dos autores (...) e do dedicado entusiasmo da equipa. Trata-se de um filme já datado na sua origem, vindo de um certo "neo-realismo", pobre e miserabilista, com personagens-símbolo e uma visão que, mesmo poética, é limitadora do mundo real»; é um universo cinematográfico muito ligado «à obra de Manuel Guimarães e ao nosso "neo-realismo": são parentes chegados, quase irmãos."» Há, de facto, alguns pontos de contacto com Saltimbacos, que Guimarães estreara em 1952: mas o que nessa época fora recebido com entusiasmo pelos grupos mais oposocionistas (Alves Redol, Cardoso Pires, Piteira Santos, Fernando Namora, Luís Francisco Rebello escreveram a favor de

---

[708] - «Lisboa no cinema Português (1896-1990)», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 22, no prelo.

Saltimbancos, e a revista Imagem dedicou-lhe mesmo um número especial), já dez anos mais tarde, e sem que o neo-realismo alguma vez tivesse chegado a vingar no cinema, vinha tarde demais para os que já se ligavam a novas vagas cinematográficas.

Ou seja, as fronteiras do novo cinema não coincidem com as do neo-realismo: pelo contrário, colidem com elas. O que melhor se vê no caso do filme Pássaros de asas cortadas (1962-63), de Artur Ramos, adaptado de uma peça de Luís Francisco Rebello e com diálogos de Sttau Monteiro e Alexandre O'Neill - tudo homens da oposição - mas em que tais credenciais, e a batalha política visível nas entrelinhas do argumento, não chegam para fazer dele um exemplo do novo cinema. Como escreve Bénard da Costa [1991:118], «se Dom Roberto, pelas condições de produção (ao menos) ainda pode com legitimidade reclamar-se de um odre novo, é difícil hoje perceber, não só face à indigência do produto como ao seu conformismo estético, em que é que a obra de Artur Ramos se diferenciava da produção corrente da época.». Aliás, foi produzido pela Cinedex de Manuel Queiroz, que vimos ser a casa dos filmes comerciais que o novo cinema mais contestará. Como dirá Luís de Pina [1987:149], «nem todos os novos fazem cinema novo (pois julgo que não deve confundir-se "cinema novo" com formas caducas de cinema, mesmo críticas do sistema e politicamente úteis...)»; Pássaros de asas cortadas é apenas «o "retrato-robot" de uma classe», feito a partir de um escândalo ocorrido em família da alta burguesia da Costa do Sol, pecando «sobretudo pelo esquematismo do conflito e pelo convencionalismo das personagens, manobradas por uma "tese" para demonstrar.»

E Leitão Ramos [1989:12,286,300 e 1995], onde coloca ele o início do novo cinema? Se passarmos agora por cima da afirmação, compreensível no contexto, de que em 1931, com Douro, faina fluvial, de Oliveira, «começa, verdadeiramente, o Cinema Novo em Portugal», temos que, «no cinema português, As pedras e o tempo é o momento de chegada da **geração** do Cinema Novo» [sublinhado meu] e Acto da Primavera marca «o início das "hostilidades" no ano em que uma nova geração se aprestava a irromper». «O calendário português, nessa como noutras matérias, não está sintonizado pelo relógio europeu. Se há que buscar um momento de ruptura, de mudança, na nossa cinema-tografia só o encontraremos em

1962, quando uma geração de cineastas formada no cineclubismo, na crítica, e que havia passado, em geral, por cursos em França ou em Inglaterra, chega à longa-metragem. Anunciado por dois filmes-charneira (Pássaros de asas cortadas, de Artur Ramos, e Dom Roberto, de José Ernesto de Sousa), iniciado sem fragor por uma curta-metragem de Fernando Lopes (As pedras e o tempo), o Cinema Novo tem em Os verdes anos o seu primeiro momento de fôlego».

Leitão Ramos [1989:327], chega a afirmar que «Pássaros de asas cortadas marca (com Dom Roberto) o início do Cinema Novo», mas depois acaba por equiparar os dois filmes como mero «sinal de vontade de mudança que (...) não teve vigor para se constituir em esperança. Essa estava a acender-se noutro lugar» [Ramos, 1995]. «A importância de Ernesto de Sousa no cinema português está mais na pré-história do Cinema Novo, nos anos 50, na escrita e no cineclubismo, na agitação e propaganda da sua urgência que no seu trabalho como realizador. Dom Roberto foi um gesto, um João Baptista, cuja inegável relevância é sobretudo a de marcar fronteira que não começo» [Ramos, 1989:375-376]; e «o que hoje resta de Dom Roberto assenta» em Raul Solnado [Ramos, 1989:373]. Ou seja, Leitão Ramos reconhece que «Dom Roberto está na charneira do arranque do Cinema Novo e foi a única experiência conclusiva da passagem do movimento cineclubista para o terreno da produção de filmes» [Ramos, 1989:375], reconhece «que se não pode negar a Dom Roberto o carácter de augure do que viria a seguir, de João Baptista do Cinema Novo» [Ramos, 1989:128], mas o Messias viria depois. Para todos os defensores desta redefinição na historiografia do nosso cinema, aquele Messias por que realmente se esperava, ou que hoje, retrospectivamente, imaginamos que se esperava, chamava-se Os verdes anos. Vejamos o que o distingue e faz dele a fronteira inicial do novo conceito de «novo cinema».

João Mário Grilo [1992:158-159] defende: «para além dos "ensaios gerais" que constituiram os dois documentários de Fernando Lopes (As Pedras e o Tempo e As Palavras e os Fios), o Curso de Cinema dirigido por Cunha Telles e as estreias comerciais de Dom Roberto, de Ernesto de Sousa, e de Pássaros de Asas Cortadas, de Artur Ramos (ambos os filmes propõem **deslocamentos** sensíveis em relação ao mundo pitoresco do cinema oficial), o arranque "protocolar" do "Cinema Novo" fica a dever-se, sem

dúvida, ao ínicio da actividade das "Produções Cunha Telles" e, particularmente, à produção da primeira-obra de Paulo Rocha: o belíssimo Os Verdes Anos (1963). (...) Numa extensa entrevista, dada por alturas da retrospectiva organizada, em 1985, pela Cinemateca Portuguesa e dedicada ao "Cinema Novo Português: 1960-1974", Cunha Telles refere, com justeza, que grande parte da "frescura" de Os Verdes Anos se ficava a dever à condição "virgem" da equipa que nele tinha trabalhado: "(...) nos Verdes Anos todos os membros da equipa, desde o electricista ao realizador, estavam a fazer o primeiro filme...(...) Quando hoje se volta a ver Os Verdes Anos, sente-se alguma fragilidade, mas, ao mesmo tempo, sente-se um sopro que vem da sinceridade e do entusiasmo com que o filme estava a ser feito". Se, deste ponto de vista, alguma coisa fica esclarecida sobre a diferença introduzida pelo filme, mesmo em relação a Dom Roberto e a Pássaros de Asas Cortadas, um e outro devedores, como refere ainda Cunha Telles, "de estruturas de produção e estruturas técnicas que vinham do cinema português anterior", fica por dizer, no entanto, que Os Verdes Anos é ainda fruto de um outro modo de conceber a vida e as **matérias** do cinema, como partes indissociáveis de uma mesma totalidade; e é nesse sentido preciso que se tem que entender (atender) a radicalidade "inocente" de Paulo Rocha - descontando o cinema de Oliveira (que, desde 1929, configura um trajecto de **autor**, absolutamente particular), Os Verdes Anos é a primeira **resposta global** ao cinema do passado, com a mesma coerência, mas pondo em cena uma filosofia radicalmente oposta. (...) Se com As Pedras e o Tempo, e logo depois com Belarmino (1964), Fernando Lopes tinha demonstrado que a técnica era a "filha", e não a "mãe" do cinema, o que traduzido noutros termos quer dizer que a capacidade de operar com os materiais derivava de uma perspectiva ampla (**poética**) sobre o real, descobrindo-lhe outras naturezas por debaixo das máscaras que a superfície revela, Paulo Rocha com Os Verdes Anos afirmava, de uma vez por todas, a singularidade e a necessidade de uma **visão pessoal**, que é, muito para além da história de Ilda e Júlio, das paisagens desoladas de uma Lisboa em construção ou dos reflexos vítreos das Avenidas Novas, o motor capaz de ligar tudo isso, ainda por cima com um suplemento de afecto, traduzido nas muitas formas decididas e numa ***mise en scène*** irrepetível, surpreendente, afastada, por opção, e por isso mesmo, de qualquer **molde** ou receita.»

Repare-se o que aqui está em causa: um cinema artesanal por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um cinema de produtor, visão que se manifesta menos na história do que na *mise-en-scène* e no trabalho sobre a matéria fílmica. Percebe-se agora melhor por que razão tem parecido importante deslocar a fronteira do novo cinema do padrão de Pássaros de asas cortadas, e mesmo de Dom Roberto, filmes em que a história, o guião, os diálogos, a «mensagem» e os actores são ainda o centro das atenções. A orientação de Paulo Rocha define, de facto, melhor a *doxa* que dominará o novo movimento, um cinema que trabalha os espaços, os *décors*, as cores, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores. Diga-se, em abono da verdade, que existe no guião d'Os verdes anos uma preocupação social, mais audível nos diálogos do que visível no trabalho que Rocha sobre eles faz, e que os próximos dois filmes de Paulo Rocha, Mudar de vida (1966) e Sever do Vouga - uma experiência (1970) se aproximam muito mais de uma temática social e realista, quase neo-realista, do que em Os verdes anos. Mas será esse a ser tomado como bandeira, e Pousada das chagas, de 1971, que veremos ser projectado na inauguração dos «anos Gulbenkian», virá colocar, até hoje, a obra de Rocha na direcção do seu primeiro filme: Pousada das Chagas pode servir de exemplo extremo, segundo Leitão Ramos [1989:310], «para uma estética de excerbamento dos materiais fílmicos, para um território de pesquisa formal, para um secretismo ficcional que se joga entre a consciência do cinema como **representação** e a (desejada?) ruptura de comunicação com um (ignoto?, improvável?, negligenciado?) espectador. Creio que o solipsismo do cinema português encontra aqui o seu ponto paroxístico (...), como quem fecha a porta do sacrário e deita a chave ao rio.»

Manoel de Oliveira [1988a:XI] apoia esta datação do início do novo cinema («nasce um cinema Novo, ou a sua tentativa, apesar da Censura, e o seu primeiro filme foi Os verdes anos); Bénard da Costa [1991:118 e 122] corrobora e procura ainda realçar uma outra novidade (um imaginário específico): «nesse ano de 1963 o **cinema novo** aconteceu. E aconteceu com Os verdes anos de Paulo Rocha. Com ele e com esse filme o cinema português voltava a afirmar-se como portador de um imaginário específico. Belarmino de Fernando Lopes, em 1964, continuou-o»: «os anos 63/64 que deram Verdes Anos e Belarmino, por um lado, e A Caça e O Acto, por

outro, não deixaram nada igual ao que estava. O cinema português recriava uma tradição, enunciava um novo tipo de imaginário e afirmava-se em obras e não só em intenções como um **cinema novo**. Tudo isso - como sempre - se apagou muito depressa, mas uma demarcação de águas era agora possível.» Qual seja esse novo imaginário, se é que existe, é o que procurarei investigar em capítulos seguintes. Mas não deixa de ser vantajoso anotar desde já mais alguns aspectos que os críticos têm destacado neste filme **constituinte**, ou pelo menos definidor, do novo cinema. Pina [1987:15] comenta assim: «Paulo Rocha soube evitar a retórica e servir-se de uma história muito simples (...), retirando-lhe o melodrama e a retórica através da singeleza, da naturalidade, da sinceridade do "estado de graça" dos jovens actores, mas insinuando-lhe o sangue e a morte por debaixo da ilusão de um real agradável, descontraído, quotidiano.» Eduardo Prado Coelho [1983:17-18] dá-nos uma visão em muitos aspectos oposta: «o final é de um melodramatismo bastante incomodativo»; essas e outras deficiências, revistas vinte anos depois, «neutralizam esteticamente grande parte do filme para o espectador de hoje». «Mas o fundamental não está aqui. Reside sobretudo na transgressiva liberdade do olhar, na indisciplina narrativa, na insignificância dos gestos, na banalidade das personagens, no esquematismo da situações. O filme de Paulo Rocha é acima de tudo um filme **pobre dentro de si**, e não um filme **sobre** a pobreza, e faz dessa **pobreza interior** uma espécie de canto». E. P. Coelho sublinha a «ingenuidade do cinema português, que, com Dom Roberto e Os verdes anos, procurava recuperar, em reacção a um longo período de abastardamento, **um terreno de verdade**, mesmo que para tal fosse necessário um retorno ao mais elementar dos sentimentos e das formulações»; é «este **gesto desamparado de ruptura** que confere uma importância histórica indesmentível aos trabalhos de Ernesto de Sousa e de Paulo Rocha» - e que, em minha opinião, os liga.

Talvez a mais clara formulação daquilo que Os verdes anos constitui como matriz do que tem sido considerado o «verdadeiro» novo cinema esteja no texto que M. S. Fonseca escreveu por ocasião da projecção do filme na Cinemateca, em 1993[709]: «quando se diz **novo**, no caso de Os

[709] - Folhas de apoio da Cinemateca Portuguesa, a 10 de Maio de 1993, no ciclo «Cinema Novo Português: trinta anos depois».

verdes anos, quer nomear-se mais do que a simples cincunstância da estreia, significando-se o início efectivo de uma nova concepção de prática cinematográfica em Portugal, desde os processos de produção até a uma compreensão de *mise-en-scène* que viria a repôr o entendimento do cinema como um **fim** em lugar do **meio** que quase tinha sido em Portugal. Por esta razão, discordo em absoluto das leituras ainda hesitantes que por vezes insinuam que talvez o "cinema novo" tenha começado com Dom Roberto de Ernesto de Sousa e com Pássaros de asas cortadas de Artur Ramos. Repare-se que, se quisermos sair da mera especulação, os factos corroboram a novidade radical de Os verdes anos. (...) Não falo sequer da diferença de **espírito** entre Os verdes anos e os "pré-históricos" Dom Roberto e Pássaros de asas cortadas, ou da abissal diferença de repercussão na crítica europeia, ou até do envelhecimento destes contra o progressivo "enriquecimento" que a passagem do tempo parece ter trazido aos Verdes anos... Por vezes - e uma vez não são vezes - não é dispiciendo falar de grandezas, cabendo dizer-se que há em Paulo Rocha uma grandeza, ainda que não da mesma ordem da de Oliveira, que jogou contra o suceso de Os verdes anos, em termos imediatos. Essa grandeza é a da irrisão dos temas face à sua visualização. Daí que, computados os seus filmes, pareça haver, em comparação com Oliveira, por exemplo, uma dispersão temática que faz da obra de Rocha aparentemente sem núcleo [*sic*]. Falta ainda, e não é este o lugar próprio para fazer a leitura que esses filmes "pedem", uma leitura eminentemente visual, onde os temas sejam parte subsidiária, estabelecendo, então sim, as linhas unificadas de filmes tão distintos como Os verdes anos e A ilha dos amores. Não admira que, nos anos 60, a recepção aos Verdes anos fosse por isso mesmo, extremamente equívoca. (E, até nisso, o filme de Paulo Rocha é distinto de Dom Roberto e, sobretudo, dos Pássaros...) A crítica, dominada pela "urgência social" que obrigatoriamente exigia às obras "uma estrutura verdadeiramente dialéctica" (a expressão é da época), agarrou-se à história, ainda por cima com um tema tão **socialmente prometedor**, do jovem provinciano que chega à cidade, apostando tudo nesse confronto entre campo e cidade. Numa entrevista da altura (Jornal de Letras e Artes, 6 de Maio de 64), Paulo Rocha bem tenta desfazer o equívoco: "normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à *mise-en-scène*. Nos Verdes Anos tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre o *décor*

e a personagem, o tratamento da **matéria** cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância". Foi isso que a crítica "socialmente empenhada" não compreendeu, nem poderia, por desajustamento dos parâmetros de avaliação, compreender. Daí que se falasse num filme "mecânico no retrato das relações sociais", ou de um filme com evidente "insuficiência de notação psicológica" dos personagens. Tinham razão, embora não fosse a razão que julgavam ter.»

Há realmente aqui «desajustamentos», ou, mais do que isso, diferendos nos parâmetros de avaliação. Para além do *topos* da grandeza, que veremos ser recorrente e essencial na teorização do nosso cinema novo, o que eu gostaria de contestar desde já, para adiante desenvolver, é que o facto de o filme de Paulo Rocha pedir uma leitura apenas **visual**, pela *mise-en-scène* e pelo plano, com «irrisão dos temas», seja visto, não como uma sua limitação, nem sequer como uma sua característica, mas como a «reposição» do cinema português no bom caminho (repôr porquê? quando é que antes ele tinha tido essas características, excepto, e muito parcialmente, em Oliveira, que, justamente por isso, nunca pertenceu ao velho cinema nem nele praticamente pôde filmar?). Há aqui uma simplificação facilitadora, que arruma tudo quanto pretenda encontrar no filme **uma relação com o mundo** na categoria de «urgência social» de tipo neo-realista; é uma posição que, se pode entender-se no contexto de guerra, na época, entre a corrente neo-realista e a que, para se opôr a ela, se acantonava num formalismo, não pode hoje deixar de ser ultrapassada, como procurei mostrar na segunda parte a propósito da *doxa* modernista. É essa simplificação que permite a M. S. Fonseca rejeitar a leitura contemporânea de Eduardo Prado Coelho, dizendo que ela «é ainda, salvo retórica própria, muito semelhante às leituras temáticas dos anos 60, ou seja, uma leitura de privilégio do temático em detrimento do formal. Só isso explica que se fale de "ingenuidade do protagonista" ou que se opte pela classificação simplista de "um filme do campo contra a cidade". Eduardo Prado Coelho deixou-se iludir, creio, pelas falsas pistas que Paulo Rocha espalhou pelo seu filme, a começar pela mais óbvia, a do título.» Como se ainda hoje não pudéssemos atender ao temático, e, pior, como se no próprio filme não existissem, a não ser como «falsas pistas», elementos temáticos, título, história, diálogos (aliás escritos por Nuno Bragança com grande empenha-

mento social, como Rocha reconhece[710]); voltaremos a estas questões.

Por agora, gostaria apenas de chamar ainda a atenção para outro elemento d'Os verdes anos, o seu cartaz, que anuncia:

«Os verdes anos
Um filme inesperado
(ADULTOS)
chegou a nova vaga...»

A ambiguidade do «chegou» permite que se pense que a «nova vaga» é coisa vinda de fora, como no Eça chegava finalmente a civilização; provavelmente chegava de França, dada a propositada semelhança de termos entre «nova vaga» e «***nouvelle vague***»; e, segundo o cartaz, ao mesmo tempo parece ser coisa picante, porque inesperada e para adultos. É possível que o cartaz se ficasse a dever a um tipo de sensibilidade um pouco diferente, embora presente e essencial no cinema novo: a do produtor do filme, António da Cunha Telles, a figura mais central da primeira fase do novo cinema. Vejamos porquê.

b) As produções Cunha Telles

Como que em contraponto à Cinedex dos filmes herdeiros do «velhos cinema», surgia «Cunha Telles (rodeado por um punhado de gente nova), que, confiado nas hipóteses de romper as barreiras, dotado de algum capital pessoal, de certos contactos internacionais e não malquisto nos corredores do poder, avançou para outro projecto de produção contínua que animou o cinema português desses anos», quase sempre sem dinheiros do Fundo do Cinema [Ramos, 1995]. Tomámos já consciência do «facto, aparentemente paradoxal, mas historicamente inegável que o cinema novo

---

[710] - Na citada entrevista dada em 1994 a Patrícia Silveirinha, esta pergunta-lhe: «Li uma entrevista em que dizia que quando Nuno Bragança escreveu a história e os diálogos, achou que ele lhe iria estragar o filme. Como é que resolveu o problema?» Rocha responde, valorizando o contributo de Bragança: «Eu era muito lírico na altura, fora deste mundo e ele era um bocadinho mais realista. E pelo contrário acho que isso deu alguma injecção de concreto e de realista à personagem do tio, que só por contraste dá muito mais relevo ao lado despassarado do miúdo. (...) Em parte devido ao Bragança que tinha mais consciência social do que eu, aquilo tem um lado de sátira social.»

(...) nasceu da herança do movimento cine-clubista como das bolsas do Fundo e dos cursos da Mocidade Portuguesa. Como para os anos 40, as leituras maniqueístas não ajudam. Esta história do "fascismo" português foi bastante mais complicada do que depois a pintámos. Na história do cinema isso é quase exemplar. (...) [Foram] cineastas em que o cine-clubismo tinha sido mais percursor do que ventre gerador e que, se progressivamente se distanciaram do Poder, tentaram com ele a coexistência possível. Foi esse o pano de fundo da casa produtora que Cunha Telles fundou nesse mesmo ano de 1962, jogando nele a sua fortuna pessoal e trazendo para ela quer os seus alunos de curso, quer gente de cine-clubes e da televisão» [Bénard da Costa, 1991:117]. M. S. Fonseca [1993] sublinha como não só havia uma «estratégia de produção que visava a continuidade (um produtor, Cunha Telles, reune à sua volta os cineastas disponíveis - disponibilidade física e teórica, entenda-se - e são eles Paulo Rocha, Fernando Lopes, Fonseca e Costa e António de Macedo), como igualmente essa produção se dotara previamente de quadros técnicos formados pelo 1° Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema Experimental, onde Cunha Telles era também elemento capital, e donde, no domínio da fotografia, do som e da montagem sairiam as figuras dominantes em todo o cinema português que se segue aos Verdes Anos. A simples leitura das fichas técnicas de Verdes anos, Belarmino, Domingo à tarde, mostra a existência de um **corpo unificado** que acompanha os realizadores dos filmes produzidos por Cunha Telles (lá estão Fernando Matos Silva, Elso Roque, Acácio de Almeida, Alexandre Gonçalves).»

Cunha Telles produz logo um conjunto de filmes muito bem sucedidos em termos de recepção crítica, nomeadamente internacional. O cinema português alcançava subitamente uma repercussão inédita. Se já Dom Roberto e Os pássaros de asas cortadas tinham estreado em Paris, e o primeiro tinha ganho, à margem do Festival de Cannes, o «Prémio dos Jovens Críticos»[711], também o arranque das produções Cunha Telles foi auspicioso. Os Verdes Anos ganhou a vela de prata no Festival de Locarno (sobrepondo-se, por exemplo, a Accatone, de Pasolini) e foi também premiado em Acapulco (contrastando com a ausência de prémios em

[711] - Cf. Filme, n° 52, Julho de 1963, p. 19. É significativo que esse prémio não seja referido nas nossas histórias do cinema - mais um sintoma de como se tem tido a necessidade de desvalorizar o João Baptista Dom Roberto.

Portugal: no ano de 1963, em que estrearam Verdes anos, Acto da Primavera e A caça, o S.N.I., pela primeira vez desde 1944, preferiu não dar prémios...); Mudar de Vida, também de Paulo Rocha, representou Portugal na selecção de Veneza, Domingo à Tarde, de António Macedo, esteve no Festival de Berlim e no de Veneza, Belarmino no de Pesaro e no de Salso-Porretta (e, vá lá, ganhou o prémio de melhor fotografia do S.N.I.), e as críticas internacionais foram muito favoráveis, como só o tinham sido antes com os filmes de Oliveira. «Compulsando os Cahiers du Cinéma desses anos, sucedem-se as referências ao cinema português com Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Fonseca e Costa e Cunha Telles em lugares de relevo» [Bénard da Costa, 1991:124].

Só que, em termos de recepção do público, nas salas, nenhum dos primeiros filmes do novo cinema conseguiu obter sucesso. E, apesar de terem sido extremamente baratos, todos fizeram perder dinheiro. Num texto colectivo da época[712], assinado por vários jornalistas de renome, dizia-se: «No jovem cinema português verifica-se uma actualização de processos narrativos, um apuramento final a que não será estranha a revelação de quadros técnicos de nível internacional, bem como a sincera adesão à realidade portuguesa. (...) Pena é que o público, desiludido, anos a fio, com os filmes portugueses e um tanto alheio às preocupações estéticas vanguardistas que animaram grande parte dos jovens realizadores, não tivesse respondido significativamente, levando, a curto prazo, o cinema português a uma nova derrocada.»

Telles bem experimentou variados caminhos, como a adaptação literária de prestígio (O crime de aldeia velha, de 1964, sobre a peça homónima de Santareno) e a co-produção, chamando realizadores de fora: Le Grain de Sable e Vacances Portugaises, de Pierre Kast, algumas sequências de La Peau Douce, de Truffaut, e sobretudo As Ilhas Encantadas, de Carlos Vilardebó[713], sobre uma novela de Melville, rodado em 1964 - «a mais cara e ambiciosa produção da primeira fase de Cunha Telles: lentidão esteticismo, pasmo, desastre estético e financeiro», que «ia acabando com o Cinema Novo» [Ramos, 1989:204 e 341]. «Várias razões

---

[712] - Entrevista com António da Cunha Telles, Jornal de Letras e Artes, n.º 275, Abril de 1970, citada por Geada, 1977:91.

[713] - Vilardebó, embora nascido em Portugal, só cá vivera até aos seis anos.

poderosas», explica Bénard da Costa [1991:125-126], «contribuíram para este insucesso. Por um lado, o descrédito crítico e público a que chegara o cinema português não permitiu à generalidade dos espectadores distingui-los das outras produções. Por outro, o vanguardismo das propostas estéticas destes filmes encontrou difícil eco num panorama cinematográfico cada vez mais excêntrico em relação à Europa, devido à crescente virulência da Censura, nesses anos finais do salazarismo. (...) Ou seja, por um lado, estava em vias de desaparição o fenómeno de analfabetismo que permitia "comer de tudo", por outro ainda não tinham aparecido novos alfabetos capazes de acederem a um tipo de cinema tão flagrantemente oposto a padrões comuns (e, ainda por cima, com iniludíveis deficiências técnicas). (...) Se a **batalha contra** da década anterior fora ganha, não foi a **batalha pró** dos anos 60. Até porque essa **batalha contra** tivera motivações políticas claras (atacar um cinema que já nada reflectia da realidade do País) e a **batalha pró** as não tinha, pois nenhum dos cineastas ou obras citados denunciava - ou podia denunciar, por óbvias razões censoriais - essa mesma realidade. Julgara-se que o movimento de oposição cultural era suficientemente poderoso para "obrigar" cada português que votara Delgado em 1958 a ir ver esses filmes. O engano foi trágico. Até porque qualquer dessas obras - aparentemente "idealistas" - não era de molde a despertar fervores ideológicos e a esquerda tradicional desconfiou tanto delas como a direita. O vanguardismo estético não tinha qualquer contrapartida em vanguardismos ideológicos.»

«No interior das "Produções Cunha Telles", a atmosfera azeda bastante, pelos idos de 67 (um pouco pela grande falta de dinheiro, um pouco também pela discordância entre produtor e realizadores sobre o destino a dar ao que ia aparecendo); como resultado disso, e talvez para se demarcar ("castigar") da "fauna de ingratos", Cunha Telles decide produzir um filme que, como escreve João Bénard da Costa, "combinasse arte e público, talento e plateias populares"» [Grilo, 1992:160]. «Telles resolveu apostar forte em António de Macedo, apesar de tudo o cineasta que no *box-office* lhe dera menos razões de queixa, para um filme de espionagem (...). Chamou-se Sete balas para Selma (1967) e não só o não

salvou[714], como levou os seus companheiros de aventura a chamarem-lhe piores nomes do que aqueles que o Diabo chamou à mãe» [Bénard da Costa, 1991:126]. O mais radical de todos terá sido César Monteiro, em O Tempo e o Modo[715], considerando que o filme põe em causa «a batalha comum por um Cinema Novo que o senhor Macedo desacredita com esta Selma escancarada a toda a inanidade»: «um filme como 7 Balas para Selma só pode ser encarado como empresa reaccionária, carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal. (...) O que começa por nos entristecer no filme do arquitecto Macedo é a complacência do projecto. pior: a pobre e vã complacência. Vem à memória o triste abandono da barregã a quem o cliente, no fim, não paga. E não pagar equivale a destruir a razão de ser do acto, a ser-se duplamente enganado. (...) Um realizador que é solicitado para executar uma obra com intuitos tão eminentemente mercantis (apesar de aqui e além se dar ao luxo de juntar àquela salsada toda algo das suas obcessões privadas, ou melhor, das suas obcessivas infantilidades) e não consegue apanhar o público, falhando, portanto, o seu propósito, é um mau mercador, logo, um incompetente.»

De modo que, em 1967, sem público, falidas, nem a Cinedex nem as Produções Cunha Telles estão já activas. Então «o primeiro fôlego da 3ª Geração morria entre desilusões e recriminações amargas, buscava-se ganha-pão na publicidade, no documentarismo industrial ou cultural». Cunha Telles troca a produção pela distribuição, fundando com Gisela da Conceição a empresa «Animatógrafo", que «seria responsável por uma quase revolução no tipo de cinema visto em Portugal na primeira metade dos anos 70 (Bertolucci, Oshima, Tanner, Eisenstein, Sanjines, Littin, Glauber Rocha, Vigo, Morrisey, Gilles Carle, Karmitz, foram alguns dos realizadores que entraram em contacto com o público português através dessa distribuidora" [Ramos, 1989:382], a qual assim juntava, no terreno comercial, os seus esforços ao trabalho da Cinemateca e dos ciclos que a Gulbenkian em breve iniciará.

---

[714] - O filme foi um fracasso de público. Note-se, porém, que, neste filme, Cunha Telles apenas iniciou a produção, que depois foi assumida pela Imperial Filmes.

[715] - Nº 67, Janeiro de 1969. O artigo vem republicado na antologia de textos deste autor, Morituri te salutant, Lisboa, & Etc., 1974, pp. 23-31.

c) O Centro Português de Cinema e o cerco

Chegamos a um breve período «em que, se a 3ª Geração quase não originou longas-metragens, atravessando um deserto de produção, nem por isso esteve parada», escreve Leitão Ramos [1995] (que considera que, na história do cinema português, o grupo do novo cinema constitui a terceira geração). É que o grupo que estava decidido a levar por diante a renovação do cinema português deu provas de grande capacidade de organização e de notável auto-reflexão. Entra-se na fase que Roma Torres [1974] designou por «**anos Gulbenkian**». Segundo as palavras do próprio Bénard da Costa [1991:128 e 1985:33-34], o qual, desde 1969, dirige o seu Sector de Cinema, «a Fundação Calouste Gulbenkian, grande Fundação privada, uma das maiores do mundo, desde 1956 conduzia uma acção que transformara a vida cultural portuguesa», «mas, durante os primeiros dez anos de existência, pouco fizera pelo cinema.» Por isso «em várias entrevistas concedidas pelos homens do "cinema novo" (...) a partir de 65, quando as coisas se puseram mais feias, os seus ataques não visam apenas o Fundo ou o Palácio Foz. Começam também a criticar a Fundação Gulbenkian por nada ter feito pelo cinema em quase dez anos de existência. Por exemplo, em 65, no Plano, Fernando Lopes diz: "em relação ao cinema português, do ponto de vista cultural, há uma outra entidade que tem obrigações extremamente grandes e às quais foge: a Fundação Gulbenkian (...) obrigações e responsabilidades já que a cultura portuguesa não se limita à Literatura, ao Teatro, ao *Ballet* - e não sei que mais - o Cinema entra aí também". Nessa mesma entrevista adianta, com algumas reticências, a ideia de que a Fundação "podia fazer aqui coisa semelhante a um Instituto Português de Cinema". Na mesma ideia de responsabilização da Gulbenkian comungou Paulo Rocha, que inclusive se referiu a ela em várias entrevistas dadas no estrangeiro. Muitos críticos e jornalistas reforçaram esta tese, com recados mais do que explícitos à Fundação. Esta tinha já começado, há alguns anos, a conceder bolsas no estrangeiro a cineastas ou candidatos a tal. Iniciara essa política em 61 e de bolsas da Gulbenkian tinham beneficiado (para me ficar por nomes que depois seriam mais conhecidos ou já o eram) António Pedro Vasconcelos (1961), António Campos (1961), Alberto Seixas Santos (1963), Manuel Guimarães (1963), João César Monteiro (1963), Sá Caetano (1963), Alfredo Tropa (1963),

António Ecudeiro (1963), Teixeira da Fonseca (1964), Manuel Costa e Silva (1966), Elso Roque (1967), João Matos Silva (1968). António da Cunha Telles (1968). Tinha apoiado os Festivais de Lisboa e outras manifestações esporádicas. Mas até 67 - apesar de algumas solicitações sobretudo para o documentário cultural (...) - recusou envolver-se nesse terreno e não havia, nos seus Serviços ou Departamentos, qualquer sector de Cinema (só em Maio de 69, tal sector foi criado no âmbito do Serviço de Belas-Artes). Mas o barulho começava a ser muito às suas portas e em 67 o Dr. Azeredo Perdigão considerava que era tempo de pensar no problema. A ocasião surgiu, quando, nesse mesmo ano, o Cine-Clube do Porto solicitou um subsído para uma "Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português" a realizar em Dezembro. Ao concedê-lo, a Fundação adiantou uma sugestão: que fosse "dedicada uma das sessões do colóquio, à qual estaria presente considerável representação de cineastas portugueses, à ponderação de como seria desejável, do ponto de vista do cinema e dos artistas que a ele se consagram, que a Fundação interviesse. Dessa sessão poderia sair um relatório que ajudaria a esclarecer o Conselho de Administração acerca dos problemas a que nos vimos referindo.»

A resposta não se fez esperar. Luís de Pina [1987:163-164] resume: «no final de 1967, todo o jovem cinema Português, com gente mais velha considerada jovem de ideias, se desloca à Cidade Invicta para tomar parte na Semana do Novo Cinema Português, organizada pelo Cineclube do Porto. O fracasso das Produções Cunha Telles, a ausência de possibilidades financeiras, o desinteresse do público pelo novo cinema, o evidente reforço da Censura (...), a frágil situação do cinema português no mercado, o declínio do movimento cineclubista, tudo isso faz parte da agenda dos trabalhos, que inclui o visionamento dos filmes do novo cinema português. A tomada de consciência colectiva de todos esses problemas havia de gerar um documento de fundamental importância, "O Ofício do Cinema em Portugal", dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian, com data de 9 de Dezembro de 1967, em que os cineastas presentes na Semana (Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António-Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha, notando-se a ausência de António da Cunha Telles) sugerem a criação de

um centro de cinema, dependente da Fundação Gulbenkian.»

Esse documento «era um estudo muito completo da situação do cinema português - o mais vasto e profundo que se fazia em Portugal desde há décadas, o que mostra quanto aos poderes públicos estavam a ser ultrapassados, pela primeira vez desde que o Estado Novo se impusera» [Ramos, 1995]. Nesse estudo apontam-se já algumas das principais orientações que irão caracterizar o movimento do novo cinema, e que vale a pena destacar. Ali se pugna pela criação de um cinema de qualidade «que garanta, no estrangeiro, um conhecimento mais exacto e vivo da nossa realidade». Desde esta segunda fase, pois, o novo cinema orienta-se para um reconhecimento **no estrangeiro**: é que o cinema que têm em vista não tem por enquanto público em Portugal e, por essa mesma razão, «é um cinema condenado, ainda durante muito tempo, ao insucesso financeiro: **o cinema de qualidade**. Logo se vê, pois, que só uma instituição **desinteressada dos lucros** e com uma capacidade administrativo-económica sólida pode arcar com fardo tão pesado.»

Luís de Pina [1987:164] comenta: «este desejo de "centralização", de depender de um financiamento garantido, aproxima-se das intenções dos cineastas que estiveram na base da redacção final da Lei n.º 2027 (centralizadora, privilegiando a produção), que também desejava uma "melhoria de qualidade" do cinema nacional, projecto tão combatido por um homem como Roberto Nobre, que via nessa dependência de protectores a criação de um cinema de estufa, ligado ao poder por via do favoritismo, do tráfego de influências.» Mas os cineastas do novo cinema não tinham ilusões quanto à possibilidade de sobrevivência no estreito e vigiado mercado português do seu cinema radical e, ao menos por isso, difícil; tinham aliás visto como os esforços de Cunha Telles haviam fracassado financeiramente nesse mercado, apesar das várias concessões em termos de linha estética e de relações com o poder político. Querendo evitar a dependência do Estado Novo, os cineastas reunidos no Porto acharam que a melhor solução seria convencerem a Fundação Gulbenkian a estender à área do cinema o decisivo apoio financeiro que já tinha dado à renovação de outros sectores da cultura portuguesa.

«Finalmente, mas afinal, talvez, primeiramente,» sublinha Grilo [1992:160], a orientação seguida revela «o **divórcio** estabelecido e substanciado entre produtores e realizadores (consagrado na fundação do

Centro Português de Cinema, verdadeira cooperativa de autores), que permanecerão de costas voltadas uma boa dezena de anos. O novo "Cinema Novo" passará assim, em boa medida, pelo apetrechamento institucional de um **cinema de autores**, e é aliás esse o espírito do documento "O ofício do cinema em Portugal" (...): "A acção do CENTRO no ciclo da produção, a verificar-se, deverá confinar-se a um auxílio material, abstendo-se de tudo o que possa representar limitação ao caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores".» Não há dúvida de que os novos cineastas sabiam, já em 1967, definir claramente as coordenadas principais do seu trajecto.

A solução pretendida pelo grupo reunido no Porto é a criação de um serviço novo na Gulbenkian, com autonomia administrativa mas dependente do seu financiamento, intitulado Centro Gulbenkian de Cinema. Esta proposta, porém, não é aceite pela Fundação, que decide apoiar o movimento, sim, mas noutros termos: subsidiará, e apenas por um período experimental, uma entidade privada que os próprios cineastas fundem e giram. Assim é fundado, em 1969, o Centro Português de Cinema (CPC), sociedade cooperativa, «perante a qual a Fundação se obrigava a conceder um subsídio experimental pelo período de três anos, e que no primeiro deles (1971) orçou os três mil e duzentos contos (uma vez e meia o orçamento de uma produção média)» [Grilo, 1992:161]. Nesse compasso de espera até à concretização do acordo, a Fundação Gulbenkian criou o seu «Sector de Cinema», apoiou a Cultura Filmes, efémera empresa de Ricardo Malheiros, que nos seus 3 anos de actividade (1967-69) produziu um conjunto de curtas-metragens inseríveis no novo cinema, com destaque para 27 minutos com Fernando Lopes-Graça, de António Pedro Vasconcelos, e Sophia de Mello Breyner Andresen, de João César Monteiro; e, segundo Ramos [1989:238], a Gulbenkian teve, ainda, «o projecto de constituir um Museu da Imagem e do som, uma espécie de "arquivo" fílmico e fonográfico da realidade etnográfica portuguesa», para o qual se chegaram a realizar alguns documentários.

Os cineastas do novel Centro Português de Cinema formavam, no dizer de Bénard da Costa [1991:131-132], «um grupo heteróclito, de tendências estéticas diversas, mas com um núcleo sólido (Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, Fonseca e Costa, Seixas Santos,

António Pedro Vasconcelos) com apetência e capacidade de poder.» Na constituição do Centro, «dos nomes mais falados dessa geração, apenas três se podiam considerar omissos: António da Cunha Telles, afastado do grupo inicial pelas sequelas das polémicas do fim das suas produções, João César Monteiro, *enfant terrible* da crítica mais provocatória e por isso julgado por muitos demasiado "extremista" (...) e António Campos, um amador autodidacta que surpreendera ainda nos anos 50 com algumas curtas metragens adaptadas de Miguel Torga e que, em 1961, realizara, na senda de Jean Rouch, um dos melhores exemplos de documentarismo etnográfico português em A almadraba atuneira, sobre a pesca do atum.» Os três «acabaram por ingressar no Centro mas apenas em 1972».

É em Setembro de 1970 que a Fundação contrata os primeiros financiamentos, mas o protocolo formal (com o título pouco formal de "*modus vivendi*"), esse só será assinado em 13 de Setembro de 1971, reafirmando que a Gulbenkian não assumia o encargo de gerência e manutenção do referido Centro. O Protocolo determinava também, «logo na sua abertura, que o CPC seria "uma sociedade cooperativa aberta, sem discriminações de qualquer espécie, a todos os cineastas interessados na prossecução dos seus fins". (...) Ou seja, impunha-se ao CPC uma política de unidade e não se lhe garantia um guarda-chuva perpétuo» o que reforçava a coesão, obrigando «por exemplo António de Macedo a ser "cooperante" com quem já lhe chamara em público e por escrito, "**incompetente**" e "**pobre Diabo**" (César Monteiro)» [Ramos, 1995]. De qualquer modo, apesar de ter realizado Sete balas para Selma, e ao contrário do respectivo produtor, Cunha Telles, Macedo estivera no encontro «fundador» do Porto e faz parte da fundação do Centro; mais até do que César Monteiro, que, como se disse, só ingressará mais tarde.

Fica-se então à espera que venha da Gulbenkian, depois dos inevitáveis procedimentos burocráticos, o dinheiro que permitirá o novo arranque. «A Fundação ainda não deu a resposta, e se ela não vier...» - dirá, com ironia, uma personagem do filme O cerco, rodado em 1969 e estreado em 1970, com o qual Cunha Telles, subsidiado pelo Fundo de Cinema, passava à realização, anunciando, ou mesmo ultrapassando, os seus colegas no lançamento do «segundo fôlego» do novo cinema. «Náufrago como produtor, objecto da "quarentena" que lhe tinha sido

imposta pelo grupo do "Ofício", com várias falências e credores no encalço, Cunha Telles não se deixou abater e voltou aos estúdios agora como realizador. E, com um filme de escassos meios, arrancou surpreendentemente em 1970 o maior sucesso comercial que qualquer obra do "novo cinema" até então tinha obtido. O filme chamou-se O Cerco e com ele voltou Portugal aos certames internacionais (Quinzena de Realizadores de Cannes)». Cunha Telles conseguira o primeiro filme do novo cinema novo a pagar os custos da produção com as respectivas receitas de exibição, no mercado interno e estrangeiro, e mesmo a dar lucros de 50%. Mas, paradoxalmente, depois deste sucesso, e depois de Sever do Vouga... uma experiência (média-metragem de Paulo Rocha para a Shell Portuguesa, de 1970), Cunha Telles nada produz durante treze anos - apenas entra na produção, em 1973, em conjunto com o CPC e a Tobis, do seu próprio filme Meus amigos; só regressará como produtor em 1983.

«O sinal [dado por O cerco] não passou despercebido para o poder. Este, que até aí ignorava escandalosamente as obras do cinema novo, deu-lhe os grandes prémios da S.E.I.T.: melhor filme, melhor actriz, melhor fotografia (Acácio de Almeida). Também nas curtas metragens foram dois novos premiados: António de Macedo e Faria de Almeida. O triunfo de uma geração começava» [Bénard da Costa, 1991:132-133]. Entretanto, financiado por amigos e inserido na «Média Filmes» (que fundara com Fernando Matos Silva, Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa e Manuel Costa e Silva), também Fernando Lopes conseguirá fazer, à margem do CPC (a que no entanto preside), a sua primeira obra inteiramente de ficção, Uma Abelha na Chuva, adaptada do romance homónimo de Carlos de Oliveira, cuja rodagem se estendeu entre 1968 e 1971, vindo a estrear em 1972 e ganhando também o Grande Prémio de Cinema da S.E.I.T..

1972 foi o ano em que finalmente se chegou à apresentação da primeira das longas-metragens saídas do protocolo Gulbenkian-CPC - O Passado e o Presente, de Manoel de Oliveira -, numa sessão que contou ainda com a projecção de A Pousada das Chagas, de Paulo Rocha, rodado, em condições económicas superiores às habituais, em 1971, com dinheiro que a Gulbenkian fornecera à parte do subsídio ao CPC. A solenidade foi marcada pela presença do Presidente da República. Abrindo a sessão, o Presidente da Fundação, Dr. Azeredo Perdigão, discursou para deixar claro

que: «a intervenção da Fundação, na absoluta impossibilidade de resolver todos os problemas que se levantam ao desenvolvimento do cinema em Portugal, tem de ser, ao mesmo tempo, modesta, prudente e experimental». O Presidente do CPC, Fernando Lopes, discursou também, mas o seu texto «**dilatava**, inesperadamente, as margens da mudança, ao dizer: "Hoje que o cinema passou o seu meio século de existência e quando nomes como os de Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Jean Renoir ou Godard, se contam entre os valores mais importantes da cultura ocidental, ao lado de Joyce, Picasso e Stravinsky, nós portugueses e cineastas começamos a ver, com mais claridade e confiança, o cinema, como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente". Lopes é, simultaneamente, sincero e hábil nesta declaração: sincero porque, de facto, esta nova geração que o CPC configura procede de uma cultura cinéfila, de uma habituação do olhar às salas de Cinemateca europeias, e de um entendimento do cinema como uma experiência artística e estética vivida em plenitude, e não como um simples empreendimento comercial; hábil porque, ao colocar, precisamente aí, o **corte**, se contornava (sem iludir) a espinhosa questão política num **país censurado** e ainda sob o domínio de uma velha classe política amedrontada, que começava - também ela - a sentir os efeitos da chegada de novas gerações» [Grilo, 1992:161]. Mais uma vez, a fronteira que se coloca pretende acima de tudo defender o cinema como arte, ao lado das artes mais antigas - e, se repararmos, defende os seus valores mais vanguardistas: evoca-se Joyce e não Thomas Mann, Picasso e não o pai Renoir, Stravinski e não Richard Strauss.

O filme de Oliveira estreado nessa sessão, adaptando um peça de Vicente Sanches, deu azo a grande expectativa, e maior polémica. Bénard da Costa [1991:137], que é, aliás, um dos actores principais deste filme, comenta: «muitos - mesmos os mais próximos - temeram o regresso do cineasta e temeram-se de um argumento que lhes parecia inapto e antiquado, falando um português impossível e de alcance indescortinável. Ainda por cima, Oliveira escolheu para os oito papéis principais quatro amadores que nunca tinham representado na vida, três secundários actores teatrais e a maior actriz de teatro portuguesa revelada nos anos 60, Manuela de Freitas (...). O resultado surpreendeu tudo e todos, pela aposta de Oliveira de sublinhar a ficção até ao excesso e à irrisão e de subverter

os códigos de representação por uma assumida teatralidade. Como essas características gozavam, então, de favores das modas teóricas, O Passado e o Presente pôde ser visto, por uns, como o **mais moderno** dos filmes de Oliveira, em ruptura com a obra anterior do cineasta. Outros pelo contrário, esbarraram com a artificialidade do texto e com o lado "impossível" das representações e disseram, sem papas na língua, que tudo aquilo era um desconchavo. A polémica foi enorme».

O passado e o presente foi lançado no circuito comercial, logo no dia a seguir a ser apresentado na Gulbenkian. A crítica mais tradicional ficou perplexa ou condenou em bloco. Mas a nova crítica cerrou fileiras. O crítico mais influente da época (Lauro António) proclamava a toda a largura da pág. 6 do Diário de Lisboa, de 3/3/72: «Acreditem no Novo Cinema Português.» Uma semana depois, César Monteiro escreveria que o filme tinha «o condão de desmascarar imbecis» e sustentava ser Oliveira «um dos maiores cineastas da história do cinema» (afirmação, porventura, pioneira - e em 1972, muitíssimo arriscada...). Jorge Silva Melo, então apenas um jovem crítico, colocaria o filme a par de A Regra do Jogo, de Renoir, ou dos Sorrisos de uma Noite de Verão, de Bergman. Mas houve polémica - e grossa, com vozes dissonantes (Urbano Tavares Rodrigues, na Seara Nova, ou Francisco Luso Soares, no DL, que reagiu ao coro com um sonante «**O rei vai nu!**» [cf. Ramos, 1995]. «Igual barragem de elogios recebeu Uma Abelha na Chuva (o "DL" dedicou-lhe mesmo um "Suplemento Literário" inteiro - 7/4/72 -, coisa nunca vista, sustentando na capa, em tom de manifesto, ser a fita "uma proposta decisiva, para a modernidade que nós, os de hoje, exigimos do cinema português")» [Ramos, 1995].

Para além de O passado e o presente, a produção do CPC inaugurou-se com três outros projectos de ficção, todos eles constituindo estreias na longa-metragem: Pedro Só, de Alfredo Tropa, O Recado, de José Fonseca e Costa, estreados em 1972, e Perdido por Cem..., de António Pedro Vasconcelos, estreado em 1973. Com o auxílio directo da Fundação surgem ainda três outros filmes: o já referido A Pousada das Chagas, de Paulo Rocha, Quem espera por sapatos de defunto morre descalço, de João César Monteiro, e Vilarinho das Furnas, de António Campos. Todos «estes novos cineastas não são propriamente gente desconhecida. Conjuntamente com Seixas Santos (cujo Brandos Costumes integraria o II Plano do CPC),

César Monteiro e Vasconcelos, por exemplo, tinham já realizado curtas-metragens de carácter documental, para o produtor Ricardo Malheiro, e tinham um longo passado crítico e teórico, substanciado nas páginas do Cinéfilo e dos suplementos do Diário de Lisboa. Mas a chegada deles ao campo da longa-metragem de ficção (e ainda de Fernando Matos Silva com O Mal-Amado) amplia mais o leque de projectos, tendências, temas e formas, e permite, enfim, que se comece a poder falar de uma **cinematografia**, consciente dos seus limites (o mais importante dos quais será a censura política e económica), mas já madura, ou em vias disso, apta a responder ao espaço de liberdade que a democracia e o 25 de Abril lhe trará» [Grilo, 1992:161]. Para termos uma ideia do impacte que causou a nova geração nesse anos de 1972, basta pensarmos que, entre Fevereiro e Junho estreiam quatro longas-metragens, de ficção, do novo cinema (as de Oliveira, Fonseca e Costa, Lopes e Tropa).

Como avaliará Fernando Lopes[716], «a geração anterior, do fim dos anos 50, aceitara-nos como o **cinema português**. Tinham-se remetido a um papel secundário, se não até demissionário. (...) O que não quer dizer que as fitas do Henrique Campos e do Constantino Esteves não tivesem continuado a aparecer. Mas quando a Gulbenkian entre em cena, eles compreenderam que tinham perdido a partida. Penso, aliás, que sem a Gulbenkian, o esforço da primeira fase do "Cinema Novo" se teria gorado completamente, por pura falta de continuidade. A verdade é que não tínhamos condições para continuar a fazer filmes à maneira da Abelha na chuva e do Cerco. A importância do CPC está na produção contínua que foi capaz de pôr de pé. Reparem que desde os anos 30, 40, o cinema português não tinha um "***corpus***". E com o CPC e a Gulbenkian, em três, quatro anos, aparecem uns dez, doze filmes, se não mais, se pensarmos, por exemplo, na Sagrada família e nos Sapatos de defunto, do César Monteiro, que o CPC ajudou.»

«De todos esses filmes, o público só não viu Quem espera por sapatos de defunto. O realizador recusou-se a aceitar alguns cortes da censura e não consentiu na exibição do seu filme, mutilado. Por esses

---

[716] - «Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes», conduzida por José Manuel Costa, no volume Cinema Novo Português: 1960/1974, editado por ocasião do Ciclo do Cinema Novo, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 69.

anos, a Censura proibiu também Nojo aos cães, de António de Macedo, muito reflector do espírito de Maio de 1968. Autorizou, no entanto, a sua circulação no estrangeiro, tendo sido projectado - e premiado - no Festival de Bérgamo de 1970» [Bénard da Costa, 1991:139]. De novo, e desta feita pela própria mão da censura, a recepção no estrangeiro é muito mais importante do que em Portugal; como acontecerá com quase todos os outros filmes do novo cinema. Além das já referidas retrospectivas de filmes de Manoel de Oliveira (Locarno, em 1964, e Cinemateca Francesa, em 1965), houve mais duas retrospectivas, também de Oliveira, em 1971, na Filmateca Espanhola e, em 1974, em Bruxelas, e a Semana de Nice dedicada, em Março de 1972, ao nosso novo cinema, onde passariam todos os novos filmes desses dez anos, de Dom Roberto a O recado.

d) Um cinema artesanal

É preciso sublinhar desde já, como característica essencial deste novo cinema, o seu carácter artesanal. «A rejeição do velho cinema ia ao ponto da recusa em trabalhar com as velhas equipas» [Geada, 1977:91], e os os novos processos técnicos de rodagem e sonorização (câmaras portáteis, películas sensíveis, som directo), acompanhados pelos novos parâmetros estéticos abertos pela *Nouvelle vague* e pelo *Free cinema*, permitiam, pediam mesmo, a rodagem na rua, o recurso a actores não profissionais, toda uma nova filosofia em que o cinema passa a poder ser feito mesmo pelos jovens, com recursos artesanais e pessoal recrutado entre os amigos. Os verdes anos, feito pelo «grupo do Vá-Vá», restaurante situado no rés-do-chão onde vivia o realizador (e lá parcialmente rodado), é o maior exemplo dessa nova forma de produzir cinema: «nos Verdes anos ainda me lembro perfeitamente que dos 20 técnicos que havia no filme, nenhum tinha trabalhado anteriormente em qualquer filme português.» E o filme seguinte de Paulo Rocha, Mudar de Vida, foi feito «praticamente em minha casa, lá na praia, havia a minha família». Retomamos a já citada entrevista de Paulo Rocha: em Os Verdes anos «não havia profissionais na equipa, excepto o técnico francês. Isso foi psicologicamente muito simpático, porque o meu filme, embora imperfeito tecnicamente, funcionou bem e teve sucesso, as pessoas comoveram-se e isso criou um pouco a

ideia de que era possível fazer cinema assim. Mas isso era tipicamente *Nouvelle Vague*: o cinema não é um bicho de sete cabeças. Pode fazer-se com as pessoas que a gente conhece e isso pode dar resultado, pode ser eficaz. (...) Antes o cinema era uma coisa muito cara, muito profissional, e era uma maneira, de alguma forma, de eles se protegerem. As coisas eram muito bem acabadas mas não se inventava nada. O cinema já não correspondia nada aos sentimentos do que entretanto se estava a viver em França e na Europa. Era o começo do milagre económico europeu, havia uma espécie de euforia juvenil, um certo optimismo, uma certa liberdade de costumes. E o cinema estava 20 anos atrasado. De repente começam a aparecer equipamentos muito leves, portáteis, gravadores. De repente vem uma geração que diz: "a gente pode filmar com os nossos amigos, com as nossas namoradas, em nossas casas».«Filmar é uma coisa como o escrever ou o falar". (...) O modelo era alguém que lia romances e poesia, que tinha namoradas, que era espontâneo na sua vida, mas que não era nada estúpido. E que gostava de cinema americano, mas que gostava de cultura europeia. (...) Esses filmes tiveram um sucesso enorme em França e internacionalmente. (...) Ao nível do terceiro mundo, teve o carácter de um cinema mais de libertação. Ou seja, mesmo os países pobres, ligados culturalmente ao estrangeiro podiam fazer um cinema próprio.»

Assim, os filmes do novo cinema não têm as qualidades de tipo industrial, mas têm qualidades mais pessoalizadas; César Monteiro afixará mesmo no genérico essa característica, ao dizer que Silvestre foi «fabricado» por si. E adiante teremos ocasião de ver como muitos dos nossos realizadores se desdobram em várias actividades dentro dos seus filmes, contrariando assim uma lógica de divisão do trabalho. Daniel del Negro, director de fotografia e realizador, explicará, em 1993[717]: mesmo «na década de setenta, princípio da de oitenta, estávamos muito limitados tecnicamente; não havia a divisão do trabalho que existe agora, os profissionais eram muito mais amadores, havia uma descontinuidade de trabalho muito maior. É natural que nos anos setenta, com uma máquina técnica menos pesada, os filmes fossem mais pessoais. Aliás, o realizador praticamente assumia todas as tarefas: assumia a escrita do argumento, o

[717] - Em entrevista a António Carlos da Silva Torres, inserida no seu texto «O cinema português na década de oitenta: a nova vaga», trabalho realizado no curso de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, em 1993.

contrato do filme... sem grandes preocupações de público porque, de qualquer maneira, já se sabia que a maior parte dos filmes não tinha acesso à distribuição.» Assim, como comenta João Bénard da Costa[718], «os muitos males da situação do cinema português permitem um bem: filmes que só ao próprio autor responsabilizam, ou seja, filmes independentes [...], a possibilidade que tanto espanta estrangeiros de ver sair dum país pobre os filmes que uma indústria organizada não se pode dar ao luxo de oferecer.» Esse carácter artesanal permite manter com o tempo de rodagem uma relação diferente da que faz regra no cinema dos outros países. Acácio de Almeida, director de fotografia, comenta[719]: «o nosso trabalho corresponde à nossa maneira de viver. O nosso atractivo essencial é o tempo, uma fonte de inventividade que compensa a falta de meios do cinema português.» Paulo Rocha corrobora: «Os grandes projectos, A ilha dos amores, rodado em quatorze anos, não farão parte do *charme* do cinema português? Esta maneira de naufrágio, que tem a ver com a ausência de grandes produtores, dá a um filme como O bobo de José Álvaro Morais, cuja rodagem se estendeu durante nove anos, uma *patine* extraordinária e muito preciosa.»

e) Fracturas

E como respondeu o público a estas obras, que em 1972 e 1973 foram referência constante da crítica? Escassamente, tal como já acontecera com as das Produções Cunha Telles. Os filmes deste segundo fôlego do novo cinema, «à excepção de O Recado que pela sua implicação no actual foi genericamente bem recebido, os outros filmes - mais polémica menos polémica - não lograram qualquer modificação em relação ao que se passara antes. Os malogros comerciais repetiram-se e o *succès d'estime* contrapôs-se à dura linguagem dos números. Embora todos os filmes

---

[718] - «Cinema novo português: revolta ou revolução?», *in* AAVV, Cinema novo português: 1960/1974, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 44.

[719] - Em «Situation du cinéma portugais: Actes du printemps», *dossier* organizado por Frédéric Strauss, que em Lisboa entrevistou várias pessoas ligadas ao cinema português (a delcaração de Paulo Rocha, que cito a seguir no texto, tem a mesma fonte). Cahiers du Cinéma, nº 422, Julho-Agosto de 1989.

tivessem sido muito baratos (...), nenhum rendeu nas bilheteiras nem metade do seu custo. Nenhum teve mais de 40 000 espectadores, em todo o território nacional» [Bénard da Costa, 1991:139-140]. Em 1970, já Fernando Lopes[720] reconhece: «Bom, em termos práticos, se fizermos um balanço realista, evidentemente que falhámos em relação ao nosso contacto com vastas camadas de público. (...) Tenho a impressão que cometemos alguns erros de avaliação. Assim em primeiro lugar, parece-me que todos nós contávamos um pouco excessivamente com a existência dum público esclarecido, para utilizar um chavão da época, público que teria sido formado pelos cineclubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes». Essa difícil relação com o público constitui-se (até hoje, como veremos) no principal calcanhar de Aquiles do *artworld* do cinema português: não tanto pela não entrada de dinheiro (as receitas de bilheteira, num mercado reduzido com o português, nunca mais voltarão a poder cobrir os custos de um filme, com custos crescentes a partir dos anos setenta) mas pelo défice de **legitimação**, que, como já veremos, se irá acentuando.

Entretanto, «no princípio de 1974, António de Macedo consegue fazer um sucesso (A Promessa), desta vez com uma barragem [crítica] de sinal contrário (o "Cinéfilo" revista que Fernando Lopes era então director, dedicou-lhe por exemplo, um demolidor dossier - 9/2/74)» [Ramos, 1995]. Parece começar a desenhar-se um perfil em que, quando o público gosta, a crítica desgosta, e vice-versa (sem que neste «quando» esteja implicada uma relação de causa a efeito). O facto de se tratar da adaptação de uma peça de Bernardo Santareno, de nítida mensagem social, se lhe dava uma caução política oposicionista, não lhe dava entrada no novo cinema, tal como vimos acontecer com Pássaros de asas cortadas; e o próprio sucesso entre o público português aproximava-o mais da vertente comercial do seu 7 balas para Selma, ou d'O cerco do «impuro» Cunha Telles, do que da ruptura radical assumida pela nova geração. Como escreve Leitão Ramos [1989:315 e 237], «A promessa é a confirmação de que, se indústria houvera, António de Macedo seria dos poucos realizadores portugueses a nela poder fazer carreira»; «António de Macedo é talvez a expressão da

[720] - Em entrevista ao «Jornal de Letras e Artes", n.º 274, Lisboa, Março de 1970.

contradição que atravessou o recente cinema português e hoje se agudiza. Compelidos a serem autores e artistas, os realizadores do Cinema Novo não deixaram espaço para um cinema industrial.» Apesar dessa reacção demolidora da nova crítica portuguesa, A promessa foi o primeiro filme a figurar na selecção oficial de Cannes (que tinha recusado, por exemplo, O passado e o presente): a *doxa* portuguesa do «novo cinema» era mais estrita no que elegia do que os próprios festivais estrangeiros em que, no entanto, procurava legitimar-se...

No mesmo ano de 1974, a 20 de Abril, no Cinéfilo, João César Monteiro referia-se ao filme Jaime, a primeira longa-metragem do poeta António Reis, sobre as pinturas de um internado no Hospital Miguel Bombarda (e todos estes elementos são, como veremos, bem característicos das novas fronteiras - poesia, pintura, marginalidade) como «uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência». Intransigência que se pode ler na «nova série do Cinéfilo, em 1973, dirigida por Fernando Lopes, e feita por um dos núcleos do novo cinema, prosseguindo nas suas páginas a polémica que o divide, até cessar a publicação dois meses depois do 25 de Abril» [Pina, 1987:173]. Ou seja, «datam deste tempo as primeiras fracturas entre os novos cineastas. Enquanto um Paulo Rocha, um António-Pedro Vasconcelos, um Seixas Santos ou um João César Monteiro seguem a linha de um cinema "personalista", de incidências bazinianas, influenciados pelos Cahiers du Cinéma, outros cineastas, como Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo, Manuel Ruas, seguem, com naturais variantes, um cinema "realista", em que a componente social ou política, determina os temas e as formas, com alguma influência da revista Cinema Nuovo» [Pina, 1987:168-169]; acrescente-se que Artur Semedo, logo a partir de Malteses, burgueses e às vezes..., inicia um percurso próprio, uma espécie de terceira via, em que através do humor que lhe é natural pode chegar ao grande público, sem contudo abandonar a vertente de crítica, mordaz, como esse título aliás indica.

f) A revolução antes da revolução

É a primeira destas facções que domina o processo de tomada da «cidadela» do cinema português. Por exemplo, foi ela a chamada a dirigir a primeira Escola Superior de Cinema criada em Portugal, em 1973, que passou a funcionar, ainda como Escola-Piloto, no Conservatório Nacional, no âmbito de uma vasta reforma do ensino artístico, incentivada pelo mais reformista dos ministros de Marcelo - Veiga Simão, Ministro da Educação - e dirigida por Madalena Azeredo Perdigão (1924-1989), directora do Serviço de Música da Gulbenkian e mulher do presidente da Fundação. Alberto Seixas Santos foi escolhido para primeiro director da Escola, onde passaram a leccionar Fernando Lopes, Paulo Rocha, Cunha Telles e outros nomes associáveis ao movimento [cf. Bénard da Costa, 1991:135].

Essa entrega do ensino do cinema à nova geração, e ao seu grupo esteticamente mais radical (mas por isso mesmo menos activo politicamente), vem no seguimento da linha de viragem que vimos ser introduzida no SNI por Moreira Baptista, mas é além disso favorecida pela «primavera marcelista», que durou entre 1968 e 1972, e se veio juntar, na expressão de Bénard da Costa, à «primavera Gulbenkian» no favorecimento da implantação do novo cinema. Com a abertura desses anos, a censura abranda em relação aos filmes estrangeiros: os espectadores portugueses poderão ver num écran, pela primeira vez, os seis nus de uma mulher - os de Romy Schneider, em A Piscina de Deray -, assim como vários filmes até então proibidos por exemplo, Alexandre Nevsky e Ivan o terrível de Eisenstein, em sessões que esgotaram a lotação. Por sua vez, o Sector de Cinema da Fundação Gulbenkian, devidamente inserido no Serviço de Belas-Artes, em 1973 dá início a uma série de ciclos que procuram fazer ver o cinema como a Sétima Arte; o seu director, João Bénard da Costa[721], aliado (e futuro actor) do cinema português, descreve assim a primeira sessão desses ciclos, em 1973: «apresentei Rossellini "por mandato do Conselho de Administração e em nome do Serviço de Belas-Artes" com a pompa e circunstância que a última pedia. Tanto para fora

[721] - «Gulbenkian, cidade aberta», O Independente, 12 de Maio de 1989, p. III-30. Sublinhados do próprio Bénard da Costa.

como para dentro, sublinhei que sob aquele tecto, onde já haviam estado os grandes vultos da **arte** contemporânea, estava hoje, pela primeira vez, um dos maiores **artistas** da **arte** maior que o cinema é».

Aproveitando essa abertura, a nova «ala liberal» da Assembleia Nacional procura alterar a lei do cinema. No início dos anos 70 é nomeada uma comissão revisora, cujos trabalhos hão-de dar frutos na Lei 7/71, não sem pública polémica a antecedê-la, bem expressa numa intervenção de sentido antitotalitário feita por Pinto Balsemão na Assembleia (1970), que um abaixo-assinado subscrito por 62 nomes do cinema português viria a apoiar. «Perplexos com o teor dos debates na Assembleia, 62 realizadores e técnicos enviaram ao presidente da Assembleia Nacional um telegrama no qual manifestavam "a sua profunda inquietação pelo tom das intervenções de alguns deputados, reveladores da nítida carência de informação relativamente ao exercício da profissão em Portugal, bem como as concepções arcaicas acerca do cinema como fenómeno de criação artística e veículo de cultura", apelando para um cinema português livre, "independente dos interesses económicos na quase totalidade ligados à produção e distribuição estrangeiras, que também têm sufocado a produção cinematográfica nacional". A resposta dos distribuidores, em carta subscrita por 20 empresas, publicada na imprensa, não se fez esperar. Congratulando-se e apoiando patrioticamente os deputados, cujas "intervenções têm sabido não esquecer todas as actividades nacionais, global e harmonicamente consideradas, e não exclusivamente a construção insustentável de uma produção fílmica unicamente baseada em subsídios e protecções", não deixando de salientar que são os filmes estrangeiros "a garantia de viabilidade comercial indispensável à actividade dos cinemas e dos estabelecimentos técnicos nacionais", sublinhando que essa base económica do cinema devia construir "a finalidade principal de uma lei de protecção e fomento do cinema, que não outras porventura importantes, mas secundárias, mas não vitais", concluíam gloriosamente que "os distribuidores portugueses não servem interesses estrangeiros, mas tão-somente os seus interesses legítimos, que sempre têm sabido escrupulosamente integrar no superior interesse nacional"» [Geada, 1977:99].

A 7 de Dezembro de 1971 é publicada a Lei 7/71, chamada Lei do Cinema Nacional, e a 5 de Junho de 1973 o Decreto n.º 286/73, chamado Regulamento da Actividade Cinematográfica. Nesta legislação, a novidade

principal é a criação de um Instituto Português de Cinema (cujo regulamento, no entanto, só virá a ser publicado em 1982), presidido pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo: «um Instituto que, nas suas linhas gerais, se parece com o Centro de Cinema Gulbenkian sugerido pelos novos cineastas» - e o certo é que, com o surgimento do Instituto estatal, o Centro Português de Cinema viria a deixar de ser subsidiado pela Gulbenkian (que só prometera, recorde-se, um apoio experimental de 3 anos) e a cessar praticamente a sua actividade [Pina, 1987:165]. Fazem parte das atribuição do Instituto Português de Cinema (IPC): incentivar e disciplinar as actividades cinematográficas nas suas modalidades comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes; representar o cinema português nas organizações internacionais; promover as relações internacionais do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro; estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores; fomentar a cultura cinematográfica; atribuir prémios de qualidade, prémios de exploração e prémios de exportação [cf.Geada, 1977:159-161].

E de onde vem o financiamente desse Instituto Português de Cinema? Segundo Bénard da Costa [1991:130], «era evidente, sobretudo a partir de 1969, que mais dia menos dia, o cinema português passaria a contar com 10 vezes mais dinheiro do que em 1968 tinha (3800 contos foi a verba do fundo nesse ano e foi um *record*)». «O sensível aumento da frequência das salas de cinema e dos rendimentos colhidos pelas distribuidoras deu base à ideia de novas estruturas. Através da criação de um imposto de 15 por cento sobre os lucros das bilheteiras dos cinemas (o que nessa altura se calculou em 50 mil contos), depois chamado "imposto adicional", era possível criar e financiar um organismo - o Instituto Português de Cinema - que subsidiaria a produção portuguesa. A lei (Lei 7/71) só foi promulgada em 1971 (ainda hoje nos rege) e o Instituto só começou a funcionar em 1973.» Nesse sentido, comenta João Mário Grilo [1992:162], essa lei «já introduz algumas soluções financeiras extremamente **progressistas**, às quais se fica a dever grande parte da sua popularidade nos meios cinematográficos, mesmo muito depois de 74. De entre essas várias fórmulas, uma há que nos parece de realçar, até porque foi em volta dela que as grandes querelas se processaram (fundamentalmente com os distribuidores). Referimo-nos à célebre medida do **Adicional** de 15% sobre os bilhetes de cinema, que deslocava uma parte

das receitas de bilheteira para o financiamento indirecto da produção (é este imposto que passa a sustentar a estrutura económica de produção, posta em prática pelo Instituto Português de Cinema). O progressismo da Lei não reside apenas na simples taxação dos bilhetes de cinema, mas no modo como esta operação legislativa libertava afinal um "cinema de Estado" dos circuitos nacionalizados da economia. Ao contrário de algumas teses que se começam a fazer ouvir nos finais da década de 70 - nomeadamente, as provenientes dos *lobbies* da distribuição -, o Adicional desnacionalizava, **de facto**, o cinema português, colocando-o, **essencialmente**, na dependência directa da maior ou menor rentabilidade dos circuitos internacionais da economia do cinema, e da sua projecção no depauperado parque nacional de exibição; e uma vez que, desde sempre, era o cinema americano a fornecer à distribuição portuguesa a maior parte das suas receitas, parecia justo que fossem as cinematografias mais fortes e rentáveis, a promover - na exacta proporção dessa força e dessa representatividade - as cinematografias com bases de produção mais frágeis e periféricas, mas também mais livres e experimentais.»

«Quando é nomeado o secretário-geral do Instituto Português de Cinema e se começam a preparar os seus primeiros apoios financeiros, em fins de 1973, o Conselho de Cinema, presidido pelo novo secretário de Estado da Informação e Turismo, (...) e integrado já por novos cineastas, resolve abrir um pouco as critérios de julgamento dos projectos, quer no plano legal quer no plano político.» Um mês antes do 25 de Abril, «os primeiros subsídios concedidos não só não contemplam nenhum cineasta antigo - com excepção de Manoel de Oliveira (Benilde ou a Virgem-Mãe) e de Manuel Guimarães (Cântico Final) - como aceitam cineastas nitidamente de esquerda, defensores de um novo cinema, quase todos sócios do CPC» [Pina, 1987:170], como António de Macedo, Cunha Telles, Fonseca e Costa, Paulo Rocha, Artur Ramos e Sá Caetano. «Era a consagração oficial da geração que fizera o "cinema novo", era a continuação da política da Gulbenkian com outros meios, como em cima da hora triunfantemente proclamava a revista Cinéfilo. De novo toda a gente embandeirava em arco» [Bénard da Costa, 1991:143]. Como escreverá Fernando Lopes [1985:68], «no cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes.»

E - Os anos de Abril

A revolução veio, evidentemente, transformar a dinâmica que em Março de 1974 parecia garantida com a aprovação do I Plano do IPC e do II acordo com a Gulbenkian. Aqueles a que José de Matos-Cruz[722] chamou os «anos de Abril» vieram dar novas condições, de liberdade radicalização, às divergências que já vimos exisitirem anteriormente e vieram mesmo gerar novas fracturas. No dizer de João Mário Grilo [1992:145-146], «como todos os outros portugueses, os cineastas dividiram-se nas mais variadas facções e partidos e a aparente unidade do "cinema novo" (assaz fictícia, como atrás se disse, nos inícios dos anos 70) quebrou-se. O Centro Português de Cinema que em princípios de 1974 já contava 36 sócios dividiu-se (...), agrupando os cineastas em diversas - e opostas - famílias estéticas e políticas. Em 1977, o CPC - mantido aberto, apenas para "liquidação" do terceiro e ultimo plano com a Gulbenkian anunciado em Maio de 1974 - cessou a produção. Em 1978, a expressão "cinema novo" passava à história»[723]. Vejamos então o que se passou.

Começa por haver, logo a seguir, ao 25 de Abril, manifestações de unidade; mas, no caso do cinema, elas duram poucas semanas. A 28 de Abril, «forma-se, na sede do antigo Sindicato Nacional dos Profissionais do Cinema, uma Comissão de Cineastas Antifascistas, amplamente representativa do ramo, que, entre outras medidas, aprova um programa sumário que tem por objectivos imediatos as ocupações da Inspecção Geral dos Espectáculos (com o fim de exigir a dissolução da Censura aos Espectáculos) e do Instituto Português de Cinema (visando a reestruturação do mesmo e a elaboração de uma nova lei do cinema com a participação democrática dos profissionais)» [Geada, 1977:119]. No 1° de Maio, essa Comissão participa no filme mais colectivo jamais feito em Portugal, em que grande parte dos realizadores e directores de fotografia portugueses (e

---

[722] - José de Matos-Cruz, Anos de Abril: cinema português 1974-1982, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1980.

[723] - Eduardo Geada [1977:100], por seu lado, coloca esse fim mais cedo: «Depois de Abril de 1974 não creio que se possa falar com propriedade de uma terceira fase do cinema novo português, pela simples razão de que **o cinema novo acabou**»; foi apenas uma «etiqueta estratégica que deu os seus frutos».

mesmo um estrangeiro, Glauber Rocha) colhe imagens na rua para o grande documentário As armas e o povo. Mas este filme, significativamente, nunca virá a ter estreia comercial. É que, rapidamente, as contradições e conflitos vão dividir profundamente os nossos cineastas. Há uma cisão no referido sindicato: um grupo organiza-se autonomamente no «revolucionário» Sindicato dos Trabalhadores do Filme. Um dos seus protagonistas, Eduardo Geada, no seu livro de 1977 [pp. 125-132], dá-nos conta empenhadamente dos respectivos objectivos: «preocupados com a acção do velho Sindicato e com a negligência que os homens do MFA (...) pareciam reservar ao cinema, os Trabalhadores do Filme elaboraram um extenso documento colectivo, entregue no Ministério da Comunicação Social» (que Geada transcreve na íntegra, pp. 125-132), no qual se defende a «socialização dos meios de produção, distribuição e exibição», por ser «urgente alargar o cinema às classes populares, até como meio de politização». Ali se propõe a transformação do IPC em Instituto Português de Actividades Cinematográficas (I.P.A.C.), mas precedido, «quanto antes», da criação de «um circuito próprio de distribuição e exibição à escala nacional. Só depois de criada a 1.ª fase deste circuito, cujo mínimo se cifra em 3 000 salas espalhadas pelo país, entraria em vigor a Lei que há-de criar o IPAC», o qual integraria «um circuito paralelo de exibição e distribuição interna». Os subscritores do documento propõem-se ainda formar «grupos de acção e animação cinematográfica», isto é, equipas que, «com uma carrinha contendo material de filmagem», percorreriam o país para filmarem «todos os apectos humanos e sociais», e sobretudo para projectarem um «arsenal audiovisual»: «basicamente deverão ser filmes cuja linguagem cinematográfica seja susceptível de larga audiência popular, mas de conteúdo criteriosamente escolhido», em sessões que se iniciariam com uma «apresentação política feita pelo Oficial do MFA» que acompanharia cada equipa.

Ironias da História: nem sequer este grupo que assim tão voluntariosamente se oferecia foi chamado pelos militares do PREC. Geada queixa-se: «não só nunca foi dada qualquer resposta quanto ao interesse ou oportunidade do referido documento como foram raríssimos os casos em que os cineastas foram convidados a participar na elaboração e execução das Campanhas» de Dinamização entretanto iniciadas pelo M.F.A.; este parecia dar muito mais importância a outros meios de maior impacte como

a rádio e a televisão, entretanto nacionalizada a 2 de Dezembro. Geada continua: «a nomeação de um Grupo de Trabalho responsável pela definição da política cultural e financeira do Instituto Português de Cinema para o ano de 1975 esteve muito longe de contribuir para a resolução dos problemas. A ausência de representantes dos trabalhadores de cinema, que se recusaram a participar, veio limitar a autoridade do Grupo de Trabalho, cujo plano de produção de filmes para 1975 foi largamente contestado.»

É que a maior parte dos cineastas, embora opositores ao antigo regime, tinham já conquistado antes do 25 de Abril o reconhecimento do seu estatuto de «autores», e não estavam dispostos a abrir mão, pelo menos descontroladamente, da autonomia que tinham alcançado. Como escrevia António Pedro Vasconcelos no Cinéfilo de 1 de Junho, o cinema não podia passar a estar «ao serviço de qualquer programa político». Ainda por cima, esse plano de produção para 1975, anunciado em Maio, excluía-os a quase todos: é que o Governo, nessa altura chefiado por Vasco Gonçalves, talvez por ter compreendido que os cineastas do Cinema Novo prezavam demasiado a sua liberdade para a sujeitarem a controlos políticos, decidiu conceder subsídios a realizadores do «velho cinema», como Arthur Duarte, Constantino Esteves, Teixeira da Fonseca, aqueles a quem até o marcelismo já deixara de apoiar. Ou seja, regime novo, cinema velho. Como escreve Bénard da Costa [1991:149], «era um plano consideravelmente mais reaccionário do que o de 74, que salvava apenas Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, e Fernando Matos Silva e, de resto, se virava exclusivamente para militantes do P.C. ou *compagnons de route*: João César Monteiro (que aderiu efemeramente ao Partido entre 75 e 78), Eduardo Geada, Luís Couto ».

Além disso, «a 1 de Maio de 1975 (...) o Decreto-Lei 257-75, assinado pelo primeiro-ministro Vasco Gonçalves e pelo ministro da Comunicação Social, Correia Jesuíno (com tutela sob o cinema), revogou parte da Lei 7/71 e abriu as portas para a nacionalização da produção nacional e para a conversão dos cineastas em funcionários públicos.» Em conjunto com o «Documento das Unidades de Produção», esse decreto alterava os mecanismos de assistência financeira à produção nacional, passando o IPC a produzir os filmes a 100%», de modo a conseguir «a socialização do cinema português e, consequentemente, colectivizar os meios de produção», e a «criar condições para uma efectiva autonomia do

trabalho de produção artística». Esses documentos procuram, ao mesmo tempo, sossegar os mais ciosos da sua liberdade criativa, prevendo dois tipos de estruturas: «a) **Unidades de produção**, integradas no respectivo departamento do Instituto Português de Cinema; b) **Cooperativas de produção**, como organizações autónomas, isentas, porém, de quaisquer fins lucrativos». Todas elas seriam «geridas exclusivamente pelos trabalhadores a elas ligados», de modo a defender «a existência de um cinema português que seja, estética e politicamente, o reflexo do processo revolucionário (livre de quaisquer peias burocráticas e do controlo dirigista) e o produto artístico da responsabilidade social assumida pelos próprios executores, e em conformidade com os seus diversos graus profissionais»; «competirá aos trabalhadores em conjunto, independentemente da sua categoria profissional, assumirem uma papel activo na orientação da respectiva unidade»; «serão estudadas formas próprias de intervenção dos trabalhadores da produção na distribuição e exibição dos filmes produzidos nestes termos.»

Tais perspectivas não agradam, porém, a muitos dos nossos cineastas. O Sindicato dos Profissionais de Cinema ataca insistentemente o projecto, e criam-se, assim, duas facções em luta aberta e aguerrida. Uns aceitam integrar as Unidades de Produção do I.P.C., e elaboraram um programa em que defendem ser o cinema «um instrumento ideológico da luta de classes no campo cultural» e pretendem «tomar parte activa no fornecimento da consciência revolucionária das massas trabalhadoras do povo português em geral» e na «produção de filmes anti-imperialistas e anticapitalistas». Os outros, cuja única saída é a organização nas cooperativas previstas na lei (muitas surgirão nesses anos: a Cinequipa, a Cineaquanon, Virver, Paz dos Reis, mais tarde o «Grupo Zero»), lutam afincadamente durante o chamado «Verão Quente». Entre eles contam-se Manoel de Oliveira[724], Fernando Lopes e Fernando Matos Silva, que vão

---

[724] - «Oliveira foi pessoalmente afectado pelos acontecimentos de Abril. Ocuparam-lhe a fábrica, que depois foi à falência, e perdeu, em consequência disso, quase toda a sua fortuna pessoal, inclusive a bela casa em que vivia desde 1940» («o cineasta refere todos esses factos no seu filme de 1982, Visita ou Memórias e confissões, que permanece inédito por vontade expressa de Oliveira, que só depois da morte autoriza a sua exibição pública.») «Mas, para além da recusa do subsídio "envenenado" para Amor de perdição e da solidariedade que deu aos seus colegas na luta contra o "gonçalvismo", não se desviou um

ao ponto de recusarem o subsídio que lhes tinha sido atribuído. Este segundo grupo acusa o Governo de dirigismo e exige a demissão dos responsáveis políticos. O ministro responde acusando os contestadores de «intelectuais pseudo-revolucionários, desligados dos verdadeiros interesses do povo». Estes reagem, organizando nas Caldas da Rainha, em Junho de 1975, o I Encontro de Cineastas Portugueses. E os motivos para a sua indignação não cessam de aumentar. No mês seguinte, quando o filme Que farei eu com esta espada?, de João César Monteiro, se estreia na televisão, «numa mesa-redonda subsequente, o ministro Correia Jesuíno reclamou para o seu ministério a função de "tribunal do gosto", pondo muitas reservas ao hermetismo da obra» [Bénard da Costa, 1991:150].

E o tribunal pôs-se realmente a julgar: em 1975, «alguns argumentos sofreram imposições ideológicas» [Pina, 1987:182-183]. Por exemplo, o filme de Arthur Duarte, A recompensa, tinha «um tema ligado à solidariedade operária, (...) semelhante ao que inspirara um Sonhar é fácil, e foi incluído no plano de produção de 1975, autorizado pelo ministro Correia Jesuíno, "desde que terminasse explicitamente com a vitória dos trabalhadores". Todos se unem, de facto, nessa fábrica (...) para ajudar o patrão (...) a satisfazer uma encomenda que um mau capataz (...) pretende impossibilitar» [Pina, 1987:191]. Outro exemplo: o IPC, ao aprovar o plano de produção para 1975, faz mudar o título da comédia à antiga portuguesa, de Teixeira da Fonseca, com Ribeirinho, que se ia chamar A revolução escultural e passou a chamar-se O diabo desceu à vila - e foi rodado entre 1975 e 1978, vindo a estrear apenas em 1980; ou seja, o governo tinha chamado os cineastas do anterior regime, como se eles não fossem veicular uma posição do antigamente, ainda que dissimulada em jogos de palavras, como antes também tinham tido que fazer os cineastas do Cinema Novo.

Os que se opõem a este «jdanovismo» e à estatização do cinema português conseguem «uma primeira vitória quando, em Setembro, António de Macedo é nomeado para a Comissão Administrativa do IPC» [Ramos, 1995]. Com o 25 de Novembro e a respectiva mudança de poder no país, mudam também muitos dos responsáveis do IPC, bem como a sua

---

milímetro da sua rota e passou o agitado ano de 1975 nos estúdios da Tobis, a filmar a peça de José Régio, Benilde ou a virgem mãe». Bénard da Costa, 1991:152.

orientação. Em Julho do ano seguinte, a Secretaria de Estado da Cultura do VI Governo Provisório dissolverá as «unidades de produção» do IPC. Em 1976 desenvolve-se no IPC «um vasto inquérito à gestão de 75 e o desmantelamento das famosas "unidades de produção" constituídas nesse ano (...). Até sair a Lei orgânica do I.P.C. (o que só sucedeu em 1982) houve onze comissões administrativas à cabeça daquele organismo, durante 8 anos, o que depõe eloquentemente sobre a estabilidade das políticas» [Bénard da Costa, 1991:155].

Aliás, «a entrada de Macedo para um lugar de direcção político-administrativo do cinema assinala o início de uma prática que durará toda a década: a presença de cineastas da 3ª geração na direcção do IPC, moldando, por dentro, um "*status quo*" de modo de produção que iria marcar todo o futuro, até à data». Por exemplo, «no final dos anos setenta (...) encontramos Cunha Telles em lugares de Poder, ao nível do Estado: administração do Instituto Português de Cinema, administração da Tobis Portuguesa.» Mas, «pela duração da sua permanência (de Novembro de 1976 a Fevereiro de 1979), ao longo de três direcções e de vários governos liderados pelo Partido Socialista, Seixas Santos foi a figura central do processo. Só com a vitória da Aliança Democrática os cineastas abandonaram a titularidade do poder no IPC» [Ramos, 1995 e 1989:382]. Antes, em 1977, a nova Comissão Administrativa do IPC, ainda com Seixas Santos, faz sair um novo plano de produção, contemplando 15 cineastas, que consagra a recuperação do poder por aqueles que o tinham conquistado antes do 25 de Abril e, depois dele, não tinham colaborado com o novo poder.

Aparentemente, voltava a reinar alguma unidade: «uma vez que a unidade antifascista voltou a estar na ordem do dia, após Novembro de 75, não é de estranhar que em Maio de 1976 todos os trabalhadores de cinema, tanto os do Núcleo das Unidades de Produção (...) como os das Cooperativas, tenham aprovado por unanimidade, em assembleia do Sindicato (agora com nova Direcção) um projecto de reestruturação da Actividade Cinematográfica em Portugal» [Geada, 1977:142]. Em 1977, o Programa do I Governo Constitucional, do Partido Socialista, anunciava medidas genéricas como a «moralização da gestão dos dinheiros públicos afectos à cultura, por meio de uma rigorosa política de concessão de subsídios». Mas os anos seguintes iriam mostrar que os cineastas

portugueses, mesmo ultrapassadas as guerras políticas mais acesas, estavam profundamente divididos nas suas concepções de cinema.

Antes, porém, de passarmos a essa mais clara separação das águas, vejamos ainda algumas das características dos filmes feitos nos primeiros anos que se seguiram à revolução. «Os anos de Abril trazem ao cinema português uma enorme diversidade de propostas: do documentário de intervenção política (Deus, Pátria, Autoridade e Bom Povo Português, de Rui Simões, As Armas e o Povo, filme colectivo, rodado no 1° de Maio, Barronhos, de Luís Rocha, A Lei da Terra, do Grupo Zero, entre muitos outros) a trabalhos que interrogam as raízes míticas e simbólicas do imaginário português (o magnífico Trás-os-Montes, de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, Veredas, de João César Monteiro, Nós por cá todos bem, de Fernando Lopes, Benilde ou a virgem-mãe, de Manoel de Oliveira), passando pela ficção de ressonância política (O Funeral do Patrão e A Santa Aliança, de Eduardo Geada, Os Demónios de Alcácer-Quibir, de Fonseca e Costa, O Rei das Berlengas, de Artur Semedo, Oxalá, de António Pedro Vasconcelos, As Ruínas no Interior, de Sá Caetano, A Confederação, de Luís Galvão Teles, Madrugada e Lerpar, de Luís Couto, A Fuga e Cerromaior, de Luís Rocha) e o documentário de cariz etnográfico (Areia, lodo e mar, de Amílcar Lyra, Gentes da Praia da Vieira, de António Campos, Máscaras, de Noémia Delgado, Continuar a viver ou os índios da meia-praia, de Cunha Telles)». Mas repare-se que «os finais da década de 70 implicam mais a consolidação da obra e do estatuto de cineastas "com currículo" (João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, José Fonseca e Costa, António Reis) do que o aparecimento de uma nova geração, que só acabará por emergir na década posterior» [Grilo, 1992:162-163].

Luís de Pina [1987:182 e 192] chama a atenção para outros aspectos destes «anos de Abril»: por um lado, «proliferam os "realizadores"», porque «a figura do produtor privado praticamente desapareceu» e, «agora, o autor-realizador é a figura dinamizadora da produção.» Por outro lado, «proliferam os documentários, as reportagens, os depoimentos, em que o microfone parece dominar a câmara, seguindo uma técnica que vem dos telejornais», porque «a produção patrocinada pela RTP vem invadir o domínio preferencial do cinema - o 35 milímetros - e

ocupá-lo com rodagem rápida, em pequenos grupos, munidos de câmaras de 16 milímetros e muitos microfones»[725].

E que sucessos tiveram os filmes desta década em termos de público português? O Mal-Amado, de Fernando Matos Silva, que se encontrava proibido, foi o primeiro a estrear-se a seguir à revolução, logo em 3 de Maio de 1974. Em Outubro desse ano, Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, que havia sido rodado em 1973 mas dificilmente poderia estrear enquanto vigorasse a censura, devido às suas cenas eróticas, foi um êxito comercial, estreado em Outubro de 1974 - numa época, aliás, em que o público acorria a ver os filmes pornográficos que tinham sido proibidos durante tantos anos. Brandos costumes, de Seixas Santos, por muitos considerado o melhor filme sobre o fascismo português, estreia em Setembro de 1975 mas não consegue mais do que 8 mil espectadores. Já Deus, pátria, autoridade, de Rui Simões, também sobre o fascismo e sobre os primeiros meses da revolução, exibido em 1976 por todo o país, num regime de distribuição «paralela», consegue muito maior audiência. Em 1977, Os demónios de Alcácer Quibir, de Fonseca e Costa, também sobre o fascismo e rodado em pleno «verão quente», ter-se-á ficado pelos 11 mil espectadores. Entretanto, estreara em Junho de 1976 Trás-os-Montes, de António Reis e Margarida Cordeiro: grande parte da crítica apelava a que se assistisse a este filme essencial, que viria a ser, no estrangeiro, o mais falado da produção destes anos; mas o público pouco acorreu (tal como pouco vira Benilde ou a virgem mãe, de Oliveira, prejudicado pelo facto de a estreia ter sido quatro dias antes do 25 de Novembro, num período de grande agitação política em que poucos tinham disponibilidade para mergulhar nos problemas de transcendência a que o filme convidava; o

---

[725] - Bénard da Costa [1991:147] corrobora, mas apenas para o período imediatamente a seguir ao 25 de Abril: «televisão e cinema (documentários) inundaram-nos então, quase diariamente, com as imagens dos cravos e dos soldados, do primeiro 1° de Maio em liberdade, das manifestações em que "o povo está / com o M.F.A.". Na rua, os cineastas portugueses misturaram-se com os operadores e cineastas estrangeiros que vieram ver a festa (entre os últimos, Glauber Rocha e Robert Kramer). Começaram a montar-se essas imagens em obras colectivas (convinha agora que os egos dos autores se apagassem) como Caminhos da liberdade, O povo unido jamais será vencido, Liberdade é nome de mulher, A vitória da liberdade, etc. Não dão a ver muito mais do que aquilo que a televisão diariamente mostrava.»

filme viria a ser entusiasticamente recebido mas em Itália, na «Rasegna del Cinema Portoghese», em 1977). Muito mais público virá a ter, em 1979, As horas de Maria, de António de Macedo, em parte devido às manifestações de repúdio (que chegaram à agressão a espectadores) provocadas pela imprensa direitista e por parte da hierarquia da Igreja; mas antes dessa polémica haverá uma outra, mais fundamental: tão fundamental que pode considerar-se marcar o início de um novo período do cinema português.

F - A separação das águas

1978, segundo João Mário Grilo [1992:163] «é o ano em que uma nova clivagem se começa a esboçar, em grande parte devido a Amor de Perdição, a extraordinária **transposição** de Camilo feita por Manoel de Oliveira que, uma vez mais, volta a pôr quase tudo em causa (projecto, formas, sistemas de produção). Como na altura refere o perplexo Marcorelles, numa crítica publicada no Le Monde: "Estranho Portugal este, de que dois filmes excepcionais Torre Bela e agora Amor de Perdição, desenham uma imagem contraditória, mas de uma perfeita continuidade". Já no próprio texto - que se esforça por näo perder a imagem internacional de homogeneidade que o cinema português tem no exterior - as provas da "continuidade" são bastante deficitárias, em relação aos muito mais visíveis pontos de ruptura. De facto, a radicalidade de Amor de Perdição vem abrir uma nova fissura nas características dominantes da produção portuguesa da altura, em que a **prática** de autor tinha momentaneamente cedido o lugar a um envolvimento político genérico. (...) Depois dessa **fotogenia revolucionária** que, compreensivelmente, marca a produçäo militante do cinema de Abril, Amor de Perdição era um filme totalmente construído **em volta da palavra**. E desta vez, Oliveira não só surpreendia, como provocava uma "segunda revolução": vinte anos depois, o cinema português é ainda herdeiro (apesar de todas as ameaças) do cisma estético que Amor de Perdição provocou.»

Este filme fora feito em 16 mm, contra a vontade de Oliveira: talvez um resquício do período revolucionário (a rodagem alongara-se, conturbadamente, entre 1976 e 1978), em que se entendia que os filmes tinham de ser rodado em 16 mm para poderem eventualmente passar nas mais remotas salas. Ainda por cima, fora feito em película de má qualidade (e a preto e branco) - tudo características que, revistas hoje, fazem lamentar que o resultado técnico impeça o filme de ser tão conseguido quanto o seu projecto estético pedia; ele é, a meu ver, mais o manifesto, ou o ensaio, do que a grande obra, que Francisca já poderá ser, mais tarde, com as devidas condições técnicas e humanas. Mas, sobretudo, o que vem agravar os mal-entendidos e acentuar o cisma, é que Amor de perdição passa primeiro, em episódios, na televisão, para o qual não era manifestamente vocacionado.

Começará então uma grande reacção nacional contra Oliveira e, por arrastamento, contra o Cinema Novo, que assim ficará muito isolado na sua própria pátria[726]. A partir dessa passagem na televisão, Oliveira será um inesgotável manancial de piadas para o teatro revisteiro do Parque Mayer e os programas radiofónicos dos parodiantes de Lisboa (como, hoje, para os de Herman José). Mas a própria crítica e alguns intelectuais, abrem, com inédita violência, o fogo contra o novo cinema. Eugénio Ataíde (O Jornal) chama ao filme «o grande bocejo nacional». Botelho da Silva, no Diário Popular, considera que Manuel de Oliveira, ao optar por uma narrativa

---

[726] - Não posso deixar de contrpôr a esta reacção negativa a minha lembrança de que, estando eu na altura a fazer vindimas na região centro, uma camponesa contava como tinha chorado ao ver os episódios de Oliveira. Não esqueçamos, aliás, o grande sucesso do texto de Camilo, que o próprio, em prefácio de 1863, comentava assim: «Este livro, cujo êxito se me antolhava mau, quando eu o ia escrevendo, teve uma recepção de primazia sobre todos os seus irmãos. (...) É grande parte neste favorável, embora insustentável, juízo, a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, ausência de divagações filosóficas, a lhaneza da linguagem e desartifício das locuções. Isto, enquanto a mim, não pode ser um merecimento absoluto. O romance que não se estribar em outras recomendações mais sólidas deve ter uma voga muito pouco duradoura.» E, em 1879, admirava-se com o romance ir já na 5ª. edição, que lhe «parece um êxito fenomenal e extralusitano»: «se, por virtude da metempsicose, eu reaparecer na sociedade do século XX, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta 5ª. edição do Amor de perdição quase esgotada» [prefácios incluídos na edição da Ulisseia de Amor de perdição, Lisboa, 1993, pp. 62 e 64-65]. No século XX, Camilo veria muito mais edições, e ainda três versões cinematográficas da sua obra...

«exasperadamente morosa», adoptou as páginas de Camilo, «de forma incipiente», assim contribuindo para tornar Amor de perdição algo «que só se pode descrever como uma estopada». No Diário popular, Mário Rocha argumenta que «um quadro medíocre de um mau pintor, projectado no pequeno ecrã da televisão, não deixa de ser um quadro medíocre se exibido na grande tela de um cinema». Segundo este comentador, Manuel de Oliveira «deve ter plantado figos de pita convencido, afinal, de que eram morangos...» Entre os aspectos negativos do filme, Orlando Neves, no Expresso, aponta «a interpretação, de um modo geral tão incipiente que permite ao telespectador uma posição de crítica ou de sorriso permanente, retirando-lhe a possibilidade de adesão». Manuel de Azevedo chega a escrever que a intervenção dos actores «às vezes quase toca as fronteiras do ridículo». Também Rogério de Freitas, igualmente no Expresso, virá à estacada com uma objurgatória em que classifica a versão televisiva de Amor de perdição como «fastidiosa e incómoda chateza», que «atraiçoou o romance na sua beleza literária», assim fazendo da «obra até hoje mais cara da cinematografia portuguesa» um «verdadeiro malogro» pelo «enfado dificilmente suportável» que ocasiona, além de constituir um «nefasto serviço prestado ao público», assim desmotivado para a leitura do romance. De igual modo contundente será a opinião formulada por Natália Correia (no Jornal Novo) ao escrever: «O menos que se pode dizer é que transformar Camilo num objecto de riso é crime de lesa-cultura. Camilo é de todos, mas a TV que todos pagam, rouba-o, apalermando-lhe o génio, aviltando-lhe a força da paixão numa fantochada filmada, cujos intérpretes papagueiam em descontrolado *ralenti* as intensidades discursivas do genial estilista. Se a TV queria uma vacina para imunizar o povo português contra a tentação de ler os seus clássicos, conseguiu-o em cheio. Vacina caríssima, pela qual a inerme vítima - o nosso povo - pagou a módica quantia de 24 mil contos.»

Bénard da Costa reage no Diário de Notícias, nestes termos: «Uma escritora menor (Natália Correia) chama a um cineasta maior (Manoel de Oliveira) palerma e fantoche. É fartar, vilanagem, perante o silêncio ou a apatia de quase todos.» De facto, a sua voz está quase isolada na defesa do filme. Augusto M. Seabra e Jorge Listopad não participam no bota-baixo, mas também não são entusiásticos defensores da obra. Destacam-se, na defesa do «réu», os nomes de João Lopes e José Camacho Costa, a quem cabe a primazia (no extinto jornal A luta, de 5/12/78), de classificar

Amor de perdição como «obra absolutamente excepcional» e «um trabalho único e precioso», atribuindo a Manuel de Oliveira a marca do «génio». Curiosamente, posição semelhante é assumida por António Pedro Vasconcelos (no Expresso de 30/12/78), achando «necessário elevar o tom do debate»; a sua posição não é, porém, tanto de ordem estética como de defesa do direito do cinema português a realizar grandes produções, repudiando o argumento «sonante e comiceiro» dos 24 mil contos gastos com a película, «não só porque a televisão pagou a modesta soma de 1 700 contos contra o direito de estreia e comercialização mundial de seis episódios a cores de 50 minutos cada», como «porque Manoel de Oliveira, o culpado realizador dessa ousadia ociosa e negligente, nada teve a ver com a produção do filme». Além disso, a defesa feita por António Pedro Vasconcelos já não tem o mérito de ter precedido os elogios da critica estrangeira. É que, entretanto, o filme, já em versão de cinema, tem antestreia mundial em Florença, e a crítica é altamente elogiosa. Sergio Fronsali, em La Nazione, diz que é «um filme que se apresenta, simultaneamente, com as características de arte **retro** e de ***avant-garde*** (...) Se calhar, o fascínio do filme está também no anacronismo patético, na valor de crónica oculta de uma época profundamente remota que, se pensarmos bem, correspondia em Portugal ao modernismo dos heróis de Stendhal e para a época em que foi escrito, à ***Scapigliatura milanesa*** e aos vagabundos de Rimbaud.» Callisto Cosulich, no Paese Sera, escreve: «o filme recordou-nos, pela beleza triste das suas figuras femininas, as melhores obras de Kenji Mizoguchi». Mas, para além das críticas, este sucesso italiano mede-se pela aquisição do filme, assim como de Benilde, pela distribuição italiana. Segue-se, ainda em 1978, outra retrospectiva de Oliveira, em Roma. Pouco depois, será o Festival de Roterdão a exibir o filme, e Raul Ruiz defende que «Manoel de Oliveira consegue, na realização do Amor de perdição, o difícil equilíbrio entre o melhor classicismo e as mais recentes posições da vanguarda cinematográfica». Michel Demopoulos, presidente da Associação de Críticos de Cinema da Grécia, considera que «Manoel de Oliveira consegue, pela primeira vez com êxito, na história do cinema, uma forma de transcrição integral, em termos cinematográficos, de uma obra literária, criando ao mesmo tempo um fascínio essencialmente fílmico».

Entretanto, Paulo Branco, um português que em Paris se dedica a programação de um cinema, lança O amor de perdição, em conjunto com Trás-os-Montes, de António Reis e Margarida Cordeiro. E o sucesso crítico repete-se. O Le Monde dá ao filme honras de primeira página, e Louis Marcorelles considera que O amor de perdição «reinventa uma arte perdida, a dos grandes primitivos franceses, americanos, soviéticos, para quem o cinema era muito mais do que uma arte codificada, embalsamada, propícia à semiologia: uma maneira sem igual de olhar, viver os seres, e o mundo, um bater de coração, um impulso para os píncaros». Em Portugal, conta Bénard da Costa [1991:158], «começou a desorientação. Houve quem afirmasse que se tratava de uma "campanha paga" (insinuou-se que pela Gulbenkian), houve quem continuasse a tocar a velha tecla dos críticos loucos dos Cahiers du Cinéma.» Serge Daney, nos «Cahiers du Cinéma», explica: «Amor de perdição é um dos raros filmes cuja duração é a sua própria matéria. Como todos os grandes filmes é, ao mesmo tempo, como dizia antigamente Rivette sobre Rossellini, muito lento e de uma rapidez incrível. Procurar-se-ia, em vão, qualquer textura de conjunto neste filme, onde o desdobrar do texto se faz a par com uma constante reinvenção do espaço. Do espaço fílmico». Mas as elogiosas críticas francesas não surgem apenas nas revistas especializadas. Philippe Collin escreve na Elle: «o espectador agarrar-se-á, provavelmente à cadeira, durante a primeira meia hora, mas depois deste prazo de habituação, tenho a certeza de que, tal como eu, cairá no encantamento». Claude Mauriac escreve na V.S.D.: «os trinta primeiros minutos são, decerto um pouco compridos, mas não se sentem passar os restantes.»

Perante tão entusiástica recepção no estrangeiro, parte da crítica portuguesa vai mudar de opinião. Quando o filme estreia no Festival de Cinema da Figueira da Foz, suscita um coro de louvores verdadeiramente inconcebível alguns meses antes, e que o facto de agora passar no grande écran para que é vocacionado não chega para explicar. Pina considera ser «mais que evidente a colonização de que enferma grande parte da critica portuguesa. Bastará comparar o que escrevem alguns dos seus mais operosos praticantes, com as referências anteriormente vidas a público lá fora. Assim - e apenas no respeitante a Amor de perdição -, não deixa de ser sintomático que muitos críticos tenham incorrido em verdadeiros plágios, ao apropriarem-se de reflexões alheias procedentes de publicações

estrangeiras».

Mas isso não significa que a opinião **pública** tenha mudado: os defensores do filme, e, com ele, de um certo tipo de «cinema de autor», estão agora mais isolados do que alguma vez estiveram (mesmo no seu arranque, em que tinham por si muitos dos oposicionistas ao Estado Novo). E, o que é mais importante ainda destacar, esse isolamento começa a dar-se já dentro do próprio mundo do cinema português. Como nota Bénard da Costa [1991:158], «muitos cineastas portugueses - alguns dos quais, no passado, haviam feito a reputação interna de Oliveira e haviam contribuído para o lançamento de Reis - perceberam o preço de uma imagem exterior alicerçada na glória daqueles cineastas. E foi em 1978 que abertamente se começou a propugnar por um cinema português que voltasse a ser «fácil» e «comercial», um cinema não «chato», em ***slogan*** publicitário que três anos depois serviu para o lançamento de Kilas de Fonseca e Costa, o mais insistente teorizador de rumos cinematográficos que tomassem em conta a dimensão espectáculo do cinema.» Vejamos então como se organizam os dois campos, crescentemente antagónicos, do cinema português, e com que apoios e desapoios contam.

Ambas as partes têm como referência a Europa: mas, para uns, é aquela Europa «culta», que sabe dar valor aos projectos radicais que cá são atacados, enquanto para os outros se trata da Europa «moderna», do grande público e, quem sabe, das co-produções. Ambas as partes partilham também a consciência de que o cinema português tem de assegurar um nível técnico muito superior e de que é preciso organizar a produção em novos moldes, isto é, relançando as casas produtoras, privadas, que praticamente tinham deixado de existir desde a falência de Cunha Telles e da Cinedex, nos anos sessenta. Como escreve Leitão Ramos [1985], «a Revolução começava a estar longe, a direita iria conseguir, no final do ano, maioria absoluta com a AD, passado era o tempo de estruturas de produção "colectivas", da militância, altura era de organizar a casa em moldes capitalistas. No cinema, quem tal pensou chamava-se António Pedro Vasconcelos, que foi a Paris buscar um tal Paulo Branco (...) para com ele fundar a mais ambiciosa estrutura de produção desde há muitos anos: a V.O.Filmes. (...) Ninguém supunha que António Pedro Vasconcelos estava a inventar a figura determinante (como produtor e, mais tarde,

distribuidor e exibidor) do cinema português até ao fim do século. Mas os planos ambiciosos da V.O.Filmes (nada menos que uma tentativa de produção contínua) não se podiam fazer sem uma mãozinha do Estado. Essa mãozinha veio via I.P.C., que, no plano de produção para 1979, atribuiu 50 por cento do orçamento de subsídios a projectos da V.O., a que veio juntar-se um antigo subsídio (atribuído no pleno de 1976) para uma fita do próprio António Pedro Vasconcelos. De súbito, uma mesma empresa produtora tinha em mãos quatro filmes - coisa nunca vista: Francisca, de Manoel de Oliveira, Oxalá, de António Pedro Vasconcelos, Silvestre, de João César Monteiro, e Conversa acabada, projecto de um nóvel realizador, João Botelho (...). Quem tem dinheiro para quatro consegue fazer cinco, terá pensado Paulo Branco, que rapidamente começou a diversificar (co-produções, arranque de rodagens sem inteira garantia de financiamento, a aventura, enfim...).» Mas a experiência da V.O. filmes dura apenas até 1983, ano em que abre falência. António Pedro Vasconcelos corta relações, profissionais e outras, com Paulo Branco, que continuará como produtor mas agora, claramente, dos defensores do «cinema de autor», não só portugueses como estrangeiros - Raul Ruiz, Wim Wenders, Werner Schroeter, Alain Tanner e outros.

À parte, irá desenvolver-se a outra corrente do cinema português. Com que apoios conta? Com algum financiamento do I.P.C.: ainda que ele, durante os anos oitenta, nunca chegue a deixar de preferir o cinema de autor, há uma pressão, da parte do próprio poder, para que se façam «filmes para Bragança e não para Paris». Mas o seu grande apoio virá do público, que durante alguns anos trará bons sucessos a filmes portugueses, facto que, se não chega para cobrir os custos dos filmes, chega para legitimar as suas reivindicações de um cinema português não-elitista[727].

---

[727] - Em debate na televisão sobre o cinema português (programa Conversa Afiada, de Joaquim Letria, canal 1, 19-4-93), Fonseca e Costa afirma: «a minha preocupação é tentar comunicar com o maior número possível de pessoas, um bocadinho, de resto, na esteira daqueles que eu considero como os meus grandes mestres. Devo dizer que um dos maiores intelectuais do cinema chamava-se Orson Welles e a sua preocupação central, expressa, de resto, num texto magnífico que ele escreveu de parceria com o Cocteau e lido num festival de Edimburgo em 1975, era a angústia que o tomava pelo facto de manipular uma arte e meios técnicos que o obrigavam a comunicar com biliões de pessoas. É este o drama do nosso cinema e de quem o faz. E não me parece que nenhum realizador ao fazer um filme não tenha isto em mente, embora muitas vezes por

A década de oitenta representa, aliás, na sociedade portuguesa, ou pelo menos nos seus grandes centros urbanos, o sucesso de um novo tipo de cultura, ou no mínimo de um modo de vida, mais hedonístico e lúdico, menos disponível para a seriedade da cultura erudita do que para a fragmentação ritmada e perene (de que os *videoclips* serão o melhor exemplo). Note-se, de passagem, que «nos fins dos anos 70, e sobretudo nos inícios dos anos 80, a televisão passou a exibir com frequência as comédias portuguesas dos anos 30 e 40 que obtiveram índices de audiência espectaculares. Em muitos meios, pouco afectos ao hermetismo do cinema dos anos 70, criou-se a convicção de que esse cinema era incomparavelmente superior ao actual e que era mesmo o único e verdadeiro cinema português. Quando da polémica em torno do Amor de perdição de Oliveira, decidiu-se mesmo repor o Amor de perdição de Lopes Ribeiro, para provar que o público acorreria a este como desertara daquele. Sintomaticamente, essa aposta falhou e a segunda carreira do filme de Lopes Ribeiro (em 1979) foi modestíssima. Mais uma vez se provou que a televisão não é boa mestra do cinema» [Bénard da Costa, 1991:160]. É que uma coisa é rever os filmes antigos, e as épocas antigas que eles trazem de volta, em casa, sem ter de sair nem gastar dinheiro; o atractivo que eles assim conseguiram não parece no entanto ser suficiente para levar as pessoas às salas.

O público, porém, irá às salas para pagar e ver uma série de filmes portugueses do início dos anos oitenta. Manhã submersa, de Lauro António («um dos menos "geniais" e mais interessantes cineastas portugueses revelados na década de 70», dirá Leitão Ramos [1989:292]), estreia em 1980, e é o primeiro filme desde 1974 a ultrapassar a barreira dos 40 mil espectadores. Em 1981, Kilas, o mau da fita, de Fonseca e Costa, pela primeira vez desde os anos quarenta, consegue ultrapassar os cem mil espectadores (123 180, mais exactamente); além disso, ser-lhe-á atribuído o prémio do I.P.C.. No mesmo ano, Oxalá, de António Pedro Vasconcelos,

---

uma forma que é subconsciente.» Repare-se nos equívocos de evocar o exemplo de Orson Welles; é uma evocação que não deve ter outra funções além de dar uma caução cultural ao projecto de um cinema feito para o grande público; porque de resto, o exemplo não é pertinente: o drama do Cinema português não é ter biliões de espectadores; e Fonseca e Costa transforma em ideal a perseguir aquilo que, justamente, para o Welles que cita, era dramático...

vai aos 109 226 espectadores[728]. No ano seguinte, A vida é bela!?, de Luís Galvão Teles, no Éden, tem uma estreia à antiga, com holofotes, grandes limusinas, casaca e vestido comprido: «se a publicidade de Kilas já perguntava porque é que os filmes portugueses são tão chatos, a de A vida é bela apostou ainda mais deliberadamente em anunciar o filme que nos iria trazer, de novo, ao mundo dos anos 40» [Bénard da Costa, 1991:161]. E o facto é que este filme bate todos os *records*, situando-se acima dos 140 mil espectadores. Já Silvestre, de João César Monteiro, faz, também em 1992, menos de 10 mil espectadores. Em 1983, Fonseca e Costa voltará ao sucesso com Sem sombra de pecado, também acima dos cem mil espectadores. E, no ano seguinte, O lugar do morto, de António Pedro Vasconcelos, fará o maior sucesso de sempre, com 284 533 espectadores. Vive-se, então, um período de grande euforia: o público português parece reconciliado com o seu cinema, ou pelo menos com parte dele. Os filmes com mais de cem mil espectadores situam-se, nos seus anos, entre os dez maiores êxitos de bilheteira.

Muito procuram não se alhear desse reencontro com o público. Entre eles, o antigo presidente do CPC, Fernando Lopes, que em 1984 estreia Crónica dos bons malandros, adaptado do *best-seller* de Mário Zambujal, e recorrendo, entre actores mais «sérios», a vedetas da televisão com Nicolau Breyner. Leitão Ramos [1989:230] considera que esse filme revela uma «vontade de entrar na esteira de Kilas, o mau da fita», tal como o seu filme seguinte, Matar saudades, tem como «miragem» o êxito de António Pedro Vasconcelos; e Leitão Ramos pergunta: «tem rosto a filmografia daquele que já foi tomado como o mais talentoso cineasta da sua geração? Começa a intuir-se que talvez não, com algum espanto. Mas será que esse facto, na obra do arauto do Cinema Novo, não espelha afinal o trajecto de uma geração sem projecto estético, ético ou político?» Não creio que assim seja: projecto havia, estético, ético e político; o que aconteceu foi que os tempos agudizaram (e, ao agudizarem, mostraram melhor) as clivagens que antes existiam mais subterrâneas na coesão, de algum modo forçada, do antes 25 de Abril e do imediatamente após, em que já entre um Fonseca e Costa e a linha mais «formalista», de que na altura o representante

[728] - Leitão Ramos [1995] diz que «Oxalá chega quase aos 90.000». São vários os casos em que não há concordância sobre os números de espectadores (procurei usar os mais precisos), mas este é o que apresenta maiores diferenças.

máximo era António Pedro Vasconcelos, as diferenças eram mais fundas do que era dado a ver em público. E aconteceu também que, com a mudança dos tempos, se mudaram algumas das vontades (e não digo que seja mau mudarem-se as vontades, e muito menos os tempos, não se trata aqui de uma avaliação moral, mas do reconhecimento da maior ou menor coerência dos percursos): o caso paradigmático será a mudança de Vasconcelos, primeiro tão ortodoxo seguidor da *Nouvelle Vague* e em breve defensor de ideias, também internacionais e francesas mas bem opostas ao formalismo inicial, como veremos de seguida[729].

Ao mesmo tempo, convém não ignorar que Francisca, de Manoel de Oliveira, por muitos considerado como a obra-prima de todo o cinema português, apesar de ser longo e lento, consegue, em 1981, 80 000 espectadores. E responsáveis ligados ao I.P.C. lembram, num texto de 1985[730], que «são os filmes "difíceis" de realizadores portugueses que encontram formas de financiamento complementares no estrangeiro e não os filmes destinados ao grande público e ao mercado interno». De facto, Oliveira continuará a filmar, produções cada vez mais dispendiosas, com apoios externos: se, durante alguns anos depois de Francisca (que teve na estreia a presença do Presidente da República), o I.P.C. pouco apoia este cineasta, Oliveira encontra lá fora os financiamentos, e mesmo as encomendas, que lhe permitem filmar Le soulier de satin e Mon cas. E a consagração internacional continua, sobretudo para Oliveira, mas também para António Reis, César Monteiro e João Botelho.

---

[729] - Mas não foi só Vasconcelos: basta ter passado o tempo da militância revolucionária (o da oposição ao Estado Novo ou o do chamado PREC) para que muitas posições se reajustem. Leitão Ramos [1989:278 e 381], lembra, por exemplo, como José Nascimento, tendo-se primeiro destacado «com alguns dos mais marcantes documentários sobre o período 1974-1975», acabou no «decorativismo *glacé* de Repórter X»; assim como Luís Galvão Teles, depois do «esteticismo poérico do Bestiaire ou do Entremês», e depois do voluntarismo «cartilhista» de A confederação, vira, em 1980, para «o humor popularucho de A vida é bela!?». Como vimos com DiMaggio, os processos comerciais, ao procurarem largos mercados e economias de escala, corroem as classificações assentes em fronteiras rituais e rígidas, como as que durante duas décadas existiram no novo cinema português.

[730] - Artur Castro Neves e José Carlos Serras Gago, «Cinema e Integração Europeia», publicado no Diário de Notícias de 15 de Junho de 1985.

Ana, de António Reis e Margarida Cordeiro, é um bom exemplo de como as clivagens se tornam cada vez mais públicas e assumidas: o filme impressiona profundamente a crítica internacional, de Roterdão a Berlim, e ganha um Grande Prémio no Festival de Valladolid; mas, quando, em 1985, se estreia em Portugal, é em circuito marginal, e a Comissão para a Qualidade Cinematográfica, organismo criado em 1981 para atribuir a filmes nacionais e estrangeiros a menção «filme de qualidade», recusa-se por maioria a distinguir o filme com essa referência; há pronta reacção, em abaixo-assinado de cineastas, críticos e intelectuais. Neste sentido, é enganador pensar, quando se fala em «cinema português», que este existe como entidade unificada, ou em que as fracturas seriam mínimas. João Lopes é dos que mais tem pugnado para que assumamos as fundas diferenças que existem na nossa cinematografia, como existem nas dos outros países: «julgamo-nos, por vezes, profundos, justos e iluminados quando lamentamos ou, mais do que isso, procuramos anular as diferenças que marcam os agentes desse objecto a que chamamos "cinema português". Ficamos chocados com a indiferença dos Óscares de Hollywood em relação a um cineasta como Spielberg, mas parecemos depender da miragem de um cinema português apaziguado e pacífico, sem sobressaltos nem contradições. Podemos, eventualmente, surpreender-nos com a indiferença com que Godard (é apenas um exemplo) é tratado em alguns meios franceses, mas julgamos poder esperar um cinema português dominado por valores ou símbolos que todos deverão reverenciar»[731]. O que explica, a meu ver, de forma mais directa, esta insistência na ideia de uma **unidade** do cinema português é o facto de esta realmente ter existido, pelas circunstâncias que vimos, na tomada do poder pela geração do cinema novo, que como grupo unificado foi visto e reconhecido no estrangeiro e ocupou os lugares-chave do cinema em Portugal. É isto que limita a comparação feita por Lopes com o cinema de Hollywood. Basta, aliás, a escala do país para fazer com que, no exterior, o «cinema português» surja como muito mais unitário do que o norte-americano. Mas, ao contrário do que me parece resultar da síntese feita por João Mário Grilo [1992], não creio que tal unidade tenha saído reforçada pela revolução

[731] - João Lopes, recensão crítica ao Dicionário do cinema português, de Leitão Ramos, Expresso, 6 de Janeiro de 1990.

(esta só afastou as produções do género Cinedex, em que as vedetas do nacional-cançonetismo tentavam recuperar êxitos de outrora); a consagração internacional, por um lado, e o sucesso de alguns filmes junto do público português, por outro lado, parecem consolidar ambas a situação do cinema português, mas não podemos esquecer que o fazem, quase sempre, em direções divergentes, e com filmes diferentes. Penso que a análise histórica e crítica deve, justamente, trazer as clivagens à luz do dia, como estou a procurar fazer ao mostrar os crescentes diferendos entre o que, por simplificação, poderemos chamar «cinema de autor» e «cinema de grande público».

Como escreve lucidamente Bénard da Costa [1991:170-172], «entre estas duas matrizes, decorreu o final da década. Contudo, a linha divisória que entre elas se pretendeu traçar revelou-se, do ponto de vista comercial, cada vez mais ténue. Por um lado, não se repetiram nesse período , êxitos de bilheteira como os verificados com Kilas, Sem Sobra de Pecado ou O Lugar do Morto[732]. Por outro, mesmo que se tivessem verificado, esses êxitos não conseguiam amortizar obras cada vez mais dispendiosas. Porque os custos dos filmes subiram em flecha, acompanhando a inflação, nos anos 70 e 80[733]. Se em 1977-78, quando se normalizara a intervenção do Estado, o custo médio de uma longa metragem rondava os 5 ou 6 milhões de escudos (cerca do dobro já do que haviam custado os filmes dos anos Gulbenkian), de 78 para 85 esse custo passou para 30 ou 35 mil contos, fora casos excepcionais. De 1985 para 1990, as multiplicações

---

[732] - A própria diminuição do número de salas por todo o país, faz com que haja muito menos espectadores. Segundo Geada [1985b:108], «entre 1974 e 1984 o cinema perdeu cerca de 15 milhões de espectadores, isto é, o equivalente a 60% da totalidade do seu público, nesse período, cabendo à zona de Lisboa uma fatia superior a seis milhões, apesar de a capital conservar as melhores salas. Nestes dez anos o índice inflacionário do bilhete de cinema entre nós rondou os 650%, considerada a média do preço dos bilhetes em todo o país.» Adiante voltaremos à questão, que até hoje não parou de se agravar.

[733] - Leitão Ramos [1995] dá o seguinte exemplo, apenas com os filmes de Fonseca e Costa: Kilas, rodado entre 1978 e 1980, «orçou em 9.600 contos, Sem sombra de pecado, do plano de 1981, já custou 29 mil, e o seguinte - Balada da praia dos cães, de 1984 - chegaria perto dos 120 mil).»

continuaram e hoje esse mesmo custo médio situa-se em 80 mil contos[734]. Ora esses custos, ainda incrivelmente baixos face à produção europeia, como se podem amortizar, num país em que cerca de 20 por cento da população vive em concelhos onde não há espectáculos cinematográficos?» Basta ver os casos de E.T., Out of Africa ou Indiana Jones and the Last Cruisade, que «raramente ultrapassam 1 milhão de espectadores. Mesmo que um filme português os fizesse, a sua receita de bilheteira não seria superior a cerca de 50 mil contos, o que seria sensivelmente metade do seu custo de produção, se o milagre se produzisse duas vezes (filme muito barato, êxito descomunal).»

A conjuntura é, assim, já na segunda metade dos anos oitenta, contrária à euforia da primeira metade dessa década: os custos sobem em flecha, e ao mesmo tempo o número de espectadores cai acentuadamente. A partir de 1974, só Querido Lilás de Artur Semedo, em 1987, atingiu (e passou) a cifra dos 100 mil, decerto graças à popularidade do protagonista, Herman José. No mesmo ano, Balada da praia dos cães, de Fonseca e Costa, baseado no romance de Cardoso Pires, consegue passar os 80 mil espectadores, mas, no ano seguinte, o seu A mulher do próximo já fica muito longe dos números que este cineasta vinha conseguindo. O mesmo acontece a António Macedo, que não consegue de modo nenhum aproximar-se dos seus habituais sucessos com Os emissários de Khalom, estreado em 1989. Em 1989 e 1990 as coisas começam a melhorar para alguns (raros) filmes como Recordações da casa amarela, que quando chega a Portugal, já premiado com o Leão de prata de Veneza, faz mais de 25 mil espectadores, e Non ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira, que, com uma menção especial de Cannes e a particularidade de se debruçar sobre variados episódios da História portuguesa, faz quase 70 mil espectadores.

Não tive ainda ocasião de referir, neste encadeamento histórico: a autonomização da Cinemateca Portuguesa em relação ao I.P.C. (desde Agosto de 1980, e com sede própria a partir de Janeiro de 1982): a criação, em 1980, da comissão encarregada de organizar o Arquivo

---

[734] - «Ainda em 1985, Le Soulier de Satin custou 250 mil contos (...), em 1989, Non de Manoel de Oliveira e Aqui d'El Rei de António-Pedro Vasconcelos atingiram os 700 mil contos.» Nota de Bénard da Costa.

Nacional de Imagens em Movimento, para o qual se começaram a restaurar alguns dos mais antigos filmes portugueses: a fundação, no Porto, pela Cooperativa Árvore, de outro curso superior de cinema, oficialmente reconhecido; e o surgimento de uma nova geração de realizadores. Leitão Ramos chama «quarta geração» aos cineastas surgidos após o 25 de Abril, e nela inclui todos os que foram aparecendo até hoje. Talvez seja um pouco arbitrário, mas creio ser preferível considerar como fazendo parte de um grupo intermédio os autores que, embora apenas depois do 25 de Abril tenham surgido como realizadores no cinema português, logo no início dos anos oitenta se juntaram à geração anterior: João Botelho (Conversa acabada, Um adeus português, Tempos difíceis), João Mário Grilo (com A estrangeira e O Processo do Rei, ambos produzidos por Paulo Branco), Jorge Silva Melo (Passagem ou a meio caminho, Ninguém duas vezes e Agosto); além de José Álvaro de Morais, que vinha já do Cineclube Universitário de Lisboa, fora assistente de realização de António Pedro Vasconcelos, estudara na Bélgica entre 1969 e 1974, ingressara na RTP em 1975, e ainda se juntara, em 1976, ao fim do CPC, que nesse ano lhe produziu (para o Museu da Imagem e do Som da Fundação Gulbenkiana) o documentário Ma femme chamada bicho, sobre Vieira da Silva e Arpad Szenes; em 1977, Morais começou a filmar O bobo, só o vindo a terminar em 1987; Leitão Ramos [1989:268] di-lo «encavalitado entre a geração do Cinema Novo e os cineastas decididamente pós-74 (Botelho, Grilo, Silva Melo, Vítor Gonçalves...)».

Aqueles a que se poderá com mais propriedade chamar a quarta geração (ou quinta, se chamarmos quarta a esse grupo intermédio) distinguem-se por algumas características diferentes da geração anterior: frequentaram quase sempre a Escola Superior de Cinema (como, é certo, também João Botelho), começaram por trabalhar com os realizadores mais velhos, em funções que iam da assistência de realização (Pedro Costa, por exemplo, teve essas funções em cinco longas metragens antes de realizar a sua primeira obra) à direcção de som ou à montagem, e, quando se quiseram abalançar a realizar os seus próprios filmes (por vezes curtas ou médias metragens) fizeram-no quase sempre em produtoras por si próprios

fundadas. Ao contrário do que se passou, por exemplo, nas artes plásticas[735], os anos oitenta não trouxeram ao cinema uma dinâmica em que a afirmação de novos valores fosse fácil, rápida ou apoiada em continuidade, nem pelo Estado nem pelo mercado. Muitos dos novos cineastas criam as suas próprias empresas, lutando, porém, com uma precaridade sempre à beira da insolvência. É assim que Cristina Hauser (que tinha sido a Teresa do Amor de perdição) funda, em 1982, a produtora «A quimera do ouro», e nesse ano realiza a primeira das suas três curtas e médias metragens baseadas em Schnitzler. Ana Luísa Guimarães roda, em 1984, O visitante, ficção de 24 minutos produzida a expensas próprias, sem financiamento do I.P.C., graças ao trabalho gratuito de técnicos e actores. No ano seguinte, esta realizadora, em conjunto com José Bogalheiro, Pedro Caldas, Pedro Costa e Vítor Gonçalves, funda a «Trópico Filmes», que produzirá a sua primeira longa-metragem, Nuvem, assim como O sangue, de Pedro Costa, entre outros. Por seu lado, Joaquim Pinto, técnico de som de muitos filmes, portugueses e estrangeiros, dos anos oitenta, funda a produtora «GER, Grupo de Estudos e Realizações», e lança-se em 1987-88 na rodagem de Uma pedra no bolso, uma longa-metragem em grande parte auto-financiada, com uma equipa de filmagens de apenas quatro pessoas mas com um acabamento não amador; no mesmo ano a

---

[735] - Idalina Conde considera que, nos anos oitenta, acompanhando o grande dinamismo das artes plásticas nos grandes centros mundiais, houve em Portugal, «sobretudo a partir do meio da década», transformações estruturais muito rápidas: renovação generacional, novos valores, novas estéticas, novas estratégias, maior presença no exterior da arte contemporânea portuguesa, com apoios substanciais do Estado e de fundações privadas, mercado crescente de vendas nas galerias, enfim, uma «atmosfera generalizada de entusiasmo, de investimento e de consumo cultural, acompanhada e estimulada pelo papel acrescido e muito influente dos *media*, onde se assiste à progressiva implantação e profissionalização do jornalismo artístico-cultural». Assim se geraram tendências de «renovação acelerada dos valores geracionais e estéticos, de acesso mais rápido à carreira e de consagração mais precoce, em suma uma espécie de ciclo curto de produção cuja consequência é um processo inflacionista de nomes e de preços. Por exemplo, quando consideramos dois dos artistas mais famosos dos anos oitenta, contamos para cada um deles, e apenas entre o início e o meio da década, nada menos que dez exposições individuais e treze a vinte e uma exposições colectivas. E o movimento acelera-se ainda mais para os seus sucessores.» Idalina Conde, «Transformations dans le champ artistique portugais», *in* Ducret, Heinich e Gucht (orgs.), La mise en scène de l'art contemporain, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, pp. 85-86 e 96.

GER produz a segunda longa-metragem de Joaquim Pinto, Onde bate o sol, e, no ano seguinte, será esta a produtora de Recordações da casa amarela. Rui Goulart consegue, em 1989, um esquema de financiamento inovador, baseado em dinheiro das autarquias e empresas, para rodar em Portugal, Itália e França a sua longa-metragem Em obsessão; Leitão Ramos [1989:136], um dos poucos que a viu, considera que «os resultados fílmicos tornam irrepetível» esse esquema, pelo menos enquanto houver memória do que tem sigo geralmente considerado uma fraude. Com um profissionalismo bem diferente, Joaquim Leitão é um dos fundadores das «Produções Off», que lhe produzem duma vez por todas. A produtora «Invicta Filmes» lança também vários nomes, como Teresa Villaverde, com Idade maior. Apenas João Canijo, que anteriormente trabalhara como assistente em três filmes de Oliveira, um de Paulo Rocha e outro de Silva Melo (para só citar os portugueses), é, nesta geração, uma excepção em termos de produção (o que o aproxima do grupo intermédio), porque os seus primeiros filmes, Três Menos eu e Filha da mãe, são produzidos por Paulo Branco.

Apesar das dificuldades, alguns destes filmes beneficiam da implementação, pelo I.P.C., de uma política de primeiras-obras, assim como da comparticipação financeira da RTP na produção, onde a presença de figuras do novo cinema português, como Fernando Lopes e Seixas Santos, assegurou, sobretudo nos anos de 1986 a 1989, uma apoio importante para a contretização de projectos de consagrados como Manoel de Oliveira, Fonseca e Costa e César Monteiro mas também de novos como Joaquim Pinto e Pedro Costa.

A situação do cinema português é mais frágil do que esta relativa profusão de longas-metragens pode sugerir. Como escreve Bénard da Costa em 1991 [pp. 182-183], «se são cerca de 80 os cineastas portugueses **no activo**, número jamais alcançado noutra qualquer fase do nosso cinema; se o Instituto Português de Cinema assegurou no período de 1984-1989 uma média de cinco-seis longas metragens por ano, numa experiência de produção contínua também sem paralelo no passado; se nunca tantos cineastas portugueses tiveram tal reputação internacional e se nunca houve tantos prémios e tantas presenças em festivais, nas televisões estrangeiras ou até nos circuitos comerciais; se também nunca se alicerçaram casas de produção, ou com a vocação de qualidade que caracteriza Paulo Branco ou

atraindo a Portugal inúmeras rodagens de filmes estrangeiros, o que permititu a Cunha Telles desforrar-se nesta década dos azares dos anos 60 e solidificar uma posição-chave nos meios de produção; se tudo isto é indiscutível, pode dizer-se que, hoje, 1991, o cinema português possa considerar-se a salvo de percalços do passado? A situação acima descrita, de **insolvência básica** de cada um destes filmes, aliada aos seus crescentes custos de produção, só o permitem dizer enquanto o Estado continuar a subsidiar a fundo perdido esta produção. O ano de 1990 foi exemplar. Bastaram algumas mudanças na pasta da Cultura e na Direcção do I.P.C., para que o edifício estremecesse de alto a baixo, provocando o atraso de muitos projectos, dificílimas situações para pequenos produtores, e desactualizando irremediavelmente muitos orçamentos. (...) Tanto mais que a Radiotelevisão Portuguesa que em em 1986 inicara - após uma inacção de 30 anos - uma política sistemática e inteligente de apoio a esse cinema - a interrompeu em 1989, quando o Governo aboliu a principal fonte de receitas do I.P.C. - o falado imposto adicional - substituindo-o por uma taxa sobre as receitas da Radiotelevisão Comercial, empresa solidária da R.T.P.[736]. Em 1991, a situação parece tender a voltar à normalidade, mas essa normalidade dificilmente se compadece com os largos critérios dos anos 84-89. Essa largueza era "luxo de pobres", na medida em que continha orçamentos em bases crescentemente fictícias[737] e a médio prazo estranguladoras.»

Chega-se, assim, com a viragem da década de oitenta para a de noventa, a uma situação do cinema português estruturalmente diferente. Atente-se, desde logo, na tendência para uma diminuição da intervenção

---

[736] - Grilo [1992:165] considera que essa lei se deve «às pressões da distribuição. Opta-se então por uma solução alternativa de financiamento do IPC, através de uma percentagem sobre as receitas da publicidade televisiva. A solução é rebuscada e, inevitavelmente, transitória. Progressista, no sentido europeu do termo, a abolição do Adicional representa, em termos da política nacional, uma indesejável **(re)nacionalização** do cinema português, isolando-o dos fluxos internacionais da economia do cinema (que era, precisamente, o aspecto mais positivo da Lei 7/71), e colocando-o na dependência frágil e **contra-natura** da publicidade.»

[737] - «Em 1989 e 1990, muitas produções já não puderam arrancar porque os orçamentos apresentados não tinham exequibilidade.» Nota de Bénard da Costa.

estatal nos vários domínios de actividade, incluindo a actividade cultural, e a respectiva entrega à concorrência do mercado. Neste contexto, a atribuição de subsídios por parte do I.P.C. começa a ser contestada por vários sectores, tanto mais que, além de estar alheia à lógica do mercado, envolve somas mais elevadas do que é usual nos domínios da arte[738]. A discussão deixa, pelo menso explicitamente, de ser estética, e passa a ser cada vez mais ética e económica. Muitos passam a reclamar, então, para o cinema português, o estudo e implementação de um novo modelo a que poderíamos chamar **desenvolvimentista**, centrado nos critérios da **difusão** comercial e não já nos da **criação** artística.

Não se pense, porém, que a rapidez e amplitude das transformações podem ser compreendidas no contexto exclusivamente português, porque, a nível internacional, deu-se nos últimos anos uma crescente e potente internacionalização e concentração da produção audiovisual europeia, e uma inédita relação de co-produção com a televisão: basta dizer que, com a extensão dos novos impérios audiovisuais, em 1985 quatro países (Grã-Bretanha, França, Alemanha e Itália) concentravam já 83% da produção audiovisual europeia, e que 57% dessa produção cabia à televisão[739]. Os efeitos dessa internacionalização e, nela, da internacionalização, fazem sentir-se entre nós. Em Junho de 1985, o I.P.C. organiza um colóquio sobre «O cinema português e a CEE», onde se debatem os problemas de sermos a parte mais fraca, e por isso em desvantagem, nas co-produções. Também Artur Castro Neves, um defensor do modelo desenvolvimentista, lembrando «o afluxo de produções estrangeiras que vêm ser rodadas entre nós», escreve[740]: «a partir de meados dos anos oitenta, enquanto as sucessivas tutelas políticas e o Instituto Português de Cinema (I.P.C.)

---

[738] - Lembremos que, mesmo no caso das primeiras obras, desde pelo menos Dom Roberto e Os verdes anos até hoje, os realizadores têm feito sobretudo longas-metragens. A meu ver, este tem sido um dos maiores erros cometidos, porque, ao menos no caso das estreias, a produção de curtas ou médias metragens, se não teria evitado muitos fracassos de filmes e até de carreiras, teria pelo menos permitido que esses fracassos desequilibrassem consideravelmente menos as verbas dedicadas ao cinema português.

[739] - Cf. Nelson Traquina, Portugal na Europa pós-92: o desafio da nova era audiovisual, Oeiras, Instituto Nacional de Administração, Abril de 1992, p. 12.

[740] - Em «O Estado e a economia do audiovisual», Expresso, 12 de Setembro de 1992, pp. 35-R e 36-R.

cultivavam, com comodismo táctico e inconsciência prospectiva, uma estratégia "cineclubista", a economia do audiovisual português era minada pelos efeitos negativos de uma "integração europeia" clandestina, em que as infra-estruturas e os profissionais eram utilizados como instrumentos de regulação dos baixos custos das produções estrangeiras.» «Os capitais externos que, por via dessas produções, entram em Portugal são atraídos por condições naturais, pelo nível dos nossos técnicos e infra-estruturas, mas em quase nada beneficiam os criadores portugueses que nelas não participam.» E vão gerar uma dinâmica de mercado que tornará «o modelo seguido pelo I.P.C. progressivamente inoperante. O brutal aumento dos custos de produção, provocado pela inflação e pela subida dos salários de técnicos derivada da rodagem de um número cada vez maior de filmes estrangeiros, obrigaram o I.P.C. a passar a suportar apenas parte dos custos de produção, provocando, por um lado, uma concorrência deflacionista entre os candidatos a subsídios, e, por outro lado, conduzindo a prazo a um estrangulamento da capacidade de produção nacional. A saída para o estrangulamento financeiro, resultante da impossibilidade de montar as produções a partir exclusivamente dos fundos do I.P.C., foi encontrada, desde meados da década de oitenta, através de três modos: financiamento complementar da RTP; apoios directos concedidos pelos programas europeus Media e Eurimages; co-produções. Todavia, o recurso a estas novas fontes de financiamento exige da parte dos produtores portugueses uma atitude diferente, estranha à actividade do criador, tendo conduzido a uma reformulação do papel subalterno que vinha a ser desempenhado por aqueles», como já analisaremos.

Resta ainda saber se, nestas alianças europeias, quase sempre por intermédio de cadeias de televisão, não será o cinema a ficar parecido com o seu cônjuge, fazendo uma espécie de telefilmes para grandes salas, como antes vimos Daney criticar, ou se haverá interesse na sua especificidade cinematográfica, a qual, no caso português, é redobrada pela grande especificidade que tem caracterizado a maior parte dos nossos filmes, tão longe de uma produção «normal» ou «média». Como escreve Bénard da Costa [1991:184], «na "hora da Europa" (...) irá triunfar em Portugal o **cinema europeu**, submergindo sob a uniformidade a **originalidade** do nosso cinema das três últimas décadas, ou essa **originalidade** continuará a ser o nosso trunfo de exportação, fazendo de Portugal, em metáfora utilizada por

António Pedro Vasconcelos, uma **região demarcada** de produção cinematográfica?»

Repare-se como estas transformações implicam variadas e profundas redefinições de critérios e de fronteiras, e como a participação de artistas e técnicos em actividades não artísticas, seja nas co-produções, seja em muitos dos filmes estrangeiros rodados em Portugal, seja, cada vez mais, em programas de televisão, vem abalar as fronteiras rituais que antes eram claramente estabelecidas, tornando habitual e aceitável a sua transgressão. A própria parte de «português» que existe na definição do cinema português vai sendo posta em causa pela redefinição do espaço de trabalho e do espaço de referência, acentuada pelas novas tecnologias. Como diz em 1990 o ministro da tutela[741], «que sentido fazem as barreiras nacionais quando se utiliza um satélite? (...) Aliás, já estamos a sofrer os efeitos disso: 15 por cento de portugueses vêem a televisão espanhola e 7 por cento televisão por satélite.» Em 1989, os países da CEE procuram reagir à penetração do mercado americano, mas, como nota Nelson Traquina [1992], «devido às novas tecnologias, qualquer estratégia proteccionista está condenada a fracassar a médio e longo prazo».

Como veremos, o cinema americano mais estandardizado domina a distribuição e exibição cinematográficas em Portugal de uma forma crescente (90% em 1992), que só não cresce mais porque quase nada resta de percentagem que ele não ocupe ainda. É claro que, como nota Augusto M. Seabra[742], «mais do que uma divisão de campo em termos "pro" e "anti" americanos (...), a questão coloca-se cinematograficamente no modo como a consagração do padrão tende à exclusão da diversidade - e a questão começa logo no território americano, onde também as práticas independentes são obscurecidas pela extensão da norma dominante.» Aliás, mesmo os nossos cineastas vanguardistas têm como referência alguns dos clássicos do cinema americano. Mas a questão da dominação do cinema americano tem servido para dividir o terreno entre os defensores do cinema como grande **indústria de entretenimento** e os defensores do

---

[741] - Couto dos Santos, em entrevista com o título «A tecnologia tem andado mais depressa que o legislador», na Revista do Expresso, 5 de Maio de 1990, pp. 60 a 63-R.

[742] - «De uma cegueira crítica», Público, 8 de Outubro de 1993, p. 2 do Suplemento «Fim de semana».

cinema como **arte**.

E esta divisão de campos vai atravessar o próprio interior do *artworld* tradicional do cinema português, quando alguns cineastas reclamam, pela primeira vez e cada vez mais, uma redefinição de estatuto fora do conceito de arte, que passa por critérios extra-estéticos (económicos, tecnológicos) e que assenta sobretudo na ideia de comunicação com o público - o que, no fundo, é uma não existência de critérios, por submissão aos critérios do público. Eles reclamam o fim do modelo artesanal de produção e da política de subsídios que a sustentava, e a passagem, com outro tipo de subsídios e apoios, a uma produção industrial, feita com menos tempo e mais meios. É assim posta em causa a existência de um cinema de autor, de características pessoais, a favor de um cinema em que o **produtor** assume um papel cada vez mais importante na montagem financeira dos projectos e na estratégia de relacionamento com os públicos.

António Pedro Vasconcelos, convertido àquilo a que chama «as profundas modificações que o cinema sofreu em toda a Europa», depois de experimentar o novo modelo em Aqui d'el rei, uma co-produção europeia de dimensões inéditas para o nosso país, é chamado a pôr de pé uma nova legislação que institua e regule o programa desenvolvimentista do audiovisual português. Cria-se, pouco depois, o Secretariado Nacional para o Audiovisual, presidido por Vasconcelos. Grilo [1992:165] comenta: «a impossiblidade de discernir correctamente entre o cinema e o audiovisual lança a confusão e algum pânico entre os sectores mais criativos do cinema português. É que, se a figura de António-Pedro de Vasconcelos funciona, *a priori*, como uma garantia de protecção dos interesses específicos da actividade cinematográfica, a verdade é que o oportunismo político que, em toda a Europa, envolve o mal definido conceito de **audiovisual**, pode motivar utilizações e práticas de produção muito menos claras, com efeitos evidentes sobre a liberdade de criação, precisamente o elemento que fez a originalidade da cinematografia portuguesa das duas décadas anteriores.»

Vale a pena, face a tal confusão, tentar rastrear nas declarações de António Pedro Vasconcelos qual o projecto que pensa implementar para o cinema português. Ele considera que o I.P.C. (contra o qual apresentou mesmo um *dossier* no Provedor de Justiça), «além de ter perdido a sua razão de ser após a desaparição do Adicional, também não percebeu as

mudanças do cinema na Europa», mudanças que exigem «alternativas de financiamento e esquemas diferenciados de apoio à produção». Diferenciados, entenda-se, no sentido de recorrer a outros países, a cadeias de televisão e a fundos comunitários; de resto, no programa de Vasconcelos não parece haver lugar para filmes de tipos muito diferentes, porque o seu modelo é claramente o de grandes produções, para circularem num mercado europeu o mais alargado possível: «os prémios em Festivias são como as vitórias da Rosa Mota: impedem-nos de ver as misérias do cinema nacional e da ruinosa gestão de Salgado de Matos, que fez proliferar filmes com orçamentos de miséria»[743]. Um artigo publicado por Vasconcelos[744] no ano anterior, no estrangeiro, pode dar-nos uma ideia mais desenvolvida do modelo que defende, assente na estereotipização. Aí se pode ler: «a hegemonia do cinema americano não é devida apenas ao seu simples poder económico, o qual, graças a um mercado interior forte e unificado por uma língua comum, permite produzir obras ambiciosas e possantes e dominar por sua vez o mercado mundial; é devida tamtém e sobretudo ao facto de que os americanos compreenderam muito cedo que a única maneira de organizar a produção em termos de indústria - e desse modo escapar ao lado mais ou menos aleatório que cada filme traz em si - era especializar-se: é assim que as grandes *majors* da época (entre os anos 30 e 50) criaram pouco a pouco **modelos** que deram rapidamente lugar a géneros precisos (...). Este tipo de organização permitiu, ao nível económico, graças à divisão do trabalho e à especialização, uma racionalização da produção em cada estúdio, e, o que mais é, uma popularidade crescente dos filmes americanos em todo o mundo. Porquê? porque qualquer grande arte em qualquer época foi sempre uma arte da **variação** em torno, primeiro de uma forma de expressão privilegiada, depois de um modelo específico, permitindo assim jogar sobre uma lei essencial

---

[743] - Declarações incluídas no extenso *dossier*, intitulado «Cinema português: alta indefinição», que João Lopes e M. S. Fonseca organizaram no Expresso 5 de Maio de 1990, pp. 58-R a 63-R, na altura da criação do Secretariado Nacional para o Audiovisual.

[744] - António Pedro Vasconcelos, «L'absence de modèles dans le cinéma européen», pequeno texto de página e meia publicado na revista Les Cahiers du Scénario, nº 4-5, Inverno de 1988-1989, pp. 43-44, texto que vou citar quase na íntegra.

do sucesso de qualquer ficção: o equilíbrio subtil mas indispensável entre o hábito e a surpresa, o jogo entre os elementos estáveis e por isso facilmente identificáveis - as regras, as convenções - e o elemento instável e inesperado: a variação.» Seguem-se exemplos históricos, desde a tragédia grega ao romance francês do século XIX e ao cinema americano. «Ora, se a Europa já não tem cinema (ainda que produza mais do dobro dos filmes que os EUA produzem) é em grande parte por razões económicas, sem dúvida (a fraqueza de cada mercado nacional), mas sobretudo devido a uma crise profunda dos valores e ao ***bouleversement*** dos meios de expressão tradicionais - a pintura, o teatro, a ópera, o romance, o cinema - que a impedem de criar hoje novos modelos de ficção. No domínio do cinema, a Europa até hoje só conheceu curtos momentos em que um país dado numa época dada foi capaz de criar modelos: o expressionismo na Alemanha dos anos 20 e, na mesma época, o cinema russo; o realismo francês dos anos 30 - em torno de Gabin, Prévert, Carné; o neo-realismo italiano no fim dos anos 40 - e depois a sua versão picaresca e popular na comédia dos anos 50 e mesmo 60; e a ***Nouvelle Vague*** francesa do começo dos anos 60 que irradiou um pouco por todo o lado. Nos anos 70 e até aos nossos dias, apenas Fassbinder, sózinho, conseguiu criar uma obra de um realismo que a liga por certos aspectos ao expressionismo - o pessimismo e a decadência - e que é ela própria concebida como uma sequência de variações dobre o avesso do milagre economómico da Alemanha pós-Adenauer. A ficção europeia só poderá pois conhecer um novo impulso se, por um lado, a produção se tornar transnacional - o que fará crescer o seu poder no plano económico mas também no domínio do imaginário - e sobretudo se conseguir encontrar-se num novo ***medium*** - a TV - capaz de criar modelos populares susceptíveis de provocar a inspiração de novos criadores.»

Repare-se como Vasconcelos assim erige em principal necessidade a existência de uma certa tipificação em modelos industriais, que «escapem ao aleatório» da individualidade de cada filme, e, mais do que isso, como esses modelos, pelo menos no caso americano, não têm a ver com normas estéticas mas sim com o sucesso de público; e repare-se, sobretudo, como tudo subitamente desemboca na televisão, sem que Vasconcelos chegue a explicar por que razão é ela quem pode hoje criar modelos. Deve ser, pois, apenas uma questão de ***Realpolitik***, como as suas declarações de

1990, que estava a citar antes destas, parecem especificar: «o cinema na Europa já é um parente pobre da televisão. É um facto. Sobreviver com a ideia de que é preciso proteger o cinema da ameaça da televisão é um suicídio lento. Os cineastas não podem ter medo do confronto. É preciso que seja o cinema e os cineastas a imporem os seus métodos à televisão.» Repare-se que, aqui, já se proclama a esperança de que seja o cinema a impôr os seus modelos; como se não houvesse lógicas institucionais, e como se não fossem justamente elas a impôr uma aliança em que o cinema surge em posição de desvantagem. Ou seja, no dizer de Vasconcelos, «o cinema é a aristocracia do audiovisual»: casa com a televisão porque é lá que está o dinheiro, e mantém uma vaga esperança de poder preservar uma certa distinção e respeito em função da sua maior antiguidade.

O certo é que a lei que em 1990 institui o Secretariado para o Audiovisual, a que Vasconcelos preside, conta 26 referências ao audiovisual, 8 à televisão e nenhuma ao cinema, apagando-o da legislação. Além disso, sete dos seus nove membros são designados por áreas governamentais, fica sob a tutela da Comunicação Social, e já não da cultura. A SEC nada diz, mas os cineastas protestam veementemente[745]: Botelho lembra como era «o facto de ser tutelado pela área governamental da Cultura que conferia ao cinema português uma certa autonomia». Fernando Lopes declara: «a profissão não foi ouvida para a elaboração da lei que cria o SNA», e «o Governo encara o audiovisual como uma indústria. Receio que o cinema seja atirado para esse caldeirão e o Estado perca de vista as suas obrigações culturais.» Cunha Telles, por sua vez, lembra que «a Associação de Produtores não foi ouvida». Ana Luísa Guimarães corrobora: «houve uma ausência de diálogo com a profissão na criação do SNA e não está assegurada a participação nele das estruturas profissionais»; «o SNA reduz o entendimento do audiovisual apenas aos meios de difusão»; «o cinema arrisca-se a ser transformado numa área subalterna de uma "indústria de programas"». Fonseca e Costa considera que o SNA «é criado por influência nefasta da França, o que mais uma vez nos coloca a servir interesses alheios.»

---

[745] - As declarações que vou citar fazem parte do referido *dossier* «Cinema português: alta indefinição».

Por seu lado (que durante algum tempo é o mesmo), Vasconcelos e o ministro da tutela (Couto dos Santos) não se cansam de lembrar as relações dos audiovisuais com a actividade económica, produtiva, industrial, com as novas tecnologias e com a política de relações externas do país, sobretudo no seio da comunidade. Escusado será dizer que se está já muito longe dos critérios de definição artística antes vigentes e que legitimavam a autonomia de que o cinema português gozava. Na entrevista já citade de Maio de 1990, o ministro afirma, diplomática mas claramente: «até aqui, o cinema aparecia, nitidamente, como uma questão meramente cultural. Penso que essa é uma das razões que tem contribuído para que o desenvolvimento dos audiovisuais, sobretudo o cinema, esteja um pouco parado em Portugal. Porque o cinema tem uma vertente cultural fundamental, mas também uma vertente económica, de produção, de venda no mercado. O cinema americano impôs-se com essa componente» e há que «trabalhar com criadores, empresários, com a televisão, com os partidos, com homens de cultura e com políticos, porque os audiovisuais têm a ver com questões políticas.» «Hoje os audiovisuais têm a ver com a cultura, com a língua, com a actividade económica e industrial. É preciso ter uma visão integrada porque tudo isso se está a desenvolver na Europa em simultâneo com a televisão de alta definição.» «Com o desenvolvimento dos satélites e das comunicações, ou reagimos, e a nossa língua é uma língua que se fala e se conhece, ou somos totalmente massacrados pelo poderio dos produtores franceses, ingleses e até alemães.»

Ainda em 1990, um grupo de quinze realizadores ocupa uma sala do I.P.C. (que continua a existir enquanto o S.N.A. não produz nova legislação) para chamar a atenção para as suas reivindicações: acusam o secretário de Estado da Cultura de promover uma política de aniquilamento do cinema português, exigem o cumprimento da lei de 1971, ainda em vigor, bem como a reabertura dos concursos para assistência financeira à produção. Em Dezembro, por iniciativa da Associação dos Produtores de Filmes de Longa-Metragem, realizam-se os «Estados Gerais do Cinema Português»[746]. Ao contrário do encontro do Porto, em 1967, nesta nova reunião magna do cinema português tornam-se mais claras do que nunca

[746] - De entre a variada imprensa que cobriu o acontecimento, escolhi o artigo de Inês Pedrosa, «Estranha forma de vida», Expresso, 15 de Dezembro de 1990, pp. 96-R a 98-R, de onde extaí as citações que farei no texto.

as cisões dentro do que para uns é o *artworld* do nosso cinema e para outros é antes mundo dos negócios, *showbusiness*. Como exclama César Monteiro nessa reunião, «não há aqui consenso porque há duas atitudes morais diferentes!»

A primeira dessas cisões passa pela concepção de um cinema cujo protagonista é o realizador, ou de um cinema centrado no produtor. Paulo Rocha lembra que «existe uma liderança tradicional dos realizadores no cinema português», liderança que a Associação Portuguesa de Realizadores quer ver reconhecida: tanto mais que «os produtores são excessivamente frágeis e fracos para manter projectos sem dinheiros europeus», o que em última análise pode conduzir à «censura»; «não tenho nada contra os produtores, mas havia um equilíbrio que foi rompido.» De facto, procurando caracterizar o cinema dos anos 90, João Mário Grilo [1992:165] escreve: «**cinema de autores**, no passado, o cinema português pode vir a tornar-se um **cinema de produtores**, no futuro. O que se joga nesta transformação não são simples figuras de retórica, mas a diferença radical de um outro projecto de cinema, se calhar mesmo de um outro cinema. Para já, o vazio e a insegurança destas mutações apenas vem dar prova da extrema fragilidade do tecido cinematográfico português. Voltando as costas a uma opção **industrializante**, o cinema português construiu a sua identidade em torno de outros factores: liberdade criativa, afirmação de um imaginário português, originalidade formal, inscrição "protocolar" na história do cinema. Era um caminho, nunca foi uma encruzilhada.»

Mas agora, está-se realmente numa encruzilhada, em que os produtores do cinema português, nos Estados Gerais que eles próprios convocaram, não se contentam como um relativo reconhecimento do tipo daquele que o cinema de autor sempre lhes deu (basta ver os genéricos do cinema novo), mas querem ir mais longe. A posição mais radical é a do produtor Tino Navarro, que defende (apoiando-se em David Putnam), que a primeira coisa a fazer é «acabar com o domínio do cinema de autor», e em vez dele «privilegiar a posição do produtor», «apostar numa produção forte», nomeadamente em aliança com outros produtores europeus: «se se juntarem cinco países, fica-se com 300 milhões de consumidores. Não haverá aí talentos cinematográficos capazes de fazer bom cinema?» Navarro chega a reivindicar para o produtor o direito à montagem final do

filme (o célebre e decisivo *final cut*) e avisa que não quer produzir «experiências», porque considera mais importante criar uma indústria do que prolongar as suas margens; «o que não quer dizer que não esteja aberto a outras experiências, mas elas só são possíveis se houver um *mainstream*», «uma produção "normal" portuguesa que dê trabalho a actores, técnicos e produtores». Paulo Branco tenta fugir à questão: «tem-se estado aqui a fazer uma distinção entre filmes experimento-culturalistas e filmes comerciais. Eu não percebo: para mim só há cinema.» Mas o mesmo Branco, em entrevista aos Cahiers[747], já afirmara: «o que me interessa é produzir filmes em que a minha presença é, num certo sentido, indispensável, e creio que todos os filmes que produzi não teriam existido sem a minha participação.» O que, evidentemente, não implica necessariamente uma ruptura do equilíbrio a favor do produtor, embora o crescente protagonismo assumido pelo próprio Branco (por exemplo, no número dos Cahiers dedicado ao festival de Cannes, a fotografia que aparece relacionada com Portugal é a sua, e não a de um filme ou de um realizador...) indicie que de alguma forma mesmo um produtor do seu tipo, embora não combatendo directamente a figura do autor, **se apropria** dela - como, aliás, vimos ser característica de várias artes nas últimas décadas, com destaque para as figuras dos galeristas e «comissários» nas artes plásticas.

Mais importante, porém, do que a guerra entre realizadores e produtores está, a meu ver, em causa a luta entre **dois modelos antagónicos de produção**. Um modelo prefere ter, por ano, dois ou três filmes (um único, no limite), de grande orçamento, com boas condições de produção e geralmente com grandes vedetas internacionais. É o modelo que, diz-se, corresponde às exigências da época. Cunha Telles[748],

---

[747] - «Le jeu de produire: entretien avec Paulo Branco», Cahiers du Cinéma, nº 379, Janeiro de 1986 (a propósito do lançamento de Le soulier de satin).

[748] - A primeira declaração que cito de Cunha Telles foi feita, na T.S.F., em 26 de Junho de 1994, a propósito do seu filme Setembro ou uma ternura confusa; as restantes vêm no Expresso de 16 de Abril de 1994, em entrevista concedida a João Lopes a propósito do Óscar ganho pelo filme Belle époque, em cuja produção participou. Nesta entrevista, Telles revela, significativamente, estar a preparar um projecto ainda sem realizador, o qual só virá a ser escolhido depois de escrito o guião e feito o *casting* e o orçamento: «em função dessas premissas,

embora preferindo fazer «crónicas», declara que o que está na moda são filmes de grande espectáculo; por isso mesmo não voltará a realizar, e mesmo como produtor não está interessado em filmes de baixo custo: «estou cada vez mais convencido que os filmes que circulam à escala mundial têm custos elevados. As exigências do público são outras: as pessoas quando vão ao cinema querem ser surpreendidas, maravilhadas, querem encontrar no cinema o que não encontram em mais nenhum lado.» Repare-se que não se fica, por aqui, a saber o que mudou (as pessoas não quiseram sempre ser maravilhadas pelo cinema?) nem por que razão, a partir da agora, «qualquer solução passa por uma mudança na atitude dos próprios realizadores. E acuso-me me primeiro lugar para não haver equívocos: temos de pensar que um filme tem de interessar múltiplos públicos porque já não há filme nenhum que se possa pagar num mercado português. Já nem na França isso é possível, e, mesmo nos EUA, se não se vender, quase não interessa. Acabou o cinema de bairro - hoje, o cinema é obrigatoriamente mundial». Aqui, sim, já são avançadas razões: a subida dos custos de produção tornaria inexequível o modelo em que a geração do novo cinema se fez, e que tornou possível, por exemplo, que O cerco, do mesmo Cunha Telles, desse lucros. A partir de agora, passaria a ser necessário recorrer a grandes esquemas de financiamento, não apenas junto do Estado português, como junto de variadas alianças internacionais. Repare-se que, além de Cunha Telles, vários outros enveredaram, pelo menos em alguns filmes, por esse modelo - produtores que incluem Tino Navarro e Paulo Branco, realizadores que vão de António Pedro Vasconcelos a Manoel de Oliveira, com as respectivas diferenças, que, evidentemente, subsistem, a situarem-se noutros níveis.

Os defensores do modelo antagónico protestam: «vamos entrar num período de projectos megalómanos que vão esmagar a pequena cinematografia independente que existia neste país», diz João Botelho. A posição actual da Direcção da Associação Portuguesa de Realizadores[749]

---

tentar-se-á encontrar um realizador susceptível de ajudar a confirmar os financiamentos necessários.»

[749] - Posição expressa, nomeadamente, num debate organizado a 18 de Fevereiro de 1995 pela organização «Abril em Maio», no qual participaram Monique Rutler, Paulo Rocha, Seixas Santos e Silva Melo.

é defender que se produzam em Portugal **dez filmes por ano**, de modo a diversificar os realizadores que têm acesso a filmar, em vez de concentrar todo o cinema português num único produtor ou realizador. É evidente que, em consequência, coerentemente, se defende assim que os orçamentos desses filmes sejam reduzidos (o que significa abandonar a ideia das grandes produções e das grandes vedetas, e mesmo pagar menos aos intervenientes, que no entanto teriam mais filmes onde trabalhar). Mas não é esse modelo que os produtores dizem já não ser possível hoje concretizar? Silva Melo responde: «tem acontecido nos últimos três-quatro anos os produtores recusarem filmes que provamos ser exequíveis com orçamentos baratos, porque dizem não terem credibilidade junto de outros países e porque esses não lhes pagam as dívidas acumuladas - muita coisa seria explicada se se investigassem as actuais dívidas dos produtores portugueses.» O modelo parece ser possível noutros países: «um pequeno país como a Bélgica, por exemplo, produz 12 filmes por ano, e com orçamentos maiores do que os actualmente praticados em Portugal mesmo para os pequenos filmes». Ainda por cima, no nosso caso poderia tirar-se partido do prestígio já consolidado da chamada «escola portuguesa», ou do «pólo português», como lhe chamou Daney[750], sem personalizar essa escola exclusivamente no nome de Oliveira, de modo a garantir uma produção contínua, de que nem todos os filmes seriam igualmente conseguidos, mas coerente nos seus propósitos e por vezes feliz nos seus resultados.

Este segundo modelo é, declaradamente, um, modelo de «resistência», que rema contra a maré e só com uma grande vontade política poderia ser implementado. Porque o mercado tem caminhado no sentido inverso, com a falência de muitos pequenos produtores e a crescente tendência para as grandes empresas e as grandes produções. É uma lógica que está até de algum modo **interiorizada** nas pessoas que trabalham na profissão, e se afastam da fabricação artesanal que caracterizou o nosso novo cinema. Se Rocha, no citado debate de 18-2-95, se queixava que nem os alunos do Consevatório já hoje querem filmar com os materiais com os quais antes se fizeram grandes filmes, por acharem

---

[750] - Serge Daney, «Le pôle portugais», Cahiers du Cinéma, nº 322, Abril de 1981: «Lisboa não se torna um centro, mas como um pólo que, durante um tempo, atrai.»

pouco profissional («havia antigamente uma candura, uma fragilidade no processo de fazer cinema, mesmo com os grandes realizadores, que hoje já ninguém quer»), menos ainda aceitarão trabalhar nesses moldes os técnicos que entretanto granjearam prestígio nacional e internacional; ainda este ano de 1995, na rodagem de A comédia de Deus, César Monteiro se incompatibilizou com o director de fotografia, por este não querer abdicar da utilização dos meios de uma grande produção - e não se tratava, neste caso, de uma questão financeira, mas realmente de uma opção estética, ou melhor, de duas opções estéticas diferentes. Note-se também que vários dos filmes da dita «escola portuguesa» que alcançaram grande prestígio no estrangeiro foram feitos com grandes meios - Non, por exemplo - e que parte desse prestígio é inseparável de tais meios.

Repare-se ainda que este segundo modelo, se bem que, ao favorecer a pluralidade, dê mais oportunidades aos novos, não é necessariamente o preferido pela geração mais recente do cinema português. Bénard da Costa [1991:181 e 178] defende que «as mais recentes revelações do cinema português parecem apontar para a continuidade da "escola", tantas vezes durante esta década proclamada morta ou agonizante e sempre ressurgindo»; dá como exemplos Ana Luísa Guimarães, Manoel Mozos, Rita Azevedo Gomes, Teresa Villaverde, Luís Alvarães e acrescenta que mesmo Joaquim Pinto, que considera «menos dependente da "escola"», herda dela «o seu gosto pela elipse como forma privilegiada de suspender a narratividade». Teremos oportunidade de discutir adiante a inclusão ou não de alguns desses nomes na continuidade estética do novo cinema. Mas podemos de imediato citar vários outros que se situam explicitamente fora dela: José Nascimento, por exemplo, declara: «não sei qual era a estética específica dos anos sessenta (...), não tenho filiações e, aliás, não sou nada cinéfilo». Joaquim Leitão, que se tornou o cineasta da geração mais nova a ter mais meios para filmar com continuidade, diz: «não consigo falar em cinema português dos anos sessenta (...); se há ruptura creio que compete aos outros dizê-lo, não a mim»; uma coisa, porém, afirma sem rodeios: que não gosta de se ver como autor, nem sequer concorda com o primado do realizador, porque um péssimo realizador pode fazer um bom

filme, se o texto e o material humano forem bons[751]. E outros casos poderiam ser invocados, como os filmes policiais de Leandro Ferreira, que o próprio Bénard da Costa [1991:179] considera «seguir as lições de O lugar do morto e de outros filmes de Vasconcelos», que creio ser tempo de assumirmos que não fazem parte da mesma «escola portuguesa».

Ora, acontece que não tem havido de modo nenhum a vontade política indispensável a este modelo defensor da pluralidade e liberdade experimental das dez longas-metragens. Pelo contrário: com o consulado de de Pedro Santana Lopes à frente da Secretaria de Estado da Cultura, a diferença entre comunicação social e cultura deixou praticamente de existir, esfumadas já as esperanças, tão vagas, de que nem tudo fosse reduzido a números; o próprio António Pedro Vasconcelos acaba por demitir-se do seu cargo. O Instituto Português de Cinema praticamente fica paralizado, e com ele, evidentemente, a produção de filmes portugueses. À sua frente, durante algum tempo, está Manuel Falcão, ex-director do jornal Sete, onde, num editorial que ficou famoso, já expressara o desejo de se fazer em Portugal outro tipo de cinema, ainda que para isso se perdessem alguns prémios internacionais. Numa entrevista de 1991[752], Falcão declara que «não se acha artista. Nunca foi de jogos florais. - Há aqui uma posição clara contra um certo tipo de cinema? - Uma posição contra os jogos florais, não uma posição contra o cinema. É preciso separar o que são obras experimentais - e há poucas no cinema português - do que são obras de vanguarda - o que ainda há menos - ou do que são obras feitas. Da mesma forma como se pode escrever um artigo de jornal, para ganhar um prémio orientado... é possível fazer filmes sabendo que eles vão ganhar prémios, trabalhando numa certa estética que tem isso garantido *a priori*.» Declarações ambíguas, mas que pretendem tirar o cinema da sua clara associação com a arte, e cujo sentido se torna mais claro quando o I.P.C. passa a tomar os produtores como interlocutores privilegiados e a usar como critério fundamental o número de bilhetes vendidos pelos filmes.

---

[751] - Estas últimas declarações vêm em «Um filme tal qual se vive», artigo de Inês Pedrosa sobre a rodagem de Ao fim da noite, Expresso, 29 de Setembro de 1990, p. 70-R. As anteriores, de Nascimento e de Leitão, vêm em Silva Torres, 1993:6.

[752] - Com o significativo título «Tirar o cinema português do mundo irreal em que vive», Jornal de Letras, Artes e Ideias, 1 de Outubro de 1991, pp. 24-26.

Mais tarde, o I.P.C. é transformado em IPACA (Instituto Português das Artes do Cinema e do Audiovisual). À sua frente, são colocados Zita Seabra e Salvato Teles de Menezes, vindos da área comunista - a mesma que, em 1974, procurara afastar a influência já alcançada pelos cineastas do novo cinema e fora buscar nomes do antigo regime. Há mais coerência do que pode parecer à primeira vista nesta escolha feita por um governo do Partido Social Democrata: com uma opção que para alguns podia aparecer como progressista, ia-se afinal buscar quem mais enraízada tivesse a aversão ao cinema de autor e defendesse um cinema populista de recuperação das velhas comédias dos anos trinta e quarenta - o progressismo social, quando existe, não está necessariamente associado ao progressismo estético. Repare-se no que Teles de Menezes escrevera, num balanço crítico feito em 1985[753], em que só considerava César Monteiro como exemplo de «um cinema que é nexo, experimentação, verdade» «(em certo sentido, apenas Sá Caetano o acompanha)». Tal excepção vem justamente confirmar, segundo Menezes, a necessidade de «denunciar a imitação e a subserviência bacocas a modelos que a preguiça intelectual tem imposto entre nós como válidos.» «Há ainda a considerar que os nossos cineastas têm a desagradável tendência a não aceitar certas exigências que uma arte tão democrática como o cinema faz: procurar o esoterismo temático e privilegiar processos de significação ultravanguardistas são graves equívocos num tipo de produção extremamente precário, pouco desenvolvido, e perante um público que precisa de ser ganho, que está furiosamente viciado no modelo ficcional do cinema norte-americano. Diga-se de passagem que países com uma produção bem mais poderosa, quantitativa e qualitativamente, que a nossa têm enveredado pelo reconhecimento deste facto e caminhado no sentido da solução dos seus problemas através, nomeadamente, de co-produções.» Segue-se «a afirmação de princípio: o reencontro do público com o cinema falado em português (o nosso, não o transatlântico) é uma coisa que também será conseguido à custa de um acervo razoável de filmes que, como Kilas, o Mau da Fita, tentem fazer a recuperação (crítica, bem entendido) do espaço estético (formas e processos de significação) da

---

[753] - «10 anos de cinema: 1974-1984», *in* Carlos Porto e Salvato Teles de Menezes, 10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974:1984, Lisboa, Caminho, 1985, pp. 160, 184-185, 193-195.

velha comédia populista, ramo da mesma árvore genealógica a que também pertence a comédia de costumes italiana e com a qual, nos seus pontos mais altos, não teme comparações» - para, eventualmente, depois, «abrir caminho à possibilidade de obras mais "difíceis".»

O que aqui se formula ainda com algumas cautelas, será levado à prática, desde o final da década de oitenta, com desabrida violência e com total cobertura política. O IPACA iniciará uma política de subsídios, ou a Manoel de Oliveira, em quem se investe como cartão de visita internacional, ou a nomes quase sempre desconhecidos, recusando o apoio a cineastas como Paulo Rocha, António Macedo, João Botelho e Teressa Villaverde. «É o enterro do cinema em Portugal», comenta Paulo Branco[754]. Ao mesmo tempo, o IPACA apoia sem contrapartidas, com cópias gratuitas e publicidade na imprensa, co-produções com grandes vedetas estrangeiras, que, apesar de parcialmente rodadas em Portugal, são geralmente consideradas como não sendo filmes nem portugueses nem sequer europeus, mas sim fundamentalmente americanos (que apenas reunem algumas colaborações europeias para não contrariarem as cotas esntretanto estabelecidas para a difusão americana na Comunidade Europeia). Entretanto, a abertura da televisão a dois canais privados tem vindo a fazer diminuir a produção televisiva de ficção (exceptuando algumas telenovelas e *sitcoms*) e a diminuir ainda mais o apoio a filmes portugueses.

De modo que hoje, com que se confronta o projecto desenvolvimentista do cinema português, ultrapassado pela radicalidade brutal de uma política desertificadora alheia aos interesses e especificidades da criação cultural? Com uma lei da televisão, de 1990, e com uma lei do audiovisual, de 1993, que não apoiam a produção cinematográfica. E, sobretudo, com uma perda generalizada da legitimidade do cinema português, enquanto arte, a ponto de, em Julho de 1994, um **editorial** do maior semanário, o Expresso, descobrindo que «um filme português de orçamento médio custa hoje o equivalente a um prédio de 10 apartamentos», concluir, preto no branco: «a verdade, nua e crua, é que não há condições para existir um cinema português. A existência de uma

[754] - Expresso, 1 de Abril de 1995.

indústria cinematográfica (e o cinema, recorde-se, é uma indústria) exige elevadíssimos recursos financeiros, exige recursos técnicos - estúdios, laboratórios, etc. - e exige um enorme conjunto de meios humanos - produtores, realizadores, actores, operadores de imagem e de som, electricistas, etc. -, que só é possível reunir se houver um público com interesse e poder de compra para a sustentar. Não há indústrias sem mercado. Nenhuma indústria se justifica por si própria.» «O cinema português é, pois, uma ilusão» e «melhor seria esclarecer à partida as pessoas interessadas em fazer cinema que devem escolher outro caminho: as televisões ou o estrangeiro. Porque a triste realidade é que, para além de não existir público, ninguém pode dizer com honestidade que o cinema trouxe alguma contribuição verdadeiramente importante à cultura portuguesa nos últimos vinte anos.» Decerto que o mesmo jornal, ou até outro de menores ambições culturais, não poriam assim em causa a legitimidade de outras criações artísticas, mais antigas e mais baratas, como a poesia, ainda que vanguardista, ou a pintura, ainda que abstracta, ou a música, mesmo que dissonante. É um sintoma do isolamento em que ficaram os cineastas (os da «escola portuguesa» e mesmo os seus opositores), dada a sua produção específica dentro desse meio de massas que o cinema (também) é, e dadas as avultadíssimas verbas que necessariamente se despendem na produção dos seus filmes: isolamento em relação aos outros sectores da produção artística e em relação à opinião pública em geral, no seio da qual reina a opinião de que, em Portugal, como escreve Carlos Quevedo[755], «para ser um realizador de cinema basta fazer a merda duma curta-metragem e ser visto por um mínimo de amigos barulhentos e charlatães»[756]. Isolamento que é tanto maior quanto, ao

---

[755] - Visão, 25 de Março de 1993.

[756] - Mas note-se como José Fonseca e Costa, no citado *dossier* «Cinema português: alta indefinição», p. 63-R. já em 1990 não se coibia de afirmar: «o cinema português não chega às salas porque é mau e o prestígio no estrangeiro não passa de manipulação intelectual.» Como sintoma de que a guerra se torna cada dia mais acesa, não resisto a contar o seguinte episódio passado na própria Cinemateca, em 1993. Exibia-se o filme Francisca, e quando a protagonista, com a sua voz muito fina, diz muito melancolicamente «Nós não somos infelizes, pois não?», várias pessoas, entre as quais eu, riram-se. Levanta-se então um jornalista e a senhora que o acompanhava, chega-se ao pé de um espectador que está na coxia, começam a dizer-lhe «estás-te a rir de propósito», e pregam-lhe uma estalada. Voltam para o lugar. Pessoalmente, apetece-me ir ter com os

contrário dos tempos fundadores do novo cinema, os cineastas portugueses (com a excepção de João Mário Grilo) não fazem hoje crítica regular em jornais ou revistas.

Talvez o mais extraordinária em tudo isso seja o arrasamento de toda a produção cinematográfica do novo cinema, patente na afirmação de que nos últimos vinte anos o cinema nada trouxe de importante à cultura portuguesa, ou na ideia de que nada resta senão curtas-metragens para amigos verem. Repare-se: para defender que o cinema não passa de uma indústria, Saraiva nega valor estético às obras, por exemplo, de Oliveira; e, em seguida, posto o cinema nessa condição industrial, nega os esforços, por vezes bem sucedidos, daqueles que, como Fonseca e Costa, o procuraram afirmar nesse domínio. Felizmente, o próprio Estado virá a ter uma posição muito menos radical, por reconhecer o mérito, se não artístico, pelo menos **diplomático** das obras do cinema português que vêm obtendo reconhecimento no estrangeiro - porque, de facto, o mínimo que se pode dizer é que a produção das últimas décadas do nosso cinema não tem ficado atrás das outras áreas em termos de reconhecimento

---

agressores e dizer-lhes, caso chorem: «estão a chorar de propósito!» No final, gera-se grande discussão entre os dois agressores e o agredido, a que chamarei, respectivamente 1, 2 e 3: uma discussão que gravei e que transcrevo, retirando algumas das muitas repetições: «**1** - Ainda no outro dia me foste pedir emprego. **2** - Isso não é pedir emprego. Eu sou funcionário público, tenho carreira de funcionário público, meu idiota! Fundamentalista da cultura! **2** - O senhor tem a certeza que não bebeu antes de vir para aqui? **3** - Tenho a certeza. Queres que eu vá fazer o teste do álcool? **2** - Por que é que o senhor vem para aqui, de propósito, provocar? **3** - Provocar quem? **2** - Quem não gosta, vai para casa. **3** - Quem é que disse que eu não gostei? Quem é que diz que eu vou para casa? É você, sua pedante? Você é uma pedante. **2** - O senhor vem para aqui perturbar os outros. **3** - Perturbar, não. Eu ri-me, e não fui o único que ri! Então eu não posso ver isto como um filme cómico? Eu estou-me a borrifar para os teus juízos de valor. Seus estalinistas da cultura, é o que vocês são! Foram da política, agora... **2** (*interrompendo*) - O senhor bebeu. **3** - Não bebi! Foram estalinistas da política, agora são estalinistas da cultura. Vocês é que decretam qual é a minha reacção aos filmes do Manoel de Oliveira? Ou será que eu não me posso rir? **2** - Vá para casa! Vá para casa ver telenovelas! **3** - Olha, eu não vejo telenovelas. Olha, faz muito amor que é o que tu precisas. **2** - Isso é uma boa tirada machista! **3** - Ai mandar uma pessoa fazer amor é uma tirada machista! **2** - Tenha calma. Vá para casa! **3** - Fundamentalistas da cultura. (*para 1*) Fizeste uma triste figura. Eu nem me senti agredido, porque és um velho, se não ainda te partia a tromba! Meu parvo! Foste estalinista na outra época, agora és estalinista da cultura. Ou será que não me posso rir numa cena do Manoel de Oliveira? Não tenho liberdade para isso? És tu que ma tiras? Talvez faças a tua autocrítica de futuro.»

internacional, sobretudo em França e em Itália. Bastará lembrar, em relação aos últimos anos, entre tantas presenças em muitos festivais, e alguns prémios, o Leão de Ouro de Veneza, atribuído *ex-aequo* a Oliveira, Fellini e Huston pelo conjunto das suas obras e - no caso de Oliveira - por Le soulier de satin em particular; ou como Non, de Oliveira, apesar de não estar a concurso, obteve uma menção especial do júri, em Cannes; ou como, de 1980 a 1989, o cinema português esteve presente em Veneza todos os anos; ou como o Prémio do Melhor Filme Europeu foi instituído em 1988 e Portugal foi o único país com filmes nomeados sucessivamente nas suas duas primeiras edições (com Os canibais, em 88, e Recordações da casa amarela, em 89); ou o Leão de Prata obtido em Veneza por este último. O despacho normativo nº14/87 da SEC diz explicitamente: «a produção de filmes de fundo é uma presença marcante e indispensável da cultura portuguesa e da cultura dos portugueses. As longas metragens de ficção contribuem significativamente para a imagem externa de Portugal». E Santana Lopes[757], para conceder em 1991 um subsídio especial a Maria de Medeiros, alega que a actriz «já prestou e pode continuar a prestar contributo significativo para a imagem de Portugal e para a projecção do nosso cinema.»

Repare-se: o que o Estado, por arrastamento do prestígio internacional, é levado a reconhecer é o **cinema de autor**, porque tem sido sempre esse, e nunca o outro, a ser aclamado lá fora; isto, no entanto, entra em contradição com a sua política interna, em que tal arrastamento não vai ao ponto de prosseguir uma política clara de apoio aos autores, nem que seja como parte da política global de financiamento do cinema português. Tem continuado, até hoje, a haver alguns subsídios, mas de uma forma muito instável. Só no caso de Manoel de Oliveira, de algum modo excepcional porque a sua idade e a sua longa carreira lhe dão uma legitimidade e uma urgência indiscutidas, esse reconhecimento estatal se tem traduzido em financiamentos sucessivos, que servem para as políticas da exportação da imagem que os novos responsáveis da cultura e comunicação social tanto cuidam; o mérito de Oliveira (e de quem o produz) está em ir conseguindo encontrar financiamento segundo as várias lógicas - enquanto cultura (veja-se como o ministro francês Jack Lang o

---

[757] - Citado pelo Expresso, 11 de Maio de 1991.

financiou largamente para adaptar Claudel, por exemplo) e enquanto prestígio internacional necessário à política de comunicação social do *establishment* (veja-se como recentemente foi buscar Catherine Deneuve e John Malkovitch); e o mérito de Oliveira sobretudo está em que a sua obra permaneça impossível de ser manipulada, e mesmo, quase sempre, digerida por essa indústria, mantendo, mesmo num meio tão difícil como o cinema, a liberdade que a caracterizou desde o início. Resta saber se o trunfo-Oliveira será usado para apoiar um jogo mais amplo, o da tal «escola portuguesa», ou será cartada única e efémera. «Parece que em Berlim, 1991, este cinema usou para se "vender" a fórmula: "**não há como países pequenos, para terem um cinema grande**". Não é verdadeira e sobretudo é um tanto impúdica. O que talvez se devesse ter dito "**é que não há como países pobres para terem um cinema rico**". Faltava-se igualmente à verdade e ao pudor mas explicava-se como - sem indústria nem organização - foi possível contemplar tantos e tão diversos talentos, consentindo-lhes a liberdade de quem se pode dar ao luxo de não prestar contas», escrevia Bénard da Costa em 1991 [p. 184].

G- Recorrências e alternativas

Se quiseremos procurar agora, nesta história do novo cinema português, algumas recorrências indiciadoras dos seus vectores estruturantes - e desestruturantes -, creio que esse «luxo de não prestar contas» será o primeiro que devemos considerar. Nascendo a partir de uma situação em que o cinema português agonizava, a nova geração, sabendo, no arranque, imprimir uma forte dinâmica organizativa e auto-reflexiva ao seu movimento, pôde muito rapidamente encontrar, entre os apoios privados e os do Estado - mesmo os do próprio regime a que politicamente se opunha - a possibilidade não só de obter financiamentos como de ocupar os lugares institucionais de importância crucial - incluindo os da Escola de Cinema e do Intituto Português de Cinema, que ajudou a criar. Os nossos cineastas ficaram assim libertos dos constrangimentos organizativos e ideológicos que seriam inerentes a uma dependência do público, dos produtores privados ou mesmo de um Estado que lhe fosse exterior - o

Estado, no caso do cinema, eram eles. Ou seja, não só passaram a poder fazer filmes como a poder definir que filmes mereciam ou não ser feitos. Gozaram esta situação única de, ao longo de muitos anos, numa situação de quase unanimidade, terem a liberdade de poderem trabalhar segundo as suas próprias e únicas orientações, e, dentro delas, de poderem experimentar, de «ver o que dá». Fenómeno muito interessante, porque coloca a vanguarda no centro das decisões, ao avesso do que é habitual.

Assim, e para usar uma vez mais o conceito de Howard Becker, formou-se rapidamente um «*art world*» intitucionalizado, cuja definição e controlo ao mesmo tempo estético e organizativo estavam nas mãos dos próprios artistas. Ora, como vimos Paul DiMaggio argumentar, este tipo raro de situação, em que uma classificação artística é protagonizada pelos próprios artistas profissionais, tende a dar resultados opostos às classificações protagonizadas pelos comerciantes, porque cria *art worlds* de alta cultura relativamente autónomos, caracterizados «pelo agrupamento de gostos dentro de fronteiras rituais e pelas barreiras que tornam difícil os artistas e as empresas moverem-se entre os géneros». De facto, o «*art world*» do cinema português, pelo menos nas décadas de sessenta e setenta, parece ter-se caracterizado por rígidas fronteiras que acolhem os filmes e cineastas de referência e excluem quer os do «velho cinema» quer todos aqueles que se considera desviarem ou adulterarem o cinema enquanto arte; a fronteira apenas não é rígida no que diz respeito à movimentação pessoal entre o cinema e as tarefas alimentares da publicidade e dos filmes institucionais, onde vários cineastas ganham a vida mas que, de qualquer modo, demarcam claramente do seu trabalho artístico. Ao mesmo tempo, dentro destas fronteiras, o *art world* do cinema português surge como relativamente homogéneo e indiferenciado, devido à sua pequena dimensão e à sua opção artesanal: assim, como veremos já no ponto seguinte, a mesma pessoa pode ser ao mesmo tempo argumentista, realizador, director de fotografia, assistente de produção ou montador, o *cameraman* pode ser também chefe de produção, o produtor ser actor principal, etc.

Essa homogeneidade não significa que não houvesse, desde o início, diferentes sensibilidades e projectos dentro do projecto de mudança da nova geração. Significa apenas que aqueles autores que não se identificavam naturalmente com o modelo predominante, durante muito

tempo se esforçaram por fazer caber as suas obras dentro dos critérios e regras dessa identidade: tal era a força do núcleo principal, que aqueles que, mais tarde, aparecerão a assumir um cinema mais comercial do que de autor, no início apenas faziam pequenas modulações que pouco saíam fora de uma afirmação autoral comum - e este é, aliás, um traço que encontraremos ainda hoje, com os filmes de Joaquim Leitão, por exemplo, a jogarem numa ambiguidade e auto-reflexão em que não sabemos se é cinema policial e comercial ou uma ironia distanciada em relação a esse modelo. E se acaso esses autores se aventuravam para fora dos caminhos do que era definido como o cinema de autor a fazer, eram imediatamente penalizados, com ameaças de expulsão das fronteiras do *artworld*, como vimos acontecer com António Macedo, e, até certo ponto, com Cunha Telles.

Mas, em minha opinião, essa homogeneidade do novo cinema era de facto frágil, e só foi sustentada graças à **diferenciação em relação a um exterior**, que sempre faz o interior ser, ou pelo menos parecer, mais coeso do que de facto é. Como afirma, em inglês, uma personagem de À flor do mar, de César Monteiro, «*it's only strange to strangers*». O novo cinema assumia-se, por um lado, enquanto **negação** de todas as convenções do cinema que vinha substituir - e esse carácter mais negativo do que construtivo terá fundas implicações estéticas, que procurarei abordar mais tarde - e, ao mesmo tempo, consolidava-se no estrangeiro enquanto **diferença portuguesa** em relação ao cinema de outros países. Como dirá João Botelho[758] em relação ao seu filme Um adeus português, «uma das coisas de que gosto neste filme é que nunca vi nada igual. Pode ser bom ou pode ser mau, pode ter imperfeições mas tem uma afirmação de diferença. Isso eu gosto de ter.» Esta defesa de uma diferença que justifica um lugar próprio no mundo da arte vai exigir uma constante auto-reflexão e a implementação de um estilo característico, que trataremos em pontos seguintes de caracterizar e, mais do que isso, de ver se veio a ser realmente característico do nosso cinema. A procura de definição de um estilo foi aliás crucial, desde o início, para marcar e justificar o corte absoluto com o cinema português anterior. Lembremos Luhmann

[758] - Em entrevista à revista A grande ilusão, nº 5, Dezembro de 1987, pp. 55 e 52.

[1990:203]: «a arte, através da sua disposição sobre os estilos, tem a oportunidade, que praticamente nenhum outro sistema funcional tem (...) de cortar abruptamente com o passado.»

É bem curiosa esta situação de um novo cinema que, embora com grandes afinidades com o movimento da ***nouvelle vague***, e sendo, nesse sentido, cosmopolita, acabará por procurar afirmar-se no seio desse movimento por uma diferença cada vez mais portuguesa - a ponto de o tema «Portugal» se tornar, como veremos, uma obcessão do nosso cinema - e por isso será, necessariamente, menos cosmopolita, em função da própria afirmação externa. A este propósito, poderá ter utilidade notar que, apesar de todo o novo cinema português ser feito em Lisboa e em Lisboa residirem os que o fazem (com a excepção quase única de Manoel de Oliveira), significativamente, quase todos os cineastas com obra mais influente nos últimos trinta anos do cinema português nasceram fora de Lisboa, e muitos deles mantêm nos seus filmes uma forte ligação às suas terras de origem, no que elas têm de mais arcaico do que cosmopolita: são cineastas naturais do Porto (Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e António Reis - um trio significativo, que permite dizer que o núcleo determinante do nosso novo cinema é do Norte - mais Joaquim Pinto e João Canijo), de Trás-os-Montes (Margarida Cordeiro), da Beira (Fernando Lopes, João Botelho, Margarida Gil, Sinde Filipe), da Figueira da Foz (César Monteiro, João Mário Grilo), de Coimbra (José Álvaro Morais), de Leiria (António Pedro Vasconcelos e Sá Caetano), do Alentejo (Artur Semedo, Fernando e João Matos Silva), do Funchal (Cunha Telles), de Angola (Fonseca e Costa). Este facto ganha mais significado, porque maior coerência, quando o comparamos com os cineastas nascidos em Lisboa, os quais, e seguindo agora os meus critérios de apreciação, são, ou elementos que se destacaram mais pelo discurso teórico do que pelas obras que até hoje produziram - como José Ernesto de Sousa, Eduardo Geada, Seixas Santos e Silva Melo - ou defensores de um cinema que em vez do experimentalismo prefere uma mediania eficaz na comunicação com o público, como António de Macedo, Lauro António, Galvão Teles, Luís Filipe Rocha, e, na nova geração, Ana Luísa Guimarães, José Nascimento, Joaquim Leitão. É claro que, se quisessemos realmente dar estatuto a esta questão, ao critério, por vezes aleatório, do nascimento teríamos de juntar vários outros, num estudo, que seria interessantíssimo, de como foi feita

a carreira dos nossos cineastas; mas a pista que assim fica lançada parece-me ser demasiado significativa para não a referir desde já.

A conquista do poder e dos seus centros de decisão, que vimos verificar-se ainda antes do 25 de Abril, com a correspondente «liberdade de não ter de prestar contas», permitiu, para o bem e para o mal, que o nosso cinema se afirmasse como arte independentemente das suas obras: isto é, tal como Cage pode fazer reconhecer a sua «Sinfonia do silêncio» independentemente das notas (que não tem), também o nosso cinema tem a possibilidade de afirmar a sua existência enquanto arte, independentemente de cada objecto concreto, desde que as mediações funcionem. Há a liberdade (quase a obrigação) de experimentar, de «ver o que dá», sabendo que, se os resultados não obtiverem bom eco no público e na crítica, nem por isso o cinema português ficará abalado. Prova disso é a possibilidade dada a Oliveira, em 1982, de realizar o seu filme Visita ou Memórias e confissões, filme feito com o propósito declarado de não estrear senão depois da morte do realizador, segundo uma lógica que muitas vezes encontramos na literatura mas nunca, creio, se verificou no cinema, ***medium*** em que a obra é sempre feita para ser estreada o mais rapidamente possível.

Essas mediações que legitimam o novo cinema são, por um lado, os apoios institucionais, por outro a crítica e os prémios, obtidos sobretudo em França e em Itália. Mas, como a crítica e os festivais, se legitimam os filmes e a continuidade de uma cinematografia, não dão o dinheiro indispensável a uma arte tão cara como o cinema, pode dizer-se que o cinema português ficou amarrado a uma só âncora: os subsídios, que, excepto nos quatro ou cinco «anos Gulbenkian», vieram invariavelmente do Estado. Oliveira viria, aliás, a rodar, em 1994, um filme que pode ser visto como uma reflexão irónica sobre as implicações que tal dependência acarreta: em A caixa, de 1984, seguimos as atribulações de um cego a quem foi atribuída, por um «Instituto», uma caixa com que pode pedir esmola, e com que se governa tão bem que desperta a inveja dos vizinhos; até que, explorado pelo genro, o qual até já pensa em «meter os papéis» para arranjar outra caixa com um amigo, e roubado por um grupo de gente nova, o cego se acaba por matar. Sem essa âncora, sem esse dinheiro em caixa, como veio a acontecer quando, a partir de início dos anos oitenta,

transformações no poder político começaram a entregar todos os sectores da sociedade ao jogo do mercado sem savalguardar a especificidade da produção cultural e menos ainda as subtilezas das especifidades várias da nossa dispendiosa produção cinematográfica, o cinema português ficou suspenso, obrigado a reconverter-se para começar a viver, já não de um lugar institucional independente das obras, mas das obras e dos seus efeitos no público. Nessa reconversão, ainda em curso, apenas Oliveira claramente sobrevive: não sem problemas de legitimação, mas apesar deles. Em relação aos outros cineastas, não é de modo algum tão óbvio ao poder estatal que o prestígio internacional justifique uma urgência em continuar a filmar. É agora pedido que as obras recolham o apoio do público nacional, em condições de concorrência cada vez mais adversas: e público é o que desde o início faltou ao novo cinema.

Vimos já em 1970 Fernando Lopes queixar-se do divórcio do público português em relação ao novo cinema. Em 1982, João Botelho é um dos assinantes de um manifesto crítico, «Cinema português: morto ou vivo?»[759], onde se considera que a falta de coesão entre os produtores e o mercado é a principal problema económico e político com que se depara o cinema português. De facto, o nosso cinema tem vivido num espaço muito *sui generis*, que nem é o **espaço público** de generalizada circulação e discussão dos seus produtos ao nível da sociedade portuguesa, nem tão pouco pode ser, por força do carácter colectivo e dispendioso da sua actividade, um espaço de mera criação pessoal - como até certo ponto a poesia ou a pintura podem ser, em certos casos-limite. Como concluíam os Cahiers no citado artigo de 1989, «Situation du cinéma portugais», é «um cinema que se cria num clima quase familiar, que tem muito forte a marca da alma do seu país, mas que tem dificuldade em se afirmar face ao seu próprio público, e cuja identidade é posta à prova de uma abertura sobre a Europa: um precipitado dos problemas que se colocam hoje aos cinemas europeus.» Uma espécie de alma sem corpo, irreconhecida. Actualmente, concluem os Cahiers, «é o isolamento temporal do cinema português que está em jogo, a sua capacidade de existir no presente, **em sincronia** com as suas imagens e com as imagens do exterior.»

---

[759] - Não publicado, mas citado por Nelson Traquina, «Portuguese cinema: in the doldrums of neglect», European Journal of Communication, London, Sage, vol. 9, 1994, p. 299.

Ou seja, a **diferença** estilística que o cinema português, com o seu estilo, conseguiu afirmar em relação a outras cinematografias, é suficiente para ser reconhecido e considerado em certos circuitos internacionais, mas, ainda que esse reconhecimento tenha por vezes alguma repercussão interna (como no caso de Manoel de Oliveira), é acompanhado, ou desacompanhado, por um alheamento do público português. O consumo não vem aqui completar o acto da produção, para usarmos a expressão de Marx; ou, se quisermos evocar a imagem que antes citámos de Hegel, as obras ficam como os pássaros das florestas do sul, sem que as pessoas vejam as suas penas brilhantes e coloridas nem ouçam as suas canções; só que o que deveria caracterizar a obra estética, para o mesmo Hegel, seria o contrário dessa condição. Retomando o diagnóstico dos Cahiers, «se isso constitui sem dúvida o seu melhor atractivo (para a exportação: nobreza de um cinema de autor que nenhum país ousa hoje reivindicar a este ponto) também é provavelmente o seu calcanhar de Aquiles».

Esta ausência do público vem assim revelar-se como o ponto mais fraco do *artworld* do cinema português. Não porque as receitas de bilheteira, caso os filmes tivessem sucesso, permitissem tornar rentável, ou pelo menos não deficitária, a produção de filmes; ainda que o público acorra em grande número, como vimos acontecer nalguns casos esporádicos, as receitas da bilheteira portuguesa constituem uma percentagem muito pequena do orçamento dos filmes. Ainda assim, é nesse ponto nevrálgico do público que a estratégia do Cinema Novo português hoje vacila. Porque, como vimos na nossa longa incursão teórica, o surgimento de um fenómeno artístico não se institucionaliza necessariamente, nem mesmo habitualmente, numa temporalidade alargada; a sua duração deve justamente ser objecto de investigação, e depende dos circuitos estabelecidos entre criadores e público, com um papel destacado dos mediadores. É Luhmann [1990:200-213] que lembra como, a partir do romantismo, «a arte já não consiste apenas no papel performativo dos artistas; ela requer, porque só assim se poder tornar um sistema social, a diferenciação de um público específico a este sistema, a diferenciação de papéis complementares.» Isto acarreta «uma intensificação dos problemas internos na esfera tradicionalmente cultivada como arte, porque, mesmo que a sociedade continue a pagar subsídios, retira a sua garantia de continuidade de uma sempre igual arte erudita». «Dado este

estado de coisas é compreensível que qualquer função social da arte seja frequentemente contestada e que a sua autonomia seja equacionada como ausência de função»; a própria arte denota «incerteza em relação à sua função social, que é o principal foco de reflexão imanente ao sistema noutros sistemas funcionais».

A situação conturbada que o cinema português tem vivido nos últimos anos, e que vive neste momento, parece justamente indicar que o facto de ter assegurado uma identidade estilística não lhe assegurou a sobrevivência, que foi posta em causa por drásticas alterações na situação de produção e distribuição e pela falta dos habituais subsídios estatais que o sustentavam nessa identidade vanguardista. Nesta conjuntura, mesmo os cineastas e os apoiantes do cinema português equacionam o problema de não ser possível manter muito tempo alguma identidade de estilo sem que haja uma identidade produtiva, ainda que a nível de uma indústria de *mainstream*. Nesta argumentação, a identidade não se defende por um cinema de excepção, mas sim por uma estrutura de normalidade de onde o outro cinema possa surgir, como excepção.

A separação das águas que se foi verificando ao longo dos anos oitenta e noventa tornou impossível a ambiguidade anteiormente reinante e poderá, infelizmente, vir a reduzir cada vez mais as alternativas. Repare-se, por exemplo que Leitão Ramos [1989:340 e 327] podia condenar em Paulo Rocha o pólo do Cinema Novo «para quem (para simplificar razões) o cinema é mais importante que a vida, a forma mais relevante que a comunicação», numa crescente «opção solipsista», em que «se o público não vai, se indústria do cinema não há, fechemo-nos na arte pela arte», recusando «falar com o público português»; e ao mesmo tempo Leitão Ramos podia gabar um filme, a meu ver completamente solipsista, como Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, com o argumento de que é estimulante «para quem saiba olhar». Quem são esses que sabem olhar, e como podem contagiar os outros com o seu saber, eis o que fica por resolver. Mais uma vez, temos a ideia de que é um cinema que «*is only strange to strangers*». Mas quase todos os portugueses, mesmo os das elites, têm-lhe sido estranhos, e cada vez o têm revelado mais abertamente. Se o novo cinema desde o início recusou a via neo-realista de procurar espelhar uma realidade, restava-lhe a possibilidade, que vimos

defendida por Gadamer e DiMaggio, de segregar em volta dele uma comunidade, que nele, de um modo ou de outro, se revisse ou se agregasse. Mas quase sempre os filmes que os públicos portugueses vêem não são os filmes que os cineastas portugueses lhe dão a ver; mesmo que sejam, materialmente, os mesmo filmes, não são lidos da mesma maneira, devido a um conjunto de desfasamentos que adiante procurarei analisar mais em pormenor; isto é, permanecem «estranhos para os estranhos», feitos apenas «para quem saiba olhar». Oliveira[760] dirá então que filma para «um povo por-vir»; e, no filme Oliveira, o arquitecto[761] queixa-se de que dantes «o público não era orgulhoso, era simples, se não compreendiam, não diziam que era hermético.» Mas agora, que o público se queixa em voz cada vez mais alta do hermetismo de muitas obras portuguesas, e que as suas vozes chegam ao céu dos poderes que atribuem ou não os indispensáveis subsídios, que alternativas restam?

Lembremos que não fazia parte do projecto do novo cinema estar de costas viradas para o público, e que, pelo contrário, os seus mentores ficaram admirados quando este não reagiu como se esperava. Em 1964, Seixas Santos[762] chega mesmo a distanciar-se de Oliveira, dizendo que, embora a sua obra seja a «única coerente de todo o nosso cinema», era «uma cartada corajosamente jogada e perdida. Perdida pelos erros do cineasta, perdida também pelas limitações do cinema que quis servir. E esta afirmação é um aviso que é bom seja feito hoje, quando o mestre do Norte começa a tomar, nas bocas mais jovens, as cores exaltantes do mito.» 25 anos mais tarde, Seixas Santos lamentava-se aos Cahiers (no referido *dossier* «*Situation du cinéma portugais*»): «o público português não quer de todo saber do cinema português». Ou seja, a ausência de público, se for consequência do tipo de cinema que se faz, não é consequência desejada. Pretendia-se que as obras existissem como **acontecimentos**, e não ficassem apenas como **monumentos**.

---

[760] - Em carta a Eduardo Prado Coelho, por este citada em 1994:110.

[761] - Documentário sobre Oliveira feito por Paulo Rocha para a série televisiva francesa «Cinéastes de notre temps», estreado em sala de cinema no Festival de Locarno, em 1993.

[762] - Na revista O Tempo e o Modo, nº 19, Outubro de 1964.

Lembremos, porém, que também é verdade que nalguns momentos o nosso cinema conseguiu juntar à sua volta um público considerável: por que razões não durou esse fenómeno? Nos anos sessenta, posso compreender que o sucesso que era feito à custa de uma aproximação ao cinema degradado que os novos pretendiam justamente combater, fosse, logicamente, rejeitado. Se o público não era componente que se rejeitasse, também nunca foi suficiente para que um realizador como António de Macedo, reconhecido pela sua competência técnica tanto no documentário de encomenda como na ficção, e apesar de ter conseguido ultrapassar a rejeição que se seguiu às sete balas disparadas em vão sobre Selma, tendo-se juntado desde o início ao Centro Português de Cinema e feito sucessivos êxitos nas longas metragens de ficção, fosse alguma vez reconhecido como realizador importante de pelo menos uma vertente do cinema português, vindo a enveredar por um crescente esoterismo, onde aliás veio a perder o reconhecimento do público. Sobretudo é-me difícil compreender por que razão Cunha Telles, justamente quando, com O cerco, feito dentro das coordenadas do novo cinema, conseguiu pontos de contacto suficientes para fazerem do filme um êxito que deu lucros de 50%, não aproveitou a corrente assim criada (só voltou a realizar 4 anos mais tarde, e nesse período praticamente deixou de produzir). Assim como Leitão Ramos [1989:382] diz não compreender como Galvão Teles, depois do sucesso do seu A vida é bela!?, rodado em 1980 e estreado com grande sucesso em 1982, ficou vários anos sem filmar (até Retrato de família, já nos anos noventa): «deve ser, provavelmente, o único realizador do mundo que emudeceu após o primeiro êxito de bilheteira». E vários outros exemplos podiam ser dados ao longo desta curta história de trinta anos. Pensemos em Lauro António, que depois de ser o mais influente crítico de cinema dos anos sessenta, abre os anos oitenta com o maior êxito de público até então registado, Manhã submersa, filme sem grandes surpresas mas de enorme correcção: tal sucesso não o lançou para uma carreira de realizador de cinema e só viria a rodar mais uma longa metragem, quatro anos mais tarde (O vestido cor de fogo).

Não esqueçamos também que, quando, na primeira metade dos anos oitenta se registam vários sucessos de bilheteira, originando durante algum tempo a ideia de uma reconciliação do público com o cinema português (e do cinema português com o público, porque quase todos esses casos foram

êxitos claramente procurados), a situação se alterou de forma muito perniciosa na área da distribuição. Talvez seja esse factor que mais interessa discutir, a terminar, porque, se para esclarecer os fenómenos que antes disse incompreensíveis seria necessário proceder a toda uma investigação sobre a recepção dos filmes portugueses por parte do público e da crítica (uma «história do leitor» como a que propõe Iser), bem como sobre as iniciativas tomadas para conseguir a exibição dos filmes (que parecem ter sido surpreendentemente reduzidas, em grande parte porque muitos deles foram produzidos pelo Estado, ou pelo menos com dinheiro dado a fundo perdido pelo Estado), já sobre esta viragem dos anos oitenta para noventa podemos adiantar explicações suficientes e tirar delas as devidas ilações. Lembremos então o que se passou com esta incontornável questão da distribuição e exibição (fundamental para qualquer cinematografia, como vimos para o caso de Hollywood). A partir de meados dos anos sessenta, começaram a surgir, primeiro em Lisboa e depois no Porto, algumas salas- estúdio dedicadas ao cinema de autor, também chamadas, significativamente, «de arte e ensaio». Mesmo assim, como vimos, Cunha Telles ainda nessa década criou uma empresa distribuidora: em parte devido à paralisia da sua actividade produtiva, em parte, talvez, e em relação com essa paralisia, por ter compreendido que o novo cinema português só seria aceite quando os horizontes do público não estivessem limitados aos filmes mais convencionais que as grandes empresas apresentavam [cf. Geada, 1977:97]. Com a distância que a perspectiva histórica permite, Eduardo Geada, em 1977, analisando a rápida derrota do movimento cineclubista, critica-o por cultivar a «cinefilia e a sua religião dos artistas geniais e das obras-primas», em vez de «participar na elaboração colectiva de circuitos alternativos de produção e difusão de filmes». Vimos também como, logo a seguir ao 25 de Abril, as primeiras reivindicações se viraram para a necessidade de «criar, quanto antes, um sector próprio de distribuição e exibição à escala nacional»; o Governo chegou a nomear um Grupo de Trabalho dedicado ao «Sector de distribuição e exibição de filmes»; na época, segundo Geada [1977:129], enquanto uns pugnam «pelo financiamento, por parte do I.P.C., de várias pequenas cooperativas privadas de distribuição que possam assegurar a exibição dos seus filmes, (...) outros (...) entendem ser preferível a constituição de uma grande distribuidora unitária (possivelmente sob a

forma de empresa mista, com participação minoritária por parte do Estado», «capaz de garantir uma acção eficiente contra as estruturas monopolistas».

Apesar de tudo isso, mesmo quando a produção foi estatizada, o sector da distribuição e exibição continuou sempre a ser privado; o I.P.C., bem como vários cineastas, ainda tentaram criar um circuito alternativo à exibição que assim se mantinha comercial e privada, mas até hoje tal circuito nunca passou das intenções. Pelo contrário, o sector da distribuição e exibição tornou-se cada vez mais concentrado. Num debate na televisão, em 1993[763] o distribuidor José Manuel Castello Lopes queixava-se de que em 1974 ainda havia 24 distribuidores mas em 1993 já só havia 5. No mesmo debate, Fonseca e Costa explicava que o número de ecrãs diminuiu de tal forma que sucessos como o de Kilas, por exemplo, ou da Crónica dos Bons Malandros, não puderam ser repetidos. De facto, se é certo que, ao contrário do que sucedia na maioria dos outros países europeus (em que a frequência cinematográfica decaía, como vimos, nos anos sessenta), em Portugal o número de espectadores foi crescendo até 1975, também é certo que de mais alto caiu depois, como se pode ver nos seguintes números do Instituto Nacional de Estatística compilados por Eduardo Geada[764].

Número de espectadores de cinema (em milhares)

	1941	1951	1961	1971	1975	1981
Total Continente	11.668	20.942	24.658	24.940	38.683	28.921

Número de salas utilizadas

	1941	1951	1961	1971	1975	1981
Total Continente	257	403	339	454	410	373

[763] - Debate sobre Cinema português, no programa «Conversa Afiada», de Joaquim Letria, canal 1 da RTP, a 19 de Abril de 1993.

[764] - 1985b:109-111. Esta obra, e a de 1987, do mesmo autor, são aquelas onde as questões da distribuição e exibição em Portugal são discutidas mais em pormenor.

Número de sessões de cinema

	1941	1951	1961	1971	1975	1981
Total Continente	37.688	64.861	74.230	88.068	122.073	173.178

Se lhe juntarmos os números avançados por Castello Lopes em artigo de 1992[765], ficamos a saber que o número de espectadores continuou a aumentar pelo menos até 1976, data em que chegou aos 42 milhões, para em 1990 se ficar pelos «11 milhões e meio de assistentes, situação que se traduz no seguinte: em 1976 os portugueses iam 4 vezes por ano ao Cinema enquanto que em 1990 foram apenas uma vez. Da perda de 75% dos espectadores em década e meia resultou, entre outras coisas, o encerramento de mais de uma centena de salas de espectáculos. (...) Restam actualmente a funcionar cerca de 200 salas - o mais baixo número da Europa Ocidental.» Nesta evolução, especifica João Mário Grilo [1992:164], «as pequenas distribuidoras são as primeiras a soçobrar, e a distribuição "monopoliza-se" em torno de uma única empresa, enquanto o parque de salas se deteriora inexoravelmente (em 1991, várias capitais de distrito não possuem já uma única sala de cinema). As condições não são só adversas para o cinema português, mas para todas as cinematografias, exceptuando a americana; 30 anos depois, é uma nova censura que se perfila no negro horizonte do espectáculo cinematográfico em Portugal.»

Assim, conclui Castello Lopes, «no que diz respeito ao Cinema, Portugal está maduro para cair no regaço de uma qualquer multinacional. Cerca de 90% das suas receitas são obtidas com o cinema americano; o cinema europeu é responsável por 7% das receitas e o cinema português por 3%. A realidade é esta e deveria suscitar a urgente tomada de medidas que atenuassem um desequilíbrio prejudicial à difusão da nossa cultura e da cultura europeia na qual nos inserimos. Sem expressão económica importante (todo o Cinema em Portugal facturou em 1990 pouco mais de 3 milhões de contos - uma só empresa de ar condicionado facturou nesse mesmo ano 5 milhões de contos!) o Cinema tem apesar de tudo uma componente social e cultural do maior relevo.»

---

[765] - «Cinema em Portugal: nem oferta, nem procura», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte, 1992, pp. 31-33.

Ou seja, como já escrevia Luís de Pina em 1978 [p. 79], «o caso de Mulheres da Beira, de 1921, dois anos à espera de estreia, volta a repetir-se em tantos e tantos filmes portugueses, que têm de mendigar, na sua terra, uma data de estreia aos verdadeiros senhores do espectáculo cinematográfico, os distribuidores», e isto durará enquanto não se «destruir a escandalosa invasão do filme estrangeiro, que oprime o filme português desde os tempos gloriosos da Invicta Film.» É que os tais 3 milhões de contos podem não ser o sector mais importante da economia portuguesa, mas já representam interesses muito importantes e geram lucros muito significativos. E decerto por isso, nem sequer no período da revolução, e menos ainda agora, se tem conseguido sequer implantar um pequeno circuito de cinema alternativo à exibição maioritária. Os filmes têm sido subsidiados independentemente da sua exibição, ou melhor, sabendo-se que, pelas características de muitos deles e pela mera lógica do mercado existente, nunca teriam possibilidades de serem exibidos. O mesmo poder político que apoiava o cinema português ao nível da produção não tinha força para impedir o poder económico das distribuidoras, que fizeram vingar a sua lógica, praticamente em exclusividade. As medidas mais recentes têm até ido no sentido oposto. O IPACA, na desaustinada política que seguiu nos últimos anos, tem apoiado, e sem contrapartidas, várias salas em Lisboa, justamente, propriedade da Lusomundo (a tal empresa que vem tomando em mãos quase toda a distribuição e exibição), que, no referido debate de 18-2-95, a Direcção da Associação de Realizadores acusava da «ruína provocada de várias salas de província para permitir a especulação imobiliária».

Se tivermos ainda em conta que em qualquer filme português 50% dos lucros ficam na sala que exibe o filme, 30% no distribuidor, e apenas 20% vão para o produtor que assumiu o trabalho e os riscos, inclusivamente legais, de todo o processo, compreenderemos como, tanto do ponto de vista financeiro como da legitimação, é esta uma área absolutamente decisiva para o cinema português. Pelo crivo dessa distribuição concentrada passarão, apesar da concorrência americana, alguns filmes portugueses, como passou Um crime de luxo, de Artur Semedo, estreado em 1991 nos cinemas Alfa, Amoreiras e Politeama, ou Vertigem, estreado em 1992 nos dois primeiros, ou Nuvem, estreado em 1992 no King, Nimas, S. Jorge e Terminal. Mas a esmagadora maioria

ficará de fora desse circuito, a não ser que se passem a produzir filmes em função dos modelos predominantes no mercado - o que significa, desde logo, muito poucos filmes, com o maior orçamento possível, para poderem competir, ainda que palidamente, com o nível de técnica e de aparato a que os espectadores estão habituados em quase todos os filmes americanos e naqueles europeus que os imitam. Será que não há alternativa, a não ser a criação, finalmente, de um circuito de arte e ensaio, a funcionar como uma espécie de ópera, para uma elite muito reduzida, completamente divorciado da enorme, e talvez esmagadora, maioria dos filmes exibidos?

Creio que as alternativas não são tão esquemáticas como muitas vezes se tende a afirmar. Régio[766], em 1934, perguntava, com algum voluntarismo: «Já se pensou em que um bom filme nosso **também** poderia ter público? e poderia o que não podem os nossos filmes tristemente locais - explorar o mercado estrangeiro?» Algumas respostas recentes têm sido positivas. Em relação à segunda pergunta, as vendas de alguns filmes portugueses no estrangeiro são animadoras: O sangue, por exemplo, apesar de ser um filme difícil, em que as idiossincrasias do realizador se juntam às da «escola portuguesa», conseguiu em vendas ao estrangeiro fazer quase 70% do seu custo total; um caso raro, é certo, mas também a política de conquista dos mercados externos tem sido muito pouco activa. Em relação à questão do mercado nacional, casos recentes têm mostrado que é possível as minorias existirem, mesmo quando esse mercado está dominado por uma grande empresa, desde que haja a correspondente vontade, servida por uma estratégia adequada e contínua[767]. Tal como Cunha Telles fez nos anos sessenta, também Paulo Branco passou, nos anos noventa, ao sector da distribuição e exibição, com as empresas Atalanta

---

[766] - «Cinema português: Gado bravo e Douro, faina fluvial», artigo publicado na Presença, nº 43, vol. II, Dezembro de 1934, e republicado em Régio, 1977:194.

[767] - No referido debate de 19-4-93, Fonseca e Costa queixava-se de que o I.P.C. nunca investiu na promoção dos filmes - e acrescentava que se ele, mais dois ou três realizadores, lutam para fazer sair os seus filmes, há que reconhecer que nem todos os realizadores têm de ter essa vocação e competência. No mesmo debate, Castello Lopes afirmou que os próprios autores não se interessam em que o filme saia nas salas: como distribuidor, apenas recebe uns telefonemas vagos do I.P.C., e não lhe parece haver vontade de lutar pela exibição dos filmes. Em cinco anos, disse, só passou 5 filmes portugueses, mas também só recusou um.

e Medeia; aproveitando a experiência que já lhe vem desde os tempos em que, em França, foi exibidor, tem conseguido lançar com sucesso alguns filmes, como O processo do rei, Recordações da casa amarela ou Non. É certo que as salas de que dispõe, embora em número crescente, não chegam para escoar toda a produção de filmes portugueses, e também aí haverá necessariamente uma selecção, se não por critérios meramente comerciais, ao menos por critérios que dizem respeito aos filmes que ele próprio produziu ou, simplesmente, que prefere. Mas o seu exemplo, já significativo (alcançou mais de 10% do mercado português) parece sugerir que uma boa política de lançamento dos filmes pode fazer, mesmo em muitos casos considerados mais «difíceis», fazer alguns deles chegar ao contacto com o público.

No cinema, tal como nas outras artes, é cada vez mais nos **intermediários** que repousa a responsabilidade de conseguir a ligação entre a produção e o consumo, e sem eles torna-se impossível definir o que é o centro ou a margem, o que é visto ou não, o que dá dinheiro e o que faz abrir falência. No caso do cinema, o debate tem de ser especialmente cauteloso, porque não se podem discutir os problemas como se fossem uma pura questão de mercado, quando afinal tanto os filmes feitos a pensar no grande público como os que a estes se opõem, todos têm de viver em grande parte do apoio estatal, e porque o financiamento estrangeiro tem sido mais facilmente obtido pelos prestigiados filmes de autor; além disso, há que evitar as habituais distorções, que fazem com que, quando um filme de autor consegue um bom êxito de público, os defensores do cinema mais comercial entrem em conta com outros critérios, estéticos, tentando mantê-lo na categoria dos filmes «elitistas» e «inacessíveis»; e, vice-versa, quando um filme feito a pensar no grande público consegue uma afluência média, nem por isso deixe de ser defendido como cinema para as massas.

Esta discussão está-nos, porém, já a levar para fora do período que nos propomos analisar nesta tese, e até para projecções no futuro. Incluí-as apenas por acreditar que a análise pode ajudar a abrir o leque de alternativas, de modo a que, para usar um trocadilho de um velho filme de Leitão de Barros (Lisboa, crónica anedótica, de 1930), não nos arrisquemos hoje a assistir ao «fim de muitos que tiveram princípios... e se encontram sem meios».

2. As 226 ficções: análise quantitativa

A - O *corpus*

Num capítulo como este, de análise quantitativa, hão-de começar por expôr-se claramente as orientações seguidas na selecção e tratamento do objecto. Não é tarefa fácil, porque Portugal não tem arquivos organizados do seu cinema (como de tantos outros domínios) e porque os poucos autores que até hoje se debruçaram sobre eles não tiveram de usar critérios objectivos: recorreram, de forma abrangente, a uma multiplicidade de parâmetros, no interior dos quais esses autores, como aliás os seus leitores, se orientaram sempre pela sua implícita subjectividade. No âmbito da presente análise, não digo que vou conseguir a objectividade; procurarei, no entanto, fazer um grande esforço para ser exaustivo e sistemático, e sobretudo para explicitar muito claramente os procedimentos seguidos.

Começo, pois, por explicar com que fontes, com que critérios e com que dificuldades foi constituído o *corpus* da análise quantitativa que se faz neste capítulo - *corpus* de 226 filmes de que se dá no Anexo 1 a listagem completa, com títulos e nomes de realizadores. Trata-se dos **filmes profissionais para cinema, portugueses, de ficção, entre 1961 e 1990**. Vejamos cada uma destas características.

a) Filmes profissionais para cinema

Independentemente da discussão sobre o «género» cinema, que poderemos fazer mais tarde, a inclusão de uma obra neste género depende desde logo, muito claramente, de uma materialidade: é cinema aquilo que é feito em suporte filme, seja de 8, 16 ou 35mm.

Já se torna um pouco mais difícil definir quais dos filmes feitos neste suporte podem ser considerados profissionais. Se avaliássemos pelos resultados, muitos haveria que poderíamos, subjectivamente, considerar amadores; e a avaliação pela profissão dos autores é impossível neste

domínio do cinema, como no de quase todas as outras artes[768], porque os artistas podem viver **para** a sua obra sem que no entanto vivam **dela**, isto é, para usarmos os termos de Hanna Arendt[769], podem ter **obra** (*work*) sem terem **trabalho** (*labor*).

---

[768] - Sobre o assunto, *vide* François de Singly, «Artistes en vue», Revue Française de Sociologie, nº XXVII, 1986, pp. 531-543: «No mesmo momento em que o Estado deseja conhecer os artistas, os pontos de referência estáveis desta profissão desapareceram com o duplo empreendimento de destruição das instâncias de qualificação académica e de auto-destruição da arte. Desde o fim do século XIX, "o artista criador, deus livre" impôs-se em detrimento do "artista académico, homem de ofício e de saber" (R. Moulin, 1983). A identidade social é pois mais requerida no momento em que a identidade profissional se tornou mais misteriosa. Este paradoxo é resolvido pelos artistas - e igualmente por certos sociólogos - graças ao recurso à auto-definição.» Singly junta a este critério todos os documentos e listagens que referem os artistas (plásticos, no seu caso), de forma a somar indicadores de «visibilidade social», «única maneira de abordar esta profissão que não repousa numa identidade cristalizada. Este grupo informal, difícil de delimitar, é posto em forma estatística graças a este somatório das representações que um meio *eclaté* dá de si próprio. (...) Contrariamente à exigência administrativa que queria que se encontrasse o "bom" critério unívoco de pertença à profissão de artista, o sociólogo responde que o melhor meio de abordar a população dos "deuses livres" é multiplicar os critérios de selecção. O Panteão não existe.» O problema é aliás, apenas um aspecto do «crescimento das zonas vagas na sociedade contemporânea»: «recensear artistas ou concubinos não é o mesmo que contar arquitectos ou pessoas casadas.» Também em relação aos artistas plásticos, o norte-americano Eliot Freidson, por sua vez (em «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique», Revue Française de Sociologie, nº XXVII, 1986, pp. 431-443) lembra que, hoje em dia, é raro o país (Freidson refere como excepção a ex União Soviética) em que «a organização artística implica a selecção precoce dos pintores, a sua formação por um sistema oficial de ensino, o respectivo acesso a carreiras de funcionários», em que exista, portanto, «uma definição dos limites da profissão, dos membros das profissões artísticas e da natureza do trabalho artístico.» Em geral, o que existe é, pelo contrário, uma grande «fluidez nas carreiras e condições de trabalho» dos artistas: «ela obriga-nos a tomar em consideração a existência de uma actividade produtiva socialmente objectiva, que não pode de modo nenhum ser qualificada de "ócio" (em vez de "trabalho"), mas que escapa à categoria habitual do trabalho remunerado; ou seja, uma actividade à qual os participantes se entregam segundo o modelo do empenhamento e da identificação, sem que ela constitua a fonte principal de rendimento», e que tem formação especializada e competência valorizada mesmo que não tenha um equivalente económico imediato (pense-se, por exemplo, no poeta que não vive dos seus livros nem pode abrir consultório como as profissões liberais).

[769] - The human condition, Garden City, Doubleday Anchor Press, 1958.

No caso do cinema, em que muito amadores têm pequenas máquinas de 8mm ou super 8, torna-se difícil traçar a fronteira entre o amador e o profissional: por exemplo, alguns filmes que incluí nesta base de dados, como A primeira mensagem, de António Macedo, ou Maria, de João Mário Grilo, foram primeiro rodados em super 8 e 8mm, respectivamente, e só posteriormente transcritos para 16mm. Apenas a junção de um critério institucional, com o reconhecimento dos respectivos realizadores como cineastas, permite a sua inclusão; mas, como esse reconhecimento foi caucionado por essa transcição para um suporte superior, passei a acrescentar a característica «16 ou 35 mm» como condição necessária à inclusão no *corpus*, excluindo assim todos os filmes que só existem em suporte 8 mm ou super 8. Refira-se, também, que não foram considerados os filmes de animação.

Além disso, acrescentei ainda um critério que é já da ordem da recepção, uma vez que apenas considerei os filmes que tiveram alguma exibição pública; é certo que se trata de um critério um pouco falível, já que a multiplicação de Festivais e Mostras de Cinema, em Portugal e no estrangeiro, torna difícil controlar todas as exibições de filmes portugueses, por muito que se procure fazer uma recolha exaustiva de dados.

Por que razão excluí as ficções realizadas para televisão? Porque se trata, neste capítulo, de proceder a uma análise quantitativa, feita com base em dados o mais completos que fôr possível. Ora, se, em relação aos filmes para cinema neste período, foi possível fazer um levantamento onde nada, ou muito pouco, terá escapado, já uma tarefa equivalente se tornaria irrealizável no que diz respeito aos filmes para televisão, por não haver bibliografia sistemática sobre o assunto, nem arquivos minimamente organizados, nem sequer, muitas vezes, haver a sobrevivência dos próprios filmes, que a RTP não tem cuidado. Por isso, embora, na análise das obras de um realizador ou de um guionista, venha a debruçar-me sobre trabalhos feitos para televisão, decidi excluí-los deste capítulo de análise quantitativa. Luís de Pina [1987:192] adopta o mesmo princípio na sua História do Cinema Português, abstendo-se de tratar dos filmes rodados em 16 mm para televisão, «tarefa que não estamos em condições de realizar». Um autor como o realizador Luís Filipe Costa, cuja obra tem sido maioritariamente feita para televisão, constitui por isso, nesta parte, uma

ausência notável.

Para esta demarcação entre cinema e televisão foi preciso encontrar critérios claros, num território por vezes indefinido. Quando o suporte é vídeo, a distinção é fácil, e permite retirar esses filmes do *corpus*; mas algumas produções para televisão foram feitas em suporte filme. Em relação a essas, segui o seguinte critério: quando um filme feito para televisão em suporte filme teve alguma exibição pública em sala, ainda que em âmbito não comercial, considerei que tinha vida autónoma também como filme, e inclui-o na base (um exemplo entre muitos: Paisagem sem barcos, de Lauro António, apesar de fazer parte da série televisiva «Histórias de mulheres», foi incluído por satisfazer as duas condições de ter sido filmado em suporte filme e de ter sido exibido em sala pelo menos uma vez, no 12º Festival Internacional **de Cinema** da Figueira da Foz, em 1983). Tenho consciência de que este último critério é o mais frágil de todos, porque, repito, posso não saber que um filme passou em sala, ou a qualquer momento alguém (suponhamos, a Cinemateca, ou o Centro Nacional de Cultura, ou um dos muitos Festivais, ou um cineclube) pode exibir numa sala um filme que antes só passara na televisão, no âmbito de um ciclo sobre o realizador ou sobre um tema em relação ao qual o filme seja pertinente; em ambos os casos, estarei a excluir filmes que, no rigor deste critério, poderiam ser incluídos; mas também tenho consciência de que, pelo menos, usando este critério, não estou a excluir filmes que, embora financiados pela televisão para serem exibidos na televisão, tiveram também um lugar marcante nas salas de cinema, como Amor de perdição, de Manoel de Oliveira, ou Aqui d'el rei, de António-Pedro Vasconcelos (ambos, aliás, com versão dupla, televisiva e cinematográfica).

b) Filmes portugueses

A definição que dei também diz tratar-se de filmes portugueses: característica aparentemente mais indiscutível, mas que ainda assim necessita de alguns comentários. À partida, considerou-se português um filme realizado por um realizador cuja carreira seja feita em Portugal. Esta última definição equivale, quase sempre, a dizer «realizador português», com as excepções que passo a referir. Considerei no *corpus* os filmes dos

realizadores Monique Rutler e Solveig Nordlund, que, apesar de estrangeiros, têm feito a maior parte da sua carreira em Portugal e filmado com financiamento, actores e técnicos portugueses. Já não foram considerados os filmes rodados em Portugal por realizadores estrangeiros (como Raul Ruiz ou Jess Franco) que não fizeram cá a maior parte da sua carreira, mesmo nos raros casos em que se debruçaram sobre a realidade portuguesa, como Terra de Abril, de Philippe Constantini e Anna Glogowski ou Na cidade branca, de Alain Tanner.

Por outro lado, não considerei o único filme que neste período foi feito por Armando de Miranda: trata-se de um realizador nascido em Portalegre mas que fez toda a sua carreira no Brasil, com excepção de um filme, O cantor e a bailarina, rodado em Portugal mas em 1960, isto é, antes do período aqui considerado; o último filme que fez, em 1963, voltou a ser inteiramente feito no Brasil. Por maioria de razão, também não considerei os filmes de Rui Guerra, realizador brasileiro nascido em Moçambique. Tão pouco incluí o filme que o português Arthur Duarte realizou no Brasil em 1965 (Encontro com a morte); este realizador consta apenas com o filme A recompensa, de 1965.

Como caso discutível, refira-se o filme **Na pele do urso**, de Ann e Eduardo Guedes, que decidi incluir por um dos realizadores ser português, por ter financiamento do Instituto Português de Cinema e da Radiotelevisão Portuguesa, por ter uma actriz portuguesa e alguns criadores e técnicos portugueses, além de, na sua ampla recepção em Portugal, ter sido considerado português. Igualmente discutível é a inclusão ou não dos filmes realizados nas antigas colónias portuguesas, que até à respectiva independência faziam parte de «Portugal» e como tal poderiam aqui ser considerados: optei por seguir o critério até hoje geralmente adoptado de considerar como portugueses os filmes de realizadores da «metrópole», que de cá levavam toda a equipa e a planificação do filme, como no caso de A voz do sangue, de Augusto Fraga (de 1965); e de excluir os casos de filmes realizados nas «colónias» por equipas locais, com actores negros, de que aliás só conheço o caso de Deixem-me ao menos subir às palmeiras, de Lopes Barbosa (1972).

c) Filmes de ficção

Por filme de ficção entende-se aqui um filme que, independentemente de ser ou não baseado em factos realmente acontecidos, cria situações que apenas existem no filme, encarnadas por personagens interpretadas por actores (actores profissionais ou não profissionais, já que muitas vezes, sobretudo nas décadas de sessenta e setenta, muito do cinema português preferiu evitar os actores profissionais, como veremos).

No caso de muitos filmes que misturam o documentário, ou material de arquivo, com a ficção - como por exemplo Gestos e fragmentos, de Alberto Seixas Santos, ou Sinais de vida, de Luis Filipe Rocha, entre tanto outros - optei pela sua inclusão: ou seja, considerei o filme como estando no âmbito da análise sempre que haja pelo menos uma parte de ficção. Notar-se-á que a existência ou não de diálogos não determina o carácter ficcional ou não da obra (basta pensar nas ficções da época do cinema mudo), existindo neste *corpus* alguns filmes (raros, é certo) que não têm diálogos - como a curta metragem A primeira mensagem, de António Macedo.

Refira-se, ainda, o caso particular da longa-metragem de Francisco Manso, Terra nova mar velho, feita a partir do material da série documental para TV A epopeia dos bacalhaus, que além da tripulação de uma frota bacalhoeira também inclui 8 actores; excluí-a por ter sido sempre considerada como documentário, sem ficção. Pelas mesmas razões também A ronda dos meninos maus, de Gonsalves Preto, não chegou a ser considerada ficção, mesmo incluindo o actor António Montez, o mesmo acontecendo a Lisboa cultural, de Manoel de Oliveira, que no entanto conta com a participação especial de vários actores, e a Gil Vicente e o seu teatro, de António Lopes Ribeiro, em que os actores apenas estão presentes para representarem excertos da obra de Gil Vicente que se pretende reconhecidamente **documentar**, ou ainda Gente da Praia da Vieira, de António Campos, misturando a população local, actores amadores e dois profissionais, e Vida e obra de Ferreira de Castro, de Faria de Almeida, numa parte do qual há crianças que reconstituem cenas da infância do escritor.

d) Entre 1961 e 1990

Estudar todo o cinema português nos seus quase cem anos seria um objectivo demasiado, num contexto em que são tão escassos os estudos feitos sobre a matéria. Tornava-se, assim, necessário escolher um período mais restrito e que pudesse ser abordado com alguma profundidade. Ora, a literatura sobre o cinema português, atrás referida, bem como os meus primeiros visionamentos, tornavam claro que uma coisa era todo o período que vai desde o surgimento do cinema em Portugal (logo em 1896) até aos anos quarenta, período que, apesar de me parecer ter vários aspectos fascinantes, eu apenas referirei, pontualmente e de passagem, quando fôr necessário para explicar, por continuidade ou por contraste, a fase aqui estudada; outra coisa era o cinema da década de cinquenta, que vimos ser geralmente considerado como uma degradação em relação ao das décadas imediatamente anteriores; e finalmente, outra coisa ainda era o novo cinema, do início dos anos sessenta até aos nossos dias (ou, pelo menos, até aos anos 80), que foi o período que mais me interessou e que decidi estudar.

Ao novo cinema dá-se muitas vezes como data de nascimento o ano de 1962; é essa a data que Leitão Ramos utiliza para início do seu dicionário. Nesse caso, por que razão este estudo se inicia no ano de 1961? É esta a razão: para datar os filmes, segui o critério do primeiro ano de rodagem (por exemplo, um filme rodado em 1970-73 e estreado em 1975 será datado de 1970); de outra forma, utilizando o ano de estreia, seria impossível datar muitos filmes portugueses, pela simples razão de que nunca estrearam ou não se sabe com rigor a data dessa primeira apresentação. Jorge Leitão Ramos [1989:14] argumenta no mesmo sentido e no seu Dicionário utiliza, quase sempre, o mesmo critério: «as datas nas filmografias correspondem, em geral, às datas de "fabricação" dos filmes (o critério de datar pela estreia, usual em publicações estrangeiras similares, é inaplicável ao cinema português que, quantas vezes, estreia tarde ou nunca).» O critério seguido não parece, aliás, aberrante, uma vez que, no ano em que se inicia a rodagem, já o filme foi concebido e escrito, planeado, autorizado, já encontrou pelo menos parte do financiamento, já constituiu a equipa artística e técnica e já **passou ao acto**, pelo menos parcialmente.

Ora, utilizando este critério do ano de rodagem, temos que o filme Dom Roberto, de Ernesto de Sousa, que vimos ser considerado por todos, no mínimo, como um dos arautos do novo cinema (e cuja «desclassificação» só tem sido feita em função de uma *doxa* que se tratará justamente de discutir nesta tese), foi rodado em 1961. Torna-se, por isso, justificado e necessário utilizar essa data como primeiro limite temporal[770].

Quanto ao segundo limite, 1990, não havendo um fenómeno que possa delimitar claramente um eventual fim do período de dominância deste novo cinema e a sua substituição por outro, decidimos escolher o ano que permite realizar uma análise de três décadas completas, ficando assim com a fase de nascimento, apogeu e desenvolvimentos do novo cinema e também com o crescimento, na década de oitenta, de cisões dentro do novo cinema e de explorações noutras direcções.

É necessário referir alguns casos delicados de datação. O filme **Raça**, de Augusto Fraga, é datado de 1961 por Jorge Leitão Ramos [1989:332] e por José de Matos Cruz [1981:83], surge na biografia do actor Paulo Renato com essa data, surge nas fichas do arquivo do jornal Diário de Notícias como «Filme realizado em 1961»: no entanto, alertado pelo facto de as biografias dos actores Rui de Carvalho, Carmen Mendes e João Mota (no dicionário de J. L. Ramos) o datarem de 1960, e pelo facto de ter estreado em Abril de 1961 (numa época em que, em Portugal, um filme dificilmente conseguiria ser rodado, montado, distribuído e estreado em apenas 5 meses), pareceu-me que a rodagem se teria pelo menos iniciado em 1960; e, de facto, o Diário Popular de 9-11-1960 anuncia que essa rodagem vai ter início a 20 de Novembro, e o mesmo jornal, em 29-12-60, escreve: «por todo o mês de Janeiro terminarão as filmagens». Quanto a O velho e a moça, de Herlander Peyroteo, também dado geralmente como de 1961 [cf. Ramos, 1989:258], a leitura da página 3 do Diário Popular de 22 de Novembro de 1960 é conclusiva: «terminou um filme colorido de curta metragem O velho e a moça»[771]. Por sua vez, haverá filmes que,

---

[770] - Assim fica excluída do *corpus* a curta-metragem A caça, de Manoel de Oliveira, rodada entre 1959 e 1961.

[771] - Além disso, Luís de Pina, em Filme, nº 25, Abril de 1961, chama-lhe repetidamente «documentário», outro critério que também exclui este filme do presente *corpus*.

embora com rodagem ou início de rodagem anterior a 1990, nunca foram terminados: se viessem entretanto a ser concluídos e exibidos, seria necessário proceder a uma (ligeira) rectificação da presente análise.

e) Fontes

Em 1989, Jorge Leitão Ramos publicou o já citado Dicionário do cinema português (1962-1988), que constituiu um precioso contributo para esta investigação. Nele se encontram as fichas artísticas e técnicas de quase todos os filmes portugueses entre 1962 e 1988, que foram, diz o autor, «em mais de 90% dos casos, recolhidas dos genéricos, a única fonte inteiramente fiável», e que quase sempre utilizei sem alterações. Para o período deste dicionário, apenas detectei poucos filmes de ficção que não estão nele incluídos, provavelmente porque, se nas longas-metragens Ramos quer ser exaustivo («exaustividade? exaustividade é um inimigo deste tipo de trabalho, por cá rondou, por cá anda»), já se limitou a coligir apenas «as principais curtas e médias-metragens».

Para descobrir estes filmes e constituir as respectivas fichas, bem como para os filmes dos anos de 1961, 1989 e 1990, não incluídos no referido dicionário (o que, tudo somado, acrescentou 36 filmes aos provenientes do dicionário de L. Ramos), ou ainda para confirmar, e eventualmente corrigir, certos dados dessa fonte, ou acrescentá-los (por exemplo, L. Ramos não incluiu a categoria «assistente de realização», que considero importante) recorri, além dos genéricos dos filmes, a: contactos e entrevistas com os realizadores, produtores, distribuidores ou actores directamente envolvidos nos filmes; consulta de dados oficiais no Instituto Português de Cinema (como os vistos de rodagem), para além dos catálogos editados por esta instituição; informações contidas em notas, recortes e entrevistas, por vezes inéditas, gentilmente facultadas pelo Dr. José de Matos Cruz, que é hoje, juntamente com o Dr. Jorge Leitão Ramos, o grande **investigador** da História do cinema português; consulta de jornais e revistas da época e dos respectivos arquivos, bem como dos arquivos da Cinemateca Portuguesa.

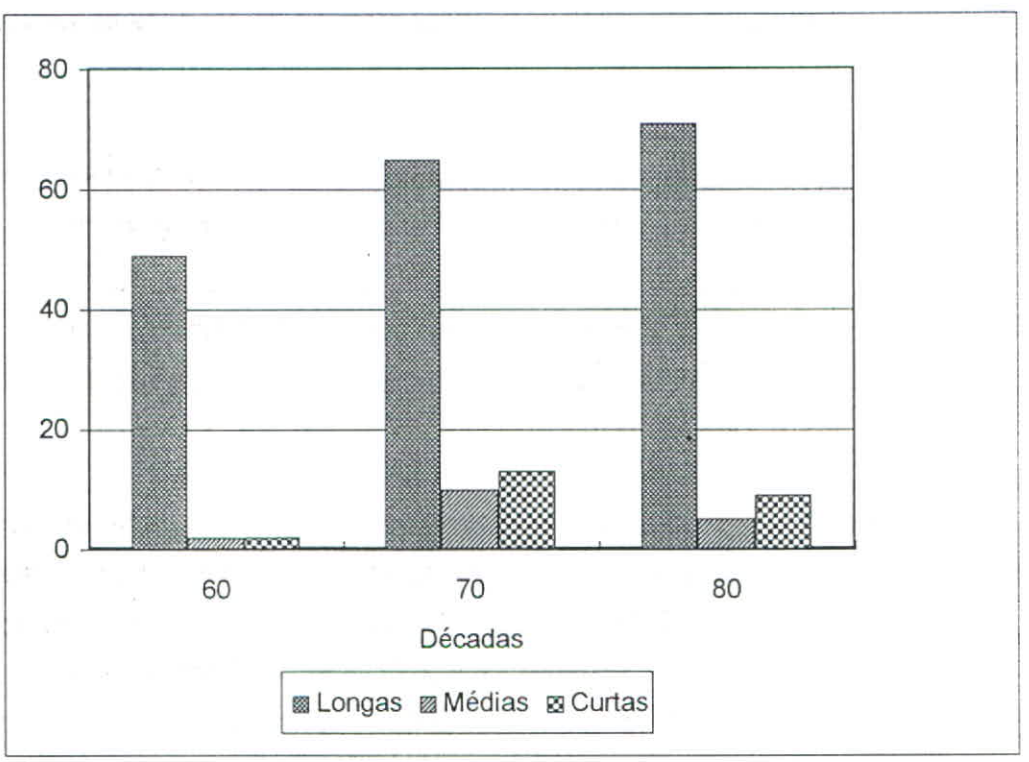
B- Distribuição por décadas e por ano

Temos assim um *corpus* de 226 filmes; sendo reduzido, não permite um tratamento propriamente estatístico: não encontraremos regularidades muito significativas, mas sim **ocorrências**, que, nessa condição, creio poderem aumentar o nosso conhecimento deste período do cinema português. Com as fichas artísticas e técnicas desses filmes constituí uma base de dados informatizada. Comecemos a sua exploração pela distribuição dos filmes ao longo do tempo. Se considerarmos três décadas (1961-1970, 1971-1980 e 1981-1990), visualizamos a produção de longas, médias e curtas-metragens no quadro 1 e no correspondente gráfico 1:

QUADRO 1 - Nº DE FILMES POR DÉCADA E METRAGEM

	CURTA	MÉDIA	LONGA	TOTAL	%
1961-1970	2	2	49	53	23,5
1971-1980	13	10	65	88	38,9
1981-1990	9	5	71	85	37,6
TOTAL	24	17	185	226	

GRÁFICO 1



Vemos, assim, que à década de sessenta corresponde pouco menos de um quarto do total de 226 filmes, sendo os restantes distribuídos quase igualmente pelas décadas de setenta e oitenta. Se atentarmos apenas nas longas-metragens, a distribuição não é muito diferente (26,5% na primeira década, 35,1% e 38,4% nas décadas seguintes). Já as curtas e médias metra-gens se concentram maioritariamente na década de setenta (que produziu 54,2% das curtas e 58,8% das médias), em prejuízo da primeira década (8,3% e 11,8%, respectivamente); a década de oitenta, apesar de um pe-queno decréscimo no número total de filmes, viu subir as longas enquanto baixavam as curtas (37,5%) e sobretudo as médias-metragens (29,4%) - uma categoria claramente em decréscimo, cujo número passa a ser quase metade do das curtas, o que não acontecia nas décadas anteriores. Confirma-se, assim, aquilo que atrás considerei ser um défice de produção em Portugal de curtas e médias metragens de ficção.

Podemos ainda ver, nos Quadros 2 e 3, a distribuição por décadas das características «cor» e «suporte». O preto-e-branco, que na década de sessenta era ainda claramente maioritário (73,6%) perde o lugar na década de setenta, em que a situação se inverte e a cor alcança os 78,4%, que subirão a 90,6% na década seguinte. Registe-se que em cada década houve dois filmes que usaram simultaneamente a cor e o preto-e-branco.

QUADRO 2 - Nº DE FILMES POR DÉCADA E COR

	COR	P.B.	COR e P.B.	TOTAL
1961-1970	12	39	2	53
1971-1980	69	17	2	88
1981-1990	77	6	2	85
TOTAL	158	62	6	226

Por sua vez, os 16 mm, se eram raros na década de sessenta (apenas 3,8%), em que praticamente só se recorria aos 35 mm, passaram a ser muito usados (50%) nos agitados anos setenta, e mantiveram uma relativa importância (32,9%) na década de oitenta. Também aqui se regista uma pequena utilização mista de suportes, mas com clara preponderância das décadas de setenta e oitenta.

QUADRO 3 - Nº DE FILMES POR DÉCADA E SUPORTE

	16 mm	35 mm	16/35 mm	TOTAL
1961-1970	2	50	1	53
1971-1980	44	40	4	88
1981-1990	28	54	3	85
TOTAL	74	144	8	226

Se afinarmos a nossa análise olhando para a distribuição **por anos**, obtemos o Quadro 4, parcialmente visualizado no Gráfico 2 (em que, para melhor leitura, se excluiram as curtas e médias-metragens). A primeira conclusão que se tira é a grande irregularidade da produção: os filmes nem estão distribuídos igualmente, nem numa curva que vá evoluindo progressivamente, antes oscilam de ano para ano, sem que a produção conseguida num ano assegure qualquer continuidade quantitativa no ano seguinte.

Se repararmos na percentagem final de cada ano, calculada sobre o total dos 226 filmes, e nos lembrarmos que uma distribuição equitativa dos filmes ao longo dos 30 anos daria em cada ano uma percentagem de 3,33%, reparamos que até 1975 se esteve sempre abaixo da média (excepto em 1964), e que a partir dessa data, mas sobretudo nos anos de 75, 76 e 77 e, mais tarde, nos anos de 82, 86 e 89, a produção foi superior. Distinga-se, entretanto, que os picos dos anos de 82, 86 e 89 foram conseguidos exclusivamente, ou quase exclusivamente, com longas-metragens, enquanto os picos de 75, 76 e 77 contam com a ajuda das curtas e médias metragens, que somadas representam 21%, 42% e 62% do total de filmes desses anos, respectivamente. Para ajudar à visualização, no gráfico 2 foi traçada uma linha correspondente ao número de filmes que haveria se a distribuição por anos fosse equitativa (seria 7,533); vê-se então que até 1974 se esteve bastante abaixo dessa média (entre 1961 e 1974, inclusive, teve-se uma média de 5,36, indicada a tracejado; a partir de 1975 houve um salto quantitativo, com muitos anos a exceder a média geral, mas também com alguns anos a ficarem aquém dela; de qualquer modo, de 1975 a 1990 a média subiu muito, para 9,43, como se indica no respectivo tracejado).

QUADRO 4 - NÚMERO DE FILMES POR ANO

ANO	LONGAS	MÉDIAS	CURTAS	TOTAL	%
61	3		1	4	1,8
62	7			7	3,1
63	4			4	1,8
64	8	1		9	4,0
65	5			5	2,2
66	4			4	1,8
67	5			5	2,2
68	4			4	1,8
69	3	1	1	5	2,2
70	6			6	2,7
71	3		2	5	2,2
72	7			7	3,1
73	5	2		7	3,1
74	3			3	1,3
75	11	2	1	14	6,2
76	7	2	3	12	5,3
77	5	2	6	13	5,8
78	7	1		8	3,5
79	8		1	9	4,0
80	9	1		10	4,4
81	3	1	1	5	2,2
82	11	1	1	13	5,8
83	6	1	2	9	4,0
84	3		2	5	2,2
85	6			6	2,7
86	11		1	12	5,3
87	6	1		7	3,1
88	6	1		7	3,1
89	14			14	6,2
90	5		2	7	3,1
TOTAL	185	17	24	226	

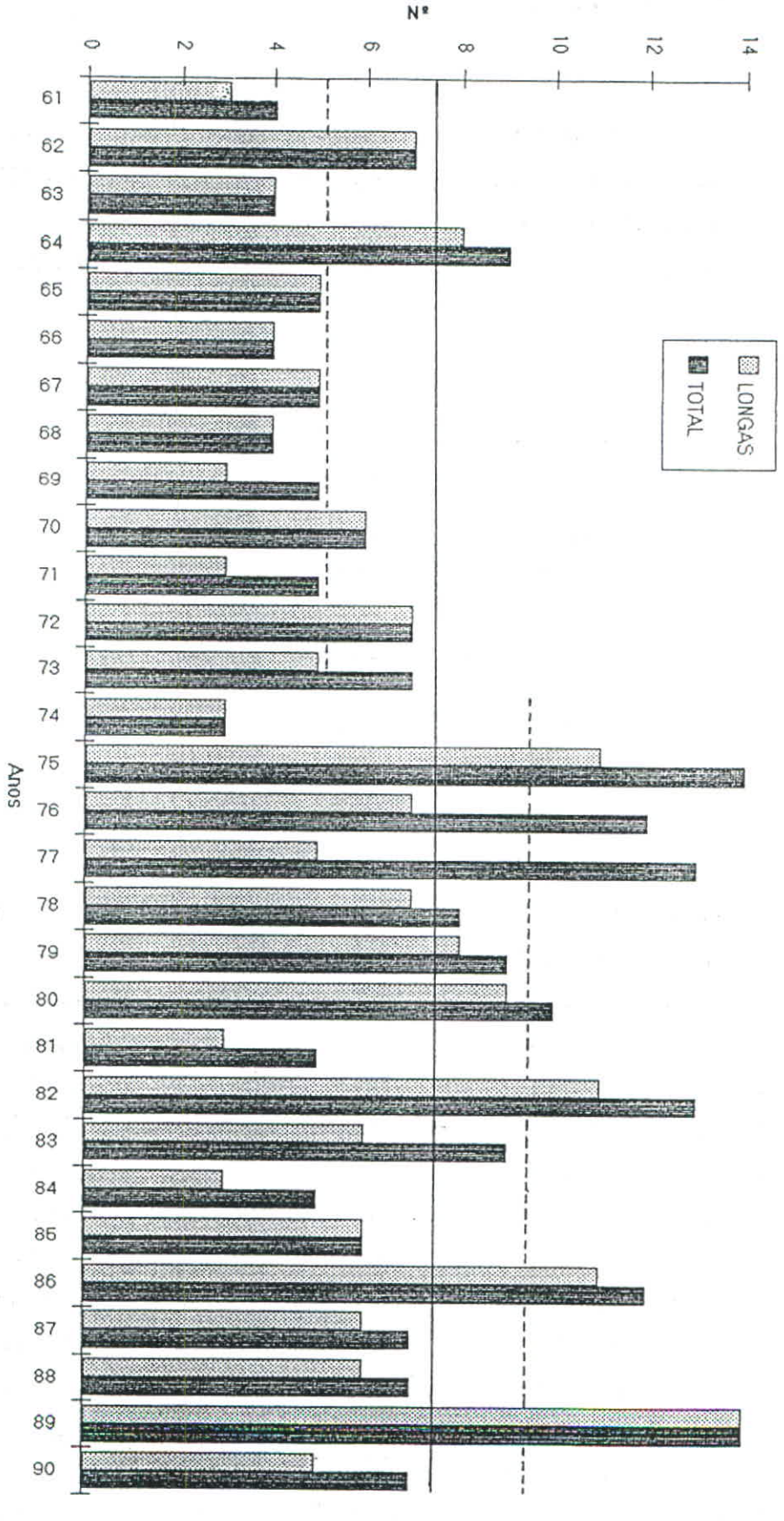

Nº
0
2
4
6
8
10
12
14
Anos
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
LONGAS
TOTAL

GRÁFICO 2

C - Os 98 realizadores

Nestes trinta anos, realizaram filmes 98 pessoas diferentes. Os seus nomes, juntamente com o título, metragem e data de início de rodagem dos filmes que realizaram, encontram-se no Anexo 2. Sintetizando alguns desses dados, temos a distribuição que pode ver-se no Quadro 5.

QUADRO 5

Nº DE REALIZADORES	Nº DE FILMES
2	10
2	8
2	7
1	6
4	5
8	4
15	3
16	2
48	1
TOTAL 98	

Isto significa que quase metade desses realizadores realizaram apenas um filme; mas também, consequentemente, que mais de metade deles realizaram mais de um filme, entre curtas, médias e longas-metragens.

O que é muito interessante verificar, em seguida, é que, desses 98 realizadores, apenas 6 foram **exclusivamente** realizadores (são eles Américo Leite Rosa, com uma longa-metragem em 1964, Armando da Silva Brandão, com uma curta em 1976, Carlos Tudela, com uma longa em 1967, Ernesto de Sousa, com uma longa em 1961, Henrique Campos, com sete longas entre 1962 e 1972, e esse realizador colectivo de uma curta que foi, em 1977, a «Célula de Cinema do Partido Comunista Português»). De entre eles destaca-se, obviamente, Henrique Campos, porque ao longo de sete longas-metragens teve mais oportunidade de se envolver noutras funções dos seus filmes, mas nunca o fez; tal não se pode dizer, porém, que seja característica do «velho cinema», como se provará já no quadro seguinte - onde se verá que Brum do Canto, Constantino Esteves ou

Perdigão Queiroga desempenharam várias actividades, embora menos diversificadas do que os seus colegas do novo cinema (mas ainda mais se veria se tratássemos dados anteriores a 1961: por exemplo, Queiroga fez, além de realização, montagem, fotografia e produção). Esta pluralidade de funções desempenhadas por quase todos os nossos realizadores vem ajudar a confirmar o carácter artesanal do nosso cinema, na medida em que significa uma escassa divisão do trabalho.

Com a excepção desses 6, todos os restantes realizadores desempenharam outras funções, nos seus filmes ou em filmes de outros realizadores. Comecemos por saber que funções foram essas, para mais tarde investigarmos com que realizadores trabalharam. Para tal efeito, construí a longa tabela que fica nas três páginas seguintes (Quadro 6), e que, dado o nosso especial interesse pelos guiões, traz já os realizadores ordenados por ordem decrescente do número de guiões que escreveram. Nela, a coluna com o título «variedade» dá-nos o número de funções diferentes que os realizadores desempenharam (em filmes diferentes ou num mesmo filme) além da sua função de realização. O máximo é sete e encontra-se em António Reis, que foi guionista, actor, produtor, montador, assistente de realização, co-realizador (os seus filmes são todos co-assinados com Margarida Cordeiro) e sonoplasta. Com seis funções diferentes, encontramos Manoel de Oliveira, que foi guionista[772], actor, produtor, director de fotografia, montador e sonoplasta. Destaque ainda, com cinco funções diferentes, para Jorge Silva Melo, Sinde Filipe, Vítor Silva, Margarida Cordeiro e João César Monteiro (os dois últimos porque nessa variedade se inclui a co-realização). Todos eles revelam, assim, um trabalho mais artesanal do que industrialmente diferenciado.

[772] - De dez filmes, uma vez que o considerei guionista de Acto da Primavera: apesar de o genérico apenas indicar «Auto da Paixão de Francisco Vaz de Guimarães, versão cinematográfica de Manuel de Oliveira», há um trabalho de guionista não só nessa «versão» como na junção que é feita de elementos de ficção exteriores ao Auto.

QUADRO 6

Realizador	Guião/Diál.	Actor	Produção	Fotografia	Montagem	Ass.Real.	Co-Real.	Som	Música	Colabor.	Variedade	Total	Realização
António de Macedo	11		2		6			2			4	21	10
Manoel de Oliveira	10	2	1	1	6			1			6	21	10
Artur Semedo	7	21	10								3	38	5
João César Monteiro	7	3	2		5		1				5	18	8
A. Pedro Vasconcelos	6		1		3						3	10	4
Gonsalves Preto	6					1					2	7	1
José Fonseca e Costa	6	2	1		4						4	13	7
António Campos	5		1	1	2						4	9	3
António Cunha Telles	5		11		2						3	18	3
Eduardo Geada	5	1			4						3	10	4
Fernando Lopes	5		2		2						3	9	5
Fernando Matos Silva	5		4		3	1					4	13	4
Luis Filipe Rocha	5				2						2	7	4
Sinde Filipe	5	10	1		2				1		5	19	5
João Botelho	4		2		2		1				4	9	4
João Matos Silva	4		3		1						3	8	1
Joaquim Leitão	4	4									2	8	3
Jorge Brum do Canto	4	2			4				1		4	11	4
Jorge Silva Melo	4	7	3			1				1	5	16	3
José de Sá Caetano	4				1						2	5	3
Lauro António	4		2		4						3	10	3
Monique Rutler	4		1		6						3	11	3
Paulo Rocha	4	4	1		2						4	11	6
António Faria	3		2		2						3	7	3
António Reis	3	3	1		3	3	1	1			7	15	3
Cristina Hauser	3	5	1								3	9	3
João Mário Grilo	3				1						2	4	3
Jose Dias de Souza	3						1				2	4	1
Leandro Ferreira	3				3						2	6	2
Luis Galvão Teles	3		1								2	4	4
Manuel Guimarães	3		4		2						3	9	4
Rogério Ceitil	3		1	1	2						4	7	3
Rosa Coutinho Cabral	3				1						2	4	2

Realizador	Guião/Diál.	Actor	Produção	Fotografia	Montagem	Ass.Real.	Co-Real.	Som	Música	Colabor.	Variedade	Total	Realização
A. Victorino D'Almeida	2	3	1						7		4	13	1
Alberto Seixas Santos	2										1	2	3
Alfredo Tropa	2							1			2	3	2
Ana Luisa Guimarães	2		1		7						3	10	2
Artur Ramos	2				1						2	3	2
Carlos Vilardebo	2										1	2	1
Constantino Esteves	2				10						2	12	8
João Canijo	2									1	2	3	2
Joaquim Pinto	2			2	1			19			4	24	2
José Álvaro Morais	2										1	2	1
José Diogo Gonçalves	2										1	2	1
José Ribeiro Mendes	2		1								2	3	2
Luis Couto	2	4			2						3	8	2
Luis Vidal Lopes	2	1	2		4						4	9	1
Margarida Cordeiro	2		1		3		3	1			5	10	3
Quirino Simões	2		1		2						3	5	2
Rui Goulart	2	2	2		1						4	7	2
Teresa Villaverde	2	1									2	3	1
Vitor Gonçalves	2		2								2	4	1
Ann Guedes	1						1				2	2	1
António Drago	1										1	1	1
Antonio Manuel Silva	1							1			2	2	1
Artur Duarte	1				1						2	2	1
Augusto Fraga	1										1	1	5
Carlos Vasconcellos	1		1								2	2	1
Daniel Del Negro	1			11	1						3	13	1
Eduardo Guedes	1		1				1				3	3	1
Herlander Peyroteo	1										1	1	2
João Brehm	1		2								2	3	1
João Mendes	1										1	1	1
Jorge Alves da Silva	1						1				2	2	1
Jorge António	1		1								2	2	1
Jorge Marecos	1		2		1						3	4	1
José Lã Correia	1			1							2	2	1

Realizador	Guião/Diál.	Actor	Produção	Fotografia	Montagem	Ass.Real.	Co-Real.	Som	Música	Colabor.	Variedade	Total	Realização
José Nascimento	1	1	1		7						4	10	1
Luis F. Fernandes	1										1	1	1
Luis Noronha da Costa	1										1	1	1
Manuel Carvalheiro	1				1						2	2	1
Orlando Vitorino	1										1	1	1
Paulo Castro	1	1			1						3	3	1
Pedro Bandeira Freire	1	1									2	2	1
Pedro Costa	1		1			5					3	7	1
Pedro Martins	1		1								2	2	3
Ricardo Costa	1		1		1						3	3	1
Rita Azevedo Gomes	1				1						2	2	1
Sérgio Ferreira	1				1						2	2	1
Simão dos Reis	1						1				2	2	1
Solveig Nordlund	1				6						2	7	2
Teixeira da Fonseca	1	1									2	2	1
Vicente Jorge Silva	1										1	1	1
Vitor Silva	1	1	1	1						1	5	5	1
Alain Bomet					1						1	1	1
Dordio Guimarães					2						1	2	1
Faria de Almeida			1								1	1	1
Jaime Silva					2						1	2	2
Manuel Costa e Silva			2	24							2	26	2
Margarida Gil		2	1				1			1	4	5	1
Perdigão Queiroga			2	3	2						3	7	2
Sério Fernandes			1								1	1	1
Américo Leite Rosa											0	0	1
Armando S. Brandão											0	0	1
Carlos Tudela											0	0	1
Célula de Cinema PCP											0	0	1
Ernesto de Sousa											0	0	1
Henrique Campos											0	0	7

A penúltima coluna desta tabela dá-nos o total de intervenções tidas pelos realizadores, e é interessante comparar esses dados com a última coluna, que nos dá o número de filmes por eles realizados. Para facilitar a leitura, vamos repetir aqui só essas duas colunas e apenas para os realizadores com 15 ou mais intervenções, isto é, que têm, quantitativamente, uma maior intervenção no cinema destes trinta anos. Obtemos assim o Quadro 7, com dez nomes, todos eles ligados ao novo cinema.

QUADRO 7 - TOTAL DE INTERVENÇÕES

	Total	Realização
Artur Semedo	38	5
Manuel Costa e Silva	26	2
Joaquim Pinto	24	2
António de Macedo	21	10
Manoel de Oliveira	21	10
Sinde Filipe	19	5
António Cunha Telles	18	3
João César Monteiro	18	8
Jorge Silva Melo	16	3
António Reis	15	3

Nos casos de António de Macedo e Manoel de Oliveira o grande número de participações corresponde a um elevado número de filmes: Macedo nunca neste período trabalhou «fora» e Oliveira apenas o fez duas vezes (foi actor em Verdes anos, de Paulo Rocha, e em Conversa acabada de João Botelho). Em João César Monteiro a desproporção é maior mas ainda assim menos acentuada do que nos restantes casos, e também se deve quase exclusivamente à multiplicação de funções em filmes seus (apenas uma vez trabalhou «fora», como actor de João Mário Grilo). Já nos outros realizadores deste quadro existe uma grande desproporção entre o número de intervenções e o número de realizações próprias, que se deve: em Artur Semedo, ao facto de ser muitas vezes guionista, produtor e sobretudo actor de outros filmes; em António Cunha Telles, ao facto de assegurar a produção de vários outros realizadores, além de desempenhar

funções de guionista e montador em filmes seus; em Sinde Filipe, a ser actor de outros realizadores, além de guionista, montador, compositor e produtor de si próprio; em Jorge Silva Melo, a ser actor, guionista, produtor (assistente de produção), assistente de realização e até colaborador no guarda-roupa, em filmes seus e de outros realizadores; em Joaquim Pinto, a ser director de som de muitos filmes seus e de outros realizadores, além de ser guionista, director de fotografia ou montador em filmes seus; em Manuel Costa e Silva, a ser director de fotografia de 24 filmes, seus e de outros, além de produtor num filme seu e director de produção num filme de Lauro António; em António Reis, à referida multiplicação de funções nos seus próprios filmes.

Assinale-se também que a função mais associada à de realizador é, sem dúvida nenhuma, a de guionista[773]: apenas 14 dos 98 realizadores nunca escreveram filmes - os restantes 81, isto é, a esmagadora maioria de 83%, fizeram-no. 49 realizadores (50%) foram também montadores, 46 (47%) trabalharam também em produção[774], 23 (23%) foram também actores, 9 (9%) assinaram também a fotografia, 7 (7%) assinaram também o som, 3 (3%) foram também compositores. Há apenas 5 casos de realizadores que foram também assistentes de realização de realizadores portugueses, o que significa que neste período (ao contrário das décadas anteriores) quase não existiu uma aprendizagem institucionalizada com realizadores mais experientes (a não ser no estrangeiro, como nos casos já referidos de Paulo Rocha e Fonseca e Costa)[775].

Passemos agora a estudar as colaborações entre realizadores. Elas podem ser visualizadas no Mapa 1, no qual, advirta-se, as posições no

---

[773] - Para efeitos deste quadro, juntaram-se na mesma categoria as diferentes designações de guionista, argumentista ou dialoguista. Assim, por exemplo, António de Macedo surge com 11 intervenções nesta área, das quais 9 são no guião e 2 nos diálogos, o mesmo sucedendo com outros realizadores.

[774] - Para efeitos deste quadro, agruparam-se nesta categoria todas as funções relativas à produção: produtor, director de produção, chefe de produção, assistente de produção, equipa de produção, produção executiva.

[775] - É certo que os novos realizadores podem ter sido assistentes dos antigos em filmes **documentais**, aqui não estudados; foi pelo menos o caso de João César Monteiro, que, na sua biografia, afirma ter sido assistente de realização de Perdigão Queiroga, em 1961 - cf. «A minha certidão», *in* Morituri te salutant, Lisboa, & Etc., 1974, p. 48.

espaço não procuram ter um significado particular: são apenas uma tentativa de ordenação sem grandes cruzamentos gráficos. Precisamente, a tentativa de que as linhas não se cruzassem é que foi agrupando os realizadores em regiões, ou «famílias». Por essa razão, quando não existem traços de ligação entre eles, a posição relativa pouco ou nada significa. As actividades consideradas foram as mesmas do Quadro 6, mas desta vez, tratando-se de colaborações, só se consideraram as vezes em que os realizadores trabalharam para **outros** realizadores[776].

O maior número de contactos é cinco, e ocorre apenas uma vez, entre Paulo Rocha e Jorge Silva Melo, que constitui assim o eixo mais forte deste mapa; com quatro contactos temos três casos: Sinde Filipe com António Macedo, Cristina Hauser com Luis Vidal Lopes, Daniel del Negro com Joaquim Leitão. Seguem-se alguns casos de três ou duas colaborações, e sobretudo muitos casos com uma só colaboração.

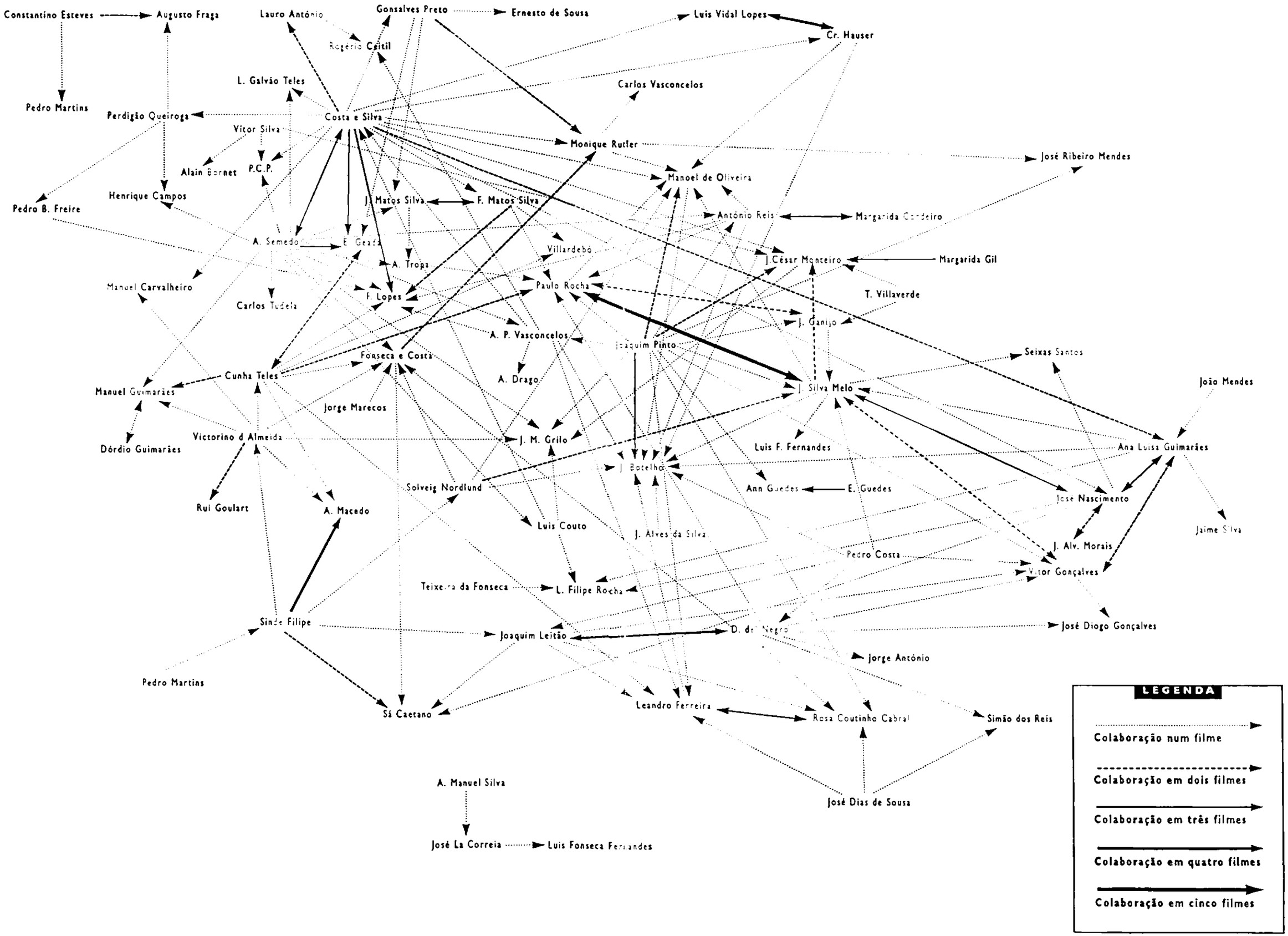
Há 38 realizadores (39% do total) que nunca, em nenhuma actividade[777], colaboraram com outros realizadores, e que passo a enumerar: Alain Bornet, Alberto Seixas Santos, Ann Guedes, António Campos, António Dragão, António Faria, Arthur Duarte, Artur Ramos, Augusto Fraga, Carlos Vasconcellos, Carlos Vilardebó, Faria de Almeida, Fernando Lopes, Herlander Peyroteo, Jaime Silva, João Botelho, João Brehm, João Mário Grilo, Jorge António, Jorge Brum do Canto, José de Sá Caetano, José Diogo Gonçalves, José Ribeiro Mendes, Luis Filipe Rocha, Luis Fonseca Fernandes, Luis Galvão Teles, Luis Noronha da Costa, Manuel Carvalheiro, Orlando Vitorino, Quirino Simões, Ricardo Costa, Rita Azevedo

---

[776] - No mapa, cada contacto equivale a um filme: se Semedo foi, por exemplo, actor, director de produção e guionista num filme de Fernando Lopes fica aqui contabilizado como um só contacto, embora, eventualmente, devesse pesar mais do que se fosse apenas actor.

[777] - Quando digo «em nenhuma actividade» refiro-me, evidentemente, a nenhuma das aqui referidas. Não se pode disso inferir um juízo sobre o isolamento total destes realizadores: pense-se, por exemplo, em todas as relações que no ponto anterior vimos existirem no seio do Centro Português de Cinema ou das produtoras que foram fundando; pense-se como João Botelho desenhou os cartazes de tantos filmes de outros realizadores, funções aqui não consideradas; ou como Fernando Lopes foi importante para muitos filmes nas suas funções de funcionário da RTP, aqui também não tidas em conta, ou mesmo nas suas participações especiais como actor ou figurante em filmes de António Reis, César Monteiro e Joaquim Leitão.

MAPA I COLABORAÇÕES ENTRE REALIZADORES



Gomes, Rogério Ceitil, Rui Goulart, Sérgio Ferreira, Sério Fernandes, Simão dos Reis e Vicente Jorge Silva. Muitos deles não constam no mapa, porque nem colaboraram com outros nem os outros colaboraram com eles. Mas alguns constam, porque recebem colaborações, embora não as dêem: são os casos de Fernando Lopes, João Botelho e João Mário Grilo. Se continuarmos a reparar naqueles com maior número de colaborações, encontramos outros que quase só recebem: são os casos de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fonseca e Costa, César Monteiro e Rosa Coutinho Cabral. Com maior equilíbrio entre as colaborações dadas e as recebidas, vemos Ana Luísa Guimarães, António Reis e Margarida Cordeiro[778], Leandro Ferreira, Monique Rutler e Silva Melo. Costa e Silva já dá mais colaborações do que recebe[779], o que se torna ainda mais evidente em Artur Semedo, Sinde Filipe e Victorino d'Almeida; o único caso que dá muitas colaborações, sem nunca as receber, é o de Joaquim Pinto.

Não possuo dados sobre as colaborações entre realizadores noutros países, mas creio não ser arriscado dizer que no cinema português do período aqui considerado existe um elevado entrelaçamento dos trabalhos dos seus realizadores. E ele ainda seria maior se considerássemos os documentários, pelo menos antes do 25 de Abril e imediatamente depois. Citem-se dois casos extremos: a curta-metragem Sever do Vouga- uma experiência (documentário sobre uma cooperativa agrícola), rodada em 1970, com realização de Paulo Rocha, supervisão de Manoel de Oliveira, sequência de Fernando Lopes e produção de Cunha Telles (para não falar de Noémia Delgado na montagem, uma realizadora que não faz parte do nosso *corpus*); a longa-metragem As armas e o povo (documentário sobre

---

[778] - Nos casos de co-autoria da realização, que são os de três filmes de António Reis e Margarida Cordeiro, um filme de Ann e Eduardo Guedes, um filme de Simão dos Reis e José Dias de Sousa e outro de João Botelho e Jorge Alves da Silva, as colaborações foram marcadas, para maior clareza gráfica, apenas com o primeiro dos co-realizadores, podendo porém, nesses filmes, considerar-se extensíveis ao segundo.

[779] - Costa e Silva deve ser, aliás, dentro dos directores de fotografia e de som, o que trabalha mais indiferenciadamente com realizadores de várias tendências; repare-se que Joaquim Pinto, por exemplo, trabalha com muitos realizadores, mas, exceptuando talvez uma colaboração, aliás parcial, com António Pedro Vasconcelos em O lugar do morto, todos esses realizadores são, ou do grupo mais radical, ou então da nova geração.

os dias que se seguiram ao 25 de Abril), assinado colectivamente por Sá Caetano, Fonseca e Costa, Eduardo Geada, Fernando Lopes, António de Macedo, Seixas Santos, Artur Semedo, os irmãos Matos Silva, Costa e Silva, Galvão Teles, Cunha Telles e António Pedro Vasconcelos, para só citar os realizadores pertencentes ao nosso *corpus*; ou os documentários assinados colectivamente, em 1976, pelo Grupo Zero.

D - Actores, compositores, produtores e estreias

Antes de passarmos ao capítulo dos guiões e guionistas, que nos interessa especialmente, podemos aproveitar a nossa base de dados para destacar mais alguns campos. No que respeita aos **actores**, começa por impressionar o seu número total: são 1112, devidamente listados no anexo 3. Como os filmes são apenas 226, e os anos apenas trinta, não é de esperar que cada actor tenha feito muitos filmes. No Quadro 8, enumeram-se os actores que fizeram cinco ou mais filmes. Nesta lista, encabeçada por Adelaide João (sempre em papéis secundários), e em que figuram em posição de destaque alguns dos actores principais do novo cinema, como Manuela de Freitas, Luís Miguel Cintra, Lia Gama, Diogo Dória ou Isabel Ruth, deve salientar-se a presença do produtor Henrique Espírito Santo, com 8, e de Bénard da Costa (que quase sempre assina as suas actuações com o pseudónimo Duarte de Almeida, que aqui reconvertemos), com 5 filmes. Eunice Muñoz ainda consta desta lista, mas apenas com 5 filmes, o mesmo sucedendo com Raul Solnado. No contingente geral, já com quatro ou menos filmes, estranhamos encontrar nomes de artistas tão significativos como, entre outros, Carmen Dolores e Glória de Matos (com 4 filmes), Fernanda Lapa, Ivone Silva, Paulo Renato, São José Lapa (com 3 filmes), Amália Rodrigues, António Silva e José de Castro (com dois filmes), ou Herman José, Laura Alves e Marina Mota, com apenas um filme. Em contrapartida, encontramos creditados no elenco dos nossos filmes muitos realizadores e também nomes conhecidos de outras áreas, como Arnaldo Saraiva, Augusto Abelaira, Carlos Cruz, Carlos Porto, David-Mourão Ferreira, Fernando Assis Pacheco, Fernando Luso Soares, Gérard Castello Lopes, João Brites, Joaquim Letria, Jorge Listopad, Jorge Peixinho, José Jorge Letria, Lindley Cintra, Luis Pacheco, Manuel Graça

QUADRO 8

ACTOR	Nº FILMES
ADELAIDE JOÃO	27
RUY FURTADO	23
ARTUR SEMEDO	21
HENRIQUE VIANA	20
ISABEL DE CASTRO	19
MANUELA DE FREITAS	18
LUÍS MIGUEL CINTRA	17
NICOLAU BREYNER	17
LIA GAMA	15
DIOGO DÓRIA	14
RUI MENDES	14
ZITA DUARTE	14
LUÍS SANTOS	13
CANTO E CASTRO	12
JOÃO GUEDES	12
LUÍS LUCAS	12
CUNHA MARQUES	11
ISABEL RUTH	11
MIGUEL FRANCO	11
TERESA MADRUGA	11
BENJAMIM FALCÃO	10
CREMILDA GIL	10
GLICÍNIA QUARTIN	10
JOÃO PERRY	10
MÁRIO VIEGAS	10
SINDE FILIPE	10
ARMANDO CORTEZ	9
FILIPE FERRER	9
PAULA GUEDES	9
VIRGÍLIO CASTELO	9
CARLOS CÉSAR	8
GUIDA MARIA	8
HELENA ISABEL	8
HENRIQUE ESPÍRITO SANTO	8
LAURA SOVERAL	8
LEONIA MENDES	8
MARIA DO CÉU GUERRA	8
MARIA OLGUIM	8
SANTOS MANUEL	8
ANTÓNIO CALDEIRA PIRES	7
ANTÓNIO MACHADO	7
BAPTISTA FERNANDES	7
CARMEN MENDES	7
CLARA JOANA	7
CONSTANÇA NAVARRO	7
COSTA FERREIRA	7
EUGÉNIO SALVADOR	7
INÊS DE MEDEIROS	7
JORGE SILVA MELO	7
LÍDIA FRANCO	7

ACTOR	Nº FILMES
MÁRIO JACQUES	7
MÁRIO PEREIRA	7
RODOLFO NEVES	7
RUI DE CARVALHO	7
ANTÓNIO ASSUNÇÃO	6
ANTÓNIO BERINGELA	6
CARLOS JOSÉ TEIXEIRA	6
EMÍLIO CORREIA	6
FERNANDA BORSATTI	6
IO APOLLONI	6
JOÃO MOTA	6
JOAQUIM D'ALMEIDA	6
JOSÉ EDUARDO	6
JÚLIA BUIZEL	6
LUÍS BARRADAS	6
LUÍS CERQUEIRA	6
MANUEL CAVACO	6
MANUELA MARIA	6
MARIA DE MEDEIROS	6
PEDRO EFE	6
ROGÉRIO SAMORA	6
RUI LUÍS	6
VIRGÍLIO TEIXEIRA	6
VITOR NORTE	6
AMÍLCAR BOTICA	5
ANDRÉ GOMES	5
ANTÓNIO CALVÁRIO	5
BENARD DA COSTA	5
CARLOS FERREIRO	5
CECÍLIA GUIMARÃES	5
CRISTINA HAUSER	5
DELFINA CRUZ	5
EUNICE MUNOZ	5
FLORBELA QUEIRÓS	5
GRECE DE CASTRO	5
JOÃO LAGARTO	5
JOSÉ GOMES	5
JOSÉ WALLENSTEIN	5
JOSEFINA SILVA	5
JULIETA CASTELO	5
LUÍS ALBERTO	5
MÁRCIA BREIA	5
MIGUEL GUILHERME	5
ORLANDO COSTA	5
OSCAR ACURSIO	5
RAQUEL MARIA	5
RAÚL SOLNADO	5
VARELA SILVA	5

Dias, Manuel Ramalho Eanes, Maria Elisa Domingues, Maria João Avilez, Maria João Pires, Mário Zambujal, Mécia de Sena, Otelo Saraiva de Carvalho, Pedro Ayres de Magalhães, Pedro Cabrita Reis, Prista Monteiro ou Rão Kyao. De notar ainda que 7 filmes creditam entre os actores a população, ou o povo, de uma aldeia, cidade ou mesmo de um país.

Vejamos agora quem compôs a **música** dos filmes. Se contarmos os autores da música de fundo e da música de canções, obtemos 151 compositores diferentes, listados no Quadro 9.

Repare-se como João Nobre fez a música de dez filmes, todos do «velho cinema». Foi o compositor de 5 dos 7 filmes de Henrique Campos (A maluquinha de arroios, Estrada da vida, O destino marca a hora, Os toiros de Mary Foster, O ladrão de quem se fala, este último com mais três compositores mas os outros quatro sózinho); note-se, aliás, que, a partir do momento em que começou a compôr para este realizador, em 1968, João Nobre fez a música de todos os seus filmes. Nobre compôs ainda as músicas ou canções de 4 filmes de Constantino Esteves (O amor caiu de paraquedas, O diabo era outro, Nove rapazes e um cão, Rapazes de táxis, os três primeiros sozinho e o último com outro compositor) e de um filme de Alain Bornet (Um cão e dois destinos, com outro compositor). Investigando as datas, verifiquei que fez música para quase um filme por ano entre 1963 e 1972 (com dois filmes em 68 e em 69, e ausência em 66 e 71); depois de 1972, não voltou a compôr para cinema (pelo menos de ficção).

Já o novo cinema, apesar de no período que estamos a analisar contar com muito mais filmes do que o «velho», não teve nenhum compositor a trabalhar com tanta regularidade; o máximo que alcança são os oito filmes de Victorino d'Almeida e os 6 de Carlos Paredes, João Paes, Joly Braga Santos e Paulo Brandão. Assinale-se também que os 6 filmes em que João Paes foi compositor são todos de Manoel de Oliveira; a eles poderíamos ainda juntar a consultadoria musical feita em O passado e o presente (com música de Mendelssohn); sem João Paes, Oliveira fez apenas Acto da Primavera e A divina comédia (em que não constam nomes de músicos) e Non, com música de Alejandro Masso.

A categoria «música clássica» é difícil de delimitar com rigor, mas, se quisermos incluir nela toda a música de Victorino d'Almeida, e excluir dela a música contemporânea de Jorge Peixinho ou Constança Capdeville,

QUADRO 9

Compositores	Nº de Filmes
João Nobre	10
A. Victorino d'Almeida	8
Carlos Paredes	6
João Paes	6
Joly Braga Santos	6
Paulo Brandão	6
António Emiliano	5
Sérgio Godinho	5
Beethoven	4
Carlos Zíngaro	4
Rui Cardoso	4
António Sousa Dias	3
Bach	3
Fausto	3
Jorge Peixinho	3
José Alberto Gil	3
José Mário Branco	3
Mozart	3
Nóbrega e Sousa	3
Schubert	3
Vivaldi	3
Alain Jomy	2
Alejandro Masso	2
Alfredo Marceneiro	2
Andrew Poppy	2
Brum do Canto	2
Canto gregoriano	2
Carlos Dias	2
Carlos Mendes	2
Constança Capdeville	2
Enrique Macias Alonso	2
Eugenio Pepe	2
Joaquim Luís Gomes	2
Jony Galvão	2
Jorge Arriagada	2
Jorge Costa Pinto	2
Jorge Machado	2
José Afonso	2
José Luís Tinoco	2
Mahler	2

Compositores	Nº de Filmes
Manuel Freire	2
Manuel Jorge Veloso	2
Miso Ensemble	2
Pedro Caldeira Cabral	2
Pedro Osório	2
Popular, recolha M.Giacometti	2
Puccini	2
Quinteto Académico	2
Rui Veloso	2
Shegundo Galarza	2
UHF	2
Verdi	2
Wagner	2
Alain Oulman	1
Alberto Iglesias	1
Alberto Janes	1
Alberto Ribeiro	1
Amelinha	1
Anabela Chaves	1
Aníbal Nazaré	1
António Fragoso	1
António Macedo	1
António Pinho	1
António Pinho Vargas	1
Armando Machado	1
Armando Santiago	1
Artur Ribeiro	1
Bartok	1
Berlioz	1
Bruckner	1
Buenaventura Melo	1
Cânticos religiosos de Fátima	1
Carlos Alberto Moniz	1
Carlos Araújo	1
Carlos Azevedo	1
Carlos Martins	1
Carlos Ramos	1
Carlos Seixas	1
Casimiro Ramos	1
Cesar Frank	1

Compositores	Nº de Filmes
Chostakovitch	1
Conjunto João Domingos	1
Cosméticos	1
Count Basie	1
Dall'Abaco	1
David Sylvian	1
Débussy	1
Denis Cintra	1
Duarte Costa	1
Eduardo Pais Mamede	1
Ephedra	1
Fernando de Albuquerque	1
Fernando Guerra	1
Fernando Tordo	1
Filipe de Sousa	1
Folclore	1
Francisco Naia	1
Grupo Djambo	1
Guitarristas espanhóis séc.XVI	1
Gustave Holst	1
Hans Werner Henze	1
Heino Eller	1
Helder Martins	1
Honneger	1
Ivette Pessoa	1
Jaime Mendes	1
Janita Salomé	1
José António Ribeiro	1
José Arriaga	1
José Jorge Letria	1
Justiniano Canelhas	1
Klaus Scultz	1
Laurie Anderson	1
Luís Cília	1
Luis de Freitas Branco	1
Luís Pedro Fonseca	1
Mario Simões	1
Mark Dinning	1
Matt Johnson	1
Medieval	1
Mendelssohn	1
Michael Mcevoy	1

Compositores	Nº de Filmes
Monteverdi	1
Nuno Rebelo	1
Nuno Vieira de Almeida	1
Padre Fanhais	1
Paulo de Carvalho	1
Paulo Gil	1
Perotinus Magnus	1
Philippe Hersant	1
Pizo Lizo	1
Popular	1
Quico	1
Quintino Bastos	1
Rão Kyao	1
Rennaissance	1
Rui Guedes	1
Salada de Frutas	1
Semetana	1
Sinde Filipe	1
Stockhausen	1
Stravinsky	1
Tangerine Dreams	1
Tantra	1
Táxi	1
Terje Rypdal	1
The Platters	1
Tó Neto	1
Tomaz Pimentel	1
Trovante	1
Vasco Martins	1

teremos 24 compositores diferentes, com um total de 52 participações. Também à parte dessa categoria, repare-se na importância da música de guitarra, que conta pelo menos com Carlos Paredes, Pedro Caldeira Cabral, Duarte Costa e Guitarristas espanhóis do século XVI, num total de 10 participações.

De realçar ainda a heterogeneidade que por vezes se encontra dentro de um mesmo filme: por exemplo, Ex-votos portugueses junta música de Carlos Seixas, Beethoven e José Afonso; Fábula em Veneza junta Tangerine Dreams e David Sylvian a Count Basie, Canto gregoriano, Mahler, Mozart e Victorino d'Almeida; Manhã submersa combina os cantos gregorianos com Verdi e Alberto Ribeiro; Nós por cá todos bem junta Vivaldi e Sérgio Godinho; Rita reune Puccini, Rão Kyao e os UHF; Veredas associa a música popular de Trás-os-Montes e Alto Alentejo com música instrumental da Idade Média e a Sinfonia nº 7 de Bruckner.

Passemos agora aos **produtores**, listados no Anexo 4. Desta vez, ao contrário do Quadro 6, usei apenas a categoria «produtor» - excluindo para uma listagem seguinte os «directores de produção». Em princípio, tal categoria deveria corresponder aos produtores que não são assalariados, que investiram dinheiro no filme; mas o conhecimento que temos de alguns deles (por exemplo, muitas vezes nota-se que foram os próprios realizadores a assumirem a produção, quase sempre com o dinheiro dos subsídios) sugere-nos que nem sempre os nomes constantes dessa listagem estão nessas condições, isto é, que o nome «produtor» é atribuído com grande oscilação de critérios. Olhemos, por isso, apenas para aqueles a que corresponde um maior número de filmes, e que agrupámos no Quadro 10, onde encontramos alguns dos nomes mais referidos no ponto anterior, como o Instituto Português de Cinema, o Centro Português de Cinema, a Cinedex, Cunha Telles, e cooperativas como a Cineaquanon e a Cinequipa.

QUADRO 10

Produtor	Número de Filmes
Instituto Português de Cinema	21
Centro Português de Cinema	17
Tobis	16
Cinedex	10
Animatógrafo	8
António da Cunha Telles	8
Felipe de Solms	7
Cinequanon	6
Cinequipa	6
RTP	6
V.O.Filmes	6

Pode estranhar-se a ausência de Paulo Branco: é devida ao seu percurso singular, em que várias vezes fechou uma produtora para abrir outra em seguida; assim, se somarmos os 2 filmes contados em seu nome pessoal, com os 6 produzidos na V. O. Filmes (a sociedade que teve com António Pedro Vasconcelos), com os 5 da Filmargem, com os 3 de Les Films du Passage, com os 3 da Madragoa Filmes, obtemos o resultado de 19 filmes, número tanto mais impressionante quanto é conseguido apenas a partir de 1980, isto é, nos últimos onze anos do período aqui considerado. Certo é que, se fizermos este somatório para Paulo Branco, devemos fazer um equivalente para António da Cunha Telles, que produziu em seu nome sobretudo nos anos sessenta e passou a produzir em nome do Animatógrafo nos anos setenta e sobretudo nos anos oitenta. E precisem-se, já agora, as datas principais dos outros produtores acima listados: tanto a Cinedex como Felipe de Solms só produziram filmes nos anos sessenta; o Centro Português de Cinema só nos anos setenta; a RTP só nas décadas de setenta e oitenta; a Tobis produziu nas 3 décadas, com destaque para a de setenta.

Da listagem dos directores de produção, que se dá como Anexo 5, só importa destacar o facto de o seu número total ser 68, bastante mais reduzido do que o de realizadores ou mesmo do que o de produtores. Os seus nomes são, por isso, facilmente identificáveis no meio das pessoas de cinema, ainda que raramente tenham relevo fora dele.

Seis dos 226 filmes constam explicitamente como **encomendas**: 3 da RTP, uma da SEC/RTP, uma da RTP/SEC e uma da Fundação Gulbenkian: uma longa, três médias e duas curtas-metragens, sendo 2 na década de setenta e 4 (2 da RTP, a da SEC/RTP e a da RTP/SEC) na de oitenta.

Vejamos agora o que se pode apurar em relação à **estreia** dos filmes. Sublinhe-se desde já que as estreias (e não estreias) são os dados mais esparsos e de menor confiança: de muitos filmes ninguém sabe já a data de estreia, sobretudo se ela não foi estreia comercial[780]. É por isso com a maior cautela que posso calcular que 66,8% dos filmes tiveram estreia comercial - uma percentagem que, apesar de talvez ainda pecar por defeito, já é muito superior à que muitas vezes é comentada quando se diz que «a maior parte» dos filmes portugueses nunca estreiam[781].

Dos 150 filmes em que é possível calcular o tempo que medeou entre o início da rodagem e a data da estreia comercial, temos que 22 filmes estrearam no próprio ano do início da rodagem, 56 no ano seguinte, 43 passados 2 anos (isto é, 53,5% dos filmes do *corpus* não demoraram mais do que 2 anos a serem concluídos e estreados comercialmente); 19 filmes demoraram 3 anos, 3 demoraram 4 anos, 4 cinco anos, um filme

---

[780] - Nos dados que vou apresentar, em relação à data de estreia, dei prioridade à estreia comercial: isto é, se um filme foi exibido comercialmente, é a data da sua estreia comercial que é considerada, ainda que antes tenha tido alguma exibição não comercial. Só quando não houve estreia comercial se recorreu à data da primeira exibição não comercial de que tive conhecimento. Há filmes que se sabe terem tido exibição mas de que não se conhecem com rigor as respectivas datas: foram dados como exibidos, embora nas estatísticas das datas de exibição, evidentemente, se entre apenas em conta com aqueles de que há dados seguros. Note-se que, por vezes, a distinção entre comercial e não comercial é um pouco arbitrária, porque um filme pode ter uma carreira comercial de poucos dias, e porque, por outro lado, pode ser exibido um ou mais dias num ciclo de cinema, que é considerado não comercial mas que cobra entradas aos espectadores...

[781] - Bénard da Costa [1991:166] chega a uma estimativa próxima destes dois terços de estreias, embora calculada sobre um *corpus* mais restrito (filmes subsidiados pelo I.P.C. entre 1974 e 1989): «nunca se estrearam comercialmente - até hoje - 28 filmes portugueses concluídos depois do 25 de Abril. (...) Note-se que me refiro unicamente a longas metragens, a filmes subsidiados pelo I.P.C. e a obras concluídas até 1989. A percentagem corresponde - mais ou menos - a um **terço** da produção portuguesa.»

demorou 6 anos, outro 7, e um houve que demorou onze anos (O bobo, de José Álvaro de Morais); no caso de A ilha dos amores, de Paulo Rocha, que teve início de rodagem em 1978, houve estreia comercial no Japão em 1982, em Paris em 1986, mas em Portugal apenas em 1991, na «operação Paulo Rocha» lançada por Paulo Branco. As maiores demoras ocorreram na década de setenta, e as menores na de sessenta; na década de oitenta, a maioria dos filmes demorou 1 ou 2 anos entre o início da rodagem e a estreia comercial.

E - Guionistas, guiões e adaptações

Passemos finalmente ao capítulo dos **guionistas**. Vimos já como 83% dos nossos realizadores escreveram para filmes (guiões, ou pelo menos diálogos). Mas isso ainda só representa 81 pessoas. Ora, só na autoria de guiões, sem considerarmos ainda os diálogos, encontramos 182 pessoas diferentes, devidamente listadas no Anexo 6, com o tipo de metragem, data e título dos respectivos filmes. Seria absurdo chamar guionistas a todas essas pessoas, se entendermos dar ao termo alguma conotação profissionalizante: dois terços delas escreveram apenas para um filme, 92% não escreveram para mais de 3 filmes. Já com trabalho mais regular, surgem 7 pessoas a escreverem para 4 filmes, 3 para 5, 3 para 6, uma para 9 filmes e uma para 10. Se lhe juntarmos os autores de diálogos, listados no Anexo 7, ficamos com mais 57 pessoas; mas esta categoria parecia aparecer mais diferenciada na década de sessenta (em que 25 filmes creditam autores de diálogos) e na década de setenta (31), para diminuir claramente na década de oitenta (10).

Como se poderá ver no referido Anexo 6, todos os guionistas com 4 ou mais filmes são realizadores. Ou seja, estamos num período em que os próprios realizadores se encarregam de escrever os seus filmes - e por vezes (embora raramente) colaboram na escrita dos guiões de outros realizadores (geralmente de um só). Com três filmes começam a surgir nomes que não pertencem aos nossos realizadores: Carlos Saboga, guionista de nacionalidade portuguesa que nos anos sessenta se radicou em Paris, onde veio a adquirir também a nacionalidade francesa e a tornar-se um guionista profissional (sobretudo de televisão), escreve para António

Pedro Vasconcelos O lugar do morto, de 1982, e mais tarde escreve para Fernando Lopes (1986) e Luís Galvão Teles (1990). Na década de sessenta, César de Oliveira, conhecido autor do teatro de revista, escreve dois filmes para Constantino Esteves e um para Henrique Campos; exactamente o mesmo sucede com Paulo da Fonseca e Rogério Bracinha, aliás seus companheiros na escrita de revistas (os três juntos escrevem os filmes Rapazes de táxis e O destino marca a hora, Oliveira e Bracinha estão juntos a escrever Sarilho de fraldas, Fonseca é um dos autores de Nove rapazes e um cão). Entre os guionistas não realizadores, com 3 filmes, contam-se ainda Fernando Fragoso e Jorge Gonçalves, a escreverem para o «velho cinema», Margarida Gouveia Fernandes, a escrever exclusivamente para Fernando Matos Silva, e Maria João Brilhante, a escrever exclusivamente para Cristina Hauser.

Passando já aos guionistas de apenas um ou dois filmes, entre outros encontramos, além de alguns dos nossos realizadores, nomes conhecidos como Afonso Botelho, Álvaro Guerra, Augusto Sobral, Manuel João Gomes, Nuno Júdice, todos eles com 2 filmes, ou, com 1 só filme, Afonso Praça, Amadeu Lopes Sabino, Américo Guerreiro de Sousa, António Borges Coelho, António Cabrita, António Mega Ferreira, Bernardo Santareno, Cesário Borga, David Mourão Ferreira, Fernando Assis Pacheco, Fernando Namora, Francisco Ribeiro (Ribeirinho), Helder Costa, Henrique Santana, Joaquim Letria, José Cardoso Pires, Leão Penedo, Luís Francisco Rebelo, Luiza Neto Jorge, Mário Braga, Mário Viegas, Mário Zambujal, Miguel Esteves Cardoso, Natália Correia, Sérgio Godinho e Sttau Monteiro: quase todos eles ligados ou à **narrativa** ou ao **drama**, as duas componentes essenciais que já tivemos ocasião de identificar no guião, ou então ligados ao **jornalismo**, o que desde já indicia um aspecto documental importante no nosso cinema, que procuraremos investigar adiante.

Destaquem-se também na listagem geral dos guionistas de um filme os nomes de Manuel Mozos e Jorge Marecos, que viriam mais recentemente a tornar-se realizadores; e o nome de Edgar Pera, que também só posteriormente adquiriu como realizador um relevo que teremos ocasião de comentar, e que surge a escrever em 1983 uma curta-metragem de José Diogo Gonçalves.

Refira-se ainda a surpresa que é encontrar dois dos mais importantes nomes da teoria do cinema a escreverem para filmes

portugueses, e a surpresa ainda maior de descobrir em que filmes escreveram. Jean Louis Comolli, que, conforme vimos atrás, João Mário Grilo considera o primeiro autor a romper a hegemonia de uma certa história do cinema que vigorara durante mais de vinte anos, adaptou, em conjunto com o realizador Luís Galvão Teles, a novela «O incesto», de Mário de Sá Carneiro, e, com esse guião, Galvão Teles fez O retrato de família, que terei ocasião de considerar um dos mais tristes equívocos da nossa recente narração cinematográfica. Raymond Belour, por sua vez, apesar das suas ligações a cineastas do novo cinema, foi para o realizador Carlos Vilardebó (ou para a protagonista Amália Rodrigues) que, em conjunto com o realizador e sua mulher e com Cardoso Pires, adaptou uma novela de Melville da qual se fez em 1964 o filme As ilhas encantadas, que Leitão Ramos [1989:204] comenta assim: «com este filme se acelerava o enterro do arranque do novo cinema, com os rochedos calvos de Porto Santo como cenário e a francofilia como algoz».

Como equipas de guionistas que tenham trabalhado em mais do que um filme, encontramos apenas, além da de César de Oliveira-Rogério Bracinha-Paulo da Fonseca, já referida e que provinha do teatro de revista, a colaboração de Eduardo Geada com Manuel Machado da Luz em dois filmes, a de Álvaro Guerra com João e Fernando Matos Silva em dois filmes, a de Carlos Saboga com António Pedro Vasconcelos em dois filmes, a de Gonsalves Preto com Monique Rutler em dois filmes, e ainda, como ficou dito antes, a de Maria João Brilhante nos três filmes de Cristina Hauser (neste último caso, os dois nomes assinam sózinhos o guião, enquanto em todos os restantes há outros nomes que se associam aos aqui referidos, conforme os filmes). Ou seja, no cinema português deste período, assim como não surgiram guionistas individuais com trabalho regular, tão pouco surgiram equipas de guionistas: os filmes foram sendo escritos basicamente pelos próprios realizadores, que por vezes chamaram outras pessoas a colaborar, mas raramente as mantiveram nos filmes seguintes.

A lista dos autores de diálogos, dada no Anexo 7, confirma esta panorama: 89% por cento dos «dialoguistas» só trabalharam num filme. Como excepção, surge, à cabeça, Luíza Neto Jorge (com 4 filmes, mais do que os próprios realizadores que se creditaram como dialoguistas), mas é um caso único .

Vejamos agora se os nossos realizadores foram buscar apoio em obras já publicadas. Dos 226 filmes, dois terços (68,1%, para ser exacto) não são **adaptações**. Só 72 filmes (31,9%) foram adaptações, cujas fontes agrupei no Quadro 11[782].

QUADRO 11

Fonte da adaptação	Número de Filmes	%
Romance ou novela	29	39,7
Conto (ou contos)	16	21,9
Peça (ou auto) de teatro	16	21,9
"Segundo ideia original de"	4	5,5
Lendas Tradicionais	2	2,7
Autobiografia	2	2,7
Vida e obra de escritores	2	2,7
Obra completa de um autor	2	2,7
Total	73	

[782] - Como poderá ver-se nessa quadro, o número total de fontes de adaptação é 73 (apesar de os filmes adaptados serem 72) porque o filme O príncipe com orelhas de burro, de António Macedo, é adaptação de um romance de Régio e de «temas» de peças de António José da Silva. No filme Mon cas, de Manoel de Oliveira, também poderia ter referido três fontes (peça de Régio, prosa de Beckett e Bíblia); incluí-o apenas como peça, por coerência com A divina comédia, do mesmo autor, que inclui textos da Bíblia, de Dostoievski, de Régio e de Nietzsche sem poder sequer ser considerado adaptação (coloquei-os na rubrica «textos», usada no genérico de outros filmes e que aparecerá mais tarde noutro quadro). Na mesma situação está, por exemplo, Recordações da casa amarela, de João César Monteiro, que invoca obras de Céline e Junqueiro sem poder ser considerado uma sua adaptação - coloquei-as igualmente na rubrica «textos». Convém ainda referir (e pensar como acrescento a este quadro) que não considerei adaptação o filme O miúdo da bica, de Constantino Esteves, baseado na **vida** de Fernando Farinha, porque se quisessemos ter em conta fontes não escritas seria impossível determinar quais os filmes «adaptados» - pense-se em filmes inspirados em vidas reais como A fuga, de Luís Filipe Rocha, O processo do rei, de João Mário Grilo, Repórter X, de José Nascimento, ou Non, de Manoel de Oliveira. O caso do filme Dom Roberto, de José Ernesto de Sousa, merece também uma especificação: é sempre considerado uma adaptação de um romance de Leão Penedo. Como não conseguisse encontrar romance ou conto cujo título ou conteúdo correspondessem aos do filme, fui investigar no espólio do realizador, guardado nos Reservados da Biblioteca Nacional, onde encontrei as seguintes anotações: «o argumento já tinha sido escrito, com outro nome, por Leão Penedo, há alguns anos - directamente para o cinema»; «inspirando-se numa tentativa sugerida a Ernesto de Sousa por um autêntico animador de fantoches, o romancista Leão Penedo, que já havia escrito para cinema Sonhar é fácil e Saltimbancos», escreveu o guião de Dom Roberto; não se trata, pois, de adaptação.

Verifica-se uma preferência pela adaptação de romances, novelas e contos, que, somados, representam quase dois terços (61,6%) das fontes de adaptação. Este facto não pode ser ignorado quando se fala do nosso cinema como eminentemente teatral (é assunto que adiante discutiremos): as adaptações de peças e autos de teatro somam apenas 21,9% - e nisto o nosso cinema não deve andar longe das proporções de quase todas as cinematografias, que, como dissemos, começaram como teatro para depois se aproximarem do romance. O que acontece é que, das 16 adaptações de peças, 5 (quase um terço) foram feitas nos filmes de um só realizador: Manoel de Oliveira; talvez por a ele andar associada, em Portugal e no estrangeiro, a imagem do novo cinema português, este aparece como eminentemente teatral; estes dados deixam em aberto a questão, que, evidentemente, não pode ser vista apenas segundo o critério das adaptações (um filme pode não adaptar uma peça e no entanto ter um estilo «teatral»).

E quem são os autores assim adaptados? A listagem completa constitui o Anexo 8, mas podemos agrupar aqui, no Quadro 12, os seus nomes e o número de filmes em que obras suas foram adaptadas[783]. Como se nota, são quase todos eles autores do nosso século, e nenhum logrou obter grande número de adaptações. Verificamos ainda assim que também no cinema Fernando Namora, com 4 adaptações, obteve o maior sucesso; segue-se-lhe Domingos Monteiro, duas vezes adaptado pelo «velho cinema» e uma por José Diogo Gonçalves; depois Schnitzler, mas este sempre em filmes de Cristina Hauser (duas curtas e uma média-metragem). Com duas adaptações, encontramos David Mourão Ferreira, José Régio, Mário de Sá Carneiro, Rodrigues Miguéis e Vergílio Ferreira[784].

Se lhes juntarmos agora os autores de «textos», por vezes assim creditados nos filmes (e listados no Anexo 9), temos duas vezes Ésquilo

---

[783] - Não se esqueça que a censura, antes do 25 de Abril, teve aqui alguma influência: pelo menos Seara de vento, de Manuel da Fonseca, não teve autorização para ser passado a filme, apesar do realizador ser Brum do Canto.

[784] - «A confissão de Lúcio», de Mário de Sá Carneiro, inspirou ainda, claramente, a longa-metragem A sétima letra, de Simão dos Reis e José Dias de Souza, embora o genérico não faça referência a esse facto. São, aliás, vários os casos em que os filmes não reconhecem as suas fontes (por vezes para evitar pagar direitos de autor): pense-se em Nuvem, adaptado de Graham Greene, ou em Agosto, inspirado em Pavese.

QUADRO 12

Romances, novelas e contos:

Fernando Namora	4
Arthur Schnitzler	3
Domingos Monteiro	3
David Mourão-Ferreira	2
José Régio	2
José Rodrigues Miguéis	2
Vergílio Ferreira	2
Agustina Bessa Luís	1
Álvaro Carvalhal	1
Américo Guerreiro de Sousa	1
Branquinho da Fonseca	1
Camilo Castelo Branco	1
Carlos de Oliveira	1
Charles Dickens	1
Conde de Ficalho	1
Eça de Queiroz	1
Ferreira de Castro	1
Herman Melville	1
João Araújo Correia	1
João Verdades	1
José Cardoso Pires	1
Luísa Costa Gomes	1
Manuel da Fonseca	1
Manuel Lopes	1
Manuel Mendes	1
Maria Judite de Carvalho	1
Mário Zambujal	1
Miguel Torga	1
Murasaki Shikibu	1
Pere Calders	1
Pinheiro Chagas	1
Reis Ventura	1
Sá Carneiro	1
Thomas Mann	1

Peças de teatro

Bernardo Santareno	2
José Régio	2
André Brun	1
António José da Silva	1
Corneille, segundo Plutarco	1
Costa Ferreira	1
Dario Fo	1
Francisco Vaz de Guimarães	1
Henrique Santana	1
Luis Francisco Rebello	1
Orlando Vitorino	1
Paul Claudel	1
Ramada Curto	1
Vicente Sanches	1

Ideia original

Armando Vieira Pinto	1
Artur Semedo	1
Manuel Carlos da Silva	1
Sérgio Niza	1

Autobiografia

Antª Margarida Castelo Branco	1
Mª Adelaide Coelho da Cunha	1

Obra completa

Jorge de Sena	1
Fernando Pessoa	1

Vida e obra

Fernando Pessoa/Sá Carneiro	1
Georg Buchner	1

(ambas em filmes de César Monteiro), duas vezes a Bíblia (ambas em filmes de Manoel de Oliveira), mais duas vezes Eça e Pessoa, mais uma vez Régio, e ainda Armando Terremoto, Beckett, Camões, Céline, Dostoievski, Eduardo Lourenço, Flos Sanctorum, Gabriel Feixo Araújo, Guerra Junqueiro, Joaquim Furtado, Joyce, Manuel Gandra, Maria Velho da Costa, Mécia de Sena, Nietzsche, Otelo Saraiva de Carvalho, Ponge, Revista Panorama, Rilke, Robert Kramer, Rosália de Castro, Victoriano Marti, sem falar nalguns dos realizadores. Se juntarmos ainda os autores de «versos» ou «poemas» (Anexo 10), temos duas vezes Alexandre O'Neill, duas vezes Fernando Farinha, uma vez a equipa Paulo da Fonseca-César de Oliveira-Rogério Bracinha, e ainda Mara Guimarães e Pedro Tamen, todos eles com poemas para canções; e José Gomes Ferreira, com poemas ditos num filme.

Valerá ainda a pena investigarmos do lado dos consultores e colaboradores, devidamente listados no Anexo 11, para tentarmos saber se, somados aos autores de obras adaptadas, de textos e de poemas, fazem emergir algumas figuras especialmente importantes para os textos literários com os quais se fizeram os guiões e os filmes. Depois de todas estas parcelas somadas, temos o seguinte quadro máximo: Fernando Namora com 4 presenças, Alexandre O'Neill, Domingos Monteiro, José Régio, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa e Schnitzler, todos eles com 3. É claro que poderíamos ainda acrescentar a colaboração no guião ou nos diálogos, e nesse caso veríamos Luíza Neto Jorge surgir com 7 presenças, Namora subir para 5 presenças, Cardoso Pires, David Mourão Ferreira e Sttau Monteiro chegarem às 3 - se continuarmos sempre a não incluir aqui os realizadores.

Para começarmos a poder individualizar a nossa análise, é dado nas páginas seguintes o quadro das referências literárias de todos os guionistas que escreveram quatro ou mais filmes. Do «velho cinema» consta apenas Jorge Brum do Canto, e há-de reparar-se que não é pela literatura (com Mourão Ferreira, Namora, Domingos Monteiro e Armando Pinto) que ele se distingue dos seus colegas do novo cinema; dentro deste, porém, é possível e conveniente começar desde já a perceber as diferentas referências, para o não imaginarmos mais homogéneo do que ele na realidade é. Fiquemos, pois, com esses quadros que nos dão o universo dos principais guionistas; teremos ocasião de os ir percebendo e comentando melhor ao longo da nossa análise qualitativa, que a esta se segue.

MANOEL DE OLIVEIRA COMO GUIONISTA 10 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	61	MANOEL DE OLIVEIRA				Pe.JOSÉ CARVALHAIS JOSÉ RÉGIO	AUTO	TRADICIONAL
	70	MANOEL DE OLIVEIRA					PEÇA	VICENTE SANCHES
	74	MANOEL DE OLIVEIRA					PEÇA	JOSÉ RÉGIO
	76	MANOEL DE OLIVEIRA					ROMANCE	CAMILO C.BRANCO
	80	MANOEL DE OLIVEIRA					ROMANCE	AGUSTINA B. LUIS
	84	MANOEL DE OLIVEIRA				JACQUES PARSI	PEÇA	PAUL CLAUDEL
	86	MANOEL DE OLIVEIRA		BIBLIA BECKETT			PEÇA	JOSÉ RÉGIO
	87	MANOEL DE OLIVEIRA					CONTO	A. CARVALHAL
	89	MANOEL DE OLIVEIRA						
	90	MANOEL DE OLIVEIRA		BIBLIA DOSTOIEVSKI JOSÉ RÉGIO NIETZSCHE		Pe.JOÃO MARQUES		

ANTÓNIO DE MACEDO COMO GUIONISTA — 9 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	65	ANTÓNIO DE MACEDO					ROMANCE	FERNANDO NAMORA
	67	ANTÓNIO DE MACEDO						
	70	ANTÓNIO DE MACEDO						
	72	ANTÓNIO DE MACEDO					PEÇA	B. SANTARENO
	75	ANTÓNIO DE MACEDO			ANTÓNIO DE MACEDO		CONTOS	PERE CALDERS
	76	ANTÓNIO DE MACEDO			ANTÓNIO DE MACEDO			
	77	ANTÓNIO DE MACEDO					ROMANCE	JOSÉ RÉGIO A.J.SILVA
	82	ANTÓNIO DE MACEDO						
	86	ANTÓNIO DE MACEDO						

ARTUR SEMEDO COMO GUIONISTA — 6 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	72	ARTUR SEMEDO	BOBELA DA MOTA					
	75	ARTUR SEMEDO	MÁRIO VIEGAS JOAQUIM LETRIA		ARTUR SEMEDO MÁRIO VIEGAS JOAQUIM LETRIA			
	81	FERNANDO LOPES	FERNANDO LOPES MÁRIO ZAMBUJAL				NOVELA	MÁRIO ZAMBUJAL
	85	ARTUR SEMEDO						
	86	ARTUR SEMEDO		ALMEIDA GARRET EÇA QUEIROZ		HERMAN JOSÉ JOÃO LOPES		
	89	ARTUR SEMEDO						

JOÃO CESAR MONTEIRO COMO GUIONISTA — 6 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	72	JOÃO C. MONTEIRO		ÉSQUILO JAMES JOYCE F.PONGE				
	75	JOÃO C. MONTEIRO		ÉSQULO MARIA V. DA COSTA			CONTOS	TRADICIONAIS
	80	JOÃO C. MONTEIRO			JOÃO C. MONTEIRO MARIA V.DA COSTA		CONTOS	TRADICIONAIS
	85	JOÃO C. MONTEIRO						
	89	JOÃO C. MONTEIRO		CELINE GUERRA JUNQUEIRO				
MÉDIAS	69	JOÃO C. MONTEIRO						

ANTÓNIO PEDRO VASCONCELOS COMO GUIONISTA — 5 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	72	A.P. VASCONCELOS						
	77	A.P. VASCONCELOS						
	77	ROGÉRIO CEITIL	ROGÉRIO CEITIL					
	82	A.P. VASCONCELOS	CARLOS SABOGA					
	86	FERNANDO LOPES	FERNANDO LOPES CARLOS SABOGA					

JOSÉ FONSECA E COSTA COMO GUIONISTA — 6 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	71	JOSÉ F. E COSTA	BORGES COELHO MANUEL CRESPO			JOÃO FRANCO		
	75	JOSÉ F. E COSTA	AUGUSTO SOBRAL					
	78	JOSÉ F. E COSTA	SÉRGIO GODINHO TABAJARA RUAS					
	82	JOSÉ F. E COSTA					ROMANCE	DAVID M.FERREIRA
	86	JOSÉ F. E COSTA	ANTÓNIO LARRETA				ROMANCE	JOSÉ C.PIRES
	88	JOSÉ F. E COSTA	MIGUEL E. CARDOSO					

FERNANDO MATOS SILVA COMO GUIONISTA — 5 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	72	FERNANDO M. SILVA	ÁLVARO GUERRA JOÃO M. SILVA					
	75	FERNANDO M. SILVA	MARGAR.FERNANDES AVELINO RODRIGUES					
	75	JOÃO M. SILVA	ÁLVARO GUERRA JOÃO M. SILVA		JOÃO M. SILVA MARGAR.FERNANDES GONSALVES PRETO AVELINO RODRIGUES			
	77	FERNANDO M. SILVA	JOÃO M. SILVA MARGAR.FERNANDES					
	79	FERNANDO M. SILVA	MARGAR.FERNANDES					

SINDE FILIPE COMO GUIONISTA — 5 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
CURTAS	75	SINDE FILIPE						
	76	SINDE FILIPE						
MÉDIAS	73	SINDE FILIPE						
	75	SINDE FILIPE				IVO CRUZ	CONTO	MIGUEL TORGA
	76	SINDE FILIPE					CONTO	PINHEIRO CHAGAS

EDUARDO GEADA COMO GUIONISTA — 4 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	73	EDUARDO GEADA						
	75	EDUARDO GEADA					PEÇA	DARIO FO
	75	EDUARDO GEADA	GONSALVES PRETO MANUEL DA LUZ		EDUARDO GEADA GONSALVES PRETO			
	83	EDUARDO GEADA	HELDER COSTA MANUEL DA LUZ		MANUEL DA LUZ		NOVELA	JOSÉ R.MIGUÉIS

FERNANDO LOPES COMO GUIONISTA — 4 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	68	FERNANDO LOPES			FERNANDO LOPES		ROMANCE	CARLOS OLIVEIRA
	76	FERNANDO LOPES		ALEXANDRE O'NEILL		ALEXANDRE O'NEILL		
	81	FERNANDO LOPES	MÁRIO ZAMBUJAL ARTUR SEMEDO				NOVELA	MÁRIO ZAMBUJAL
	86	FERNANDO LOPES	CARLOS SABOGA A.P.VASCONCELOS					

JORGE BRUM DO CANTO COMO GUIONISTA — 4 FILMES

		REALIZADOR	GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	62	JORGE B. DO CANTO					CONTO	FERNANDO NAMORA
	64	JORGE B. DO CANTO	DAVID M.FERREIRA				CONTO	DAVID M.FERREIRA
	66	JORGE B. DO CANTO					IDEIA ORIGINAL	ARMANDO V. PINTO
	78	JORGE B. DO CANTO					ROMANCE	DOMINGOS MONTEIRO

JOÃO BOTELHO COMO GUIONISTA

4 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	80	JOÃO BOTELHO			HELENA DOMINGOS		VIDA E OBRA	PESSOA E SÁ CARNEIRO
	85	JOÃO BOTELHO	LEONOR PINHÃO				ROMANCE	CHARLES DICKENS
	87	JOÃO BOTELHO						
CURTAS	77	JOÃO BOTELHO JORGE A.DA SILVA	JORGE A.DA SILVA					

JORGE SILVA MELO COMO GUIONISTA

4 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	80	JORGE S. MELO				LUIZA NETO JORGE	VIDA E OBRA	GEORG BUCHNER
	82	JORGE S. MELO				MIGULE L.ANTUNES		
	86	PAULO ROCHA	PAULO ROCHA MANUEL DE LUCENA				ROMANCE	MURSAKI SHIKIBU
	86	JORGE S. MELO	PHILIPE ARNAUD					

LUIS FILIPE ROCHA COMO GUIONISTA — 4 FILMES

		REALIZADOR	CO-GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	77	LUIS F. ROCHA	ARNALDO ALBOIM					
	79	LUIS F. ROCHA			LUIS F. ROCHA		ROMANCE	MANUEL DA FONSECA
	82	LUIS F. ROCHA					OBRA	JORGE DE SENA
	90	LUIS F. ROCHA	ISAIAS ALMADA					

PAULO ROCHA COMO GUIONISTA — 4 FILMES

		REALIZADOR	GUIONISTA	TEXTOS/POEMAS	DIALOGUISTA	COLAB./CONS.	ADAPTAÇÃO	FONTE
LONGAS	62	PAULO ROCHA		PEDRO TAMEN				
	66	PAULO ROCHA			ANTÓNIO PIRES			
	78	PAULO ROCHA			LUIZA NETO JORGE SUMIKO HANEDA			
	86	PAULO ROCHA	JORGE S. MELO MANUEL DE LUCENA				ROMANCE	MURASAKI SHIKIBU

3. Linhas para o desenvolvimento da investigação

Desde o início, projectei este trabalho como um programa de investigação que excederia a presente tese. O que até agora construí foram, como também previ que se impunha, os alicerces, as partes mais pesadas e demoradas, que bem gostaria de ter encontrado já feitas em bibliografia disponível. Apesar de, ao fim de mais de setecentas páginas, não restar já grande espaço ou tempo (nem a quem escreve nem, presumo, a quem lê o presente volume), não quero terminar sem delinear, a título indicativo, os rumos a que conduzem os materiais que até agora carreei e que no futuro constituirão as grandes linhas de prosseguimento deste programa de investigação sobre o cinema português. Trata-se, para já, de alguns grandes campos, de que apenas esboçarei aqui as grandes hipóteses interpretativas, por vezes apenas as maiores perplexidades, e que apoiarei nos casos mais explícitos, sem preocupação de exaustividade (nem na exemplificação nem na argumentação). A sua apresentação e discussão desde já permitirão melhorar e aprofundar os textos mais desenvolvidos que sobre eles vou fazer; e estes, inevitavelmente, conduzirão ainda a novas linhas de investigação.

A - Resistência e negação

Such trying times, such trying times,
why do we live in such exasperating times?
Canção de Marlène Dietrich

Tendo de começar por uma ponta da meada de fios interligados (embora não necessariamente de forma coerente ou produtiva), começo por destacar a ideia de **resistência**, que em várias figuras e objectos de negação tem atravessado o cinema português, pelo menos no período que estamos a considerar. Ficou até hoje - diz-mo a minha observação participante mas também a mera leitura das entrevistas e declarações dos nossos cineastas - uma ética de resistência e mau comportamento, que parece herdar, conforme os casos (mas em muitos deles simultaneamente) da oposição ao

Estado Novo, do vanguardismo dos artistas anti-académicos, e de uma certa aristocracia que despreza a ética burguesa e pequeno-burguesa.

A História ajuda a compreender que assim seja. O novo cinema surgiu, como vimos, na **oposição**: em relação ao velho cinema, que estava moribundo e que, apesar de tentar renovar-se nos filmes com vedetas quase sempre cantantes, não era propriamente adversário que metesse medo, mas era inimigo que pedia extermínio; e oposição em relação ao sistema político e à sociedade salazarista/marcelista em geral. Mas esse mesmo *ethos* oposicionista encontrava-se sobretudo *dans l'air du temps*, que os nossos cineastas iam, por vezes a expensas do próprio Estado Novo, respirar em França e Inglaterra, e de que o cinema era justamente, na época, uma das manifestações mais avançadas e agudas. Mais tarde, encontramos quase todos os cineastas do novo cinema em oposição às tentativas de estatização do cinema português, em 1974; e, já nos anos oitenta, em oposição entre si, na defesa do que cada facção considera ser o único caminho para o nosso cinema, e em crescente oposição à nova política do Estado, que lhes retira a influência ganha antes do 25 de Abril.

Mas estas são apenas as grandes condições históricas para o desenvolvimento do respectivo projecto, ou projectos. Teremos que investigar em que se traduz essa ideia de resistência, que vimos César Monteiro definir como a «prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência». Creio ser fácil de mostrar, através de inúmeros exemplos ao longo de todos os trinta anos em causa, a constância do acto de **negar**: resta pesquisar, nas próprias obras, em que consiste essa negação, qual a sua estratégia. Suspeito que aí encontraremos mais dificuldades, pois, salvo excepções que se notabilizam, os nossos cineastas parecem caracterizar-se mais pela presumida coerência do acto de permanentemente negar do que pela coerência do que é negado, e menos ainda do que é, em contrapartida, afirmado. É este um aspecto fundamental que teremos de ir analisar, em várias dimensões.

Há um princípio genérico, a partir do qual se articulam os vários outros que procurarei especificar: a recusa do cinema enquanto indústria alienante, ao qual se contrapõe o cinema enquanto sétima arte. Vimos Paulo Rocha caracterizar a *Nouvelle vague*, justamente, por uma

incompatibilidade com um cinema que institucionalmente funcionava de uma forma muito fechada e não problemática e pela súbita descoberta de que era possível, graças a certas inovações técnicas, ultrapassar os condicionalismos impostos por essa institucionalização, e repensar todas as formas do cinema de um modo que correspondesse ao sentir e pensar da nova geração. O novo equipamento dava as condições técnicas, o Estado e a Gulbenkian davam as condições financeiras, era possível, em Portugal, entronizar o cinema enquanto arte. Mas, repare-se, isto passava-se justamente em contra-maré à evolução, geral e de longa duração, do fenómeno-cinema; se a novas vagas e o *free cinema* puderam por momentos dar a impressão contrária, depressa se veria que, na segunda metade do século, o cinema estava claramente cindido em duas vertentes, e era a industrial quem claramente dominava. O nosso cinema era, assim, um núcleo de resistência à tendência dominante: núcleo que, curiosamente, ao contrário dos outros países, tinha nas mãos todas ou quase todas as rédeas do poder de produzir, ensinar e criticar.

Uma margem no centro, como atrás lhe chamei: mas nem por, em Portugal, estar nos lugares centrais, deixou de viver como resistência, e talvez nem pudesse deixar de o fazer sem perder grande parte da sua identidade, afirmada nessa negação. Um cinema, pois, contra a instituição cinema, tal como maioritária e crescentemente ela se definiu, ainda que defendendo o que considerou ser a essência, porventura em crise, do «verdadeiro» cinema enquanto arte. Tratava-se, então, de defender sobretudo um território de pesquisa e liberdade, em que se pudesse criar e, mais do que isso, experimentar, independentemente dos resultados concretos. Os nossos cineastas estavam, como vimos na resenha histórica, em condições de defender esse território, e assim se pôde instaurar, **jobertianamente**, a primazia do **acto de criação** sobre a **obra criada**. É um aspecto incompatível com o outro? Assim pareceu, pelo menos no campo do cinema, em que a preocupação com a «obra bem feita» parecia aprisionar a criação em exigências estéticas e receitas estilísticas. Mas a questão é mais geral, porque, como lembra Peter Burger, a arte dos dois últimos séculos tem oscilado entre o culto da obra (como em Proust) e o culto da autenticidade que a quebra (como em Artaud), para chegar à ideia da sua destruição e dissolução crítica (de que Musil é um dos exemplos). O novo cinema português começou por preferir, claramente, a

autenticidade que quebra o estabelecido: uma autenticidade pedida pela nova vaga, pelo cinema livre e directo, mais tarde pela explosão de energias novas na revolução portuguesa. Depois, virá a época da desconstrução e, muitas vezes, o desejo ou culto da obra.

Um dos méritos de Oliveira está, a meu ver, em conseguir abranger estas três dimensões, encaminhando-se para a desconstrução e ao mesmo tempo, mas como que em resultado, construindo a **obra** mais completa do cinema português, sem no entanto abdicar da sua liberdade de procurar a autenticidade na ruptura permanente, com o trabalho dos outros e, sobretudo, com o seu próprio. Uma dos elementos fundamentais da sua estratégia nesse sentido é a variação drástica de obra para obra, que retoma um tema muito caro à primeira metade do século XX (a Joyce, entre tantos outros), que, ao defender a passagem de um tom a outro, numa aparente gratuidade de cada trabalho, além de ostensivamente defender a sua liberdade, no fundo interioriza a teoria romântica da crítica como ironia que mostra a contingência da criação. Assim a obra ironiza sobre si própria, destrói-se enquanto conjunto, mas fá-lo justamente por se saber indestrutível. Creio que é à luz desta perspectiva que me parece terem de ser entendidos os filmes - como Os canibais, por exemplo, segundo umas interpretações, A divina comédia, segundo outras - que têm sido lidos como erros ou desvios num percurso de que afinal são parte integrante e necessária.

Grandes virtualidades e grandes armadilhas se colocam simultaneamente nesta via assim encetada de destruição da obra. Poder experimentar, em condições decerto modestas e duras mas institucionalmente asseguradas; mais ainda do que isso: dever experimentar, é para uns o laboratório ideal onde se inventam caminhos novos para o cinema, nosso e mundial, enquanto para outros, logo à partida ou com o passar dos anos, é uma facilidade que permite os trabalhos mais superficiais. E não há, no curto prazo, juiz para **a autenticidade da autenticidade** proclamada. Fizeram-se, nas décadas de sessenta e setenta, muitos filmes (e geralmente longas-metragens) sem ter dado provas de valor, no sentido de mínima profundidade, nos propósitos (para já não falar nos resultados), e até **depois** de ter dado provas dessa falta de valor. Vi muitos que só por total equívoco ou oportunismo se podiam reclamar de qualquer resistência em

nome da autenticidade. Como em todas as artes, dir-se-á, é o preço a pagar pela liberdade; e é exacto - embora, no cinema, os preços sejam acrescidos, e signifiquem, como vimos João Mário Grilo lembrar insistentemente, que a produção de umas obras implica a proscrição de outras, ao contrário do que acontece em quase todas as outras artes.

Outra armadilha em que me parece terem soçobrado muitos dos filmes desta época provem do facto de, nessa estética e ética da resistência, estar incluída a ideia do ***dépaysement***, de lutar contra a familiaridade dos modelos conhecidos e gastos, de procurar manter vivos, no cinema como nas outras artes, a estranheza e o mistério. Criaram-se assim muitos enigmas que ainda hoje, mais ou menos desvendados, são ainda interpelantes: mas também se abriram as portas a muitas faltas de sentido que são pura e simples falta de autenticidade, ou de projecto, ou de trabalho, ou de tudo isto ao mesmo tempo. Claro está que dedicarei a maior parte da minha atenção crítica aos filmes que considero interpelantes.

B - Distância e experiência

«Look, he's winding up the watch of his wit;
by and by it will strike.»
Shakespeare

Désoeuvrement e ***dépaysement*** criam, evidentemente, um cinema que contraria os hábitos de recepção mais imediata, ou, para usarmos os termos de Stierle, que barra o caminho à recepção pragmática, à ilusão de uma continuidade plena com o mundo que a ficção, com a sua verosimilhança, poderia criar. ***Désoeuvrement*** e ***dépaysement*** pedem, pelo contrário, uma «recepção competente», que o próprio Stierle reconhece ser mais característica das segundas leituras, em que se começam a distinguir as várias estruturas sobrepostas. A cinefilia e os seus filmes de culto permitem essa leitura competente e repetida, de um modo que os nossos cinéfilos cineastas bem conhecem; mas nada garante que o mesmo venha a acontecer com os seus filmes. Pelo contrário: desta «estética da

oposição» resulta, como Lotman advertia, uma descoincidência entre o código dos emissores e o dos receptores; descoincidência que vimos surpreender os nossos autores e nunca vir a ser senão episodicamente ultrapassada. Em grande parte, ela é devida ao facto de as expectativas com que o espectador, mesmo o espectador mais escolarizado, entra na sala de cinema, terem a ver com o **realismo** narrativo-dramático a que o habituaram, não só o anterior cinema português, mas sobretudo a esmagadora maioria dos filmes que vê nas salas de cinema e nos ecrãs da televisão. Com a agravante, muito lamentada pelos nossos cineastas, de nunca terem sido implementadas redes de distribuição alternativas que permitissem exibir filmes diferentes do ***mainstream*** americano, ou mesmo que permitissem exibir os próprios filmes portugueses, que muitas vezes ficaram por estrear. Ora, um dos principais objectivos do novo cinema, e da sua preocupação de se distinguir, como arte, da produção industrial maioritária, é desestruturar esse realismo, criar situações de estranheza em relação às expectativas que ele banaliza (em termos de percepção do tempo e do espaço, de narrativa, de representação, etc.).

A partir daqui, há vários aspectos que me parece ser fundamental sublinhar: um deles é como essa resistência, que procura a desfamiliarização e a desconstrução, é acima de tudo, e muitas vezes exclusivamente, intelectualizada. Vimos Duhamel, já no princípio do século, e no princípio do cinema, recear que a rápida sucessão das imagens inerente ao cinema lhe roubasse a possibilidade de um pensamento autónomo; na estratégia de resistência, trata-se, justamente, de evitar a manipulação com que esse recurso técnico permite reforçar o ilusionismo habitual da ficção, e de instalar dispositivos que permitam, mais, que obriguem a uma distanciação. Por exemplo, Grilo [1993:447] gaba, no filme Rope de Hitchcock, o modo como «vai instalando, na rigorosa organização do seu devir, um **desligamento** fundamental e **moderno** entre o figurativo e o **figural**, de modo a reaproximá-los de novo, mas sob uma relação de outro tipo: desafectada, cínica e mental.» Ou seja, trata-se de contrariar a **apercepção**, de modo a que o espectador, fazendo justiça à «modernidade», também perceba a lente, o acto de ver, em vez de

perceber (apenas) o visto. Numa entrevista[785], comentando vários recursos que usa (a representação que pede aos actores, o tipo de adaptação que faz dos textos literários, questões que adiante referirei), Manoel de Oliveira explica o princípio que lhe subjaz: «A todo o momento se mostra que o que o filme diz é verdadeiro mas que usa um artifício para o fazer. O artifício é o cinema. Isso não se encobre em nenhum momento. (...) Julgo que tudo isto ajudará a entender que quando se está a ver uma coisa que é verdadeira, não é a coisa em si que é verdade mas sim aquilo que se mostra. Isso dará ao espectador uma certa distância e dar-lhe-á também um olhar muito mais inteligente, sobre o filme porque ele é co-participante ou cúmplice neste jogo entre o realizador, os intérpretes e a história em si, isto é, o autor do livro e o próprio espectador. É este que tem, por si mesmo, de formular os seus juízos, ter os seus critérios sobre aquilo que vê e em que participa. Para isso tem de estar, de certa maneira, de fora. (...) Para mim, não se trata propriamente de realizar a re-criação de um melodrama, fazendo com que justamente o público reviva e entre por dentro desse drama, com que seja envolvido e comprometido no seu desenvolvimento e perca todo o sentido crítico. (...) Pelo contrário, o filme é antes uma espécie de análise à estrutura do próprio romance para desenvolver, na sua natureza original, o estado, as sensações, e a posição das personagens, fazendo-os, de certa maneira, dialogar com o próprio espectador. Eles falam muitas vezes para a câmara, para cada um pôr os seus problemas, deixando ao público a possibilidade de ajuizar, de avaliar, de comparar. (...) Isto está automaticamente sempre em jogo. Isto é, suponho que isto poderá conseguir gerar uma grande energia na relação espectador - obra apresentada.»

O novo cinema português situa-se assim, claramente, naquela a que atrás chamei «tradição reflexiva», que coloca em evidência as construções ficcionais através do recurso a fracturas e descontinuidades. Ou, para usarmos os termos de Langer e de Metz, na «discursividade», em que o filme nos olha, contra o «modo histórico», em que o filme tenta apagar as

---

[785] - Entrevista dada a José Vieira Marques, em Setembro de 1979, por ocasião do 8º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, e republicada em França, Costa e Pina (orgs.), Introdução à obra de Manuel de Oliveira, Lisboa, Instituto de Novas Profissões, 1981. Cito do livro, pp. 96-97.

marcas da enunciação, a favor das personagens e de uma narração modesta, escondida, quase invisível.

É este um dos domínios em que me parece fazerem falta trabalhos estilísticos sobre o cinema português anterior ao nosso período. Sem me ter debruçado suficientemente sobre os filmes feitos antes de 1961, lanço ainda assim esta hipótese de trabalho: será que alguma vez o cinema português foi um cinema da grande ilusão, da empatia e das emoções? Parecem-me raros os casos em que se construiu uma recepção pragmática, como se a ficção do filme fosse realidade: os nossos melodramas foram raros, e não sei se alguma vez ultrapassaram a barreira que nos faz vê-los como ruralismo missionário; os filmes históricos, do género Camões, pediam uma recepção pelo *studium*, visavam a confirmação da erudição intelectual. E as próprias comédias viveram antes de mais do jogo, claramente assumido, da enunciação, num «humorismo» que vive da distanciação metalinguística[786], dos jogos de palavras, da leitura cúmplice que é pedida ao receptor, do reconhecimento que assim se faz de uma instância enunciadora. Trata-se, também aí, de dar corda ao relógio da inteligência, que aliás se fartou de dar horas e sucessos.

Com isto pretendo apenas pôr a hipótese de nunca ter havido um cinema português da **apercepção**; não pretendo, evidentemente, sugerir que haja uma continuidade entre a comédia, ou melhor, o humorismo dos anos trinta e quarenta e o novo cinema dos anos sessenta. Com este, já não se

---

[786] - Umberto Eco, no ensaio «O cómico e a regra» (originalmente publicado na revista Alfabeta em 1981 e incluído em Viagem na irrealidade quotidiana, Lisboa, Difel, 1986, pp. 266-267), em que trabalha a hipótese segundo a qual a tragédia explicita as regras, enquanto a comédia as deixa implícitas, retoma de Pirandello o conceito de «humor» como fenómeno distinto, em que há comentário à acção mas esse comentário não pertence ao universo ou às personagens e sim ao enunciador: «O humorismo age como o trágico, talvez com esta diferença: no trágico a regra reforçada faz parte do universo narrativo (Bovary), ou, quando é reforçada a nível das estruturas discursivas (o coro trágico), aparece sempre também enunciada pelos personagens; no humorismo, pelo contrário, a descrição da regra deveria aparecer como **instância**, ainda que **escondida**, da enunciação, voz do autor que reflecte sobre as encenações sociais em que o personagem enunciado deveria acreditar. O humorismo exageraria, assim, em distanciação metalinguística. (...) Desse modo, o humorismo não seria, como o cómico, vítima da regra que pressupõe, mas representaria a sua crítica, consciente e explícita. O humorismo seria sempre metassemiótico e metatextual. Da mesma raça seria o cómico de linguagem, das argúcias aristotélicas aos *puns* joycianos» às charadas e *calembours*, incidindo sobre a fragilidade da linguagem.

trata apenas de jogos de palavras, de um trabalho sobre a fragilidade da linguagem - essa será, aliás, uma das saturações com que pretende acabar. Os novos cineastas são autores, e os autores distinguem-se, como vimos, por, ao contrário dos meros realizadores, terem um programa, um sistema próprio, e não executarem um modelo já feito. É assim que, mesmo um autor tão intuitivo como Oliveira começa a desenvolver um lado intelectual; já em Acto da Primavera, rodado em 1961-62, começa a oscilar entre, por um lado, a exploração das matérias do filme e do que filma no Auto tradicional e na povoação que o faz, e, por outro lado, uma ficção paralela que procura acrescentar um outro nível de leitura - mas que, a meu ver, no seu esquematismo moralizante, mais empobrece do que enriquece o conjunto. Nesta exigência de que todos os cineastas tenham e experimentem o seu próprio programa, o risco é, precisamente, que nem todos tenham apetência para elaborarem um caminho nitidamente conceptual, e sejam assim impelidos a enveredar por um território para o qual não estão vocacionados (como é, por vezes, o caso de Oliveira, embora isso raramente prejudique o conjunto do seu peculiaríssimo percurso), enquanto os cineastas com mais clareza conceptual nem sempre têm a arte necessária para fazer do programa matéria cinematográfica, bem podendo dar corda ao relógio da inteligência sem que ele chegue a tocar com um som que cinematograficamente se ouça - e se veja.

Num aspecto, a distância que é pedida pelo novo cinema português é mesmo claramente oposta à do humorismo anterior: enquanto este era feito em função de um gozo, ainda que metatextual, e habituara o público a esse gozo, o novo cinema fez muitas vezes aquela **confusão**, contra a qual tanto o pobre Bertold Brecht reclamou, entre distanciação e ausência de prazer, partilhando afinal de todo o fundo de desconfiança relativamente ao gozo, que vimos atravessar a estética, de Kant a Adorno e Lyotard. Para Kant, há dois sentidos possíveis da relação do prazer com o juízo: ou o juízo é a verificação do prazer (este objecto agrada-me) ou o prazer é um sentimento particular que segue o juízo (*ein Urteilsgefuhl*), mas então o prazer nada nos pode fazer conhecer, é apenas o prazer de conhecer, ou de ter conhecido. É esse segundo tipo de relação que muito do nosso novo cinema concebe, o de um prazer para quem sabe ver e apreciar distanciadamente, enquanto o que caracteriza o cinema em geral, e também o

cinema português anterior a que o público mais aderira, é justamente o gozo precedendo o juízo. Que se trata, aqui, de uma desnecessária confusão, provam-no o facto de os casos mais bem resolvidos da aventura do novo cinema português, como Oliveira e César Monteiro, por muito que se assumam com autores com programa próprio, não rejeitarem os gozos primários que o cinema pode gerar, incluindo o humorismo[787].

De qualquer modo, creio poder afirmar-se, em geral, que os nossos cineastas estão no cinema **contra** o próprio cinema, na medida em que este se caracteriza desde o início por ser um fenómeno de massas, e pelo prazer que dá a essas massas; procuram fazer sobreviver um tipo de criação cinematográfica que, na segunda metade do século, se foi tornando cada vez mais marginal, e vivendo dessa assumida morte do que consideram ser realmente o cinema. Não implico com isto qual é o «verdadeiro» cinema, ou o preferível: constato apenas que o cinema enquanto arte foi perdendo o seu lugar, e que fazê-lo hoje é remar contra a maré. Que os nossos cineastas o saibam, e mesmo assim alguns teimem em fazê-lo, não depõe necessariamente em seu desfavor: uns considerarão digna persistência, mesmo heroísmo, o que outros avaliarão como quixotismo estéril. A mim, pelo menos para já, não me interessa tanto um balanço global como a discussão das vias seguidas e dos resultados alcançados; creio, aliás, que essa discussão mostrará que o balanço nunca poderá ser global, porque aquele mesmo caminho que vale a pena em quem soube resolver os respectivos desafios e dificuldades pode revelar-se desastroso em quem deveria ter seguido outro.

Outra questão levantada por este recurso à distanciação conceptual é a de saber se, ao desconfiar da empatia, do gozo, das emoções, o novo cinema não se afastará das dimensões da **experiência**, para as quais, na

---

[787] - Augusto M. Seabra vê mesmo em César Monteiro um herdeiro de certos traços da herança da comédia lisboeta. Em declarações ao Cinemagazine de 5 de Outubro de 1989, afirmava, sobre o filme Recordações da casa amarela: «Eu por exemplo acho que o filme ser intitulado "Uma comédia lusitana" não deixa de ser bastante curioso. Porque, se é evidente que não tem nada a ver com o modelo clássico da comédia lisboeta, o que é facto é que há um certo tipo de rábula de revista, no que ela tem de mais feroz, de mais cruel, e também por vezes de mais obsceno - obsceno aqui no sentido mais rigoroso do termo.» Adiante discutiremos o humor de Oliveira.

concepção de Benjamin, o cinema permitiria até abrir com particular facilidade, abalando a tradição aurática a favor da actualidade da recepção repetida em qualquer circunstância. A resposta, em meu entender, é que, directamente, isto não acontece: a via intelectualizante não afasta necessariamente da experiência, do conhecimento, da «autenticidade» da vida: em todas as formas e épocas da arte, não é esse um critério que sirva, não é por ele que passam as divisões. Para um autor como Blanchot, tornar sensível a distância é mesmo o melhor modo de abrir em continuidade sobre a experiência, porque é a única forma de fazer sobreviver o desejo, sem nunca o saciar numa qualquer unidade.

Resta saber é se essa via é a mais adequada ao *medium* em causa e, mais do que isso, aos autores que a escolhem e ao público que os acolhe. E aí, indirectamente, creio que esta via já gera todo um conjunto de dificuldades. Antes do 25 de Abril, o cinema português tinha «receio de abordar temas actuais que interessariam, com certeza, os espectadores, mas que cairiam sob a alçada da censura», como sublinhava o documento «O ofício do cinema em Portugal». Depois do 25 de Abril, acabada a censura política, pode ser o mercado de distribuição e exibição a funcionar, neste *medium*, como uma barreira total ao contacto do público com os filmes, por muito «actuais» que sejam os seus temas. Silva Melo lembrava, em 1988[788], que «o facto de muitos filmes não chegarem a estrear provoca uma ausência de real muito grande. Porque não são confrontados com o público ou a falta dele, e com a concorrência. Tal como os *décors* e os actores são o real da filmagem, o público também é a realidade do cinema.» E Silva Melo [*in* Strauss, 1989:29] lembrava no ano seguinte o caso exemplar de Paulo Rocha: «os seus quatro últimos filmes não foram exibidos em sala. Isto representa vinte anos sem ligação efectiva com essa parte do real. Ele vive isso muito mal e só pode, evidentemente, "dialogar" com Mizoguchi porque o seu público não existe.» Ou seja, a impossibilidade de muitos filmes serem exibidos vem reforçar a tentação auto-reflexiva dos cineastas e aumentar crescentemente o risco de divórcio em relação ao

[788] - «O Agosto de Jorge Silva Melo», entrevista dada a Joaquim Sapinho para a Revista de Cinema, nº 1, Novembro de 1988, p. 8.

diálogo com a experiência[789]. Indo um pouco mais longe, e pondo em causa mais do que os circuitos de distribuição/exibição, o próprio Seixas Santos [*in* Strauss, 1989:28], realizador daquilo a que chama «ensaios cinematográficos», afirmava em 1989: «o público português não quer de todo saber do cinema português, e podemos perguntar-nos se não é porque os realizadores estão a passar ao lado dos assuntos que interessam esse público. Faz-se um cinema muito abstracto e muito pouco ancorado na realidade portuguesa. (...) É aliás o conjunto do cinema europeu que está em atraso relativamente à sociedade europeia.» As obras correm então o risco de **não acontecerem**, de se quedarem como objectos, nos melhores casos como monumentos. Como prova pela negativa, Bénard da Costa [1991:139-140] lembra que O recado foi genericamente bem recebido devido à sua «implicação no actual».

C - Um cinema *sui generis*

«*ESTRAGON: A kind of prayer.*
VLADIMIR: Precisely.
ESTRAGON: A vague supplication.
VLADIMIR: Exactly.»
Samuel Beckett

Uma ideia que me foi várias vezes avançada como explicação das limitações do cinema português é a de que os portugueses, no seu cinema como em tantas outras práticas, querem sempre partir do zero, começar tudo de novo, e assim nunca chega a formar-se uma escola, com seguidores. Creio no entanto que, no período em causa, se pode dizer que há escola, ou pelo menos relações profundas entre muitos dos autores que aqui estamos a estudar. O que haverá que procurar compreender é que tal

[789] - «Curiosamente», comenta Eduardo Prado Coelho [1994:174] a propósito das vozes que gritam no deserto, « esta foi um pouco a problemática inicial de Jorge Silva Melo, a partir do caso de Buchner [no filme Passagem ou a meio caminho, rodado em 1980]: a mensagem de um escritor, o seu manifesto de revolução, nunca atinge o seu destino. Para o Jorge, de certo modo, isso era uma dor que ainda a tornava mais bela.»

escola não é, de facto, favorável à codificação da criação em géneros e modelos: pelo contrário, enquanto escola da resistência, é antes «indisciplinadora de almas», para usar a expressão de Fernando Pessoa.

As novas exigências existenciais já não se reconhecem nos géneros existentes, nem nos géneros como princípio. Num cinema de «autores», no sentido dado a esta expressão pela política dos autores, eles devem criar os seus próprios projectos sem sujeitar-se a nenhumas regras além das suas próprias, viver num «horizonte sem horizonte». Como quer Blanchot em relação à literatura, também para os cineastas autoristas não deve haver qualquer intermediário entre eles e o género último, que é o próprio cinema, cujo ser se trata justamente de interrogar em cada trabalho. Ou seja, rejeita-se a mediação de estruturas, convenções ou géneros entre o autor e o conjunto de toda a criação anterior; idealmente, a cada vez o criador começa do zero uma actividade em que é posto em causa os próprios ser e razão de ser do criador e da arte. Bresson [1975:137], no seu Notes sur le cinématographe (que, em muitos aspectos, é a formulação teórica mais desenvolvida do que me parecem ser muitos dos parâmetros do novo cinema português) invoca Cézanne: «*à chaque touche, je risque ma vie*».

Isto exige aos criadores que não apenas sejam criativos na invenção de um filme concreto, mas que o sejam também na própria concepção mais global da linguagem cinematográfica. O que se procura dar a ver é o próprio Cinema, e é isso também que se pede aos espectadores: que em vez de irem apenas ver determinados actores numa história codificada dentro de um género, vão assistir ao próprio fenómeno do cinema e da realização das suas potencialidades. Grilo [1993:448] diz que Rope «força uma representação particular das próprias condições da representação a uma visibilidade do cinema como o objecto que **está entre** as imagens».

Estamos pois, nos antípodas dos modelos que, no fim dos anos oitenta, António Pedro Vasconcelos virá reclamar como a grande solução, cuja ausência teria provocado a ruína do cinema europeu face ao americano. No que se pode propriamente chamar o novo cinema (dos anos sessenta e grande parte dos setenta, mantendo-se até hoje em alguns autores), não há modelos, mas a obrigação de os combater, e por isso nem

géneros há[790]. Mais uma vez, haverá que ter em conta como esta opção entra em choque com o horizonte de expectativas do público. Por exemplo, um inquérito aprofundado realizado em 1994 na Grande Lisboa[791] mostra que, dos 80,5% dos inquiridos que responderam que habitualmente vêem filmes (em cinema ou vídeo), mais de metade (51,3%) declararam escolhê-los em função do género; apenas os de *status* alto e médio superior valorizam, em primeiro lugar, o conhecimento e a preferência pessoal sobre o realizador e/ou os actores, aspecto que em todos os restantes grupos é substituído pelo género cinematográfico.

João Mário Grilo [1992:154] considera que as décadas de 30 e 40 foram «o único momento em que faz sentido falar do cinema português como uma cinematografia de géneros.» O que é verdade, na medida em que havia muitos filmes feitos pelo mesmo molde. Mas pode ser enganador, se nos levar a pensar que havia uma variedade de moldes, de géneros. Tínhamos apenas os filmes de humor, de cuja herança já irei tratar, e alguns filmes históricos, que sempre foram continuando a ser feitos - pense-se em A caçada do malhadeiro, de Quirino Simões, que em 1969 procurou reconstituir a segunda invasão francesa, ou em O processo do rei, de João Mário Grilo e Non ou a vã gloria de mandar, de Oliveira, para já não falar dos filmes com tema histórico mas, à maneira de Straub e à medida da falta de verbas, parcialmente rodados com cenários e figurinos contemporâneos, como A moura encantada, de Costa e Silva. E mais não

---

[790] - Ao mesmo tempo, os filmes que procuram recuperar a herança dos velhos êxitos, esses também tacteiam entre os géneros e os misturam. Repare-se que um filme que assenta numa vedeta musical, além das canções tem de recorrer a um entrecho romântico e geralmente a algumas cenas de humor, por exemplo.

[791] - José Machado Pais *et al*, Práticas culturais dos lisboetas, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 1994. O universo real de estudo, realizado no âmbito de «Lisboa, Capital da Cultura 1994», foi constituído por indivíduos de 15 e mais anos, residentes na região da Grande Lisboa (concelhos de Lisboa, Oeiras, Cascais, Sintra, Amadora, Loures, Vila Franca de Xira, Almada, Seixal, Barreiro, Moita e Montijo). O inquérito incidiu sobre uma amostra constituída por 1002 entrevistas, estratificada segundo os concelhos, com os inquiridos seleccionados segundo o método de quotas a partir de uma matriz formada pelas variáveis idade, sexo e grau de instrução. A recolha de informação decorreu de 14 de Janeiro a 8 de Março de 1994.

tínhamos, nem, segundo argumenta Manuel Cintra Ferreira, podíamos ter: «para existirem géneros ou "figuras" características é preciso que haja uma indústria cinematográfica. Ora, isso foi coisa que, apesar de algumas boas vontades e energias gastas, nunca se conseguiu impor no nosso país, nem mesmo ao nível da vizinha Espanha.» Não creio, porém, que a questão seja tanto de ordem económica - os melodramas não ficariam mais caros do que as comédias, para já não os comparar com os filmes históricos - como de ordem estética: pelo menos no período posterior a 1961, não houve géneros porque todo o projecto do novo cinema a eles era contrário, ou, no mínimo, alheio.

Em Portugal, depois de 1961, temos, acima de tudo, um cinema *sui generis*, em que cada obra constitui o seu próprio género, daqui resultando, na globalidade, um cinema *sine genere*, sem género. Um cinema que só reconhece uma única e decisiva fronteira: entre o cinema de autor e o que não é de autor. Dentro do cinema de autor, são aceites e até cultivadas as justaposições e misturas entre os géneros. Mais uma vez, o caso de 7 balas para Selma é exemplar, porque, embora o realizador e o produtor se tivessem justamente procurado defender com a, já na época, tão requerida mistura e impureza dos géneros (é uma sátira ao policial, com alguma coisa de ficção científica e de comédia), tinha no entanto transposto aquelas fronteiras que era ultrajante atravessar: a justaposição de géneros deixava de encontrar justificação por já não ser feita em nome de uma experimentação artística, e sim de uma conquista comercial de público, ainda para mais passando a barreira que, essa sim, se erigira com toda a clareza e intransigência, e era a que separava o novo cinema do cinema nacional-cançonetista do tipo produzido pela Cinedex - o filme de António de Macedo/Cunha Telles ia buscar Florbela Queirós e punha-a a cantar sucessivas canções... A polémica que se seguiu aclarou os termos do diferendo, e assim, como concluía em 1989 Frédéric Strauss, no já citado artigo dos Cahiers, desde o novo cinema «Portugal não tem um cinema de género mas sim de estilo». É a existência de um «estilo Oliveira» que permite a este realizador, não apenas mudar radicalmente de filme para filme, como, na mesma fita, combinar diferentes géneros - pense-se em Le soulier de satin, estreado em 1985, que combina as linguagens do cinema, do teatro, da televisão e da pintura.

Antes de passar a dar exemplos da justaposição de géneros nos nossos filmes, creio que vale a pena ponderar algumas referências - necessariamente... genéricas - dessa prática. Há uma dimensão **ensaística** em muito deste cinema qua assim defende a necessidade de um programa próprio a cada autor, com a clara enunciação de uma autoria e, que, se não exige, prefere, um atravessamento dos vários géneros. Por alguma razão as novas salas se chamaram «de arte e ensaio». Gestos & fragmentos, de Seixas Santos, rodado entre 1980 e 1982, apresenta-se explicitamente, em subtítulo, como «ensaio sobre os militares e o poder». No genérico de Transparências em prata, de João Brehm, o filme é apresentado como «ensaio poético». E muitos outros há que, embora não se designem como tal, têm a estrutura do ensaio; assim, por exemplo, Bénard da Costa [1991:142] diz que Brandos costumes, de Seixas Santos, «é um **filme-ensaio**, um **filme-prosa**, em que o jogo intelectual se sobrepõe ao emocional». O próprio Seixas Santos[792], aliás, reconhece que o filme, «como ensaio que é, é árido, e essa aridez assumo-a plenamente; acho que não se podem dizer coisas complicadas de formas simples, perde-se sempre muito.» E mais numerosos ainda são os filmes deste período que, mesmo sem adquirem a forma global do ensaio, dedicam partes do seu tempo a discursos verbais de tipo ensaístico, como teremos ocasião de citar com frequência; o exemplo mais recente é Zéfiro, de José Álvaro Morais, em que um «narrador», primeiro em cima de uma imensa carta orográfica de Portugal e depois em vários locais da «acção», disserta sobre a História e geografia de Portugal, a ponto de a ficção quase parecer uma mera animação dessa lição do narrador. Para já não falar dos filmes que fazem ensaio, embora recorrendo à dramatização - por exemplo, em entrevista televisiva a Maria João Seixas, Eduardo Lourenço contava que, segundo lhe dissera Manoel de Oliveira, a ideia para o filme Non tinha surgido da leitura de O labirinto da saudade. Por vezes, serão os próprios ensaístas chamados a intervir directamente, ou na redacção dos textos (António Borges Coelho e Cláudio Torres dissertam sobre a relação entre cristãos e árabes em dois filmes), ou ao vivo (como Eduardo Lourenço em Gestos & fragmentos, ou

---

[792] - Em debate posterior à exibição do filme, no Serviço Acarte da Fundação Gulbenkian, na «Semana do cinema português inédito», a 24 de Outubro de 1990.

um etnógrafo anónimo em Ana, que por isso Serge Daney[793] diz ser «filme de poeta, mas também de geólogos, de antropólogos, de todos os *logos* que se quiser»).

É, curiosamente, no romance que há maior tradição de interromper a narração com partes, mais ou menos longas, de ensaísmo (pense-se em Musil, em Agustina, em Kundera), ou de misturar o ficcional com o que se diz ser real (como em Garrett e Camilo), como já veremos o nosso novo cinema fazer de forma tão sistemática, ou de fazer o narrador entrar em contacto com o leitor à parte dos acontecimentos diegéticos, ou de invocar citações eruditas, mais ou menos explícitas (como em Borges). Neste sentido, e talvez só neste, o novo cinema português retoma uma certa tradição romanesca, aquela justamente que vimos ser defendida por Kundera em A arte do romance. Creio, porém, que, no nosso caso, a dissolução dos géneros se prende ainda mais com o carácter **lírico** do que com o romanesco. Desde Schelling e Leopardi, vários poetas e críticos têm insistido que o «género de mais difícil definição, a lírica, considerada não em eventuais aspectos formais, mas como atitude poética por excelência, como liricidade», é capaz de estender a sua influência ao interior dos outros géneros e de assim fragilizar, embora sem abolir, as separações entre eles [Segre, 1986:87]. Ora, nos anos sessenta formava-se, justamente, na Europa e mesmo fora dela, aquilo a que Pasolini [1965:4] chamou uma espécie de internacional do «cinema de poesia», «como uma espécie de gótico requintado». Não era o novo cinema português, em país com tão forte tradição de liricidade, que lhe ia ficar alheio. E não ficou, a ponto de ser até difícil saber se, no cinema português, é o lirismo que causa a dissolução dos géneros ou se é esta que realça e reforça o lirismo.

Não que tenham sido rodados filmes directamente sobre poesia - apenas António de Macedo, além de uma primeira curta-metragem, entretanto desaparecida, sobre a Ode triunfal de Pessoa, rodou e estreou, em 1963, outra curta, baseada num poema de Maria Teresa Horta: Verão coincidente. Mas a poesia está muito presente nos textos dos filmes, como se pode até ver nas listas de autores que fiz na análise quantitativa, e

[793] - «Ana», artigo publicado no Libération de 8 de Junho de 1983 e incluído no já citado Ciné journal. Cito a p. 166.

sobretudo, o que em minha opinião é mais interessante, enquanto transposição da liricidade para dentro da própria linguagem cinematográfica. Desde logo, com o filme que muitos escolhem como emblema do novo cinema, Os verdes anos, o novo cinema português fica associado ao lirismo. O próprio realizador [*in* Silveirinha, 1994] explica: «Eu era novo, tinha desgostos sentimentais e adaptei uma história verdadeira. Portanto é um filme que eu considerava na altura muito subjectivo, lírico-subjectivo. E em que me expunha bastante»; já o filme seguinte, Mudar de vida que «era uma coisa que eu pretendia menos adolescente, mais colectiva, mais calorosa, em que houvesse mais a voz do coro, que não fossem só os males de um pobre adolescente desanimado», não teve tanto eco em Portugal: «em Portugal e em Lisboa as pessoas são um bocadinho mais para o sentimental...»

Mas creio que o exemplo maior será, a este respeito o de António Reis, aliás poeta de mérito antes de se tornar realizador, e da sua mulher Margarida Cordeiro. António Reis, além de uma formação autodidacta no campo das artes plásticas, começa por ganhar notoriedade como poeta, publicando Poemas do quotidiano em 1966, o mesmo ano em que escreve os diálogos de Mudar de vida, o segundo filme de Paulo Rocha. Logo em Trás-os-Montes, mas sobretudo em Ana e Rosa de areia, o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro afasta-se do realismo a favor de um território que, como bem diz Leitão Ramos [1989:103], «tem a ambição desmedida da poesia, único critério da sua verdade, a do seu vigor, da sua latência duradoura no espectador»; e é por isso que «nele se confunde o respeito pelo real e a sua transgressão, o documento e a ficção são postos em causa, enquanto categorias formais, pelo seu tecido.»

Os verdes anos é ainda um bom exemplo de como a sobreposição dos géneros, e o combate ao realismo, remeteu frequentemente o novo cinema português para zonas próximas do **fantástico**. Nas duas sequências finais do filme, Júlio, o protagonista, parte o vidro de um café, e a seguir entra nesse mesmo café. O filme faz então coincidir o cume da tragédia com uma situação não naturalista, em que os empregados e clientes do café todos ficam imobilizados a olhar para Júlio, sem que ninguém tente falar com ele ou mexer nele, apesar de franzino, obviamente desarmado, lento nos seus movimentos; nem ouvimos o que alguns dizem entre eles,

porque em termos de som estamos no ponto de vista, dir-se-ia alucinado e autista, de Júlio, que passa por todos, fica algum tempo parado, depois põe-se a olhar para a mão manchada de sangue, esparrama-a como uma marca no casaco branco do criado, e sai, como irrupção do sobrenatural ou de uma outra vida no quotidiano do café. Depois de sair, Júlio vai para o meio da rua e começa a correr entre os carros, até que estes ficam todos parados só pela presença dele, o que também é assumidamente irrealista: espécie de imagem geométrica do protagonista contra a pirâmide de carros, vista cada vez mais de cima, até chegarmos à palavra fim.

Também Manoel de Oliveira introduzirá pequenos elementos deste tipo, mas mais tarde - só nos anos setenta. É o caso em Benilde ou a virgem mãe, filme rodado em 1974 adaptando uma peça de José Régio, que tem algo de cinema fantástico, pelo tema, pela iluminação e pela música. Quando a criada Genoveva descreve ao médico e ao padre os percursos que Benilde faz de noite, sonâmbula, a luz torna-se mais nocturna e Benilde aparece, vestida de branco; Genoveva então abraça-a, ela atravessa pela frente dos dois homens, e depois volta a luz e a conversa à normalidade que havia antes. Foi, de alguma maneira, um modo especialíssimo de fazer um *flashsback*, inserindo a acção passada no interior do discurso que a narra, sem apesar disso alterar em nada a sequência ou sequer o texto da peça - como se verá mais tarde, quando o médico perguntar «ela passava por aqui?», e nós já soubermos que sim, porque a vimos passar. Mas foi, também, um modo de tornar visível e presente, em vez de apenas narrada por interposta pessoa, a dimensão de fantástico que existe nesta jovem mulher atraída por uivos nocturnos e que se diz virgem apesar de grávida. Na esteira de Régio, Oliveira divide as personagens e os espectadores com esta justaposição de elementos: muitos inclinam-se para uma leitura realista, que é possível (por exemplo, na sua reclusão provinciana Benilde é nocturnamente atraída por este homem de quem a criada desconfia que apenas se finge idiota sem o ser, e foi ele que a engravidou; a tia, aliás, não se cansa de pugnar por uma leitura naturalista - «essa lembrança de representares o teu papel deve ter-te vindo deste mesmo ambiente, desta vida que levas, do próprio estado em que estás... Não é uma lembrança de pessoa sã! (...) Veremos se consigo convencer Benilde a renunciar à sua comédia.» «Não sou tão crédula, Benilde! (...) Tem vergonha dessa comédia! (...) Não desistes

dessa farsa?» «A não ser que sejas efectivamente louca, ou tão perversa que até ao fim rias de nós todos?» - só admitindo uma explicação natural e dando assim chaves para a sua explicação, ou pela mentira ou pela loucura); outros inclinam-se para uma leitura fantástica (se Benilde efectivamente estiver a falar verdade, como o seu primo e noivo mais do que todos começa a acreditar, temos de crer que há mais dimensões neste mundo do que o realismo pede, e a Igreja católica é aliás a primeira a exigir-nos que acreditemos no dogma da mãe virgem; por isso o velho Padre repete: «para quem tem fé, o sobrenatural torna-se natural»).

Mais tarde (1978), em Amor de perdição, quando a voz *off* diz que o pai de Teresa, por ser feio, se lembrava temerosamente da história de Vulcano e Vénus, Oliveira introduz uma cena com os pais de Teresa encarnando essas figuras mitológicas, com uma forja e crianças à volta. E, no final, quando, no camarote do barco que o leva para o degredo, Simão lê a derradeira carta de Teresa, que lhe diz «É já o meu espírito que te fala, Simão... Não devia aparecer-te...», Teresa aparece no barco, só vestida de branco, como um espírito (há mesmo a ponta de uma pequena lâmpada no cimo do enquadramento); é uma inscrição silenciosa do narrado no seio da narração, como em Benilde, e com o mesmo tipo de figuração da mulher. Quando Teresa se afasta, surge a bem realista Mariana, que se levantou para amparar o esvaído Simão, e somos assim confrontados, em segundos, como que com os dois lados da mulher - e da existência, de Simão e nossa. N'Os canibais, Oliveira adapta um conto de Álvaro Carvalhal que já Sampaio Bruno e Régio tinham situado no génro do fantástico[794], e a visualização do fantástico é levada muito longe, com as próprias personagens a transformarem-se em animais. Em Non, temos outro tipo de episódio fantástico, com a chegada dos marinheiros à ilha dos amores, e o seu encantamento pelas ninfas[795].

---

[794] - Sobre esta questão, e a pequena polémica que a rodeia, leia-se João Marques, «José Régio revelou Álvaro do Carvalhal a Manoel de Oliveira», artigo inicialmente publicado no Jornal de Letras, Artes e Ideias, nº 15, Novembro de 1988, e republicado em António Pedro Pita (org.), Régio, Oliveira e o cinema, Câmara Municipal de Vila do Conde/Cineclube de Vila do Conde, 1994, pp. 43-47.

[795] - Num debate realizado no Centro Cultural da Fundação Gulbenkian em Paris, Maria de Lourdes Belchior perguntou ao realizador se ele não considerava esse momento incomodamente *kitsch*; Oliveira respondeu que, se o era, então o *kitsch* já estava no próprio Camões, de quem ele apenas retomara essa

A partir de finais dos anos setenta o fantástico começa mesmo a quase constituir um género com alguma expressão no cinema português (ao mesmo tempo que se cria, no Porto, um festival de cinema com o nome de Fantasporto, especial mas não exclusivamente dedicado ao cinema fantástico). O maior responsável por este novo trilho é António de Macedo, que em muitas das suas obras começa a utilizar o suporte genérico do fantástico como veículo para as suas temáticas místicas e esotéricas. Rodado em 1975, e estreado em 1977, O princípio da sabedoria é o primeiro filme dessa linha e nele, como bem nota Luís de Pina [1987:186], o fantástico ainda é usado como «parábola sobre a condição humana, o isolamento e a comunicação, intenção que se adivinha no outro título, O rico, o camelo e o reino». Segue-se Os abismos da meia-noite (1983), em que no mesmo castelo se combinam as dimensões realista e fantástica - o mundo mágico das fontes de Gerénia, origem da Vida e do Amor. O filme tem um grande êxito de público - muito mais de 100 000 espectadores, apesar das limitações financeiras e materiais limitarem, mesmo num cineasta com a tarimba de Macedo, a credibilidade da figuração do fantástico. Também de Macedo, Os emissários de Khalom, estreado em 1989, faz decorrer no século XIX uma história de ficção científica, com fundo esotérico - mas desta vez não obtem sucesso de público.

Mas não se pense que apenas este realizador fez incursões neste território. Rodado em 1977, e estreado no ano seguinte, Nem pássaro nem peixe, de Solveig Nordlund, que Salvato Telles de Menezes [1985:169] diz ser «construído a partir de uma ficção fantástica de Lovecraft» (facto não incluído no respectivo genérico), é mais um caso que mistura o fantástico com o quotidiano realista, porque as sucessivas **visões** que são dadas no filme têm claras relações com o processo político português. Em 1978, o pintor Noronha da Costa realiza a média-metragem O construtor de anjos, história de um monge que assassina crianças para as transformar em anjos; Bénard da Costa [1991:162-163] chama-lhe «*ghotic film*», «em imagens tão dependentes da fantástica pintura do Autor como do cinema inglês de Hammer, ou da tradição plástica do romantismo saxónico». Também em 1978, começa a rodagem (que se estenderá até 1984) de O crime de Simão Bolandas, de Jorge Brum do Canto; segundo Luís de Pina

---

inserção do fantástico na narração realista.

[1987:199], que colaborou no argumento, Brum do Canto pegou na novela de Domingos Monteiro e deu a volta «à história no sentido fantástico e do paranormal, modificando-lhe o carácter».

Fantástico, pelo menos parcialmente, é também Silvestre (1981), de João César Monteiro, adaptado de dois contos tradicionais portugueses que contam a história de uma donzela que vai à guerra e se faz soldado, com o diabo tentador finalmente vencido pelo espírito da pureza dessa mulher das estrelas. Em 1983 Sá Caetano experimenta a ficção científica em Um S. Marginal, sem sucesso nem de público nem de crítica. No início dos anos oitenta, Noémia Delgado fez mesmo toda uma série televisiva (em suporte filme) intitulada Contos fantásticos; Leitão Ramos [1989:77] diz que é «uma incursão quase inédita - no cinema português - no território do fantástico», mas, como estamos a ver, não é já tão inédita.

Do outro lado do espelho - "Atlântida", de Daniel del Negro, rodado em 1984, na sua indistinção entre as situações reais e as oníricas ou imaginadas, envolve-se também, embora não exclusivamente, nos terrenos do fantástico; o próprio realizador chama a atenção, em entrevista ao programa da RTP Cinemagazine: «tem um lado um bocado possivelmente fantástico. Não existe uma distinção muito clara entre aquilo que é real e aquilo que é imaginário. Há várias coisas impossíveis no próprio ver do próprio personagem principal que acontecem durante o filme.» Rodado em 1987 e estreado no ano seguinte, Mensagem, de Luis Vidal Lopes, sobre Fernando Pessoa, opta por um discurso cabalístico e esotérico (na linha pessoana que vai de Bandarra ao Quinto Império). Já nos anos noventa, Fernando Lopes experimentará também trabalhar o filão do fantástico, adaptando uma novela de Tabuchi, O fio do horizonte: partindo embora de uma base realista, desde o momento em que o protagonista, cuja profissão é autopsiador, faz a autópsia de um corpo igual a si próprio quando era novo, introduz-se uma vacilação em tudo o que antes era natural, como se todo o quotidiano escondesse sempre uma outra dimensão.

Outra linha que irá conhecendo uma crescente frequência na estruturação dos filmes portugueses é a **policial**. Dela não havia quase tradições. Em 1967, Pedro Martins faz Operação dinamite, espécie de versão portuguesa dos filmes tipo 007. E, no mesmo ano, Macedo faz e estreia o já tão referido Sete balas para Selma, o qual, embora não

totalmente pensado ou assumido como policial (tem elementos de ficção científica, por exemplo, outros de cançonetismo), na sua estrutura é, diz Leitão Ramos 1989:360], «uma sátira aos filmes de acção do tipo dos *serials* de "31 partes", onde as peripécias mais inverosímeis se sucedem ao ritmo imparável de uma imaginação sem rédeas.»

No início da sua carreira, também João Botelho, em co-realização com Jorge Alves da Silva, roda em 1977-78 uma curta-metragem, Alexandre e Rosa (nunca estreada, e que não vi), a qual, segundo Leitão Ramos [1989:26], falha pretensiosamente o seu propósito de «transpôr uma temática *hammetiana* e os códigos do "filme negro" para a cidade do Porto»; Botelho não voltará a explorar este filão. Também em 1977, José Ribeiro Mendes roda a curta-metragem, igualmente não estreada, À primeira vista, na qual há uma dimensão auto-reflexiva (trata de um cineasta que está à procura de uma história para o seu primeiro filme) e ao mesmo tempo uma dimensão policial, porque a história que esboça tem muitas referências a Chandler e ao «cinema negro». E, em tal enredo, este filme é de facto testemunha do que muitas vezes se tem passado no recente cinema português: na procura de alguma história à volta da qual se organize o filme, recorre-se com facilidade à intriga policial. Por exemplo, em O bobo, de José Álvaro de Morais, que se baseia na montagem de vários níveis diferentes, um deles tem a ver com o tráfico de armas em que os protagonistas estão envolvidos, e que o inspector interpretado por Raul Solnado está a investigar: e a sensação que se tem, dado o conjunto da obra, é que a opção por esse enredo policial não era necessária - nem, a meu ver, a mais feliz - mas apenas um pretexto para cimentar a *collage* de todos os materiais. Solnado voltará a surgir como inspector em A balada da praia dos cães, de Fonseca e Costa, um autor que muito explora a dimensão policial, desde o primeiro O recado até Sem sombra de pecado.

Só, porém, na geração de oitenta é que se poderá afirmar que há em certos realizadores uma opção clara e integral pelo género policial. Como nota Luís de Pina [1987:216], «a novíssima geração surge por detrás das câmaras com a mesma idade da geração do final do mudo para criar cinema português. Tal como ela, é influenciada pelo cinema francês e pelas vanguardas europeias, mas, agora, talvez por via indirecta, pelo "filme negro" americano, que já influenciara a *nouvelle vague*». É o caso de Leandro Ferreira, que faz ambas as suas longas-metragens nesse registo

policial: Contactos, de 1986, e Vertigem, de 1991. É o caso também de Rosa Coutinho Cabral, com a sua estreia em Serenidade, de 1986, todo ele assente numa estrutura policial, ainda que recheada de textos com ambições literárias. Ou de Ana Luísa Guimarães, quer na curta-metragem com que se estreia, O visitante (R:1984), quer na sua primeira longa-metragem, Nuvem (R:1989). É ainda o que acontece com Joaquim Leitão, desde a sua estreia em Duma vez por todas até Ao fim da noite. Note-se que, nesta década, mesmo Seixas Santos se aventura no filme policial, com Paraíso perdido, há vários anos anunciado mais ainda não estreado.

Outro aspecto que surge recorrentemente nos nossos filmes, sem contudo chegar a defini-los pelo seu género, é a **farsa**. Muitas vezes há elementos de farsa que irrompem no meio de um filme; por vezes logram integrar-se no todo, como no caso de Oliveira (vejam-se, como exemplo, os momentos de assumida farsa do Amor de perdição, como, em pleno momento de reconhecimento de que a tragédia se consumou porque Simão matou Baltazar, a cena em que o pai tenta burlescamente vestir as calças, as deixa cair quando ouve da mulher a notícia, depois de ela sair volta a tirá-las. Ou, no registo tão sublime de Francisca, o modo como duas personagens falam excessivamente alto num teatro e o resto do público os manda calar, ou o volume elevadíssimo em que Oliveira põe os rouxinóis a cantar,a ponto de Daney, nos Cahiers, levantar a possibilidade de ver este filme como comédia (o que torna ainda mais caricata e sintomática a cena passada na Cinemateca, que atrás relatei).

Numa entrevista de 1979 [pp. 95-96], já citada, José Vieira Marques pergunta a Oliveira: «parece ter recusado sempre mais essa via da seriedade, cultivada como processo dramatúrgico um tanto verosimi-lhante. A forma como em Amor de perdição faz, por exemplo, balancear artificialmente a carruagem do Corregedor Domingos Botelho de caminho para Vila Real ou como retrata o histerismo do mesmo nas suas cenas de casal são prova disso e, também, da maneira como você denuncia, de imediato o artifício da encenação cinematográfica.» Oliveira responde: «Sou realmente um pouco irónico. São raras as pessoas que o são; quando não são irónicas falta-lhes um certo sentido de humor, indispensável. (...) Camilo Castelo Branco ironiza constantemente, a todo o momento, com um à-vontade e um aparente passar ao de leve sobre os assuntos que atrai

logo o leitor e isso não podia, evidentemente, deixar de se reflectir e, claro, aflora, no filme aqui e além. Esta será uma das explicações.» Mais tarde Oliveira declarará, por exemplo, em relação a O meu caso: «durante as filmagens diverti-me imenso, achei este trabalho muito divertido. A peça de Régio é na verdade muito rica, muito mais rica do que aquilo que parece a uma primeira impressão, porque com a continuação vê-se que naquela ironia e naquele divertimento constante, há coisas mais profundas e um pouco mais dramáticas. Enfim, espero que o filme divirta tanto os espectadores como me divertiu a mim fazê-lo»[796].

É como se Oliveira, num movimento totalizante, não quisesse deixar de inscrever mesmo os elementos dissonantes, ou que resistem, em relação ao tom que está a ser trabalhado em cada momento, fazendo assim que o excesso de representado impeça o excesso da representação (os rouxinóis que invedem a representação impedem-na de cair na convencida seriedade melodramática, por exemplo). Eduardo Prado Coelho [1983:62] sublinha, a propósito de Benilde: «o que há de admirável neste filme de Oliveira é que nunca podemos apontar nele o mínimo gesto de des-solidarização em relação ao texto de Régio, e contudo toda a realização converte Benilde numa espantosa obra de enigmático **humor**. Sejamos claros: talvez Benilde seja a prova evidente de que não há sublimação **sem resto**, ou, se quiserem, de que não há clausura, **sem exterior**, e é um pouco a **sinalização fílmica desses restos**, à deriva no filme de Oliveira, que nos coloca perante o inevitável humor de toda a sublimação (sexual, artística, religiosa) que se pretenda **absoluta**.»

Mas estas breves incursões no humor que em Oliveira se integram no projecto global e o reforçam, noutros realizadores nem sequer parecem pretender qualquer integração. N' O recado, de Fonseca e Costa, há um escritor e publicitário que, mais sob o pretexto da infelicidade do que sob o da bebida, desenvolve uma longa sequência cada vez mais farsesca, que culmina com ele a afastar-se imitando um cavalo; e Sem sombra de pecado também tem cenas que Pina [1987:196] caracterizou como «de humor

---

[796] - Entrevista a Pedro Borges, inicialmente publicada no Jornal de Letras, Artes e Ideias, nº 253, 11 de Maio de 1987 e republicada como «Manoel de Oliveira e a universalidade do singular: Régio, Beckett e Job, caos, perdição e esperança» *in* António Pedro Pita (org.), Régio, Oliveira e o cinema, *op. cit.*, pp. 37 a 42. Citei da página 42.

castrense». Em A confederação, de Galvão Teles, cujo pano de fundo é a ficção científica, há frequentes elementos de farsa, como um tribunal em que o juiz vai comendo *spaghetti*, ladeado por um cardeal e um general. Victorino d'Almeida, n'A culpa, com um pano de fundo entre o realista e o fantástico (porque um homem se transforma de noite em lobisomem) usa elementos de farsa, misturados com os de melodrama, de terror, de crítica política... No muito realista O lugar do morto, André Gomes choca com a composição de uma figura muito mais próxima da farsa do que de qualquer verismo. O mesmo se poderia dizer de Adriano Luz em Filha da mãe, de João Canijo. Em Azul, azul, de Sá Caetano, uma personagem conta duas anedotas que nada têm a ver com o resto do filme; o mesmo acontecerá em Três palmeiras, de João Botelho, já de 1992. Em Duma vez por todas, de Joaquim Leitão (R:1986; E:1987), a pulsação do filme distende-se para dar, sem necessidade, os momentos farsescos da bebedeira de uma personagem secundária, para só depois retomar o seu andamento habitual.

Serão estes, talvez, os efeitos, indirectos e esparsos, da maior tradição **de género** do cinema português, a do humor. Mas poucos procuram retomá-la enquanto tal. No nosso período, cito apenas O ladrão de quem se fala, de Henrique Campos, estreado em 1969, e, no ano seguinte, O destino marca a hora, do mesmo realizador, filme que inclui rábulas de revista, e mesmo cenas de *slapstick* (com um agrário agredido a bolos de creme por um operário). Apenas um autor continuará a desenvolver sistematicamente esta tradição, embora com frequentes conotações políticas: Artur Semedo, desde Malteses, burgueses e às vezes,de 1973, a O rei das Berlengas, estreado em 1978, O barão de Altamira, de 1985, O querido lilás, de 1986 e Um crime de luxo de 1989, quase sempre fazendo evoluir esse humor de situações realistas para momentos de farsa ou de absurdo. João César Monteiro faz, com Recordações da casa amarela, de 1991, um filme onde o humor é preponderante, e parece ser esa uma via que lhe interessa prosseguir.

Em suma, num cinema tendencialmente sem géneros como foi o nosso (pelo menos de 1961 até quase ao final dos anos oitenta), ou, dizendo melhor, não um cinema sem géneros mas um cinema com vários géneros dentro de cada filme, foram várias as estratégias possíveis para organizar a sua combinação: desde a mais ensaística, à mais lírica, à do

fantástico; o policial, esse, que também por vezes serve de cimento aglutinador dos outros, é o que mais tende a constituir-se em género exclusivo; o humor de tipo farsesco ou absurdo, esse surge como irrupção, quase sempre brutal, dentro dessas estratégias.

D- A realidade contra o realismo

> «*Quem buscar formusura e novidade de palavras e não certidão das histórias, desprazer-lhe-á de nosso razoado.*»
>
> Fernão Lopes

Vimos Almada Negreiros argumentar que, com a invenção da fotografia e do cinema, a Arte «sentiu-se outra vez senhora de si mesma»: «afinal o que era impossível era fazer ***sandwiches*** de natureza-poesia-natureza ou de poesia-natureza-poesia.» Ao dizê-lo, a Arte a que o mestre sem mestre se referia não incluía o cinema, que esse tomaria a seu cargo a tarefa de registar a natureza. E tinha razão, na medida em que a maior parte do cinema se orientou nesse sentido, isto é, de ser realista e de não ser arte. Não contava Almada é que aquele cinema que ciosamente se reivindicou como arte, também ele recorreria a uma fundamentação na realidade, embora de tipo não realista. Eis uma questão muito interessante em termos teóricos, e prementíssima em termos do nosso objecto de estudo.

O cinema não é uma arte abstracta. É-lhe por isso impossível construir ficção sem recorrer a alguma parcela de realidade. Como costumava dizer Metz, basta a ideia de um homem e de uma mulher para já estarmos a chamar a natureza e o realismo. Pondo a questão nos termos de Mukarovsky: a realidade a que se alude precisa do suporte da realidade representada; nos termos de Iser, mesmo o figurado, ou imaginário, por mais difuso e proteico que seja, se desenvolve a partir do representado, cujo sentido é mais definido e preciso.

A ficção não pode, por isso, deixar de compôr poética e natureza em *sandwiches* de algum tipo, mais ou menos visíveis e saborosas. O que toda

a ficção realista faz (e não estou a referir-me apenas à escola naturalista mais ortodoxa) é construir uma organização dramática a partir de uma imitação da realidade, mais ou menos verista, mais ou menos inscrita nos espaços e nas personagens. Esse realismo é um dos elementos principais que a *Nouvelle vague* e os movimentos seus contemporâneos vão combater, por já não suportarem essas imitações que, durante a «suspensão da descrença» própria da ficção já desde Aristóteles, se fazem passar pela realidade. Nesse combate, vão deitar-se fora muitos bébés com a água do banho, porque o realismo é assim afastado, a meu ver, de forma despropositadamente sumária, como se fosse um bloco unívoco. Há nessa rejeição uma visão ingénua do realismo, ou do realismo como ingenuidade. Ora, o realismo é uma linguagem, e como tal pode ser trabalhada, manipulada, usada: não há que pensar que se é apenas manipulado por ele.

E outra questão maior ainda se levanta logo a seguir: o que virá substituir esse realismo assim liminarmente rejeitado? Ortega y Gasset [1924-25:28] adverte: «Crê o vulgo que é coisa fácil fugir da realidade, quando é o mais difícil do mundo. É fácil pintar uma coisa que careça por completo de sentido, que seja ininteligível ou nula: bastará pôr de enfiada palavras sem nexo, ou traçar linhas ao acaso. Mas lograr construir algo que não seja cópia do "natural" e que, no entanto, possua alguma substantividade, implica o dom mais sublime.» Logrará o novo cinema, ao menos nos seus casos mais bem resolvidos, fugir ao «natural» e possuir substantividade? Vejamos com que estratégias procurou resolver esta difícil questão.

No início do nosso novo cinema, mas perdurando pelos menos por todos os anos setenta, a solução encontrada foi a da utilização de elementos **documentais** dentro da ficção: não se trataria de fazer assentar a ficção numa fingida cópia da natureza, mas sim na própria natureza, capturada pelo filme. E o cinema português tem, desde o início, fortes tradições, não apenas de documentário, como de ficção com suporte documental: desde Os lobos, de Lino Lupo, de 1923, filmado em cenários naturais, aos filmes de Leitão de Barros dos anos vinte e trinta, como Nazaré, praia de pescadores e Maria do mar, fortemente documentais. Em Lisboa, crónica anedótica, de 1930, Leitão de Barros tem o cuidado de começar o filme por frisar, numa legenda: «este filme não é um

documentário». Claro está que, nesse acto de negar está inscrita uma suspeita: de facto a fita não é um puro documentário, porque recorre a vários actores para encarnarem figuras de Lisboa; mas de facto usa muitos elementos documentais, e o objectivo é justamente o de, mesmo ficcionalizando por momentos, misturar a ficção com a filmagem do real, como que para inscrever melhor o real nesse conjunto híbrido.

No ano seguinte, José Régio[797] critica o filme Maria do mar porque, «hesitando ainda entre o documentário e o filme de acção, nem aproveita, afinal, o que psicologicamente interessante oferecia essa história de amor entre gente da alta e da baixa, nem o que de pitoresco poderiam fornecer os vários cenários e meios sobre que se desenrola... Bem sei, tudo isso pretende ser aí explorado. Mas que teatralizadas, que literaturizadas, que pobres de vibração humana, de pormenorização reveladora, de senso psicológico, de verdadeiro realismo e verdadeira audácia, - as cenas em que tudo isto é... **explorado**!» No mesmo artigo, Régio já considera plenamente justificado o tipo de utilização **poética** da dimensão documental, tal como é feita por Oliveira em Douro, faina fluvial, estreado nesse ano: «o Douro é uma audácia e uma surpresa no escasso cinema português. (...) Manuel de Oliveira conseguiu qualquer coisa de absolutamente novo em Portugal. O seu documentário é, sim um documentário: Da ponte à foz, toda a vida do Douro aí se **documenta**. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador não assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas - **colocar o espectador no próprio centro do quadro** - consegue-o Manuel de Oliveira com o seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista.»

Vimos também como o Estado Novo apoiou preferencialmente o cinema documental; e em muita da ficção produzida nesse longo período, mesmo talvez nos filmes de humor, existiu, não a incorporação directa de imagens documentais, mas uma certa preocupação de retratar certos aspectos da vida nacional, sobretudo rural, ainda que ajeitada às

---

[797] - No citado artigo «Maria do mar e Douro Faina Fluvial», *in* Régio, 1977:167.

preocupações ideológicas do regime. Por tudo isso, em 1958, no livro em que discute as questões do Cinema e público em Portugal[798], Manuel Gama defende justamente esta solução: «talvez fosse possível, sem provocar convulsões de maior, voltar hoje ao caminho que Leitão de Barros e Jorge Brum do Canto trilharam um dia, aliando o seu inegável talento de documentaristas a uma concepção de cinema um pouco incipiente, mas que haverá que tomar em conta, em produção futura, como uma das mais nobres e mais válidas das sendas percorridas pela nossa cinematografia.» A mesma opinião deveria ter o Fundo de Cinema criado nos anos cinquenta, porque, como vimos, subsidiou especialmente os documentários, cujo número quase duplicou nessa década, graças também às encomendas de serviços públicos e empresas privadas (documentários sobre turismo, indústria, religião, arte), em que trabalharam quer os antigos realizadores, cada vez com menos trabalho, quer quase todos os novos, que aí tiveram a sua grande rodagem antes das longas-metragens de ficção. Tudo isso fez reviver de um modo muito forte a vertente documental do nosso cinema. A criação da televisão, onde vimos começarem a carreira alguns dos novos cineastas, também reforçou a ligação ao registo do real - Fernando Lopes será o caso mais saliente. Mais tarde, será a revolução a vir trazer de novo, ainda que brevemente, os cineastas para a rua, para a quase reportagem, para a valorização do que passou a chamar-se «o país real». Antes dela, porém, intervêm factores de ordem estética, e de âmbito internacional, que vêm, também eles, encaminhar no mesmo sentido, isto é, num movimento para um «terreno de verdade», para a ingenuidade e pobreza de que falava Eduardo Prado Coelho.

Pensar-se-á, de imediato, nas teorias de Bazin, Kracauer e Cavell, que atrás discutimos; mas, muito antes delas, e mais do que elas, João Mário Grilo invoca um modelo americano: Eric von Stroheim. Não todo o Stroheim, mas aquele que fez, ou procurou fazer, o amputado Greed. De facto, o mesmo Stroheim que em Foolish wives optara pela filmagem em estúdio, em Greed insiste nos *décors* naturais: «Formei-me na escola de D. W. Griffith e tencionava fazer um pouco mais do que o Mestre, no sentido do realismo fílmico. Filmar em verdadeiras cidades e não em praças

---

[798] - Arnaldo Gama, Cinema e público em Portugal, Lisboa, Ática, 1959.

desenhadas por Cedric Gibbons ou Richard Days, em alamedas reais, com eléctricos, autocarros e automóveis reais, andando em reais avenidas ventosas, com poeira e sujidade reais, em casebres ou em castelos e palácios verdadeiros (...). Ia povoar as minhas cenas com homens, mulheres e crianças reais, como os que encontramos todos os dias na vida real» [cit. *in* Grilo, 1993:111]. Grilo [1993:122] destaca em Greed «um desejo de, filmando a tragédia natural dos McTeague, aproximar o cinema do seu **fundamento ontológico**»; e cita declarações feitas por Stroheim em 1924: «o público tem que saber que tudo o que von Stroheim produz é feito com a maior honestidade e é tão fiável como o National Geographic ou a Enciclopédia Britânica. (...) Porque cada coisa que põe diante dos olhos do público tem de ser a própria coisa - a coisa real».

Discutimos já como a mesma fundamentação **ontológica** é defendida por Bazin, que defende um cinema que toque o real, em que este se inscreva como uma impressão digital, um decalque, em que, na maior continuidade possível entre o filme e o mundo real, não haja representação, mas apenas re-apresentação. E vimos também como a maior continuidade que o cinema consegue é sempre limitada, essa limitação cortando pela raiz a revindicação ontológica tal como ela é feita. Vejamos agora como esta via é seguida, e as suas contradições são ou não resolvidas, no interior do novo cinema português.

António Campos, vindo aliás do cinema amador, é o mais baziniano dos nossos realizadores, no sentido da humildade e «auto-anulação perante a realidade» que são pedidas; Campos foi quem mais longe levou o trabalho (e a ética) do documentário, a ponto de passar, por exemplo, mais de seis meses a viver com pescadores para fazer os 35 minutos de A almadraba atuaneira (1961). Citemos o próprio António Campos[799], em entrevista: «O Manoel de Oliveira, quando há dias viu Vilarinho das Furnas (...) disse: "V. fez um filme que eu não faria; V. despiu-se da sua arte para fazer um filme totalmente imparcial, sem quase nada de seu..." E só nessa altura é que tomei consciência de que o que ele dizia era verdade. Quando filmo faço-o pelo meu instinto, pela minha ideia, enfim. E a minha ideia era fazer um filme como se eu fosse de Vilarinho... Só tenho pena que o filme não

[799] - Em entrevista a Vida Mundial, 4 de Junho de 1971.

cheirasse a terra...» A questão que se coloca a Campos, como a toda esta perspectiva, para além do facto de o filme ser um artifício que, embora registe parte do real, cheira a celulóide e não a terra, é como organizar essas imagens que recolheu com tanta discrição. A opção de Campos é por uma montagem vanguardista, em que os materiais se entrechocam - um pouco como o Douro de Oliveira, ou seja, e contraditoriamente, segundo aquilo a que vimos Noel Carrol chamar o paradigma do cinema mudo, rival do baziniano porque defensor da capacidade de o cinema manipular o real. Ou seja, mesmo com menor apetência e consciência do que Oliveira em relação ao que o criador acrescenta ao material que regista, Campos não pode deixar de seguir alguma via na composição dos materiais recolhidos, e, ao rejeitar o realismo, acaba por recorrer a um sistema que faz apenas outro tipo de manipulação, pelo choque da montagem. Aliás, no seu único filme de ficção, Histórias selvagens, de 1978, António Campos acaba por experimentar organizar o material recorrendo ao realismo, **narrando** uma história de tipo neo-realista, ainda que precedida de um enquadramento histórico-sociológico (o filme inclui uma longuíssima dissertação sobre Montemor-o-Velho, quando afinal, tanto quanto nos é depois dado a ver, a ficção a que assistimos tanto poderia ser nessa como noutra qualquer localidade). Leitão Ramos [1989:197], em comentário ao filme, diz que Campos «arrisca-se a misturar documento e ficção, arrisca-se a não respeitar a cronologia do que narra», «tem a humildade de ser quase amador e o arrojo de ser quase vanguardista»; o problema é que, com tantos quase, o filme fica sem estatuto, isto é, a indefinição que ostenta não é produtiva.

Vimos aliás, no capítulo dedicado à teoria do cinema, como o documentário nasceu como o contrário do olhar **inocente**, que é afinal o de António Campos: nasceu já em função da plena consciência do olhar e do poder que dirigem o registo. Joris Ivens veio até, mais tarde, a defender um conceito muito mais vasto de documentário, não aquém mas além da ficção e da arte: no fundo, um cinema total onde pode caber a própria ficção, desde que inserida num conjunto que não chega a ganhar dimensão diegética. Ou seja, o que está em causa, pelo menos ao nível do conjunto, já não é a pureza do registo documental, mas o recurso ao registo dentro de uma estratégia mais complexa. É aquilo a que Jean Louis Comolli

chama, já no final dos anos sessenta, «*le détour par le direct*»[800].

Como escreve José Manuel Costa [1989:45], o cinema-verdade, a partir do final dos anos cinquenta, desenvolve «a possibilidade de narrar, e de fazer arte, acompanhando o pulsar dos gestos reais, respirando em fase com eles». Em comentário a um dos filmes inaugurais do novo cinema português, Belarmino, de Fernando Lopes[801], é essa a herança que José Manuel Costa invoca: «a marca dum certo "realismo" nascia, em Londres, imbuída (como aqui, na televisão) de uma tradição "jornalística" - reportagem de rua, intervenção ficcional pela montagem e texto - que **não era** a mesma coisa que, em França ou nos "States", estava a ser feito (ou começava a ser feito) por homens como Rouch (já na década de 50) ou Leacock, Drew, Pennebaker e Mayles (a partir de 60): o dito "*cinéma-vérité*", ou, do outro lado do Atlântico, o "*direct-cinema*", baseado sobretudo no uso do equipamento síncrono e portátil». Porque, em Belarmino, o «processo não é a tão propalada oscilação documentário-ficção mas, muito mais do que isso, uma lógica de ficção permanentemente exercida sobre uma base de acontecimentos em parte incontrolados. (A câmara que colhe as entrevistas é tão rigorosa como a "outra", o olhar do cineasta enquadra sempre o do protagonista, e a ternura que sobre este incide é, também, a expressão desse extremo cuidado e rigor).» O filme situa-se, assim, no «cruzamento (que não é contradição, pois que a obra é, como dissemos, una) da espontaneidade Nova Vaga com o peso desejado da sua *mise-en-scène*.» «Ou seja e em resumo: Belarmino não é documentário, nem cinema-directo, nem combinação dos dois, mas antes uma fórmula única que o cinema estrangeiro terá vindo quando muito a tocar mais tarde, fora de escolas e movimentos.» Nesse aspecto da construção (e só nele), Costa lembra que podemos traçar um paralelo justamente com outro filme fundador do novo cinema português: Acto da Primavera, de Oliveira.

A diferença está, como procurarei mostrar, em que este filme se constrói com base em três níveis autónomos - o do registo de um Auto tradicional, o do registo da vida da aldeia em que as pessoas se preparam

---

[800] - «Le détour par le direct», Cahiers du Cinéma, nº 209 e 211, 1969.

[801] - Nas Folhas de apoio da Cinemateca Portuguesa, quando o filme ali foi exibido em 11 de Maio de 1993.

para representar esse auto, e um terceiro nível, ficcional, de algumas personagens que vão assistir ao Auto - enquanto que em Berlarmino há uma indistinção muito maior entre aquilo que pré-existia ao filme e o que o filme acrescenta, quer em termos de pequenos fragmentos de ficção - aliás muito escassos e pobres - quer no modo como interfere para fazer com que o real - e sobretudo Belarmino, o ***boxeur*** biografado - fale.

Vejamos um pouco a estratégia deste filme, que não pode ser lido com a chave, ou chavão, simplista que V. S. Tavares usou na revista Plateia, em 1964, dizendo que «no Belarmino-filme, a realidade é que é boa e o realismo é que está lá por engano». Aliás, o cinema posterior de Fernando Lopes, em que é concedida uma especial atenção e até preponderância à montagem, deve-nos desde o início fazer suspeitar que o seu filme não se poderá situar tranquilamente numa opção baziniana de registo do real, e o resto é engano. Vejamos, então. A concepção do projecto partiu da leitura duma notícia de jornal (sobre um combate que Belarmino tinha perdido em Londres) e foi filmado sem argumento prévio. Trata da vida de Belarmino, da sua história passada e presente, dos seus projectos, da sua família, dos espaços que habita. É muito interessante o modo como muitas vezes se centra sobre as reacções de Belarmino: não apenas quando o entrevista como, na primeira parte, quando inventa a produtiva estratégia de o confrontar, presume-se, com a gravação do que o ***manager*** disse sobre ele, e vamos assistindo às suas reacções e vendo ele a sorrir, e depois a responder às perguntas que sobre isso são feitas. A questão maior que o filme levanta é ética e tem justamente a ver com a manipulação; não a que é feita na mesa de montagem, mas a que é interior ao próprio dispositivo de interrogatório a Belarmino, que tem uma dimensão inquisitiva insistente, sem pudor. Perguntas repetidas, como «mas és visto com prostitutas, e em ***cabarets***, estás a dizer que não mas és visto», embora não sejam feitas com agressividade pessoal, e se insiram num projecto globalmente solidário com a sua figura, não deixam de fazer do filme um lugar de inquérito superior e moral, embora não policial. Ainda por cima, quanto está na rua, no seu espaço e já não no lugar do interrogatório do filme, Belarmino exibe, como numa coreografia sua, uma agilidade que é testemunho da sua apropriação das ruas e dos transeuntes, o que mais contrasta com a situação, dir-se-ia escolar, em que é posto na inquirição do filme. José Manuel Costa chamou aliás a atenção para «o cerco da

equipa e dos equipamentos de filmagem sobre a figura de Belarmino».

Eu diria que há neste filme, como em todo o documentário, pelo menos no sentido mais lato de projecto de intervenção que até pode abranger alguma ficção, uma cumplicidade que, mesmo quando não quer a distância, inclui sempre algum desfasamento. No caso de Belarmino, diria que Fernando Lopes tem um olhar interior sobre o exterior daquele homem, ou um olhar exterior sobre o seu interior, que fazem com que não se contente com o registo do que ele oferece, e o queira obrigar obrigar a mais. E o equívoco está em pensar que, com os interrogatórios, se consegue uma verdade, quando a personagem do Belarmino nos fica como alguém entre o medo e a agressividade animal, que nos diz várias vezes que a melhor maneira de defender é atacar, e por isso ao mesmo tempo está e não está no filme; precisa do filme porque é a caução (e o túmulo) da celebridade que lhe foge mas não é o mundo dele; porta-se bem, não torna o projecto impossível, mas também sabe que não é herói que se filme, e no fim a impressão que fica é de alguém que esteve ali muito perto, demasiado perto de nós, a esquivar-se - e o boxe é de facto uma metáfora extraordinária. Mas, quanto mais não seja nesse acto de esquivar-se, Belarmino é apanhado pelas malhas do filme que o escolheu. Como escreve Eduardo Prado Coelho [1983:20-21], «há uma constante dialéctica entre o entrevistador, que se situa no lugar de **quem sabe**, o *manager*, Albano Martins, e o próprio Belarmino, que é sempre **o que não sabe o que está a fazer**, inclusivamente no próprio filme»: «ele que é sempre, até no próprio jogo cruel deste filme, o resignadamente enganado.»

E Manoel de Oliveira, como trabalha ele o documentário? A sua estranheza perante a total imparcialidade de António Campos é sintoma de uma vontade irresistível de intervir, ainda que muitas vezes ela não seja evidente. Se pensarmos logo em Douro, faina fluvial (1929-1931), vemos um filme que, embora transportando um olhar e uma montagem subjectivos e vanguardistas, a nível do objecto parece apenas registar aspectos da vida do Porto fluvial. Mas, se repararmos melhor, quando, por exemplo, um homem no mercado, com duas moedas na mão, hesita se há-de comprar o peixe ou não (presume-se que são as duas únicas moedas que tem) e se vê durante tanto tempo a sua indecisão até pôr as moedas em cima da banca, começamos a concluir, ou pelos menos a suspeitar, que aquele

tempo dramático, para assim ser mostrado, foi necessariamente fabricado. O mesmo processo de encenação do documentário acontecerá em O pão (1959), um filme complexíssimo, também assente na montagem (da imagem e do som): por exemplo, quando o vendedor chega à porta e diz «É o pão!», e a criada lá dentro responde «Já vai», é mais ou menos evidente que estamos perante uma situação que foi preparada para ser filmada; depois a criada vem cá fora, pede 6 pães, pergunta «Quanto é?», «São dois vinténs», ela paga, pede o troco, que ele dá, «então até amanhã». O que aqui se passa é algo que me parece essencial no processo de Oliveira: trata-se de documentário só no sentido de nos querer transmitir um aspecto do quotidiano, neste caso a venda matinal do pão; mas não o vai fazer registando esse quotidiano tal e qual ele é vivido (nesse caso os operadores não poderiam captar com uma tal clareza, qual aparece no filme, e os diálogos seriam muito mais espontâneos); ele **vai encenar a situação para a poder filmar, mas, não querendo levar muito longe essa encenação, redu-la aos gestos e falas mínimos, por ele considerados essenciais para transmitir a situação. E essa essência é a lógica e o texto da situação**; eles bastam, nesta concepção, para documentar o momento, **sem ter de recorrer a um esforço de realismo, ou sequer de representação** (quer um actor, de qualquer escola que fosse, quer as personagens reais em situação real, transportariam para a situação um conjunto de pormenores e de emoções, relacionados com o momento, com o seu passado e com o seu futuro). Ficamos com a sensação de que, em vez de filmar o documental directamente, Oliveira prefere proceder a uma estilização, não apenas para lhe permitir maior capacidade de intervenção artística, como para depurar o real dos elementos que não lhe interessam.

No filme seguinte, Acto da primavera, Oliveira vai filmar o que é já uma estilização (um auto tradicional em que, depois de uma depuração de séculos, os gestos e ênfases que permanecem são os considerados essenciais, sem que o presente lhes acrescente elementos novos); junta-lhe, no entanto, alguns minutos de ficção realista, a meu ver de uma forma pouco produtiva, e termina com a leitura de jornais, que se presume serem os reais. O filme seguinte, A caça (1963), inicia-se com esta legenda estranha e complexa: «**Este filme inspira-se num acontecimento verídico. A sua relação com a caça é mais simbólica do que real.**» Ao mesmo tempo que se anuncia (por alguma razão, que parece ser de legitimação) um

vínculo com o real, adverte-se que o tratamento dado ao título não será temático, mas antes simbólico (o que lhe trará a liberdade de filmar os matadouros, por exemplo). O que talvez seja mais intrigante do que tudo é o facto de Oliveira não introduzir nenhuma ligação (por exemplo, um «mas») entre as duas frases, deixando assim implícito (para o espectador e porventura para si próprio) o território *sui generis* e complexo em que se vai situar. É como se estivéssemos assim em plena conjugação das duas fases da teoria lacaniana, em que a relação com o outro fosse procurada ao mesmo tempo no grande Simbólico e na resistência do real. O desenvolvimento dos diálogos, dos planos e da montagem deste (magnífico) A caça irá dando a perceber o que a legenda queria dizer com «simbolismo» (todos nos caçamos uns aos outros, o homem é um dos animais) e com «verídico» (**há um ponto de partida que fica como resto** não explicado por este simbolismo); em próximas obras, as chaves ficarão mais escondidas, ou talvez ausentes.

Mais tarde (1974), em Benilde ou a virgem mãe, sendo embora um filme ostensivamente de estúdio, que começa e acaba mostrando os bastidores das filmagens, Oliveira sente a necessidade de fazer vir da casa em que Régio viveu, em Portalegre, algum mobiliário e adereços para integrarem a filmagem da ficção. É como se o risco do ficcional não pudesse ser assumido sem a inscrição de alguns elementos reais (neste caso, os objectos do autor da peça e os bastidores da filmagem) - tal como, em Acto da primavera, o documentário não pudera passar sem um complemento de ficção; em ambas as situações há uma operação de ***désouevrement*** que destrói a unidade de uma forma perfeita ao introduzir no seu seio uma outra forma. O filme seguinte, Amor de perdição, começará também por exibir um documento: a certidão de Simão Botelho, apresentada como verdadeira; tal como Camilo inicia o seu romance com a caução documental de transcrever o que descobriu nos registos da penitenciária (onde está a escrever preso na mesma cela desse parente de quem vai contar a história), Oliveira retoma por sua vez essa caução, começando por exibir o próprio documento. A seguir, Oliveira fará outros dos seus filmes em relação com factos reais, embora já sem exibir as suas provas documentais: Non é feito sobre episódios verídicos da História portuguesa, O dia do desespero sobre a morte de Camilo. Em A divina comédia, é com ambiguidade que utiliza Maria João Pires, de modo que,

como comenta Eduardo Prado Coelho [1992:139], «nem se sabe se é ela a Maria João Pires a fazer de Maria João Pires, se é a Maria João Pires a representar o papel de uma louca que julga que é a Maria João Pires...»

Creio que quem está mais perto da fórmula rosseliniana «as coisas estão aí, porquê manipulá-las?» é o casal António Reis-Margarida Cordeiro. São menos humildes do que António Campos, no sentido em que, como Oliveira, fabricam mais o objecto a filmar, organizando explicitamente os espaços e as situações, colocando mais vezes textos na boca das pessoas «documentadas» do que deixando-as falar, ou mesmo recorrendo a uma voz *off*, por vezes não identificada, que fala por elas. Mas são mais humildes do que Campos e do que Oliveira no modo como articulam o material filmado, com uma poesia discreta, como quem diz de facto, «as coisas estão aí, basta olhar para elas e ver como elas são bonitas, na natureza e nos elementos simples da vida humana»; o carácter artesanal que vimos no capítulo anterior caracterizar especialmente o cinema destes dois autores, que desempenham diversas funções, do guionismo à pordução, à sonoplastia, à montagem, reforça a pessoalização não industrial do tratamento do material. Essa aparente não elaboração do conjunto, se até certo ponto incomoda (porque ao artista não basta ter uma sensibilidade, é preciso que lhe dê forma), é, por outro lado, uma virtude, uma poesia própria de **aceitação**, pelo menos da vida mais arcaica de Trás-os-Montes (quer no filme que toma o nome desta região, e que foi um do filmes portugueses mais emblemáticos dos anos setenta, quer em Ana, «filme inteiramente rodado em terras de Miranda do Douro e Bragança», como se diz no próprio genérico, que, sintomaticamente, não credita ninguém como autor do guião - apenas da «ideia original»- e que é centrado na vida e morte da mãe da realizadora). A via seguida por Reis e Cordeiro é a solução mais coerente com o princípio documental que está na raiz deste tipo de projectos, além de ser a mais ética, porque dá a ver assumidamente o que foi fabricado e não impõe ao espectador uma reacção final, de qualquer tipo. Como escreveu Daney [1986:166] no já citado comentário a Ana, «Ana ficção? Ana documentário? Esta distinção é realmente muito grosseira. Ficção documentada? Nem isso. A ficção é meter-se no meio do mundo para contar uma história. O documentário, é ir ao fim do mundo para não ter que contar. Mas há ficção no documento

como há insectos nas rochas fósseis e há documento na ficção pela boa razão de que a câmara (é mais forte do que ela) regista o que é posto à sua frente, **tudo** o que é posto à sua frente. Ana-fim do mundo? Ana meio do mundo?».

Filmar um lugar muito específico do mundo, é ainda uma outra estratégia que é possível extrair, já por derivação, deste fundo documental. É a que segue Jorge Silva Melo no filme Agosto, e defende-a assim na entrevista já citada [pp. 4-7]: «Aristóteles tinha a mesma palavras - *topos* - para "lugar" e para "elemento mínimo da ficção". Aquilo que eu gostava de fazer era isso. Inventar ficções precisas sobre determinados lugares. (...) A partir do desejo físico de filmar um determinado sítio, a ficção nasce. Ficção que eu quero que seja precisa, não tanto sociologicamente ou historicamente, mas apanhando o espírito do lugar. Isso é a coisa que mais me interessa. E é isso que eu gosto no cinema. Ou no cinema que é possível a partir dos anos 60. O cinema sem estúdios. (..) Nunca filmei em estúdio. Não tenciono filmar em estúdio. (...) É a ideia dum lugar real e é a ideia de um cinema mais documental do que autoritário.» O entrevistador (ex-aluno, futuro realizador) Joaquim Sapinho pergunta-lhe: «Há um local real em que se ficciona... É uma contradição.» «Essa contradição é que é interessante», responde Silva Melo. «Aquilo que eu gostaria era de recuperar o espírito de Rosselini. (...) O espírito de alguém que é atento e disponível, e que está numa atitude expectante em relação ao real. O que eu gostaria de fazer, e isso também estará próximo da *Nouvelle Vague*, era um cinema das existências e não das essências, em que a existência dos corpos, a existência da vida quotidiana esteja de tal forma presente, sublimada ou não sublimada, que seja ela o vector principal dos filmes. Não tanto a narrativa, como a extrema concreção do acto de viver ou das formas de viver.» «Cézanne diz: "Há um minuto do mundo que passa; há que pintá-lo na sua realidade». Isso é o que me interessa, quer na pintura, quer, particularmente, no cinema. Parece-me que é um... dogma.»

Adiante voltaremos a esta questão. Para já, regressemos da «concreção» à definição mais restrita de «documento», e façamos uma rápida invocação dos títulos que no nosso período misturaram uma parte documental com a ficção, apenas para termos uma ideia da dimensão desta

estratégia, a pedir um maior aprofundamento futuro. Vimos já que, com Mudar de vida (R:1966)[802], Paulo Rocha optou por uma dimensão documental muito mais forte do que aquela que apenas vinha impícita nos espaços e figuras d'Os verdes anos. No futuro, Rocha não voltaria a juntar tanto o documentário e a ficção: por exemplo, quando no fim dos anos setenta fez um filme largamente baseado na vida de Wenscelau de Moraes, fê-lo enquanto ficção (A ilha dos amores - R:1978-82) e, à parte, produziu um filme exclusivamente documental (A ilha de Moraes - R:1983-84). No filme seguinte, O desejado ou as montanhas da lua (R:1986-87), uma das fontes de inspiração parece ter sido a vida de Francisco Sá Carneiro (embora os paralelos não sejam muito visíveis, além do facto de se tratar de um primeiro-ministro e de, apesar dessas funções, assumir a importância central e desestabilizadora das mulheres na sua vida), mas a relação com a nossa realidade política é feita de forma muito indirecta, através da transposição para os dias de hoje de um clássico japonês do século X, O romance de Genji. O próprio Rocha[803] dirá: «Além do filme não ser 100% realista, acho que a brincar se diz mais verdades do que a afirmar assim frontalmente, a acusar-se. Nas entrelinhas pode-se dizer muitas coisas, e portanto suponho que algumas coisas sobre o que foi o grande psicodrama da revolução passarão pelo meio dos conflitos emocionais e políticos do filme.» O jornalista Baptista-Bastos aparece no filme a entrevistar os protagonistas, mas num programa de televisão ficcionado (será o primeiro de muitos jornalistas a aparecerem, como vimos na análise quantitativa).

Mas regressemos aos anos sessenta. O crime de aldeia velha, de Manuel Guimarães, declara no início que é uma história verídica do século passado. Catembe, de Faria de Almeida (R:1964; E:1965), é um documentário semificcionado sobre Lourenço Marques. 29 irmãos, de Augusto Fraga (R:1965; E:1965) centrado no regresso de um combatente da guerra colonial, incorpora imagens documentais - propagandísticas - dessa guerra. Em 1969, Gonsalves Preto coloca um adolescente vestido de

---

[802] - Para aliviar o texto, passo a citar, entre parêntesis, com R: a data de rodagem, e, com E: a data de estreia dos filmes, quando a haja.

[803] - Em declarações ao programa de televisão Cinemagazine, a 5 de Março de 1991.

anjinho a percorrer as ruas de Lisboa, para registar os comentários que ele provoca nos transeuntes: é o filme Deambulações do mensageiro alado, em que se misturam os anónimos, dois actores e ainda Herberto Hélder. O recado, de Fonseca e Costa (R:1971; E:1972) inicia-se com uma romaria no cabo Espichel, com abundante uso de imagens documentais; no meio dela surgem personagens claramente diferentes, de fato e óculos escuros, que iniciam a ficção policial - têm um prisioneiro, que fotografam e maltratam nas escarpas mesmo junto à procissão, não se percebendo por que razão têm um preso em lugar tão público; uma vez que o resto do filme opta claramente pelo ficcional, fica-se com a sensação de que a procissão do início está ali, sobretudo, para servir de pano de fundo, espécie de figuração riquíssima e pronta a filmar. Estreado no mesmo ano, Pedro só (R:1970-71; E:1972) exibirá também uma romaria, mas aí é tal a força exibida no filme pelos rostos, corpos e movimentos dos participantes documentalmente captados que são os dois actores protagonistas que, no seu seio, parecem destoar.

Pouco depois, Meus amigos, de Cunha Telles (R:1973; E:1974) procura dar testemunho do que é feito das esperanças da geração que arrancara com tanta força no início de sessenta. Brandos costumes, de Seixas Santos (R:1973-74; E:1975), combina a ficção com material de arquivo (nomeadamente sobre o funeral de Salazar) e dois filmes antigos. Cartas na Mesa, de Rogério Ceitil, (R:1973-74; E:1975) «passa-se nos bastidores do jornalismo e a reportagem é superior à ficção, frágil e circunstancial. Mas o ambiente, onde predomina uma geração que oscila entre a consciência e a inocência, tem um tratamento documental. A interpretação coube a um grupo de gente nova quase a fazer o seu papel» [Pina, 1987:183] (isto é, de novo jornalistas), além de a alguns actores.

Rodado em 1972-73, Malteses, burgueses e às vezes..., de Artur Semedo, o nosso cineasta que assume com mais vocação a dimensão ficcional, proclama, pelo contrário, em legenda, que «qualquer semelhança entre este filme e a realidade é pura coincidência. A realidade é que pode ser alterada por motivos imprevistos». O filme estreou a 11 de Abril de 1974, e duas semanas depois, de facto, com algum imprevisto, foi a realidade que mudou.

Se a relação com a História portuguesa era complicada pelas limitações políticas do salazarismo e marcelismo, obrigando a um

tratamento muito enviezado dos materiais ou à estreia dos filmes apenas depois do 25 de Abril, como em vários dos casos citados (e Brandos costumes só depois de Abril pôde conseguir materiais sobre a morte de Salazar, que vieram a ser essenciais à composição do filme), com a liberdade as condições de trabalho mudam. A vertente documental mantém-se, porém, embora com variações. Nós por cá todos bem, de Fernando Lopes (R:1976-78; E:1978), centrado em volta da mãe do realizador, mistura as partes documentais com a *candid camera*, a reconstituição de episódios verídicos, a ficção e as canções, explicitando mesmo essa articulação a nível do seu discurso. Repare-se, por exemplo, nas duas sequências seguintes. Vemos um transmontano a observar a câmara, encapuçada como máquina fotográfica antiga. Depois, com imagem de um espelho frente ao qual está a sua mãe, ouve-se a voz do realizador (em entrevista televisiva a Maria João Avilez, Fernando Lopes explicará que para dizer as coisas não podia usar senão a voz dele, em *off*, além da voz da mãe): «Com o fim do almoço, acaba por agora o documento e passamos à ficção. Sai a camponesa Elvira Marques, entra em campo a actriz Zita Duarte.» Esta pergunta a Elvira como se põe o lenço, como quem pede ajuda para entrar na personagem, e passamos directamente para uma grande cozinha onde Zita e mais duas criadas (uma das quais dança) cantam uma canção cujo constante refrão é justamente: «Mentira, mentira. Verdade, verdade. Verdade, verdade, verdade.» Ou seja, ao mesmo tempo que é um filme sobre a emigração, é também um filme que acha importante explicitar, ainda que num nível subalterno, os próprios mecanismos de produção da mentira, da verdade e da verdade que se atinge pela mentira.

As horas de Maria, de António de Macedo (R:1976; E:1979) utiliza impressionantes imagem documentais da peregrinação a Fátima (e o respectivo som surge várias vezes na banda sonora do filme) - aliás Macedo já rodara, no ano anterior, o documentário de longa-metragem Fátima-story. O modo como essa parte documental é usada no filme é dos mais importantes para esta discussão: as imagens de Fátima vão alternando com as de Maria, a protagonista, que está internada com problemas psiquiátricos e tem grande fé na Senhora de Fátima, e quando os peregrinos dizem «pelo amor de Maria», esta estremece, como afectada ou alucinada por essa experiência religiosa - e já sabemos que esta

interpretação paranormal não é estranha ao universo de muitos filmes de Macedo. Ou seja, há aqui, como noutros filmes do novo cinema português, um aproveitamento da caução documental para a construção de um universo simbólico, o qual assim recebe um reforço ou uma caução poderosíssimos; qual seja a justificação, se a pode haver, para tal procedimento, é o que dependerá antes de mais de ética de cada obra. No caso deste filme de Macedo, desconcertantemente, o espectador acaba por ser encaminhado noutro sentido: a história principal começa a parecer esgotada, ou ser um mero pretexto para, nas trocas entre a doente e o médico (que nos seus momentos livres investiga sobre a História do cristianismo), se iniciar um discurso explícito sobre esta religião. O médico começa a instilar em Maria dúvidas sobre o fenómeno de Fátima e sobre a própria História do cristianismo: «Nunca lhe ocorreu que os seres mitológicos em que acredita podem ter tido origem em personagens terrestres completamente diferentes daquilo que imaginamos? MARIA: Quais seres mitológicos? MÉDICO: Jesus Cristo, São Pedro e a Virgem Maria.» Mais tarde: «E já agora fica a saber que documentos muito antigos recentemente descobertos revelam por exemplo que Jesus não foi um chefe místico mas sim sobretudo um chefe político e um guerrilheiro. Pedro, por alcunha "O rochedo", era um perigoso malfeitor. E a Virgem Maria teve vários filhos e foi casada com um famoso revolucionário galileu.» Começamos então a ver imagens (nunca o som) das respectivas personagens, em breves reconstituições históricas. O médico ataca o papel histórico da Igreja católica, fala do «guerrilheiro Jesus», que tinha um irmão gémeo (o que explicaria a pretensa ressurreição), e de como tudo isso foi deturpado; cita um papiro antigo do Egipto, usa o Evangelho de S. Tomás, que fala de Salomé, a qual o filme «mostra», de peitos nus, e que provaria ter tido Jesus pelo menos uma concubina; diz que Cristo morreu na cruz para salvar o próprio filho. Vemos Jesus como filho de Judas, anarquista, e um levantamento popular organizado por Judas. Temos então uma nova utilização de material documental, porque a esse levantamento é dada como banda sonora, em fundo mas reconhecível, «o povo unido jamais será vencido», muito provavelmente o próprio som da época do 25 de Abril. Mas a maior surpresa, para mim ainda mais desconcertante, ocorre na seguinte «Nota final: não há fundamento histórico para a existência de um

gémeo de Jesus. Jesus foi um alto iniciado escolhido para veicular a grande luz crística que impregnou a terra há dois mil anos. Neste filme, o Cristo branco e o Cristo negro simbolizam respectivamente a natureza superior e a natureza inferior da alma humana, simbolizada por sua vez por MARIA. O realizador».

De súbito, ficamos sem saber ao que vieram as partes históricas e como se integram com o resto: o filme procurou desconstruir o mito católico a partir da História, mas, no final, diz que a História não era verdadeira. Uma vez que a ficção em torno dos problemas de Maria e do médico também foi abandonada pelo caminho, ficamos com o quê? Com a pura operação de desconstrução; ou então, com a intenção simbolizante, que nessa nota final se tem a súbita necessidade, ou de introduzir, ou de explicar.

Outro exemplo em que o universo simbólico é injectado por imagens documentais é A confederação, de Luís Galvão Teles (R:1976-77; E:1978), ou seja, aproximadamente o mesmo período do filme de Macedo). Neste caso, porém, não só a incoerência como a ética e a estética do projecto são repugnantes - o que o torna uma das fitas mais atrozes que alguma vez vi. Trata dos amores e desamores de um casal no seio de uma confederação militarizada, que não se percebe se é de ficção científica ou se é saída do 25 de Abril, tantas são as imagens dele aqui convocadas: aparecem cartazes pela libertação de Otelo, imagens documentais sobre o juramento de bandeira dos comandos, com punho erguido, mais tarde o mesmo juramento já em fase não revolucionária, com um discurso conservador de Jaime Neves, ele próprio; há também documentários sobre estaleiros e manifestações do período revolucionário. O filme sublinha o seu lado documental, deixando, por exemplo, na banda-sonora a frase «eh pá, não passes à frente». Há também muitas fotografias, misturadas com filmes. Mas pelo menos uma vez o filme junta aos documentários reais um falso documentário, em sépia, com a cor dos outros, mas fabricado, porque integra o protagonista no meio dos acontecimentos da revolução. Independentemente da lógica e do critério com que tudo isto é feito, e que parecem ser o do puro oportunismo contínuo; independentemente da difícil decifração de qual o objectivo político de tal manipulação (creio que a Confederação totalitária que se ficcionaliza e critica no filme é tanto a dos EUA como a da URSS, e as imagens do 25 de Abril são, indecisamente, sobre as virtualidades e perigos da aliança com as forças armadas);

independentemente até de discutir qual a vantagem de ambiguamente colocar no futuro (o papa é Pio XV) e no espaço (por exemplo, as emissões televisivas são feitas «para a Confederação, para a terra, para todo o sistema solar», mas ao mesmo tempo há um momento, não documental, em que se diz «não queríamos ver os portugueses...») um filme tão directamente envolvido com os problemas e as imagens da nossa Revolução: deixando de lado tudo isso, gostaria de sublinhar um único aspecto: tal como nos outros filmes que tomam o 25 de Abril como pano de fundo de uma história pessoal, esta demarca-se daquele, não se funde; a protagonista diz mesmo, referindo-se aos acontecimentos revolucionários: «Mas que tem isso a ver com a felicidade?». O que ao mesmo tempo trivializa todo o aspecto revolucionário a que o mesmo filme parece dar tanta importância, e pode ajudar a explicar (porque justificação não há) a leviandade com que os elementos documentais foram manipulados.

Quase do mesmo período, o filme Oxalá, de António Pedro Vasconcelos (R:1977-80; E:1981), usa imagens e sons documentais da campanha de Otelo para a presidência; mas neste caso percebemos, logo a seguir, que estão integrados na ficção, porque uma das personagens é montadora de cinema, e está a trabalhar sobre esse material, cuja aparição é aliás breve. Ou seja, parece haver ainda a necessidade de tornar visível e documental a ancoragem do filme no real, mas para Vasconcelos essa operação já necessita de uma justificação no próprio universo diegético.

Passemos agora em revista, por ordem cronológica, alguns outros casos, e diferentes hipóteses, de utilização de material documental. Maria, de João Mário Grilo (R:1978-79), usa documentos, mas familiares: centra-se no avô do realizador e na memória que deixou em cartas, fotografias e objectos. Dina e Django, de Solveig Nordlund (R:1979; E:1983) baseia-se num *fait-divers* relatado pelos jornais (um casal de jovens que assassina um motorista de táxi e lhe rouba 370$00), para por sua vez o dar como inspirado pelas fotonovelas. Parece que o *fait-divers* era de 1971, mas o filme, que integra uma apresentação televisiva de Marcello Caetano (provavelmente nas «Conversas em família»), acaba por usar os acontecimentos do 25 de Abril: não apenas os familiares dos protagonistas celebram o golpe de estado («ao menos tu já não vais à guerra!»), como surgem mesmo imagens documentais do período revolucionário; uma vez

mais, porém, para as personagens principais a revolução nada significa além da oportunidade de conseguirem uma arma - a arma do crime - com toda a facilidade; durante o 1° de Maio os protagonistas fazem uma jura de sangue, sob fundo de um desfile com bandeiras vermelhas, gritando «o branco é a vitória, o vermelho é a liberdade», mas, se a cor é igual, o significado da cena do sangue é muito mais íntimo, e coloca-os mesmo de costas viradas para a revolução.

Uma estratégia afim será desenvolvida, alguns anos mais tarde, por João César Monteiro em À flor do mar (R: 1985; E: 1986): o filme usa acontecimentos verídicos (sobretudo o assassinato de um líder da OLP e do seu guarda-costas), de que se ouvem constantemente os relatos na rádio. Fica-se na dúvida se o americano que deu à costa será o assassino, mas isso em nada afecta a protagonista (se é que a não seduz), que logo o protege; mais tarde, chegam notícias de uma luta num barco com três mortos e um fugitivo (será ele?), e há terroristas que invadem a casa. Mas o filme passa-se do outro lado destes acontecimentos: o importante é que nada disso é importante nesse outro terreno em que os protagonistas estão. Os acontecimentos reais são um exterior, que está presente com objectivos dramáticos bem conseguidos (proporcionar o encontro dos protagonistas, tecer uma constante rede de tensão e de ritmo no desenrolar da narrativa, e acima de tudo sublinhar o contraste entre os propósitos e a urgência do terrorismo e a paz interior que se vai tornando o sentimento dominante dos protagonistas e do filme. Ou seja, tanto em Dina e Django como em À flor do mar a força do que se passa com os protagonistas não precisa da irrisão do que se passa à sua volta; pelo contrário, ganha ainda mais força pelo facto de se sobrepôr a algo que é forte e no entanto fica aquém do principal. No filme de César Monteiro, esta dissonância resulta melhor, decerto porque o acontecimento real escolhido é mais singular (uma acção terrorista, e não a revolução portuguesa em geral) e aquilo a que, pelo desenvolvimento ficcional, conduz, tem um alcance mais universal (a paz, e não o inexplicado assassinato de um taxista). Isto é, o mesmo princípio dá origem a dois dos melhores filmes deste período, mas é desenvolvido com duas progressões opostas: uma em que o documental é uma fundamentação (demasiado) genérica para o (demasiado) particular, outra em que o documental, na sua precisão, serve para dramatizar a caminhada para o universal.

Voltemos à ordem cronológica que atrás prometi. Velhos são os trapos, de Monique Rutler (R:1979; E:1980), também mistura o documentário com a ficção, mas o filme não resolve o difícil problema do entretecimento dos dois tecidos; Leitão Ramos [1989:395] comenta: «este filme falha na conjugação entre eles, por inabilidade própria, é certo, mas também porque a violência da zona documental é de tal ordem que a ficção (em si mesma excelente) não consegue ser mais do que apaziguadora: aí nós sabemos que é "apenas cinema".» A mesma negativa interferência, mas com acentuado contraste entre a seriedade do documentário e a involuntária risibilidade da ficção, surge num filme que tem exactamente as mesmas datas de rodagem e de estreia: Acto dos feitos da Guiné, de Fernando Matos Silva, que mistura documentários sobre a guerra colonial com cenas muito teatrais, sobre várias guerras. Os documentários (em que são usados materiais do próprio realizador e outros cedidos por suecos e franceses), assim como a sua montagem, são impressionantes; tão impressionantes, que, quando o filme entra na ficção, o espectador não chega a entrar na ficção com ele: não só pela brutalidade do que vimos ter sido realmente vivido, como porque esse outro lado do filme propõe um discurso histórico-ensaístico vazado em molde de representação teatral, por vezes farsesca. Afirmou o realizador[804] que achou «interessante» misturar «um documento, uma memória desse tempo, um registo, com um teatro muito linear.» A segunda opção é porém, de uma pobreza que a parte documental não disfarça, antes torna mais gritante.

Em Gestos & fragmentos, de Seixas Santos (1980-82), todo ele em volta da revolução de Abril, as únicas imagens documentais são sem movimento (fotografias): como se fosse deixado ao discurso, ou aos três discursos (de Eduardo Lourenço, Otelo Saraiva de Carvalho e Robert Kramer) a tarefa de dar movimento e sentido a esses documentos, no entanto necessários. Nos anos oitenta, começa a diminuir a utilização de materiais documentais; os filmes de tipo policial exibirão até, como Duma vez por todas, de Joaquim Leitão (R:1985; E:1987), legendas a dizer «este filme é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é pura coincidência.» Mesmo assim, muitos filmes prosseguirão a

[804] - Num debate posterior à exibição do filme, no Serviço Acarte da Fundação Gulbenkian, na «Semana do cinema português inédito», a 23 de Outubro de 1990.

estratégia documental. Sinais de vida (R:1982), de Luís Filipe Rocha, mistura testemunhos de Mécia de Sena sobre o marido com apontamentos de ficção a partir de textos de Jorge de Sena. Em Saudades para Dona Genciana, de Eduardo Geada (R: 1983; E:1986), a utilização dos documentos procura, como em Oxalá, integrar-se na ficção, preocupando-se em apresentar a narrativa como bem enraízada na verdade histórica, de que intertítulos vão aliás dando as datas exactas. Mas a imbrincação dos materiais só é bem conseguida nas canções que se cantam e se ouvem; a nível dos diálogos e da intriga, os factos históricos ganham uma autonomia que é sentida como excrescência: por vezes os temas e figuras que se discutem (Salazar, Alves dos Reis) têm só o propósito de incluir os acontecimentos da época, e ao documento histórico é mesmo dado o fecho do filme (tudo termina com o protagonista a folhear fotografias da época), ao contrário do que pedia um projecto tão predominantemente ficcional. Aqui d'el-rei, de António Pedro Vasconcelos, em 1990 utilizará na fase introdutória retratos de reis, mapas mundiais, fotografias e jornais da época, em que mistura um retrato do actor que faz de Mouzinho de Albuquerque como se fosse documental, mas dentro de uma estratégia claramente ficcional.

Repórter X, de José Nascimento (R:1985; E:1987) desenvolve uma estratégia particular: embora num ambiente que aparece ao espectador como totalmente ficcional, não deixa de misturar a vida real do repórter-escritor (e efémero cineasta) Reinaldo Ferreira com as ficções que escrevia. Mastroshenko, curta-metragem de Paulo Castro (R:1990), não apenas usa imagens de arquivo sobre a pesca da baleia, como escolhe um dos actores da sua ficção de modo a que possa dar a ilusão de ser a mesma pessoa do documentário, sem aparente preocupação com o rigor ético ou dramático dessa combinação. A idade maior, de Teresa Villaverde (R:1990), utiliza, num genérico só com texto, o som documental de uma reportagem sobre a partida de um contingente de tropas para o Ultramar. Já posterior ao período aqui em estudo, Casa de lava, de Pedro Lava, também se iniciará com imagens de arquivo (que o genérico final explica serem de um documentário de Orlando Ribeiro sobre a erupção do vulcão na ilha do Fogo), o que vem lembrar como esta combinação entre o ficcional e o

documental se tornou um dos elementos fulcrais no cinema português[805].

E - Imagética, imaginário, e o resto

«*L'oeil dit*»

J.C.Lambert

É a própria faceta documental do cinema português - fortíssima, como acabamos de ver, pelo menos nas duas primeiras décadas do nosso período - a primeira a lançar o novo cinema numa aventura preferencialmente **visual**. Porque, enquanto «sobrevivência do mudo em

---

[805] - Uma nota final sobre a presença da guerra colonial e do 25 de Abril nos filmes portugueses. O «problema colonial» foi especialmente tratado pelos documentários, mas esteve também presente na ficção. Já o referimos em O amor desceu de pára-quedas, com António Calvário no papel de um ex-fuzileiro regressado da guerra colonial. Do lado oposocionista, ainda antes do 25 de Abril, embora estreados depois dele, foram feitos Índia, de António Faria, Malteses, burgueses e às vezes..., de Artur Semedo e Deixem-me ao menos subir às palmeiras, de Lopes Barbosa (1972). Já depois da descolonização, a guerra colonial é tema em O mal amado e Acto dos feitos da Guiné, ambos de Fernando Matos Silva, Non, de Manoel de Oliveira, e Um adeus português, de João Botelho, a que Torgal [1994:147] chama, «porventura discutivelmente, o "anti-Chaimite" (no caso de contra-memória da História e de memória do Cinema)». Em A idade maior, de Teresa Villaverde, a cena originária é a partida do pai para a guerra colonial, de onde escreverá cartas; no regresso, conta como violou raparigas e participou em algo que nem descreve mas se presume ser um massacre. Outros filmes fazem referências esparsas à guerra colonial, como uma foto da guerra em Histórias selvagens, de António Campos, a dificuldade de arranjar emprego sem ter ainda ido à guerra, em Lerpar, de Luís Couto, ou, mais indirectamente, uma jovem negra que corre para o horizonte em Os demónios de Alcácer Quibir, de Fonseca e Costa.

Sobre a revolução dos cravos, logo a seguir ao 25 de Abril fizeram-se vários filmes: como o muito bem sucedido, em termos de distribuição e de público, Deus, pátria e autoridade, de Rui Simões, A santa aliança, de Eduardo Geada, Bom povo português, também de Rui Simões mas já em tempo de ressaca, ou Os demónios de Alcácer-Quibir, de Fonseca e Costa. Seixas Santos trabalhará o tema em Brandos costumes e A lei da terra (filme colectivo mas cuja realização é por vezes atribuída a Seixas Santos), e, mais tarde, voltará a ele no já referido Gestos & fragmentos. Passagem ou a meio caminho, de Silva Melo, girará em torno do desencanto da revolução.

tempo do sonoro», como vimos José Manuel Costa argumentar, o documentário tem na imagem o seu veículo privilegiado: e tal associação pode remeter muitas vezes para as falsas ideias de que a imagem restitui o real sem um discurso (mais uma vez, sem se ter em linha de conta o problema da montagem: basta pensar no chamado efeito Kuleshov para se perderem as ilusões quanto à inocência da imagem e, se ainda não se acreditava, começar a aderir à ideia de um pensamento visual que Arnheim e Francastel defenderam desde os anos cinquenta...)

Mas não é apenas o documentário que vai levar a privilegiar a visualidade do nosso cinema. Ao assumir-se como vanguarda artística, que resiste e nega as convenções estabelecidas, o novo cinema português passa a ter como áreas de maior afinidade a poesia e as artes plásticas. Pois não vimos, em toda a segunda parte, como o modernismo vanguardista da revolta pura e da forma pura se desenvolveu muito mais no campo das artes plásticas e da poesia do que no campo do romance ou do drama (nestes, tirando algumas excepções como Joyce, foi-se desenvolvendo um caminho diferente do modernista, procurando juntar a pesquisa formal e o pensamento do social)? Vimos também Blumenberg argumentar que à estrutura romanesca não é possível o ideal da *perfetta deformitá*: ela vive de um compromisso com o mundo e por isso nunca chega a ser tão radical quanto as outras artes. Vimos depois Corliss explicar que trabalhar a partir do guião é considerado muito mais racional do que a partir do processo visual, considerado mais insconsciente, menos definido, mais propício à liberdade. É natural, então, que o novo cinema, na sua radicalidade, se afaste da elaboração narrativa e dramática a favor da elaboração visual.

Acresce que, dentro do próprio movimento francês da *Nouvelle vague*, houve, como vimos, uma viragem que a levou da primeira filiação, ontológica, de crença na captação da realidade, para uma segunda fase em que, por evolução da própria linguagem e por reacção ao realismo que a cor e a televisão tornavam cada vez menos artístico, se desistia de partir do real ou da verdade, e em sua substituição se começava um explícito trabalho sobre a imagem e sobre o próprio cinema[806]. Se a primeira fase,

---

[806] - Esta reacção como que acentuava (por ter concluído ser de facto fundamental) o receio dos primeiros teóricos do cinema (tal como o encontrámos

documental, já permitia à imagem assumir especial importância, claro está que esta segunda fase lhe dará uma primazia quase absoluta.

Não percamos também do horizonte a conjuntura portuguesa em que o novo cinema nasceu. Se noutros países o mal-estar da cultura ocidental era, se não resolvido, pelo menos sacudido por variados movimentos de contestação e renovação, em Portugal o mal-estar era agravado pelo ambiente, sufocante e sem recurso, da «situação» salazarenta. Os nossos cineastas, depois das suas breves excursões a países livres e onde florescia um cinema que se proclamava «novo», «livre», directo», regressavam a esse buraco escuro que o país então era, e, se não queriam disfarçá-lo com variedades ligeiras, tinham de encontrar uma linguagem que pudesse passar pelas malhas da censura. Mais uma razão a potenciar o desenvolvimento de um cinema que procurasse, como escreve Bénard da Costa, «encontrar em imagens o equivalente da impossibilidade de dizer alguma coisa com algum sentido». Creio, no entanto, que este factor da política nacional não teve tanta importância como os restantes - até porque, depois do 25 de Abril, quando passou a haver liberdade de expressão, é que o vanguardismo, por vezes mesmo o esteticismo, visual, aumentaram. Creio, sim, que foi um factor que contribuiu para a derrota, que atrás vimos, do movimento cineclubista e de toda uma facção em que a luta se travava também, ou sobretudo, no domínio das palavras e das histórias: como se pode ver pelos apoios que o anterior regime concedeu, e pelas perseguições que moveu, foi mais fácil o triunfo de uma facção que defendia, como vimos Paulo Rocha dizer em relação aos seus Verdes anos, «o tratamento da matéria cinematográfica», a relação com os espaços, a

---

em Fidelino de Figueiredo) de que o som remetesse para o teatro filmado, afastando o cinema da arte que ele podia vir a ser. Garroni [1972:327] resume assim este receio próprio dos anos 20-30: «em Arnheim sobretudo, ao menos no **primeiro** Arnheim, que é sem dúvida o dominante, podemos captar o mito do "específico fílmico" (como imagem visiva) em estado puro. Em contrapartida, em outros, por exemplo, em Balázs, está-se mais inclinado para o compromisso, e divisa-se o perigo (ainda que não de um ponto de vista rigorosamente teórico) de privilegiar de modo demasiado radical o momento da imagem. Mas esta abertura é todavia limitada em geral, tanto em Balázs como em outros, pela preocupação de assegurar à imagem uma função de **relativa** preeminência, como se a dimensão sonora fosse de facto indispensável e útil a uma completa realização cinematográfica (a chamada "descoberta do ruído", de que já se fala em Der Geist des Films), **mas até um certo ponto** - para além do qual o filme se tornaria algo de diverso, por exemplo, romance ou "teatro cinematografado".»

mise-en-scène, o plano, em vez da história.

Bénard da Costa [1991:120] afirma que Os verdes anos «é o primeiro filme a articular coerente e cultivadamente o fundo visual e romanesco que se insinuara nalgumas das nossas obras clássicas», e assim «faz a ponte entre um imaginário visual que o nosso cinema quase sempre havia ignorado e um imaginário específico dos nossos melhores filmes». Imaginário, é o que ainda teremos de ver se conseguimos encontrar ou reconstituir; imagética, cuidado e obcessão com a imagem, decerto que se tornou uma característica do nosso cinema - que aliás rapidamente forneceria alguns dos mais bem cotados directores de fotografia europeus, fenómeno a que não encontramos paralelo em nenhuma outra área do complexo da produção cinematográfia. Como actor, desde o início me surpreendeu e desesperou o facto de tanta importância ser dada, por exemplo, à luz num canto da sala, ou a um pormenor do *décor*, em comparação com o pouco cuidado posto em relação ao actor, à sua representação, ou mesmo às situações representadas; mais, muito mais, do que sempre é normal devido às características técnicas do *medium*, como pude comprovar ao filmar (ou ver filmar) com equipas de outros países, e, mais recentemente, mesmo em Portugal, onde a situação se foi alterando. Aos poucos fui percebendo, ou tentando perceber, que projecto estético se encontrava por trás de uma preferência tão vincada.

Sublinhe-se que pouco ou nada preparava, no campo das artes plásticas, este vanguardismo visual do nosso novo cinema. Para José-Augusto França[807], as artes plásticas portuguesas neste século têm sempre vivido num atraso endémico, apenas interrompido por breves conjunturas de aproximação estética a correntes europeias e mundiais do século XX, num fundo de «improvisação de atitudes» de ruptura numa sociedade nada preparada para se reconhecer nelas, e à qual a modernidade se foi tendo de acomodar. Só muito timidamente, «muito longe ainda de se constituir um mercado de arte, surgem, na década de 60, em Lisboa, três Galerias que lentamente começam a tecer os contactos necessários à existência de um verdadeiro mercado que só mais tarde se

---

807 - A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-1980), Lisboa, Horizonte, 1980.

afirma: Bucholz, Quadrante, Galeria 111, todas ligadas a livrarias pré-existentes»[808]. Havia, porém, alguma tradição de filmes sobre pintores já no velho cinema[809] e sobretudo no cineasta da transição que foi Manuel de Guimarães (o qual aliás começara profissionalmente como pintor, cenógrafo e caricaturista). Mas será entre os novos autores que vamos encontrar um grande conjunto de filmes sobre artes plásticas (modernistas ou afins), a confirmar a sua privilegiada associação: desde As pinturas do meu irmão Julio, de Oliveira, a Pousada das chagas, de Rocha, a Jaime, primeiro filme de António Reis, estreado em 1974, sobre as pinturas de um internado no Hospital Miguel Bombarda, a Máscara de aço contra abismo azul, de Paulo Rocha, sobre Amadeo, a Ma femme chamada bicho, de José Álvaro Morais, estreado em 1978, sobre Vieira da Silva e Arpad Szenes.

Seria possível (e, no futuro, interessante) mostrar abundantemente como, também nos filmes de ficção, houve uma orientação de cunho conscientemente visual, e mesmo pictórico (embora, curiosamente, quase sempre de pendor muito mais clássico do que vanguardista). Desde Amor de Perdição, «um Camilo proposto não numa exasperação romântica facilitada pela linguagem clássica do cinema, mas sim numa distanciação

---

[808] - Isabel M. Martins Moreira, Galerias de arte e o seu público, Lisboa, Instituto Português de Ensino a Distância, 1985. Este pequeno estudo esclarece aliás eventuais ilusões de uma ligação entre esse novo e reduzido mercado e as preferências cinematográficas: «A associação referente à frequência de Galerias e à frequência a cinemas, na Galeria 111 e na Altamira apresenta um sinal negativo, ou seja, a frequência às salas de cinema não predispõe os inquiridos a uma frequência assídua das galerias de Arte, o que revela uma disposição diferente perante uma lógica que não pertence àquela das "práticas nobres". Desta forma, a ausência de competência artística aparece intimamente ligada a uma maior frequência de cinemas. No caso da Galeria Quadrum esta associação não existe. No que se refere à relação entre a assiduidade das Galerias e a frequência a espectáculos teatrais e concertos, ela é positiva mas fraca nas três Galerias. Embora estejamos face a uma lógica que denominámos de "práticas nobres", o facto é que a frequência a teatros e concertos é tão esporádica que não vai afectar a assiduidade na frequência das Galerias de Arte.»

[809] - Como curiosidade, refira-se que os pseudónimos que vimos António Ferro e Lopes Ribeiro usarem como **guionistas** de A revolução de Maio são Jorge Afonso e Baltazar Fernandes, dois pintores portugueses do século XVI! [Cf. Torgal, 1994:136].

permanente de **leitura visual**», dirá Pina [1987:197], a O processo do rei, de João Mário Grilo, que além da preocupação pictórica nos enquadramentos, interrompe por vezes a acção para nos dar naturezas-mortas que assumidamente citam a tradição da pintura; como aliás também faz César Monteiro em Silvestre, que nos dá «admiráveis referências à pintura do século XV, flamenga e italiana» [Bénard da Costa,1991:162], ou João Botelho, que A. M. Seabra filia na pintura de Cézanne, mas que, em Conversa acabada, nos remete para projecções de tecnologia inédita (***transflex***), e não puramente pictóricas, no nosso cinema; ou mesmo como pretendem fazer filmes desastrados como A confederação, de Galvão Teles, falando no «límpido azul como nos quadros de Giotto» e encenando uma cena de fuzilamento em nítida citação de Goya. Sem querer desenvolver este aspecto, que quase só pela negativa se relaciona com a problemática dos guiões, gostaria apenas de lhe realçar algumas **virtualidades** e alguns **riscos**.

É este um cinema que pode constituir aquela «aventura da percepção» de que falava Daney, evitando o olhar médio e preparando-nos para a redescoberta do mundo, tal como o cinema, desde o início, pareceu prometer. A este respeito, o filme Do outro lado do espelho - "Atlântida", de Daniel del Negro, constitui um verdadeiro ensaio que enuncia repetidamente, no próprio filme, esta linha de trabalho do novo cinema português. Por exemplo, um homem de idade que prega pelas ruas diz: «Prestam alguma atenção ao que têm em frente do nariz? Prestam? Não prestam.» E, mais tarde: «É preciso atenção, é preciso cuidado. (...) Não se pode estar de costas. É preciso muita atenção.» Noutra ocasião, em frente a uma mesa de mistura, depois de uma personagem que presumimos ser o produtor ou o patrão, dizer ao telefone «isto do cinema tem regras, sabe. É preciso explicar ao espectador quem é o herói, de onde é que ele vem, para onde é que ele vai. Neste filme não acontece nada. É uma grande confusão», mal ele se afasta o montador comenta com a colega: «o gajo não viu nada, não percebeu nada. É preciso entrar lá dentro. Ele não viu nada, só viu o ecrã. O espectador sentado não percebe nada...» Temos, assim, um autêntico manifesto contra a desatenção e, mais do que isso, pelo olhar que o cinema tem de ser capaz de fazer re-descobrir. Como pode ver-se, ainda, no seguinte diálogo entre os protagonistas:

«Ele: Já viste um grupo de turistas numa excursão de camioneta? Vão embalados numa caixa com rodas. Por fora um letreiro diz "Ar condicionado". Seguem pela estrada principal. Não há buracos no caminho. Têm o cu protegido pela suspensão hidropneumática. Não há desvio nem engano possível. O motorista sabe o caminho. Uma viagem planificada. Em cada paragem o guia diz-lhes para onde é que devem olhar e porque é que devem olhar... Viram o que tinham pago para ver. Se a viagem fosse outra o preço era diferente, mas a vida não é uma viagem com regresso.

Ela: E tu, como é que vives?

Ele: Eu não sei, mas não quero viver assim. Trabalho naquilo a que chamam a comunicação social. Entra-se pelas traseiras, vê-se a merda no interior, mostra-se a fachada. Aprendi que aquilo que está à vista serve para esconder aquilo que não se vê. Mas a fachada não interessa. Quero ver as coisas por dentro, como elas são. Compreender como é que elas funcionam.

Ela: Cada lado de dentro tem o seu lado de fora. Se não vês o que está à vista o que é que vês?

Ele: Não é fácil. Não quero ver só aquilo que me mostram. Não quero ser enganado nem mesmo por mim. Não quero ver aquilo que quero ver, quero ver aquilo que é.»

É este, também, um cinema que pode tirar o maior partido das matérias, pelo menos plásticas, com que trabalha: dos três diálogos com a contingência que vimos, com Lévi-Strauss, estarem abertos às práticas artísticas, este tipo de cinema não opta pelo diálogo com o modelo, porque recusa o realismo; nem com o utilizador, porque recusa a comercialidade e nunca chegará a encontrar uma relação continuada com algum tipo de receptores; resta-lhe, então, o diálogo com a matéria, como é próprio das artes primitivas - e, de facto, alguns dos filmes mais conseguidos do nosso novo cinema são aqueles que souberam explorar este caminho, isto é, pensar o filme e rodá-lo em função dessa abertura à materialidade do filme e do que ele regista. Mas aqui mesmo começam as minhas reservas: porque o diálogo com as **matérias** do filme não pode ser confundido com o diálogo com as suas imagens; o filme é também composto, por exemplo, de matérias sonoras e narrativas. Será sempre um equívoco - além, obviamente, de uma impossibilidade de total realização técnica - optar por

uma só componente, quando o cinema é uma arte complexa, em que um só aspecto não chega para fazer um filme, mas pode chegar para o destruir - como, infelizmente, tantas vezes aconteceu com projectos, por vezes bem interessantes, do novo cinema português. Vimos como Eisenstein estava consciente dos riscos de, no seu cinema, privilegiar o lado visual, apesar (ou por causa) da intensidade e desmesura que lhe imprimia, e vimos também como, por ter consciência deste facto, embora sem nunca chegar a uma teoria da articulação global das imagens no filme, se preocupou em relacionar o cinema com a narrativa literária.

Assim, a meu ver o problema do nosso cinema nunca foi nem será o de ter «muita imagem», ou um excesso de atenção às imagens: o problema é **que** imagens, **de que maneira** (e há muitas possíveis) elas se articulam e ganham a sua razão de ser, que não têm enquanto não deixarem de ser elementos puramente visuais, ainda que com muita legitimação na história da pintura, isto é, enquanto não se tornarem componentes de uma **poética**, no sentido mais global de projecto criativo. Porque, como já vimos Langer [pp. 427-431] argumentar, «o facto de um filme não ser uma obra plástica, mas uma apresentação poética, explica o seu poder de assimilar os materiais mais diversos e transformá-los em elementos não-pictóricos.»

Infelizmente, o novo cinema português enredou-se muitas vezes no grande equívoco, já atrás referido, do «***juste une image***» de Godard, ou do guião que, embora seja o criador da bela imagem, se apaga diante dela, como queria Truffaut (equívoco que aliás os seus emblemáticos criadores souberam ultrapassar, muito mais dos que muitos dos seus imitadores, mais papistas do que os papas da ***nouvelle vague***). Equívoco porque, como vimos, as imagens vivem necessariamente numa sequência: e, se ela não for narrativa nem dramática, ficam suspensas num vazio. Em Os verdes anos, esse vazio não chega a sentir-se, pelo menos incomodamente, porque há no guião de Paulo Rocha e nos diálogos de Nuno Bragança um mínimo de estrutura narrativa e dramática (veja-se a célebre cena da camisola), e há no conjunto uma ligação, ainda que muito implícita, que torna forte o projecto (apesar de se sentir que a filmagem fica **alheia** a muito do que foi escrito em termos de argumento e diálogos). Em Oliveira, há também, de forma mais ou menos evidente, uma razão de ser que dá unidade às suas fortes imagens. E o mesmo se poderia dizer de mais alguns

filmes. Noutros, porém, o vazio não é recoberto e os fios narrativos, se existem, são claramente pretextos para que possa haver imagens - desgarradas, sem razão de existirem, imagens sem imaginário. É, em parte, o caso de O bobo, um dos projectos mais impressionantes do novo cinema português, mas em que os elementos não visuais, embora presentes e trabalhados, não têm, nem de longe, a coragem e o impacte das imagens. É o caso também de Joaquim Leitão, em cujo primeiro filme ainda existia, como n'Os verdes anos, uma misteriosa razão de ser que ligava os planos entre si e os ligava à nova situação existencial, agora «pós-moderna», que então se vivia, mas que nos filmes posteriores envereda pelas mais superficiais e estereotipadas estratégias narrativas, claramente subalternizadas perante um *look* quase publicitário[810].

Durante os anos oitenta, era comum quem ia ao cinema, português ou não, sair a gabar a «fotografia muito bonita». Tal foi a generalização dessa qualidade fotográfica que hoje a força que o cinema português poderia ter pelas meras imagens perdeu grande parte do impacte. Vimos já Wim Wenders reconhecer que, enquanto no início dos anos oitenta ainda lhe era possível acreditar que o essencial do cinema era a imagem, hoje «já a imagem bela não é prova ou garantia seja do que for», e lembrar que, com a digitalização das imagens, a noção de «verdade» também deixa de poder estar associada a uma imagem. Tal como vimos Borges queixar-se das «imagens imprestáveis» que invadem os filmes europeus, assim transformados em «meras antologias fotográficas»; ou Roger Odin falar do filme de ficção ameaçado pela fotografia; ou Benjamin argumentar que a recepção apenas visual é um convite à contemplação, à atitude recolhida, a um esforço de atenção, e nunca foi por aí que se processaram as grandes viragens da história, mas sim pelo hábito, pela consciência periférica, por aquilo a que Benjamin, numa expressão um pouco enigmática, chama

---

[810] - Querendo fazer um cinema que funcione no circuito comercial mas continuar a fugir ao realismo, Joaquim Leitão parece caminhar para aquilo a que, noutro contexto, Goffman chamava a **hiper-ritualização**, em que as imagens recebidas, por exemplo, na publicidade, devolvem o idioma ritual em uso no quotidiano, estilizando-o e sublinhando as convenções por que se rege, numa hiper-ritualização que por sua vez será manipulada e de novo integrada nos ideais dos receptores, assim se reactualizando incessantemente o dito ritual. Cf. Erwin Goffman, «La ritualisation de la feminité», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 14, 1977.

«recepção táctil», como a da arquitectura. Pois não surgira o cinema como a grande hipótese de renovação numa época que já sentia a necessidade, mas ainda não a força, de abandonar o primado da «bela aparência», de que os choques e traumas da nova linguagem poderiam vir libertá-la? Há-de então ser na mesma bela aparência que os mais puristas defensores dessa nova arte acabarão por cair, provando que da iconoclastia à fetichização das imagens vai um pequeno passo, porque são os iconoclastas quem mais acredita no poder das imagens?...[811]

Mais consciente destes problemas, bradou Straub contra «a pornografia do belo»[812]. O novo cinema português, esse, caiu muitas vezes nas armadilhas do esteticismo, e, o que é ainda mais desertificador, construiu muitos filmes que não funcionam sem esse esteticismo. Outras vezes, como nos casos de João Botelho e João Mário Grilo, cineastas em que esse esteticismo foi, no início, um apuramento globalmente empobrecedor, o desenvolvimento de uma obra tem conduzido a completar o percurso pela complexidade do cinema, trabalhando questões como a narração e a representação, sem que isso signifique o abandono do rigor visual já existente - o que mais uma vez prova que ele não tem de excluir as outras dimensões. Já nos anos noventa, Edgar Pêra iniciará a sua carreira dando de novo um grande peso aos aspectos plásticos, mas conseguirá, assumindo o novo estatuto das imagens e a contaminação entre o cinema e o vídeo, delinear um percurso em que às imagens é devolvido algum poder subversivo, escapando, pelo menos por agora, à sua academização.

---

[811] - Da mesma maneira, escreve Eduardo Lourenço [1959:218], «a poesia surrealista representou, mesmo na sua função destrutiva e corruptora da "seriedade" inerente à existência burguesa e às mais adequadas das suas expressões poéticas, uma forma exasperada de crença na realidade mágica do poema.»

[812] - Lino Micciché, Il nuovo cinema degli anni '60, Torino, ERI, 1972, especialmente o capítulo «Straub: contro la "pornografia" del "bello"», pp. 169-173.

«Oh!, meu Deus, o que os olhos vêem nunca são as palavras», diz, a abrir, o filme de Rosa Coutinho Cabral, Arábia (R:1982). Quando se investe quase exclusivamente na dimensão visual do cinema, tudo o resto arrisca a tornar-se literatura. Se o novo cinema português tem sido tantas vezes considerado «literário», tal adjectivo tem sido quase sempre em sentido pejorativo. E creio que a razão desse facto é que a literatura foi-lhe frequentemente um resto. Ou seja: se o novo cinema português é literário não é por investir muito no tecido literário dos seus filmes. Pelo contrário, é por investir pouco nos textos que eles se tornam muitas vezes inadequados, visíveis, pesados, pouco construídos como «estrutura que quer ser uma outra estrutura», «etapa crisálida» como deveriam ser os textos de cinema. Assim, quando, por absoluta necessidade ou por opção deliberada, o cinema português vai recorrer à literatura, importa-a «em bruto», ou quase: é um cinema que, por regra, ainda não desenvolveu um caminho próprio para a sua escrita (e possivelmente não quer desenvolver), com medo de ser confundido com o outro cinema.

Seria preciso investigar com mais profundidade se há dois partidos no nosso cinema vanguardista, isto é, se aqueles filmes, e são muitos, em que é evidente o peso da palavra, falada e até escrita, se os longos discursos sem marcas de oralidade, se as muitas personagens que escrevem, se as inúmeras máquinas de escrever que aparecem nos nossos filmes, se os muitos intertítulos e narradores *off*, fazem parte de uma facção oposta à do cinema que privilegia a visualidade, ou se, como creio (até pelo seu número) são o resultado da desatenção provocada por essa política da visualidade, que não pensa o cinema como arte completa e complexa. Na ideia original de Astruc, em 1948, a *Caméra stylo* arrancaria, como vimos, o cinema à «tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata»; mas, pelo menos no caso português, o que o desenvolvimento da câmara como escrita desenvolveu foi um predomínio cada vez maior do visual, da escrita pela imagem, quando muito hieroglífica ou ideogramática. Por acréscimo, ou por sobra, é que sobreveio o isolamento da palavra. Veja-se como, na referida entrevista de 1988, o mesmo João Botelho, que se destacou sobretudo pelo trabalho plástico, defende também, e com aparente exclusividade, a palavra: «acho que o futuro do cinema é cada vez mais a palavra. O cinema, para mim, tem a ver com a verdade; e a imagem é ilusória; é sempre fantasia, imaginação, a

representação duma coisa na película. A palavra está cada vez mais perto da verdade - é uma gravação que é transmitida, não há a ilusão de nada. O cinema tem de respeitar a palavra.» E na contradição entre a defesa destes dois valores que isolou, a imagem e a palavra, parte do novo cinema português desenvolveu um caminho a que podemos para já chamar «teatral» mas que temos de ir averiguar em que consiste.

F - O teatro dentro do cinema

> «*MELCHIOR - Que belo estilo logo depois do meio dia!*
>
> *CONSELHEIRO - Lá está o meu amigo a fazer graças. Eu nunca faço estilo, isto é o que sai! Eu abro a boca e deixo-as sair, compreende?*
>
> *MELCHIOR - Faz muito bem, esse é o segredo de todos os grandes estilistas.*»
>
> Gervásio Lobato/Constantino Esteves, filme O comissário de Polícia

Comecemos por lembrar a palestra feita em 1935 por Almada Negreiros na Emissora Nacional, com o título «O cinema é uma coisa e o teatro é outra». Passados sessenta anos, não é tão claro que se possa fazer afirmação tão taxativa: mas o conjunto de razões que a desmentem é complexo. Previa Almada (ao contrário de Fidelino de Figueiredo) que o cinema se dedicaria à reprodução mimética ou verista do real, e se afastaria do teatro, tal como o teatro se libertaria do verismo. E teve razão, em termos da evolução geral do cinema, que deixou de ser o teatro filmado a que no seu início ainda muitas vezes se limitava. Mas, em relação ao caso português, já essa previsão se mostrou errada, porque o nosso cinema das décadas seguintes viveu acima de tudo de grandes actores, como Vasco Santana ou António Silva, que o público ia ver ao cinema como os via no teatro, em filmes muitas vezes baseados em peças, assentes nos diálogos, com dois ou três *décors*, cenas longas, muitas vezes cenas que envolviam mesmo representações teatrais ou ensaios delas, como no Pai Tirano, evidentemente, mas também em tantos outros filmes. Bem podiam algumas

das personagens desses filmes sonhar em trocar o teatro pelo cinema, e o Xico pelo Clark Gable, mas a linguagem que as fazia existir continuava acima de tudo fiel ao teatro. Aliás António Lopes Ribeiro fez também carreira como empresário, encenador e tradutor de teatro, e foi o seu irmão Francisco Ribeiro (o Ribeirinho), outro actor fundamental do cinema dessas décadas (e sobretudo encenador e mestre de teatro) quem em 1941 realizou aquele que ainda hoje é o mais conhecido dos filmes dessa época, O pátio das cantigas, e foi co-autor dos diálogos desse e de outros sucessos, como O pai tirano. Nos anos cinquenta, alguns filmes tentam fazer sobreviver esta matriz, como o obviamente teatral e divertido O Costa de África, ainda com diálogos e actuação de Ribeirinho; mas, em geral, os filmes tornam-se mais pobres, de invenção e, pura e simplesmente, de dinheiro, tendendo para a pura e simples filmagem de peças: é o caso de Um marido solteiro, de Fernando Garcia (1952), todo filmado praticamente em estúdio, utilizando largamente a técnica do plano-sequência; ou O comissário de polícia, de Constantino Esteves (E:1953), ainda com António Silva. Já nos anos sessenta, surgiu, nos mesmos moldes, Aqui há fantasmas (R:1963; E:1964), adaptado de um êxito no Teatro Variedades, cujo elenco aliás aproveitou.

Parecia assim ter razão Fidelino de Figueiredo, quando reduzia o cinema sonoro a uma nova forma de teatro («fotografia de teatro»), que apenas se distinguiria por atingir grandes públicos e por durar para além da representação original. Mas, como se lembram, Fidelino de Figueiredo não negava que o novo teatro, incorporando o velho e o «cine», pudesse caminhar para algumas bifurcações. Por um lado o «teatro integral, de movimento, de total reconstituição histórica da acção, teatro para ser filmado», com predomínio do movimento; por outro lado, «teatro de puro espectáculo literário, para ser ouvido nos seus diálogos de câmara», com predomínio da palavra; ou então, esta outra «bifurcação: cinema subordinado ao teatro e com ele congeniando pacificamente; e cinema ambicioso, que pretende ser uma arte autónoma, a arte do poder evocador da imagem, da sua fotogenia», «mas despertando uma emoção profunda, indefinida, sub-consciente, mais colaboradora pelo som inarticulado que expressa do que pelo verbo da personalidade», na senda dos grandes realizadores alemães.

Que caminho desta encruzilhada seguirão as novas vagas do cinema? Claramente, recusam ser «teatro filmado», viver dos diálogos e trocadilhos que, também em França, tinham feito a reputação de uma boa parte do cinema nacional, ou dos seus actores-vedetas. Como vimos, Robert Bresson considera que o cinema é falso justamente por ser essencialmente teatro filmado, um espectáculo transferido no qual o actor finge ser aquilo que não é; e contrapõe-lhe o cinematógrafo, onde reine a ingenuidade dos modelos amadores, a lentidão e o silêncio da escrita em imagens, sem a «contrafaccção da natureza» (actores, cenários), apenas escolhendo e coordenando «os pedaços a ela tomados directamente pelas máquinas.»

Em Portugal, em sintonia com as novas vagas dos outros países, começa por haver uma mesma recusa do tipo de teatro filmado que caracterizara as décadas anteriores; aliás, já em 1931 José Régio [1977:190], defendendo o cinema como arte, escrevia que «o recurso a trocadilhos e piadas, uns de menos bom gosto outros realmente com piada, será tudo menos da natureza do cinema. (...) Tal abundância de trocadilhos, ***calembours***, réplicas a tempo, acentua inevitavelmente uma impressão alheia à natureza do género. Não é filmando teatro (seja qual for) que se criará o cinema nacional.» Mais tarde, já sob o pano de fundo da anunciada «morte do cinema», o cinema português explora, também em sintonia com outras cinematografias, não só as possibilidades da **imagem** como, simultânea e contraditoriamente, as da **palavra**. E é aqui que surge, sobretudo em Oliveira, a recuperação de uma matriz teatral, em vários cambiantes, que, essa, se tornará uma espécie de solução portuguesa para tal contradição. Em tudo isto se misturam vários níveis e conceitos, que temos de procurar desconstruir.

De **Oliveira** reteve-se muito, nos anos oitenta, esta máxima supostamente organizadora da sua obra: «o cinema é o registo audiovisual do teatro». Entenda-se teatro, aqui, no sentido mais lato: «Chamo teatro a tudo o que se põe diante da câmara, não é propriamente o palco, o teatral». E acrescenta[813]: «na verdade, é isso mesmo. Mas não sei explicar melhor. Gostaria de ter a facilidade de o poder explicar com

[813] - Na citada entrevista a Pedro Borges, de 1987, p. 39.

clareza. Quando eu digo que o cinema não existe, que o que existe é o teatro e que o cinema é um processo de fixação audiovisual do teatro, é porque é aí que ele é rico, que é verdadeiramente distinto do teatro, que é rápido, que é efémero. Se eu digo que o cinema não existe, é da mesma maneira que podia dizer que a vida não existe, que o que existe, de facto, é o teatro. Porque a vida escapa-se-nos a todo o instante, o momento de agora é já perdido, e portanto o que nos resta da vida é o teatro. É esta perda constante que estimula o história a repor, a recordar, a refazer, e refá-lo pelo teatro, na medida em que isso é possível. E isso é possível pelo que há de teatro na vida, mas o que se transporta não é a vida, porque essa escapa-se-nos, o que se transporta são as convenções, são sinais, isso é que nos dá uma espécie de ligação. Mas o teatro por sua vez, está próximo da vida, também ele é efémero. O cinema é o contrário, fixa, retém, tem a capacidade de memória.»

Devemos, no entanto, evitar tomar a declaração explícita como chave da obra, de que porventura pode ser apenas o escudo. Eduardo Prado Coelho [1984:123] insistiu na necessidade de redobrar essa precaução face às declarações do nosso cineasta, porque «quando fala da sua obra, Manoel de Oliveira utiliza uma curiosa táctica de defesa: trata-se de escamotear o mais possível os factores do seu desejo e de se refugiar em elementos supostos incontroversos[814]. E por isso nos diz, com uma maliciosa candura, que o que aparece nos seus filmes é assim porque está nos livros (embora admita que não escolhe os livros por acaso. ..), que o seu cinema é apenas a fixação audiovisual do teatro (e o teatro é um lugar respeitável de condensação de cultura...), etc. Há um positivismo nas declarações de Manoel de Oliveira que constitui um estimulante desafio. Ele repete: "Eu falo do concreto (o cinema é muito concreto)..." Ou ainda: "Não falo de coisas abstractas, falo de coisas concretas". Digamos que Manoel de Oliveira se refugia numa fala sobre o visível porque parece ter medo de falar do resto. Mas é esse medo de falar que o faz filmar». Já

[814] - No mesmo sentido argumenta João Mário Grilo [1992:161] em relação a João César Monteiro, «cujos filmes parecem provir já de um fundo mítico e cáustico, bem mais profundo do que as referências de superfície que o autor convoca, e por trás das quais voluntariamente se esconde».

Régio[815] comentara: «Que um artista diga isto ou aquilo, pode interessar. Compreende-se que até por demais interesse nos tempos de hoje, e sobretudo quando encaramos nas obras aspectos que ainda não são o seu específico. Porém, o que essencialmente importa é que o artista haja vivido com profundeza, riqueza e originalidade o quer que diga - e o comprove pela eficiência da maneira do dizer. Mais fácil será afirmar que Manoel de Oliveira tem algo a dizer (todos o sentimos não é verdade?) do que, tratando-se duma personalidade em plena efervescência, até, porventura, ainda em viva discussão consigo própria, declarar ou aclarar o que tem a dizer. Cada seu filme, porém, algo revela o seu complexo interior - eis o principal! E a própria densidade das intenções que se cruzam, se esboçam, se deixam entrever, fulgem através das imagens mas logo se esquivam na aceleração do ritmo por vezes trepidante - na fuga dessas mesmas belas imagens ora demoradas ora entrecortando-se - torna a leitura desses filmes pouco fácil, e os singulariza dentro da nossa e de qualquer produção.»

Sendo assim, somos nós que temos de, a partir dos filmes, procurar dizer o que Oliveira foge a dizer fora deles. Como escreve, no mesmo sentido, Leitão Ramos [1989:287], a obra de Oliveira passa por «meia dúzia de axiomas (parecem evidentes) que afinal serão teoremas (carecem de demonstração): 1. O que é dirigir bem actores, o que é a direcção de actores no cinema? 2. Que textos são dizíveis em cinema, ou, se quisermos, onde está a fronteira que separa o legível do dizível? 3. Qual o tempo prescrito para a duração do plano, quais os limites para a sua fixidez? 4. Qual a diferença entre cinema e teatro filmado?» Na cinematografia de Oliveira, a resposta não é constante, de filme para filme, e, se em muitos deles poderemos usar um adjectivo tão polissémico como é «teatral», teremos de procurar distinguir as suas várias acepções[816].

---

[815] - Em artigo publicado, na sua rubrica «Coisas nossas», no Comércio do Porto, 8 de Outubro de 1963, e republicado em António Pedro Pita (org.), Régio, Oliveira e o cinema, *op. cit.*, pp. 21-23. Cito da p. 23.

[816] - Garroni [1972:329] lembra: «se, por exemplo, escolhemos como critério distintivo do teatro a cena fixa ou o diálogo ou o monólogo, etc., há inúmeros e notáveis exemplos de cinema em que foram utilizados processos deste tipo e que dificilmente poderiam ser classificados como "teatro cinematografado": ver os casos de Luzes de Inverno de Bergman, de Mulher Casada de Godard ou então, deste último, o longo diálogo entre Véronique e Francis Jeanson em A Chinesa.»

Lembremo-nos que a obra de estreia de Oliveira, Douro, faina fluvial, se caracteriza por um ritmo vertiginoso de montagem, e muitas das suas obras posteriores, como Aniki-Bóbó, não faziam prever a contemporânea associação do seu cinema à lentidão ou à anti-montagem - acabamos de ver como Régio, ainda em 1963, ainda falava da «aceleração do ritmo por vezes trepidante» de Oliveira. É o próprio cineasta quem situa a viragem que ocorreu no seu regresso da Alemanha, em meados dos anos cinquenta. No documentário biográfico Oliveira, o Arquitecto, que Paulo Rocha realizou sobre Manoel de Oliveira, este afirma: «N' O pintor e a cidade descobri o tempo, a duração, o plano fixo.» E, em entrevista ainda inédita dada a Bénard da Costa, mas de que este já revela um extracto em Histórias do cinema [1991:110], Oliveira insiste em considerar esse filme «fundamental na minha carreira», «na mudança da minha reflexão sobre o cinema»: «porque essa noção de plano longo, extremamente longo, propositadamente longo, não a fui buscar a outros filmes que conhecia. Não se faziam planos assim, em parte nenhuma do mundo, em nenhuma cinematografia. Em 1956, não se faziam ou eu não os conhecia». Em breve, porém, rebentaria com enorme eco a defesa, pelo grupo de André Bazin, de um cinema fundado no plano-sequência, respeitador do tempo e espaço reais da filmagem, e, como «paradigma do sonoro» que é, protector da palavra.

Repare-se, porém, que o plano longo é apenas um dos aspectos em que se pode dizer que o cinema de Oliveira remete para o teatro. Rodado em 1961-62, e estreado em 1963, o Acto da Primavera vai introduzir mais directamente o teatro, como objecto da filmagem e como maneira de estar no cinema. Luís de Pina [1987:162] comenta, a seu respeito: «se toda a obra anterior parece consagrar uma concepção de cinema **puro**, com predomínio absoluto da imagem, situação que era visível até A caça, de 1963, uma curta-metragem de enredo quase no limite das possibilidades excessivas do cinema, como um verdadeiro filme mudo, depois desta obra Manoel de Oliveira vai tornar-se ainda mais radical do que os novos cineastas, transformando por dentro a linguagem cinematográfica (...) Daqui por diante, o cinema não será, para Manoel de Oliveira, a arte do movimento (o som também é movimento, como costuma dizer), não passando de um processo audiovisual de fixar o teatro.»

Pina refere-se aqui, evidentemente, ao Acto da primavera, que é de facto o registo audiovisual de uma representação teatral, muito embora não possamos entender essa ideia de registo numa acepção de passividade: ao vermos o filme temos a constante noção de quanto Oliveira aumenta esse espectáculo, ao filmá-lo, temos mesmo a sensação de que é melhor estar a vê-lo no cinema de Oliveira do que ao vivo - ora, seria o contrário que sucederia caso se tratasse do mero registo, em película, de um espectáculo vivo. Tão-pouco podemos deixar de atentar em que tipo de teatro se trata ali de filmar: é um teatro enquanto ritual público, de rua, sobrevivência de uma tradição medieval que nada tem a ver com a redução ao espaço cúbico, e ao conteúdo especulativo e psicologista, do teatro moderno. Pode falar-se aqui em teatro, mas no sentido de «máscara» e «máscara arquetípica» que lhe dá Frye (relacionando-as, aliás, com o cinema, como vimos). E assim se torna clara, neste filme, uma característica que conviria investigar na restante obra de Oliveira: é um cineasta mais interessado em seguir as grandes **manifestações rituais** da sociedade - e teatro significa aqui exteriorização delas - do que em deter-se nos meandros da **intimidade**, como faria outro tipo de teatro e como fazem outros filmes portugueses. E nesta sua forte dimensão ritual, tem Oliveira menos discípulos do que pode pensar-se na «escola portuguesa».

Jean Duvignaud[817] lembra: «actor diz-se em grego "hipócrita", isto é, aquele que representa uma personagem. Compreende-se então o sentido que esta palavra tomou posteriormente, a partir do momento em que o homem se preocupou em confrontar (ideia inconcebível noutros grupos de civilizações) aquilo que se representa e certa imagem absoluta e pura do interior (que por sua vez parece uma ficção exclusivamente europeia)». Duvignaud considera que, tirando esse mito da interioridade, a representação surge noutra acepção bem diferente, como constitutiva da sociedade e dos grupos (o homem é o único animal dramático), e creio que é assim que é entendida por Oliveira; nesse aspecto, poucos serão os seus seguidores, destacando-se João Mário Grilo, também mais interessado no **lugar** das personagens do que na sua psicologia. Noutros cineastas, pelo contrário, é muito forte a imagem da interioridade (os exemplos irão decerto

---

[817] - Spéctacle et société, de 1970, tradução espanhola como Espectaculo y sociedad, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970, p. 21.

de Fonseca e Costa a Pedro Costa, para referir casos bem separados no tempo e na estética). Na lírica, temos a manifestação de um interior independentemente de alguém que a ouça, e não, como em Oliveira, em função justamente da sua representação social. Se usarmos os termos de Frye [1957:249-250], «o encobrimento do público do poeta é apresentado na lírica»: ela é «o murmúrio que alguém ouve» («*the utterance that is overheard*»); «o *epos* e a ficção formam a área central da literatura, e estão ladeados pelo drama de um lado e pela lírica do outro. O drama tem uma relação peculiarmente íntima com o ritual, e a lírica com o sonho ou a visão, o indivíduo comungando consigo próprio».

Esse desfavorecimento, em Oliveira, da psicologia em relação à **representação** enquanto constitutiva dos laços sociais não se aplica só a sociedades tradicionais ou a autos medievais: como se pode ver no ambiente burguês, de O passado e o presente, o filme com que Oliveira iniciou os «Anos Gulbenkian». Nele, é no mesmo sentido que se pode falar em cinema «teatral»: o filme não se baseia nos planos-sequência (é muito *découpado*), mas debruça-se sobre os comportamentos humanos (e não apenas das classes sociais, embora esse seja outro *topos* em que Oliveira frequentemente se refugia nas suas entrevistas) enquanto representação que é feita em função das outras pessoas. Luís de Pina [1987:166-167] comenta: «Manoel de Oliveira filma não o artifício da realidade, mas a realidade do artifício. Quanto mais artificial, mais próximo da realidade (...). O cineasta julga pelo exterior, pela máscara, os abstractos e absurdos (por isso mortais) jogos burgueses.»

Um passo mais, e noutro sentido, será dado com a primeira adaptação de uma peça do seu amigo e conselheiro José Régio: o mesmo que não queria que o cinema fosse teatro filmado, o que desde logo nos faz esperar que, se Oliveira o filma, não será com a elementaridade das velhas gravações de peças, que, essas sim, eram mero registo audiovisual do teatro. Em Benilde ou a virgem mãe, a câmara avança longamente pelos bastidores, não do teatro, mas do cinema, até invadir o espaço teatral, onde ficará até ao fim, até se retirar por buraco existente no tecto e regressar aos mesmos bastidores. Diz Bénard da Costa [1991:153]: «é o cinema que invade o teatro, num jogo de alçapões e sotãos, como se sob

a profundidade do primeiro se escondesse o espaço do segundo»[818]. E o que se ganha, com esse jogo? Ganha-se, antes de mais, uma reclusão, que o estúdio de cinema evidentemente permite mas não costuma aproveitar, ao passo que faz parte das qualidades essenciais do teatro. Não deixa, aliás, de ser sintomático que Oliveira escolha essa reclusão durante o Verão quente de 1974. No espaço ostensivamente fechado que os longos bastidores isolam, que é também, no seu núcleo subterrâneo, o espaço da peça, a qual por sua vez remete para os lugares um pouco assombrados da obra de Régio, e para a sua própria casa, aí pode dar-se início ao trabalho de criação. «No fundo», escreve Eduardo Prado Coelho [1983:60], «é o que há de artificial neste espaço que constrange ao exacerbamento de determinadas virtualidades. (...) O **artifício** que reina aqui é plenamente justificado pelo facto de se tratar de um lugar **onde a arte se faz:** onde Régio/Oliveira criam a sua arte, onde Deus produz artificialmente a gravidez de Benilde.» «Podemos, de certo modo, dizer que estamos perante uma espécie de iniciação num tipo de compreensão **que está acima de qualquer saber**. Por isso Benilde diz em dada altura a propósito de Eduardo: "ele já começou a compreender, mas não sabe bem o que compreendeu".»

E creio que é justamente para poder destacar-se do retrato histórico da representação dos grupos sociais e aceder a esta dimensão do sobrenatural e do sagrado que, já em Acto de Primavera mas, de forma mais aguda, nesta Benilde feita em 1974, Oliveira precisa de recorrer ao teatro. Como escreve Michel Zéraffa, há uma função «que não é assegurada pelo romanesco, que nisso se distingue radicalmente do teatro e parcialmente do cinema - a função do sagrado. O romanesco expõe, desenvolve a existência de uma relação entre uma verdade mítica e uma realidade histórica, ao passo que o teatral impõe a essa realidade uma significação de carácter metafísico. Como sublinhou Lukács, o romance tende a integrar o mítico na história, a fim de fazer surgir a figura de um

---

[818] - Num artigo no Expresso de 20 de Dezembro de 1975, Bénard da Costa tinha escrito: «Ao conjugar esse texto com uma *mise-en-scène* que lhe sublinha o "vozear", a incoerência e o hiato, Manuel de Oliveira não se distancia mas cobre com "a festa do olhar" a "festa das palavras" e concerta-as num mesmo ritual. (...) Quem souber ver compreenderá que é por aqui que Benilde-filme ultrapassa a metafísica regiana para encontrar uma que em cinema nos deu obras como Ordet ou Gertrud, Persona ou Lágrimas e Suspiros. A essa família, mais do que à de Régio, Manuel de Oliveira pertence».

homem total; tal foi, pelo menos, a sua missão fundamental até à segunda guerra mundial. Em compensação, o drama exprime aquilo que o homem pode ousar ou temer em função da sua condição histórica. A regra do drama é fazer surgir o homem como o rival feliz ou infeliz da história: o homem não pode, sob pena de morte, deixar-se fascinar por um determinismo histórico, que deve, pelo contrário, negar ou dominar. Antígona, Ricardo II, Lorenzaccio, O príncipe de Hamburgo, Cabeça de ouro e o teatro de Brecht exprimem, em direcções diferentes e contraditórias, a mesma lição, a saber, que o universo dos valores (quer se trate do heroísmo ou da vontade) não pode resultar do devir histórico», «que a história não pode ser um fim em si»[819].

A seguir, Oliveira dará ainda novas inflexões ao contacto entre o cinema e o teatro, nos filmes Amor de perdição e Francisca, talvez aqueles que mais o associaram a um «estilo teatral». Numa entrevista de 1975[820], considera que «o cinema moderno tende para a teatralidade: se não vejam, há uma redução de planos, uma simplificação dos cenários, um jogo cénico, etc.; e o teatro moderno, por sua vez, multiplica os actos, ou os quadros e os efeitos. Parece-me que há o gosto masoquista de fazer teatro no cinema e cinema no teatro». Por isso, mesmo quando não está em estúdio, o cineasta passa a recorrer muitas vezes a elementos claramente **artificiais**, na cenografia, nas paisagens pintadas, na iluminação. Amor de perdição, por exemplo, tem logo no início uma cena com um barco, em que o fundo é cenário pintado e, na frente, as ondas são feitas apenas com reflexos de luzes. E mesmo os ***décors*** mais simples, como a casa do ferrador, não deixam de remeter simultaneamente para a pintura e, dado o lugar dela, para o teatro. É como se, dando razão a Bresson [1975:26], contra a habitual falsidade que o cinema filma, se optasse por esta pequena porta deixada aberta pelo mesmo Bresson nas suas notas: «a

---

819 - Roman et société, de 1971, tradução portuguesa como Romance e sociedade, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, pp. 181-183. Zérafa especifica, logo a seguir: «Mas se era necessário lembrar a distância que separa o romanesco do dramático, é igualmente necessário observar que Dostoievski ou Kafka, pela sua negação do homem histórico, se aproximam da tragédia e que, nos nossos dias, a inspiração romanesca se aproximou da inspiração dramática: romance e teatro estão frequentemente ligados pela noção de absurdo.»

820 - Revista M, dirigida por João Botelho, Agosto-Setembro de 1975.

mistura do verdadeiro e do falso produz o falso (teatro fotografado ou CINEMA). O falso quando é homogéneo pode produzir o verdadeiro (teatro).»

E, para esse falso ser homogéneo, é preciso assumi-lo também ao nível da palavra e do modo de dizê-la. Deixando embora para o ponto seguinte as questões relativas aos actores, não é possível deixar de sublinhar desde já que, conseguida ou não, existe a este nível uma estratégia de estender a esse campo a política de **isolamento** e **intensificação** que Benilde, ainda com representação naturalista, já iniciara em outros aspectos. Eduardo Prado Coelho [1985:215] segue e destaca com a maior acutilância o que se passa nessa dimensão, em comentário a uma afirmação de Oliveira, que em mesa-redonda afirmou que «a linguagem literária quando é falada é total». «Vejamos o que está em jogo: a) a linguagem falada desenrola-se em dois níveis: um nível de permuta e combinação de fonemas e monemas (segundo um sistema de dupla articulação), e um nível de forças e intensidades que constituem o grão da voz[821] e a intencionalidade da frase (a prosódia); ao primeiro nível chamaremos nível digital, ao segundo chamaremos nível analógico; b) o nível digital é fundamentalmente informacional, o nível analógico é fundamentalmente relacional (estabelece uma intersubjectividade); c) ao passar-se uma frase falada para escrita há elementos que se perdem (em que tom terá sido dita a carta que eu leio?): vai-se o efeito prosódico, vai-se a dimensão analógica, vai-se a relação intersubjectiva; d) a escrita literária recarrega de dimensão analógica aquilo que corria o risco de se unidimensionalizar através da escrita; o literário é energia, intensificação; e) donde, a passagem do literário à oralidade será sobrepor de novo o analógico da fala ao analógico que o literário produzira na escrita; donde, há um duplo analógico em acção: a mediação do literário tornou a fala mais intensa, mais pura; f) daí a ideia de que essa vibração oral acrescentada à vibração do literário poderá desembocar numa linguagem total.»

---

[821] - Escreve Barthes em O grão da voz: «o que desaparece quando se transcreve uma fala oral é precisamente este canto do corpo. Mas a escrita não é a transcrição de uma fala. A escrita é a recuperação desse elemento (demasiado ausente, de uma maneira castradora, na transcrição, mas talvez demasiado presente, de uma maneira histérica, na fala): o corpo.» Cf. E.P.Coelho, 1987:461.

A pesquisa dessa linguagem total, feita da traição e intensificação das várias linguagens, será levada ao extremo na longa-metragem seguinte, Le soulier de Satin. Mas, logo depois, porventura sentindo o esgotamento dessa pesquisa ou o risco da sua academização, Oliveira vira o mesmo tema do avesso em Mon cas, um filme extremamente *découpado*, todo passado numa peça numa sala de teatro, sim, baseado noutra peça de Régio, é certo (embora juntando-lhe textos da Bíblia e de Beckett), mas em que o próprio Régio interroga os fundamentos do teatro e da representação. O «Desconhecido» que irrompe por uma sala de teatro pergunta:

> «É isto, Vossas Excelências vêem?! Tudo comédia! tudo teatro! Andam no fingimento como o peixe n'água. Ora estão moribundos ora dançam foxes... (*olhando e apontando em roda, sempre agitado*) Até estes móveis!... estas paredes de lona!... estas porcarias de luxo..., tudo provisório! tudo fancaria.» O empregado bem tenta explicar: «Mas o senhor está doido?! Não vê que isto é uma casa de espectáculos? que vai principiar o espectáculo?» O Desconhecido insiste: «Não estou doido, sosseguem. Pelo contrário: vejo tudo com uma lucidez que vos não convém.
>
> O empregado - Quer fazer-me perder o lugar?
>
> O Desconhecido - Fazê-lo entrar no seu lugar. A você e a todos. Cada qual no seu. (...)
>
> O empregado - Não vê que isto é uma casa de espectáculos? que vai principiar a comédia?
>
> O Desconhecido - Principiou há muito. O que é preciso é fazer descer o pano.»

Depois deste filme, Oliveira desloca-se a Itália para, no Festival de Santarcangelo, fazer a sua única encenação no teatro (De profundis, com texto seu, de que fez também um guião para filme). A seguir, experimenta ainda um outro rumo, fazendo o que raros tinham ainda tentado no cinema: a filmagem de uma ópera. E, em vez de o fazer segundo os cânones mais convencionais e com os seus famosos planos-sequência, escolhe um conto fantástico, encomenda a João Paes uma música especialmente concebida para o filme, e imprime-lhe um tom de comédia viva, na *découpage* e na montagem. Este filme como que encerra um ciclo, a seguir ao qual Oliveira trabalhará preferencialmente sobre o universo épico (Non) e romanesco

(Vale Abraão). O que não o impedirá de, em 1994, fazer nova incursão na adaptação teatral, com A caixa, filme que se passa todo numa mesma escada, sem que o espectador quase disso se aperceba. Para de novo voltar ao romanesco, com O convento. Vimos que o primeiro princípio do seu «sistema» é a diversidade a a adequação a cada contexto de pesquisa. Na entrevista, já citada, de 1975, Oliveira já advertira: «no cinema como no resto, sou pela diversidade, que permite uma muito maior riqueza. Quase poderia dizer que entendo a "divisão" entre teatro e cinema como um preconceito, pois que a raiz é a mesma, embora depois divirjam para se expandirem.»

Haveria agora que investigar qual a influência no cinema português destas variadas experiências de Oliveira com a teatralidade. Deixemos algumas pistas, mesmo dispersas. Em termos de adaptações de peças, vimos já que houve apenas 16 no nosso conjunto de 226 filmes, e cinco delas foram feitas por Oliveira. (Outra, que nunca viria a estrear, foi feita, muito a um dos modos de Oliveira, pelo dramaturgo Orlando Vitorino, defensor de uma estética teatral que situa na palavra toda a teatralidade, no filme Nem amantes nem inimigos, produzido quase sem dinheiro, e que se pretende um ensaio sobre a representação, sobre a linguagem do cinema e do palco.) Nesse aspecto, pois, a influência não foi grande. Já o plano-sequência, que não surgira desde o início associado ao novo cinema (Os verdes anos, por exemplo, é um filme muito *découpado*, dir-se-ia até excessivamente), esse teve muitos seguidores. Uns, por opção estética, como António Pedro Vasconcelos em Oxalá. Seixas Santos explica[822], em relação ao seu Gestos & fragmentos: «o princípio é uma câmara fixa em frente das personagens, decidi não mexer em nada», porque os movimentos da câmara à frente, na TV, são ao acaso, para fingir que é importante o que vem a seguir, e não é.» Noutros casos, como A sétima letra, de Simão dos Reis e José Dias de Souza, porque a existência de muito pouco tempo de rodagem só permitia filmar em planos fixos. Em relação a Acto dos feitos da Guiné, Fernando Matos Silva explica: «Teatro? Talvez porque tinha pouco dinheiro. Foi a solução que me parecia melhor.

---

[822] - Em intervenção no Serviço Acarte da Fundação Gulbenkian, por ocasião da projecção do filme, a 24 de Outubro de 1990.

Quis fazer memória de 800 anos de História. O teatro linear resolvia-me isso, permitia os saltos de séculos.» Da mesma maneira, o artificialismo dos *décors* é assumido, ora por razões estéticas, ora por razões económicas, ora por ambas, em filmes como Conversa acabada, de João Botelho (quase sempre utilizando o *transflex*), ou O amor das três romãs (R:1978; E:1979), totalmente rodado em estúdio ante cenários pintados. O bobo, de José Álvaro Morais, passa grande parte do seu tempo num estúdio de cinema (o velho estúdio da Lisboa Filmes) onde está a ser ensaiada uma peça (por sua vez adaptada do romance de Alexandre Herculano): aí, é o teatro que parece receber grande inspiração da linguagem cinematográfica, além de, com a sua lentidão, servir como criador de *suspense* que atrasa a intriga policial que o filme também desenvolve paralelamente, nomeadamente nos bastidores e camarins.

São, aliás, típicas do cinema as cenas passadas nos bastidores do teatro, para dele receberem ou o *suspense* ou a carga emocional. Assim aconteceu recentemente, com Passagem por Lisboa, de Eduardo Geada (R:1992; E:1994) para o *suspense*, e com Aqui d'el-rei para a paixão. Antes, porém, pouco se investiu nessas cenas, necessariamente dispendiosas. Eduardo Geada, tentara já fazê-lo em Saudades para Dona Genciana, mas ficara-se por uma paupérrima imitação de Citizen Kane, com dois espectadores apenas e levantarem-se no fim, em *amorcé*; não era por esse caminho que o cinema português estava em condições, estéticas e pura e simplesmente financeiras, de caminhar. Daniel del Negro passará por um teatro, mas vazio, na sua labiríntica sequência de Do outro lado do espelho: "Atlântida". A um nível de associação, muito mais pobre, com os *clichés* do teatro, pudemos ver, em Sofia e a educação sexual, também de Eduardo Geada, um diálogo das protagonistas sobre a transformação do rosto noutro rosto, pela maquilhagem, com conclusões do tipo: «chegadas estamos todas ao mercado em que as escravas se mascaram hoje de senhoras». Para não falar em A confederação, de Galvão Teles, onde tudo se resolve com explicações do tipo «tudo é um palco, o império adormecido é um palco», «afinal o Império não era mais do que cenário, adereços que comprámos».

Claro está que esta enumeração não se pretende completa, mas apenas indicativa. Não pode é deixar de incluir aqueles que de todo recusam um cinema de conotações teatrais. Fonseca e Costa, em O

recado, usara levemente o teatro, radiofónico, como força da ordem: quando a protagonista toma a decisão, conservadora, de se juntar com o rico empresário, enquanto faz as malas ouve-se em fundo uma «*matinée* teatral» do Rádio Clube Português, em que uma personagem incita outra a largar a terra onde vivem, como todos vão fazer, e a critica por resistir só por estar apaixonada por alguém de classe inferior. Em Os demónios de Alcácer Kibir, o mesmo realizador organiza todo o filme em torno do percurso que um grupo de comediantes-contadores de histórias faz, simultaneamente, pelo território real do país e pelo seu imaginário. Mais tarde, porém, em Kilas, o mau da fita, quando o protagonista pergunta «porque é que os filmes portugueses são tão chatos?», a sua amiga já responde: «É culpa do teatro».

Por sua vez, Jorge Silva Melo, vindo para o cinema já depois de um carreira como actor e encenador de teatro, declara, na já citada entrevista sobre Agosto: «não tenho nenhuma necessidade de teatro na vida, quanto mais no cinema! Gosto muito de *découpage*, da concentração dos planos, de planos bastante aproximados, curtos, de muitos planos. Gosto imenso da faceta poliédrica do olhar do cinema e não da ideia do espectador total, dominante, que é a ideia do teatro.» Mas, em Ninguém duas Vezes usara planos fixos, longos, para determinados momentos, alternando com cenas muito cortadas, para outros: «o que me interessava era o diálogo entre essas duas formas de filmar.»

G - Os terrores de Pigmalião

«Sou um homem invisível. Não, não sou um espectro como os que perseguiram Edgar Allan Poe; nem um desses ectoplasmas dos vossos filmes de Hollywood. Sou um homem de carne e de sangue, de fibras e de humores - e poderá mesmo dizer-se que possuo um espírito. Eu sou, como digo, invisível porque as pessoas se recusam a ver-me.»

Ralph Ellison

a) - Que projecto de representação?

O cinema dos anos trinta e quarenta foi, essencialmente, um cinema de actores e não havia tradição de usar nos filmes actores que não fossem profissionais; o facto, muitas vezes verificado (pense-se n'O pai tirano, por exemplo), de as personagens terem o mesmo nome de quem as representava, remeteu para a identificação com o seu carisma próprio de actores (e não, como no novo cinema, com a sua existência de não-actores); e vimos como até Lisboa, crónica anedótica, de Leitão de Barros (1930), apesar de ser uma «crónica» de intenções documentais, recorreu aos maiores actores de teatro da época para que encarnassem as figuras populares.

Vale a pena atentarmos agora como, nesse mesmo longínquo ano de 1930, **José Régio**, na sua luta para defender o cinema enquanto arte, defendia já uma política oposta. Em comentário a Maria do mar, de Leitão de Barros, que considera «uma verdadeira obra de arte; isto é: uma obra que se não limita a interessar um povo, mas que tem as qualidades necessárias a interessar qualquer povo», nota que «Alves da Cunha dá por vezes as únicas notas falsas, **teatrais**, do filme» e não se coíbe de aconselhar: «Leitão de Barros, que soube desencantar quem desempenhasse com naturalidade os seus principais papéis, deve abster-se

o mais possível de continuar a recrutar actores de teatro»[823]. Dez anos mais tarde, especulando Em torno da expressão artística[824], Régio discute o caso do actor e a questão da representação no que pode constituir quase um manifesto do que grande parte do cinema português viria a fazer, embora sem o mesmo grau de consciência. A ideia de Régio é que existe sempre «um certo conflito entre uma acção vital intensa e uma intensa criação artística, digamos entre a expressão artística e a expressão vital». «Claro que são os nossos instintos, as nossas impressões, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas ideias, que também são conteúdo, objecto da expressão artística. E para ser grande artista, precisa antes de mais o artista de ser um homem rico em **experiência humana**; quero dizer, em sentimentos, em ideias. O que não quer dizer que isso baste.» Ou seja, assim como «para o homem **cá da vida** a expressão artística pode **não chegar** a ser vital», «para o artista ou o esteta é a expressão vital que **não chega** a ser expressão artística», e é este segundo ponto de vista, o do artista, que interessa a Régio discutir.

Para provar serem «a expressão vital e a expressão artística tanto mais perfeitas, mais puras, mais válidas, quanto mais afastadas uma da outra (embora esta asserção pareça ser desmentida por certos casos, não é senão aparentemente que a desmentem)», Régio vai dar alguns exemplos. O primeiro é o daquele homem que, de tão intensamente emocionado, gagueja, ou grita ou gesticula, mas cuja expressão não é totalmente espontânea, antes se percebe que há nela «certa **escolha** ou **insistência**, certo **projecto** ou **cálculo**»; temos, neste caso, «uma expressão vital que já se aproxima da expressão artística; ou se mistura com ela; ou se degrada ou sublima nela, conforme o ponto de vista. Facilmente imaginaremos um segundo caso, que será o fenómeno inverso: Basta que imaginemos um daqueles romances autobiográficos em que o romancista deixou demasiado visível o cordão umbilical que o prende ao seu personagem; ou uma daquelas cenas teatrais em que o actor **sente demasiado humanamente** o seu papel, e por isso mesmo introduz na sua interpretação um elemento de desequilíbrio; ou um daqueles retratos (escultórios ou pictórios) em que a

[823] - «Cinema português», nº 27 da Presença, Junho-Julho de 1930, *in* Régio, 1977:145.

[824] - Lisboa, Inquérito, 1940. Cito das páginas 17 a 32.

semelhança com o modelo é fotográfica e sugere a ideia duma **reprodução**; etc.»; em tais casos, «o contemplador disposto a esteticamente comungar na criação do artista sente-se constrangido, chocado, embaraçado nessa adesão estética, - precisamente porque a expressão artística tende para, se mistura com, se reduz ou alarga (conforme o ponto de vista) à expressão vital.» E o que «constrange, choca, embaraça o espectador ou contemplador da criação artística é sentir ele que o artista o esquece (esquece que tinha leitores, espectadores, contempladores prestes a esteticamente aderirem à sua criação) e se entrega a sentimentos ou emoções cujo puro manifestar-se é o mais natural dos fenómenos; e é só isso e nada mais: ausência (...) de qualquer propósito de fixação e comunicação.» É que, argumenta Régio, «o manifestar-se em arte, por mais pura ou espontânea que seja, ou pareça, tal manifestação, não pode dispensar a palavra escrita ou falada **mediata**, as cores e as linhas, os volumes ou os sons, e às vezes o nosso próprio corpo vivo mas **mediatamente**, como assimilável a quaisquer outros volumes, e só tendo sobre eles a vantagem do movimento. Sim, será um triunfo da arte a **ilusão** tanto quanto possível perfeita da vida. Mas essa ilusão é, de facto, **uma grande ilusão** (por isso arte e vida inconfundíveis) tanto que pode ser criada por obras que, arrancados nós ao sortilégio, teremos de reconhecer muito afastadas do que vulgarmente chamamos vida: obras, em suma, nada **realistas**.» Régio refere-se assim, expressamente, ao «corpo vivo mas mediatamente», com o intuito de chamar a atenção para o facto de o actor (ou o bailarino) usar o seu próprio corpo (tal como na expressão vital), «mas tomando-o não como entidade animada de vida própria, sim como inerte matéria que maneja à semelhança do escultor manejando massas mortas, do poeta manejando palavras, do pintor manejando cores e linhas»; e por isso conclui condenando «aquela cena em que o actor, por interferência de poderosos elementos humanos **evocados** pela expressão artística (e só esta interferência, aliás vulgar, da vida na arte explica certo prestígio de várias obras de arte inferiores) se põe a **viver** demasiado um papel que não era para ser vivido mas para criar essa ilusão; papel sobre o qual perde a autoridade necessária ao artista, por isso mesmo que por demais o **toma a sério** sob o ponto de vista humano.»

O que assim fica enunciado é um combate às confusões da representação naturalista entre a arte e a pura mimésis, enquanto recriação sem intervenção nem «autoridade» mediadora (do artista e dessa instância superior que é a arte). Uma posição que quase se diria consensual, não fosse o verismo ter mantido nas modernas artes dramáticas ocidentais um ascendente que nas outras artes perdeu muito mais cedo; e por essa mesma razão, tem sido (e continua a ser) necessário um trabalho particular e difícil para encontrar formas de representação que afirmem o trabalho do actor como **artista**, mesmo numa área que joga de tão perto com a expressão vital e com a mimésis dos comportamentos humanos. Ora, se ligarmos os escritos de 1930 e os de 1940, vemos que a solução encontrada por Régio é de uma contraditoridade e de um simplismo insustentáveis: se é preciso que mesmo o actor, apesar de ter como meio o seu próprio corpo e toda a expressão vital que lhe anda associada, consiga sobre ele o domínio próprio e reconhecível do artista, então... defendeu Régio, que não se recorra a actores, e sim a pessoas do quotidiano, para que desempenhem com naturalidade os seus papéis... Infelizmente, esta solução, a meu ver aberrante na sua evidente e simplicíssima contradição, foi seguida por grande parte do novo cinema, em Portugal como noutros países europeus; tendendo as soluções, inevitavelmente, para um dos dois pólos contraditórios: ou para acentuar a hiper-naturalidade da representação, em enquadramento realista (os actores «*presi della strada*» do neo-realismo italiano), ou então para sublinhar a ausência de expressão vital, o corpo como «inerte matéria» manejada (pelo realizador) «à semelhança do escultor manejando massas mortas», no caso dos filmes de acento vanguardista, em que se imagina o trabalho dos actores como máquinas que recitam um texto, porque, como é sempre o risco das posições vanguardistas, é mais importante aquilo que se quer destruir (neste caso, a representação verista) do que aquilo que consegue construir como programa alternativo.

Acontece que esta posição, que pouco mais é do que a rejeição da utilização de actores profissionais, foi sustentada, dos anos cinquenta a setenta, pelos que mais defenderam a arte, não no teatro (aí o que se exigia era um trabalho mais árduo de investigação para chegar a uma actuação artística), mas no cinema. O principal, e quase único teorizador desta linha foi Robert Bresson [1975:10-13,22,65,77], que considera que

«um actor está no cinematógrafo como num país estrangeiro. Não fala a mesma língua». Bresson propõe: «Nada de actores. (Nada de direcção de actores.) Nada de papéis. (Nada de estudo de papéis). Nada de encenação. Mas o emprego de modelos, tomados na vida. SER (modelos) em vez de PARECER (actores).» «Modelos. Capazes de se substrairem à sua própria vigilância, capazes de serem divinamente "eles".» Então, o que assegura aquilo que era mais importante nesta luta, o carácter artístico deste trabalho? Há-de ser, evidentemente, a marca que o realizador imprime a esses materiais «tomados na vida». A questão que aqui se põe, creio, é mais uma vez a de o cinema de autor querer que haja apenas **um** autor, e, esquecendo a complexidade do meio que é o cinema, querer de todo evitar que à intenção desse autor se juntem outras intenções, outros trabalhos artísticos, neste caso por parte dos actores; é considerado melhor que eles tenham tão pouca vida própria como os objectos filmados. Bresson recomenda explicitamente: «suprimir radicalmente as **intenções** nos teus modelos». «Actores. Quanto mais se aproximam (no ecrã) com a sua **expressividade**, mais se afastam. As casas, as árvores aproximam-se; os actores afastam-se.» É melhor ter modelos que não representam, que se limitam «a estar, a dar corpo e voz ao enigma do ser humano»; capta-se a «tipagem única - razão porque não deverão voltar a ser utilizados noutros filmes -, da perfeita naturalidade e da total neutralidade da sua presença em frente da câmara.» É claramente nesta linha que se insere a seguinte declaração de João Botelho, na já citada entrevista de 1988: « o John Wayne é o meu ideal de actor - só tem gestos, não tem sentimentos, não exprime nada...»

O problema tornar-se-á mais agudo e mais visível na medida em que, mesmo a esses modelos, não se pede apenas que se «limitem a estar», a «ser divinamente eles», ou a ter gestos, mas se pede também que falem, e que ao falarem digam textos previamente escritos, em filmes onde muitas vezes a palavra literária tem uma dimensão fulcral. Como bem se vê nos filmes, portugueses ou não, que entregaram esses textos a «modelos» amadores, e recusaram a sua representação «teatral», a única opção possível, ou pelo menos a única encontrada, foi que deixassem passar a palavra sem intencionalidade ou ênfase, na pureza (ou estranheza) possível em instrumentos não habituados a essa difícil função, aparentemente natural, na verdade completamente artificial, que de súbito lhes é pedida.

No fundo, sonha-se que, em vez de actores que falam, se poderá ter directamente a palavra que actua, para usarmos os termos com que Claudel se referia... às marionetas[825]. Comentando Bresson, Hoberman [1991:144] escreve: «"Ao *cast* não é pedido que represente um texto", como disse Bazin de Journal d'un curé de campagne (1950), "nem sequer que o viva, apenas que o diga..."»

João Mário Grilo [1993:109-117] invoca uma vez mais, a este respeito, o exemplo precursor de Stroheim, que, em Greed, «nos termos de um diferendo muito mais geral com o modelo concentracionário de desenvolvimento do sistema», enveredou não apenas pelos *décors* naturais como por opções ao nível do *casting*, escolhendo para os papéis principais actores com baixa cotação nos estúdios, sobretudo vindos da comédia, e misturando-os, nos papéis secundários e na figuração, com não-actores: «la povoar as minhas cenas com homens, mulheres e crianças reais, como os que encontramos todos os dias na vida real...» É um exemplo que foge de todo ao período aqui estudado, mas que teria interesse discutir noutra ocasião, porque remete para uma outra linha de trabalho a meu ver bem mais produtiva: como sublinha Grilo, insere-se no «papel dominante dado ao instinto em toda a obra de Stroheim»: «e um curioso paralelo pode ser aqui estabelecido entre a obra de Stroheim e a de Chaplin, porque ambas se fundam numa **revelação do instinto**». Ora, não me parece que, apesar das declarações de Bresson a favor da presença não vigiada capaz de transmitir o «enigma do ser humano», a sua proposta de neutralização das intenções dos modelos, ainda por cima sobrecarregada com a exigência de que digam textos que lhes são exteriores, tenha alguma coisa a ver com estes caminhos de aproveitamento do instinto na elaboração de um trabalho artístico, como o de Stroheim ou o de Chaplin. Pelo contrário, trata-se de um caminho exclusivamente negador: da representação naturalista, dos recursos habituais dos actores, dos impulsos vitais que podem chocar com a intenção do realizador, dos sentimentos demasiado humanos que (não) se podem misturar com a arte.

---

[825] - Paul Claudel, Oevres en prose, Paris, Gallimard, (Pléiade), 1965, p. 30: a marioneta «não é um actor que fala, é uma palavra que actua».

Vejamos então por que razão considerei importante toda esta discussão teórica. É que um dos grandes equívocos do novo cinema português (e, seguramente, da sua relação com o público) provém de que o horizonte de expectativas do público o imagina, tal como geralmente acontece no cinema, como um projecto de representação, ou em que, pelo menos, a representação tem um lugar fundamental: mas afinal o cinema português **não tem um projecto de representação**, a não ser aquele que acima ficou esboçado, e que é pobre e contraditório, muito pouco produtivo na sua negatividade. Basicamente, invertendo as premissas do cinema naturalista, o novo cinema português, em vez de colocar actores a fingirem o real, colocou pessoas reais a fingirem um imaginário, ou uma imagética.

Pouco antes do nosso período, Manoel de Oliveira abriu um precedente em O pintor e a cidade: nesse mesmo filme onde introduziu o plano longo, optou por uma locução feita por voz não profissional, propositadamente sem estatuto próprio; enquanto a imagem e o cineasta têm um estatuto bem destacado, a voz não pode aspirar a ter uma representação, apenas veicula uma mensagem porque, e quando, não há outra forma de a dar. A seguir, com A caça, Oliveira recorre a dois rapazes amadores, e dessa vez (quase única) utiliza-os no sentido do aproveitamento do instinto, conseguindo duas actuações extraordinárias - dois populares que parecem improvisar dentro do cinema e que a câmara apanha belissimamente. Depois, em Acto da Primavera (1963), temos actores que falam de forma não naturalista, tal como o sangue na lança que fere o peito de Cristo é uma evidente pintura. Sempre que vi o filme, os espectadores na sala riram muito com esses pormenores teatrais e com o tom das vozes: aparentemente sem terem consciência de que, neste caso tão particular de registo de uma representação tradicional, se justifica essa representação ritual, e, sobretudo, aparentemente sem terem em conta as muitas e magníficas cambiantes usadas por esses actores tradicionais. Em Acto da Primavera é extraordinária a riqueza dos vários elementos que estão no próprio espectáculo do auto: a começar pelo texto, do ponto de vista literário; o *casting*, a escolha das caras e dos corpos; a transformação dos aldeões nas personagens - veja-se como quase todos eles tratam as barbas, por exemplo, cortadas de muitas maneiras diferentes, consoante os objectivos; a música; os ruídos, a maneira arcaica de produzir um efeito de vozearia; os registos das vozes, as diferentes toadas em que os textos

são ditos, e as modulações dentro delas; as tochas que trazem, de uma subtileza extraordinária; os gestos escolhidos, como a capa posta no chão para Cristo passar por cima, ou Madalena a limpar com os cabelos os pés de Cristo.

O problema é que, por sua vez, Oliveira parece, durante vários anos, não ter tido em conta a pobreza da outra representação que, não tendo por trás esses recursos e razão de ser da cultura popular e dos seus séculos de tradição, também não encontre um caminho próprio; e, como não tem o poder de criar uma outra representação, fica-se por um registo pobre. Possivelmente, foi o mesmo movimento que produziu o distanciamento das pessoas em relação a esta riqueza o que produziu o seu envitrinamento, a sua fossilização, de que Oliveira é um agente benigno - e por vezes inventivo. Em filmes seguintes, trata-se, a meu ver, de um um anacronismo quando Oliveira põe os actores a repetir esta representação ritual (um anacronismo que as pessoas imediatamente sentem e interfere tremendamente na recepção da obra). Anacronismo a que se junta uma contradição, logo que começa a valorizar a palavra; um problema que já se sente claramente n'O passado e o presente, adaptado de uma peça de teatro e em que recorre sobretudo a não-actores; significativo é o comentário de Maria Reis, que fez o papel de Vanda, ao declarar numa entrevista a propósito desse filme mais ou menos o seguinte: «Só me suporto ver nas cenas em que não falo»[826].

A seguir, Oliveira quer filmar Benilde ou a virgem mãe, a peça de Régio, e pela primeira vez recorre exclusivamente a actores profissionais, por razões que ele próprio explica na citada entrevista de 1975: «No caso de Benilde, como há tiradas muito extensas, e como a movimentação da câmara é reduzida, dado que é feito com planos fixos e longos, acontece que me apercebi logo ser indispensável que os actores dominassem bem a situação, que fossem capazes de tiradas longas e dessem a expressão requerida. Com a falta de hábito do cinema, tive receio que o fizessem de um modo demasiado teatral. Suponho, no entanto, ter encontrado um conjunto de actores bastante equilibrado e apropriado aos respectivos personagens.»

---

[826] - Citada por João Bénard da Costa, «Benilde e os fantasmas», Expresso, 20 de Dezembro de 1975.

Depois, porém, Oliveira voltará ao desequilíbrio, misturando actores e não actores. Para protagonistas do filme seguinte, Amor de perdição, escolhe jovens sem qualquer experiência; o seu Simão, que iniciou a rodagem com 18 anos e nenhum passado de actuação, é um instrumento com uma só nota, uma voz, sobretudo, sem qualquer *nuance* ou rigor (o que mais se nota neste filme porque é a ele que a narração está quase sempre colada, e porque Oliveira ultrapassa melhor os problemas da inexperiência no caso das mulheres, que dirige e filma privilegiadamente). Mesmo a quase figuração, que seria fácil de dobrar com vozes profissionais, não é dobrada, ficando assim o texto de Camilo em vozes e tons que o dizem como estranho. Outros casos amadores resultam melhor, como Bénard da Costa (com o pseudónimo de Duarte de Almeida) no papel do capitão das cenas finais, conhecendo bem a personagem e o seu texto, discreto mas presente. Ao mesmo tempo, Oliveira usa actores muito traquejados, como Ruy Furtado ou Henrique Viana. Por sua vez, Ricardo Pais traz para o filme uma certa «ciência», quase coreográfica, com um corpo e uma gestualidade mais marcados. Tudo isto gera uma enorme disparidade de registos, e, por consequência, de equívocos.

A generalidade do público, pelo menos hoje, faz um julgamento sumário, sentenciando que as interpretações são muito «teatrais» e que a culpa é dos actores (presumindo que o são); exactamente o contrário do que, a meu ver, se passa, porque são artificiais quando são de não-actores, que não têm flexibilidade; basta ver as cenas passadas só com actores, quase sempre com um nível de representação muito mais interessante, porque integram mais organicamente o texto e as directrizes do realizador. O que é tanto mais difícil, dizem-me os actores que trabalharam com Oliveira, quanto o filme é feito em função dos enquadramentos e da montagem, o que obriga a uma direcção muito apertada dos mais pequenos gestos e olhares, tornando particularmente difícil criar nas cenas momentos de verdade. Veja-se a pequena Ritinha do Amor de perdição, com marcações claras e rápidas sobre quando deve puxar do lenço e olhar para baixo, e, necessariamente, olheiras e lágrimas feitos pela maquilhagem, num artificialismo que a dada momento se toma como opção. Diz o próprio Oliveira, a propósito deste filme, na citada entrevista de 1979 em que diz que «o artifício é o cinema» e «isso não se encobre um momento»: «o próprio facto de haver actores que representam de um modo um tanto

teatral em contraponto com outros que, por sua vez, são também um pouco *naifs* ou ingénuos, no sentido de que representam pela primeira vez, que são virgens na representação, isso dá-lhes uma maneira de ser e de estar que já não poderão repetir num segundo filme.» Nos filmes seguintes, Oliveira prosseguirá estas experiências: embora, cada vez mais, use actores profissionais, mantem por vezes registos muito diferentes entre eles, como se verificará em Vale Abraão, já posterior ao período aqui estudado.

No citado artigo «Benilde e os fantasmas», Bénard da Costa sai em defesa deste trabalho com os actores e dos seus resultados: «Aparentemente, Manuel de Oliveira dirige-os mal e, aparentemente, por culpa dessa má direcção se perde nos seus filmes uma dimensão que seria recuperada - pensa-se - se ele dispusesse, digamos, dos actores dum Bergman. Mas este raciocínio talvez seja simplista, na medida em que essa má-representação, sublinhando um artificialismo, só se processa ao nível da veracidade psicológica. A um outro, que tem que ver com os seus movimentos relativos e a posição no plano, os actores são dirigidos com precisão milimétrica que, acentuando o falado mal-estar, lhes confere uma **aparência fantomática** que contribui poderosamente para a questionação do seu representar. Aparências fantomáticas, **corpos**, no mais mortal e mortífero sentido da palavra, as personagens de Manuel de Oliveira, são os veículos duma carga erótica que subverte a sua própria aparência e que confere a instância privilegiada ao discurso teatral que têm por função debitar»: «todas as personagens percebem mais do que o que dizem, ou o que percebem nunca lhes é dado a perceber por palavras.» No mesmo sentido, Leitão Ramos [1989:259] escreve: «fantasmas, aparições literárias ou pictóricas ou gravuras animadas, nem alma nem corpo, os actores de Oliveira nunca são tão puramente seus como quando ele os escolhe sem passado»; Teresa Menezes (que Oliveira conheceu durante a rodagem de algumas cenas de Amor de perdição na casa de seus pais e convidou para protagonizar Francisca) «é um desses casos, ela cuja presença está desfazada sempre meio-tom e introduz uma estranheza e impenetrabilidade ilimitadas.» Quanto a mim, menos sensível a esse erotismo de corpos «mortíferos» e «impenetráveis» que debitam textos que não percebem, creio que essa estranheza e impenetrabilidade, ou o argumento da «artificialidade», são muito superficiais: creio que, depois de Acto da Primavera, em que a representação se adequa ao texto e ao contexto (e os

enriquece enormemente), Oliveira manteve essa referência de uma representação ritual em textos e contextos que já nada tinham que ver com ela: continuou sempre a buscar grandes autores e épocas passadas, mas não lhes encontrou uma representação global apropriada - excepto n'Os Canibais, porque encontrou outra linguagem unificadora, a da ópera. E como, pelas próprias exigências do seu (crescente) cuidado com a palavra, teve de recorrer a muitos e bons actores profissionais, nem sequer pôde ser coerente nesse programa bressoniano de modelos virgens, usados uma única vez.

Vejamos agora algumas opções de outros filmes do nosso novo cinema. Dom Roberto foi buscar actores, escolhendo para protagonistas dois dos jovens mais promissores da altura, vindos embora de áreas muito diferentes (Glicínia Quartin do teatro amador e experimental, Raul Solnado da comédia e opereta). Já Os verdes anos juntou aos actores profissionais, e como protagonista, uma jovem (descoberta por Cunha Telles) que nunca tinha pensado em fazer cinema ou teatro, Isabel Ruth - que no entanto aí iniciou uma longa e excelente carreira de actriz, que dura até hoje. Também Belarmino, aliás, lançou o seu biografado *boxeur* para outras participações em filmes, embora escassas em número e qualidade (praticamente em figuração): Belarmino entrou nesse mesmo ano de 1964 em mais dois filmes (As ilhas encantadas, de Villardebó, e Catembe, de Faria de Almeida), e, em 1972, alguém lhe pergunta pelo boxe quando ele está a engraxar sapatos em O mal amado. O mesmo acontecerá com Maria Cabral, outra jovem descoberta por Cunha Telles, só com um pouco de experiência de apresentação de programas infantis na televisão, e que será a magnífica protagonista de O cerco, onde sabe muito bem jogar com a expressão e com o corpo, e até com a voz em frases pequenas (só falha nas falas mais longas); virá a protagonizar também O recado, dois anos mais tarde, e no ano seguinte, estará em Paris a trabalhar com Bob Wilson e Andreas Voutsinas, iniciando em França uma carreira como actriz de teatro, com apenas duas reaparições no cinema português, nos anos oitenta (Vidas e Um adeus português).

Nos anos setenta, são muitos os filmes que utilizam, exclusivamente ou quase, actores não profissionais. É o caso, entre muitos, de Sertório, de António Faria, que para a reconstituição histórica da vida do último líder

lusitano usa apenas camponeses da Beira. Ou Cerromaior, de Luís Filipe Rocha, que combina não-actores com actores experimentados, o mesmo sucedendo em Perdido por cem... e em Oxalá, ambos de António Pedro Vasconcelos. Assim se explica o facto de termos encontrado, na listagem dos elencos dos 226 filmes (Anexo 3), tantos nomes, ou desconhecidos, ou conhecidos de áreas completamente diversas, ou nomes de realizadores e mesmo guionistas ou dialoguistas (é o caso, muito infeliz, de O mal amado, de Fernando Matos Silva, com o realizador e os guionistas juntos numa rábula farsesca muito inferior ao filme), ou ainda a referência à população de uma aldeia, cidade ou país. De Bénard da Costa, que marca presença em vários filmes dos anos setenta e oitenta, Oliveira (no citado documentário Oliveira, o arquitecto) chega a dizer: «O Bénard é o melhor actor português, pese embora a caricatura mas acho que é»[827].

Nos anos oitenta, a situação altera-se claramente, com Oliveira a recorrer quase exclusivamente a actores profissionais[828], o mesmo fazendo Paulo Rocha, com excelentes *castings*[829]. Ainda assim, em 1982, Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, procura combinar actores profissionais (por vezes em minúsculos papéis, como Jorge Silva

---

[827] - E é esta, até na sua forma, uma formulação típica do *artworld* do cinema português: eu sei que não é o melhor actor, sei que não posso dizer que é, mas acabo por dizê-lo, e essa afirmação (acrescida por reiteração) tem mais importância do que o próprio conteúdo afirmado.

[828] - E a confiar mais neles, o que de alguma forma compensa, embora não chegue a fazer esquecer, a falta de um projecto de representação de que o cinema de Oliveira continua a enfermar; como se vê nas suas próprias declarações, por exemplo, a propósito de O meu caso, na citada entrevista de 1987: «Os actores tinham aqui uma grande liberdade de trabalho e de improviso, inventavam mesmo, e eu tive a sorte de encontrar os actores justos para os papeis, tanto o Luís Miguel Cintra como a Bulle Ogier, que é espantosa. Ela às vezes perguntava-me: o que é que devo fazer agora aqui; e eu dizia-lhe, deixe-se ir, deixe-se ir completamente pela sua espontaneidade. E depois havia alguns gestos que ela fazia nas pausas ou nos ensaios e que, quando me pareciam bem, eu dizia para ela repetir. E quanto a mim, tanto o teatro como o cinema repousam muito no actor. É o actor que empresta a sua voz, a sua espontaneidade, é ele, enfim que dá a riqueza ao personagem a partir da sua própria riqueza.»

[829] - Um fenómeno semelhante se passa no sector do teatro, onde a afirmação de «novos valores e representações surge privilegiadamente nos anos oitenta, enquanto elementos integrantes de um discurso dos actores, enquanto que nos anos setenta é o discurso dos encenadores que detém maior visibilidade social e centralidade» - cf. Ana Salgueiro Baptista, 1992:102.

Melo, que apenas surge a ler duas breves frases) com personalidades de outras áreas, como João de Feitas Branco, e uma protagonista estreante, mas que, ao contrário do que acontecera com Isabel Ruth e Maria Cabral, tem um trabalho medíocre; o filme dá ainda às personagens principais os mesmos nomes dos respectivos intérpretes, talvez herdando do início da *Nouvelle Vague* esta utilização pseudo-documental dos «modelos». No mesmo ano, António Pedro Vasconcelos, ao optar em O lugar do morto por um cinema não-experimental, mantém a sua preferência por não actores, indo desta vez, e significativamente, buscar os seus protagonistas ao universo televisivo[830]. No ano seguinte, Vidas, de Cunha Telles (R:1983; E:1984) mistura também actores com não-actores, e ainda personalidades como Carlos Cruz e Paulo Branco, mais realizadores e encenadores, como Eduardo Geada e Hélder Costa. António Reis e Margarida Cordeiro, esses manter-se-ão fiéis ao seu trabalho longe dos actores profissionais. Na geração mais recente, Joaquim Pinto escolhe não-actores para protagonistas de Duma vez por todas, e Joaquim Pinto, em Uma pedra no bolso (R:1987; E:1988), combina alguns dos nossos melhores actores (Isabel de Castro e Luís Miguel Cintra) com não-actores, mostrando que esta é uma tradição que não desapareceu no cinema português.

N'O cerco, de Cunha Telles, há também um americano, surgindo enquanto americano e falando inglês, no que foi talvez a primeira intrusão de uma personagem estrangeira no nosso novo cinema, ou mesmo no cinema português, mas não foi a última: muitos filmes passaram a incluir também a presença de estrangeiros, quase sempre actores, e quase sempre trazendo uma simplicidade e humanidade de representação que muitas vezes choca com o estilo dos nossos actores, ainda não completamente desligado dos equívocos da «representação ritualizada» (por exemplo, em À flor do mar, de César Monteiro, mesmo uma extraordinária actriz como é Manuela de Freitas sai prejudicada do confronto com a representação menos rígida dos seus colegas que, mesmo estrangeiros, parecem peixes na água, ficando ela mais recitada). Voltemos assim à questão do **estilo de**

[830] - São eles Pedro Oliveira e Ana Zanatti, muito conhecidos como apresentadores de televisão, embora esta já tivesse feito, e continue a fazer, alguns trabalhos como actriz.

representação que é pedido, a actores ou a «modelos». Se esses estrangeiros têm outro tipo de presença não é por não serem actores (são-o), é porque em Portugal, depois da representação convencional dos «filmes de actores» dos anos trinta e quarenta (em que, no entanto, por vezes se gozava com a representação ainda mais antiga), não se chegou a desenvolver nenhum outro estilo de representação: aquilo que por vezes aparece como excesso de estilo, é afinal um não estilo (o actor que não interpreta, que apenas transmite a palavra, num ritmo lento), como António de Macedo torna claro, ao explicar, no interior do seu filme Almada Negreiros, vivo hoje: «pedi-lhes [aos actores] uma inflexão que era quase uma desinflexão, que inflectissem o menos possível».

O grande investimento do nosso cinema, durante pelo menos as décadas de sessenta e setenta, situou-se nos territórios da imagem (enquadramento, luz, cenografia); como essa imagem inclui corpos, geralmente falantes, eles hão-de sinalizar alguma coisa, e muitas vezes não é mais do que isso que é pedido - veja-se a cena do Amor de perdição em que o ferreiro é assassinado e a sua cunhada começa a gritar «acudam»: juntam-se muitos populares, mas nada fazem além de sinalizarem a desgraça, como num auto, só que neste caso sem palavras para serem ditas. Daí advêm muitos contrastes súbitos entre, por exemplo, o tom sussurrado e a repentina grandiloquência do sublime, porque se trata apenas de sinalizar os sentimentos, e não de os recriar, e porque as próprias cenas não estão construídas de modo a preparar ou estruturar quaisquer transições. Nos anos oitenta, o panorama altera-se, ou porque se recorre mais aos actores e se confia mais neles (como no caso de Oliveira), ou porque se desenvolve finalmente um trabalho específico sobre eles, como no caso máximo de Jorge Silva Melo, aliás ele próprio actor (caso raro no nosso novo cinema, juntamente com Artur Semedo, Sinde Filipe e César Monteiro): depois dos constantes recitativos de Ninguém duas vezes, e do minimalismo de Passagem ou a meio caminho, Silva Melo deixa viver e faz viver os seus actores em Agosto. Como afirma na citada entrevista sobre este filme, gosta mesmo de escrever já em função deles: «não quer dizer que eu os utilize tal como eles são ou como eles costumam ser. Mas imagino que aquele actor que eu conheço» ficaria bem como

determinada personagem[831]. Elogiando a obra de Otar Iosseliani («se calhar os filmes que mais me impressionaram nos últimos anos foram os filmes dele»), Silva Melo acrescenta: «gostava de ver de perto como é que se faz... como é possível uma tal espontaneidade e simplicidade rosseliniana.»

b) - Personagens, para quê?

A questão é, no entanto, mais funda do que a utilização ou não de actores e do que o estilo de representação (tem a ver com as personagens que são propostas). Basta pensar na viragem ocorrida na Nova Vaga, e que em Portugal levou a um trabalho sobre a artificialidade do cinema: já dissolvida, pelo menos nalguns cineastas, a preocupação ontológica mais directa e documental, não se teria então a possibilidade de aderir à ideia de Picasso de que «a arte é uma mentira que nos ajuda a compreender a verdade», que é uma espécie de ontologia mais consciente das mediações? Sem dúvida: mas nem todas as mentiras servem esse propósito, e se a maioria do nosso cinema está disposto a aceitar o artifício, nomeadamente cenográfico, plástico e de actuação, nem por isso está disposto a aderir à mentira da ficção. A razão é, em primeiro lugar, esta: no modelo clássico do cinema, de «representação institucional» - aquele que se trata de combater - um dos elementos-chave é, como vimos, a personologização do universo fílmico, quer ao nível da narração, que é modesta, aparentemente sem narrador, conduzida pelas personagens, quer ao nível da própria imagem, centrada nessas personagens. O contra-cinema procurará então valorizar a visibilidade da narração, e da sua instância enunciadora, em

---

831 - O próprio Oliveira, que usa cada vez mais actores com quem tem trabalhado regularmente, parece ter começado a escrever **também** em função deles. Em declarações a propósito de Vale Abraão, diz que «apesar de eu ter escrito o filme, baseei-me no livro, mas não me baseei mais no livro do que nos *décors* que eu tinha fotografado, e os personagens tinha-os todos escolhidos antes de escrever o filme. De maneira que sabia como eles reagiam, como podiam fazer, quando escrevi à imagem e semelhança deles próprios.»

desfavor das personagens[832]. Como no conceito de «narrativa» específico a Blanchot, também o nosso cinema procurará opôr à «frivolidade da ficção», que só fala do quotidiano mas se preocupa em passar por fictícia, a seriedade da narrativa, que se assume como excepcional.

Esta desvalorização das personagens, se pertence antes de mais à guerra contra o realismo cinematográfico e televisivo, não deixa de se inserir no movimento geral da arte, pelo menos da arte de vanguarda: o que não admira, uma vez que é nela que o nosso cinema se pretende inserir. Vimos como, já nos anos vinte, Ortega diagnosticava uma tendência para a arte perder toda a referência ao humano: a tendência para a «purificação da arte» «levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, demasiado humanos, que dominavam a produção romântica e naturalista.» Na artes plásticas, na opinião de Ortega já de si mais distanciadas dos dramas humanos[833], é, porém mais fácil do que nas artes narrativas e dramáticas encontrar soluções para tal purificação: vejam-se as receitas que o Dr. Schon dá ao pintor na Lulu de Wedekind, desde fazer como uma natureza morta até pintar «neve sobre gelo»[834]; **no limite, são artes que**

---

[832] - No caso de Portugal, note-se que nem sequer havia uma forte tradição de personagens de cinema: elas tinham sido muito mais **tipos**, desenhados a traços grossos para servirem o género de filme em que funcionavam - cómico, romântico, nacionalista...

[833] - Como exemplo, Ortega [1924-1925:221-23] compara as reacções, face a um moribundo, da mulher, atormentada, do médico, envolvido profissionalmente, do jornalista, que «procura fingir emoção para alimentar com ela a sua literatura» («embora não "viva" a cena, "finge" vivê-la»), e, por último, do pintor: «o pintor, indiferente, não faz mais do que pôr os olhos em *coulisse*. Não lhe dá cuidado quanto se passa ali; está, como costuma dizer-se, a cem mil léguas do acontecimento. A sua atitude é puramente contemplativa e ainda é preciso dizer que não o contempla na sua integridade; o doloroso sentido interno do facto fica fora da sua percepção. Só atende ao exterior, às luzes e sombras, aos valores cromáticos. No pintor chegámos ao máximo de distância e ao mínimo de intervenção sentimental.»

[834] - É assim, o extraordinário diálogo de Frank Wedekind, Lulu, a monstruosa alegoria de Pandora (Lisboa, Apáginastantas, 1984, p. 70):
«GOLL: Você tem de ver se consegue esboçá-la duma forma mais solta. Agarre no pincel mais acima.
SCHWARZ: Com certeza, senhor Doutor.
SCHON: Pinte-a como uma natureza morta!
SCHWARZ: Com certeza, senhor Doutor. (*para LULU*) A senhora costumava ter a cabeça um pouco mais levantada.

podem adoptar a pura e simples abstracção. Já nas artes da palavra, sobretudo as que envolvem drama e narração, esse esforço de purificação chocará com certas características estruturais da própria linguagem dramática ou narrativa. É aquilo a que podemos chamar o «problema Tonio Kroger», que, diz-nos Lukács[835], atravessa os romances de Thomas Mann desde Tonio Kroger a Doctor Faustus, passando por outros heróis, em especial Aschenbach e Leverkuhn: «trata-se do dilema, enfrentado pelo artista ou pelo escritor, de decidir separar-se da vida para retratá-la sob a forma de ficção. Assim o expressa Kroger (1ª ed. 1903): "O artista deve ser inumano, extra-humano; deve manter uma estranha e distante relação com a nossa humanidade; só assim estará em condições, ou melhor dizendo, só assim seria tentado a representá-la, apresentá-la, retratá-la bem. O próprio dom do estilo de forma e de expressão nada mais é do que essa atitude fria e exigente para com a humanidade; poderíamos dizer que esse empobrecimento e devastação são necessários como condição preliminar. (...) Tudo termina para o artista logo que ele se torna um homem e começa a sentir."» É o que dizia o Dr. Schon; «se se deixar entusiasmar, a sua arte deixa logo de ser arte». Em Lukács, esse dilema entre a "arte" e a "vida" é redutoramente atribuído ao isolamento do artista moderno na sociedade capitalista: «A época, o presente, são, sob todos os aspectos, pouco propícios à arte, à música - como é, então, possível criar uma música de uma ordem artística realmente elevada sem romper com o seu próprio tempo, sem renunciar a ele de maneira firme e activa?» Mas não se trata apenas da evolução social geral, trata-se também da caminhada da arte, do seu lugar e da sua linguagem interna[836], no sentido de uma desumanização, ou pelo menos de uma purificação. E se a questão é em Mann um dilema, para não dizer uma tragédia, é porque, apesar dessa

---

LULU: (*levantando a cabeça*) Pinte-me os lábios entreabertos.
SCHON: Pinte neve sobre gelo. Se se deixar entusiasmar, a sua arte deixa logo de ser arte.
SCHWARZ: Com certeza, senhor Doutor!»

[835] - Georg Lukács, Essays on Thomas Mann, New York, Brosset & Dunlap, 1965 (original alemão: 1963).

[836] - Adorno, como vimos, coloca melhor a questão ao falar do endurecimento das vanguardas, isoladas num protesto solitário, cerebral, sem emoção, que facilmente se transforma em pura e simples insensibilidade.

exigência desumanizadora, ele não pode deixar de manter uma «relação com a nossa humanidade», ainda que essa relação seja estranha e distante; ainda que o narrador se torne, ou deva tornar, extra-humano, é para criar seres que têm forma humana, é para representar, apresentar, retratar bem a humanidade.

O dilema acentua-se se pensarmos no desvanecimento do sujeito, que Foucault, como vimos, mostra ter desaparecido d'«As meninas» de Velasquez, a favor da pura representação ou, na expressão de Barthes, de «uma subjectividade do não sujeito», portanto de uma subjectividade não psicológica. O que significa, como mostra Sedlmayr, que pode haver uma sobrevivência da subjectividade, e até que uma das características decisivas do modernismo é uma combinação entre impessoalidade e subjectivismo, uma «hipertrofia da visão subjectiva». Ou seja, o protagonismo e a subjectividade são transferidos dos heróis do enunciado para a figura do enunciador [cf. Babo, 1993:138]; e este, no caso do «cinema de autor», vimos ser ciosa e exclusivamente identificado com o realizador. Com tal tendência unificadora, quem sai mais prejudicado é o género dramático, mais intrinsecamente ligado à pluralidade do que a épica, ligada à totalidade, e sobretudo a lírica, ligada à unidade e que surge, por isso, reforçada desta evolução[837].

Creio ser exactamente este o quadro em que se situa o nosso cinema no período que estamos a estudar. Revela uma hipertrofia da visão subjectiva, mas toda ela concentrada na figura do realizador-único-autor, em prejuízo, não só da complexidade que o cinema sempre implica, como, e é o que agora nos interessa, em prejuízo também da criação de personagens, diversas entre si e em relação a essa subjectividade autoral fundadora. A distância que, como toda a arte, e sobretudo a arte modernista, eles tomam em relação ao real, não é para para poderem criar a sua ficção, nem tão-pouco é certo que seja para lhes permitir dar melhor conta desse real: para que é, então, eis a grande questão que fica por

---

[837] - Uso aqui a análise feita em 1752 por Dallas, autor vitoriano, segundo Segre, 1986:81. Um crítico como John Bailey impressionava-se justamente com esta caminhada desde a imparcialidade de um Shakespeare, capaz de encarnar uma extraordinária diversidade de personalidades, até à tendência pós-clássica para uma ficção de mensagem monoliticamente subordinada ao império de uma visão moral subjectiva. Cf. Merquior, 1981:114.

resolver. Nas discussões que tive sobre este tema, concluí sempre que há uma preocupação de que seja a *mise-en-scène* quem evidentemente organiza e controla o filme, e de que o filme não se confunda com a aparente invisibilidade do enunciador do cinema industrial, em que parecem ser as personagens, ou os actores delas, quem faz toda a organização e controlo; e, quando contra-argumento que também isso é um estilo, que como tal pode ser trabalhado e subvertido de muitas maneiras, é-me dito que não é um estilo suficientemente visível, que faz parte de um inconsciente da indústria e torna os respectivos filmes todos semelhantes entre si. Ou seja, este aspecto da eventual delegação da enunciação nas personagens - e, por arrastamento, nos respectivos actores - é um ponto fulcral para os nossos autores, um risco que, por regra, não estão dispostos a correr.

O dilema, então, é que um filme, por muito que privilegie a *mise-en-scène* ou os aspectos visuais, necessariamente tem de lidar com as dimensões humanas daquilo que filma. Por muito que privilegiem a imagem, os nossos cineastas não podem fazer cinema abstracto, no sentido em que há uma pintura abstracta, não-figurativa. E não é a solução documental, aliás atenuada durante a evolução destes trinta anos, que pode resolver o problema: primeiro porque, enquanto as personagens forem extraídas ou decalcadas do real, não acedem a seres de arte (para já não falar em ficção): depois porque também os elementos documentados, coisas ou pessoas, ao serem inseridos no filme ganham inevitavelmente uma outra vida, sequencial, narrativa, dramática. Vimos como mesmo um filme tão abstracto e documental como Douro, faina fluvial, teve de recorrer a alguma encenação para a própria captação das imagens. Muito do que está em jogo para levar a bom porto um projecto cinematográfico, qualquer que ele seja, está em saber que estatuto dar àquelas personagens com as quais o filme inevitavelmente lida (pessoas ou coisas, «eu já nem considero útil essa distinção entre coisas e pessoas», como sintomaticamente diz uma personagem do filme A sétima letra, de Simão dos Reis e Dias de Souza). Quando Heidegger afirma que a arte é criadora de mundos, ontogenética, é porque ela cria o mundo e o manifesta: **cria-o ao manifestá-lo**. Ora, muitas vezes o cinema português tem sabido criar um mundo, por vezes mesmo um mundo próprio e interessante, mas menos foram as vezes em que o soube manifestar, e portanto, em que pôde levar a bom termo essa

criação. Muitos dos filmes deste período criaram mundos imanifestáveis, irrealizáveis, e nesses casos apenas subsiste, mesmo sem mundo, o acto da criação dele, porque a situação da arte contemporânea em geral, e em particular a situação do cinema português no período aqui considerado, permite que assim seja, que exista o cinema independentemente do bom sucesso das suas realizações.

Ora, sem a manifestação desse mundo, existindo só a criação sem a respectiva realização na coisa criada, esta fica necessariamente incompleta, a precisar, além do apoio institucional que lhe permitiu ser filmado, de uma justificação, mesmo de uma explicação, para ser apresentado no espaço público - e quantos dos nossos filmes nunca foram apresentados, quantos nem sequer houve empenho em que o fossem, quantos só ganharam algum sentido em função das declarações que simultaneamente os seus autores faziam em declarações e entrevistas. Lembro-me de ver pessoas à saída dos filmes comentarem que não gostaram, e os amigos explicarem então que o realizador, em tal entrevista, disse que o objectivo era este ou aquele, e logo os primeiros concluirem que assim já percebem e que o filme faz todo o sentido e é óptimo. Ocorre-me nessas alturas o episódio acontecido com Camões e contado por Lope de Vega: que alguém lhe pediu que ouvisse um soneto que tinha escrito. Camões ouviu, e no fim disse que não o entendia. O autor desdobrou-se em explicações, para fazer entender por palavras correntes o que tinha escrito em verso. Camões rematou: «entendo o que dizes; o que não entendo é o soneto». E creio que, na sua insistência teimosa, tem muito mais razão Camões, em reclamar que isso que o autor diz se devia manifestar no soneto, do que aqueles que passam a aderir a um filme só em função das explicações que à parte são dadas sobre ele, como se a obra não tivesse de existir por si própria.

Estes problemas parecem-me muito presentes em todo o novo cinema português, e quer a hipótese de não terem sido vistos pelos nossos cineastas, quer a hipótese de, mesmo tendo sido vistos e sentidos, não terem sidos resolvidos, são sintomas daquilo a que eu gostaria de chamar o «terror de Pigmalião» que afecta muito do nosso cinema. Sendo um cinema que quer ter nas mãos de uma subjectividade única a autoria e o controlo de todo o filme, e quer que isso seja bem visível de modo a

distinguir-se do cinema industrial, tem receio de criar uma ficção, ou sequer uma personagem, que possa ganhar vida própria, ou despertar uma leitura própria, escapando assim ao universo pessoal de enunciação. E assim o nosso *metteur-en-scène* não chega a *mettre-en-scène*, excepto por momentos, as suas criaturas: não quer que elas fiquem entregues a si mesmas, tem medo de se ver, como Pigmalião, a braços com uma criatura tão perfeita que chegue a ponto de ocultar a arte do seu criador, e até, quem sabe, a milagrosamente sair da frieza rígida do mármore em que foi criada para a pulsação da vida própria a correr-lhe nas veias. É o mesmo terror que Gepeto deve ter sentido, se previa que o seu Pinóquio pudesse, na manhã seguinte, estar já a mover-se por si próprio e a inventar as suas mentiras.

Para usarmos os termos de Oudart, o nosso cinema confiou muito mais no efeito de realidade, produzido pela tecnologia, do que no efeito de real, relacionado com a ficção e com a inscrição de um lugar destinado ao espectador, esse Ausente que é interpelado como sujeito da representação. Como que a comprovar este terror da ficção, e do espectador ausente, o filme Dina e Django desenvolve a seguinte cena: depois de os dois namorados terem, no café, uma conversa toda feita no registo ficcional, porque ela (inspirada pelas fotonovelas) começa a falar da relação real entre eles como se fosse imaginária («e se o seu noivo...»), e ele vai entrando no jogo («e se ela...»); contudo, mal chegam a casa, ele bate-lhe por causa disso, com aparente receio dessa simples capacidade ficcionalizadora dela. É claro que as excepções existem, e hão-de requerer, por isso, um tratamento caso a caso: basta pensar em César Monteiro, na sua capacidade de criar, com minúsculos pretextos, a ficção, e de a sustentar; nos seus filmes, embora também haja uma reflexão sobre a época e sobre a linguagem (como nenhuma obra moderna deixa de ter), as coisas não são apenas ditas, as coisas **são**.

Mesmo não querendo correr o risco de perder o controlo da enunciação, haveria várias outras estratégias possíveis para o manter apesar da criação de personagens - por exemplo, o enunciador pode saber mais do que as suas criaturas, ou saber antes delas, ou enquadrar com um discurso próprio o universo ficcional em que elas vivem, ou jogar com as muitas dúvidas que pode ele instalar nas personagens e nos espectadores; para usarmos as categorias de Avrom Fleishman [1992], pode pensar-se

em narração em *voice-over* (como em Orfeu e Sunset Boulevard), em narração dramatizada (O gabinete do Dr. Caligari e Hiroshima meu amor), em narração múltipla (Rashomon e Zelig), em narração escrita (Letter from an unknown woman e Journal d'un curé de campagne) e em narração *mindscreen* (Brief encounter). Tanto tem sido, porém, o «terror de Pigmalião» no nosso cinema que se tem preferido cortar o mal pela raiz, investindo muito pouco, e cautelosamente, na criação de contextos ficcionais em que as Galateias possam viver, e procurando salvaguardar pelo menos uma parte do filme que não seja ficcional, mas sim documental, ou ensaística, ou clara expressão lírica. Se repararmos nos filmes fundadores do nosso novo cinema, tanto em Acto da Primavera como em Berlarmino a ficção é curta e muito pobre; n'Os verdes anos, é dada muito mais força ao contexto do que à vida interna das personagens; Dom Roberto é rejeitado pelos artistas por não tornar suficientemente visível a figura de Pigmalião (de modo que, se nele há Galateias e Pinóquios, quando começaram a mexer já os criadores não olhavam para eles). Depois, se reparamos, **quase nunca o cinema português ousou fazer, e ser, boa ficção de raiz**: os filmes, ou incluem uma parte documental, ou se baseiam na História ou na vida de alguém, ou numa adaptação, mais ou menos literal, de algum texto, ou preferem, na primeira pessoa ou na pessoa de comentadores convidados, ter um discurso reflexivo sobre alguma realidade, ou são a pura ilustração de uma voz única e lírica do criador (como a longa-metragem Transparências em prata, de João Brehm, rodada em 1987, em que uma só voz, *off*, diz todo o filme).

c) Que personagens?

São vários os modos pelos quais, voluntariamente ou não, se processa nos nossos filmes a desvalorização das personagens: multiplicando-as, abstractizando-as, desactivando-as... Comecemos pelo primeiro destes modos. Um filme que tenha de dividir o seu curto tempo por muitas personagens necessàriamente atribuirá a cada uma delas uma espessura reduzida: não haverá tempo para as desenvolver, nem para o espectador apanhar senão os seus traços fundamentais. Ora, se já no «velho cinema» havia quase sempre personagens a mais (no sentido em

que se pode dizer também que havia peripécias a mais, anulando-se umas às outras, mas sendo o primeiro um defeito mais grave, mais fundador, em minha opinião), coisa que não tinha de o preocupar porque também mais não queria do que dá-las a traço grosso, o novo cinema, apesar da tão desejada ruptura, raramente irá alterar este hábito. No dois ou três primeiros anos, é certo, em filmes como Dom Roberto e Os verdes anos, pode dizer-se que há uma concentração em poucas personagens, e quase não há nenhuma que pudesse ser retirada sem grande prejuízo do conjunto. Talvez fosse consequência apenas da falta de meios, porque, logo com a entrada em cena dos financiamentos da Gulbenkian, os filmes começam a multiplicar o número de personagens. Já em O cerco, que de algum modo prepara reactivamente esses «anos Gulbenkian», há muitas personagens inconsequentes, sem desenvolvimento - e é muito por elas que entram as «frases sobre» a situação geral do país ou sobre a vida. Em O recado, de Fonseca e Costa, apesar do tom policial pretendido, são tantas as personagens, ainda para mais sem que se explique quem são ou em que jogos estão envolvidas, que o *puzzle* se torna penoso, criando-se uma arrastada sensação de demora; nem o genérico inicial[838], com a habitual hierarquização dos actores e das personagens, ajuda à orientação do espectador, porque a personagem de José Viana, que sabemos ser um dos protagonistas, só surge quando o filme está muito avançado. Oxalá, de António Pedro Vasconcelos, tem tantas personagens que o filme precisa de uma *voz off* sempre a apresentá-las, como se fosse um romance - e o espectador não as fixa nem as reconhece, porque, ao contrário do romance, o filme não é lido e não é possível voltar atrás. Em A moura encantada, de Costa e Silva, não só há várias personagens que nunca sabemos quem são nem têm qualquer função no filme, como o afastamento de outras não tem nenhuma definição nem consequência: até a bela encantada, que o título enganosamente sugere ser o fio condutor do filme, desaparece sem deixar qualquer rasto ou referência. Em Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, há muitas personagens que não chegamos a

[838] - A este respeito, cf. Nicole de Mourgues, Le générique de film, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, que estuda os genéricos como «*seuil*» cuja função é facilitar ao espectador a passagem do mundo real ao mundo ficcional ou vice-versa, assumindo que se dirigem ao espectador para lhe falarem do filme, ao mesmo tempo que são o lugar da(s) assinatura(s). Só esta já seria uma fascinante linha de estudo do nosso cinema.

perceber para que existem (o amigo, a amiga do amigo, a irmã e o seu namorado, o caçador...) E os exemplos podiam estender-se, até depois do período aqui considerado - pense-se por exemplo em O fio do horizonte, de Fernando Lopes, onde, ou há personagens em excesso, ou falham as ligações entre elas que porventura as poderiam justificar. São raros os casos em que exista uma economia narrativa que nos permita conhecer e seguir bem as personagens principais (César Monteiro obtem-a pela concentração numa só personagem, Eduardo Geada tem-a quase sempre, Vasconcelos consegue-a em Aqui d'el-rei, para dar alguns exemplos).

Um outro modo que reduz a espessura e o alcance das personagens do nosso cinema é o seu **desenraízamento**. Assim as personagens dos nossos filmes, que muitas vezes vêm de outro lugar diferente daquele onde estão, ou vão partir para outro, ou regressaram mas já não pertencem ali onde antes pertenciam, ou estão onde nasceram mas vivem em função de uma fuga, não têm enraízamento num espaço concreto e real, e nem sequer parecem ser capazes de estar em espaços vulgares. Podemos dizer que estas não-personagens vivem em «não-lugares», no sentido em que Marc Augé[839], com alguma reminiscência de Rousseau, criou este termo: ao contrário dos territórios habitualmente estudados pelos antropólogos como lugares onde se enraízam a memória, a identidade e a criação de relações, os não-lugares, característicos da «sobre-modernidade», não geram identidade, nem relacional nem histórica, privatizando os «lugares da memória» e deixando o indivíduo solitário, entregue ao provisório e ao efémero.

É certo que, no limite, seria possível tirar partido dessa situação, embora com acrescidas dificuldades de criação dramatúrgica e narrativa. Mas também não parece querer-se, ou saber-se, explorar esse desenraízamento: parece-se apenas querer-se aumentá-lo, em todas as dimensões, a ponto de, a meu ver, umas virem tirar as já arriscadas potencialidades das outras. É assim que, à não pertença a um lugar, vem juntar-se a não pertença a um trabalho, a um profissão, a um modo concreto de existência. O seguinte diálogo de Do outro lado do espelho - "Atlântida" é exemplar deste desligamento:

---

[839] - Non lieux, Paris, Seuil, 1992.

«Ele: A única coisa que me lembro dela é que nunca a vi entrar. Ou já cá estava, ou só quando levantava os olhos é que a via. Nem nunca a vi partir, apesar de ela se ir embora sempre antes de mim. Engraçado que só agora é que penso nisto. (...) Mas nunca me lembrava dela antes de a ver. E tu, donde é que vieste, o que é que fazes?

Ela: Suponho que faço o mesmo que toda a gente. Venho do passado, passo muito tempo à espera do futuro...

Ele: Não é isso.»

O certo é que nunca saberemos o que ela faz, nem de onde veio, nem de onde ele veio ou que ilha é aquela para onde se dirige no início. Quando ela lhe pergunta a ele «E tu, como é que vives?», ele responde «Não sei. Mas não quero viver assim.»

Mesmo os filmes teoricamente passados com classes trabalhadoras, ou aqueles que não são exclusivamente sobre elas mas incluem elementos dessas classes, não nos mostram nem nos dizem o que eles fazem como trabalho. Por exemplo, em Azul, azul, de Sá Caetano, Miguel, um trabalhador agrícola, tem uma paixão, ambiguamente correspondida, pela aristocrata que vive no solar: vêmo-lo nas suas andanças românticas a levar presentes à senhora, vemos as suas roupas de trabalhador, a dois terços do fim vêmo-lo, enfim, numa vaga cena de trabalho no campo, mas nunca sabemos quem ele é, onde vive, se tem família, para quem trabalha, etc. Salvato Teles de Menezes [1985:183-184] critica, embora de um ponto de vista mais político do que dramatúrgico, a existência n'Os demónios de Alcácer-Quibir, de Fonseca e Costa, de personagens, mesmo populares, «que, embora habitando o país real, concreto, não parecem ter as suas raízes nele e dele estarem, afinal, radicalmente separados (eis uma estranha raça de gente)»; são «figuras envoltas num mistério biográfico que não se coaduna minimamente com elas».

Outras vezes, quando há apontamentos que permitem localizar a personagem num universo social determinado, isso pouco adianta sobre o seu funcionamento no filme, porque os seus comportamentos podem nada ter a ver (nem pela afirmação nem pela negação) com esse universo: o assalariado pode deixar de ir ao trabalho, o burguês pode ser ocioso e livre como o aristocrata; o que fica bem sintetizado na frase de um bêbado de Dina e Django, que diz: «embora não pareça, sou uma pessoa com ideias

completamente opostas à vida que levo.»

Em suma, são personagens cuja existência parece só acontecer naquelas cenas em que o filme as criou; o terror de Pigmalião retira-lhes a espessura que adviria de elas terem um passado e um futuro, que lhes daria maior autonomia em relação à enunciação para a qual foram criadas e dentro de cujo estrito quadro se quer que elas permaneçam.

Como sintoma desta tendência, repare-se que as personagens muitas vezes não têm nomes (os protagonistas de Do outro lado do espelho - "Atlântida", por exemplo, até no genérico vêm referidos como «Ele» e «Ela», o mesmo acontecendo com a protagonista de Duma vez por todas), ou, quando os têm, são apenas nomes próprios. Mais uma vez há aqui uma sintonia com a *Nouvelle vague*. Como nota Michel Chion[840], enquanto os filmes americanos usam frequentemente os apelidos para situar as suas personagens (em estatuto social ou grupo étnico, por exemplo), os filmes franceses, ou recorrem a nomes caricaturalmente franceses, ou então, «no cinema francês de autor (*Nouvelle Vague* e outros), os heróis muitas vezes têm nomes próprios, e não têm apelido. O que é coerente com uma dramaturgia fundada sobre histórias sentimentais e marivaudescas, nas quais a comunidade social, o trabalho, têm muitas vezes menos lugar do que noutros casos.» A própria utilização, tão frequente no nosso novo cinema, dos nomes «Maria» e «António» (ou «José») para os protagonistas, embora em muitos casos possa ser relacionada com a intenção de representar o povo português, acaba, na sua abstracção, por remeter para um povo em que a comunidade social e o trabalho têm pouca ou nenhuma importância.

No caso de João Mário Grilo, há uma preferência clara por personagens que estão deslocadas, fora do seu mundo próprio. Conteúdo e forma dos seus filmes estão unidos nessa operação de filmar um deslocamento, um *dépaysement*: é o caso de A estrangeira (como o nome indica), é o caso d'O processo do rei, é o caso do Fim do mundo - e também do próximo Os olhos da Ásia. Não porque Grilo queira aproveitar para estudar os efeitos pessoais, psicológicos, desse deslocamento: ao contrário, por exemplo, de Paulo Rocha, que quase sempre se interessa

---

[840] - Écrire un scénario, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, pp. 90-91.

mais pela intimidade das suas personagens, o cinema de João Mário Grilo debruça-se sobre o lugar que elas ocupam, e nesse sentido poderia dizer, como João Botelho (na citada entrevista de 1988): «Eu não gosto do cinema da psicologia, do particular; gosto do cinema colectivo. O cineasta que mais me fascina é John Ford, que dava personagens colectivas, representantes de grupo, de famílias... Isto atrai-me muito... Eu não gosto do gesto privado mas do gesto público. Gosto da distância, da atracção e repulsão.» A diferença (a perversão, se quisermos, e a mola do seu funcionamento dramático), está em que, em vez de escolher esses representantes de grupo em situações paradigmáticas, Grilo prefere filmar os gestos públicos quando afectados por um erro, uma incoerência, um deslocamento que redobra aos nossos olhos de espectadores a estranheza de todo o sistema de gestos públicos (um rei tão deslocado do preenchimento do seu lugar natural que o próprio tribunal o julga e depõe, um preso que nós sabemos nada ter a ver com o mundo da prisão e do crime, um japonês que é jesuíta e acaba martirizado por japoneses).

Em certos filmes, há uma espécie de duplo (falso) enraízamento que reforça o resultado final de a personagem não pertencer a nenhum lugar. É o caso de Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, em que há um mundo oficial claramente definido, com as suas regras, um outro mundo clandestino, erótico, igualmente maquilhado, da subversão a essas regras, e em ambos vive Laura, a protagonista, que acaba por nos transmitir a sensação de que o essencial de si própria não está em nenhum desses mundos. Nos filmes dos anos oitenta e noventa, como por exemplo Ao fim da noite, de Joaquim Leitão (R:1990), são tantas as pertenças sucessivas e sucessivamente traídas que as personagens acabam por já não saberem onde vão nem sequer onde estão: por exemplo, Hélder já andou com Cláudia, mas agora é guarda-costas de Queiroz, que tem Cláudia de volta, mas no fim ela vai enganando todos (incluindo a si mesma) e acaba por fazer amor com Hélder e planear uma fuga com ele, embora não possa deixar de reconhecer o amor dedicado que Jorge (amigo de Hélder e *disc-jockey* de Queiroz) tem por ela... Como é dito na publicidade do filme, «os jogos são para se jogar até ao fim». Essa ideia de jogo já tinha antecedentes, por exemplo, n'O mal amado, de Fernando Matos Silva («tudo isto é um jogo e o vício desse jogo», dizia aí o protagonista), mas

ganha agora uma maior sistematicidade, menos política e mais ligada a uma incessante cadeia de traições pessoais, que nos faz perder ainda mais completamente as referências: veja-se Serenidade, de Rosa Coutinho Cabral, em que a protagonista oscila entre os braços do namorado, do *escroc* e do mafioso, sem que se chegue a perceber quem está de facto ligado a quem.

Mais comum é as personagens dos nossos filmes expressarem o seu desenraizamento manifestando o seu desejo de poderem estar bem longe do lugar onde estão. Desde logo em Os verdes anos, Júlio, o protagonista (que no entanto, decerto pela referida «consciência social» de Nuno Bragança, vemos constantemente no seu trabalho de sapateiro - é assim que conhece Ilda, e é lá que se dão muitos dos encontros com ela e com o tio), diz a um estrangeiro: «Sabe o que é que eu queria? Era ir-me embora. (...) Mal um homem vem ao mundo é toda a gente em roda dele. Vai p'ra aqui, vai p'ra ali, tudo quer dar ordens. (...) Eu gostava era de me ir embora. Mas lá na terra também dizia o mesmo. Vim para Lisboa, não melhorei. Qualquer dia meto-me num barco e vou por aí fora. Gostava era de levar a Ilda.» E depois repete a Ilda: «Sabes o que me apetecia? Ir-me embora para o estrangeiro»; e ela responde: «Ah, isso também eu. Mas a gente não pode ir sem ter nada onde se agarre.» Belarmino, esse, assume-se como «um vadio. Se fosse médico ou engenheiro não vinham para isto, só vadios como eu.» Em O desejado, ou as montanhas da lua, Paulo Rocha há-de levar essa vadiagem ao cúmulo de a introduzir como cerne da história de um primeiro-ministro, que tem uma relação tão ambígua com o poder que tudo o que conta é a sua errância para longe dos lugares e interesses desse poder. Em Sétima letra (R:1988), de Simão dos Reis e José Dias de Souza, Berardo rejeita da seguinte forma a tentativa de conforto estendida por Gerardo:

«GERARDO - Também há quem goste de ti.

BERARDO - Só quando não estou no meu lugar.

GERARDO - Sabes lá qual é o teu lugar.

BERARDO - Muito longe daqui.»

E Cristina Hauser fez em 16 mm, para a televisão, uma média-metragem que tem mesmo como título Longe (R:1988; E:1989), e em que o

protagonista canta: «as coisas do mundo/ não sei descrever/ estou longe/ são portas fechadas/ segredos por revelar/ são coisas do mundo/ só se podem ver/ ao longe.»

Oliveira, por sua vez, trabalha constantemente personagens que são excepcionais, fora das coisas deste mundo. Como se vê em Benilde ou a virgem-mãe, filme, tal como se via na peça que lhe deu origem. O Padre Cristóvão chega mesmo a concluir: «Não há morte para quem crê! só há passagem deste mundo; e há seres que não são deste mundo...» Eduardo, o infeliz noivo de Benilde, responde-lhe: «Sim, há... há seres que não são deste mundo! Mas este mundo ficaria mais pequeno se eles não passassem por cá.» Mais tarde, Benilde avisará Eduardo, o único a acreditar plenamente nela, que «também tu já não és deste mundo». É esse sentimento de as personagens não serem deste mundo, e a falta que fariam se por cá não passassem, que Oliveira procura sublinhar. Didier Marty[841] sublinha, a propósito de Benilde, este reforço do texto pela *mise-en-scène*: «Daí a afinidade estranha entre Benilde e o louco. Não praticam ambos a mesma transgressão, juntando-se então numa projecto semelhante, um pelo alto, o outro por baixo? (...) Pela(s) sua(s) conduta(s), Benilde (o louco) coloca(m)-se fora do mundo. Cria cuervos [de Carlos Saura] é a hipocrisia dos adultos vista através do olhar puro de uma criança. Benilde é a recusa da crítica (ela não aceitará julgar as confidências da sua tia, quando esta lhe faz o pedido). É também a recusa de se prestar à crítica (ela situa-se num *ailleurs* conpletamente estrangeiro aos adultos). Tal como o louco é invisível ao longo de todo o filme, também Benilde é duplamente isolada, quando, presa do seu delírio, não apenas está sózinha no enquadramento, mas também inundada, isolada por uma luz irreal, "pré-rafaelita", completamente diferente da luz, essa muito concreta, que ilumina os outros momentos do filme.»

Mais tarde, com O meu caso, a dupla Régio-Oliveira voltará a apresentar, agora num modo mais irónico, o desenquadramento de um ser excepcional, que chega a uma sala de teatro e sobe ao palco porque quer contar o seu caso. Quando o empregado, aflito, insiste com ele para que

---

[841] - Em crítica ao filme nos Cahiers du Cinéma, nº 309, Março de 1980, p. 48.

saia, e lhe explica que o seu emprego, assim como a sobrevivência da sua desgraçada família, estão em causa, esse intruso, significativamente chamado «O Desconhecido», responde: «O seu caso é esse? Acho banal. Não tem sentido. O meu é que sim, porque dá sentido a todos os casos. (...) Compreenderá, se tiver algum entendimento, que nada é a mulher paralítica, o filho desempregado, os outros menores, perante a grandeza dum caso excepcional e ao mesmo tempo simbólico...» E o Desconhecido mais não chega a fazer do que acusar «o ridículo, a insignificância de tais casos, que não ultrapassam a mais comezinha experiência...», por comparação com o seu, o de «um homem que tem um caso verdadeiro»: «Eu é que estou aqui para dizer um caso que nada tem de banal; que excede todas as experiências comuns, e toca nas profundezas inexploradas da metapsíquica! Sim, ainda o não consegui dizer! Parece que toda a gente detesta a superioridade.» «O que vem a ser é que não posso admitir que me não deixem falar a mim, quando permitem que se venha dizer ao público tais pataratices!» Quando um espectador protesta, o Desconhecido diz «para o público, em voz poderosa»: «Vêem Vossas Excelências? Até este, de entre Vossas Excelências, se levanta para não deixar falar o homem que os deuses escolheram. Mas nada! nada! nada! nada impedirá o homem livre e ousado de comunicar aos homens a sua mensagem, que é a divina.» Afinal, porém, tudo neste mundo concreto o impede de fazer a sua comunicação, e «o pano cai brusco e rápido, cortando-lhe a palavra».

Valeria a pena investigar quantos dos protagonistas dos nossos filmes procuram interessar, não pela sua pertença a este mundo, mas pela sua extraordinária diferença de homens (ou mulheres) «que os deuses escolheram». Desde Os verdes anos, em que o tio chama duas vezes maluco a Júlio, um diagnóstico que Ilda decerto partilhou, no momento da morte; a Lerpar, de Luís Couto, em que a mãe comenta com a filha pequena, depois de uma visita relâmpago do filho, «o teu irmão é maluco mas a gente gosta dele»; a Dina e Django, em que o protagonista se orgulha: «nós somos diferentes de todos os outros. Para ser diferente é preciso ser-se puro. Pelo menos.» Ou a Uma rapariga no verão, em que Isabel diz «Não quero ser como as outras pessoas» e o amigo a sossega assim: «És diferente, não te preocupes.»

Essa diferença poderia ser pensada e explorada no mesmo sentido em que o fez, no dizer de Hegel[842], «o romance, a moderna epopeia burguesa. Aqui aparecem primeiro toda a riqueza e multiplicidade dos interesses, das situações, dos caracteres, das relações da vida, o vasto fundo de um mundo completo, assim como a representação épica de acontecimentos. O que falta ao romance, contudo, é o estado geral, originalmente **poético**, do mundo, do qual procede a verdadeira epopeia. O romance, no sentido moderno da palavra, supõe uma sociedade prosaicamente organizada, no meio da qual ele procura, tanto quanto possível, restituir à poesia os seus direitos perdidos, ao mesmo tempo quanto à vivacidade dos acontecimentos, à das personagens e à do seu destino. Por isso, um dos conflitos mais frequentes e que mais convêm ao romance é o conflito entre a poesia do coração e a prosa das relações socais e do acaso das circunstâncias exteriores. Tal desacordo resolve-se ou tragicamente, ou comicamente», ou então pela integração na sociedade. Oliveira virá aliás, a explorar esse filão, em Vale Abraão, onde a poesia do coração de Ema não se conforma com a prosa das relações sociais à sua volta. Mas isso pressupõe um mínimo de interesse por essa prosa das relações socais, ou até de crença nela, para que funcione um dos pólos da dialéctica; e muitos dos nossos filmes não parecem tê-lo. Além disso, o mesmo Hegel avisa que, para haver género épico, é preciso que ainda não haja separação entre o sentimento e a vontade; ora, a maior parte dos nossos filmes manifesta em grau agudíssimo essa separação.

As personagens dos nossos filmes patenteiam recorrentemente aquela **fraqueza de vontade** a que recentemente Donald Davidson chamou *akrasia*: muitas vezes o agente até sabe o que faz, e porquê, e sabe que não é o melhor a fazer, mas não sabe explicar porque não faz outra coisa. Discutindo esta questão, Eduardo Prado Coelho [1992:115-117] prefere a formulação de Vincent Descombes, que, em L'Inconscient malgré lui, recorre por sua vez a O demónio da perversidade de Edgar Poe. «E diz: "nunca o lógico registará o princípio de acção da perversidade, a inclinação para agir contra todo o bom-senso, contra o seu interesse, contra o seu bem-estar. (...) Este posicionamento do lógico encontra-se também no

[842] - Estética, capítulo «Os principais géneros poéticos, 8: o romance, epopeia moderna.»

linguista, que não consegue ver na linguagem senão um instrumento orientado para a comunicação: o locutor sabe o que tem a dizer, e comunica-o ao auditor que ainda não sabe. Mas, como nota Descombes, "o princípio da acção não é o bem-estar, mas o que Edgar Poe chama a perversidade: 'No sentido que lhe atribuo, é na realidade um móbil sem motivo, um motivo não motivado'. Por outras palavras, é-se incapaz de dizer por que razão alguém se entrega a tais actividades". Donde, "o sujeito não sabe o que quer (porque não o pode dizer), donde, não é verdade que ele saiba o que diz (não sabendo o que quer, ele ignora também o que quer dizer)". E para concluir: "Donde vem que se fale de inconsciente? Incontestavelmente, da observação de um sujeito em que é manifesto que ele não sabe (dizer) o que quer."» Muito haverá a investigar para compreender como e porquê esse inconsciente é exaltado nos nossos filmes através dessa manifestação de *akrasia*, de as personagens não saberem o que querem, ou, quando o sabem, não precisarem suficientemente de o fazer, ou não terem vontade de o realizar, e fazerem outra coisa, vivendo, ou pelo menos transmitindo, um sentimento de despropósito.

Repare-se, por exemplo, em O recado, de Fonseca e Costa, um filme no entanto politicamente empenhado e ousado na sua crítica à repressão política em Portugal. Lúcia, a protagonista, cantarola: «assim devera eu ser, assim devera eu ser, se não fosse não querer»; todo o seu comportamento é, de facto, de alguém «do contra», e que por isso não se situa em nenhum território - nem sequer na oposição; mas, no final, acaba por tomar uma opção, e a mais confortável, mais segura, nos braços do rico industrial. Assim, O recado é um filme sobre o impasse de se estar à margem do sistema, e sobre a tentação, quase a necessidade, de se capitular, nem que seja escrevendo torto pelas linhas direitas da família. No mesmo filme, parece-me extraordinário que, quando Lúcia vai visitar a mãe do seu amigo Francisco, a senhora lhe diga: «Pergunto-me pelo Francisco. Às vezes penso se não lhe terá acontecido alguma coisa. Há anos que não o vejo. Às vezes ainda escrevia uma letras.» É muito desprendimento, ou distância entre o sentimento e a acção, para uma mãe que há anos não sabe do filho... Lúcia sossega-a com um simples «Ah, ele é muito preguiçoso para escrever, já sabe como ele é...»

Outro filme com bastante consciênca sociológica e política, O crime de aldeia velha, de Manuel Guimarães (R:1963; E:1964), manifesta a mesma *akrasia*. Aí dois homens partilham igual sentimento de amor por uma mulher, que a aldeia concluirá ser bruxa. Mas tais sentimentos não têm consequência: num caso, porque é homem casado, tem a sua mulher em casa, aquele amor é apenas um jogo fútil; no outro, porque, embora a ame, está sempre pronto a discutir, a reagir, mas não a tomar alguma decisão. A bruxa sedu-los e ri-se, mas não é para ficar com nenhum deles - até se ri enquanto eles se matam. Sim, porque os dois homens que desejam aquela mulher acabam por se neutralizar, matando-se um ao outro: assim o motor da história morre a meio do filme. Como o ponto de vista da história não está trabalhado - a solução teria sido centrá-lo na mulher/bruxa, que vai até ao fim e morre em terror - e como há um ponto de vista saltitante, sociológico, o filme não tem ponta por onde nos pegue. As personagens secundárias manifestam a mesma descoordenação entre o sentimento e a acção: uma jovem Margarida, que quer o segundo homem, acaba por o não ter, o padre acaba por chegar tarde ao sítio onde o povo queima a bruxa, etc.

Parece-me que nos filmes dos anos sessenta ainda as personagens tinham alguns objectivos, mesmo que apenas em mente, ou desencontrados das suas circunstâncias. Assim, n'Os verdes anos, Júlio, para além de sonhar em ir para o estrangeiro, faz um plano íntimo, secreto, que surpreende Ilda e também o espectador. Recapitulemos o diálogo, passado à beira de uma árvore:

> «ILDA - Onde é que a gente vai agora? A mim tanto me faz, só queria ver o hospital ao pé. Agora vamos onde tu gostares.
>
> JÚLIO - Eu não quero ir a parte nenhuma.
>
> ILDA - Homem de um raio! Mas afinal o que é que tu queres?
>
> JÚLIO - O que eu quero é casar contigo. Mas depressa, sem demora. É só o tempo de tratar dos papéis e essas coisas todas.
>
> ILDA - Casar? Assim a correr? Mas onde é que a gente vivia? E tu ainda não foste à tropa!»

Discutem um pouco, mas Ilda conclui: «Não, não pode ser.» Ele ainda pergunta «Porque não?», ela reitera que «Não, não pode ser», e ele

também não é pessoa para insistir, para lutar: revelou uma única vez o seu plano, e ficou a saber que ela, como o tio e todo o resto do mundo, não o compreende, ou, compreendendo-o, não o aceita. Quando, logo a seguir, Ilda encontra umas pessoas da terra e diz que quer passear com elas, ele responde vagamente «vai, vai»; pouco depois (e só não se espanta quem já conhece o filme), assassina Ilda e ficamos a saber quão grande era a força do seu sonho e a crueza da sua desilusão, que antes apenas manifestara de formas mansas, quase vegetais, para usarmos a expressão de Alexandre O'Neil.

Nos anos oitenta, a mesma situação é retomada num filme que, em muitos aspectos, considero ser talhado na memória deste: Nuvem, de Ana Luísa Guimarães; e muitos espectadores comentam no fim o carácter súbito e insólito do pedido de casamento que o protagonista faz à protagonista (e que, como veremos, no livro que deu origem ao filme, não é súbito nem insólito). É que, mesmo quem veja e reveja certos filmes portugueses fica sem perceber alguns elementos básicos das narrativas, em que, nuns casos por inépcia, noutros por deliberada estratégia, as personagens escondem a sua vida numa reserva íntima, não manifestada, e muitas vezes o que mais ficamos a conhecer é essa reserva. Como diz lapidarmente uma personagem de Serenidade, de Rosa Coutinho Cabral, «*you had clearly something to hide*». E, no mesmo filme, quando outra personagem diz «Acho que me andas a esconder qualquer coisa», o interpelado explica: «Temos de esconder alguma coisa para não ficarmos a perder.» O filme Onde bate o sol, de Joaquim Pinto, passa todo o tempo a esconder aquilo que já de si as personagens trazem muito escondido, de modo que chegamos ao fim sem perceber senão o mais grosso e menos aproveitado do potencial que sentimos ali existir. O problema é quando essa indeterminação nas personagens e nas suas relações passa para a narração, que fica igualmente indecisa, e para o espectador, sem ser da melhor maneira; por vezes nada mais passa além dessa indeterminação.

Em O mal amado, de Fernando Matos Silva (R:1972), temos ainda, a meu ver, um jogo interessante entre, por um lado, a aparente indiferença do protagonista, que não se importa de ir para o emprego que o pai lhe arranjou e onde faz vénias como quem goza, e, por outro lado, a sua liberdade interior, a sua rebeldia, tão grandes que o fazem ser indiferente

às convenções a que exteriormente o obrigam, e que o fazem procurar quem compreenda a sua diferença e e lhe corresponda - encontrará, de facto, embora o desfecho trágico impeça, por interposta pistola, a consumação desse amor.

Depois, tendencialmente, creio que a indiferença das personagens aos lugares e coisas deste mundo deixou de estar em tensão com alguma coisa, de ter um efeito produtivo, ainda que trágico, para passar a ser pura e simples indiferença, do início ao fim dos filmes. Régio, a dado momento da peça, compara a sua Benilde às «imagens de Nossa Senhora da Expectação»: e assim são muitos dos nossos protagonistas, imagens da expectação. Ou, quando não estão à espera, estão depois dos acontecimentos: não os vemos é **durante** o acontecer. Repare-se na apresentação, em *off*, do protagonista de Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada (já que a maior virtude deste filme é a sinceridade com que se expõe):

> «sinto crescer em mim um vazio. Como se a vida se recusasse a mostrar-me o seu verdadeiro sentido. Nesta ou noutra cidade, neste ou noutro sítio onde me sinto sempre de passagem, percorro indeciso as ruas, olhando os olhos das mulheres. Os seios, as pernas esguias das mulheres. E se as sigo, se lhes falo, se as chego a tocar jamais delas me senti próximo, mesmo se penosamente finjo ser o contrário do que sou, e lhes procuro dar uma sensação de plenitude. Uma boca à procura de outra boca. Assim vou suportando a situação transitória em que me encontro, à espera de um gesto, de uma palavra ou de um sorriso, que me prenda e me obrigue pela primeira vez a enfrentar a razão profunda desta existência à deriva.»

Repare-se também em Oxalá, de António Pedro Vasconcelos, que em 1980 fez parte da selecção oficial de Veneza. É a crónica da vida de um D. Juan **depois de** já ter deixado de o ser e de se ter dedicado à escrita. José, esse protagonista, ouve, no seu exílio de Paris, a notícia do golpe de Estado de 1974. Regressa então, mas por breves períodos, e parece sentir-se mal, tanto em Portugal como em França. A sua grande máxima é: «Há duas coisas, duas, que eu nunca voltarei a fazer: voltar a casar ou entrar para um partido. São duas e pelas mesmas razões.» Torna-se, assim, uma espécie de encarnação do *Verfremdung Efekt*, uma estranheza que se passeia pelo meio das pessoas e acontecimentos. Infelizmente, cedo

percebemos que a sua indiferença vai ser apenas dita, e redita, sem nunca chegar a intensificar-se ou a conduzir a algum acontecimento que lhe seja próprio[843]; de tudo lavará as mãos, como Pilatos, aliás invocado num dos diálogos. Mesmo a sua representação (mais uma vez trata-se de um não-actor) faz-se toda num espaço axial muito pequeno, partindo sempre da mão direita, com os dedos a esticarem-se consoante as frases, e sem nunca se excitar com nada, como convém, presume-se, a uma pessoa de boa condição social e ainda por cima pensador. Quando Maria lhe pergunta: «Gostas?», ele responde: «De quê? Dela? De escrever? De Paris? De estar cá?» Ela precisa: «Do que fazes.» Ele conclui, em francês: «*Il faut vivre!*» Essa falta de entusiasmo de José, se não é comum à classe social elevada, então é contagiante, porque mais tarde, quando José pergunta a Maria se gosta do namorado (que por sua vez está «demasiado apaixonado para não ser inseguro e demasiado tímido para ser ousado»), é ela que responde: «Gosto. Não. Não sei. (*Vira-se para a frente*) Não sei.» E, quando um telefonema anuncia que esse namorado teve um desastre de mota e morreu, ela não parece nada afectada. Mais tarde ainda, há o funeral do avô dela, mas ambos são indiferentes demais para irem: «MARIA - Vais ao funeral? JOSÉ: Não, vim buscar o roupão. Tu também não foste.» Mais perto do fim, José encontra a sua antiga mulher, que lhe diz «Acho que te amo» e lhe conta que a filha, que ele julgava ser dele, afinal é dum tipo horrível, um mecânico que a espreitava e que ela levou para Monsanto. Depois de fazer esta revelação (com mais pormenores), meia debruçada sobre ele, na cama mas vestidos, ela pergunta: «estou-te a magoar?» José responde: «Sim, estás com o braço há cinco minutos em cima de mim.» Nem ficar a saber que a filha não é dele o tira da sua indiferença. Ela há-de responder-lhe, certeira, um pouco depois: «Tu foges, é o que é. Dizes que a vida é um compromisso e passas a vida a não te querer comprometer.» José diz «Ah, pelo contrário, estou cheio de compromissos em Paris»; e com a fácil duplicidade do termo «compromisso» foge à questão dela. José diz ainda que só houve outra mulher que o marcou: ela vive agora na

---

[843] - Ora, como bem nota Susanne Langer [1953:337], no drama o que vemos «não é um comportamento, mas a auto-realização de pessoas em acção e paixão; e, como todo acto possui importância exagerada, as respostas emocionais das pessoas numa peça são outrossim intensificadas. Mesmo a indiferença é uma atitude concentrada e significativa.»

América, mas ele, quando lá esteve um ano, não a procurou: para ter alguma coisa de reserva, como um livro do Stendhal que nunca leu, explica (ele tem sempre na ponta da língua explicações para a sua *akrasia*). De novo ela lhe responde bem: «tens mas é medo de te decepcionares.»

Para que não se pense que esta é uma idiossincrasia de apenas um sector do nosso cinema, vejamos outros exemplos, de variadas áreas. As horas de Maria, de 1976, tem também uma resposta exemplar: quando a doente volta ao normal, depois de ter lançado gritos estridentes, sente-se incomodada por ter gritado, e diz: «Que disparate, meu Deus! É capaz de vir aí gente aos gritos que eu dei»; ao que o médico, que de facto tinha ficado indiferente a esses gritos, a sossega: «Não virá ninguém. Mesmo que se fizesse aqui dentro uma caçada ao elefante, a tiros de canhão, ninguém dava por nada.» Em Ana, de António Reis e Margarida Cordeiro, em noite de temporal, estando todos ansiosos à espera da ama, quando ela chega não lhe dizem nem perguntam nada, apenas lhe mudam as roupas, em silêncio. Em Do outro lado do espelho - "Atlântida", de Daniel del Negro (R: 1984), que atrás considerei um manifesto de muitos dos princípios do nosso novo cinema, uma personagem explica: «Gosto das coisas que vêm ter comigo.» E se nesse filme vemos o protagonista a sentar-se à mesa onde estão dois manequins e servir-se de sopa fumegante como se a situação fosse realista, também em O barão de Altamira, de Artur Semedo (R: 1985), a mãe do protagonista é um manequim, que está sempre sentado à mesa e com quem o mordomo até fala, pondo depois o ouvido à escuta.

Este tipo de situações prolonga-se, de facto, pelos anos oitenta. Em Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, as personagens, a começar pelo protagonista, revelam uma separação total entre os sentimentos e a vontade. Serenidade, de Rosa Coutinho Cabral (R:1986), é a este respeito um filme cheio de exemplos. O mais que uma personagem reconhece é: «Acho que gosto de ti.» Quando a namorada insiste: «Um dia hás-de saber o que é amar alguém», ele limita-se a deitar fumo pelo nariz. Mais tarde, explica: «Eu não tomo decisões, lembras-te?» Repare-se como, no mesmo filme, tanto o filho como o pai evitam o confronto. Primeiro é o filho que pede: «Pai, precisava de lhe dar uma palavrinha. Vamos dar uma volta.» «Não, agora não», responde o pai, que está a jogar xadrez. Mais tarde o filho insiste: «Pai, eu preciso de falar consigo. Soube uma coisa...» O pai volta a recusar-se: «Agora não. Escolhes sempre os piores momentos para

falares das coisas. (*Joga a peça do xadrez*) Mas o que é que me querias contar?» Surpreendentemente, nessa altura é o filho que de súbito recusa a conversa em que vinha insistindo: «Deixa estar, fica para outra vez.» Parece ser afinal o filme que, na sua (in)decisão fundamental, não quer que eles dialoguem. Apenas um casal de jovens, quase crianças, mantêm ainda algum entusiasmo: mesmo assim, ela escreve no seu diário: «Porque é que os homens e as mulheres têm de ser diferentes? Nunca me hei-de apaixonar por ninguém. Nunca.» Um pouco depois, em carta lida em *off*, repete a mesma afirmação, curiosíssima, que nos deixa a pensar se, nos nossos filmes, a negação da paixão não provirá da negação da diferença.

No mesmo ano de Serenidade, começa a rodagem de O desejado, ou as montanhas da lua, de Paulo Rocha, em que, como atrás disse, até um primeiro ministro vadia, exibindo a sua olímpica indiferença. Quando o secretário lhe dá a notícia que o governo de coligação caiu, ele responde: «Não me chateies». Quando o *chauffeur* lhe pergunta: «Sempre vamos formar esse governo?», ele diz: «Vamos mas é dizer-me onde pára a Antónia.» Quando têm um furo, esse motorista é que dá dinheiro ao político: «o senhor Engenheiro é que já não tem. Como todas as sextas-feiras, não é?» Pouco depois, há um camião que vem para cima do carro: o motorista diz «foi um atentado», o protagonista responde que não, que para isso era preciso que viesse um outro na outra mão; pura e simplesmente embrulha a mão num pano, diz «vamos» e segue estrada adiante. Até a sua ex-mulher, ao compilar-lhe as memórias, se surpreende: «Sabes que bastava eu mudar uma ou duas palavras e dava-lhe cabo da carreira? Ele sabe e tanto lhe faz.» Apenas num aspecto ele parece ser humano: na relação com o padrinho/pai. Quando sabe que ele está à morte, vai imediatamente para a terra onde ele está, entra na casa, acusa outra personagem, Antónia, de assassina. Mas, afinal, pouco depois, quando o padrinho parece estar mesmo a morrer, já eles observam da janela, Antónia abre-lhe a camisa, cantarola, dirigem-se para a cama, assim desdizendo completamente o objectivo com que ele entrou espavorido no solar. Pouco depois vemo-los, de manhã, na cama, juntos.

Um outro exemplo: Onde bate o sol, de Joaquim Pinto (R:1988). Quando o protagonista, Nuno, vai com toda a urgência falar com Alberto, que está estendido ao sol, basta este dizer que é melhor falarem depois para que Nuno aceite («Como queiras») e logo se vá embora - sem que

esse adiamento, que até podia ser forte, tenha qualquer justificação narrativa ou dramática. Mais tarde, Nuno explica a Alberto que já está atrasado, que tem de apanhar o comboio, e toma um atalho para chegar mais depressa; mas afinal vêmo-lo depois fazer o seu pequeno saco com todo o vagar, e ainda ir levar uma camisa a casa dos caseiros, folheando até os livros que lá há. Outra vez, está ansiosamente à espera da irmã e mal ela chega ele sai de casa quase sem lhe falar. Há também uma carta, peça decisiva de eventual chantagem; quando Alberto a dá a Nuno, dizendo que é importante, este, sem a abrir, põe-a na fogueira: «deixa lá, não interessa»; e assim acaba um dos eixos narrativos e dramáticos do filme.

A idade maior, de Teressa Villaverde, é um filme que começa por ter objectivos bem definidos, uma grande vontade sentida pela mulher e pelo filho de que Pedro regresse da guerra colonial. Mas quando Pedro volta, surpreende e desestabiliza a história por não querer ir para a sua casa, nem sequer comunicar que chegou, indo instalar-se em casa de Mário, um amigo. É, ou poderia ser, uma excelente solução de guião (nós sabemos mais do que a mulher e o filho, há uma incomodidade interpelante), mas, como o protagonista fica sem saber o que fazer em relação à família, e nada faz, o respectivo potencial narrativo e dramático acaba por não ser aproveitado: não chega a levar o filme para outra dimensão e a segunda parte torna-se não só divergente como, apenas, mais fraca do que a primeira. Quando a mulher finalmente sabe que ele já veio e o visita, ele parece indiferente em relação a ela (há no filme algumas explicações sobre a guerra como geradora dessa indiferença), e ela tão-pouco sabe o que fazer com ele - a relação perde a capacidada narrativa e mesmo a intensidade dramática. Teremos, depois, actos sem objectivo, como quando Pedro deita fogo à casa de Mário, que no rescaldo lhe pergunta «foste tu?», e tudo parece passar-se sem consequências.

Logo no início de Duma vez por todas, de Joaquim Leitão, a rapariga com quem o protagonista passou a noite diz-lhe: «Trabalhas? Não pareces nada o género.» «Ai não? Então que género é que eu pareço?», pergunta ele, mas ficará sem resposta - «não sei». Esse protagonista passa grande parte do filme a ver a protagonista na janela em frente, mas sem fazer nada: mesmo quando lhe telefona, não fala. Quando a encontra e segue no metro, apenas faz momices com um cigarro, nas não lhe fala. Ela, por sua vez, tem uma voz maquinal, quase de computador. No fundo, embora todo

o filme seja estruturado em função de relação entre os dois, nem ele a quer a ela nem ela a ele; querem apenas ver-se da janela. Quando ele a salva *in extremis* de ser morta por um estrangulador, ela nada diz nem oferece, e ele, tirando a pistola ao assassino, põe-se de novo a fazer momices com ela. É claro que, numa cena de perseguição, esta indecisão torna-se incoerente: perguntamo-nos, por exemplo, por que razão John não dispara sobre o protagonista, que lhe roubou a mala cheia de dinheiro e está bem ao alcance da sua pistola. Por tudo isto, o final é desconsolador: quando finalmente ele e ela se juntam, não há *climax*, porque esse objectivo não estava bem definido e temos a sensação de que só não se juntaram antes porque não quiseram, e não há razão para agora passarem a querer.

Parece assim, pelo menos nalguns casos, que não apenas se definem as personagens pela *akrasia*, como se faz gala em mostrar, pelo que dizem e fazem, essa aristocrática ou modernista falta de vontade de que alguma coisa com sentido aconteça, o seu intrínseco desfasamento em relação às leis deste mundo. Em Ao fim da noite, também de Joaquim Leitão (R:1990), a protagonista quer ser cantora (ainda a vemos em estúdio), mas depois é assunto de que nunca mais se fala. Temos de novo, como parece ser timbre deste cineasta, mulheres frias e à deriva, que nunca vemos no acto de amar, e sempre nos actos de fugir ao amor, ou de o trair; apesar da grande exibição do corpo, mantém-se a falta de desejo. Além disso, acentua-se uma característica que tem crescido em muitos filmes desde os anos oitenta: a falta de objectivos situa-se num fundo de generalizada infidelidade a pessoas e interesses, de **traição**. Veja-se o caso de Aqui d'el-rei, de António Pedro Vasconcelos. A protagonista tem dois homens (o seu marido, conde e ministro, e o capitão) e ambos se entendem bem: o mais velho sabe e tolera - ***noblesse oblige***. Quando ela junta ainda um terceiro, o jovem protagonista Lorena, o conde apenas se preocupa que ela esteja a dar demasiado nas vistas, e chega mesmo a explicar: «bem sabe, minha amiga, que respeito a sua vida e as suas escolhas pessoais.» «Sim, bem sei, estou-lhe muito grata», reconhece ela. O conde continua:

> «Não ignora também a minha aversão aos melodramas. Públicos ou privados. Públicos, sobretudo. Sou a favor das aparências para manter o verniz que nos distingue dos selvagens. O meu pai dizia-me muita vezes: se perderes a cabeça, tenta ao menos não perder as boas maneiras. Levei tempo a perceber o que ele queria dizer.»

Mais tarde, julgando que dessa vez o amor iria triunfar sobre o jogo, o conde diz-lhe: «sempre pensei que devia partilhá-la, que não podia guardá-la só para mim. Nunca tive ilusões sobre o seu amor. Acreditei na sua lealdade. Julgava-a... como eu. Bem longe dos tumultos da paixão, da desordem dos sentimentos. Mas enganei-me. A culpa é minha. Exigi demasiado de si, acreditei que o respeito acabaria por vencer os sentimentos. Cometi o miserável pecado do orgulho.» Mas, afinal, o filme não dará razão a esta preocupação do conde, porque nenhuma das personagens quer suficientemente alguma coisa para lutar por ela até ao fim, e a história acabará nas meias-tintas do compromisso e da frustração, isto é, segundo os valores e regras do conde.

Outro dispositivo muito recorrente nos nossos filmes, que contribui para o não desenvolvimento das personagens e acentua a sua indecisão, é o recurso aos **monólogos**. Trata-se, afinal, de uma consequência da falta de convivência com a realidade, ou de crença nela, transformada em «anulação épica da realidade», como bem mostrou Eduardo Lourenço [1960:174-176 e 1961:150] a propósito da geração da Orfeu: «É nessa anulação paradoxalmente cristalina e musical que se resume a motivação poética essencial de "Orpheu". O segredo do seu sortilégio reside porventura na sua estranha **classicidade**, nós queremos dizer, no facto de que essa nova convivência com os objectos e os pensamentos a uma luz negra que os destrói ao mesmo tempo que os invoca aparece literariamente como de **ninguém**, como a voz mesma de uma consciência que não se toca jamais como consciência (Sá-Carneiro) ou de uma Realidade que misteriosamente não chega aos seus próprios braços (Pessoa). (...) Os poemas de "Orpheu" traduzem uma tal ausência de nós a nós mesmos e de nós ao universo que o conflito de onde o poema nasce se transforma em conflito de todos e de ninguém. O verdadeiro real não está em parte alguma: nem no homem como consciência, nem no universo como "em face" dessa consciência. O drama reside nisso, é disso que os poemas são feitos. O drama é que não há sequer drama, nem no homem (Sá-Carneiro) nem no universo, pois para haver drama é preciso ser dois", esse famoso "dois" que Sá-Carneiro perseguiu, para ser ao menos o "um" necessário aos conflitos reais com Deus, o Mundo ou os Outros. Assim, Sá-Carneiro e Pessoa não nos falam deles, a título pessoal, mas só e sempre dessa

ôntica distância que lhes devora a substância e os impede de se tocarem e tocarem o mundo. O verdadeiro real é a consciência da sua irrealidade essencial (Sá-Carneiro) e da essencial Irrealidade de Tudo (Pessoa).»

Por contraste, continua Lourenço, «o caso da poesia de Régio, de Torga e em certa medida o de Casais Monteiro é muito diverso. Os seus mundos poéticos - por diferentes que sejam, e são-no muito - têm algo comum: a personalidade é neles um dado. (...) O pessoal não se refere somente ao facto de o drama ser antes de tudo drama de **alguém** mas igualmente ao facto de o ser **com alguém**: Deus, os Outros, ou a Sociedade. (...) Pessoa (...) escreveu: "O que não há somos nós e a verdade está aí". Toda a poesia de Régio e Torga conclama a certeza inversa. Na paixão extrema com que o fazem, a mais extrema da nossa história literária, consiste acaso aquilo que mais profundamente os separa e liga a "Orpheu". (...) A grande diferença está aqui: Régio e Torga têm interlocutores. O dramatismo da sua poesia é consolador, comparado ao da paisagem estéril de Álvaro de Campos. Precisamente trata-se de "dramatismo", categoria do mundo burguês, que é, na sua essência, um mundo onde os heróis são superiores aos deuses. Tanto faz que o herói acabe vencido como vencedor. (...) É uma poesia na qual o Mediador está presente que mais não seja sob a forma de um duplo, tão real ou mais real que o actor principal. Se necessitássemos de índices para distinguir "Orpheu" de "Presença" este não seria dos menos probantes. A ausência de Mediador é a experiência original de "Orpheu".» Experiência que se repete em muita da nossa poesia (e, no caso que agora estudamos, em muitos dos nossos filmes): «ao diálogo com a estrela, a árvore, o rosto próximo onde nos esquecemos, nós preferimos a delícia do monólogo "interior" onde não falamos a ninguém e ninguém nos fala.»

É certo que, no caso do cinema, mesmo o assumidamente industrial, faz parte das regras mais básicas e mais seguidas uma personagem não responder àquilo que a outra lhe pergunta: mas a razão é terem ambas objectivos diferentes e modos de estar diferentes, e por isso a segunda responderá falando de outra coisa, ou perguntando outra coisa. Ora, no caso de muitos filmes portugueses, se as personagens não respondem umas às outras não é porque o universo não seja o mesmo e tenham objectivos diferentes, mas porque, sendo o mesmo, é um universo do indizível, sem objectivos; e por isso optam, não pelo desencontro das perguntas-

respostas (que pode ser explorado de muitos modos, desde o «universo Casablanca» ao universo-Beckett), mas, claramente, pelos monólogos.

O instigador Bresson [1975:85] tinha, aliás, recomendado: «"Falem como se falassem convosco mesmos". Monólogos em vez de diálogo.» Aí teremos, n'O Bobo, de José Álvaro Morais, um encenador a recomendar a um actor: «Não te esqueças de que estás a falar para ti próprio.» A moura encantada, de Costa e Silva, por exemplo, é todo baseado em monólogos. Em Oxalá, o livro que o protagonista publica chama-se «*Monologues d'exilés*». Em Uma rapariga no verão, as personagens quase nunca respondem ao que as outras dizem; Pedro Costa, nesse filme assistente de realização, acentuará ainda mais este processo ao estrear-se na realização, com O sangue (R:1988). E são inúmeros os exemplos em que há uma separação clara entre texto e fala, isto é, em que, ou existe acção, sem texto, ou longos textos, mas sem acção; tudo isto em prejuízo dos diálogos.

Noutros casos, pode dizer-se que há uma funda estrutura monológica, apesar dos diálogos. Por exemplo, em A idade maior, de Teresa Villaverde, todas as personagens, desde a já referida família com o pai que regressa da guerra mas não quer viver com a mulher e o filho, às personagens secundárias, como o amigo Mário ou a amiga Bárbara, vivem em mundos radicalmente separados, que nunca chegam a entrar em comunicação uns com os outros - e talvez por isso o pequeno Alex tenha de dizer várias vezes que gosta muito de Bárbara, por exemplo, tentando-se pelo intermédio dos seus olhos observadores e espantados de criança juntar os elementos que não estão ligados senão afectivamente e ainda não fazem sentido. Muito antes deste filme, em Benilde ou a virgem-mãe, de Oliveira, a protagonista é quase um caso de autismo, embora escolhido, lúcido e orgulhoso. O médico comenta, já em relação à mãe: «Faltou a seu lado quem tentasse arrancá-la a si própria, corrigindo os excessos da sua fé e aclarando aquela imaginação perturbada.» O noivo dirá, dela: «Benilde precisa ser arrancada a si mesma... (...) Não posso, não posso viver sem ti! Ganhar-te, arrancar-te a ti mesma, é salvar a minha própria vida.» A morte virá em breve ser um argumento definitivo contra essa luta. Mas repare-se que, nesta última fala, ele já se dirige a Benilde como se falasse consigo próprio. É aquela tentativa de resposta à ausência através da perseguição de um duplo (que se conclui ser irreal), como referia Eduardo

Lourenço e que encontraremos em vários dos nossos filmes. Desde logo, naturalmente, em Sétima letra, inspirado em Sá Carneiro, todo ele baseado na co-existência inicial de duas personagens quase com o mesmo nome (Berardo e Gerardo), com o segundo a tomar progressivamente o lugar do outro, inclusivamente na sua casa e com a sua mulher. A ponto de Berardo dizer: «Um dia não resisti a enfrentar o inimigo. Bati à porta de minha casa.» Lá encontra o outro, na sua cama com a sua mulher. Berardo morre a meio do filme, e o outro acaba por tomar também o seu lugar junto da mãe, que é quem tem uma posição mais claramente ambígua sobre o duplo: tem a motivação (não gostava do filho, prefere a substituição) e a esquizofrenia suficiente para tratar Gerardo como se fosse Berardo, embora ao mesmo tempo saiba que não é. E diz, por exemplo, para consternação geral: «Só eu nunca tive um filho.»

Mas há muito mais exemplos[844]. N'O recado, a protagonista, antes de sair, pergunta para o espelho: «vais tu ou vou eu?» Em Do outro lado do espelho - "Atlântida", a protagonista é uma intrusa que veio tomar o lugar de outra mulher e o protagonista está sempre a dizer «Mas ela não és tu. Não era parecida contigo.» O mesmo protagonista explica, em *off*, o enquadramento de todo o filme:

> «A cidade era uma prisão sem grades, orientada de tal maneira que cada habitante era ao mesmo tempo o prisioneiro e o seu próprio guarda. E apesar de alguns se sentirem mal na vida que levavam, acabavam por agir sempre de forma que as coisas não podiam ser diferentes daquilo que eram. Quando alguém é vigiado por si próprio, tem poucas possibilidades de fuga. Cada habitante da cidade tinha-se tornado assim no agente da própria organização que o oprimia. E a revolta era ainda mais impossível porque era esmagada dentro de cada um deles no preciso momento em que surgia o desejo da

[844] - A começar por um filme mudo de 1918, As aventuras de Frei Bonifácio, de Georges Pallu, que é a história de um recoveiro que três frades decidem embebedar, levar para uma cela e vestir de frade, para quando ele acordar gozarem o seu espanto. Quando o recoveiro vem a si, é esse «si» que está posto em causa: os monges tratam-no como seu vigário. Ao princípio, como o hábito não faz o monge, o homem renega tudo isso, mas acaba por dizer, num extraordinário intertítulo: «vou falar com a minha mulher (...) se ela disser que sou eu já cá não volto». A mulher, que o esperava muito zangada, quando ele chega diz que não é ele, e ele acaba a repetir que não, que não é ele.

revolta. Ele sabia que a organização existia. Não porque a visse, mas porque podia ver nos outros as marcas que ela deixava. E não se queria deixar apanhar. Sabia que nem aquela nem nenhuma organização tolera quem viva à margem senão enquanto isso os não ameaça. A fuga e a revolta aberta não pareciam possíveis. (...) E as suas defesas eram uma prisão dentro da sua prisão. (...) Tudo o que lhe restava era juntar-se ao bando de loucos que acreditavam que existia algures na cidade uma porta de saída.»

Também não são poucos os casos em que esta estrutura monológica e claustrofóbica é reforçada pelo **incesto**. A protagonista de O mal amado, de Fernando Matos Silva, ama o irmão, que morreu na guerra: diz que gosta de João porque lhe faz lembrar o irmão, di-lo mesmo nas cenas de amor, chega a obrigar João a vestir a farda do irmão para fazer amor com ele, e é por causa desse trauma que acaba por matá-lo. Em As horas de Maria, de António de Macedo, a protagonista conta como desejou o padrasto, e como o padrasto lhe falou «com uma voz sem corpo, como se fosse um espírito redentor.» A igreja profanada, de Sinde Filipe (R:1976), trata da paixão incestuosa entre dois jovens nobres. Em Azul, azul, de Sá Caetano (R:1982), vemos a protagonista retirar-se da festa com o irmão, para prolongadamente se beijarem na boca, pelos jardins. Em Onde bate o sol, de Joaquim Pinto, um dos eixos fundamentais é também a relação incestuosa e consumada entre dois irmãos.

Há-de notar-se também que a estrutura monológica, por vezes quase autista, se revela não apenas nos diálogos como na relação entre os corpos. Neste aspecto, Os verdes anos lança logo o paradigma: os dois protagonistas namoram mas não se tocam, e mesmo nos momentos com maior potencial erótico, como na sequência da camisola, em que ela lhe morde a mão para que ela largue o objecto, ou em que depois estão os dois ajoelhados a apanhá-lo da água, nada acontece, é um erotismo apenas sugerido, ou que vive justamente da sua não consumação; quando ele finalmente lhe tocar, na cara, já ela prefere ir passear com os da sua terra, e teremos o trágico desfecho. Bénard da Costa [1991:120] comenta: em Os verdes anos «o que existe é um amor total aos personagens que se exprime num erotismo difuso e nada físico, numa espécie de "saudade de

os amar" e de "tudo amar" que, recuperando um imaginário típico da literatura romântica (da novela popular ao Amor de perdição) cortam com o lado queirosiano de que o cinema português tinha sido quase sempre involuntário herdeiro, para o re-ligar de a uma tradição fantomática em que o fatalismo é o único fio condutor.»

Fantasma é também Benilde, na peça e no filme, e recomenda explicitamente ao noivo, «num tom magoado»: «Não tornes a beijar-me assim, Eduardo. Não tornes a abraçar-me (...) Nem já tu podes tocar-me, Eduardo. Quem pertence a Deus não pode pertencer aos homens.» Oliveira voltará, como vimos, a essa figuração fantomática em Amor de perdição, mas aí distingue entre o amor difuso e nada físico que une, dir-se-ia mentalmente, os protagonistas, e a proximidade física entre o protagonista e a dedicada Mariana, a criada que o segue e que o ama: vemo-los juntos na cela, aproximados pela exiguidade do espaço mas também pela intenção da *mise-en-scène*, e chegamos a vê-los abraçarem-se, com Simão em tronco nu (e esta carnalidade, a meu ver, tem muito mais afinidade com a personalidade de Oliveira, tal como a revela em muitos filmes ou fragmentos de filmes, do que o platonismo, onde Oliveira não chega a atingir tão boas realizações).

Muitos outros casos podiam ser invocados nesta conspícua relutância em fazer as personagens tocarem-se. Por exemplo, O Bobo é um filme que exibe muitos nus mas onde as personagens não se tocam: mesmo quando D. Afonso Henriques vai para a guerra, e, a despedir-se, diz sentidas palavras a Egas, sai sem que haja qualquer relação dos dois corpos. No início d'O desejado ou as montanhas da lua, quando o protagonista chega ao velho solar, a governanta espera-o na escada, diz um «Olá, bemvindos», mas ninguém se toca: aí, ao contrário do Amor de perdição, serão os aristocratas a enlaçarem-se, e as classes populares a quedarem-se em corpos e vozes sem movimento, o que é ainda mais estranho. Em Uma rapariga no verão, que opta pelo grau zero da representação, as personagens, mesmo quando dão abraços, ficam muito tempo parados sem qualquer energia.

A falta de confronto das personagens, entre elas e com o real, vai prejudicar o seu desenvolvimento. Pascal Bonitzer[845] considera que «a questão do guião é talvez: de que modo é que o saber, o envelhecimento, acontece a um certo número de personagens? (...) Um guião é sempre a história de um envelhecimento, ou de rejuvenescimento, não sei. Em todo o caso, é um "tornar-se alguma coisa".» É isso que se tem de passar mesmo com personagens aparentemente tão autistas como o Travis de Paris, Texas, de Wim Wenders, que não só acaba por mudar, em resultado do confronto com o irmão, com o filho e com a mulher, como, até lá, e não é esta a menor das sabedorias do guião de Sam Shepard, vai alterando o seu funcionamento dramático, começando na mudez completa, evoluindo para os monossílabos, para os diálogos, para a longa embora desencontrada conversa com a mulher, etc. Ora, em muitos filmes portugueses a estrutura monológica é tão absoluta que nos frustra duplamente: em termos da ontologia das personagens, que nada aprendem com a vida, não envelhecendo nem rejuvenescendo (quando muito envelhecem fisicamente, mas mantendo-se iguais ao que sempre foram, como em Saudades para Dona Genciana, de Eduardo Geada); e frustrando-nos também em termos do seu funcionamento dramático, que nestes termos monológicos é, a meu ver, raramente sustentável na extensão de uma longa-metragem.

O terror de Pigmalião manifesta-se ainda na preferência (para usarmos agora as categorias de Genette) pela «focalização externa», que não entra nos pensamentos e emoções das personagens, quando muito pela «focalização zero», que entra em todas omniscientemente, raramente se adoptando a focalização interna, que deixa o filme entregue ao ponto de vista de uma ou mais personagens (só a música, curiosa e contraditoriamente, adopta quase sempre o ponto de vista subjectivo das personagens). O que está bem patente na utilização constante da voz-*off*, que traz para o primeiro plano o enunciador, o «narrador fundamental», para usarmos a expressão de Gaudreault, e ao mesmo tempo produz o efeito, voluntário ou não, de tingir todo o filme com um forte impressão de

[845] - «Des sentiers dans la forêt», Cahiers du Cinéma, nº 371-372 (número especial com o título «Cinéma français: L'enjeu scénario»), Maio de 1985, p. 74.

literatura e de passado - essa voz narra sempre no passado, por vezes mesmo composto. Um exemplo apenas, entre tantos: Oxalá, de António Pedro Vasconcelos. Ainda antes do título, há um prólogo, na voz *off* do próprio Vasconcelos, sobre as imagens correspondentes ao que diz: «Um personagem de ficção, Joaquim, radicado em Paris há doze anos, atravessa uma passadeira de peões na praça do Chatelet. Quando passar pela câmara, vamos perceber, pelo título do jornal que traz debaixo do braço, que houve um golpe de estado em Portugal. Isso explica que ele tenha um ar mais apressado do que o resto das pessoas. Joaquim combinara um encontro àquela hora em frente dum café do Chatelet, com José, que será o personagem principal do meu filme, a quem acabou de acordar para dar a boa nova. Imagino-me em Paris no dia 25 de Abril de 1974 - na realidade estamos em 1980 - cruzando-me com os mesmos personagens, lendo o mesmo jornal.» Vasconcelos passa então, por momentos, de *off* a *on*, cruzando-se com as suas personagens, a ler um jornal; depois continua, fora da nossa vista: «Como todos os que vão aparecer, José é um personagem saído da minha imaginação, a quem eu inventei um nome e um passado: José Caeiro, 35 anos de idade, exilado em Paris desde 1966, ano em que desertou do exército colonial, depois de um ano antes, na prisão, ter casado com Lídia, que ficou em Lisboa grávida»... E a voz continuará a intervir ao longo de todo o filme, sobretudo para apresentar e comentar as personagens; depois do cartão epílogo, sobre as imagens, o narrador diz: «Imagino José descendo de um avião no aeroporto de Lisboa num dia de Outono de 1978 e resolvo seguir os seus passos. José não me conhece. Ignorou até agora o meu papel nesta história da mesma maneira que os outros passageiros ignoram que ele é apenas um personagem de ficção.» O espectador, esse é que decerto nunca se pôde esquecer que estava diante de ficções, ou de esboços delas, criadas pelo omnipotente realizador/enunciador, tantas foram as vezes em que este lhe veio lembrar como aquelas criaturas dependiam dele.

No mesmo sentido, vários filmes fazem ouvir a voz do realizador, a organizar o discurso ou a rodagem, quanto mais não seja a dizer «corta!». A começar pela curta-metragem Sophia de Mello Breyner Andresen, com que João César Monteiro se estreia na realização e em que diz, de viva voz (a sua) o genérico. A continuar no caso já referido de Nós por cá todos bem, de Fernando Lopes, em que a voz do realizador diz, por exemplo:

«este filme, quatro meses depois, começa a chegar ao fim. Falta agora a montagem, a lenta prova das imagens e dos sons, a sua rigorosa medida, ao ritmo dos 24 fotogramas por segundo e das estações que marcam a vida da várzea e a o amadurecimento do milho». O meu caso, de Oliveira, começa com uma equipa de cinema a instalar-se e é o próprio realizador que dá a voz de início: «luz, câmara, acção»; no final regressamos a esse espaço, num plano em que Oliveira, sentado junto da equipa, observa num monitor-vídeo a imagem que a câmara lhe devolve do que se passa no palco. Até mesmo a comédias como O barão de Altamira, de Artur Semedo, fazem ouvir a voz do realizador: «corta!». Leitão Ramos [1989:281 e 384] denunciou vários casos em que esse recurso à voz-*off* é feito para colmatar «evidentes deficiências estruturais no próprio argumento» (como em A noite e a madrugada, de Artur Ramos, R:1983, E:1985), ou é usado sem coerência, revelando «problemas de adaptação mal resolvidos» (como em Tendresse, de José Lã Correira, R:1981, em que há «a articulação na primeira pessoa do singular do texto escrito com um texto fílmico que está indeciso sobre quem é o emissor»). Repare-se como essa indecisão está presente, pouco produtivamente, em Os verdes anos, que parte de uma voz-*off* de uma das personagens (o tio de Júlio), voz que voltará mais que uma vez, sem que o ponto de vista do filme coincida com o dessa personagem, nem tão-pouco o desminta - o filme oscila entre o ponto de vista do tio, cínico, mulherengo, rejeitado pelo sobrinho, o ponto de vista do sobrinho, que é rejeitado pela voz, *off* e *on*, do tio, que o considera maluco, e rejeitado pelo ponto de vista dela, menos «maluca» que ele, que é explicitado mas não desenvolvido, porque seria menos decadente, menos trágico, e por isso acaba num súbito e espantado «ai, minha senhora», dito no momento da morte. Mais coerente, embora também indeciso, é o ponto de vista de A idade maior, de Teresa Villaverde, maioritariamente centrado, do ponto de vista afectivo, na criança, embora não leve até ao fim a respectiva voz-*off*, muito mais presente na primeira parte do que na segunda.

Outros filmes combinam vários tipos de enunciação. Por vezes no próprio texto, como A mulher do próximo, de Fonseca e Costa, em que o protagonista pode dizer, como num romance, «E que respondeu a mãe?, perguntou ele, interrompendo bruscamente o ensaio e fitando-a com terna ansiedade». Outras vezes pelo jogo com a câmara. No final de Oxalá, uma

personagem dirige-se directamente para a câmara, narrando os acontecimentos, neste caso por ter sido testemunha deles (trata-se de uma morte); ao mesmo tempo, vai olhando para os lados a certificar-se que não a ouvem, juntando assim uma atitude realista à artificialidade do seu discurso para a câmara. Encontraremos as personagens a falar para a câmara em comédias como Um crime de luxo, de Artur Semedo, e, muito frequentemente, nos filmes de Oliveira. Em Amor de perdição, que durante muito tempo apenas usa a *voz-off* ou então os monólogos, por vezes as personagens dirigem-se, alternada ou indistintamente, para o seu interlocutor e para a câmara: é assim que o ferreiro fala ora para Simão ora para a câmara, a quem põe mesmo um pergunta dirigida a Simão; é assim que Teresa, em vez de escrever uma carta, fala para a câmara, como se falasse para Simão, e só no fim se debruça sobre o papel. É neste filme que Oliveira põe em funcionamento um interessante jogo de desdobramento das várias vozes[846]: desde a voz da narração, desdobrada numa voz, masculina e escura, do destino (a que chama do «delator») e numa voz, feminina e clara, da «providência»; até às vozes das várias classes que fazem parte da diegese (sobretudo nobreza e povo), ou aos registos cómico e trágico, numa espécie de acentuação explícita da pluralidade de tipo shakesperiano, que, acentuada ou não, é, como já disse, rara no nosso cinema.

Outro filme que experimenta uma complexa estratégia de enunciação é O bobo, de José Álvaro Morais. De certo modo, o filme é organizado como uma carta do protagonista, Francisco, a Rita. Mas não é apenas ele que fala em voz-*off*: ela também, numa interessante alternância que vai comentando as acções e as subjectividades, de ambos e dos outros. Além disso, o mesmo Francisco é encenador de uma peça, e nessa, talvez por ser adaptação de um romance, também se recorre à constante narração em *off*, com situações variadas e transições muito livres, como por exemplo quando nos bastidores o encenador está a ler o texto ao microfone do espectáculo, depois o lê para a câmara, depois entra no palco e continua a narrar, para em seguida se dirigir a uma das personagens, que por sua

[846] - José Navarro de Andrade chamou já a atenção para um «trabalho de diferenciação» que «distinguiu a luz da imagem, a palavra do texto, a narrativa, cada sequência», no texto de apoio ao filme editado pela Cinemateca quando da sua passagem no ciclo «Visões do romantismo», a 21 de Março de 1995.

vez responde, não a ele, mas já a outra personagem, engrenando então no diálogo; ou como quando uma personagem da peça diz primeiro a introdução de Herculano sobre ela, e depois o seu próprio texto dialogado.

De tão raros, destacam-se, assim, no nosso cinema aqueles poucos autores que dão lugar à focalização interna, isto é, ao ponto de vista das personagens (quando, noutras cinematografias, eles são a regra, e os outros o desvio). É o caso de César Monteiro, em que a construção de um ponto de vista claro, e a identificação que ele permite, são um contributo para a possibilidade de manifestação do mundo criado, em que, como disse, o considero excepcional. Mas é também o caso de Cunha Telles, que logo com O cerco (não por acaso o primeiro grande êxito de público) decide dar-nos uma forte identificação com a personagem principal, cujo ponto de vista o filme segue quase sempre - embora não visualmente, temos a sensação da sua experiência interior, da sua continuidade. É o caso de Artur Semedo, que, ou centra toda a enunciação numa única personagem decidida («Não faço nada em vão, sei para onde vou e o que quero), como em O barão de Altamira; ou, como em Um crime de luxo, alterna entre os vários pontos de vista subjectivos das personagens, todas elas com objectivos claros, e até comicamente obcessivos, desde o início: ser rica, descobrir quem anda com o marido, atraiçoar o marido, conseguir legalizar os detectives privados, ser dona de uma peixaria num centro comercial; esta alternância permite-lhe, como na estrutura típica das comédias de Feydeau, tirar partido do desencontro desses pontos de vista - imagine-se o que é, num clube da alta sociedade, quando rebenta uma trovoada uma das personagens dizer: «está um tempo bom para o repolho. Para a couve portuguesa. Para os legumes em geral.»

Já os filmes que nos anos oitenta procuram o sucesso comercial optam preferencialmente por um jogo de traições em que se perde a identificação com o ponto de vista das personagens. E os poucos que escolhem a identificação, desenvolvem-na mal. É o caso de Retrato em família, de Galvão Teles, em que o próprio *casting* torna desde logo inverosímil e incómoda a obcessão, aliás demasiado reiterada, do protagonista. Ou o caso de Aqui d'el-rei, de Vasconcelos, em que os objectivos são tão evidentes e previsíveis, que desde a primeira cena, quando vemos o tenente a desfilar na rua, a ambiciosa condessa a vê-lo da

janela e a jovem noiva a esperá-lo impaciente, o tema do filme está não apenas lançado como esgotado - de facto, pouco mais acontecerá além da tentativa de intensificação desse esquema. Mais interessante é a identificação que Teresa Villaverde, sem perder o controlo do filme e a sua reflexividade, consegue em Idade maior, graças ao referido ponto de vista da criança, e em Três irmãos, já de 1994, sobretudo nos últimos e vertiginosos minutos finais, em que a protagonista se cansa de ser vítima e passa a uma acção vitimadora. Também na novíssima geração, Pedro Costa, com O sangue (R:1988), coloca-se, e coloca o espectador, no ponto de vista dos jovens protagonistas, e mostra que esse recurso, longe de aniquilar as possibilidades de reflexão ou inquietação, as pode potenciar enormemente.

São, porventura, sinais recentes de um esgotamento do modelo narrativo demasiado assente na voz-*off* dum narrador explícito e temeroso de entregar o seu filme às personagens. Talvez se comece a temer, não a iniciativa ou a vida própria das criaturas ficcionais, mas, justamente, a sua falta de vida e de iniciativa não explicitamente delegadas pelo enunciador. Na história de Ovídio, também Pigmalião começa misógino, decidido a que a sua arte lhe basta, e se terror tem é de envolver-se com as mulheres e os seus defeitos: mas depois, esculpida até à perfeição a mulher que afinal não podia afastar do seu espírito, já tão bela que ele a passa a amar, o seu terror começa a provir de ela, no seu mármore, não poder retribuir os seus cuidados e os seus beijos. O resto da história, em Ovídio, é sabida. Desgraçado por amar desesperadamente uma coisa tão bela mas tão inanimada, Pigmaleão acaba por rogar a Vénus que dê vida ao que ele antes queria inanimado; e assim acontecendo, ganha mulher, a que chama Galateia. O resto da História, no cinema português, esse, ainda não é conhecido: talvez porque, esquecendo a diferença entre a realidade e o mito, não prestemos nós atenção à vida que anima seres menos belos do que a perfeita estátua de Chipre; talvez porque as estátuas mais perfeitas ainda não começaram a respirar, nem os seus Pigmaliões, nos seus beijos, a quererem já que elas respirem; ou talvez hoje os Pigmaliões já comecem a temer, justamente, que elas nunca respirem nem os beijem.

H - Narração e anti-ficção

*«NICOLA: **Use** your talent, Philip.*
MARLOW: Bugger that!
NICOLA: Write about real things in a realistic way - real people, real joys, real pains - Not these silly detective stories. Something more relevant.
MARLOW: (With contempt) Solutions.
NICOLA: What - ?
MARLOW: All solutions, and no clues. That's what the dumb-heads want. That's the bloody Novel - He said, she said, and descriptions of the sky - I'd rather it was the other way around. All clues. No solutions. That's the way things are. Plenty of clues. No solutions. (Suddenly) What about this option?

Dennis Potter

Seria possível imaginar a existência de ficções apesar da debilidade das personagens. Seria até fácil, porque dos textos gregos às lendas tradicionais é isso que acontece; Aristóteles (e, mais tarde, Propp) teorizou mesmo como regra o facto de as personagens não terem espessura própria, servindo apenas a sua função na acção. Só progressivamente o drama grego foi dando maior densidade e vida própria às personagens, de modo a que viemos a ter, conforme as peças (e até os romances), um posicionamento que tende ou mais para a acção ou mais para o aprofundamento das personagens. Seria mera figura de retórica pôr a hipótese: o novo cinema português, como não desenvolveu as personagens, ter-se-ia centrado na acção? Sabemos que assim não foi, e que deste modo os nossos filmes acometeram a difícil tarefa de existirem sem desenvolverem nem as **personagens** nem a **acção**.

A razão para a escassez de umas é aliás a mesma para a escassez da outra. É a falta de crença na realidade, enquanto mundo existente e prosaico onde os homens se têm de movimentar: é a sua desvalorização em favor de uma verdade, mais importante do que a própria realidade, e que quanto mais absoluta mais real se tornará. Não é fácil, evidentemente, fazer dessa perspectiva algo que se veja, e daí grande parte do fascínio que tem havido por aqueles, de que o exemplo máximo é Pessoa, que souberam

transformar tal ausência em existências. Mas Pessoa escrevia, sobretudo, poesia: as suas «personagens» eram os próprios enunciadores das obras. Se quisermos colocarm as personagens a viver, no contexto de um drama, de uma narrativa, ou daquela narrativa dramatizada, ou drama narrativizado, que é o filme, elas (a menos que estejam num estado patológico já alheio à qualidade humana) não poderão viver no puro *pathos*, e o que pensam ou sentem há-de adquirir algum modo de comunicação e de acção. Vimos que Checov consegue, com especial mestria dramatúrgica e narrativa, transformar as ausências em existências mesmo no contexto de peças: mas para isso precisa de algumas acções (especialmente bem entretecidas), ainda que, para usarmos as categorias aristotélicas, as suas obras se caracterizem mais pela motivação «patética», próxima do pólo passional da experiência, do que da motivação «ética», relacionada com a razão e a livre vontade. O nosso cinema não teve, porém, quem conseguisse seguir esse caminho (haveria que ver se teve quem tentasse).

Outra possibilidade, bem patente, por exemplo, nos filmes de Antonioni, seria a de inverter a lógica aristotélica e proppiana, e colocar a intriga a seguir o que interessa as personagens, em vez de serem as personagens a seguirem a intriga, chegando assim a uma estrutura muito mais aberta e derivativa. Mas também essa hipótese não se coloca a um cinema que não tem personagens, ou em que, quando as tem, elas não possuem (ou se possuem não revelam) interesses que possam seguir-se.

Se quisermos usar a tipologia da teoria da acção de Georg R. von Wright, revista à luz do modelo de Bremond por autores como Teun van Dijk e Dolezel[847], dada a nossa ausência de personagens com objectivos ficam excluídas a lógica alética (do possível, impossível, necessário, etc.), a lógica deôntica (do permitido, proibido, obrigatório), a axiológica (do bom, mau, indiferente). Resta a lógica epistémica - saber, ignorar, crer - e não espanta que tantos filmes do novo cinema português girem em torno das questões do saber e da fé, a ponto de, juntando estes dois *topoi*, uma personagem de A moura encantada, de Costa e Silva, chegar a perguntar, directamente, numa feira, aproximando-se de uma tenda de tecidos: «o que é a realidade?»; o homem que está à porta da tenda, a mexer em algodão,

---

[847] - Para uma primeira abordagem a esta questão, veja-se C. Segre, «Narração/Narratividade», Enciclopédia Einaudi, vol. 17, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989, pp. 57-69.

responde-lhe: «tudo o que convém a Ele, é a realidade.» Sou eu que presumo que esse «ele» seja o maiúsculo, justamente porque não há na situação (nem no filme) algo que ancore a questão numa realidade não transcendental (a não ser o discurso sobre a História de Portugal, que adiante referirei, mas não creio que esse Ele fosse D. Afonso, o Fundador).

É curioso que num cinema que vimos ser (e reclamar-se) tão artesanal se rejeite tão fortemente a narração, que Benjamin mostrou ser um valor eminentemente artesanal. O novo cinema aceita e mesmo cultiva certos valores ligados à realidade tradicional, ao «povo» que incorpora nos seus filmes, por vezes mesmo às lendas tradicionais (César Monteiro anuncia, em Veredas, R:1975-77; E:1978, «tomei o alento da grande fé dos contadores de histórias), a uma «fabricação» não industrial desses filmes; mas, quando se esperaria então o trabalho narrativo correspondente a esses valores, aí a opção é outra. Temos de procurar compreender as razões, que se presume (e se espera) sejam muito fortes, para esse corte radical.

Verdade se diga, ou verdade se lembre, que o velho cinema a que este se opunha se afogava num evidente excesso de historietas e peripécias, em relação às quais apetecia de facto instaurar uma pureza nova; é certo também que o cinema (e o teatro) de oposição (política) se dedicava a uma denúncia, tão directa quanto a censura lhe permitisse, dos erros e vícios da burguesia e do regime, e nesse sentido tinha «conteúdo» a mais, podendo gerar uma vontade de trabalhar a forma. E, como não foram guionistas quem operou a revolução do nosso novo cinema, como foram os realizadores, entendidos como gente da imagem, quem enterrou e substitui o velho cinema, não se pensaram as possíveis alternativas e variação dentro da narratividade, nem se concebeu como possível a existência de intensidades na narração; o único extremo imaginável foi a anti-narração. E foi este o grande cavalo de batalha do novo cinema, e por isso Seixas Santos, questionado sobre o denominador comum desse movimento, só encontra este: «Eu, o Manoel de Oliveira, o António Reis, o João César Monteiro, o João Botelho, caracterizamo-nos por um cinema literário, que luta contra os conteúdos. Mas a própria problemática varia entre nós, de cineasta para cineasta.» Não houve quem purificasse os caducos esquemas narrativos com narrações trabalhadas noutro sentido,

ou combatesse a evidência dos conteúdos pelo aprofundamento de um pensamento próprio e cinematográfico. Optou-se, isso sim, por traçar a mais clara das demarcações precisamente nesse território da narratividade/não-narratividade e por conceber o novo cinema como anti-narrativo. E assim a narração só é chamada para os novos filmes porque, mesmo em modelos tão ensaísticos, documentais ou líricos, não pode deixar de haver alguma contribuição narrativa.

Porque o facto é que, em filmes onde há uma sequência de coisas e pessoas não abstractas, não pode deixar de haver uma sequencialidade de tipo narrativo. Como escreveu recentemente Eduardo Lourenço [1994:11-12], «muito diversa seria "a morte da ficção", se o facto de se tornar o único objecto do imaginário tivesse ou pudesse ter uma expressão concebível. Se essa morte hipotética fosse pensável teríamos de a imaginar a partir de um lugar exterior **à ficção**, quer dizer, à nossa própria realidade. Um tal **não lugar** é o espaço mesmo da ficção quem o define. O que chamamos "literatura" não tem outra essência nem outra finalidade do que antepor entre nós e o chamado real, obstáculo ou ameaça, a teia sem começo nem fim da ficção, o único estratagema positivo que concebemos, que somos, para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria. Se é assim, se a ficção nos é congenital e não mera espuma evanescente da nossa autêntica vida como obscuridade irredutível e irredenta, a "morte da Literatura", assimilada aqui a esgotamento ou inanidade da ficção, significaria a nossa própria morte, o nosso próprio fim.» Temos, então, de colocar melhor o problema: o que está em causa, aquilo em que o novo cinema mais vai marcar a sua diferença, é a **sequência** com que são (des)organizados os inevitáveis fragmentos narrativos, de modo a evitar acima de tudo **o encadeamento total** (na sua forma canónica, princípio-meio-fim, ou nas respectivas variações, do tipo fim-princípio-meio-fim).

É este, como vimos, um aspecto típico do estilo moderno, «o declínio da admiração pela continuidade» [Frye, 1957:65], e caracteriza os movimentos vanguardistas tanto na literatura como no cinema. Vimos que ao cinema de sutura Eisenstein opôs o de ruptura, da descontinuidade dos cortes de montagem, da colisão entre os planos, da heterogeneidade de tempos e espaços, sem nunca solucionar a questão do conjunto dos planos. Tomando o alento, não dos contadores de histórias, mas da

experimentação do cinema primitivo, João Mário Grilo [1993:107-108,115,123-126,136-144,151,155] invoca outros exemplos: compara a estrutura construída por King Vidor em The big parade com a de Stroheim em Greed. The Big Parade, de 1925, é um filme «estrategicamente colocado entre o papel criativo do autor - orientado, basicamente, para uma invenção ocasional, cujos principais efeitos se exercem no fragmento da sequência (na *mise en scène*) e, por vezes mesmo, do plano - e o espectro **ordenado** de um dispositivo de produção que, finalmente, encontrou as leis da sua própria racionalidade», o «que faz com que o filme deslize, permanentemente, entre um máximo de **conformismo** e um máximo de **experimentação**.» Apesar dessa interessante oscilação, Vidor procura uma coerência global, correspondente à hierarquia e à lógica das personagens e, em última instância, do estúdio: «dar a cada elemento o "**seu lugar**" significa definir um programa organizado de relações dramáticas e plásticas, ou mais propriamente, e como aliás o próprio Vidor refere, **definir o olhar de Apperson**. The Big Parade **reproporciona** os elementos do real (...) em função de uma escala personalizada e subjectiva.»

Ora, «onde Vidor afirma, magistralmente, a maturidade formal do sistema, com um poderoso movimento de **isolamento** (físico, mas sobretudo afectivo) do personagem, extirpando-o, por assim dizer, ao fluxo da realidade, Stroheim contamina a representação de Greed por uma pluralidade **dispersiva** de narrativas paralelas (os célebres *counter-plots* brutalmente sacrificados na versão distribuída comercialmente), recusando, entre outras coisas, uma clareza hierárquica na definição dos protagonistas, o que o sistema (**sistema de estrelas**, convém lembrá-lo) jamais lhe perdoaria.» Greed assenta num «modelo narrativo fundado, precisamente, na natureza **paralela** do real e na consequente imposibilidade de lhe fixar uma clara hierarquia». O realizador Clarence Brown comentou, a este respeito: «Von Stroheim era um génio e um grande amigo meu. Tinha um único defeito: cada sequência em cada um dos seus filmes era tão importante como qualquer outra. Fazia um pequeno filme de cada sequência. Não sabia como equilibrá-las, como chegar aos clímaxes para fazer avançar a história.» Ou seja, em Greed recusa-se a «prioridade dada aos códigos narrativos de montagem e *découpage*, contrapondo a esse sistema, não por uma força de expressão mas pela própria evidência das matérias, o valor "**primitivo**" da *mise en scène* como motor fundamental da

representação. (...) Pode assim dizer-se que a performatividade industrial de narrativização do real tropeça, no sistema-Stroheim, na complexidade do próprio real.» E o que o estúdio fez, na operação de mutilação e recomposição de Greed, foi, antes de mais, «**recentrar** o filme à volta dos elementos que constituem a "intriga" principal, tornando-a dramaticamente **resolúvel**», com uma «estabilização hierárquica das personagens», e além disso «eliminar uma enorme população de personagens, responsáveis pelo carácter profundamente **dispersivo** do projecto (...) e pelo bloqueio ao avanço linear da intriga principal». E, além destes precedentes de Eisenstein e Stroheim, não podemos esquecer o caso mais recente, e com influência mais directa nas novas vagas, de André Bazin, já aqui muito referido, que também ele não aceitava outro ordenamento que não fosse o do real e por isso parecia confiar que, se em cada plano se for fiel ao real, o todo organizar-se-á por si, naturalmente - porque o real é orgânico.

Mas também Portugal tece, logo no seu cinema mudo, e embora apenas em caso isolado e decurta-metragem, um exemplo maior da montagem experimental, com Douro, faina fluvial, de Oliveira (1929-1931), filme que combina as imagens, como é próprio desse vanguardismo, ao mesmo tempo segundo a subjectividade que distingue um autor e segundo o automatismo dos próprios materiais. Foi um exemplo que nada frutificou nas décadas seguintes, mas foi retomado no início da década de sessenta e em todo o período aqui estudado. Foi retomado, mas não tanto por Oliveira, já mais interessado nas experiências sobre o plano-sequência e o tempo, e só marginalmente fazendo ainda reviver a heterogeneidade. Mas Pousada das chagas, de Paulo Rocha, um dos filmes que abriram os «anos-Gulbenkian», é uma assumida *collage* entre o texto literário, a arte sacra, os actores e o *décor*, procurando chegar a uma «correspondência das artes. Na mesma linha, Rocha fará em 1987-88 Máscara de aço contra abismo azul, encenando a obra de Amadeo de Sousa Cardoso. E desta vez o exemplo repetiu-se. Por exemplo, vimos na análise quantitativa as combinações de músicas heteróclitas que muitas vezes se encontram num mesmo filme, ou mesmo, embora menos frequentes, algumas combinações entre vários suportes, ou entre o preto-e-branco e a cor. Mesmo no cinema documental, um filme como A almadraba atuneira, de António Campos (R:1961; E:1979), sobre a pesca do atum, não tem qualquer fio condutor,

apesar de por vezes ter sequências da vida dos pescadores - em contraste com Les hommes de la baleine, de Mario Ruspoli, sobre a pesca à baleia na ilha dos Açores, que organiza uma história, uma narrativa, com prícípio, meio e fim (começando aliás pelo fim, o escortaçar da baleia, e depois vindo ao esperar por ela, ao acto de caçá-la e ao trazê-la para terra); calhou-me ver ambos os filmes numa sessão em que foram projectados um a seguir ao outro, e, como seria de esperar, o segundo prendeu muito mais o público, pela sua narratividade - resta saber se esse é objectivo que interesse ao novo cinema.

Vejamos rapidamente outros exemplos, que nem sequer são dos autores mais vanguardistas. O mal amado, de Fernando Matos Silva (R:1972), começa, como um conto, por uma narração na terceira pessoa, feita em *off* pela voz do protagonista; passa aos diálogos; alterna a narrativa com pedaços de uma peça, justificada na intriga por uma das personagens estar a ensaiá-la mas que nunca encontra justificação dramatúrgica para além de vaguíssimas relações simbólicas das frases que são ditas (Eduardo Prado Coelho [1983:49] chama a esta «intromissão do teatro» um «efeito de moda»); junta-lhe uma rábula de café que é de assumida farsa, com novos a fazerem de velhos, em vozes de falsete; mais ainda um negro a fazer, na rua, directamente para a câmara, publicidade ao café; e um diálogo em que as colegas respondem repetidamente em coro ao protagonista, no que é outro modismo, desta vez godardiano; e dois monólogos da mãe do protagonista feitos para a câmara; e ainda a repetição de cenas, com o mesmo gesto ou acção visto de ângulos diferentes. O mesmo realizador experimentará de novo trabalhar com materiais bem heterogéneos (documentos e teatro) em Acto dos feitos da Guiné; no citado debate posterior à exibição do filme, Fernando Matos Silva explicava que «são caminhos laterais paralelos à ficção.»

António de Macedo, na adaptação que fez de José Régio em O Príncipe com Orelhas de Burro (R:1977-78; E:1980), segue um esquema dramático desconcertante, com permanentes surpresas, desdobramentos inesperados e ligações absurdas, que o realizador explica assim: «decidi deixar a imaginação completamente à solta, permitindo que o processo narrativo (que em dado momento se aproxima da loucura) se desenrolasse por si, enveredando pelos caminhos mais inesperados» [cit. *in* Pina, 1987:189].

O bobo, de José Álvaro Morais, poderia talvez considerar-se já pós-vanguardista, a tal ponto é a pura composição que constitui o interior da obra. O filme é composto de inúmeros níveis, de que vou enumerar apenas os principais: os amores e desavenças entre um homem e uma mulher; uma peça que está a ser ensaiada por uma companhia, e de que ele é o encenador, com muitos nus, e as suspeitas e ciúmes que gera na relação anterior; um filme que está a ser rodado, e de que ela é a protagonista; uma complicada venda de armas que está a ser preparada pelo amigo-quase-irmão do protagonista, e que se desenvolverá nos bastidores da peça; a viagem que esse amigo em tempos fez, de barco, com um estrangeiro que entretanto morreu, e onde encontraram um bando de jovens pescadores a fazerem um ritual de iniciação; as várias histórias do universo diegético da peça em ensaios, com relevo para os amores entre Egas e Dulce e para a epopeia de Afonso Henriques.

Por vezes é mesmo no interior dos filmes que se teoriza este princípio fundamental de ruptura com uma sequência resolutiva. Uma personagem de Três palmeiras, de João Botelho, que vai contando histórias para entreter o tempo, dele e da mulher, enquanto esperam que a criança nasça, diz: «Sabes que eu gosto de histórias estranhas; quanto mais caóticas e sem fim melhor. Mas a vida tem regras. Salta cá para fora» (no que é uma inversão do que habitualmente se comenta, sobre a vida caótica que nos faz gostarmos de histórias coerentes). Uma personagem de À flor do mar, de João César Monteiro, comenta: «Como se [hoje] ainda fosse possível sair direitinho de uma novela de Hemingway». A voz-*off* de Passagem ou a meio caminho, de Jorge Silva Melo fala da «modernidade da não narrativa, mergulhada no seu fracasso como este filme». E vale a pena seguirmos o que Silva Melo, na citada entrevista de 1988 em que diz que a «ficção se anula a si própria perante a existência do sítio», do lugar que se pretende captar e fazer reviver, desenvolve teoricamente, mais do que qualquer outro realizador, sobre os princípios anti-ficcionais dos seus filmes. «Agosto é um filme, de alguma maneira, contra a ficção. Porque a personagem principal é um ficcionista, é um homem que em vez de olhar, em vez de estar, tenta ver "o que é", está permanentemente a criar argumentos mentais sobre aquilo que o rodeia. Ele não consegue compreender porque é que o amigo é feliz com a mulher que escolheu, e

está sempre a ver infelicidade no casamento (...). Ou seja, ele está sempre a encontrar, e é de alguma forma derrotado... tenta encontrar um sistema - ficcional - para captar a realidade. Mas a realidade foge-lhe. (...) Espero que a realidade escape à ficção. E é isso que me interessa no cinema. O combate entre a determinação do sentido, que a ficção produz, e a realidade que irrompe... Por cada segundo de realidade que irrompe, todas as ficções são possíveis... e valem a pena.» E no debate, também já citado, de 1995, Silva Melo explicita a sua oposição a um «modelo narrativo que vem do sec. XIX, da época da ascenção da burguesia, e nos deu o romance e o drama burgueses. Que ficção podemos inventar num país como Portugal, ou a Hungria, onde a sociedade civil não existe, numa sociedade sem a classe burguesa? Tenho uma dúvida que é uma certeza: só são possíveis muitos modelos narrativos, e não o modelo próprio de onde há burguesia. Aliás a Presença discutiu muito por que razões não havia esse modelo nem personagens - apenas tivemos o Eça, e só com três romances, ou dois e meio (o resto é Raul Brandão). Personagens, vitória, conquista, o modelo Thomas Mann, não temos. A nossa graça são as outras possibilidades, impossíveis nos países desse modelo, não só por motivos económicos, mas também políticos - onde é preciso que haja um modelo reconfortante e não há liberdade de inventar outras formas.»

Importa compreender como, nas últimas décadas, essas outras «formas» recusam quaisquer princípios estruturantes, ainda que diferentes: são mais in-formas do que formas. Na composição da heterogeneidade das artes prevista por Wagner tinha-se reconhecido a necessidade de um princípio unificador, e Wagner elegeu para essa função a «acção dramática». Adorno ainda defendia a disciplina, o princípio da **construção**, no qual via o movimento centrípeto que permite à obra constituir-se como tal, na «submissão sem reservas, não só de tudo o que lhe vem do exterior, mas também de todos os seus momentos parciais imanentes». Mas o que veio a caracterizar uma boa parte das artes mais radicais das últimas décadas foi a dissolução desse princípio unificador e centrípeto, o ***désoeuvrement*** da identidade da obra e da sua promessa de unidade. Uma arte que renuncia à constituição de mundos possíveis, à reconfiguração dos fragmentos, deixando as ficções aos múltiplos dispositivos da técnica contemporânea e distinguindo-se justamente pela sua atitude anti-ficcional num mundo em que a realidade, ou a sua manipulação pela técnica, já

ficciona demasiado, onde há uma proliferação de imagens, e de imagens do mundo, que já não sabemos ordenar, conciliar, hierarquizar. Muitos dos novos modos da experiência estética já não pretendem compreender ou ficcionalizar numa obra a totalidade da vida ou projectá-la num qualquer absoluto, num mundo possível, consistente, de beleza e/ou felicidade. Passamos então a viver numa rarefacção, algo triste, ou pelo menos resignada, que renuncia também, como vimos em Bubner, à ideia de uma função de verdade inerente à obra de arte. O que resta, nesses casos, é a simples apresentação de fragmentos de realidade (as coisas, como em Duchamp ou Bazin, ou as próprias imagens da cultura, como em Warhol), que, segundo Bubner defende, gera um mero jogo de estimulação das nossas faculdades sensoriais: não se trata de captar ou compreender uma verdade, mas justamente de fugir a esse esforço. Ou, em Sontag, encontramos o pressuposto de que a arte se dirige fundamentalmente às nossas sensações, e, como corolário, encontramos a vontade de restituir a estética à «superfície sensual da arte», de transformá-la numa «erótica da arte».

Discutimos atrás, em termos gerais, estes princípios e os seus limites. Vejamos agora como se jogam no campo específico do cinema, nomeadamente do cinema português. Deleuze defende justamente a distribuição «plástica» de matérias sem qualquer organização linguística, apenas pelos efeitos sensoriais, intensivos e e afectivos das imagens e da respectiva montagem: «os tipos sensíveis não se deixam substituir por processos de linguagem». Nos diversos caminhos da um «cinema experimental-pulsional», os anos sessenta retomam os princípios de liberdade experimental do cinema primitivo, dando ênfase à energia e aos afectos: não aqueles produzidos pela narração, mas os criados por rupturas, descontinuidades, descentramentos, ou pelos próprios materiais no seu estado o mais puro e fragmentário possível, tomados, como no cinema primitivo, plano a plano. Os novos cineastas portugueses, nos seus textos, nas suas entrevistas, nas suas aulas e conversas, ensinam-nos justamente a ver os filmes plano a plano, e não como um todo, apreciando um momento ou outro e não pensando a obra como uma totalidade (como uma obra): ela vale pelo que os seus planos, ou alguns deles, valerem.

Do outro lado do espelho - "Atlântida", de Daniel del Negro, é dos filmes portugueses que mais assumidamente adopta uma estética da «superfície sensual da arte». Leitão Ramos [1989:124] considera que «é quase uma deambulação livre pelos terrenos do imaginário, uma espécie de cinema automático, onde a criação de situações e de sensações toma a dianteira sobre o processo narrativo.» É nesse filme que um montador de cinema, como já referi, reage a um telefonema em que o patrão diz que «o cinema tem regras, é preciso explicar ao espectador quem é o herói, de onde é que ele vem, para onde é que ele vai, neste filme não acontece nada, é uma grande confusão»; o montador, furioso, comenta com uma colega: «o gajo não viu nada, não percebeu nada.» Na citada entrevista ao programa Cine-Magazine, o realizador Daniel Del Negro explica: «Eu não desenvolvi verdadeiramente uma ideia. Desenvolvi várias, aliás isso nota-se no filme. O filme é um filme que é uma aposta de partida, é um filme fragmentário. Não pretendo, e nessa altura eu estava muito zangado com a narrativa em termos gerais, não pretendo ter uma narrativa linear. Pretendo dar apontamentos sobre uma personagem e a forma como essa personagem eventualmente se relaciona com outros. Como está dito nalgumas coisas que eu escrevi sobre esse filme, há um percurso circular de uma personagem.»

Se repararmos nesta última afirmação, vemos que acaba por existir algum princípio de organização, ainda que abstracto, geométrico (um círculo): de facto, neste filme trata-se de um labirinto, bastante formal, de sensações, que nos conduz na sua lógica própria, que não é a de uma história no sentido tradicional, mas não deixa de ter a sua lógica, circular, fazendonos regressar ao ponto de partida. O que nos leva justamente a discutir as possibilidades e limitações desta opção anti-narrativa.

A primeira questão, e menos importante, é que se torna muito mais difícil criar algo de significativo e de interpelante apesar da sua abstracção, e se torna muito mais fácil produzir *n'importe quoi* com aspirações a filme, e até legitimá-lo. Lembro-me de o jovem realizador Paulo Castro me apresentar, na Cinemateca, o seu filme Mastroshenko (R:1990) como um «filme experimental», e do orgulho com que ele explicava, como exemplo e caução desse experimentalismo, que o filme era várias vezes interrompido por *travellings* de pinheiros, sem qualquer relação com o resto ou com alguma coisa neste mundo.

Um segundo risco que se corre muito frequentemente, embora também talvez se possa considerar menor, é de, nessa não hierarquização do material e nessa concepção do filme plano a plano, se vir a privilegiar arbitrariamente os elementos do filme, ou alguns deles, como puros ornamentos - e valerá a pena investigar no futuro, mas exigirá uma discussão aprofundada, se este caminho remete o nosso cinema, ou parte dele, para o devir-ornamento que vimos Vattimo considerar próprio da arte da nossa época pós-metafísica, mesmo para uma estética neo-barroca, ou o remete para o simples decorativismo. Hitchcock [Hitchcock e Truffaut,1983:156] dizia que colocava sempre nos seus filmes alguns pormenores para «encher a tapeçaria» e para que ela continue interessante quando o filme for revisto, no futuro; alguns filmes do novo cinema português parece que só investem nesses pormenores, descurando o desenho (mesmo abstracto) da tapeçaria, a sua composição, mesmo as qualidades dos respectivos materiais.

Outra limitação a que um cinema que rejeita a sequência narrativa dificilmente escapa (e por isso terá de pensar e integrar muito bem) é aquilo a que muitas vezes se pode chamar o carácter **neurótico** inerente a filmes em que, não havendo objectivos nem progressão, ficamos com a mera **complicação** de vários elementos justapostos, **sem um clímax** que a alivie. É algo que me parece surgir logo num filme, aliás com algumas preocupações comerciais, como O cerco, de Cunha Teles: o interesse é mantido enquanto a protagonista tem um objectivo e vai subindo ou sobrevivendo; a música ajuda, ou, sem ela, os altos contrastes entre as sequências e as respectivas sonoridadas; mas o último terço do filme (que tem duas horas) é penoso, porque ela já está num beco sem saída, e a lentidão que antes existia, mas era tensa, agora é simplesmente neurótica, frustrante e desinteressante. Um caso ainda mais curioso acontecerá com outro filme também com preocupações comerciais: A mulher do próximo, de Fonseca e Costa (R:1988; E:1988). Aí existe um clímax, mas no meio do filme: o desejo é realizado, e não são lançadas pontes que justifiquem todo o material que está ainda para vir, de forma que, quando os protagonistas se juntam como queriam e dançam um com o outro, não há razões fortes para continuar - e o filme prossegue, sem proveito.

O que nos leva a enunciar outro problema fulcral com que se dabate este cinema que quer fugir à intriga e à sequência - muitas vezes para dar

a experiência do **tempo**, que vimos ser um dos grandes objectivos de várias formas de arte da modernidade. Parece-me que não é um tipo de estrutura que seja fácil fazer resultar como longa-metragem, por duas razões: é precisa muito mais sabedoria para, baseando-se numa colocação em evidência do tempo, manter a atenção do espectador durante tanto tempo; e um tal filme dificilmente tem autonomia para viver sozinho, enquanto obra autónoma de cinema, como é próprio das longas-metragens[848]. Vimos Eduardo Prado Coelho, a partir de Françoise Proust, contrapor a organização do tempo segundo a narratividade e a organização do tempo segundo a música, e relacionar esta última com a preferência pelos fragmentos em vez do total encadeamento. Creio, de facto, que a perspectiva **plástica**, como aquela em que esmagadoramente o nosso novo cinema investiu, não pode organizar os fragmentos no tempo, e se alternativa existe a uma narratividade sequencial, no sentido da abstração, ela será «musical» - e os filmes portugueses podem ser disso a demonstração, porque os autores com mais sentido rítmico e musical, como César Monteiro e Oliveira, são aqueles que melhor conseguem sustentar as experiências abstractizantes nos seus filmes - embora, curiosamente, sejam também daqueles, entre os vanguardistas, que mais recorrem, simultaneamente, a sequências narrativas.

O que, mais do que tudo, me parece estar aqui em jogo é conseguir que, apesar de fugir a quaisquer estratégias narrativas e à sua conhecida capacidade de «prender» ou «agarrar» o espectador, os outros caminhos consigam fazer dos filmes **acontecimentos**, isto é, que eles não apenas existam porque as condições institucionais permitem que eles sejam feitos e legitimados, mas que aconteçam enquanto comunicação, não apenas de princípios mas de energias. Vimos em Lyotard que a oposição ao modelo tradicional se faz pela defesa de um modelo energético-pulsional, e que, já muito antes, Mukarovsky defendia que, «se a arte não engendra em nós uma fábula, é porque engendra a força que dá origem a todas as fábulas, a *energeia*.» Godard é uma autor em que, como atrás sublinhei, a combinação de materiais heterogéneos geralmente não resulta num mero

---

[848] - Nos anos noventa, em Aqui na terra, João Botelho, já a investir mais na dimensão narrativa, dá-se conta de que tem uma boa intriga mas que não é suficiente para uma longa-metragem, e decide combiná-la com uma história paralela, cruzando-as perto do fim.

exercício de estilo, mas sim num **choque** que mantém vivas as grandes características e virtualidades do cinema enquanto acontecimento. Mas é precisamente isso que não é fácil, que cada dia se torna mais raro de obter, porque, como Adorno avisava, habituámo-nos ao choque das montagens, que se tornam «de novo uma matéria indiferente; o procedimento já não basta para operar por contacto a comunicação entre o estético e o extraestético, o interesse neutraliza-se em interesse histórico-cultural».

É esse o maior desafio que se coloca às obras que ainda querem basear-se nos princípios da montagem e do choque que ela, noutros tempos, facilmente prococava mas hoje mais facilmente se torna académica. Um desafio tornado ainda mais difícil pelo facto de cada vez mais a obra só se justificar como acontecimento, num tempo em que, como vimos Vattimo argumentar, ***kitsch*** é aquela obra que ainda se pretende monumento mais eterno do que o bronze, que apira à estabilidade e à perfeição da forma clássica da arte. O devir não metafísico mas pragmático da arte, em que ela vale pelos seus efeitos, pela sua capacidade de se constituir em acontecimento, para não desembocar na frivolidade, exige ainda mais de cada produção, para conseguir que a experiência (não metafísica) aconteça. Ora, mesmo só pensando nos casos não frívolos do nosso novo cinema, têm sido mais os que vêm os filmes como manifestação do belo e do saber, ou como inovação, na linha vanguardista da contínua superação em direcção a um essência, do que aqueles que a pensam e desejam como acontecimento.

O não acontecer da obra, e o isolamento a que fica remetida, geram, ou o endurecimento que Adorno muito temia nas vanguardas, ou um investimento intelectualizante nas operações de desconstrução pela desconstrução. Mais uma vez, Do outro lado do espelho - "Atlântida" nos dá um bom exemplo. O protagonista tem a obsessão, algo infantil, de desmontar todos os objectos. Quando está a desmontar a televisão, a protagonista pergunta-lhe: «Porque é que tens a mania de desmontar tudo?» «Para ver como é que funciona», responde ele. Ela insiste, com outra lógica: «Não basta que funcione?» Mas ele continua a desmontar, embora saiba, e diga, que «não podemos desmontar a paixão e só o percebemos depois». O que caracteriza este filme, e como ele vários outros do nosso novo cinema, é que continuam a desconstrução embora percebam **antes** que a paixão, ou não se pode desmontar, ou morre nessa

operação, e desse modo o seu trabalho é puramente mental (ou maquinal, de manipulação dos materiais). Por isso Peter Burger critica, como «negação abstracta», as posições sensualistas de Sontag ou Bubner, porque não conseguem dar conta do que sabemos constituir uma boa parte do trabalho das artes contemporâneas, que visa justamente a anestesia das sensações, do hedonismo, a favor de um trabalho claramente conceptual.

Num texto já citado, José Navarro de Andrade considera que «Amor de perdição é um dos filmes mais espectaculares que existem no sentido mais genuíno da palavra. A cada elemento narrativo, é permitido o seu próprio espectáculo fugindo ao hábito de pô-los em acordo, dissolvidos no espectáculo global. É pois o próprio cinema que aqui se exibe cinematograficamente ao encenar-se deste modo a própria representação.» Não creio que assim seja, apesar da sabedoria, única no cinema português, com que Oliveira escolhe os momentos em que coloca os elementos, visuais ou sonoros, mesmo nos filmes mais abstractos e aparentemente mais caóticos como Douro faina fluvial, O pão ou O pintor e a cidade[849]. Os valores espectaculares, em artes que não produzem peças escultóricas ou arquitectónicas, que têm de existir no tempo, numa **duração** interna, têm de ser sustentados) por um trabalho **sintético** sobre o conjunto dos elementos: é a totalidade que faz, ou não faz, o espectáculo e o seu efeito. Em minha opinião, a exibição dos mecanismos de representação, e a diferenciação dos vários elementos que a compõem, na sua evidente opção **analítica**, pode ser interessante, mas não é espectacular: é, e muitas vezes assumidamente (veja-se Bresson) uma luta contra o cinema-espectáculo, uma recuperação da distância e, geralmente, um trabalho de tipo intelectual.

Isto denuncia-nos outra aporia em que o nosso cinema não narrativo frequentemente se coloca. O seu objectivo é como o do detective cantor

---

[849] - Veja-se por exemplo, em O pão, o momento em que, depois de uma sucessão infindável de fábricas, vemos com alívio um moinho, para a seguir, depois de tanto vermos moer, o gesto de uma mulher a amassar o pão num alguidar, com as mãos, ter uma riqueza extraordinária - e repare-se como toda esta sequência é uma defesa nada inocente do trabalho artesanal contra o industrial -, gesto que por sua vez ganha outro sentido quando a seguir vemos amassar o pão na fábrica; e só no plano final, um dos mais belos de Oliveira, vemos as espigas a ondularem no vento, como uma aparição pujante da natureza, de tudo o que torna o resto ao mesmo tempo necessário e irrisório.

de Dennis Potter, citado em epígrafe, rejeitar o modelo narrativo dominante, que se preocupa com as soluções e não com as pistas, e em vez dele preocupar-se com as pistas e não dar soluções; ou seja, trata-se de evitar a «ocultação dos interrogativos», que vimos Michel Meyer [1992:16] considerar típica da maior parte das narrativas. Então, com receio que a narrativa passe a dominar o filme, essa narração será vigiada de perto, controlada, acabando por perder, a meu ver infelizmente, a liberdade de onde poderiam resultar os seus maiores contributos. Eduardo Prado Coelho [1983:28] diz, em relação a O cerco, de Cunha Telles, que os momentos mais inventivos são aqueles em que o realizador se liberta da funcionalidade da intriga a favor da gratuidade: creio que é bem verdade, mas o que eu gostaria de sublinhar é que isso se deve, não a uma inevitável esquematicidade de todas as intrigas, mas, justamente, ao facto de as intrigas tão vigiadas dos nossos novos filmes serem de tal modo empobrecedoras que melhores são os momentos que lhes escapam.

Não são poucas as vezes em que essa preocupação conduzirá o enunciador a organizar ele próprio a narrativa e a assegurar uma determinada leitura, ainda que simbólica, ou sobretudo simbólica, que acaba por cair numa ocultação dos interrogativos muito mais forte do que acontece numa boa narração, a qual por natureza permite sempre infindáveis níveis e momentos de interpretação. Numa história, os sentidos são vistos *a posteriori*, e de uma forma plural; há, portanto, uma espécie de perseguição do sentido. Ora, em muito do nosso cinema e teatro o sentido é anunciado, demonstrado, justificado, e nesses casos não temos histórias, nem a bem dizer personagens, mas apenas símbolos[850]. É mais seguro para o autor, e para a política dos autores, porque se evitam interferências nos seus objectivos, mas é também mais pobre, porque se fica apenas com esses objectivos, com os pontos de partida, e melhor seria se os pontos de chegada os ultrapassassem. E nisto esses filmes herdam

---

[850] - Repare-se como mesmo Manoel de Oliveira [no programa Cinemagazine, da TV2, a 31 de Maio de 1993] comenta, em relação a Vale Abraão: «Ali não se queria fazer propriamente o Flaubert, o romance de Flaubert, a Madame Bovary. É antes o "bovarismo", é uma coisa que ficou, e é uma noção. Como o sadismo, ou o masoquismo, são coisas que partiram de certos tipos mas se generalizaram e existem fora deles.» Creio que, se Flaubert tivesse querido fazer uma obra sobre o «bovarismo», em vez de sobre a Madame Bovary, o resultado nunca teria sido tão rico.

muito do velho cinema, com as suas histórias cuja leitura estava pré-determinada pela convenção e pelo «regime», em prejuízo do que se mostrava, do que se via, do que poderia resultar da confiança na mais-valia do próprio filme e da sua narrativa.

Pensemos agora estas questões em termos do público, esse calcanhar de Aquiles que dói a todos os que lidam com o cinema português. O horizonte de expectativas com que o espectador entra na sala de cinema tem a ver com o realismo narrativo e dramático a que o habituaram, não só o anterior cinema portuquês, mas sobretudo a esmagadora maioria dos filmes que vê nas salas de cinema e nos ecrãs de televisão (com a agravante de nunca terem sido implementadas redes de distribuição alternativas que permitissem exibir filmes diferentes desse *mainstream*); e vem habituado ainda à narração que todos os dias é feita na rádio, nos jornais e na dimensão mais artesanal da sua vida, nas suas conversas, nos seus próprios sonhos. Colocado perante uma enunciação que lhe escapa e que não é feita, como no cinema maioritário, em função do seu lugar de grande Ausente-presente desde o início da concepção do filme, perante uma enunciação que é ciosamente mantida nas mãos do autor, o espectador: ou se desinteressa dela, se lhe é ditada em símbolos claros mas impositivos (quando muito dá-se então o reconhecimento, mas não o acontecimento); ou desiste de a acompanhar, se ela se encaminha por labirintos que lhe pareçam indecifráveis; ou procura recorrer a algum discurso interpretativo da crítica para se orientar nessa enunciação estranha.

Isto acontece mesmo com o espectador mais escolarizado, ou sobretudo com esse: porque ainda que tomemos a título puramente indicativo os dados fornecidos no já citado inquérito realizado em 1994 pela equipa de Machado Pais na área da Grande Lisboa, há-de dar que pensar (e investigar mais aprofundadamente) o facto de os espectadores analfabetos ou com escolaridade primária ou preparatória darem muito menos importância ao argumento do que aqueles que têm escolaridade secundária, ou o facto de os estudantes lhe atribuirem muito mais importância do que os outros grupos (embora nesta variável possa haver uma correlação com a idade): ficando-se com a impressão de que os grupos com menor inserção social (jovens, solteiros ou separados, estudantes) são

aqueles que mais procuram a criação de mundos possíveis nos argumentos dos filmes - tanto quando se pode deduzir a partir dos quadros que se seguem, extraídos do citado inquérito feito para Lisboa, Capital da Cultura [Pais *et al*, 1994:125-127]

	Masculino	Feminino
Argumento/história	32,6	33,3

	15-20	21-29	30-44	45-65	66 e >
Argumento/história	52,1	42,0	32,2	28,1	15,0

	Solteiro	Casado	Junto	Separado	Viúvo
Argumento/história	42,9	29,9	24,2	37,0	14,8

	Estudante	Trabalhador/ estudante	Trabalhador	Desempreg.	Doméstica	Reformado
Argumento/história	49,1	28,0	36,0	37,7	19,1	21,1

	Analfabetos/ básico inc.	Primário	Preparatório	Sec. Unificado	Sec. compl./12º	Médio	Superior
Argu./Hist.	3,2	24,0	29,6	51,0	50,8	37,8	40,2

	Alto	Médio Superior	Médio	Médio Inferior	Baixo
Argumento/história	44,1	43,4	45,8	29,5	20,0

Todas estas limitações do modelo, ou modelos, que à narração procuraram opôr a montagem de fragmentos, limitações mais delicadas e perigosas num tempo em que inúmeras instâncias não-artísticas nos bombardeiam com montagens de fragmentos estetizados, tem vindo a renascer uma certa vondade de novamente ficcionar, nas várias artes. E o cinema não tem ficado alheio a essa vontade (os anos oitenta foram mesmo um ciclo cinematográfico particularmente narrativizador). Vimos que, para Yvette Biro, o grande desafio que hoje se coloca, a «segunda revolução do cinema», já não diz respeito aos problemas da mimésis, nem aos dos pormenores técnicos: se o cinema quer assegurar a sua autonomia e independência, tem de acentuar a reflexão sobre a própria linguagem fílmica, sem depender nem do naturalismo nem das outras artes, e trabalhar sobre o conjunto da estrutura, das relações, da ordem.

É esse que me parece ser o desafio mais descurado do nosso cinema actual. É certo que, nos últimos anos, muito se tem falado na necessidade de pensar e melhorar as estruturas dos nossos filmes, nomeadamente investindo nos seus guiões. Mas parece-me que geralmente isso não tem sido invocado pelas boas razões, nem, consequentemente, com os melhores frutos. Aliás, já há várias décadas que essa questão reaparece, e vale a pena investigarmos um pouco em que condições e com que (escassos) resultados.

Já pelo menos no final dos anos cinquenta as revistas e jornais se queixavam da falta de bons argumentos no cinema português. Nessa época, revistas e jornais colocavam sempre em primeira página algum *fait-divers* aumentado, de forma mais ou menos fantasiosa e ilustrada, para proporções rocambolescas ou romanescas próprias de velhas tradições narrativas, o que mostra que havia ainda um forte interesse pelos prazeres da narrativa. Nas notícias relativas aos filmes, começava sempre por falar-se do argumento (e nos respectivos anúncios, quando vinha algum nome além do dos actores, era o do autor do livro donde o filme fora adaptado, e, em letras bem mais pequenas, o do guionista e o do realizador - na altura, só Hitchcock e Bergmann eram realizadores a merecer destaque). Desde pelo menos o início dos anos quarenta, mas prolongando-se ainda nos anos cinquenta e sessenta, houve muitas edições e reedições de romances «inspirados», «extraídos» ou «adaptados» dos filmes americanos - só Leão Penedo, por vezes em colaboração com Gentil Marques, publicou numa década (a de quarenta) **nove** romances nessas condições. Só na produção de filmes portugueses parecia não se conseguir, ou nem sequer se querer, desenvolver argumentos que resultassem tão bem como os da concorrência estrangeira. Nos anos sessenta, além de se recorrer a algumas adaptações de autores consagrados, chamaram-se para escrever os próprios guiões alguns nomes de prestígio: Leão Penedo, para Dom Roberto, Sttau Monteiro e Alexandre O'Neill, para Pássaros de asas cortadas, Sttau Monteiro também para O miúdo da bica, de Constantino Esteves (R:1963; E:1963), Nuno Bragança para Os verdes anos. Foi especialmente este último quem teve um trabalho interessante, mas sem continuidade - apenas voltou a escrever, dez anos mais tarde, na curta-metragem de Fernando Lopes, Nacionalidade: Português (filme de que aliás Bénard da Costa [1991:147] diz Bragança ter sido co-realizador e a

«verdadeira alma do empreendimento»). Como vimos na análise quantitativa, não surgiram outros guionistas, individuais ou em equipas, com trabalho regular.

Luís Francisco Rebelo, apesar de já ter publicado Pássaros de asas cortadas como peça de teatro[851], publicou também o guião do filme, com abundância de fotografias[852]. Entrou-se, depois, na fase do cinema de autor em que os próprios realizadores, por vezes com alguma colaboração episódica, escreveram os seus filmes. Vimos, que dos 98 realizadores do nosso *corpus*, incluindo alguns do «velho cinema», 83% foram também guionistas. Poucos, contudo, publicaram: César Monteiro publicou, com algumas fotografias, os guiões de Quem espera por sapatos de defunto morre descalço e A sagrada família (filme mais tarde rebaptizado como Fragmentos de um filme esmola)[853], António de Macedo publicou em livro, com muitas fotografias, o guião de As horas de Maria[854], Joaquim Pinto publicou o pequeno guião de Uma pedra no bolso numa revista literária[855]; Manoel de Oliveira deixou a Cinemateca editar Alguns projectos não realizados e outros textos[856] e em França foi traduzido e editado o seu guião de Os canibais[857]. E é tudo.

Ou seja, toda a reivindicação de uma atenção que desenvolvesse os guiões não teve resultados que se vissem. Do ensino do guionismo, quase nem vale a pena falar: além de uma cadeira do Conservatório, existe aquela que no final dos anos oitenta eu próprio criei na Universidade Nova de Lisboa, e algumas iniciativas pontuais patrocinadas pela RTP ou, nos últimos anos, pelo programa europeu *Media*. E não havendo, nem ensino,

---

851 - No segundo volume de Teatro, Lisboa, Edição do autor, 1958, com duas fotografias da peça.

852 - Pássaros de asas cortadas, Lisboa, Prelo, 1963.

853 - No livro Morituri te salutant: os que vão morrer saúdam-te, Lisboa, & Etc., 1974, pp. 127-222.

854 - Lisboa, Cinequanon, 1977.

855 - As escadas não têm degraus, nº 1, 1988, pp. 179-215.

856 - Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988, com 7 guiões nunca realizados.

857 - Les cannibales: un film de Manoel de Oliveira, Paris, Dis Voir, 1989.

nem publicações, nem, sobretudo, guionistas a fazerem um trabalho continuado, torna-se muito mais difícil, para não dizer milagroso, que se desenvolva uma linguagem própria, ou que os que episodicamente são chamados a escrever compreendam o que está em causa num guião, quais as alternativas, quais as melhores soluções para cada caso, como outros filmes resolveram certos problemas, teóricos e técnicos, etc. Mesmo um cinema muito dominado pela figura e pelo projecto do realizador teria a ganhar com um bom contributo que, na escrita do guião, lhe potenciasse **esse** projecto, em vez de ter, como tantas vezes aconteceu entre nós, um texto que é um mero acréscimo ao que realmente lhe interessa, e que existe porque tem de haver alguma base escrita e as personagens hão-de dizer ou fazer alguma coisa. Porque o caso é que praticamente nunca os realizadores partiram para a rodagem sem um guião - isso apenas aconteceu, que eu saiba, com Meus amigos, de Cunha Telles, largamente baseado na improvisação, e Um adeus português, de João Botelho, em que antes da rodagem apenas havia, escritas, duas frases de Faulkner e A balada do soldado, de Rilke[858].

Dos realizadores com mais gosto pela narratividade, António de Macedo (que ainda recentemente afirmava[859] «eu gosto muito de contar uma história, gosto sobretudo da vibração de contar histórias») veja-se o sucedido: viverem sempre sob suspeita de não serem autores, o seu gosto como realzadores não esteve à altura desse gosto pela narração e, apesar de alguns sucessos, também não chegaram a impôr um cinema com coerência narrativa (Macedo acabaria por seguir caminhos crescentemente esotéricos, numa espécie de intelectualidade mística). No caso talvez mais naturalmente dotado para a invenção de histórias e de situações, Artur Semedo (curiosamente, descoberto por José Régio, que para ele escreveu uma peça quando ainda era aluno do 1° ano do liceu), e de quem a história de Lotação esgotada (realizada por Manuel Guimarães, R:1971; E:1972) viria depois a dar origem a uma das melhores telenovelas brasileiras, escrita por Dias Gomes (O bem amado), nunca a escrita do guião nem a realização acompanharam e organizaram as suas invenções narrativas. Ou seja,

---

[858] - É o realizador quem o afirma na citada entrevista de 1988.

[859] - Em entrevista a Catarina Furtado no programa televisivo MTV, a 15 de Maio de 1993.

aqueles raros que se inclinaram para a narração não investiram nas outras áreas, os que desenvolveram as outras áreas, como a imagem, fizeram-no contra a narração, e não houve produtores, nem circunstâncias, a combinar as várias facetas desse fenómeno complexo que o cinema sempre é.

Acontece que, nos anos oitenta, diminuída a preponderância autoral, começou de novo a ouvir-se a queixa segundo a qual o grande mal do cinema português seria a falta de histórias, de bons argumentos e de bons guiões. Em 1991, o Instituto Português de Cinema começou pela primeira vez a abrir concursos para apoio financeiro à escrita de guiões, uma iniciativa importante para impulsionar o desenvolvimento desta área, embora a respectiva concretização não tenha ainda sido condigna - basta dizer que o IPACA, sucessor do IPC e liderado por Zita Seabra, chegou a propôr-se dar sugestões de temas para os filmes... Vimos Vasconcelos defender, como grande e única solução para o nosso cinema, a adopção de **modelos**. Em 1991, o professor de guião da Escola Superior de Cinema, João Maria Mendes[860], revelava cronometrar nas suas aulas os filmes americanos, procurando assim descobrir e mostrar os segredos do seu funcionamento, e argumentava: «a crise de argumentos tornou-se europeia e foi reconhecida quando o audiovisual europeu começou a sentir a necessidade urgente de fazer frente à produção norte-americana. (...) Os próximos anos podem ser a ***last chance*** para a formação, para a escrita propriamente dita e para a sua entrada nos circuitos do financiamento e da produção.»

Simultaneamente, surgiu nos últimos anos um sector do nosso mundo do cinema disposto a privilegiar claramente a importância do público e do produtor. Pode criar-se assim um extremar improdutivo de posições, entre por um lado os que se encerram nas antigas estratégias anti-narrativas e por outro lado aqueles que defendem que um filme é uma história atraente que um produtor encontra ou encomenda e que dá a realizar a alguém em função da futura bilheteira. Ora, o que falta ao nosso cinema não é nenhuma simplificação, mas, bem pelo contrário, é poder jogar melhor com complexidade inerente a este ***medium***, de forma a que não apenas o realizador seja genial mas também a maquilhadora não empaste a cara dos actores, o som seja de qualidade, o guião seja

---

[860] - «A crise das histórias», Arte7, nº 1, Inverno de 1991, p. 35.

estimulante, etc. Seria preciso investir no trabalho do guionista, sim, mas como uma das profissões importantes no cinema e televisão: não menos, mas também não mais do que isso. E, repare-se, em Portugal esta é uma profissão quase inexistente: neste momento, deve haver cinco ou seis pessoas com algumas perspectivas de trabalho regular (mas não exclusivo) neste campo.

Veja-se, por exemplo, um recente equívoco como o filme Amor e dedinhos de pé, em que um produtor com meios dá uma historieta fotonovelesca (e os correspondentes diálogos) a filmar a um realizador, Luís Filipe Rocha, que esteve ligado ao cinema de autor e não parece agora ter encontrado uma linguagem coerente; ou o equívoco de Leitão Ramos dizer que o filme Retrato em família tem «solidez de argumento», quando o que ali existe é apenas a **vontade** de ter uma história movimentada e atraente, mas de facto o guião não tem originalidade, nem consistência, nem sequer *métier*. Joaquim Leitão, em Ao fim da noite, faz um filme todo baseado em surpresas que se anulam umas às outras e em traições sucessivas que destroem as personagens e as sua relações; e o seu Uma vida normal, já dos anos noventa, que é uma visão paupérrima sobre as relações homens-mulheres, a família, as contrariedades e coincidências da vida, que alguns críticos procuraram legitimar como comédia sobre os estereótipos, faz-me lembrar o que Macedo e Telles tinham feito em 1967 no famigerado 7 balas para Selma, que procurava cativar o público com muitos tiros, automóveis e sexo, mas ao mesmo tempo se duplicava numa atitude irónica e pretensamente culta, de modo a deixar-nos sem saber se acreditam ou não nos engodos que lançam, se estão a brincar ou a sério, se nos rimos do filme ou com o filme. De modo que os casos mais interessantes, como Nuvem, de Ana Luísa Guimarães (R:1989; E:1992) têm tido menos a ver com o modelo narrativo clássico (bastaria comparar, como espero vir a fazer em capítulo dedicado às adaptações, o filme com o romance de Graham Greene em que se baseou, ou mesmo com o filme de Richard Attenborough que maliciosamente disseram que copiava, para ver como muitos dos recursos narrativos mais eficazes não são usados) do que com o modelo lançado por Os verdes anos, a meu ver muito mais, e até excessivamente, citado em Nuvem; quanto muito, têm tido a ver com a combinação de ambos.

A quase inexistência, e preponderante amadorismo, da nossa produção ficcional para televisão (e para filmes de animação, ou mesmo para banda desenhada), também não tem contribuido para desenvolver referências de narratividade, ainda que esquemática e convencional como é costume acontecer na maioria dessa produção televisiva internacional. Mas o problema há-se ser mais fundo, porque, mesmo quando, como em Aqui d'el-rei, de António Pedro Vasconcelos, se vai buscar a França um guionista experimentado na narração televisiva, acaba por apenas se pôr na responsabilidade de enganos, desencontros e coincidências o que nos outros filmes não tinha justificação nem era figurado em nada, mantendo, como na maior parte do novo cinema português, um sentimento de impossibilidade, frustração e derrota que será importante analisar. Antes, porém, de entrarmos nessa questão, convem-nos ainda ver rapidamente como a falta de investimento nos guiões vai a par com uma flagrante presença textual e intertextual.

I - Textualidade e intertextualidade

«On aime comme on lit dans les livres que l'on aime.»

Stendhal

Vimos já como a modernidade tardia acentuou, por vezes com um insuportável peso de citações, a prática moderna de reflectir sobre a própria linguagem. Nas palavras de Eduardo Lourenço [1971:212], «todo o poema se tornou espelho da sua própria aventura e lá onde não se percebe o rasto deste espectáculo sem espectador podemos estar certos que não sopra o espírito da Modernidade, espírito trágico e dialéctico, salvo de si mesmo por uma auto-ironia da consciência poética que assim transfere para o seu próprio acto o trágico meramente exterior da subjectiva relação nossa com a realidade.» Vimos também como essa reflexividade está presente no cinema, e nele, dada a curta história de cem anos, os elementos que circulam, se reflectem e se citam são em menor número e, por isso, mais facilmente reconhecíveis. Vimos ainda como, no cinema português, a

escassez de diálogo com o público contribuiu para aumentar o diálogo dos cineastas entre si e com a História do cinema. Bastará, pois, dar alguns exemplos destes fenómenos, para passarmos a um aspecto que, sendo aparentemente o mesmo, lhe introduz uma importante variação.

Comecemos por dois filmes que tratam justamente da feitura de um filme. Em Cartas na mesa, de Rogério Ceitil (R:1973-74; E:1975), o objecto é o próprio cinema, chamado pela triste porta de um contencioso pessoal do realizador com Lauro António quanto à autoria de um filme anterior: temos, assim, a história de um ingénuo realizador prejudicado por um crítico/colaborador que se quer apropriar da sua obra. À primeira vista, de José Ribeiro Mendes (R: 1977), fala-nos de um cineasta em dificuldades para realizar o seu primeiro trabalho.

Passemos a um realizador, Fonseca e Costa, que, sem nunca ter sido da corrente mais formalista, não apenas trabalha em diálogo com a História do cinema como disso deixa marcas assinaladas nos seus filmes. Logo em O recado, a protagonista diz, comentando uma fotografia: «...Parece filha da Sara Aguina». «Filha de quê?», pergunta-lhe o interlocutor, e ela explica: «Filha da Sara Aguina. Fellini oito e meio.» «Hei-de morrer burro», comenta o outro, como se fosse um dado importante. Mesmo o popular Kilas, o mau da fita está cheio de reminescências cinéfilas reconhecíveis. E, em A mulher do próximo, toda a estratégia narrativa assenta na recordação (e renovação) dos antigos amores entre os protagonistas, permitida pela inclusão de cenas do filme de 1944 Um homem às direitas, de Brum do Canto, que ambos já tinham protagonizado.

João Brehm apresentou na Cinemateca, em 1993, o seu filme Transparências em prata (R:1983), como «linguagem poética e reflexão sobre o próprio material do cinema.» O mesmo poderia ser dito de vários outros filmes, e críticos como Leitão Ramos [1989:175,302,384] não têm deixado de o assinalar: em Gestos & fragmentos, de Seixas Santos, «há fantasmas que assolam o filme de um modo evidente (Godard/Straub)», com uma cena que vem «em directo de comment ça va, de Godard, mas em tique»; Perdido por cem, de Vasconcelos, «é a fusão de um imaginário cinéfilo (de Nick Ray a Godard) com um certo desencanto português»; Tempos difíceis, de João Botelho, tem uma permanente referência «ao cinema primitivo (a sombra de Griffith, em especial)». Nestes casos, o reconhecimento dessas referências parece jogar em desfavor dos filmes.

Pelo contrário, Bénard da Costa, na folha de apoio editada pela Cinemateca para a estreia de Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, valoriza o filme (a meu ver, de interesse mais do que duvidoso), com elogios rasgados, justamente através das muitas citações cinéfilas que ali se encontram ou ali encontra. É claro que este jogo é virtualmente infindável, no cinema português como em qualquer outra cinematografia, e no cinema como em qualquer outra arte; em relação aos filmes de Botelho, por exemplo, em que Ramos vê a sombra de Griffith poderíamos sublinhar pelo menos quatro referências constantes: Griffith, Straub, Godard e Ford, e a questão que se nos coloca, e antes de mais se coloca ao autor, é até que ponto se chegam ou chegarão a juntar numa coisa nova (a coisa-Botelho).

Não deixa, porém, de ser importante sublinhar em que grau essa referencialidade é assumida e usada como título de nobreza, ou de legitimação. Como exemplo máximo, citemos uma entrevista[861] dada por António Pedro Vasconcelos a Eduardo Geada a propósito de Perdido por cem..., em que dizia: «Sou um tipo cheio de cinema». Ao longo da entrevista eram invocados trinta realizadores, por vezes com universos e razões bem contraditórios: o interesse pelo cinema de actores lembrava Jerry Lewis, o valor narrativo, Preminger, o fascínio pelo plano sequência ligado ao directo, Bertolucci, a montagem, Eisenstein, um certo cinema romântico, Minelli, o filme negro, Nicolas Ray, aquela influência do *sketch* do Paris visto por, Jean Rouch, o cinema dentro do cinema, Fuller, e por aí adiante (tudo isto a propósito de um único filme), com um só caso de «cinema com o qual não se identifica», o da ***bête noire*** do cinema português da época, António de Macedo.

Importante será também investigar, no futuro, a presença de uns filmes portugueses noutros filmes portugueses. Por exemplo, como certos ***décors***, cenas, personagens, e mesmo a própria ideia da narrativa como um processo, faz com que possamos aproximar O processo do rei, de João Mário Grilo, de Amor de perdição, de Oliveira. Ou como a tão celebrada matriz de Os verdes anos é explicitamente invocada em Paisagem sem

---

[861] - Publicada na revista Vida Mundial em 27 de Abril de 1973. Gerou um irónico texto de Henrique Espírito Santo, com o título «Ali-Pedro Vasconcelos e os trinta realizadores», que teve circulação no movimento cineclubista mas não creio que tenha chegado a ser publicada.

barcos, de Lauro António (1983), que lhe usa a música e a actriz protagonista, voltando a mesma música a ser usada em Passagem ou a meio caminho, de Silva Melo, e certas personagens e situações, se não mesmo o ambiente geral, a reaparecer em Nuvem, de Ana Luísa Guimarães.

Mas as citações que surgem nos nosos filmes não são apenas cinéfilas. Em António Pedro Vasconcelos, são das mais variadas áreas, e tão a despropósito, que não revelam a compreensão de alguma coisa, mas apenas a acumulação própria do uso burguês da cultura, para «reconhecimento». Em Oxalá, a voz-*off* diz que duas personagens passam a lua-de-mel, «num albergue das margens do lago, onde Lamartine escreveu o seu poema e Chopin viveu com George Sand». Outra personagem diz que a única coisa de que não abdicou depois do 25 de Abril foi do festival de Salzburgo; outra regressa de Nova Iorque, onde comprou «todo o Bartok»; e passaríamos muito tempo se quiséssemos citar todas as eruditas referências de um só filme como este.

Mais do que a citação parece-me interessante destacar **a presença de inúmeros textos escritos nos nossos filmes, e mesmo do acto (e das máquinas) de escrever**. Desde os livros que se vêm (As fúrias de Agustina Bessa-Luís em Oxalá, A educação sentimental que a protagonista de Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, rouba de uma livraria, os Cahiers du Cinéma em cima de uma mesa n'O recado, de Fonseca e Costa, etc.), às muitas máquinas de escrever, ao que é mais importante: as personagens que escrevem textos e/ou lêem textos, geralmente em voz alta. Em Serenidade, de Rosa Coutinho Cabral, o pai está a escrever constantemente crónicas numa máquina de escrever (com títulos complicados como «A saudade do gerúndio»), e a câmara chega a mostrar os textos que estão na máquina, passando pelas palavras. Além disso, o mesmo filme inclui ainda um diário que uma menina escreve e se ouve várias vezes em *off*, além de um poema que a mesma escreveu, em verso. Em Passagem ou a meio caminho, de Jorge Silva Melo (R:1980; E:1986), diz-se, orgulhosamente, sobre os anarquistas espanhóis: «Nos seus quartinhos esconsos, não há televisão mas há livros». Neste filme, são tantos o textos que são lidos e tantas as máquinas de escrever, que quase não sobre tempo ou espaço para outra coisa, de modo que, se noutros casos assistimos à transposição de um romance para filme, neste temos a sensação de estar a assistir à

transposição de um filme para romance. No filme seguinte, Ninguém duas vezes (R:1982; E:1985), Jorge Silva Melo alivia essa carga textual, mas ainda temos uma personagem a ler dois textos de catálogos de uma exposição, e o protagonista a ler, com colegas, vários textos na rádio; felizmente, em Agosto já a linguagem fílmica encontra um objecto mais inconfundível do que as palavras dos livros. É que, de outra maneira, temos, no limite, uma reacção como a de um espectador que dizia, aliás com toda a serenidade, à saída da projecção na Cinemateca de Transparências em prata, longa-metragem de João Brehm (1991) em que há apenas uma voz-*off*, sobre imagens de uma única personagem: «bem ele pegava nisto, dava um textinho de vinte páginas, punha umas fotografias e fazia um livrinho. Gastava quinhentos contos. Agora assim, gastou ao país trinta mil contos, ou lá o que foi.»

Mais uma vez, Manoel de Oliveira, ou alguma parte da sua obra em constante variação, pode servir ao mesmo tempo de regra e de excepção. Se repararmos no quadro que ficou na página 787, vemos que são muitos os autores de textos (peças, romances, contos, um auto) que ele adapta, variados os textos literários que ele usa avulsamente e os consultores literários, mas vemos também, em contraste, que nunca Oliveira usou um guionista ou dialoguista, mesmo em mera colaboração. Aliás, a pouca autonomia que concede ao guião está bem patente nos genéricos, em que quando muito ele aparece referido juntamente com a realização, e há casos em que nem surge. Ou seja, parece que em Oliveira, e possivelmente em outros autores, o recurso aos textos literários é proporcional à ausência de um trabalho especializado de guionismo. É claro que, no caso de Oliveira, é o carácter artesanal dos seus projectos que faz com que tudo se concentre nas suas mãos e desde o início a escrita (como se pode aliás ver nos guiões), já inclua as indicações da câmara e até as previsões da montagem: o que ao mesmo tempo assegura que todos os elementos encontrarão alguma articulação interna e pessoalíssima. Um exemplo, apenas. Em **Amor de perdição**, não há acção entre os protagonistas, há apenas cartas; eles quase nunca são vistos juntos, amam o que lêem nas cartas dos que amam, e a essas cartas amam: cartas mostradas e até legíveis no ecrã, procurando assim integrá-las como matéria filmável, como matéria fílmica. Mas no final essa integração será sublimemente dramática e narrativa: quando Simão morre e é atirado ao mar, a criada Mariana atira-

-se logo a seguir, e usa como peso a caixa dos papéis e as cartas (quando, no romance de Camilo, é a Simão que ela se abraça para ir ao fundo), o filme terminando com as cartas que acabam por vir boiar à tona de água, com a sua fita vermelha, e que o Comandante vai em escaler apanhar; e a voz-*off* do próprio Oliveira explica, com o texto de Camilo, que foi por ter encontrado os papéis que se lembrou dessa história.

J - Figuras da decadência

> «*Devemos reconciliar-nos com um tempo fecundo em reveses e em fragmentos. Devemos dizer a nós mesmos que quando é preciso empregar tanta energia para encontrar um meio de dizer a verdade a própria verdade chega até nós num certo estado de esgotamento e de caos.*»
>
> Virginia Woolf

O centramento na textualidade e intertextualidade é ao mesmo tempo causa e consequência de um fundo melancólico que existe na Modernidade; procurarei agora desvendar até que ponto ele está presente, de que modos e com que resoluções, no nosso novo cinema. «Que dizer a mais, que ainda não tenha sido já dito?», pergunta Maria Augusta Babo [1993: 108 e 112». «É a pergunta do melancólico, com a inevitável ilação: "Tudo já foi dito; só me resta o silêncio". Segundo Michel Schneider, "o melancólico está coberto pela cinza das palavras e carrega o luto da sua língua como se não pudesse falar senão uma língua morta". Para o melancólico, pois, não existe direito à palavra. Ele sente-se usurpado por todos os nomes, por todos os textos.» Ou seja, «duas paixões configuram a autoria e o plágio. Uma, a mania, revela-se na inspiração. A outra, a melancolia, toma corpo na repetição/imitação.» E assim os **autores** ficam colocados numa contradição, entre, por um lado, a sua originalidade, inspiração, mesmo a genialidade a que aspiram, e por outro lado, o regime intertextual em que vivem, e que a modernidade tardia tem acentuado enormemente, fazendo-os correr o risco de existirem em parte substancial

das citações uns dos outros, sem descobrirem nem inventarem a sua voz (e tratar-se-á então de perceber quais são os que, apesar de tudo, a conseguem encontrar).

George Steiner [1971:24 e 26] considera que há uma combinação entre a ideia de excepcionalidade do artista e a melancolia, combinação que, por contraditória que possa parecer, é estruturante da nossa cultura a partir de meados do século XIX: segundo Steiner, viemos mesmo a confundir com um modelo de cultura aquilo que é uma mistura de *ennui* e de sentimento de excentricidade do artista, resultando na vontade de cultivar os extremos característica do romantismo. «A conjunção de um extremo dinamismo económico-técnico com uma larga medida de imobilidade social forçada, uma conjunção sobre a qual foi construído um século de civilização liberal e burguesa, resultou numa mistura explosiva. Provocou na vida da arte e da inteligência certas respostas específicas, em última instância destrutivas. Estas, em minha opinião, constituem o significado do Romantismo. É deles que vai crescer a nostalgia pelo desastre.»

É esse o passo mais importante que me parece importante dar para completarmos esta radiografia do universo cultural do novo cinema português, para que não confundamos como efeito aleatório ou desastrado aquilo que porventura seja um propósito deliberado e pertencente a uma determinada matriz culturalmente reconhecível. Shakespeare, em Macbeth, faz Ross perguntar se será a predominância da noite, ou a vergonha do dia, que enche de escuridão a face da terra, quando a luz devia beijá-la? Para não pensarmos que, nos nossos filmes, tudo não passa de um dia envergonhado, incipiente, mal resolvido, que não se sabe dar, temos de ver se não se tratará antes de um dia que não se **quer** dar, porque a ele se prefere a predominância da noite. Steiner considera que á a fuga ao *ennui* da classe média que explica, no século XIX, o gosto pelo patológico, o extremismo sexual e o amor proibido (por exemplo, o incesto). No mesmo sentido, poderemos pensar se uma matriz a que poderemos chamar, mais do que melancólica, **decadente**, não ajudará a compreender várias das características dos filmes aqui estudados; trata-se, então, de procurar agora apontar as circunstâncias do seu surgimento e algumas das suas principais figuras, como a depressão, a derrota, a morte, a ausência, a impotência, a nostalgia.

Virginia Woolf, numa conferência de 1924 [cit. *in* Zéraffa, 1971:9] de que coloquei um excerto em epígrafe deste capítulo, diz que temos de compreender, que nos temos mesmo de reconciliar com este tempo em que tão difícil se tornou trazer até nós a verdade que ela nos chega num certo estado de esgotamento, caótico e fragmentário. Trata-se, diz Bragança de Miranda [1986:19], do «cansaço de procurar um sinal de Deus, ou o sinal de um Deus, na Modernidade que é a época em que os Deuses se escaparam e nos abandonaram - um tempo de indigência (*Durftige Zeit*) revelado por Holderlin.»

Em A origem do drama barroco alemão, Benjamin inicia a sua arqueologia da modernidade mostrando como, no cerne de cultura alemã e de toda a arte moderna, existe uma interpretação melancólica do mundo, que escolhe como forma privilegiada a alegoria, figura que tudo converte em fragmento e em imagem petrificada. Mais tarde, num texto de 1930 sobre a «melancolia de esquerda»[862], Benjamin revela-se menos compreensivo do que Virginia Woolf: «O que encontra a "elite intelectual", ao fazer o inventário dos seus sentimentos? Os próprios sentimentos? Já foram vendidos, a preços de liquidação. Ficaram apenas os lugares vazios, onde outrora, em empoeirados corações de veludo, estiveram guardados os sentimentos: a natureza e o amor, o entusiasmo e a humanidade. Agora acaricia-se distraidamente a forma oca. Uma ironia autoconvencida acredita que essas formas vazias têm mais valor que as próprias coisas, ostentando a sua pobreza como um luxo e transformando em festa esse monótono vazio. Pois o "Novo" dessa "Objectividade" é que se gaba tanto dos vestígios de antigos bens espirituais quanto o burguês de seus bens materiais. Nunca ninguém se acomodou tão à vontade numa situação tão incómoda.»

De facto, muitos dos nossos filmes, em que só aparentemente se trata de encontrar uma verdade, porque o esforço dos seus autores não é para se encontrarem mas para, no labirinto tecido em nome de uma ontologia, se perderem, parece ter havido uma acomodação muito rápida a uma situação tão incómoda. Pode haver muito de facilidade em declarar-se vencido da vida: ganha-se o estatuto de sujeito, a capacidade de decidir,

---

[862] - «Linke Melancholie», traduzido como «Melancolia de esquerda» em Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986. Cito da página 139.

mas nesses casos o prémio que se ganha é o menor de todos, porque o que se decide é perder, e essa decisão é a menos interessante. A melancolia, a matriz decadentista, pode ser o resultado de uma luta esgotante, como quer Wolf, ou um novo situacionismo, que optou pela negatividade e pela sua estabilização em categorias como o autor, a resistência, a negatividade. Na maior parte dos modernistas (e Baudelaire é, como sempre, um exemplo maior e fundador), existe uma ambiguidade perante a nova época; mas, na maior parte dos nossos cineastas, não parece de todo existir qualquer espécie dessa ambiguidade em relação à modernidade, em que no entanto (eles e os espectadores) vivem: não mostram qualquer atracção por algum aspecto do seu tempo, que desvalorizam global e totalmente (ou então, nos anos oitenta, alguns optam pela sua apologia pura e simples, sem justificações, também sem ambiguidade ou crítica sentida), e em alguns o «novo» do novo cinema não passa do fácil e falso pretexto que Benjamin denuncia. O que não quer dizer que não retirem nenhum prazer dessa concepção catastrófica do mundo: nela encontraram o seu estatuto, o seu lugar de enunciação, a sua forma e conteúdo todos alicerçados na negatividade: se isso não é suficiente para alguns («aquele que pensou com mais profundidade, ama o que está mais vivo», escrevia Holderlin), pode ser mais do que bastante para muitos.

Nestes casos que irritavam Benjamin, a melancolia e a decadência não são um esgotamento que resulta da luta, mas, pelo contrário, a mais ilibada fuga a qualquer confronto com o real. O que nos ajuda a compreender a falta de componentes dramáticas que encontramos em muito do nosso cinema: o inelutável pede apenas uma glosa melancólica, a sua justificação já está dada à partida por algo de injustificável, ou então figurado numa qualquer entidade abstracta (a época, o «sistema», a própria ideia não concretizada de decadência) e não requer a luta própria do drama, com os seus objectivos, obstáculos e decisões. Podem os seus glosadores ficar-se pela sua constatação, e geralmente virarem-se para uma reflexão sobre a própria linguagem, sem mais preocupações de outra relação com o mundo.

Eduardo Lourenço [1957:74] escreveu, em relação à jovem poesia, herdeira do modernismo, aquela que na primeira parte designei como grupo «neo-modernista»: «Esta geração foi testemunha de uma debandada de valores torrencial, mas chegou tarde para ser desfeita entre os escombros.

(...) A jovem geração, essa, nasceu em avanço sobre a esperança. Os escombros parecem-lhe naturais porque nasceram entre eles. Têm de viver entre estátuas partidas sem se poder servir delas nem as amar. Para dar um sentido à vida descobriram entre o mundo calcinado a estátua miraculosamente intacta da Poesia. De todos os valores submersos mas de novo postos a flutuar pelos mesmos que os afundaram, só a Poesia lhes pareceu digna do seu culto.» Culto exigente, equívoco, que em poucos será tábua de salvação. Isto não significa, é claro, que não haja sofrimento nesse naufrágio: precisamente, diz ainda Lourenço [1957:70], «a mais grave das agonias é a irrealista, por não ter ressureição». Mas nem todos se dão conta dessa gravidade, ou estão dispostos a largar o vício desse irealismo e a correr os riscos de uma incerta ressurreição no confronto com o real: a morte é, desde sempre, uma aposta mais certa e mais facilmente ganha, façamos o que fizermos, do que a vida.

Vejamos então como tudo isto se coloca no período aqui em estudo, e nos casos concretos dos nossos filmes. Parece-me que a tradição de *ennui* de que fala Steiner, vinda já de meados do século XIX, juntamente com uma matriz de decadência, vinda da mesma época e que na *intelligentsia* portuguesa não se desenvolveu menos do que noutros países, se somou uma sensação de devastação posterior à segunda guerra (a cuja realidade e confronto também ficámos mais ou menos alheios), junta ainda à claustrofobia e à imobilidade social forçada do longo período salazarista - cuja elite, essa, procurava ir contra a corrente decadentista, nomeadamente num cinema forçadamente jovial. Quando, em 1973, O mal amado, de Fernando Matos Silva, foi proibido de estrear, a alegação acusava-o de «iconoclasta, dissolvente e derrotista, quer nos planos político e social, quer nos planos moral e religioso.»

Mas é antes, bem no início do novo cinema, que podemos começar a encontrar os lamentos em relação ao *Durftige Zeit*. Repare-se nas canções dos primeiros filmes que marcaram a viragem. A começar pelo poema de O'Neill cantado no início de Dom Roberto: «num tempo sem amor nenhum»; a continuar no poema de Pedro Tamen para a muito melancólica música de Os verdes anos sobre «um tempo que secou»:

«Era um amor que chegava e partia.
Estarmos os dois

Era um calor que arrefecia.
Nem antes nem depois.
Era um segredo
sem ninguém para o ver.
Era um engano
e era um medo. (...)
Foi um tempo que secou
flor que ainda não era.
Só o outono chegou
no lugar da primavera.
O nosso sangue corria
no tempo de sermos sós.»

Já no final dos anos setenta, n'O bobo, uma personagem cantará, em espanhol, o bolero «*Tu seras mi ultimo fracasso*», e o protagonista, mais do que **queixar-se** de que o outono chegou em vez da primavera, assumirá, no fim do filme, perante o amanhecer: «detesto o nascer do dia». Habituaramo-nos demasiado à «longa noite» para apreciarmos o dia, e só o 25 de Abril, ao acabar com o negrume imposto, mostrou a que ponto ele estava internalizado.

Mas continuemos, por agora, com os filmes inaugurais dos anos sessenta. Belarmino, de Fernando Lopes, é um filme (e, provavelmente, um projecto de filme) que se inicia a partir da notícia da derrota do pugilista em Londres. É isso que desperta o interesse do guionista/realizador, e se supõe poder despertar o interesse de quem vê. E é impressionante o momento em que, quando os seus erros, má fortuna e amores ardentes já acabaram com a sua carreira de *boxeur* profissional em Portugal, Belarmino diz com toda a lucidez e clareza sobre o seu contrato para Inglaterra: «vou para lá para levar porrada, não é para dar, que com 32 anos já não vou para dar» - e é tanto mais impressionante quanto contrasta, e corrói, toda a gabarolice que exibe ao longo do filme. N'O recado, de Fonseca e Costa, a senha para um encontro clandestino é «*mal de vivre*», porque esse é o nome de um dos protagonistas. Ele explica: «É alcunha. Tu é que não sabias que me chamavam assim. Já viste bem esta cara? Foi em Espanha. Eu não falava, sempre tive este feitio um bocado mazombo. Todos se metiam comigo por causa deste meu ar desajeitado. Um dia um francês disse: *laissez-le. Il a le mal de vivre.* Desataram todos a rir.

E eu também. Olha, fiquei o *mal de vivre*. (...) O Francisco diz que eu tenho o nome que mereço.»

Na próxima conversa entre eles, depois de o amigo de ambos, que estava preso, ter sido levado para parte incerta, ela lamenta-se: «ainda pensei se não teria sido tudo por minha culpa. Sou inútil. Inútil.» O outro explica-lhe:

«Não sabemos o que somos, Lúcia. Ninguém sabe. O Francisco talvez julgasse que sabia mas sentia a terra fugir-lhe debaixo dos pés. Perguntei-lhe porque é tinha voltado: não me respondeu. Ficou calado a olhar pela janela. Nesse momento percebi muita coisa. O Francisco voltou por ter perdido. Por ti, pelos amigos, por isto. Isto. Para trás ninguém volta. E de nós fica, não o que fisermos mas a imagem disso. Ele quis voltar atrás e estava errado. Era uma ideia, assim umas imagens que se acendem e apagam logo a seguir. O resto foram pretextos. O Francisco sabia que devemos hibernar. Hibernar por aí silenciosos e insignificantes, ao vento e aos peixes, bebendo a água do mar, deixando a raiva crescer, crescer. À espera que a raiva rebente.»

No início dos anos setenta, em Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, quando a protagonista pergunta «Mas porque não gosta você de viver em Cascais?», o protagonista responde: «Não sei. É provável até que eu não goste de viver em sítio nenhum.» Mais tarde, enquanto Sofia se despe em frente ao espelho, ouvimos em *off*, e depois em *on*, o filme que Laura está a ver com o Jorge: Pierrot le fou, de Godard: «*Et oui, c'est la vie*», diz Ferdinand; «*C'est tellement triste!*», confirma Marianna. A diferença está em que, no filme do Godard, isso é assumido como uma forma exaltante, em que eles são os heróis diante das obrigações e rotinas, enquanto no filme de Geada o peso do «sistema», da autoridade, nomeadamente do pai, é tão forte que os desclassifica; não são heróis, são uma espécie de condenados sem glória neste mundo: «condenados à vida», para usarmos o significativo título de uma peça de Luiz Francisco Rebello[863].

Pela mesma altura, Sinde Filipe faz a média-metragem O piano, de Sinde Filipe (R:1973; E:1975): um comendador oferece à aldeia da serra um piano, recebido com discurso e parada; mas, como não há onde o pôr, fica fechado num curral onde apodrece lentamente; só uma criança o visita,

[863] - Condenados à vida, Lisboa, Tempo, sem data.

em segredo, e lhe vai descobrindo os sons, mas o piano acaba por ser destruído pelo idiota da aldeia, que o aproveita como lenha para se aquecer. No final da década, já passado o 25 de Abril, em Oxalá, de António Pedro Vasconcelos, José, o protagonista resigna-se nesta melancólica filosofia de vida (se é que se trata de filosofia, e de vida): «*Il faut vivre!*» Está a escrever as suas memórias, e diz a Maria que se chamam «A ressaca». Um sentimento que a revolução só aumentou. «Olha o João. Está na merda. De resto, vim encontrar toda a gente na merda. É uma grande ressaca. O João, quando o conheci, era um gajo bestial. Agora, não consegue fazer nenhum. Não pode ser. Convenceu-se que um espírito maligno tinha atraiçoado a revolução. Fez um pacto com o falhanço, com o fracasso, e chora-me no ombro, que é uma coisa que eu não suporto.» Mas o certo é que também José se limita a falar constantemente das mulheres que **amou**, porque agora já não ama nenhuma: apenas se passeia pelos *décors* do amor, e se deixa amar brevemente por Maria, como *dandy* que é. Está na vida mas por arrastamento, também ele sem impulso vital, embora com carros e mulheres; ou seja, alguma diferença na superfície do filme em relação aos outros do cinema português não chega a esconder a atitude de fundo comum, de ressaca. O que distingue a decadência deste filme é que ela é posta em contraposição com a resignação do protagonista, a *realpolitik* que ele entende ser a única sabedoria que resta, em vez de ser contraposta ao ideal ou o idealizado. Mas, se a resposta é mais cínica, não se trata menos de «condenados à vida», ainda que na versão francesa do «*il faut vivre*»..

Também no fim dos anos setenta, n'As horas de Maria, de António de Macedo, a protagonista diz: «Estou no fundo dum poço. Sinto o cheiro da humidade, o vazio, a escuridão. É um poço muito fundo, cheio de lama e sem vida.» E mais tarde insiste: «Senhor doutor, sabe uma coisa? Descobri que estou no fundo de um poço. É um poço muito fundo, cheio de lama, sem vida e sem luz. (...) Sinto-me bem, apesar da humidade e do frio que me gela até aos ossos.» No mesmo sentido e no mesmo ano, até Mariana, a camponesa do Amor de perdição, cuja paixão por Simão não deixa, salvo doença, de a fazer ter os pés bem assentes na terra, confessa, a dado momento: «tive um sonho em que via muito sangue e uma pessoa minha amiga a cair numa cova muito funda.»

Passemos aos anos oitenta. Em Do outro lado do espelho - "Atlântida", de que já referi a estrutura propositadamente circular, um motorista de táxi aconselha: «vá por mim, os círculos viciosos são absolutamente lixados. Um homem entrar neles entra, mas sair?... Fica-se para ali às voltas até ficar tonto.» Mas é isso que fará o filme: andar às voltas para terminar como começou. Em A moura encantada, de Costa e Silva, uma personagem diz: «É sempre assim: quanto mais precisa dos outros mais se esconde. Mas ela luta para perder.» E o protagonista confessa, para a câmara: «uma noite em que não conseguia dormir recordei umas palavras sábias do meu primeiro mestre: "temo que te extravies, pela tua pouca idade, porque não tens quem te ajude, pela corrupção do século e pela relaxação de que vão dando mostras mesmo os próprios que professam este método de vida espiritual.»

Em Azul, azul, de Sá Caetano (R:1982), a corrupção do século toma o nome de sociedade de consumo, estragada pelos valores do dinheiro (tema que surgirá depois em muitos outros filmes): «porque é que as pessoas só pensam em dinheiro?», pergunta, incrédula, a protagonista; «vender a casa para aqui instalar um hotel de luxo? Só porque já ninguém vive com este aparato?» - são coisas que a ela não parecem compreensíveis ou reais, mas sim totalmente absurdas. A aristocrata agarra-se então ao amor, platónico, por um trabalhador rural que lhe leva presentes de trutas, que adoece com pneumomonia mas que, quando medicado, pefere atirar os remédios ao rio: ambos acabarão internados em hospícios.

Fim de estação, de Jaime Silva (R:1982; E:1983), adapta, sem citar, a Montanha mágica de Thomas Mann, com o seu sanatório em decadência, procurando mostrar o fim de uma época. Um adeus português, de João Botelho (R:1985; E:1986), ostenta como epígrafe inicial o verso de Alexandre O'Neil: «esta pequena dor à portuguesa tão mansa quase vegetal». Passagem ou a meio caminho, de Jorge Silva Melo (R:1980; E:1986), inspira-se na vida e obra de Buchner (mas num espaço e tempo abstractizados) para falar da «moderna sociedade, que já teve a sua época». Em Ninguém duas vezes, também de Jorge Silva Melo (R:1982; E:1985), o protagonista fala de «uma decadência progressiva que dentro de dez anos ou quinze será total». Refere-se, por uma lado, à revolução: «Os cenários mudaram. Já não são as ruas. Já não são os quartéis. As chaves estão do lado de dentro das portas. Nós, entre imagens, hesitamos,

arrastamos, adiamos, sem saber o que perdemos.» Mas a decadência é mais geral, e os exemplos invocados não podiam ser mais variados: «ainda há alguns alces. O verde e o azul já não são tão vivos. (...) Há ainda verde, aqui, além. Mas já não há traço dos antigos lugarejos. Das quintas, dos moinhos.» No mesmo ano, Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, põe a protagonista, sempre insatisfeita, a ler uma banda desenhada sobre uma «espécie desaparecida há mais de dois milhões de anos». Mais tarde, quer ver os beduínos, e alguém lhe explica: «agora já não há beduínos. Só bandidos e *rockets*.» É um filme escuro como poucos, que aliás se conclui no outono - e nessa estação, ou mesmo no inverno, ficaria melhor a rapariga do título.

Em 1988, João Mário Grilo começa a filmar O processo do rei, que segue a história de um homem a quem nem o facto de ser rei poupa a um prolongado martírio, em que perde o reino, a mulher e a liberdade (mais tarde, que a abordagem teórica que Grilo faz do cinema, e que abundantemente citei, em que segue a «martirologia» deleuziana e se debruça preferencialmente sobre filmes martirizados, quer os seus filmes seguintes, parecem confirmar esta preferência pelo martírio). Em 1989, em Nuvem, de Ana Luísa Guimarães, bem que a protagonista tenta contrariar a tendência depressiva do protagonista, a quem ama, ralhando-lhe: «o teu mal é esse: pensas sempre no pior», e dizendo aos outros: «dá sempre tudo mal, mas entre mim e o Tomás vai correr tudo bem.» Mas Tomás tem uma forte obcessão com o suicídio e a morte, que caracteriza o modo como se comporta e no final acaba por ser confirmada, contra todo o optimismo dela.

No mesmo ano de 1989 dá-se a rodagem do filme que traz à discussão pública a temática derrotista do cinema português: Non ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira. Antes, Oliveira fez a sua «trilogia dos amores frustrados», que culmina em Francisca, que diz: «cinza em vez de desejo, cinza em vez de paixão». Em 1986, rodou Mon cas, em que à peça de Régio juntou um texto de Beckett, que, nas palavras do próprio realizador (na citada entrevista de 1987) fala «do indivíduo isolado na sua essência, na sua impossibilidade. Mas cono nesta sequência se desaguava numa coisa extremamente pessimista, lembrei-me que o Livro de Job, apesar de à primeira vista não ter nenhuma ligação, que retrata o homem na situação do caos, o homem perdido, mas que tem uma saída, e uma

saída extremamente feliz, onde há uma força enorme da esperança que dele emana, pareceu-me que ele fechava bem o círculo». É curiosa esta preoupação em contrariar o pessimismo: é que Oliveira, e também nisto não é tão típico do cinema português como geralmente se pensa, teve sempre preocupações mais concretas do que a glosa genérica da decadência; mesmo os seus amores frustrados tratam de frustrações de pessoas individualizadas, e de pessoas que amam, e não da melancolia mais ou menos indiferente de uma época. É, por isso, significativo que, em Mon cas, tenha a preocupação de se prevenir contra uma leitura pessimista, introduzindo a redenção bíblica e, mais do que isso, começando embora a leitura de Job num cenário (algo esquemático) de destruição de objectos contemporâneos (arranha-céus, carcaças de automóveis, lixo), acabe numa citação de A cidade ideal, pintura renascentista atribuída a um discípulo de Piero della Francesca, fazendo ainda seguir-se o esfíngico rosto da Gioconda. Em Non, porém, Oliveira escandaliza ao decidir fazer todo um filme sobre as grandes derrotas da História de Portugal. Uns, como Vasco Graça Moura, penalizam-no (crítica e financeiramente) pelo facto de apresentar uma «identidade nacional quase só alicerçada sobre a derrota, o fracasso a morte e a mutilação». Outros, como Eduardo Lourenço, admiram nele a ousadia de exibir um quase «*videoclip* das nossas desgraças». Ora, como se vê pelo que atrás ficou exemplificado com vários filmes (e muitos outros haveria e haverá), com Non Oliveira não está a inaugurar hereticamente uma perspectiva derrotista, mas, pelo contrário, a entrar, quase pela primeira vez, no pano de fundo dessa perspectiva já tão enraizada no nosso cinema[864]. Só nos anos trinta e quarenta é que o cinema português se podia reduzir à dicotomia simplista, que alguns hoje talvez quisesssem reeditar, entre os filmes de exaltação patriótica e os de comédia ligeira. O movimento profundo que se iniciou nos anos sessenta, esse, pelo contrário, apresenta com fascinante e fascinada recorrência a **derrota** portuguesa. Dois anos antes já João Botelho declarara, preto-no-branco, numa entrevista[865]:

---

[864] - Como na altura argumentei em «A figura da derrota no cinema português», Via Latina, nº 3, Maio de 1991.

[865] - Entrevista concedida à revista A Grande Ilusão, nº 5, Dezembro de 1987, p.37.

«- A mim, fascina-me muito mais a derrota que a vitória.

- Claro.

- É muito mais emocionante que a vitória.

- Provavelmente a todos os portugueses.

- Mas porque é que a gente há-de ganhar se temos prazer na derrota?»

Assim, repare-se, a originalidade do filme de Oliveira reside apenas no grau de abstracção com que o recorrente desfecho trágico da nossa História é quase personalizado na figura misteriosa de um ***non***, que vem anunciado, quase como ente maligno de um filme americano, logo na abertura do filme («terrível palavra é um ***non***») e vai sendo invocado ou vituperado pelas várias personagens como «algo secreto, inexplicável», cujo sentido último nos escapa. E é nessa abstracção que o filme de Oliveira mostra de forma mais radical que o cinema português, para o bem e para o mal, se tem movido em torno do **sublime**, na acepção kantiana de luta com forças e dimensões que, à partida, sabemos que nos ultrapassam e nos escapam, mas que, por isso mesmo, ao mesmo tempo nos amedrontam e nos desafiam a dominá-las pela representação.

Não existe em todo o novo cinema português um autor que se desprenda desta tradição melancólica do «***mal de vivre***», «***il faut vivre***», «***la vie est tellement triste***» (e é curioso como tudo isto surge em francês, sobretudo nos anos sessenta e setenta): ninguém que ocupe no cinema português o lugar solar que, na poesia, Sophia de Mello Breyner, ou mesmo Eugénio de Andrade, quiseram e souberam inventar. Se alguém se aproxima mais dessa luz, é César Monteiro (e não é por acaso que o seu primeiro filme, rodado em 1968, é uma curta-metragem sobre Sophia), mas pelo caminho de um purgatório de abjecções redentoras. Num pequeno livro de poemas publicado aos vinte anos[866], em que um deles aliás ostenta, também em francês, uma epígrafe de Guillevic, «***La tristesse a bien pu marquer notre regard***», César Monteiro diz que «pelo rio ensanguentado vêm os poetas viúvos/ verter suas lágrimas de revolta e melancolia»: «não nos resta muito mais/ Gemer será o nosso último festim». Mas já então encontramos uma oscilação entre o abjeccionismo - «urinismo (mijo foi o

[866] - Corpo submerso, Lisboa, Edição do autor, 1959.

deus da minha infância). O ritual de carácter abertamente herético consistia em Mijar em igrejas e conventos», «como é diferente o piolho em Portugal», «mas eis que amor pela tua grácil nuca/ um piolho desce desvairado/ dando voltas e voltas e mais voltas/ ao teu harmonioso pescoço bem lavado» -, abjeccionismo na altura colocado sob a tutela inspiradora de José Gomes Ferreira como mais tarde, no filme Recordações da casa amarela, será colocado, também explicitamente, em ligação com Céline, uma oscilação, dizia, entre esse abjeccionismo e um outro pólo de redenção, paz, pureza:

«quero oferecer-te a doçura dos pinheiros
a paz dos frutos e a paz dos lagos
e a paz da alma que bordaste
no meu abismo antigo e ensanguentado».
«ordenando ao sol
que vá pelos subterrâneos
e pelos caixotes do lixo
inundar de luz e amor
o homem escravizado
dizer-lhe que as horas
passadas e presentes
partiram dum mal entendido
que o futuro destruirá
ordenando ao sol
que golpeie os bárbaros
de raios e labaredas
para poupar aos homens
a experiência do ódio».
«e quando eu logo me matar
sairei pelas traseiras
com Santa Madalena
que veio p'ra me beijar
então
desceremos pudicamente
o rio ondeado de lírios
como dois namorados
semeando auroras

ai meu amor
semeando auroras
semeando auroras».
«hoje estamos tristes
inventar brincadeiras
é violentar um pesadelo (...)
mas nas nossas lágrimas amor
haverá a certeza de crescer um flor».
«Nós os deuses que inventámos
a mulher meiga de corpo e perfume de rosa
e erguemos dos escombros da fúria da metralha
cidades musicais dum país distante todavia
reconhecemos agora o fracasso da nossa invenção
e a inutilidade dos seus mitos
Esperar um exército que não avança
esperar o que em silêncio se reza e medita».
«...luar das vacas
impregnado de cadáveres decompostos
nas células clandestinas onde o amor habita».

Repare-se, assim, como um dos pólos vem sempre afectado pela sua resolução no seu contrário, e quase sempre é o mais negro que dá o lugar ao mais claro: como se revolver no entulho fosse a melhor forma de chegar a um estado de esgotamento e desafectação em que o amor solar se torna de novo possível, imaculável, urgente. Se imaginarmos que o contrário do ***bon vivant*** é o ***bom mourant***, então César Monteiro será sem dúvida o ***bon mourant*** do cinema português: rejeita as falsas delícias de viver alegremente as superficialidades quotidianas, ainda que de forma melancólica, como os protagonistas ***bon-vivants*** de António Pedro Vasconcelos, e prefere olhar de frente o negrume e nele aprender a ver, como os gatos, e nele encontrar, como num negativo fotográfico, as novas figuras de um amor corajoso. É o ***Gelaut der Stille***, o «ressoar do silêncio» de que Heidegger falava, em que, em vez de apenas ouvirmos o silêncio, ou, pior, nem sequer deixarmos que ele se ouça com as nossas lamentações, experimentamos o valor que ele pode ter, ao ressoar; como Ramos Rosa [1987:24,73], vivemos então «na perda sem perda»: «paradoxalmente», é a perda que «estrutura o poema, o torna denso,

homogéneo, uno»; «de certo modo, é o negativo que ainda se exprime no nome, mas este envolve-o, sem o negar, suspende-o e dele retira a densidade que vibra nas palavras».

As aparências iludem: apesar da presença da degradação e imundície nos seus filmes, a vocação de César Monteiro não é viver à custa dela; logo em 1969 roda, como um aviso, Quem espera por sapatos de defunto morre descalço. Em Veredas, uma personagem lamenta-se: «ah, terra, é só dor que trespassa as minhas carnes», mas o filme ultrapassa-a, e ultrapassa a melancolia da maior parte dos filmes sobre o ruralismo transmontano, com um ritmo e uma fúria de viver que são mais fortes do que esse trespasse. Em Silvestre, é a magia que introduz, na desordem de um amor maldito, uma desordem ainda maior e libertadora. No belíssimo À flor do mar, filme em que o fundo de terrorimo faz sobressair uma grande serenidade que toda a atmosfera, a música, os planos, as interpretações, sugerem, a protagonista ainda começa por se lamentar, como nos filmes de Silva Melo atrás citados, que os frutos já não têm o mesmo sabor, que não sabe como há-de explicar aos filhos o que é um melão ou um morango. Mas, como diz outra personagem, «temos de aprender a gastar a infelicidade que nos resta», e o filme é exímio nessa aprendizagem. Como diz a protagonista, «um destes dias, vou ter de arranjar coragem para esgravatar nos escombros. O que é que não ardeu em mim? Essa é a questão essencial. Todos os sobreviventes têm de lhe dar resposta.» «Eu quero viver, e não ficar agarrada a um sonho absurdo.» E cita a «estranha frase do Amor de Perdição»: «o grande desejo dele já não era amar, era viver.» O protagonista pergunta-lhe, no fim, se aceita outro amor, e essa é a grande questão destas personagens e, afinal, desta geração de cineastas: será que aceitam renascer depois do 25 de Abril, fazer o luto do medo e das esperanças acabadas, ou preferem «viver» desse luto?

É claro que não podemos confundir a presença da **morte**, a condição mortal de todas as personagens, presente em quase todas as narrações e de algum modo inerente ao seu funcionamento[867], com a necrofilia, que

[867] - Por exemplo, Benjamin argumenta, em «O narrador» [1936b:474-8]: «o "sentido" da vida do personagem do romance só se pode revelar após a sua morte. Porém o leitor do romance procura, realmente, pessoas nas quais possa ler "o sentido da vida". Por isso tem de estar, de uma maneira ou de outra,

explora essa morte e o respectivo luto, que, essa, é mais um «tropo filosófico» iniciado com o mal-estar da civilização oitocentista, diz Steiner [1971:26-27]. António Roma Torres[868] considera que os nossos filmes recorrem à História de Portugal com a intenção de fazer «o luto das perdas inevitáveis e, assim, sair da depressão e encarar o futuro»; mas parece-me que, mais do que fazer o luto para encontrar uma saída para fora da depressão e encarar o futuro, como a intenção é perder-se (nuns de uma forma mais trágica, noutros mais romântica, noutros mais de «*dandy*»), fica-se no luto, procura-se ou provoca-se o tema da morte. Há uma necrofilia presente em muitos dos nossos filmes, como passo a exemplificar.

Até o velho cinema, no meio das suas andanças forçadamente alegres e cantantes, produz em 1965, pela mão do veterano Arthur Duarte, um filme intitulado Encontro com a morte, significativamente proibido de estrear pela Censura. Como já antes (em 1952) tinha sido proibido, ainda em fase de projecto, Angélica, de Manoel de Oliveira, por mórbido e pessimista: é a história de um fotógrafo amador que se apaixona por uma morta cujo cadáver lhe pediram que fotografasse. Manuel Guimarães, cineasta da transição entre o velho e o novo cinema, filma O crime de aldeia velha (R:1963; E:1964), em que a protagonista faz morrer tudo aquilo em que toca (morrem os dois homens que a amam, morre o bébé que lhe é dado a guardar umas horas, e nem a mulher com mais poderes da aldeia consegue impedir a sucessão de mortes em que mesmo a protagonista acabará na fogueira. Mais tarde, Guimarães acabará a sua carreira adaptando um romance de Vergílio Ferreira em Cântico final (R:1974; E:1976), sobre um artista que está a morrer e por isso não pode

---

antecipadamente certo que assistirá à sua morte. Em último caso, a morte em sentido figurado: o fim do romance. Mas, de preferência, a verdadeira. Como é que as pessoas dão a entender ao leitor que a morte já as espera, uma morte determinada e num local completamente determinado? Esta é a questão que alimenta o interesse ardente do leitor na história do romance. O romance não é pois, significativo por nos descrever, de um modo um tanto instrutivo, um destino alheio, mas porque esse destino, graças à chama de que se alimenta, nos dá um calor que não encontramos no nosso próprio destino. O que atrai o leitor para o romance é a esperança de que a morte, que lhe é comunicada pela leitura, possa aquecer a sua vida fria.»

[868] - A grande ilusão, nº 5, Dezembro de 1987, p. 37.

acabar a sua obra final - o que acontecerá ao próprio Guimarães, tendo o filme sido acabado pelo seu filho, Dórdio Guimarães. Poderá pensar-se: esses são os sentimentos que correspondem ao estertor do velho cinema[869]. Mas vamos ver como eles se mantêm no novo movimento.

N'O mal amado, de Matos Silva, a protagonista diz que «no fundo, tu, eu, todos morremos de saudade», estamos todos à espera de um irmão morto - que neste caso, é certo, é uma figura não abstracta, porque se trata do irmão que morreu na guerra colonial, mas que é usado como metáfora que tinge todo o filme de luto e, no final, dá a morte ao protagonista, às esperanças que ele trazia, ao amor que se esboçara, tal como acontecerá no final de Os verdes anos. A protagonista de O cerco lê, na cama, um livro cujo título é, mais do que uma lembrança, um programa: «*tous les hommes sont mortels*» - em francês, de novo. Domingo à tarde, de António de Macedo (R:1965; E:1966), adaptando o romance de Namora, é a história de uma jovem condenada a morrer de leucemia e que vive com o seu médico um desesperado caso de amor. N'O recado, de Fonseca e Costa, a jovem protagonista diz: «Eu não tenho paixões. Tu também não, de resto. Mas se não as inventasses, morrias. É isso que te faz respirar e só isso. O resto está morto. Tu estás morta. (*Vira-se para a câmara*) Estão todos mortos. Eu estou presa por um fio. Quis fugir mas faltou-me a força para fugir aos fantasmas: as tias, a mãe, a ilustre família, as boas maneiras, a bisavó mais torta, as doroteias, o chá, os concertos, o teatro francês, os livros, etc., etc., etc. As amigas. As minhas amigas.» E no final desistirá da tarefa de inventar paixões (no que o regime político ajuda, levando preso aquele que parece amar, comentando-se porém que «o Francisco morreu porque quis. Ele sabia») e optará pela solução mais fácil do conformismo nos braços do rico industrial.

Em Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, Sofia suicida-se no mar, e o seu pai diz à amante, diante do caixão: «deixa de fingir que tens pena. (...) Não finjas mais, Laura. Só é pena não teres consciência. Caso contrário havia nela um grande peso.» Ali mesmo, em frente ao caixão, Laura diz que está farta, que tem sido um objecto. Mas, pouco

---

[869] - Embora, mesmo no apogeu do antigo cinema, como nota Bénard da Costa [1991:95], um filme como Ala-Arriba, de Leitão de Barros, tenha procedido, decerto excepcionalmente, a uma «**figuração do luto**, centrada nos casamentos em cemitérios e nos campos dos "mortos no mar".»

depois, ele já diz: «Serás a minha mulher e um pouco a Sofia», ela repete «Serei a tua mulher e a tua filha», ele retoma «Sim, serás a minha mulher e a minha filha». E ali mesmo, em frente ao caixão da filha, ele aproxima-se, ela levanta as saias, ele abre-lhe o corpete, ela fica em tronco nu - sem que nada antes fizesse prever ou justificar isso, que vemos como decisão **do realizador**. O final de As horas de Maria, de António de Macedo, é macabro: a tia freira pergunta a Maria se quer que reze com ela as orações da noite, começa a dizer orações sobre as almas que partem deste mundo. Maria ainda se soergue gritando «Enganou-se, tia Ângela, são orações de extrema-unção. Mas eu não estou morta!» mas a tia responde apenas «Isso é o que tu pensas, Maria», e de facto ela fica subitamente hirta na cama - morta.

No ano seguinte, em Oxalá, o protagonista pergunta: «Conhece aquele poema do Appolinnaire? "*Que lentement passent les heures/ quand passe l'enterrement./ Tu pleures à l'heure où tu pleures/ Qui passera si vitement/ Comme passent toutes les heures.*" Vou fazer chichi.» Um ano depois, Histórias selvagens, de António Campos, faz ouvir um poema de José Gomes Ferreira, que diz: «o nosso mundo é este: vil e suado/ dos dedos dos homens/ sujos de morte. (...) O nosso mundo é este/ suado de morte/ e não o das árvores/ floridas de música/ a ignorarem/ que vão morrer» - embora, tanto no poeta como no realizador, haja a preocupação de deixar aberta uma porta, política, para a ressurreição. Um pouco como vimos noutro herdeiro de Gomes Ferreira, César Monteiro, que aliás não deixou de passar brevemente pela necrofilia, numa curta-metragem O rico e o pobre (R:1978), segundo Leitão Ramos [1989:337] deixada «quase na fase de esboço», que conta a história de um cadáver sucessivamente enterrado, desenterrado, transportado e saqueado. Em Acto dos feitos da Guiné, filme político de Fernando Matos Silva em que, mesmo no período posterior ao 25 de Abril, muito se fala em cemitérios, uma canção de Fausto faz ouvir este lema: «num sentimento bizarro, casando com a vida depois de viúvo.»

De 1978 a 1980 Manoel de Oliveira roda Amor de perdição, em que desde o início Teresa avisa o pai que, devido ao seu amor, se matará se for preciso; mais tarde escreve: «tudo em mim tem um tom de morte». A própria mãe lhe diz, em carta: «Que destino o teu! Oxalá que tivesses morrido ao nascer.» «A vida era bela, Simão, se a tivessemos», escreve

Teresa na sua última carta, depois de uma lenta agonia que Camilo, e com ele Oliveira, súbita e artificiosamente estende: «prolonga a tua agonia! Vive, Teresa, vive!»; «eu vivo ainda», responde-lhe ela; «está connosco a morte», mas «custa muito morrer». Dez anos mais tarde, Non voltará ao tema, com uma personagem a proclamar: «morrer sim, mas devagar».

Os anos oitenta abrem com Passagem ou a meio caminho, de Silva Melo, em que as personagens dizem repetidamente: «amo-te como a um túmulo». Dois anos depois, é rodada a média-metragem Jack, de António Manuel Silva (R:1982), sobre um trabalhador das docas que quer matar um marinheiro americano mas acaba por se suicidar. Dois anos depois, Necrofilia será mesmo o título da curta-metragem de Vítor Silva (R:1984; E:1985), sobre uma paixão mórbida. Em 1986, O desejado ou as montanhas da lua, de Paulo Rocha, o romance entre Tiago e Antónia começa quando o pai os manda à Índia pare receberem «umas cinzas quaisquer. Devem ser falsas.» «Sim. Cinzas falsas», repete o filho. Na Índia, vemos Tiago deixar-se levar pelas águas, a boiar como Ofélia entre flores, ainda em tom de brincadeira mas num prenúncio do que será a morte dos dois. Depois, é junto a um jazigo que Antónia o espera, no fim de um funeral. Mais tarde, é assim que combinam a fuga de ambos: «vou ao cemitério. Depois fugimos»; «Sim». Uma fuga que conduzirá ao suicídio nas águas do rio, com grandes buscas de helicóptero à procura dos corpos. No mesmo filme, um político dirá ao pai de Tiago, sobre a morte da sua ex-mulher: «a Ana Maria não se suicidou por ser infeliz contigo, mas porque não aguentou tanta felicidade.» Paralelamente, corre uma tentativa de divórcio entre duas outras personagens, com ele a ameaçar «Eu mato-te», e logo, perante a saída dela, a mudar surdamente para «eu mato-me».

Em 1987, Transparências em prata, de João Brehm mostra uma só personagem, à deriva num barco: «estou vivo mas é como se não estivesse», diz, em *off*; e toda a última parte desta longa-metragem é passada a filmar, de vários ângulos, essa personagem dentro de um caixão, com grandes planos de partes do corpo, que muito raramente faz algum pequeno movimento, como que ainda a desprender-se da vida. No ano seguinte, uma personagem de Rosa de areia, de António Reis e Margarida Cordeiro, produz uma afirmação semelhante: «Eu estou ainda viva. Mas sou já uma morta. Não existo.» No mesmo ano, Sétima letra, de Simão dos Reis e Dias de Souza, inicia-se com uma voz-*off* que fala do amigo que

morreu, aos 27 anos: amigo que aparecerá, ainda vivo, a queixar-se: «Berardo é nome de morto. Deram-me um epitáfio em vez de um nome.» E o seu amigo/duplo continuará a lamentar-se (apesar das recriminações da mulher, que, embora tenha goste de coleccionar folhas mortas, não quer que se pensa mais no que morreu): «Não sei qual foi a morte que beijou o meu amigo», «a viagem do meu amigo era sem regresso. É esse o mal...» Razões de sobra para, em O barão de Altamira, Artur Semedo aproveitar com a habitual ironia as recorrências do nosso cinema, usando como divisa do brasão do protagonista: «morrer para querer».

A morte, se pode ser em si mesma um motivo a trabalhar mais ou menos mórbida ou romanticamente, é também, inevitavelmente, causadora de **ausência**, e vale a pena lembrar as figuras que lhe andam associadas. Em Ninguém duas vezes, Silva Melo fala dos «retratos de ausência», ideia que Bénard da Costa retoma repetidamente como uma das principais características do cinema português. Numa citada entrevista a Maria João Avilez, também Fernando Lopes considera que Portugal tem muito a ver com as ausências, e por isso acha que o seu filme Matar saudades, apesar de não ter o argumento suficiente trabalhado, tem muitas potencialidades e que muitos filmes posteriores remetem para ele.

Retratar o que falta é, evidentemente, uma aposta arriscada, e de que poucos se podem sair bem. Eduardo Lourenço [1971;206] lembra: «o autêntico trabalho da consciência poética moderna não consistiu na invenção desses "algures" capazes de adormecer o Tédio intrínseco que lhe é próprio, mas na mais difícil e paradoxal invenção das figuras dessa ausência de si a si mesma que a caracterizam.» E é esse um dos aspectos em que Dom Roberto, de Ernesto de Sousa, me parece abrir bem o novo cinema: reveja-se a sequência em que o jovem casal se instala numa casa abandonada, e sem bagagem a percorre, descrevendo, na maior exaltação, a banheira, os canos, as torneiras, que no entanto não existem: são meras marcas na parede, restos do passado que a seus olhos se tornam promessas de futuro. E provavelmente eles, ou pelo menos nós, espectadores, encontramos mais estímulo por não estarem presentes os próprios objectos, mas apenas a presença da sua ausência, que o filme tão bem consegue inscrever.

Muito haverá a investigar sobre os sucessos e fracassos nesta difícil inscrição da ausência, e nas suas diferentes modalidades - creio que há autores, como Daniel del Negro, que trabalham **a presença da linguagem para darem conta das ausências** e outros, como Oliveira, que trabalham preferencialmente **a fuga da linguagem para tentarem chegar às «presenças reais»**, para usarmos a expressão de Steiner[870]. Para já, limito-me a sublinhar que, no nosso novo cinema, a mais recorrente figura da ausência será talvez a do **pai**. São inúmeros os filmes em que se trata, ou pelo menos se fala, do pai ausente, muitas vezes em tom policial (contrastando com os filmes sobre a mãe, de pendor etnográfico, como Ana ou Nós por cá todos bem) mas ultrapassando largamente os contornos desse género. Logo em Os verdes anos, é mantido um mistério sobre o pai do protagonista. Quando Ilda quer saber «Mas então o teu pai...», Júlio levanta-se de repente, diz «Não tínhamos combinado ir até ao aeroporto?» e acaba ali a conversa. Mais tarde, à beira de um poço, ele avança: «Não há nada de esquisito com o meu pai. Se quiseres eu digo-te.» Mas agora é ela quem trava de imediato: «Não gostas de falar destas coisas, não é? Comigo também é assim.» Um cão e dois destinos, de Alain Bornet (R:1964; E:1965), é a história de um miúdo que descobre a felicidade num orfanato, depois de os pais (que, mais tarde, se revelam falsos) o terem obrigado a andar a pedir esmola. As horas de Maria, de António de Macedo (1967), começa como uma psicanálise caricata: «lembre-se do seu pai...», diz o médico, e a protagonista, orfã de pai e maltratada pelo padrasto, vai respondendo a tudo directamente. Em Brandos costume, de Seixas Santos, tudo gira em torno da morte do pai-Salazar, com a família pequeno-burguesa do filme a representar em microcosmo o País, entre a tutela do Pai e a revolta dos filhos [cf. Bénard da Costa, 1991:141].

Mas a concentração da ausência e da morte na figura do pai aumentará, depois do 25 de Abril, no final dos anos setenta e em todos os anos oitenta. Vicente fotógrafo, de Vicente Jorge Silva (R: 1978; E: 1978), procura interrogar o seu pai e mergulhar na memória do seu arquivo, como Maria, de João Mário Grilo, investigará nas memórias do avô do realizador. Em Uma rapariga no verão, de Vítor Gonçalves, uma das personagens

---

[870] - Real presences, de 1989, tradução portuguesa como Presenças reais: as artes do sentido, Lisboa, Presença, 1993.

principais, e pai da protagonista, está gravemente doente, e a sua doença afecta o comportamento dela e a evolução de todo o filme. Em O bobo, de José Álvaro Morais, o protagonista não tem pai: a casa está assim entregue às confusões que ele lá instala com a namorada, o amigo, as armas do amigo, perante os protestos e a cumplicidade da mãe, da velha criada e do irmão. Neste filme, dois *flasbacks* dão-nos mesmo, em recordação de infância, a noite em que o pai se matou e o protagonista ouviu o tiro. Em Onde bate o sol, de Joaquim Pinto, a família dos caseiros não tem pai (o irmãozito teve de assumir o lugar de pai), e, na família dos proprietários, o irmão que, solteiro, se pretendeu autonomizar, montando uma quinta própria, fica enredado pelo amor da irmã, pelo casamento de que no solar se fala, mais a ajuda que o pai dá para o trator sem querer que ele saiba e os conselhos que, relutantemente, vai pedindo ao pai (ambas as famílias, patrões e criados, são também marcadas pela ausência da mãe). Em Nuvem, de Ana Luísa Guimarães, o protagonista sonha que mata o pai, aos poucos - balas nas pernas, depois no tórax, depois nos testículos, finalmente na cabeça.

A idade maior, de Teresa Villaverde, é sobre a espera do pai, ausente na guerra colonial, sobre o seu não-regresso para a família (volta, salvo e são, mas vai para casa de um vizinho e amigo); mais tarde, quando recomeça a haver contactos com o pai, a mãe avisa o filho: «sou a única pessoa no mundo que gosta de ti, percebes?» O pai confirma: «eu não gosto de ti», e sai porta fora, com o miúdo atrás dele, o pai, que quer à força manter-se ausente, a gritar «não venhas atrás de mim» e a criança a cair na relva dizendo «salvem o meu pai!». O suicídio/homicídio final, com a mãe a guiar e o pai ao lado, deixa-lo-á orfão. No seu filme seguinte, Três irmãos, Teresa Villaverde, voltará ao tema da ausência, mas de forma diferente: no início ainda um dos irmãos, cansado dos maus tratos sofridos pela mãe, põe o pai fora de casa; mas logo a autoridade deste se reinstala, o pai ordena que os dois irmãos saiam de casa, e a partir daí, para a protagonista, a ausência sentida será a dos irmãos, e a presença insuportável a do pai. Em Aqui d'el-rei, de António Pedro Vasconcelos, o protagonista tem o trauma da ausência do pai, embaixador em Itália, que nada lhe liga; quando fala com entusiasmo de Mouzinho de Albuquerque, a condessa diz-lhe que ele se refere a Mouzinho como a um pai, e ele confirma: «talvez tenha razão, foi ele que me ensinou a viver. Um pai, mais

não como o meu». Mais tarde terá a rara ocasião de se queixar directamente ao pai da sua ausência, que este não pode deixar de reconhecer. Paraíso perdido, o adiado filme de Seixas Santos, assenta todo ele na procura do pai pela personagem feminina central.

Em O desejado ou as montanhas da lua, de Paulo Rocha, o tema da relação com o pai ausente atravessa todo o filme, de forma muito complexa. João, o protagonista, é afilhado de um velho professor: «Até diziam que o professor era o pai do João, tal era o amor que ele lhe tinha. Eu acho que era desgosto de nunca ter tido um filho», comenta uma personagem. Por sua vez, João será um pai ausente para o seu filho Tiago, entregando-o ao cuidado de um casal, que presumimos serem os avós, e explicando-lhe: «também não conheci o meu [pai]». Mais: João (tal como o seu padrinho/pai) também será um pai não só ausente como apenas putativo, uma vez que várias conversas porão em dúvida essa paternidade («- Ela deu-te um filho. - Não fales de coisas que não sabes!»), lançando a hipótese de ele ser filho de outro influente político («Nunca hás-de saber se o bom do João Tiago é teu filho ou meu»). Como se não bastasse essa tão grande inderteminação nas relações familiares (a hipótese de o protagonista ser ou não filho do padrinho, de Tiago não ser seu filho, de aqueles que o educam serem ou não os seus avós), vamos assistir à passagem, primeiro alegre e erótica, depois cada vez mais trágica, da mulher do pai para mulher do filho. É o que acontece quando o pai vai ter com Antónia, lhe diz que o filho aceitou acompanhá-la a Itália e a beija apaixonadamente; ela na altura parece assustada, repetindo «não me deixes, não me deixes...»; mas, em Roma, começará de facto a amar Tiago, e a fazer amor com ele, por vezes com a interrupção dos telefonemas do protagonista, numa ligação que acabará em suicídio, ou suicídio/homicídio, de Tiago, deixando Antónia grávida e todos sem saberem se o filho será de João, o pai, ou de Tiago, o filho.

Outros filmes exibem estas ambiguidades paternas, embora de forma menos sistemática. Em O mal amado, de Fernando Matos Silva, quando os dois amantes vão a sair do emprego, prontos para irem fazer amor, aparece o pai dele, e ela, surpreendentemente, convida-o para vir também (porquê? não sabemos); em casa, o protagonista fica muito afastado da conversa, enquanto ela vai pondo o pai cada vez mais à vontade. Em As horas de

Maria, de António de Macedo, foi a mãe que incitou o padrasto a violar a protagonista, e até lhe ralhou por ele não ter ido até ao fim.

Em Do outro lado do espelho - "Atlântida", de Daniel del Negro, *thanatos* surge em estreita combinação com *eros*, na relação entre o casal protagonista, porque, como ela diz, «não há pior morte do que a morte do desejo». No quarto, a protagonista afirma, depois de um longo monólogo:

> «Dá muito trabalho estar vivo. Um dia dei por mim a morrer aos bocados. Às vezes sentia-me só a morrer dentro de mim. Outras vezes era pior. Via-me nos teus olhos a morrer dentro de ti. Enquanto nos íamos transformando naquilo que não queríamos, fomos esquecendo quando existíamos de verdade. Eles dizem que éramos capazes de estar sempre a nascer de novo.»

Antes, os dois protagonistas, nus, na cama, travaram o seguinte diálogo, de conotações eróticas:

> ELA: Aqui é longe.
>
> ELE: Porque o estrangeiro entrou em mim, mesmo há bocado. Mas já partiu. Memórias breves, gestos cansados.
>
> ELA: Que eu amo até explodir. Tudo tão cheio. E de repente...
>
> ELE: A chuva apaga.
>
> ELA: O vidro frio. Do outro lado, que é longe
>
> ELE: O intervalo é antes ou durante? Como eu quero até mais não o que eu sinto na ausência.
>
> ELA: E o frio, o frio vem sempre.
>
> ELE: E no entanto entrar lá dentro até ao fundo, até ao quente. E voltar à tona quando o desejo era ser morte. Só o aqui é agora e o agora é aqui e agora tão só.
>
> ELA: Tão só que morro quando estou acompanhada.
>
> ELE: Ou eu, ou eles... e no entanto...
>
> ELA: Entrar lá dentro, até ao fundo, até à morte.
>
> ELE: Aqui é longe. Foi há bocado, mas já parti.
>
> ELA: Até explodir. E o frio vem sempre. Gestos cansados. E de novo o dia, voltar à tona, quando o desejo era afundar.
>
> ELE: Fugir de mim.
>
> ELA: Voltar ao fundo, antes que morra.

Tudo isto nos leva a considerar ainda outra das temáticas da melancolia e da decadência, que é o *topos* da **impotência**, que surge com extraordinária repetição nos filmes aqui em estudo. A questão não é só os filmes falarem, recorrentemente, da impotência: é tratarem-na directamente. Porque indirectamente, também um *western*, por exemplo, em que a pistola de repente já não dispara e deixa quem a usa desarmado, pode ser (e muitas vezes foi, ou assim o interpretaram) um modo de lidar com esse tema. No cinema português, porém, é impressionante a recorrência com que, não apenas existe um sentimento vago, sem causa ou objecto concreto, de frustração ou impotência, como se fala - por vezes mesmo se mostra - a impotência **sexual**. A lista que se segue parece-me sugestiva, mas não é exaustiva. Em O cerco, de Cunha Telles, uma amiga vê a protagonista a dançar com o fotógrafo, com quem já tinhamos assistido a um lento envolvimento, e avisa: «é bonito, é simpático, mas não funciona.» A seguir vemos os que antes dançavam agora na cama: começam o acto sexual, mas ele não consegue, dá-lhe duas bofetadas e senta-se à beira da cama a chorar. N'A promessa, de António de Macedo, temos uma variação: a **promessa** de que se trata é a que foi feita por um jovem pescador quando, no meio de uma tempestade onde o pai quase morreu, jurou à Virgem que, caso o pai se salvasse, guardaria castidade no casamento já marcado com uma rapariga da terra; daí a tensão de que o filme procura tirar partido. Em Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, a protagonista, depois de voltar para a relação exclusiva com o marido, escreve ao ex-amante: «Porque também tu és impotente, porque também tu serás incapaz de ultrapassar a solidão e o egoísmo em que estás mergulhado, e onde vives no fundo sempre tranquilo, adormecido, dormente.»

Em As horas de Maria, de António de Macedo, o médico protagonista esteve na guerra colonial e foi vítima do rebentamento de uma mina: «como consequência desse acidente teve de romper o seu noivado e nunca mais frequentou companhias femininas»; perto do fim do filme, chega a pôr a mão da sua doente no lugar do sexo e dizer «é apenas uma cicatriz, Maria». No mesmo ano de 1976, em Nós por cá todos bem, vemos um rapaz a ir pela primeira vez com uma prostituta, ficando muito aflito porque outro está a espreitar à porta e depois, mesmo tendo-se tapado a fechadura, não é bem sucedido, a avaliar pela cara dela e por estranhos ruídos que se ouvem de metais a cair. Em O desejado, ou as montanhas da lua,

de Paulo Rocha, quando no final as pessoas «dizem que o filho não é dele» (do Dom Juan protagonista), comenta-se: «já não há homens como antigamente».

Em A vida é bela!?, de Galvão Teles, o protagonista, quando finalmente consegue ir para a cama com a estrela do futuro filme, ao fim de algum tempo desanima e lemos num intertítulo: «ah conde que te ficaste a meio!»; ela larga-o e ele soçobra no sofá. Em Duma vez por todas, de Joaquim Leitão, a prostituta finge-se morta ou desmaiada, o cliente foge espavorido e o protagonista comenta: «Viu a cara do gajo? Não ganhou para o susto. Nos próximos tempos vão ser só negas.» Em Nuvem, de Ana Luísa Guimarães, é o protagonista quem, na noite de núpcias, chega ao quarto da pensão, se sente mal, quer sair, confessa que tem claustrofobia. Vidas, de Cunha Telles, começa com o protagonista a explicar à protagonista que, quando se injecta com heroína, se torna muito difícil poder penetrar uma mulher.

O máximo de centralidade deste *topos* encontramo-lo em O processo do rei, de João Mário Grilo, onde o que se trata de julgar em tribunal é a impotência do rei, com várias testemunhas a descreverem em relativo pormenor o seu comportamento sexual, ou ausência dele. E os filmes que nos últimos anos se quiseram mais comerciais mantiveram este tema. Em Amor e dedinhos de pé, de Luís Filipe Rocha, o velho médico grita ao pai da protagonista: «impotente, impotente, há quanto tempo não te pões nela?»; o filme é atravessado por muitas doenças venéreas, e no fim há um velho chinês que está impotente e a quem Joaquim de Almeida arranja uma receita milagrosa, constituída por aguada de virgem. Em Uma vida normal, de Joaquim Leitão, o protagonista tem vários episódios de impotência, e tenta justificá-los.

Mais curiosa se torna ainda esta repetição da temática da impotência, se pensarmos que muita da cultura portuguesa se rege por uma cartilha marialva que não deixa de estar presente nos nossos filmes, nomeadamente pela recorrência dos **touros**: não apenas no «velho cinema» - por exemplo, Sangue Toureiro, de Augusto Fraga (1958), A última pega, de Constantino Neves (R:1964; E:1964), Os touros de Mary Foster, de Henrique Campos (R:1972; E:1972) mas no próprio cinema novo. Por exemplo, o protagonista de O recado, de Fonseca e Costa, tem a casa cheia de fotografias, cartazes, pinturas, fatos relacionados com touros e

touradas, recordações do tempo em que toureava: e lembrará à protagonista que também ela, em pequena, quando era uma Maria-rapaz, queria pegar touros. Em O barão de Altamira, de Artur Semedo, o protagonista é também um ex-toureiro, reconvertido a deputado, e mostra ao alcaide espanhol uma fotografia sua vestido de toureiro, dizendo: «Me considero a mim o último marialva português e isso é muito importante para a minha vida.» Sem ironia, em Lerpar, de Luís Couto (filme pontuado umas 5 vezes por uma espécie de anúncio em que a voz *off* vai repetindo «ele é o melhor, o macho, o Zé, o duro, o galã»), vemos o treino de um toureiro; treino que voltará a surgir, já nos anos noventa, em Zéfiro, de José Álvaro Morais.

A decadência e morte de que os nossos filmes nos falam são ainda as **do próprio cinema**: linguagem que no entanto, ou por isso mesmo, os nossos cineastas elegem como a mais capaz das linguagens da arte e da cultura contemporâneas. É uma contradição que só no pressuposto da decadência encontra solução. Vejamos. Bénard da Costa [1991:169] aborda a questão ao debruçar-se sobre essa «"escola" de que mais do que qualquer outro Paulo Rocha falou e que tanto se une como se divide nas imagens solipsistas (...) dos filmes, esteticamente tão diversos, de Oliveira, de Rocha, de Reis-Cordeiro. A grande interrogação à aparência (Oliveira), a grande afirmação da aparência enquanto manifestação mítica (Reis-Cordeiro) a grande negação da aparência, enquanto aproximação única do imaginário que perpetuamente ilude a representação (Rocha). E, em todos eles, a crença total (tão primitiva quanto reflectida) na capacidade totalizante do cinema para a representar culturalmente, como única e última arte capaz de assumir esse sentido globalizantemente representativo.»

«Única e última arte»: nestes adjectivos reside a chave desta perspectiva. O cinema tem possibilidades únicas de registar um real que presumidamente nos foge: vimos Bazin argumentar que ele funciona como as máscaras mortuárias, ou o santo sudário de Turim. Mas essas próprias possibilidades estão em tão grande perigo como o mundo (os moinhos, os alces, os morangos, os beduínos) que podem inscrever. É última porque substituiu, com mais possibilidades, as outras, mas também porque vai morrer - ***the latest and the last***. Em 1968, no célebre relatório dirigido pelos novos cineastas à Fundação Gulbenkian, defendia-se, como vimos, que «o

Cinema pelo qual vale a pena lutar é um cinema condenado, ainda durante muito tempo, ao insucesso financeiro: **o cinema de qualidade**» - o que ainda revelava haver alguma esperança de que essa condenação não fosse definitiva. Os anos foram agravando o pessimismo, e hoje a maioria desses cineastas continua do lado dos condenados mas parece cada vez mais céptica de que essa condenação possa alguma vez ser comutada: assiste-se, escreveu Paulo Rocha em 1987[871], a uma «debilitação artística e industrial do cinema europeu. Cada ano há menos vitalidade e cada vez mais os filmes se parecem com séries de televisão.(...) Duvido que daqui a dez anos, mesmo com as dádivas maciças de todas as formas que os governos europeus possam inventar, ainda haja um cinema europeu que seja florescente do ponto de vista humano, artístico e moral.»

Em 1991, um dos mais jovens cineastas portugueses, Pedro Costa[872], corrobora: «Penso que, hoje em dia, o cinema é tão mau e há uma tão grande confusão sobre ele, que ver agora Mudar de Vida ou Os verdes anos talvez possa limpar essa sujeira género David Linch, por exemplo. David Linch não existe ao pé dos filmes de Paulo Rocha.» O crítico João Lopes[873] reage, lamentando «a tão dramática incapacidade de relação com o **tempo presente**. (...) Pedro Costa consegue, assim, actualizar a mais triste ideia saída do imaginário do cinema novo, em Portugal. A saber: que o cinema - todo o cinema - parou, algures, nesse ponto sempre por definir em que o valor dos clássicos deixou de se manifestar e que, depois, vem o deserto. E um deserto irrespirável: essa coisa repelente que é uma "sujeira".» Vimos atrás, ao discutirmos as teorias do cinema, que essa ideia de uma morte eminente do cinema não saiu do imaginário do **nosso** cinema novo, pois está presente em muitos dos autores do cinema europeu; mas, nessa medida, não deixa de afectar os cineastas portugueses, e, dir-se-ia, de lhes dar força na luta sublime contra todas as marés - luta, que, para ser sublime, precisa desse horizonte inexorável da derrota. Por vezes, animado pelo insólito da sua sobrevivência, e afirmando-se como um dos últimos redutos do «verdadeiro»

---

871 - Revista A grande ilusão, nº 5, Dezembro de 1987, p. 50.

872 - No Jornal de Letras, Artes e Ideias, em *dossier* dedicado a Paulo Rocha a 9 de Março de 1991.

873 - «O sujo e o limpo», Expresso, 9 de Março de 1991.

cinema, o nosso cinema parece ainda esperar por uma derrota ainda maior, que seria a derrota dos adversários, dos vendilhões do templo que têm alienado dele o público: «a pintura também houve períodos em que morreu, mas depois foi descoberta. Ainda não foram encontradas formas de o cinema existir na nova sociedade em que se vive. Espero que a guerra vídeo/cinema seja mais brutal ainda, a ver se sai daí alguma coisa", declara Silva Melo na citada entrevista de 1988. Nesse caso, aclaradas as posições e os campos, saindo o artista do túmulo ou entrando todos para ele (as posições variam conforme a ingenuidade e o pessimismo), o cinema português estaria a dar cartas na primeira fila da maturidade verdadeiramente cinematográfica.

Até lá, esperar para ver. Mas, entretanto, esse estado-limite do cinema numa época que já por si é de decadência e morte ajuda a explicar várias das características que temos vindo a apontar. Como desenvolver, por exemplo, as personagens, quando, mesmo admitindo que o homem é naturalmente bom, a época o torna inevitavelmente mau, ou (o que ainda dificulta mais o trabalho dramático e narrativo) indiferente? A não termos personagens-prótese feitas pela tecnologia, o que está fora dos horizontes culturais e técnicos do nosso cinema, nem personagens fantasmáticas, na zona do êxtase místico ou da loucura, como surgiram em alguns dos nossos filmes mais interessantes, teremos personagens, de uma forma ou de outra, já profundamente afectadas pelo frio indiferenciador da morte, como surgem, com mais ou menos ***nuances***, em quase todos os filmes restantes. Da mesma maneira, a narratividade do nosso cinema, quando existe, parece esboçar-se apenas para poder perder-se, para poder ser fragmentada e derrotada. No final de Passagem ou a meio caminho, de Jorge Silva Melo (1980), assume-se mesmo, explicitamente, como já citei, «a modernidade da não narrativa, mergulhada no seu fracasso, como este filme». Mesmo um cineasta que trabalha assumidamente para o grande público, como Fonseca e Costa, faz em A mulher do próximo (R:1988; E:1988) um filme onde, se as personagens principais têm objectivos definidos, eles são atingidos **a meio** do filme, que depois se organiza como uma grande demonstração de derrota, tornado central logo a partir dessa consumada vitória ***nel mezzo del camino***: as muitas leituras que podem ser feitas do final, ambíguo, parecem sugerir, todas elas, que a protagonista fez mal em recomeçar e realizar o seu desejo - tanto o amado como a filha a

traem e morrem, ou fingem que morrem, neste mundo devassado, deixando-nos com uma sensação final de enorme e incontornável perda, poluição e desmparo. Será esta mais uma face do terror de Pigmalião: que a ficção, entregue a si mesma, possa enveredar pelo modelo americano do *happy-end*, sendo preciso chamá-la à pedra de uma realidade triste e tumular.

Manoel de Oliveira, em 1988[874] afirma: «O cinema está muito gasto. Todos os processos, todas as virtuosidades técnicas estão cansadas. Pensei nisso ao fazer o Amor de Perdição e resolvi regressar aos primórdios, esquecer tudo, voltar ao princípio, como se fosse o primeiro cinema (o primeiro cinema era mais puro)». O **regresso à origem** é um dos resultados, ou soluções, possíveis perante a generalizada sensação de vazio e decadência, como vimos ser característico das tendências primitivistas, não só de certo cinema, como do modernismo em geral. Como escreveu Braque [1952:27-28], «poucas pessoas podem dizer: eu estou presente aqui. Procuram-se no passado e vêem-se no futuro». Bragança de Miranda [1994:316,322] critica justamente esta tendência niilista para desvalorizar o presente, lançando uma suspeição sobre tudo, «desembocando sempre na recusa do **actual**, interpretado como obstáculo à **actualização** de outras possibilidades», entrevistas no futuro ou no passado.

No melhor ou pior espírito modernista, o novo cinema português debruça-se quase sempre sobre o passado ou o futuro, desvalorizando (salvo excepções, como o programa ainda pouco realizado de Silva Melo) a dimensão da actualidade, do agir instrumental ou comunicativo, do interesse. Dentro deste quadro, em todas as manifestações artísticas foram muito piores os resultados de uma projecção sobre o futuro do que sobre a memória, e felizmente que, no nosso cinema, mesmo no período a seguir ao 25 de Abril, os filmes que cantaram o futuro foram raríssimos. Desde logo devido ao seu aspecto documental, preferiram debruçar-se sobre o passado, histórico ou mítico. Por vezes fizeram-no dentro de uma concepção historicista, quase sempre muito restrita a um marxismo elementar; os casos que se projectaram sobre um passado mítico são ainda assim os mais frequentes e os melhores, dentro das limitações inerentes à

---

[874] - Na citada entrevista a A Grande Ilusão, p. 56.

desvalorização da actualidade, ao irrealismo e mesmo ao reaccionarismo que assim podem criar-se.

Importará por isso investigar também as figuras da origem que surgem no nosso cinema. Como diz ainda Bragança de Miranda [1988:179] «só a partir do reconhecimento da topografia da Modernidade, que só poderá advir do conjunto dos seu *topoi* e do entretecimento destes com a série dos problemas e respostas e a rede de instituições, se poderá desdramatizar os discursos sobre o fim - sejam apocalípticos ou diáfanos, com o seu grande motivo do retorno a casa (o *nostos* da nostalgia), bem como todos os discursos da origem, sejam eles da origem do bem ou do mal.» Não posso agora fazê-lo com a mesma extensão, ainda assim lacunar, com que resumi as figuras da decadência, da morte e da ausência. Lembrarei apenas que essa origem pode sobretudo ser procurada ou na infância ou num arcaísmo rural, ou na casa ancestral. Desde o início do novo cinema até hoje, são inúmeros os filmes que procuram um paraíso perdido nos territórios da infância e da adolescência (como aliás acontece em muita da literatura portuguesa contemporânea, já desde a geração da Presença): não uma infância real, épica, objectiva, como ainda a vemos em Aniki Bobó, de Oliveira (1941.1942), ou mesmo em O miúdo da bica, de Constantino Esteves (1963), mas uma infância ou adolescência inteiramente subjectiva, em labirinto infinito, em que o facto de ainda não ser adulto é o mais puro alibi para a falta de confronto com os intereses, finalidades e responsabilidades do real, permitindo um lirismo sem obstáculos. Por outro lado, são também muitos os filmes que abandonam o interesse pela actualidade a favor de um tempo arcaico que ainda seria possível ao cinema registar e preservar em lugares isolados, longe da decadência - quase sempre Trás-os-Montes, não enquanto realidade presente e necessariamente em mutação, mas enquanto último reduto do que em todos os outros lugares se perdeu. Geralmente a cidade é contraposta ao campo, mas por vezes também é contraposta ao mar, como em Do outro lado do espelho - "Atlântida", onde uma personagem diz, recordando a sua vida de embarcado: «lá ao menos um gajo podia respirar. Um gajo olhava longe e via longe. O ar era limpo. Não é como esta merda, um gajo aqui está no quente, mas cheio de frio por dentro.»

Steiner [1971:20-24] mostrou bem como também já provém da matriz do *ennui* oitocentista esta vontade de primitivismo e exotismo, a obcessão com a «aurora», bem como a utilização da ideia de cidade como metáfora para a crítica da civilização. A este respeito, haverá que investigar como têm sido tratadas nos nossos filmes **as relações entre a cidade e o campo**, sempre tão presentes. Para já, como hipótese de trabalho, parece-me que houve uma viragem essencial entre os anos sessenta e as décadas posteriores. Os primeiros filmes do novo cinema escolhiam situar-se na cidade: veja-se Dom Roberto, Os verdes anos, Belarmino, Pedro Só, Grande, grande era a cidade (este já de 1971). Mas trata-se ainda de uma pequena cidade, onde as personagens, geralmente provincianas, se passeiam e procuram encontrar referências familiares; no fundo, trata-se da crítica à cidade, feita pelos olhos de quem espera ainda encontrar nelas os laços sociais pré-modernos[875]. A Paris oitocentista de Baudelaire, ou mesmo a baixa lisboeta de Bernardo Soares, nada têm que ver com a Lisboa ruralizada de Os verdes anos, que aparece filmada como um grande conjunto de campos e hortas com alguns prédios e cafés e um aeroporto. Ora, como lembra Eduardo Lourenço [1971:203], «a modernidade é a forma através da qual é elevada à consciência plena de si mesma, sob a figura de mito, a realidade moderna por excelência que é a Cidade. Não uma cidade qualquer mas a Metrópole que a revolução industrial faz descolar do seu estatuto e ritmo milenários.» Tal metrópole não a viemos, porém, a ter, pois entretanto os anos setenta preferiram, em vez de enfrentar esse desafio, ir decididamente para o campo - sobretudo Trás-os-Montes, mas também o Alentejo ou as Beiras - e celebrar as virtudes da mais arcaica vida rural, enquanto ela ainda existe. Há uma espécie de recuperação do ruralismo que o final do século XIX vincou na cultura portuguesa e o Estados Novo, nomeadamente no seu cinema, não deixou

---

875 - Como bem adverte Colette Pétonnet [«L'observation flottante: l'exemple d'un cemitière parisien», L'homme, XXII (4), Outubro-Dezembro de 1982, p. 39], «há que ter cuidado com a influência de pensadores contemporâneos como J. Baudrillard, que denuncia os "citadinos separados e indiferentes", a "cidade-*ghetto*", a "des-socialização", a "socialidade urbana abstracta". (Como pode uma socialidade ser abstracta?)».

esquecer[876]. Até César Monteiro, num filme bem lisboeta como Recordações da casa amarela, evoca Guerra Junqueiro, de quem utiliza a personagem (ou pelo menos o nome) da Mimi, e que no genérico final considera ser «o último dos grandes poetas». É quase sempre um campo habitado, exclusiva ou preponderantemente, por camponeses[877]; por vezes, porém, e numa inversão da tendência dos primeiros filmes, é agora o citadino que está no campo, um pouco como um *outsider*, de boa vontade mas de visita, ou então para vender os bens ou realizar negócios - e os exemplos podem ir de Azul azul, de Sá Caetano, a Onde bate o sol, de Joaquim Pinto. Só nos anos oitenta teremos, no sector mais assumidamente industrial, filmes que se pretendem cosmopolitas e se situam já na metrópole moderna, como O lugar do morto, ou Duma vez por todas, descobrindo e explorando o lado misterioso e mágico que também a cidade pode ter.

Muitas vezes tanto a origem como a decadência são figuradas numa **casa**. Se os solares são uma constante dos filmes portugueses dos anos sessenta e setenta, não faltam também aqueles que são, ou têm de ser, abandonados. No registo cómico do velho cinema, Aqui há fantasmas, de Pedro Martins (R:1963; E:1964) gira em torno de um palacete que é posto à venda e vê o preço baixar para metade por constar que tem fantasmas. Num registo bem mais sério, Benilde ou a virgem-mãe, passado «num velho solar alentejano», dá a ver a obcessão de Régio com as casas e os seus assombramentos: como dirá repetidamente a tia Etelvina, «Esta casa e

---

[876] - Cf, nomeadamente, José-Augusto França, «A figura do camponês em Artes e Letras de Oitocentos», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 7/8, Dezembro de 1981, pp. 108-109: «entre 1891 e 93, um prosador falou, a propósito, d'"Os Meus Amores" e um poeta d'"Os Simples" - e bem acertados ou quase indecentemente indiscretos foram, então, os doces títulos de Trindade Coelho e de Guerra Junqueiro, vindos de horizontes diferentes, da "religião sagrada do nacionalismo" ou dum anti-clericalismo antigo, para a "*pax rustica*" constitucionalmente desejada pelo século XIX português, que transbordaria longamente para o seguinte, entre peripécias muito mais políticas que sociais...»

[877] - Ainda que o parisiense Serge Daney possa escrever, na sua já citada crítica a Ana, de António Reis e Margarida Cordeiro, que ali o campo «é filmado como uma cidade. Em Ana as árvores, os caminhos, as pedras das casas quase têm um nome.»

estes sítios parece que estão povoados de espíritos... ou não sei o quê»; «este ar parece que está envenenado, eu própria me sinto aqui fora de mim!»; «pesa não sei que maldição sobre estes lugares, respira-se aqui um ar corrompido...» [Régio, 1994:69 e 105]. Em A sétima letra, de Simão dos Reis e Dias de Souza, Adália declara, assustada, sobre o velho solar para onde foram viver e que cai em pedaços, como que assombrado: «não é lugar para criar o meu filho»; e o casal acaba de facto por fugir. Em O mal amado, de Fernando Matos Silva, uma das protagonistas conta a história da sua grande família arruinada, da mãe que veio para Lisboa para não ser pobre lá onde antes era importante: «abandonámos a grande casa da minha infância». Em Sofia e a educação sexual, de Eduardo Geada, a jovem protagonista, regressada de uma educação no estrangeiro, critica amargamente o pai: «Já vi que o pai vendeu quase tudo o que nesta casa tinha valor. As jóias, as obras de arte, nem o retrato da mãe escapou»; mal ela sabe que o pai ainda quer vender mais: «e que diria a menina se eu lhe pedisse para vendermos esta casa e irmos viver para Lisboa?» Azul, azul, de Sá Caetano, gira todo em em torno da necessidade de vender o solar da família, com muitos a quererem fazer dele um bom negócio e a protagonista a querer preservar os valores tradicionais contra o valor do dinheiro. Em A mulher do próximo, de Fonseca e Costa, o protagonista explica que casou apenas porque a mulher tinha duas excelentes casas: «Não sei se percebe, foram-se os aneis e ficaram os dedos». No entanto, a grande casa matricial de todos os começos e dos mais originais pecados tem sido sem dúvida, no cinema como, possivelmente, em toda a moderna cultura erudita portuguesa, a pátria, que exige por isso um tratamento específico, que esboçarei já a seguir.

L - Portugal como origem e decadência

«E agora Jeremias
é nosso tamborileiro»
Gil Vicente

Existe toda uma tradição de olhar para o país «com olhos persas», isto é, de vê-lo com um distanciamento reflexivo. É porventura uma tradição especialmente forte em Portugal e em Espanha, e valerá a pena investigar no futuro, utilizando aliás a pesquisa que já fiz no passado, como «esta pequena dor à portuguesa tão mansa quase vegetal» de que fala o verso de O'Neill citado em epígrafe inspiradora de Um adeus português, de João Botelho, ou o *me duele España* dos homens de 98 espanhóis, é retomada pelo novo cinema. Sem poder aqui ceder à tentação de expôr, com a indispensável largueza, aquilo que pode ser considerado uma ideologia do carácter português e da questão nacional, patente nas elites nacionais pelo menos desde Antero até aos dias que correm, gostaria tão só de sublinhar, sem comparações com essa ideologia, como Portugal está presente no novo cinema português, como uma das suas principais figuras, relacionada tanto com a origem como com a decadência. Se nos lembrarmos da leitura que Deleuze e Guattari fazem do conceito husserliano de «Geofilosofia», considerando que «pensar faz-se sobretudo na relação do território com a terra», não é por falta dessa relação que o nosso cinema, sempre tão autogeográfico, deixa de pensar. E se pensa com dor, é porque essa figura remete ao mesmo tempo para a ideia e sentimento de decadência, e para uma matriz original da identidade, cujo declínio, evidentemente, muito aumenta essa dor.

É certo, como nota João Mário Grilo [1993:46-47,51,133], que pelo menos desde Griffith, o espírito nacional também está presente no cinema americano, enquanto esforço de ilustração da História, principal-mente em filmes como The birth of a nation, Intolerance e Hearts of the World. Mas «o cinema de Griffith é inteiramente construído sobre a ideia de **articulação** e **sublimação** dos destinos individuais e colectivos», ou seja, o espírito americano surge em Griffith «profundamente **unificado** por um processo de **sublimação** da história, na intimidade e no destino afectivo da família.» Além disso, o que rapidamente vai marcar o cinema americano é a

constituição de um território - Hollywood -, que, como Grilo também sublinha, perde a sua natureza **geográfica** para ganhar uma natureza **conceptual** e **cinematográfica**», que funciona «como um **carnaval de todas as origens**, ou, para dizer melhor, como **uma desinstalação da própria ideia de origem**. (...) Em Hollywood, tudo se negoceia, tudo se **traduz** e tudo se transforma nesse negócio; acordadas do seu "***sono antropológico***", as culturas, as línguas, os génios, os mitos, as formas convergem para uma amálgama indiscernível e indescrítivel (...); é dessa terra mestiça que provém um filme "feito em Hollywood", de um espaço **contaminado** onde a genealogia é, como descreveu Foucault, "uma questão de superfície" e a que as **vozes da ordem** procuram dar uma coerência **precária**». Ou seja, Hollywood não é tanto um *topos* como uma u-*topia*.

Exactamente o contrário do que se passa em Portugal, num cinema, que, como tenho vindo a argumentar, é pouco dado à criação de territórios imaginários. Aqui, nunca chega a sair-se de uma «geofilosofia» para um território da ficção. Creio até que o cinema português sempre foi pensado em estrita ligação ao destino português. Repare-se que Leitão de Barros [cit. *in* Pina, 1987:122], em 1946, dizia: «a ausência total de cinema português, em nosso entender, é ausência de nação; quando se tiverem passado dez anos sem cinema português, teremos executado completamente um verdadeiro assassinato da alma nacional». A lei de protecção ao cinema nacional (1948) frisava bem, no seu artigo 11°, que, para efeitos de protecção, só se considera como português um filme que seja «representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais» [Geada, 1977:152]. Mais tarde, em 1971, a lei que institui o Instituto Português de Cinema continua a insistir que filmes portugueses são aqueles que «se baseiam em argumento de autor português ou adaptado por técnicos portugueses», «sejam rodados no País em regime profissional por pessoal técnico e artístico português», mas além ou antes de tudo isso espelhem «a alma colectiva». Escusado será lembrar como em todo o período salazarista-marcelista a visão da História era filtrada pelo ponto de vista da nossa História nacional, desde a escola primária ao ensino superior, e que a própria História da Literatura

era também vista, segundo uma combinação própria de hegelianismo e positivismo que Eduardo Prado Coelho [1987:195-201] bem denunciou, sob o ponto de vista da exaltação dos valores nacionais.

Os poucos que contemporaneamente têm pensado o cinema português raramente deixaram de o fazer em ligação com a questão portuguesa. Por exemplo, José Régio escreve, no citado artigo de 1963: «uma autêntica produção nacional naturalmente se há-de distinguir por características próprias, enraizadas no húmus do génio português - o que desde já se pode entrever nos nossos melhor filmes». Bénard da Costa [1991:183-184], ao dedicar a sua História do Cinema Português a Luís de Pina, explicita: «com quem aprendi a gostar do cinema português e que me ensinou a ver, nas histórias deste, sempre a mesma história. Afinal de contas, a nossa história». O mesmo autor, comentando a fórmula usada em 1991, em Berlim («não há como países pequenos para terem um cinema grande»), advoga: «Mas é óbvio que o problema ultrapassa em muito a questão do cinema, para colocar a questão de Portugal. (...) Se não for vã a crença na glória das imagens com que Portugal se interroga e interrogou uma história cultural comum. Se o for, este capítulo - o de uma escola portuguesa de cinema ou a de um imaginário português feito cinema - se encerrará também. Levando consigo a imagem espectral, que, melhor do que nenhuma outra, reflectiu, nos seus fantasmas e frustrações, nos seus medos e culpas, a imagem da realidade portuguesa, ao menos de Salazar até aos nossos dias». Jorge Leitão Ramos vê, comenta e até julga os filmes em termos de uma História pessoal, dele e do país: «estávamos nós...», escreve Ramos constantemente, e esse «nós» é tanto o país cinematográfico como o «país real». Também João Mário Grilo [1992:165] não hesita em colocar Portugal entre uma das grandes características do nosso novo cinema: «voltando as costas a uma opção industrializante, o cinema português construiu a sua identidade em torno de outros factores: liberdade criativa, afirmação de um imaginário português, originalidade formal, inscrição "protocolar" na história do cinema.»

Vejamos então como Portugal está presente nos filmes que estes autores assim comentam. Refiro-me a Portugal como tema explícito de conversa, e não aos filmes que só ficcionalmente tratam da experiência portuguesa (O mal amado, de Fernando Matos Silva, é dos poucos filmes

que o fazem, ficcionalizando a História de Portugal e da Guerra Colonial sem explicitamente teorizar sobre ela - o actor João Mota, que encarnou o protagonista, diz-me que, para o realizador, as duas mulheres entre as quais ele balançava simbolizavam, uma o Império, outra o Portugal novo, mas isso não é tematizado explicitamente). São muitos os filmes que tratam directamente de Portugal, e neste aspecto não são nem Manoel de Oliveira nem António Reis que dão o exemplo. Exceptuando o referido Non, e, bem à parte da ficção, um documentário de 1987 sobre a bandeira nacional, Oliveira - como, aliás, Reis - esteve mais interessado em tratar outros temas, sabendo criar um imaginário próprio sem necessitar de uma especulação sobre Portugal. Já o mesmo não acontece noutros realizadores.

Pouco antes do nosso período, dois filmes estrangeiros ostentam como título Portugal (uma produção da Walt Disney e uma longa-metragem de Alfred Ehrhardt). Em 1961, um filme de Augusto Fraga canta a Raça nacional, e muitos filmes, curtos ou longos, deste longo período exaltam as virtudes portuguesas, se necessário por contraste com os perigos externos. Ainda em 1972, em A criança e a justiça, podemos ver como um realizador do novo cinema - embora, é certo, não o seu caso mais típico ou menos contestado -, António de Macedo, filma instituições de recuperação de menores, diz Leitão Ramos [1989:110], com «um tom carregadamente moralista, uma mensagem de que, em Portugal, tudo está bem, é humano, decente e eficaz neste campo. Espantosa é a montagem que opõe a decência dos jardins portugueses à perversidade do convívio juvenil nova-iorquino, que opõe o trabalho no campo aos anúncios luminosos de espectáculos de sexo, que opõe as imagens salutares da banda de S. Fiel à escola de rua americana. Tristíssimo.»

Quanto aos filmes históricos que são produzidos no período 1961-1990, vemos que não apenas eles se desenrolam na História de Portugal, como são **sobre** a História de Portugal. Non, ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira, será talvez o caso mais evidente: espécie de Mensagem de Fernando Pessoa, na sua reflexão tão explicita sobre o destino - passado, presente e pouco futuro - de Portugal, que hoje é nevoeiro. Mas há outros exemplos, e, significativamente, os nossos filmes sobre a História

de Portugal escolhem quase sempre o período da **origem**, da fundação de Portugal. É o caso de Sertório, de António Faria, que vai buscar textos de Corneille e de Plutarco para narrar a história da resistência do general romano e dos lusitanos ao imperialismo de Roma, numa «alusão evidente aos imperialismos que ameaçam Portugal» [Pina, 1987:189].

Outros filmes buscam nessa origem uma mistura racial (que, pelo menos desde Teófilo Braga, é um dos grandes pólos da discussão sobre o carácter dos portugueses), dando especial atenção ao sangue mouro. É o caso de A moura encantada, de Costa e Silva, que começa com o seguinte texto escrito (não dito): «Portugal nasceu da luta entre muçulmanos e cristãos, com camponeses libertando-se da servidão da gleba e organizando-se em concelhos. Este filme fala desse tempo e dessas lutas. Não amaldiçoa os muçulmanos como fazem as crónicas cristãs, nem amaldiçoa os cristãos como fazem as crónicas muçulmanas. Muçulmanos e cristãos entraram no nosso sangue.» É o caso também de Zéfiro, de José Álvaro Morais, em que um narrador nos dá uma lição de História sobre as relações entre cristãos e mouros, os limites geográficos e as diferenças entre Norte e Sul e entre Mediterrâneo e Atlântico. Tanto no filme de Costa e Silva como no de Álvaro Morais (ambos, aliás, com apoio científico de Cláudio Torres), o interesse pela presença árabe e pela sua permanência no tempo levará os realizadores a, nalgumas cenas, inserir os cavaleiros mouros num tempo e num *décor* contemporâneos.

José Álvaro Morais já se tinha debruçado sobre a fundação de Portugal na sua longa-metragem O bobo (R:1979-1987; E:1987), utilizando parcialmente o romance de Herculano. O que o romancista dizia na sua própria voz, é colocado no filme (sem adaptação do texto) na voz das personagens. O aio fala do acto fundador e da situação geográfica:

> «Neste reino, que será o último Ocidente das terras de Cristo, vejo surgir um povo, herdeiro da vossa missão. Porque ao voltar as costas a Castela, por ver terminadas as lides de desenhar a terra pátria, esse povo terá pela frente o mar, e o mar faz ardente a imaginação dos homens que o encaram, e torna-os apaixonados do incógnito e do misterioso, amando balouçar-se no dorso das vagas.»

O bobo comenta as glórias passadas e a actual decadência:

> «Quais seriam hoje as relações do Oriente e do mundo novo com o Ocidente se Portugal tivesse perecido no berço? Quem ousará dizer

que sem Portugal a civilização actual do género humano seria a mesma que é?». «Pobres, fracos, humilhados, depois de tão formosos dias de poderio e renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afectos e contentamentos.» «No meio de uma nação decadente mas rica de tradições, o mistério de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem, porque não o fazer é um crime.»

Na cena final o bobo surgirá ostensivamente vestido de vermelho e verde, ajudado por dois bobinhos: um verde e um vermelho. Note-se, além disso, que a questão de Portugal não surge apenas na peça O bobo, que o filme mostra estar a ser ensaiada; também na ficção paralela temos uma protagonista chamada Rita Portugal (que vive na rua de Inglaterra), a qual, apesar de estar envolvida com o protagonista numa história de cariz policial, não deixa de com ele reflectir sobre o país, como se vê no seguinte diálogo que encerra o filme:

«FRANCISCO - Rita, estás a ficar uma caricatura desta terra.

RITA - "Português é o teu medo do ridículo, Rita". O que é que tu julgas poder ser fora desta terra senão caricatura? Pensas que vale a pena ser caricatura desta terra noutra terra? Pensas que nos achavam graça?

FRANCISCO - Não faço ideia, Rita. Não sei, mas podíamos tentar.

RITA - Podíamos, mas não ia ajudar muito.

FRANCISCO - Eu não quero ajudas, Rita.

RITA - Mas precisas delas como toda a gente.

FRANCISCO - O mal desta terra é habituarmo-nos a esperar pela ajuda dos outros. Eu quero saber se sou capaz de ajudar-me a mim próprio.

RITA - Tu queres é ganhar tempo, Chico, e acabas por perdê-lo.

FRANCISCO - Como toda a gente. O tempo acaba quando acaba, não interessa.»

Sendo este o diálogo final, é também a mensagem mais forte que guardamos do filme: a ideia de Portugal como fatalidade, a impossível fuga a esse destino. E, em minha opinião, este filme tão godardiano mas sobrecarregado com o peso da reflexão obsessiva sobre a História portuguesa, é um daqueles casos que claramente mostra que mais se

ganha do que se perde neste centramento na tematização directa de «Portugal».

Deixemos agora os filmes total ou parcialmente históricos, e vejamos se Portugal surge como tema nos filmes passados na nossa época. Repare-se, para começar, no percurso de Fernando Lopes. Em Belarmino, não se pode dizer que Portugal não esteja presente: Bénard da Costa [1991:119] diz mesmo que com este filme, «após anos de apagada e vil tristeza, voltava a existir cinema em Portugal e voltava a existir Portugal para o cinema». Mas, se de Portugal se trata, é através dessa metáfora, aliás poderosíssima, do *boxeur* Belarmino, que passa o tempo aos pulos e aos murros no ar, apesar do treinador lhe explicar que as coisas só se conseguem com disciplina e com método; o que Belarmino prefere é a manha constante, é o dizer mal dos outros, e o que o caracteriza é a derrota, o não ter completado os objectivos da sua vida; é só nessa medida que se constitui em metáfora adequada a Portugal - tanto barulho para nada. Poucos anos depois, no entanto, vemos Lopes rodar Nacionalidade: Português (R:1972; E:1974), uma curta-metragem em que, a partir de uma encomenda do Crédito Predial Português, reflecte sobre a emigração, mostrando os portugueses que chegam de Paris ao som do hino nacional. No fim dos anos oitenta, voltará à relação dos emigrantes com a pátria ausente, em Matar saudades. Entretanto, em 1974, roda a curta-metragem documental O encoberto (E:1977), na qual a estátua em que Cutileiro interpreta a figura mítica do rei D. Sebastião é filmada por Lopes em movimentos de aparição e encobrimento.

O Encoberto está também presente num filme tão policial como Repórter X, de José Nascimento, em que várias personagens conversam entre si sobre D. Sebastião, e dará mesmo o título a um dos filmes de Paulo Rocha, O desejado, ou as montanhas da lua (R:1986/87; E:1987). Nele, é certo, não se discute muito explicitamente sobre D. Sebastião (por isso mesmo, é ainda mais curioso que tal título tenha sido escolhido); temos, ainda assim, uma professora a explicar aos alunos que D. Sebastião morreu em Alcácer-Quibir, e a acrescentar, já em *off*, que "nunca acreditaram na sua morte". Alcácer-Quibir surge também num título de Fonseca e Costa, Os demónios de Alcácer-Quibir (R:1975; E:1977), em que, para falar da História mais recente de Portugal - o filme foi rodado em pleno Verão

Quente - se optou por recorrer aos mitos e fantasmas da História portuguesa[878]. Em A mulher do próximo, do mesmo realizador, uma das personagens dirá, retomando o tom da maior parte das jeremíadas teóricas sobre Portugal: «isto é um país de atrasados e de ausentes.»

António Pedro Vasconcelos é outro dos realizadores em que mais se nota a insistência no *topos* português. Jorge Leitão Ramos [1989:394, 289] diz: «ele sente-se mal aqui, é evidente. O seu cinema é pautado pelo desgosto do cinzento português e pela miragem dos grandes espaços culturais...»; e Ramos acrescenta, a propósito de Oxalá (R:1977-80; E:1981): «o seu exilado que atravessa, entre o perto e a distância, os anos de Abril é, por isso, mais um estrangeiro do que um compatriota, alguém cujo descentramento, em relação à realidade portuguesa, é total.» Razão tinha Eduardo Lourenço[879], que diagnosticara, poucos anos mais cedo, e ainda antes do 25 de Abril, que as transformações sociais faziam com que «a atmosfera arcaica do país explodisse duma maneira desordanada mas real. O resultado mais evidente desta mutação sociológica foi a criação de uma espécie de "distanciação" inter-humana e social que permitiu o nascimento de um olhar crítico, mas ao mesmo tempo interior, sobre nós mesmos, do qual a nova geração de cineastas será expressão.» Quinze anos mais tarde, em 1987, na citada entrevista à revista A grande ilusão, João Botelho especifica, a propósito do seu filme Um adeus português: «Ou seja, o modelo português para mim é este. Aquela coisa que diz o Eduardo Lourenço **transformado em labirinto da saudade**, o O'Neill a "dor mansa", o poema é sobre uma história de amor, mas é aquela dor mansa, vegetal, sem...não há grito...se forem os italianos, berram...os brasileiros também...os portugueses, não; calam-se...na dor. Na alegria, não: falam e são expansivos. Sei lá, os portugueses falam... a discutirem futebol, discutem aos berros. Mas quando há assuntos graves, calam e escondem.» «Todas as pessoas estão a dizer adeus, sempre. [...] Mas o adeus à portuguesa é assim. É o adeus às coisas que mais amam.» A tão comentada falta de acção do cinema português surge, nesta medida, para

---

[878] - Refira-se aliás, como curiosidade, que Fonseca e Costa também já tinha rodado uma curta metragem documental para a T.A.P., com o título The Columbus route, sobre o percurso histórico de Cristovão Colombo, nomeadamente a sua presença em Portugal.

[879] - Revista Ecran 72, nº 4, Abril de 1972, p. 32.

João Botelho, como inerente ao **carácter** da nossa história e do nosso presente, ou seja, no fundo, do nosso Ser. É por isso que se filma «o não-acontecimento... quer dizer, acontecem pequenas coisas. Nunca acontece uma grande coisa. E isso são os portugueses. Os portugueses, quando estão à beira de ganhar qualquer coisa, perdem. No Europeu de futebol, têm o jogo com a França na mão, e, com medo da vitória, perdem. Em cinco minutos. Não é? É verdade esta atitude portuguesa.» Sobre o seu filme, Botelho comenta: há «um tempo fílmico que não é normal, que é um tempo para ver e ouvir e para estar... e porque o silêncio português e aquela dor merecem aquele tipo de enquadramentos e aquele tipo de lentidão e de distância». «Acho que tentei fazer um filme o mais distante possível ou menos empenhado, mas tentando chegar a um modo de ser, quer na forma, quer no tema, a um modo de ser português». Mesmo ao falar em questões como os *raccords*, Botelho traz sempre à baila a sua intenção de se debruçar «sobre os portugueses que não comandam o destino, mas que é o destino que os comanda. Ou seja, é sobre o fado. Isto é um fado, este filme. (...) E essa atitude de distância e de moral em relação à vida e aos acontecimentos, que tu disseste que está nesses (cineastas) portugueses todos, tem a ver com a realidade portuguesa. Se eu me puser a fazer um filme de aventuras em Portugal, estou a ser mentiroso. Não há aventuras. (...) Isto aqui, é tudo manso: o fascismo é manso, a revolta é mansa, é verdade...».

Talvez mais surpreendente, e a meu ver mais interessante, é a utilização da obsessão por Portugal nas comédias de Artur Semedo, que assim converte em riso o que era neurastenia. Desde logo em O rei das Berlengas (R: 1975/77; E:1978), que resume a História de Portugal desde a fundação da nacionalidade até aos nossos dias, propondo «o *leit-motiv* da fome como chave da nossa História, ou de uma certa condução da nossa História» [Pina, 1987:190]. Mais tarde, em O Barão de Altamira, cujo genérico se desenrola tendo como fundo uma canção sobre o tempo das conquistas, temos a história de um barão que, nos seus tempos de toureador, tinha um cavalo chamado Alcácer-Quibir, e quando conheceu a mulher lhe dedicou logo o primeiro ferro; ela comenta: «Ai o que eu senti ao ver sair da farpa a bandeira portuguesa!». Neste filme, vemos ainda Nicolau Breyner no papel de um tenente-coronel que veio ajudar o

movimento de libertação de Olivença e diz a um ex-PIDE: «Não nos víamos desde Angola, ó Barradas! E agora cá estamos, juntos outra vez para reconstruir o Império!» No filme seguinte de Semedo, Um crime de luxo, um comendador explica logo no início a um grupo de estrangeiros: «Temos uma História muito pródiga: começámos nos Montes Hermínios, com Viriato, e já vamos na CEE. Além é o Mosteiro dos Jerónimos, jazigo dos mortos imortais da nossa pátria.» Quando a protagonista reenvindica ser uma mulher séria, o inspector da Judiciária, que é Visconde, responde: «Minha Senhora, também o Afonso Henriques era sério e roubou Portugal à sua mãe. Levante-se, que eu estou a falar do fundador!» Muitas cenas do filme passam-se num bar, chamado «Padrão Bar», todo ele decorado com padrões, caravelas, mapas dos mares, onde uma das personagens declama «O monstrengo», e onde acabam por roubar a farda do protagonista, que se lamenta: «Ai, ai, ai! Roubaram-me a farda de gala com as condecorações. Como é que eu posso vibrar? Não tenho mar, nem fragatas, nem farda: nada, nada!» «Ó Nau Catrineta, que me vai na alma!».

E é esta ideia de uma alma ferida pelas **perdas de Portugal** que vai surgir em muitos filmes portugueses, não como motivo de ironia e gozo, como em Semedo, mas como figura central de preocupação - e, a meu ver, como **alibi para o não-desenvolvimento de um outro imaginário**. Logo em Os verdes anos, quando o tio leva o sobrinho e a namorada ao cimo do elevador do Carmo, diz: «daqui partiram para os Descobrimentos». Logo a seguir acrescenta: «há gente que se deita daqui a baixo». Para que serve esta referência, isolada no meio do filme? Apenas para, no seu paralelismo, ajudar a dar consistência àquilo que na narrativa é o inexplicável, ou, pelo menos, inexplicado, abismo trágico em que vai subitamente desenvolver-se e resolver-se a história do protagonista. Aqui ainda se trata de uma tragédia íntima, secreta, que justamente se caracteriza pelo não dizer-se. Noutros casos, passa ser mais exteriorizada (e talvez por isso mais exorcizada, permitindo a passagem a outros temas e níveis), como em César Monteiro; em Quem espera por sapatos de defunto morre descalço, uma personagem queixa-se: «este país é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai»; e em Veredas, outra personagem diz-se «obrigada a viver neste país com alguém impuro e desprezível. Ah, não, é só cólera o que eu respiro, é só rancor.» O paralelismo é aqui com a já referida temática da poluição gene-

ralizada e física do universo em que as personagens vivem.

Vimos já como Odo Marquard considera que o tremor de terra de Lisboa, em 1755, fez com que o homem passasse a pedir justiça em vez de se pensar como acusado por Deus em função dos pecados que cometeu ou de que é herdeiro. Se pusermos a questão nestes termos, em Os verdes anos temos uma visão ainda ligada à teodiceia leibniziana do pecado, enquanto em César Monteiro temos, pelo contrário, uma secularização da culpabilidade e aquilo que Marquard designa por «sobretribunalização da realidade vivida». Ora, justamente, Marquard considera que esta sobretribunalização suspende a responsabilidade moral, facilitando ao dialectizador da História a usurpação do papel de acusador e um modo fácil de, quaisquer que sejam as injustiças ou as patologias sociais denunciadas, conseguir uma «fuga na irresponsabilidade» [cf. Rochlitz 1990:14-15]. E o caso é que muitos são os filmes que suspendem a responsabilidade e se arrogam o papel de acusadores, mas raros são os que se debruçam mais específica e analiticamente sobre as condições do pecado ou da decadência. Como excepção maior e muito isolada, pouco mais temos do que Brandos costumes, de Seixas Santos (R:1972/74; E:1975), em que a menoridade de Portugal é pensada a partir da concreta história do salazarismo e até da figura do ditador Salazar.

Note-se que, no mais recente cinema, parece ter desaparecido esta obsessão com Portugal. Quando surge em Onde bate o sol, de Joaquim Pinto, é de uma forma em que não sabemos se o realizador se identifica ou não com o que está a ser dito: uma professora primária visita o solar e dá-se a seguinte discussão:

> «- Nem sequer têm noções tão simples como a identidade nacional.
> - A sua linguagem por vezes surpreende-me. O que entende por identidade nacional?
> - É uma forma particular de estar no mundo.»

O pai sai em defesa da nova geração: são diferentes mas temos de percebê-los; mas a professora insiste em que «não sabem quem foi o primeiro rei de Portugal.» Grande parte do cinema português dos anos oitenta esteve, aliás, preocupado com uma entrada de Portugal nos circuitos comerciais, através da fidelidade a modelos internacionais já desinteressados de uma especificidade portuguesa. Por isso, no fim de A vida é bela!?, de Luís Galvão Teles (R:1980: E:1982), uma personagem diz,

ainda preocupada com a questão mas já sem hesitar: «estou farta da merda deste país. Vou para Hollywood. Lulu, leva-me para Hollywood! - Hollywood? Hollywood sempre foi o meu sonho! Vamos.» E, no *grand finale*, canta: «Vou filmar para Hollywood, ser vampa das multidões, passo a dizer *very good*, fiquem vocês com o Camões».

Mas durante as duas primeiras décadas o novo cinema - que encontra aqui uma razão para chamar-se cinema novo, dada a estreita imbricação com a questão nacionalista - viveu convencido de que o grande vazio que sentia tinha a ver com Portugal, que parecia considerar ter sido raptado um dia, e de cujo cativeiro ele teria a chave - ou, por não ter a chave, nem antes nem depois da revolução, sentiria um redobrado sentimento de vazio e ansiedade. E uma das ironias maiores do período aqui estudado é que este cinema que tanto reflecte sobre a identidade portuguesa é um cinema que se funda na rejeição do cinema português anterior e na importação de modelos franceses e americanos, e que, além disso, vai legitimar-se pela sua aceitação fora das fronteiras nacionais, de que o caso passado com o Amor de perdição foi apenas o exemplo mais paradigmático. Tavez justamente o facto de em grande medida ter sido um cinema criado em função dessa aceitação no estrangeiro tenha vindo reforçar algumas características que lá fora mais foram valorizadas: um certo exotismo nacional, que nuns, como António Reis, foi trabalhado directamente, sem a mediação do conceito de Nação, mas noutros foi, na velha tradição de boa parte do pensamento português, desembocar numa reflexão sobre Portugal, mais do que como questão, como mito.

M - Autos da alma

«L'âme est la femme du corps. Ils n'ont pas le même plaisir ou du moins, rarement ils l'ont ensemble - c'est l'extrême de l'art que de leur donner.»

Paul Valéry

«J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux»

Baudelaire

É no filme O mal amado, de Fernando Matos Silva (R:1972; E:1974), que a protagonista, para ganhar mais intimidade com o amado, seu funcionário, o convence a acompanhá-la aos ensaios de uma peça, de que o filme há-de mostrar vários excertos:

« - Ah você não sabe? Temos um grupo cénico e andamos a ensaiar o Auto da Alma.

- E qual é o seu papel?

- A alma.»

Quem tenha visto muitos filmes do novo cinema português, pensa: tinha de ser essa a peça e esse o papel. Porque, nos mais variados filmes, dos mais românticos aos mais etnográficos, incluindo as comédias de Artur Semedo ou a co-produção de Vasconcelos, a «alma» está sempre presente. Outras cinematografias, como a americana, girarão em torno de uma palavra-programa como «*love*»; a nossa prefere recorrer à palavra «alma». Temos de ver que conceito, ou conceitos, a ela podem corresponder.

Não vai ser fácil discernir o que se entende por alma. A primeira razão para o seu uso tão frequente pode mesmo ser o seu carácter vago, que permite **sugerir** sem requerer concretizações, ou mesmo desaconselhando-as, como convém a um cinema que, como vimos, se quer *sui generis* e *sine genere*, exigindo, mas poucas vezes conseguindo, que cada **autor** crie o seu próprio programa, a sua própria alma. Em boa parte do *artworld* do cinema português, diz-me a minha experiência de espectador e de participante, tem-se valorizado o que é impreciso,

indistinto, errante e volúvel[880].

«A alma é um vício», diz Fanny no romance de Agustina Bessa Luís de que Manoel de Oliveira partiu para Francisca (R:1980; E:1981). Eduardo Prado Coelho[881], comentando o filme e o que tanto o realizador como Bénard da Costa sobre ele disseram[882], debruça-se sobre a recorrência dessa palavra «alma»: «e o não-saber que nela nela vai de certo modo se inscreve nessa expressão que se diz, mas não de todo se pensa: **desalmar a alma**. No seu texto inteligente e emocionante, João Bénard da Costa parte da interrogação do livro de Agustina transcrita filmicamente por Manoel de Oliveira: que é a alma? Fanny responde: "a alma é um vício". João Bénard da Costa comenta: "Que a alma seja um vício quer dizer tudo e não quer dizer nada". Isto é, acrescentaremos nós, é um saber tão forte que se inclina perigosamente para o não-saber.»

«Tentemos, no entanto, ir um pouco mais longe», continua Eduardo Prado Coelho, «retomando o texto de Agustina. Nele se compreende que há três níveis de entendimento do mistério da alma. O primeiro nível é o da personagem Camilo. Quando Camilo fala de José Augusto a Fanny, diz-lhe que ele é um homem funesto, na medida em que "não tem alma". Será isso algo que leve Fanny a afastar-se dele? Não. Ela logo responde (com o recurso à imagem de um animal que voa) o seguinte: "Uma borboleta também não tem alma, e ela sabe como ninguém tocar nas flores". Donde, não é preciso. No prosseguimento do diálogo, ela, que poderá ser inocente mas não ignorante, temendo que Camilo pense que a alma é **a compreensão do próximo ou do amor do próximo**, acrescenta: "a alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita..." E é então que surge a

---

880 - Como pequeno sintoma, lembro-me que no exemplar existente na Cinemateca Portuguesa do livro de Bresson Notes sur le cinématographe (o qual, como disse, me parece ser a formulação mais desenvolvida de muitos princípios do nosso novo cinema), o que está sublinhado, quase em exclusividade, é sempre e constantemente a palavra «indefinido», e não os princípios mais concretos que ali também se propõem.

881 - «Manoel de Oliveira: a vigília insuportável», *in* A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pp. 179-186. Por economia de espaço, vamos retirar, nesta longa citação, parte da divisão em pontos e em parágrafos com que está espaçado o original.

882 - No catálogo sobre Manoel de Oliveira editado em Lisboa pela Cinemateca Portuguesa, em 1981, por ocasião de uma retrospectiva da sua obra.

definição: "a alma é um vício". A alma não é **o amor do próximo**, ao contrário do que supõe a tradição humanista, porque é (todo o livro/filme o diz) **o amor do distante**. E a alma do vício é isso mesmo, o vício de distanciar-se de si mesma. Por outras palavras, desalmar-se.

Mais adiante, num confronto entre Camilo e José Augusto, o primeiro pergunta: "Tens alma, José Augusto?" A resposta de José Augusto é prudente; no essencial, ele diz o seguinte: a alma que eu tenho não é o que tu julgas ser uma alma. Porque José Augusto tem **um segundo entendimento do mistério da alma**. Para ele, a alma implica **ferocidade** (referência animal): "A alma! Se eu pudesse chorar a minha juventude desprezada e ridicularizada, então tinha alma! A minha ferocidade é o que me prende à vida. Não é isto também uma alma?" E acrescenta: na perspectiva de Camilo, a alma é cinza em vez de desejo, consciência em vez de paixão. Para José Augusto, a alma desalma-se pela ferocidade, o desejo e a paixão.»

Há ainda, acrescenta Eduardo Prado Coelho, «**um terceiro nível de entendimento da alma que só as mulheres possuem**. Poderá em José Augusto haver disponibilidade, mas é Fanny a instigadora do desalmar da alma. De tal modo ela o sabe que numa das frases mais belas do livro ela o diz quando exclama: "Juro que me amas!". (...) Em Fanny, e no seu entendimento terceiro da alma, encontra-se "a evidência dos grandes planos da vida", o que inclui "denúncia da fraude dos sentimentos" e demonstra como eles são iguais "perante o que é único e verdadeiro". Donde, há um **modelo luminoso da alma desalmada**, e é de Fanny que ele vem. Como nota Agustina, José Augusto, embora predisposto, vive num "estado aritmético" ou "numa linguagem matemática": por isso, lhe escapa o enigma de Fanny; por isso a faz autopsiar, por isso interroga o seu coração extinto. Ele sente que nela havia uma "energia", uma "onda analógica", e daí a obstinação com que lhe chamava **anjo**. Mas sabe que tentar captar essa energia exige um esforço ilimitado: "porque ele estava ligado ao seu mundo limitado e concebível, e desistir dele era entrar numa vigília insuportável".

No seu texto, João Bénard da Costa propõe a equivalência alma-cinema: a alma é um vício como o cinema é um vício; não se pode **ver a alma**, e, por isso mesmo, **o cinema é o invisível**. Ou, se preferirem: "A alma é o cinema, o que não existe. O vício." Sigam-se algumas palavras de Manoel de Oliveira na mesa-redonda: "Filmar as almas seria o ideal, mas

isso não é possível." Ou ainda: "se nós tivéssemos uma visão total, talvez que pudéssemos ver a alma..."» E, mais adiante, Oliveira diz: «Como sabem, a gama de cor é enorme e o que é visível é muito pequeno. Para a nossa vista o que está aquém dos raios vermelhos já se não vê e o que está para além dos raios violetas também já se não vê. Se nós tivéssemos uma visão total, talvez que pudéssemos ver a alma...» Eduardo Prado Coelho comenta: «como é evidente, a alma no sentido de Manoel de Oliveira não é a alma no sentido de Camilo. Provavelmente, é já a alma no sentido de José Augusto no desejo de ser **a alma no sentido de Fanny**. Na paixão de - o cinema, para Manoel de Oliveira, é uma paixão. O cinema, acrescentaremos, é, para Manoel de Oliveira, uma tentativa de se identificar com o **devir-mulher da alma**. (...)

É claro que **a mediacão pelo teatro** é, a todos os níveis, para Manoel de Oliveira, uma forma de **desalmar a alma**. É uma forma de recusar o cinema da transparência - o cinema da alma. É uma forma de recusar o cinema americano. Mas é sobretudo uma forma de tentar recuperar **a virgindade do cinema**. (...) Por isso ele nos diz que quer "voltar ao princípio, como se fosse o primeiro cinema (o primeiro cinema era mais puro)". Donde, quando Manoel de Oliveira nos diz, e nos incomoda um pouco ao dizê-lo, que "o cinema não existe"), ele quer dizer que **o cinema puro** não existe (puro, total, absoluto) - mas é esse que ele ama.»

Donde, conclui Eduardo Prado Coelho, «filmar **a alma desalmada** é filmar **o analógico da escrita e o invisível da visibilidade**: o total, o absoluto, o puro. É também **filmar Fanny**. E filmar **o medo de filmar Fanny**. No mesmo medo, na mesma angústia, **na mesma vigília insuportável**, de José Augusto interrogando o concreto do coração de Fanny: "José Augusto tenta captar a energia que dela recebia"; "tenta aplicar a sua linguagem matemática à imagem dum corpo original, como se este conservasse disponível um fragmento que fosse **da sua onda analógica**" (o sublinhado é meu). Alma desalmada: entre o saber e o não-saber, o visível e o invisível, o documento e a ficção, o dia e a noite. Vigília.»

Podemos encontrar percursos até certo ponto afins em vários outros filmes de Oliveira. Em Benilde ou a virgem mãe, o cinema e o teatro juntam-se numa vigília em que Oliveira, como a protagonista e o seu noivo, procura aceder ao invisível através do visível, mas também, coisa que Benilde, em pleno êxtase místico já não faz, procura fazer o caminho inverso de tornar

visível essa invisibilidade. A protagonista há várias noites que ouve uma voz dizer-lhe: «Benilde, tem a tua alma preparadinha. Serás chamada um dia destes...», e é por isso que já não pode aceitar nenhuma das propostas do seu noivo; a alma, aqui, exige uma irreversível despedida do corpo. Também em Amor de perdição, como vimos, o que temos é uma afinidade e amor (epistolar) entre almas, sem relação entre os corpos. Mesmo a carnal Mariana, segundo o seu pai, o que sente por Simão é uma «paixão d'alma», isto é, algo que sabe que nunca chegará a passar a relação de facto, corpórea e institucional, devido às barreiras sociais e à dignidade de ambos, que não querem sujar-se numa carnalidade efémera nem sujar o amor central, embora platónico, entre Simão e Teresa. O timbre é essa insubstancialidade, essa pulsão para o total, o absoluto, o puro.

Discutindo o romance de Camilo, Jacinto do Prado Coelho[883], interpreta-o e defende-o «fundamentalmente como obra de poesia trágica», contra a «perspectiva racionalista de António Sérgio», que o condena porque «pretendia que o Amor de Perdição fosse aquilo que não é: um romance realista», e contra a leitura sociologizante de R. A. Lawton, que vê nele «uma novela de ódio e vingança» em que é denunciada «uma sociedade cegamente vinculada ao preconceito aristocrático do pundonor». Ora, argumenta Jacinto do Prado Coelho, «se o Amor de Perdição fosse, como desejava Sérgio, a análise realista do caso dum criminoso nato e da mulher que por ele se apaixonou, ou apenas constituísse, como defende R. A. Lawton, um libelo contra o preconceito aristocrático do "pundonor", se não estivesse impregnado da poesia trágica e dos valores simbólicos das grandes fábulas de amor infeliz - não teria ganho a projecção que conquistou»: «não creio que para Camilo o amor seja simples pretexto; é, sim, um valor essencial, como princípio de sublimação.» O modo como Camilo adere a Simão (como a outros heróis, nobres ou plebeus) mostra «que o autor perfilha antes o juízo de desembargador Mosqueira, para quem "há grandeza neste homem de dezoito anos" e Simão procedeu "como homem de alma e brios"».

---

[883] - Em artigo de 1969 posteriormente incluído no volume A letra e o leitor, Lisboa, Moraes, pp. 103-106, e em que são discutidas as perspectivas de António Sérgio na nota «Sobre o Amor de Perdição» que vem no volume VIII dos Ensaios de António Sérgio (1954) e o artigo de R. A. Lawton «Technique et Signification d'Amor de Perdição», inserto no Bulletin de Etudes Portugaises (tomo 25 da nova série, 1964).

E é ainda a alma, ou o princípio de sublimação que ela pode representar, que voltamos a encontrar em Vale Abraão, em que Manoel de Oliveira volta a trabalhar a partir de um texto de Agustina, por sua vez inspirado em Madame Bovary, de Flaubert. Aí, ao contrário do que faz o romancista, e ao contrário, por exemplo, de versão cinematográfica feita por Vincente Minnelli, o qual põe a protagonista a lutar com sucessivos obstáculos e a correr constantes perigos, Agustina e Oliveira retiram do caminho de Ema todos os empecilhos e confrontos (ela pode mesmo ir passar dias e noites seguidos a casa do amante sem que o marido, ou todo o Douro, se escandalizem): como se Oliveira quisesse mostrar que o mal de Ema é essencial, maior do que as circunstâncias, existindo dentro dela faça ela o que quiser fazer, a tal ponto que, independentemente de confrontos e obstáculos, ela sofre e definha.

A diferença entre os filmes em que Oliveira parte de Camilo ou de Régio e aqueles em que parte de Agustina parece-me justamente encontrar-se no grau de abstracção com que esta última se centra numa especulação sobre a alma, ou sobre a desalmação da alma (o próprio interrogatório ao coração arrancado Fanny para nele tentar ver a qualidade perdida é claramente um gesto metafórico), enquanto nos primeiros a sublimação que existe nos protagonistas é destacada por um jogo com as circunstâncias e confrontos reais que têm de enfrentar[884], no «mundo limitado e concebível» desvalorizado por Agustina. E se comecei pela obra de Oliveira esta discussão do *topos* da alma, foi justamente por me parecer que ela, ao experimentar estas duas diferentes abordagens de uma figura comum, permite ver como a especulação abstractizante, apesar das inteligentíssimas considerações que pode gerar nos textos de Agustina e nos comentários que sobre elas podemos **escrever**, produz nos seus filmes resultados menos interessantes do que o confronto circunstanciado e ficcionalizado - e nisso discordo dos muitos que vêem em Francisca a obra-prima de Oliveira e até de todo o cinema português. Será porventura uma

---

[884] - Camilo [1861:62] chega a declarar, no já citado prefácio a Amor de perdição: «estou quase convencido de que o romance, tendendo a apelar da iníqua sentença que o condena a fulgir e apagar-se, tem de firmar sua duração em alguma espécie de utilidade, tal como o estudo da alma, ou a pureza do dizer. E dou mais pelo segundo merecimento; que a alma está sobejamente estudada e desvelada nas literaturas antigas».

dificuldade inerente ao próprio *medium* do cinema; e é, a meu ver, sem dúvida, uma dificuldade resultante da própria personalidade de Oliveira, mais forte a lidar com as matérias físicas, ou, através da concretude delas, com as dimensões indizíveis, místicas, que elas escondem e questionam, do que na especulação metafísica, intelectualizante e abstractizante que faz o valor de Agustina. Ou seja, Oliveira tem mais afinidade com a alma no sentido que Camilo e mesmo José Augusto conhecem do que na «tentativa de se identificar com o devir-mulher da alma» tal como Agustina o entende.

E o paradoxo será então que mesmo um homem tão intuitivo como Oliveira - e, como ele, boa parte do novo cinema português - venha a desenvolver tão insistentemente uma vertente intelectualmente dissertativa que, a avaliar pelos resultados, não é a sua vocação. A questão, evidentemente, não é de princípio: claro que pode haver numa construção mental, como o «plano de imanência» proposto por Deleuze, uma intensa energia; mas ela exige uma consistência do conceito, e uma riqueza do imaginário, de que, pelo menos no cinema, os artistas portugueses não têm dado mostras. Já José Régio [1963:23] notava em Oliveira esta hesitação, em que a especulação abstracta é mais tentada do que conseguida: «Este poeta - este intuitivo - é um intelectual, que nem sempre organiza ou consciencializa disciplinarmente as suas intelecções; um contemplativo mas não incapaz de intervir; um filósofo sem filosofia nem método, seria eu tentado a dizer, se não receasse abusar dum tom meio lúdico meio sério.» Felizmente, nota ainda Régio, «o exigentíssimo artista Manoel de Oliveira - sempre tão descontente ou inquieto, ou duvidoso entre soluções diversas, ou atormentado pela sua própria riqueza - sabe aproveitar muito bem as suas perplexidades, e até os acasos que se lhe oferecem» - e por isso nunca sacrifica totalmente a sua intuição, como ele próprio lembra na citada entrevista de 1979. No fundo, está mais apto a tratar da alma do que do desumano desalmamento dela. Se formos ver o significado de «desalmar» e dos seus derivados, consultando por exemplo o Dicionário de Morais de que Camilo tanto se socorria, somos remetidos para «fazer-se perverso, malvado»», ter «ruindade, falta de consciência, de respeito ou temor a Deus», «perfídia», características que Agustina abundantemente exibe na sua escrita, mesmo quando filmada; mas somos remetidos também para um outro tipo de conotações, como «brutalmente, feroz-

mente, cruelmente», que à luz da atitude de Agustina, e da leitura que E. Prado Coelho faz da globalidade de Francisca, ganham uma acepção mais mental do que a crueza bem física que Oliveira explora, por exemplo, do princípio ao fim de A caça, mas também em muitos momentos de todos os seus filmes. Oliveira poderia afirmar, com menos hesitação ainda do que José Augusto, que a sua «ferocidade» é que o «prende à vida», e «é também uma alma»: desejo em vez de cinza, paixão em vez de consciência». Oliveira, «filósofo sem filosofia nem método», tem uma **alma sensível**, no sentido que Bacon lhe dá: substância puramente material constituída pelos espíritos animais e comum tanto aos homens como aos animais irracionais. Se quisermos usar as categorias em que Aristóteles divide a alma, dir-se-á que Oliveira, muito mais do que as potências generativa, locomotiva, intelectiva e sensitiva (esta relacionada com o entendimento), tem uma potência **apetitiva**, que na sua categoria superior é a vontade e na inferior é o apetite sensitivo (como a concupiscência e a irascibilidade).

Creio que, se a personagem que Matos Silva põe a sua protagonista a representar é «a alma», e se a alma é um conceito recorrente no novo cinema português, é-o quase sempre enquanto potência intelectiva, fazendo os filmes assentarem em questões mentais. Uma breve resenha das várias acepções que o conceito de alma tem recolhido ao longo dos séculos permitir-nos-á perceber melhor esse sentido em que tem sido usada, e, o que é mais importante para o meu propósito, permitirá recuperar outras acepções possíveis, ainda que subalternizadas pelo nosso cinema.

Platão divide para um lado as faculdades do sentimento e do desejo, próprias da alma inferior, e para outro a faculdade do conhecimento, própria da alma superior; com o sentimento numa posição intermédia entre o desejo (mais a sensação) e a razão. No Fedro, aparece assim a noção de alma tripartida esboçada na República: «a Razão é o cocheiro que tenta dominar o cavalo negro das paixões com a benévola ajuda do cavalo branco das paixões generosas. Caindo noutro corpo, a alma lembra-se por lampejos, quando o cocheiro consegue por momentos dominar a carroça, das ideias que viu lá por cima. (...) Platão lançou assim as bases, em termos de sistema, da dualidade entre um mundo de realidades insensíveis (a alma, as ideias) e um mundo de sombras (o corpo, as imagens), embora fazendo prevalecer de tal maneira um sobre o outro, que a matéria se torna praticamente inexistente - ou meramente instrumental - em termos

epistemológicos»[885].

Na fundação do iluminismo dominante na Modernidade, essa dualidade, e o prevalecimento da razão, serão entronizados através da distinção cartesiana entre duas substâncias, e apenas elas: a corporal e a alma (em que esta alma, como Husserl [1954:92] criticamente nota, exige já «uma abstracção anterior, aquela que faz aparecer o corpo puro»). Descartes pergunta-se, perante a evidência do *ego*, o que é ele: o homem, dado na intuição sensível que é a da vida quotidiana? Para evitar essa possibilidade, coloca fora de jogo o corpo, que, tal como o mundo sensível, é recusado como evidência: «A alma é duma natureza que não tem relação alguma, nem com a extensão, nem com as dimensões ou outras propriedades da matéria de que o corpo é formado».

O idealismo encarregar-se-á de ir mais longe neste caminho, erigindo a alma na única realidade existente; as coisas não são mais do que aparência e derivações da alma, princípio do pensamento: é ela o único ser real. Mesmo em Kant, o entendimento rege o conhecimento, a razão rege a faculdade do desejo e o juízo dirige e orienta o sentimento. No mesmo sentido trabalha a teologia cristã, que aliás quase só refere a alma quando já separada do corpo, e que aponta como principais inimigos da alma: a carne, o mundo e o diabo. Tal como Psiqué, a alma será condenada a não olhar para o rosto do que está a seu lado, e as suas irmãs convecem-na de que assim é poupada à visão da monstruosidade. Assim estão também muitos dos nossos filmes, que elegeram como inimigos a carne e o mundo e nem excepcionalmente se atrevem, como Psiqué, a acenderem a lâmpada que os levaria à contemplação do corpo, e acarreteria também, como na história antiga, o quebrar do encantamento e toda uma série de provações e desesperos que só Júpiter saberia resolver. Parece haver aqui um receio, não diria de inspiração cristã mas sim de matriz iluminista, que se junta ao já referido medo em relação à tecnologia, à narrativa, aos géneros, aos actores (seres perigosamente perto de um entendimento pelo corpo), e faz com que os nossos filmes prefiram raciocinar e demonstrar: não **pensar**, porque, onde só há linguagem não pode haver pensamento, que é sempre, necessariamente, sobre alguma coisa, sobre a experiência.

---

[885] - Síntese de Luísa Costa Gomes, «Diminuta história da alma», Ler, nº 25, Inverno de 1994, p. 71.

No fundo, o que assim se esquece é que a alma não deveria ser confundida com o espírito, porque não é apenas consciente ou intelectual. Bachelard [1959:5-6] socorre-se da distinção feita pela filosofia alemã entre *der Geist* e *die Seele*: «para especificar bem o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem existe **antes** do pensamento, seria preciso dizer que a poesia é, não tanto uma fenomenologia do espírito, mas uma fenomenologia da alma.» «A consciência associada à alma é mais repousada, menos intencionalizada do que a consciência associada aos fenómenos do espírito»; «o espírito pode conhecer um repouso, mas na *rêverie* poética, a alma vela, sem tensão, repousada e activa.» Seria necessário trabalhar uma visão menos restrita, menos cartesiana, desse ser, pelos visto fundador da nossa imagem do mundo, que é a alma. Uma concepção panteísta, se quisermos (e não andarão Oliveira, ou Reis-Cordeiro, muitas vezes perto dela?), já que no panteísmo a alma se identifica com o corpo, os fenómenos físicos com os psíquicos, e ambos são manifestações dum princípio que os contém e domina, e que constitui a única realidade. Ou, se preferirmos, aquela harmonia pré-estabelecida de que falava Leibniz, em que Deus, ao criar as mónadas, harmonizou as suas disposições naturais de tal modo que a todos os movimentos da alma correspondem movimentos do corpo: os corpos actuam como se não existissem almas, e as almas como se não existissem corpos, mas todos actuam como se almas e corpos agissem reciprocamente. Como no poema de Baudelaire que citei em epígrafe, gostaria de ver os corpos dos nossos filmes crescerem juntamente com as suas almas; e, como na outra epígrafe, de Valéry, sei que o difícil extremo da arte é conseguir esse crescimento, e esse prazer, conjunto.

A língua portuguesa, na inteligência do seu reportório, tem a expressão «portas da alma» para designar os sentidos que nos põem em comunicação com o mundo exterior. Não vejo razão para não correr o risco de abrir essas portas. Se entendermos os «sentidos», não na sua acepção mais restrita de «sensações», mas no sentido lato de sensibilidade, essa abertura é mesmo constitutiva da estética, desde a sua fundação setecentista até aos nossos dias: como Maria Teresa Cruz [1995] tão bem nos lembra e sintetiza, e vale a pena citá-la com alguma demora. «O que o projecto estético invoca como seu fundamento, é uma presença

qualificada do sujeito, em vez da sua abstracção como mera categoria do processo de conhecimento. Mais do que uma outra explicitação do acto de conhecer, a experiência estética figura como o privilégio revelador de uma outra forma de relação à realidade, entendida como mais profunda do que aquela que institui a polaridade sujeito/objecto. A temática da sensibilidade e do sentimento construiu, ao longo do percurso da estética, o mito de uma espécie de reserva pré-objectiva de relação ao mundo. Num texto precisamente intitulado "O sentimento" Ricoeur descreve-a do seguinte modo: "Esta relação ao mundo passa por todos esses fios secretos, "tendidos" entre todos os seres e que designamos mais precisamente como as "tendências". Estas ligações antepredicativas, pré-reflexivas, pré-objectivas podem apenas ser apreendidas em duas linguagens fragmentárias (*brisées*), a das condutas e a dos sentimentos". As condutas e os sentimentos, mais do que as próprias obras de arte, são de facto o que ocupa preferencialmente o pensamento estético, surgido a partir do século XVIII.»

Maria Teresa Cruz realça, como «figura de discurso da própria estética», «a figura das "almas sensíveis" ("*âmes sensibles*"; "*sentimentale Mensch*"; "*man of feeling*"), expressão que surge abundantemente nos discursos de muitos filósofos do séc. XVIII (como, por exemplo, Rousseau, Diderot, Herder, Goethe, Schiller), particularmente preocupados com a questão estética. (...) Com diversas variantes, a expressão designa não apenas algo que seria inerente ao artista e à pessoa de gosto mas, mais genericamente, uma espécie de qualidade ou disposição do espírito que determina uma dada forma de experiência do mundo e de intuição da sua verdade, para além da oposição entre sujeito e objecto. Tal qualidade, ou faculdade, por vezes genericamente designada como **sensibilidade**, evidencia desde sempre um conjunto de ambiguidades, que persistem até hoje no nosso vocabulário estético e na nossa linguagem corrente, e que vão de um empirismo das sensações a uma psicologia dos afectos. (...)

A primeira grande ambiguidade inerente à temática da sensibilidade é a sua relação ao domínio das sensações e ao empirismo que, através delas, convoca também a primazia da experiência. É importante notar que há de facto relações estreitas entre o empirismo do século XVIII e a constituição da estética, frequentemente explicitada como projecto de um conhecimento sensível. A própria Aesthetica de Baumgarten (1750) é ainda

esse projecto de uma "doutrina do conhecimento sensível"" (§ 340), ao qual é dado o estatuto de um "análogo da razão", apesar de hierarquicamente inferior ao conhecimento racional. (...) O que a estética da sensibilidade retém da problemática da sensação é a ideia da **afecção** como categoria da experiência, ou seja, como condição primordial da relação com o mundo. Apesar da relação inicial aos temas do empirismo, a estética edificar-se-á como o domínio do sentir, e não necessariamente da sensação. O juízo do belo será preferencialmente explicitado como **sentimento** do belo e a possibilidade da validade universal desse juízo será aferida em função da efectividade de um "***sensus comunis***", de uma comunicabilidade inerente ao sentimento, discutida por vários autores, e que receberá em Kant uma formulação marcante e plena de consequências. (...) A temática da sensibilidade é pois a temática do sentimento mais do que a temática do sensível. (...)

Esta forma de relação ao mundo, baseada na disponibilidade para a afecção, que não se confunde contudo com a recepção do dado sensível, parece requerer assim, algo que excede a afectação dos nossos cinco sentidos. E esse algo aparece precisamente formulado, pela primeira vez, na reflexão estética, como o famoso "sexto sentido". (...) A invenção deste "sexto sentido", que conhece como sabemos uma longa carreira, encontra grande acolhimento na terminologia da estética do século XVIII, sendo muitas vezes também referido como "sentido interno". Na verdade, esta invenção de um sexto sentido vem na sequência de uma problemática mais antiga, que remonta pelo menos à Idade Média e à tentativa de explicitar sentidos internos, e a imaginação virá a ser a categoria mais forte para a resolução deste problema.»

Não pode dizer-se que seja a sétima arte a cercear este sexto sentido, ou qualquer dos outros cinco, entre os nossos autores: pelo contrário, vimos como desde o início o cinema esteve associado quer às sensações quer aos sentimentos, usando todas as propriedades que a alma tem de mover e comover [cf. Blumenberg, 1978:118]. É esse sentimento que para Valéry[886], constitui a experiência do cinema: «a minha alma

[886] - Citado por Edgar Morin num capítulo, justamente intitulado «a alma do cinema», de Le cinéma ou l'homme imaginaire, de 1958, tradução portuguesa, de António Pedro Vasconcelos, como O cinema ou o homem imaginário, Lisboa,

vive, sobre a tela omnipotente e movimentada: e participa nas paixões dos fantasmas que aí se sucedem.» Quando muito pode dizer-se que foi esse lado, considerado por alguns excessivamente sensorial e sentimental (e popular), do «cinema-cebola» que os levou a erigir um cinema, ou «cinematógrafo», ou anti-cinema, de resistência, distanciado, cerebral. Mas essa resistência chegará a um impasse sempre que, com a dureza que Adorno conhecia e temia, esse anti-cinema se fechar ao contacto com a experiência, reduplicando a limitação de perspectivas do cinema maioritário com a sua própria limitação de expectativas e de estímulos; como escreveu Marquard, «crise das expectativas - hora da experiência».

Isso implica, evidentemente, um mínimo de crença em que o real existe e «o sol doira sem literatura», como até o labiríntico Pessoa se lembrou de dizer. Muitos dos nossos autores parecem ter esquecido esse princípio elementar da nossa relação com o mundo: dir-se-á julgarem que só com o movimento das suas inspirações e das suas máquinas o sol volta a dourar e a roda do mundo a girar. Há que lembrar-lhes, como faz Mukarovsky, que os valores extra-estéticos não só existem como são uma componente fundamental de toda a obra de arte, ainda quando entrem em contradição com os seus valores estéticos; e que esta contradição só é resolvida, a cada momento, no espaço do receptor, e não num mítico passado de pureza do mundo e do cinema, ou num receptor por-vir. Apesar de uma constante preocupação dos nossos cineastas com as dificuldades de relação com os espectadores portugueses, os poucos que nos últimos têm lutado pelo êxito junto do grande público não têm procurado vir ao encontro da sua experiência, portuguesa, mas apenas das convenções mais costumeiras do audiovisual internacional; dos outros, apenas Silva Melo e Seixas Santos têm declarado a urgência de tentar pôr o nosso cinema em relação com a experiência actual dos portugueses - embora, evidentemente, os filmes possam ficar aquém, ou ir além, das declarações. Se quisermos, continuando a jogar com as muitas concepções que orbitam em torno da palavra alma, é urgente que se venha a uma perspectiva **actualista** da alma, segundo a qual não existe na consciência qualquer ***substratum*** permanente; os fenómenos psíquicos só são reais quando e enquanto são actuais, e uma vez que estes passam por uma contínua transformação, a realidade da

---

Moraes, 1970.

consciência resolve-se na actualidade dos seus estados.

Esta revolução indispensável teria/terá muitas implicações. Obrigará a abandonar certos quadros mentais e ideológicos que têm décadas de atraso em relação aos actuais modos de fazer e comunicar as artes, tais como os expliquei na primeira parte. Obrigará/obrigaria a deixar de procurar encontrar a salvação do cinema numa recuperação da aura, e do conceito de obra (o filme de culto), assumindo o carácter contemporâneo do cinema, enquanto acontecimento, ainda quando não alcance as grandes maiorias. Implica que abandonemos o pesado lastro das concepções decadentistas, e do seu contraponto numa idealização de uma origem virginal, de modo a trocarmos as ruínas e os berços por tudo o que, no presente, na história ou no futuro, tenha uma actualidade não apenas nostálgica. Implica isto uma submissão do «criador» ao gosto do público (ainda por cima massificado, no caso do cinema?) Pelo contrário. Parece-me que, na actual situação é que os nossos cineastas (salvo excepções, entre as quais, mais uma vez, Oliveira) não estão a fazer o que querem independentemente do público, mas, dentro do seu cinema de negação e resistência, ou do que pensam ainda ser a negação e resistência, estão a trabalhar **contra** as presumidas expectativas do público, e por isso, afinal, em função delas. Há em grande parte dos nossos filmes um excessivo pendor para dizer: «vocês não sabem ou não querem ver mas eu sei e vou fazer-vos ver», em que os próprios criadores ficam presos dessa missão, quando deviam gozar a liberdade de aprender ou descobrir, sair de «alma nua para a rua», como os jovens de Orfeu. Mas ganhar essa liberdade implicará que aceitem que não há apenas criação de um lado e passiva recepção do outro, e que o filme, pelo menos tanto como as outras obras de arte, tem hoje que **acontecer**.

Gostaria de aproveitar esta ambiguidade da tão usada «alma» para referir ainda outros possíveis sentidos e outros caminhos a pensar e a percorrer. Há uma acepção que podemos descartar rapidamente (e que não é de todo um caminho a recuperar): a da alma enquanto essência da nação. Este foi, no entanto, o sentido mais comum (excepto, provavelmente, na cultura popular) no período anterior ao aqui estudado. Houve mesmo um filme com o título Os olhos da alma, escrito e produzido em 1923 por Virgínia Castro e Almeida, e realizado para a sua Fortuna Filmes por Roger Lion. Depois, vimos Leitão de Barros defender em 1946 que deixar morrer

o cinema português seria «um verdadeiro assassinato da alma nacional», vimos a lei de 1948 defender o cinema como tradução da «alma colectiva do povo», a lei de 1971 continuar a insistir em tal «alma colectiva». Bem podia Salazar, num discurso de 1932 [cit. *in* Geada, 1977:74] apelar aos «fortes, os desinteressados, os que têm na alma um princípio daquelas virtudes superiores que fazem os heróis e os santos»: o seu regime não criará heróis, nem santos que não sejam de sacristia, nem fortes, mas apenas desinteressados, profundamente, da vida. E se algumas vez Salazar quis, como Stalin, que os seus artistas fossem «engenheiros de almas», há-de ter compreendido que eles não se entendiam bem com elas, nem tão-pouco elas com eles.

Muito mais interessante me parece ser a recuperação do conceito de alma tal como vem associado à ideia de *Anima mundi*, a força imaterial que serve de motor e princípio a toda a matéria, a razão seminal do mundo, o princípio da actividade universal. Em teosofia, esta «alma do mundo», semelhante ao **Alaya** dos budistas do Norte, i. é, a Essência Divina, penetra, impregna, anima e informa todas as coisas desde o mais diminuto átomo da matéria até ao homem; os teósofos pretendem que cada alma humana emanou da *Anima Mundi*, indicando assim, esotericamente, que os Egos superiores são de essência idêntica; segundo os gnósticos e os cristãos primitivos, era feminina, e bissexual segundo outras seitas. Neste mesmo sentido, muito recentemente Eugenio Barba[887] veio lembrar que, «antes de ser pensada como substância essencialmente espiritual, platónica e cristã, a palavra "*anima*" indicava um vento, um fluxo contínuo que animava o movimento e a vida do animal e do ser humano. Em muitas culturas o corpo é comparado a um instrumento de percussão: a *anima* é batida, vibração, ritmo. Bocaccio dizia, comentando Dante e recapitulando a atitude de uma cultura milenária, que quando *Anima*, o vento vivo e íntimo, tende em direcção a algo exterior, transforma-se em *Animus*.» Barba procura usar, no seu trabalho, essa «presença simultânea de *Animus* e *Anima*, a capacidade do actor de explorar a gama entre um e outro pólo, de mostrar o perfil dominante da sua energia e de revelar a sua dupla: vigor e suavidade, ímpeto e graça, gelo e neve, sol e chamas.» Existe, pois, a

---

[887] - La canoa di carta- trattato di antropologia teatrale, de 1993, tradução em português como A canoa de papel: tratado de antropologia teatral, HUCITEC, São Paulo, 1994. Cito das pp. 97-98.

possibilidade de pensar a alma como vibração e movimento, simultaneamente interior e exterior: mais do que a possibilidade, existe esse hábito, quando falamos dos seres «animados», ou de entregar-se de corpo e alma, ou de fazer alguma coisa com alma, ou de ganhar alma nova. A alma é, então, ajuda-nos o bom Morais, «sede da vontade, agente, motor principal», «entusiasmo, ânimo, energia, paixão, força, vigor, coragem». E não me parece aceitável (nem na experiência em geral nem, em particular, na do cinema) fazer, como Agustina em Fanny Owen, uma generalizada «denúncia da fraude dos sentimentos» e uma pretensa demonstração de como eles seriam iguais «perante o que é único e verdadeiro». Eles são quando muito iguais na bancada da autópsia; é uma evidência que a protagonista de Do outro lado do espelho - "Atlântida sente necessidade de dizer, talvez lembrando-se das imagens (que três anos antos tinham passado no ecrã) de José Augusto a interrogar o coração fora do corpo de Fanny: «não podes fazer a autópsia de um corpo vivo sem que ele morra. Quando se percebe já é tarde demais. Quando se percebe já morreu.» Shakespeare também o sabia, e foi uma caveira que colocou nas mãos de Hamlet, enquanto os corações batiam.

Terrível palavra é a alma, porque ao mesmo tempo, sobretudo na linguagem popular, ela é também o vão, a parte oca de alguma coisa (a alma do fole, do pé, da maçaroca, do padeiro, de uma arma), e assim vem igualmente associada ao vazio. Só uma investigação circunstanciada, uma metaforologia que investigue a utilização da «alma» nos nossos filmes poderá dizer até que ponto eles retomaram essa associação, tão conforme ao vazio sentido na cultura erudita desde meados de oitocentos, em Portugal e fora dele, uma cultura apta a só conceber um «voo sem pássaro dentro», para usar o título de Casais Monteiro. O próprio Aristóteles pode vir dar argumentos a esta tendência, já que, quando escreveu De Anima (retomado por Aganben, retomado por Eduardo Prado Coelho, 1994:69), preocupou-se «sobretudo com a ideia de "como se pode ter a privação", isto é, algo como a forma da falta, com o rosto da privação. Pegando noutros textos também de Aristóteles, Agamben, mostrava-nos como se opunha a ideia de um conhecimento por aprendizagem à ideia de um conhecimento que se processe numa espécie de passividade que é apenas uma figura da paixão. Mas cuidado, dizia-nos ele, não vejam a paixão em termos psicológicos, vejam-na como uma manifestação da impassibilidade,

uma apatia que cria uma disponibilidade, e muito menos uma disponibilidade imensa, alucinante, para receber formas. Donde, acrescentava, o poder, que interessa surpreender nos textos de Aristóteles é um poder que se vive na sua relação originária com o impoder. Donde, termos um poder é mantermos uma relação com o próprio impoder. É uma potência negativa. Ou passiva.» Confesso a minha desonfiança em que essa «potência negativa» ainda possa gerar alguma disponibilidade, e muito menos uma «disponibilidade imensa», e a este respeito remeto uma vez mais para as aporias que Adorno tão bem sentiu e formulou. Apatia, sim, ela pode gerar e tem gerado, quando as vanguardas que vivem exclusivamente da negação já nada têm de que se alimentar: **almas penadas**, condenadas às eternas penas do purgatório, que vagueiam na terra com a forma humana de que se despediram. Creio que o caso de Oliveira, com o seu sexto sentido (e com o sétimo, que será o *proprium* da sétima arte) mostra bem as vantagens de se filmar o invisível a partir do sensível em vez de perseguir directa ou discursivamente este duplo, ser indestrutível e impalpável (decerto também imfilmável), como o *Ka* dos egípcios, a *imago* dos gregos ou a *sombra* dos latinos.

Outra questão que a alma levanta, ou lembra, é a da imortalidade, assegurada pela teologia e pretendida por essa espécie de teologia laica ou negativa que sonha preservar no celulóide os registos das «verdades» que o mundo estaria pouco a pouco, ou muito a muito, engolindo. O problema é que a questão não pode ser assim colocada num *medium* em que essa mesma reprodutibilidade que permite a inscrição do real acarreta um grande número de outras consequências de que, já nos anos vinte, Benjamin soube antever os principais traços. Não é possível querer fazer perdurar no tempo uma presença real e aurática trabalhando num meio que intrinsecamente nega essa presença. Outra razão, já discutida, a empurrar o nosso cinema para a actualidade a que tem resistido.

À imortalidade, quando se trata de mortais, só pode andar associado o génio: e a política dos autores, que o nosso novo cinema tão prontamente seguiu e tão privilegiadamente pôde pôr em prática, não contribuiu pouco para uma generalizada atitude «genial» perante o cinema e, o que é ainda mais empobrecedor, perante o que está fora dele. João Mário Grilo [1992:161] critica justamente o facto de «que a ponte com

Oliveira - que será uma "obsessão" dos anos 80 - passa menos aqui pela questão das formas do que pela **comunhão do génio**.» E assim, arriscamo-nos a ficar, como a Cacânia de que fala Musil n'O homem sem qualidades: «era, afinal de contas, um país para génios; e sem dúvida foi esta a sua ruína». Silva Melo, na citada entrevista de 1988, critica mesmo o conceito de autor: referindo o facto de Antonioni ter chegado a mandar pintar uma floresta em função de uma filmagem, conclui que «a ideia de que o realizador é um autor, que eclodiu nos anos 50/60, leva a monstruosidades desse género». Com a agravante de que não é Oliveira ou Antonioni quem quer, e muitos dos nossos filmes mantêm, no conteúdo e na forma, um tom de gravidade, como se falassem de ontologias e reinventassem o cinema, mesmo quando o que dizem não ultrapassa o nível das conversas de café e quando apenas repetem as reinvenções alheias.

A ideia da alma, num país para génios, facilita o subjectivismo em que o modernismo, apesar de anti-humanista, foi exímio, que a tradição lírica portuguesa potencia e que um «cinema de poesia» nascido na época aqui em estudo encorajava. Ora, como escreveu Lourenço [1955:47], «o amor pela poesia, como todo o amor, é a história dum equívoco.» No nosso caso, esse equívoco traduziu-se, como procurei argumentar e mostrar, por um prolongado défice de ficção, que quase nunca existiu, de raiz, no nosso novo cinema, e que abriu as portas a uma fortíssima dimensão documental que frequentemente coabitou mas raramente se harmonizou com tais poesias da alma. Além disso, o subjectivismo conduziu, no caso da política dos autores, à concentração de toda a criação, ou do respectivo estatuto, nas mãos do realizador, em prejuízo do cinema, que, como atrás procurei defender, é uma arte que necessita de um conjunto de colaborações criativas, e não apenas técnicas. Uma vez que cada realizador é naturalmente mais forte numa área determinada, e não existindo depois uma equipa a complementar o seu trabalho com os contributos de outras áreas, resulta que muitas vezes o nosso novo cinema apresente uma especialização excessiva e empobrecedora, com filmes que vivem só da imagem, outros só da direcção de arte, outros só da história, etc. No caso do guião, que aqui nos interessa particularmente, resulta que, ou ele é dado a escrever, total ou parcialmente, a alguém que não é o realizador, mas o que este filma não está organicamente imbrincado com o guião, a que apenas atribui um lugar muito acessório; ou, mais frequentemente, é escrito

pelo próprio realizador, cujo investimento se situa no entanto fora dele, e por isso fica muito menos trabalhado do que seria necessário e do que outras componentes do filme; ou é escrito por um realizador com verdadeiro interesse e vocação relativamente ao guião (e os casos são raros), mas que depois se revela muito menos dotado ao filmá-lo. Em todos os casos, tem acabado por ficar bem patente, quando o filme é visto, a falta de fusão entre as partes que o constituem (e, também nesse aspecto, Dom Roberto, de Ernesto de Sousa me parece um filme a redescobrir, porque há nele uma cooperação íntima, generosa e produtiva entre elementos como o texto, a *mise-en-scène*, os *décors*, a fotografia). Sobretudo nos filmes que, como vimos, defendem *à outrance* e simultaneamente a imagem e a palavra, é muito frequente haver involuntários abismos entre o que se passa a nível da imagem e o que se passa com o texto (para já não falar da *mise-en-scène*, que não é aqui objecto do nosso estudo mas que geralmente aparece sempre débil e desapoiada); o que vezes sem conta leva a uma separação radical entre os momentos em que o texto é dito e aqueles em que há movimentos dos actores ou da câmara, e terá contribuído para as teorias sobre a teatralidade do nosso cinema. Ou seja, a concentração dos poderes criativos nas mãos, ou na mente, de uma só pessoa geralmente não ajudou à necessária fusão dos vários elementos constitutivos; mais enriquecedor seria ter, como vimos Raymond Chandler argumentar, um choque, devidamente trabalhado e harmonizado, entre os máximos contributos possíveis das personalidades dos vários sectores, ainda que sob a orientação genérica de uma delas.

Seria injusto não referir que alguns dos nossos realizadores têm consciência desta falta de organicidade. Na citada entrevista de 1994, Paulo Rocha, depois de reconhecer, como vimos, a importância do contributo do seu argumentista e dialoguista Nuno Bragança, de quem no entanto começou por achar que lhe iria estragar o filme, discute este problema em torno da figura do produtor: «A questão é que no momento em que eu fiz Os Verdes Anos ou o Mudar de Vida, um produtor como o Cunha Telles era um verdadeiro produtor à antiga. Ou seja: não era um homem que era meramente um especialista em arranjar dinheiro ou em passar filmes. Portanto, em França, por detrás de cada grande autor estava um verdadeiro produtor. (...) ou em Itália»; «em Hollywood também havia essa figura de produtor». «Eram homens de muito bom gosto, de muita...

habilidade para criar equipas, eram verdadeiros empresários, como os empresários de ópera que sonhavam em juntar a Maria Callas com tal músico, em tal sítio, enfim... os próprios empresários que eram empresários à moda antiga, eram muito cultos, e tinham um grande gosto em criar equipas artísticas de qualidade e sucesso. Portanto, por exemplo, por mais que eu seja um autor nos Verdes Anos, é o Cunha Telles que me traz o Paredes, e a Isabel Ruth. Ou seja ele arranja um *cameraman* muito jeitoso em França, ele faz um verdadeiro trabalho artístico de produtor que é juntar e acompanhar meios humanos de grande compatibilidade artística. (...) Neste momento não há em Portugal, nem na Europa nenhum produtor desse tipo. Não percebem nada. Eles são especialistas em manobras de corredor para arranjar dinheiro. Quase nenhum percebe o que é a alquimia das relações humanas para obter um grande resultado, que seja ao mesmo tempo um filme poderoso, que pela sua energia possa captar o público, e alguma coisa que as pessoas tenham vaidade de fazer. Ora bem, nem o Paulo Branco hoje é um produtor desse tipo. Ele não lê argumentos, não acompanha as filmagens. A única preocupação é que o filme não ultrapasse certos custos. (...) Eu não considero autores 95% das pessoas que se dizem autores. Certamente que o Wim Winders ou o Bertolucci neste momento têm liberdade a mais e estão a fazer péssimos filmes. Não há um produtor.» A questão, acrescentaria eu, é não existir essa figura alquímica, nem como pessoa, nem como princípio teórico (como a «acção dramática» que, em Wagner, permitiria a fusão das artes) nem como tradição de trabalho, nem como conexão com a experiência comum, que, essa, na sua organicidade, não cessa de encontrar a fusão entre todos os elementos, como o gesto e a palavra.

Gostaria ainda de levantar uma última questão a propósito da insistência na alma. Nos tempos de hoje, fazer centrar os filmes na ideia de alma evoca, no receptor e provavelmente, propositadamente, no criador, um anacronismo romântico; ainda mais desalmar essa alma, porque, diz-nos também o Morais, desalmado é o «indivíduo que faz coisas extraordinárias, excessivas, fora do comum», ou seja, é o protótipo da criatura romântica. Ora, quando fôr feita - e é importante que alguém faça - uma análise de conteúdo do que tem sido escrito sobre o cinema português (quer pelos seus autores, quer por críticos como Bénard da Costa ou mesmo Leitão

Ramos), não tenho dúvida que os principais elementos usados para destacar os que têm sido considerados os melhores filmes do nosso cinema (e para condenar os outros) têm a ver com o excesso, o fora do comum, os abismos; como escreve Bénard da Costa [1991:162], o «romântico cinema português» foi «sempre nos seus melhores casos um cinema de excessos e de exaltações». Creio que essa linha que tem sido traçada pelas suas figuras dominantes dos trinta anos aqui em estudo, embora não possa deixar de ter razão ao avaliar um campo cujas regras elas próprias definiram, tem prejudicado a avaliação, e provavelmente a possibilidade de produção, de filmes que, seja por classicismo, seja por realismo (e por vezes também por conformismo, embora durante muito tempo este se encontrasse mais na imitação do ideal romântico assim legitimado) procurassem o seu caminho fora de tais ideais românticos, de que há alguns casos interessantes - poucos, de facto - como, por exemplo, Belarmino, O mal amado, Dina e Django, Na pele do urso). E ao ver alguns filmes a essa luz considerados «banais» achei que deveriam existir muitos mais, despretenciosos e bem feitos, numa cinematografia que não quisesse correr o risco de ter logo na base a afectação.

Esse romantismo tem sido até mais valorizado do que o vanguardismo, pelo menos nos últimos anos, em que se foram tornando cada vez mais claros os impasses de um cinema que apenas vive de negar, e cada vez mais prolongadas as dificuldades em erigir um programa construtivo. Nessa óptica, excluído até agora do horizonte um cinema classicizante ou realista, concordo que é melhor um cinema que saiba ser consequente nas viagens desse romantismo do que um vanguardismo petrificado no espelho da sua própria linguagem. E os filmes que apenas se fizeram valer pelo seu vanguardismo só nos despertam hoje o erudito reconhecimento, nalguns casos a admiração, enquanto os poucos que se deixaram levar pelo movimento romântico continuam interpelantes. Concluíam os Cahiers, no fim dos anos oitenta, que Portugal não tem um cinema de género, mas **de estilo**: o mal está quando só tem estilo no seu cinema, e deitou fora tudo aquilo que imaginou poder entravar a afirmação, tantas vezes demasiado evidente, desse estilo: quando desgostadamente deitou fora, por exemplo, o trabalho narrativo e dramático próprio do guião, ou as personagens, por humanas (demasiado humanas), para depois se achar a dar à câmara e ao microfone os contornos cada vez mais

abstractos de figuras que só numa figuração concreta, e então apressada, eles sabem captar. Crasso morreu assim, com excesso de ouro na garganta: e valerá a pena pensar quanto de barroco existe num cinema em que o vanguardismo já só procura figuras ornamentais de estilo, e ficou reduzido ele próprio a ornamento dos museus de imagens, com ou sem movimento. No prosseguimento deste trabalho (que até agora apenas usou uma pequena porção do material recolhido sobre os cineastas e os filmes), será apaixonante procurar discernir, em figuras comuns como a morte, ou a altura e a queda (o nosso cinema exclui frequentemente qualquer registo intermédio, e transita como se nada fosse entre os extremos), o tratamento romântico que é próprio dalguns filmes, e a orientação barroca que surge nalguns outros, por vezes como devir-ornamento desse romantismo.

Nestas condições, os casos mais interessantes, mas também mais raros, do novo cinema português, acabaram por ser aqueles que encontraram alguma solução romântica para o vazio de que se partia: não enquanto mera descrição do *pathos* romântico, dos seus lugares-comuns ou da respectiva época, seja em Camilo ou em Buchner (como dizia Benjamin, «sublinhar patética ou fanaticamente o lado enigmático do enigma não nos leva a sítio nenhum»), mas enquanto recriação (re-vivência) sentida desse *pathos*, ainda que incorrendo então nos riscos do anacronismo. Oliveira, nos seus momentos mais intensos, viveu essa recriação, mas como ele houve vários outros, e uma das linhas de investigação futura consistirá em mostrar o enorme manancial de perspectivas e figuras românticas no nosso novo cinema.

Enorme manancial ou reportório de excessos românticos não significa, infelizmente, enorme quantidade de grandes filmes românticos. Desde logo, porque não é fácil resolver as contradições inerentes a quem se situa simultaneamente na estilização iluminista e na romântica. Como diz Oliveira (em Oliveira, o arquitecto, de Paulo Rocha), o mais difícil a qualquer pessoa «é assumir-se em plenitude»: e mais do que ninguém, ele o procurou, seguindo o seu caminho independentemente das circunstâncias, tanto quanto estas o deixaram filmar. É menos difícil viver de afirmar a impossibilidade de se viver a plenitude neste país ou nesta época, ou viver a plenitude apenas intelectual, ou viver a plenitude dos outros, em modelos importados (para já não falar dos que pura e simplesmente, decidem, geralmente a meio do caminho, que o cinema nada tem a ver com

plenitudes): tanto menos difícil quanto o fundo cultural comum estiver preenchido com os *topos* da decadência. Mas nesses casos, repare-se, não se chega a sair do *ennui* cujo mal-estar pedira uma superação pelos arrebatamentos românticos. Assim como Eduardo Lourenço tem insistido na ausência de uma conseguida dimensão trágica na literatura e, em geral, na cultura portuguesa, creio que se poderia investigar, e contar pelos dedos, as presenças de uma conseguida dimensão romântica.

Até porque, quando se fala, para a criação artística, em «assumir-se em plenitude», não basta, evidentemente, que esse acto seja interno, pessoal e psicológico: é preciso que ele saiba encontrar os modos de exteriorizar-se, não apenas sem medo, mas também em figurações visíveis, como quase sempre conseguiram Oliveira, ou César Monteiro, para citar apenas aqueles com maior número de «realizações em plenitude»; noutros encontramos uma coragem que não descobre as suas formas de exteriorização, noutros a exterioridade que nada assume de pessoal, e na maior parte o compromisso, que é provavelmente aquilo a que o *medium* do cinema mais se presta. Creio que a pobreza do imaginário, não só do nosso cinema como em geral da cultura portuguesa contemporânea, não ajuda quem procura a encontrar as necessárias figuras (e pode até, pelo contrário, sabotar essa procura, ao oferecer de mão já muito beijada as fáceis muletas do decadentismo): não admira, por isso, que um dos últimos filmes mais estimulantes (Casa de lava, de Pedro Costa, já de 1994) se faça valer da junção de um imaginário próprio e rico da infância com a riqueza exótica da cultura cabo-verdiana - *intra muros* seria muito mais difícil conseguir alcançar com igual coesão a violenta perturbação deste filme. E, já que se fala da necessidade de exteriorizar em figuras filmáveis a alma que se assumiu em plenitude, diga-se também que essas figuras têm de encontrar a sua música própria, tanto num cinema mais narrativizado e dramatizado, como, talvez ainda mais, num cinema de pendor abstracto: Aristóteles lembra, na Política (VIII), que «parece haver em nós uma espécie de afinidade com os modos e ritmos musicais, que faz alguns filósofos dizer que a alma é um afinar, outros que possui a afinação». Afinação de quê? dos cinco sentidos, mais do sexto que é o sentimento e que não se encontra em corações autopsiados, mais o sétimo que será o que só no cinema existe.

Creio que no futuro será possível (e necessário) surgir quem tenha a coragem e a liberdade de pensar o nosso cinema, e nele trabalhar, sem já estar dependente, nem da obsessão da negatividade e da superação própria dos vanguardistas, nem dos forçosos excessos que dão acesso ao romantismo. Quem corra os riscos de procurar fazer do filme um **acontecer** em sintonia com a experiência contemporânea - e digo riscos porque essa sintonia não se consegue pela conformidade aos *clichés* em circulação. Quem, como queria Kraus, procure ver abismos nos lugares-comuns (em vez de ver lugares-comuns nos abismos, como tantos filmes destes trinta anos). Quem possa e queira ser artista, sem o *pathos* do artista nem o anti-*pathos* do funcionário. Até lá, diria que a situação do nosso cinema, no período aqui estudado, tem sido, mais ou menos orgulhosamente, a do naufrágio em inúmeras figuras estudado por Blumenberg - embora um naufrágio quase sem espectador. O barco está no mar, e, como no poema «L'albatroz» de Baudelaire, os marinheiros, «para se divertirem», gostam de apanhar os albatrozes e de os ver mexer-se nas pranchas do convés. A um canto, atado a um mastro, Ulisses (para sobrepormos a esta outra história, que Adorno, numa das suas mais belas páginas, considerou emblemática da situação das artes contemporâneas): como o artista vanguardista, ele é o único, talvez o último, que ouve os cantos e apelos das sereias, mas, amarrado como está (por sua própria decisão), nada pode fazer com este canto que tanto o move internamente mas sem qualquer consequência. Temos filmes que estão como Ulisses, ouvindo heroicamente irresistíveis mensagens que mais ninguém ouve e não conseguem transmitir. Não temos ainda aves que no convés saibam mexer-se e divertir os marinheiros, ou mordê-los quando menos esperam. O melhor que temos, e digo-o sem qualquer ironia, são os grandes albatrozes, aves da vastidão, «indolentes companheiros de viagem», que, se forem lançados para o meio dos homens, são impedidos de andar pelas suas próprias asas de gigantes. Os nossos melhores filmes não têm que ser, mas por enquanto têm sido, esses: excessivos e desproporcionados. Neles, face à condição contemporânea que Baudelaire tão lucidamente viu e amou,

«Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.»

V

ANEXOS

ANEXO 1 - TÍTULO DOS FILMES DO CORPUS E RESPECTIVO REALIZADOR

Filme	Met.	Ano	Realizador
A CACADA DO MALHADEIRO	L	67	QUIRINO SIMOES
A CAMA	C	75	SINDE FILIPE
A CONFEDERACAO	L	76	LUIS GALVAO TELES
A CRUZ DE FERRO	L	66	JORGE BRUM DO CANTO
A CULPA	L	79	ANTONIO VICTORINO D'ALMEIDA
A DIVINA COMEDIA	L	90	MANOEL DE OLIVEIRA
A ESTRANGEIRA	L	82	JOAO MARIO GRILO
A FLOR DO MAR	L	85	JOAO CESAR MONTEIRO
A FUGA	L	77	LUIS FILIPE ROCHA
A IDADE MAIOR	L	89	TERESA VILLAVERDE
A IGREJA PROFANADA	M	76	SINDE FILIPE
A ILHA DOS AMORES	L	78	PAULO ROCHA
A MALUQUINHA DE ARROIOS	L	70	HENRIQUE CAMPOS
A MAO FECHADA	C	83	JOSE DIOGO GONCALVES
A MOURA ENCANTADA	L	82	MANUEL COSTA E SILVA
A MULHER DO FILOSOFO	C	82	CRISTINA HAUSER
A MULHER DO PROXIMO	L	88	JOSE FONSECA E COSTA
A NOITE E A MADRUGADA	L	83	ARTUR RAMOS
A PASSAGEM	C	71	MANUEL COSTA E SILVA
A PASTORA	C	76	SINDE FILIPE
A PRIMEIRA MENSAGEM	C	61	ANTONIO DE MACEDO
A PRIMEIRA VISTA	C	77	JOSE RIBEIRO MENDES
A PROMESSA	L	72	ANTONIO DE MACEDO
A RECOMPENSA	L	76	ARTHUR DUARTE
A RIBEIRA DA SAUDADE	L	61	JOAO MENDES
A SANTA ALIANCA	L	75	EDUARDO GEADA
A ULTIMA PEGA	L	64	CONSTANTINO ESTEVES
A VERDADEIRA AMIZADE	C	76	ARMANDO DA SILVA BRANDAO
A VIDA E BELA	L	80	LUIS GALVAO TELES
A VOZ DO SANGUE	L	65	AUGUSTO FRAGA
ACTO DA PRIMAVERA	L	61	MANOEL DE OLIVEIRA
ACTO DOS FEITOS DA GUINE	L	79	FERNANDO MATOS SILVA
AGOSTO	L	86	JORGE SILVA MELO
ALEXANDRE E ROSA	C	77	JOAO BOTELHO JORGE ALVES DA SILVA
AMOR DE PERDICAO	L	76	MANOEL DE OLIVEIRA
AMOR E DEDINHOS DE PE	L	90	LUIS FILIPE ROCHA
AMORES DE SALAZAR	C	81	MANUEL CARVALHEIRO
ANA	L	81	ANTONIO REIS MARGARIDA CORDEIRO
ANTES A SORTE QUE TAL MORTE	L	75	JOAO MATOS SILVA
ANTES DO ADEUS	L	77	ROGERIO CEITIL
AO FIM DA NOITE	L	90	JOAQUIM LEITAO
AQUI D'EL-REI	L	89	ANTONIO PEDRO VASCONCELOS
AQUI HA FANTASMAS	L	63	PEDRO MARTINS
ARABIA	M	80	ROSA COUTINHO CABRAL
ARMANDO	L	83	CARLOS VASCONCELLOS
AS DEAMBULACOES DO MENSAGEIRO ALADO	C	69	GONSALVES PRETO
AS DESVENTURAS DO DRACULA VON BARRETO NAS TERRAS DA REFORMA AGRARIA	C	77	CEL.CINEMA DO P.COMUNISTA PORT
AS HORAS DE MARIA	L	76	ANTONIO DE MACEDO
AS ILHAS ENCANTADAS	L	64	CARLOS VILARDEBO

Filme	Met.	Ano	Realizador
AS RUINAS NO INTERIOR	L	76	JOSE DE SA CAETANO
AZUL AZUL	L	82	JOSE DE SA CAETANO
BALADA DA PRAIA DOS CAES	L	86	JOSE FONSECA E COSTA
BARBARA	L	79	ALFREDO TROPA
BELARMINO	L	64	FERNANDO LOPES
BENILDE OU A VIRGEM MAE	L	74	MANOEL DE OLIVEIRA
BICICLETA OU O TEMPO QUE A TERRA ESQUECEU	C	77	VICENTE JORGE SILVA
BONANCA & C.	L	68	PEDRO MARTINS
BRANDOS COSTUMES	L	73	ALBERTO SEIXAS SANTOS
CANCAO DA SAUDADE	L	64	HENRIQUE CAMPOS
CANTICO FINAL	L	74	MANUEL GUIMARAES
CARTAS NA MESA	L	73	ROGERIO CEITIL
CATEMBE	M	64	FARIA DE ALMEIDA
CERROMAIOR	L	79	LUIS FILIPE ROCHA
CONFIDENCIAS	C	86	CRISTINA HAUSER
CONTACTOS	L	83	LEANDRO FERREIRA
CONVERSA ACABADA	L	80	JOAO BOTELHO
CRONICA DOS BONS MALANDROS	L	81	FERNANDO LOPES
DERRAPAGEM	L	73	CONSTANTINO ESTEVES
DINA E DJANGO	L	79	SOLVEIG NORDLUND
DO OUTRO LADO DO ESPELHO "ATLANTIDA"	L	84	DANIEL DEL NEGRO
DOM ROBERTO	L	61	ERNESTO DE SOUSA
DOMINGO A TARDE	L	65	ANTONIO DE MACEDO
DUMA VEZ POR TODAS	L	85	JOAQUIM LEITAO
EM OBSESSAO	L	87	RUI GOULART
ENTREMES FAMOSO SOBRE DA PESCA NO RIO MINHO	M	73	LUIS GALVAO TELES
ESTRADA DA VIDA	L	68	HENRIQUE CAMPOS
ETERNIDADE	L	89	QUIRINO SIMOES
EX-VOTOS PORTUGUESES	M	76	ANTONIO CAMPOS
FABULA EM VENEZA	L	89	RUI GOULART
FADO CORRIDO	L	64	JORGE BRUM DO CANTO
FILHA DA MAE	L	89	JOAO CANIJO
FIM DE ESTACAO	L	82	JAIME SILVA
FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA	L	72	JOAO CESAR MONTEIRO
FRANCISCA	L	80	MANOEL DE OLIVEIRA
GESTOS & FRAGMENTOS	L	80	ALBERTO SEIXAS SANTOS
GRANDE GRANDE ERA A CIDADE	L	71	ROGERIO CEITIL
GUERRA DO MIRANDUM	L	77	FERNANDO MATOS SILVA
HISTORIAS SELVAGENS	L	78	ANTONIO CAMPOS
INDIA	L	72	ANTONIO FARIA
JACK	M	82	ANTONIO MANUEL SILVA
JOGO DE MAO	L	82	MONIQUE RUTLER
JUNQUEIRA	M	83	CRISTINA HAUSER
KILAS, O MAU DA FITA	L	78	JOSE FONSECA E COSTA
LE SOULIER DE SATIN	L	84	MANOEL DE OLIVEIRA
LERPAR	L	75	LUIS COUTO
LOTACAO ESGOTADA	L	71	MANUEL GUIMARAES
MADRUGADA	L	75	LUIS COUTO
MALTESES, BURGUESES E AS VEZES...	L	72	ARTUR SEMEDO
MANHA SUBMERSA	L	78	LAURO ANTONIO
MARIA	L	78	JOAO MARIO GRILO
MASCARA DE ACO CONTRA ABISMO AZUL	M	87	PAULO ROCHA
MASTROSHENKO	C	90	PAULO CASTRO

Filme	Met.	Ano	Realizador
MATAR SAUDADES	L	86	FERNANDO LOPES
MENSAGEM	L	87	LUIS VIDAL LOPES
MEUS AMIGOS	L	73	ANTONIO DA CUNHA TELLES
MON CAS	L	86	MANOEL DE OLIVEIRA
MUDAR DE VIDA	L	66	PAULO ROCHA
NA PELE DO URSO	L	89	ANN GUEDES EDUARDO GUEDES
NECROFILIA	C	84	VITOR SILVA
NEM AMANTES, NEM AMIGOS	L	70	ORLANDO VITORINO
NEM PASSARO, NEM PEIXE	M	77	SOLVEIG NORDLUND
NINGUEM DUAS VEZES	L	82	JORGE SILVA MELO
NO SPEAKING	C	83	LUIS FONSECA FERNANDES
NOJO AOS CAES	L	70	ANTONIO DE MACEDO
NON OU A VA GLORIA DE MANDAR	L	89	MANOEL DE OLIVEIRA
NOS POR CA TODOS BEM	L	76	FERNANDO LOPES
9 RAPAZES E 1 CAO	L	63	CONSTANTINO ESTEVES
NUVEM	L	89	ANA LUISA GUIMARAES
O AMOR DESCEU DE PARA-QUEDAS	L	67	CONSTANTINO ESTEVES
O BARAO DE ALTAMIRA	L	85	ARTUR SEMEDO
O BOBO	L	79	JOSE ALVARO MORAIS
O CERCO	L	69	ANTONIO DA CUNHA TELLES
O CHICO FININHO	L	81	SERIO FERNANDES
O CONSTRUTOR DE ANJOS	M	78	LUIS NORONHA DA COSTA
O CRIME DE ALDEIA VELHA	L	63	MANUEL GUIMARAES
O CRIME DE SIMAO BOLANDAS	L	78	JORGE BRUM DO CANTO
O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA	L	86	PAULO ROCHA
O DESTINO MARCA A HORA	L	69	HENRIQUE CAMPOS
O DIABO DESCEU A VILA	L	75	TEIXEIRA DA FONSECA
O DIABO ERA OUTRO	L	69	CONSTANTINO ESTEVES
O FUNERAL	C	90	JORGE ANTONIO
O FUNERAL DO PATRAO	L	75	EDUARDO GEADA
O INCENDIARIO	L	80	HERLANDER PEYROTEO
O LADRAO DE QUEM SE FALA	L	68	HENRIQUE CAMPOS
O LEPROSO	M	75	SINDE FILIPE
O LUGAR DO MORTO	L	82	ANTONIO PEDRO VASCONCELOS
O MAL AMADO	L	72	FERNANDO MATOS SILVA
O MEU NOME E ...	L	75	FERNANDO MATOS SILVA
O MILIONARIO	L	62	PERDIGAO QUEIROGA
O MIUDO DA BICA	L	63	CONSTANTINO ESTEVES
O OUTRO	C	79	JORGE MARECOS
O PARQUE DAS ILUSOES	L	62	PERDIGAO QUEIROGA
O PASSADO E O PRESENTE	L	70	MANOEL DE OLIVEIRA
O PEIXINHO VERMELHO	M	77	ANTONIO DRAGO
O PIANO	M	73	SINDE FILIPE
O PRINCIPE COM ORELHAS DE BURRO	L	77	ANTONIO DE MACEDO
O PRINCIPIO DA SABEDORIA	L	75	ANTONIO DE MACEDO
O PRISIONEIRO	C	77	SERGIO FERREIRA
O PROCESSO DO REI	L	88	JOAO MARIO GRILO
O QUERIDO LILAS	L	86	ARTUR SEMEDO
O RECADO	L	71	JOSE FONSECA E COSTA
O REI DAS BERLENGAS	L	75	ARTUR SEMEDO
O RELOGIO	C	76	JAIME SILVA
O SANGUE	L	88	PEDRO COSTA
O SOM DA TERRA A TREMER	L	89	RITA AZEVEDO GOMES

Filme	Met.	Ano	Realizador
O TRIGO E O JOIO	L	65	MANUEL GUIMARAES
O VESTIDO COR DE FOGO	L	84	LAURO ANTONIO
O VISITANTE	C	84	ANA LUISA GUIMARAES
ONDE BATE O SOL	L	88	JOAQUIM PINTO
OPERACAO DINAMITE	L	66	PEDRO MARTINS
OS ABISMOS DA MEIA NOITE	L	82	ANTONIO DE MACEDO
OS CANIBAIS	L	87	MANOEL DE OLIVEIRA
OS CORNOS DE CRONOS	L	89	JOSE FONSECA E COSTA
OS DEMONIOS DE ALCACER QUIBIR	L	75	JOSE FONSECA E COSTA
OS EMISSARIOS DE KHALOM	L	86	ANTONIO DE MACEDO
OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE	L	86	ANTONIO FARIA
OS LOBOS	C	77	PEDRO BANDEIRA FREIRE
OS TOIROS DE MARY FOSTER	L	72	HENRIQUE CAMPOS
OS VERDES ANOS	L	62	PAULO ROCHA
OXALA	L	77	ANTONIO PEDRO VASCONCELOS
PAISAGEM SEM BARCOS	L	83	LAURO ANTONIO
PAO, AMOR E... TOTOBOLA	L	62	HENRIQUE CAMPOS
PARAISO PERDIDO	L	86	ALBERTO SEIXAS SANTOS
PASSAGEM DE NIVEL	L	64	AMERICO LEITE ROSA
PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO	L	80	JORGE SILVA MELO
PASSAROS DE ASAS CORTADAS	L	62	ARTUR RAMOS
PEDRO SO	L	70	ALFREDO TROPA
PERDIDO POR CEM	L	72	ANTONIO PEDRO VASCONCELOS
POUSADA DAS CHAGAS	C	71	PAULO ROCHA
QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA	M	75	JOAO CESAR MONTEIRO
QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALCO	M	69	JOAO CESAR MONTEIRO
RAPAZES DE TAXIS	L	65	CONSTANTINO ESTEVES
RECORDACOES DA CASA AMARELA	L	89	JOAO CESAR MONTEIRO
RELACAO FIEL E VERDADEIRA	L	86	JOAO CESAR MONTEIRO MARGARIDA GIL
REPORTER X	L	85	JOSE NASCIMENTO
RETALHOS DA VIDA DE UM MEDICO	L	62	JORGE BRUM DO CANTO
RETRATO DE FAMILIA	L	90	LUIS GALVAO TELES
RITA	L	80	JOSE RIBEIRO MENDES
ROSA DE AREIA	L	88	MARGARIDA CORDEIRO ANTONIO REIS
SANTO ANTERO	L	79	DORDIO GUIMARAES
SARILHO DE FRALDAS	L	66	CONSTANTINO ESTEVES
SAUDADES PARA D. GENCIANA	L	83	EDUARDO GEADA
SEM SOMBRA DE PECADO	L	82	JOSE FONSECA E COSTA
SERENIDADE	L	86	ROSA COUTINHO CABRAL
SERTORIO	L	76	ANTONIO FARIA
7 BALAS PARA SELMA	L	67	ANTONIO DE MACEDO
SETIMA LETRA	L	88	SIMAO DOS REIS JOSE DIAS DE SOUZA
SILVESTRE	L	80	JOAO CESAR MONTEIRO
SINAIS DE VIDA	L	82	LUIS FILIPE ROCHA
SOFIA E A EDUCACAO SEXUAL	L	73	EDUARDO GEADA
SOLO DE VIOLINO	L	89	MONIQUE RUTLER
TEMPOS DIFICEIS	L	87	JOAO BOTELHO
TENDRESSE	M	81	JOSE LA CORREIA
TERRA FRIA	L	90	ANTONIO CAMPOS
TRAICAO INVEROSIMIL	L	70	AUGUSTO FRAGA

Filme	Met.	Ano	Realizador
TRANSPARENCIAS EM PRATA	L	87	JOAO BREHM
TRAS-OS-MONTES	L	74	ANTONIO REIS MARGARIDA CORDEIRO
TRES MENOS EU	L	85	JOAO CANIJO
UM ADEUS PORTUGUES	L	85	JOAO BOTELHO
UM CAMPISTA EM APUROS	L	67	HERLANDER PEYROTEO
UM CAO E DOIS DESTINOS	L	64	ALAIN BORNET
UM CRIME DE LUXO	L	89	ARTUR SEMEDO
UM DIA DE VIDA	L	62	AUGUSTO FRAGA
UM S MARGINAL	L	80	JOSE DE SA CAETANO
UMA ABELHA NA CHUVA	L	68	FERNANDO LOPES
UMA HORA DE AMOR	L	64	AUGUSTO FRAGA
UMA PEDRA NO BOLSO	L	87	JOAQUIM PINTO
UMA RAPARIGA NO VERAO	L	82	VITOR GONCALVES
UMA VONTADE MAIOR	L	67	CARLOS TUDELA
VELHOS SAO OS TRAPOS	L	79	MONIQUE RUTLER
VERDE POR FORA, VERMELHO POR DENTRO	L	78	RICARDO COSTA
VEREDAS	L	75	JOAO CESAR MONTEIRO
VERTIGEM	L	89	LEANDRO FERREIRA
VIDAS	L	83	ANTONIO DA CUNHA TELLES
29 IRMAOS	L	65	AUGUSTO FRAGA
VOLTAR	M	88	JOAQUIM LEITAO

ANEXO 2 - LISTAGEM DE REALIZADORES E RESPECTIVOS FILMES

Realizador	M	Ano	Filme
ALAIN BORNET	L	64	UM CAO E DOIS DESTINOS
ALBERTO SEIXAS SANTOS	L	73	BRANDOS COSTUMES
	L	80	GESTOS & FRAGMENTOS
	L	86	PARAISO PERDIDO
ALFREDO TROPA	L	79	BARBARA
	L	70	PEDRO SO
AMERICO LEITE ROSA	L	64	PASSAGEM DE NIVEL
ANA LUISA GUIMARAES	C	84	O VISITANTE
	L	89	NUVEM
ANN GUEDES	L	89	NA PELE DO URSO
ANTONIO CAMPOS	M	76	EX-VOTOS PORTUGUESES
	L	78	HISTORIAS SELVAGENS
	L	90	TERRA FRIA
ANTONIO DA CUNHA TELLES	L	69	O CERCO
	L	73	MEUS AMIGOS
	L	83	VIDAS
ANTONIO DE MACEDO	L	82	OS ABISMOS DA MEIA NOITE
	L	65	DOMINGO A TARDE
	L	86	OS EMISSARIOS DE KHALOM
	L	76	AS HORAS DE MARIA
	L	70	NOJO AOS CAES
	L	77	O PRINCIPE COM ORELHAS DE BURRO
	L	75	O PRINCIPIO DA SABEDORIA
	L	72	A PROMESSA
	L	67	7 BALAS PARA SELMA
	C	61	A PRIMEIRA MENSAGEM
ANTONIO DRAGO	M	77	O PEIXINHO VERMELHO
ANTONIO FARIA	L	72	INDIA
	L	76	SERTORIO
	L	86	OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE
ANTONIO MANUEL SILVA	M	82	JACK
ANTONIO PEDRO VASCONCELOS	L	82	O LUGAR DO MORTO
	L	77	OXALA
	L	72	PERDIDO POR CEM
	L	89	AQUI D'EL-REI
ANTONIO REIS	L	88	ROSA DE AREIA
	L	81	ANA
	L	74	TRAS-OS-MONTES
ANTONIO VICTORINO D'ALMEIDA	L	79	A CULPA
ARMANDO DA SILVA BRANDAO	C	76	A VERDADEIRA AMIZADE
ARTUR DUARTE	L	76	A RECOMPENSA
ARTUR RAMOS	L	83	A NOITE E A MADRUGADA
	L	62	PASSAROS DE ASAS CORTADAS
ARTUR SEMEDO	L	85	O BARAO DE ALTAMIRA
	L	72	MALTESES, BURGUESES E AS VEZES...
	L	86	O QUERIDO LILAS
	L	75	O REI DAS BERLENGAS
	L	89	UM CRIME DE LUXO
AUGUSTO FRAGA	L	62	UM DIA DE VIDA
	L	64	UMA HORA DE AMOR
	L	70	TRAICAO INVEROSIMIL
	L	65	29 IRMAOS
	L	65	A VOZ DO SANGUE
CARLOS TUDELA	L	67	UMA VONTADE MAIOR
CARLOS VASCONCELLOS	L	83	ARMANDO
CARLOS VILARDEBO	L	64	AS ILHAS ENCANTADAS
CEL.CINEMA DO P.COMUNISTA PORT	C	77	AS DESVENTURAS DO DRACULA VON BARRETO NAS TERRAS DA REF. AGR.

Realizador	M	Ano	Filme
CONSTANTINO ESTEVES	L	67	O AMOR DESCEU DE PARA-QUEDAS
	L	73	DERRAPAGEM
	L	69	O DIABO ERA OUTRO
	L	63	O MIUDO DA BICA
	L	63	9 RAPAZES E 1 CAO
	L	65	RAPAZES DE TAXIS
	L	66	SARILHO DE FRALDAS
	L	64	A ULTIMA PEGA
CRISTINA HAUSER	C	86	CONFIDENCIAS
	M	83	JUNQUEIRA
	C	82	A MULHER DO FILOSOFO
DANIEL DEL NEGRO	L	84	DO OUTRO LADO DO ESPELHO ATLANTIDA""
DORDIO GUIMARAES	L	79	SANTO ANTERO
EDUARDO GEADA	L	75	O FUNERAL DO PATRAO
	L	75	A SANTA ALIANCA
	L	83	SAUDADES PARA D. GENCIANA
	L	73	SOFIA E A EDUCACAO SEXUAL
EDUARDO GUEDES	L	89	NA PELE DO URSO
ERNESTO DE SOUSA	L	61	DOM ROBERTO
FARIA DE ALMEIDA	M	64	CATEMBE
FERNANDO LOPES	L	68	UMA ABELHA NA CHUVA
	L	64	BELARMINO
	L	81	CRONICA DOS BONS MALANDROS
	L	86	MATAR SAUDADES
	L	76	NOS POR CA TODOS BEM
FERNANDO MATOS SILVA	L	79	ACTO DOS FEITOS DA GUINE
	L	77	GUERRA DO MIRANDUM
	L	72	O MAL AMADO
	L	75	O MEU NOME E ...
GONSALVES PRETO	C	69	AS DEAMBULACOES DO MENSAGEIRO ALADO
HENRIQUE CAMPOS	L	64	CANCAO DA SAUDADE
	L	69	O DESTINO MARCA A HORA
	L	68	ESTRADA DA VIDA
	L	68	O LADRAO DE QUEM SE FALA
	L	70	A MALUQUINHA DE ARROIOS
	L	62	PAO, AMOR E... TOTOBOLA
	L	72	OS TOIROS DE MARY FOSTER
HERLANDER PEYROTEO	L	67	UM CAMPISTA EM APUROS
	L	80	O INCENDIARIO
JAIME SILVA	L	82	FIM DE ESTACAO
	C	76	O RELOGIO
JOAO BOTELHO	L	85	UM ADEUS PORTUGUES
	C	77	ALEXANDRE E ROSA
	L	80	CONVERSA ACABADA
	L	87	TEMPOS DIFICEIS
JOAO BREHM	L	87	TRANSPARENCIAS EM PRATA
JOAO CANIJO	L	85	TRES MENOS EU
	L	89	FILHA DA MAE
JOAO CESAR MONTEIRO	L	85	A FLOR DO MAR
	L	72	FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA
	M	75	QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA
	M	69	QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALCO
	L	86	RELACAO FIEL E VERDADEIRA
	L	80	SILVESTRE
	L	75	VEREDAS
	L	89	RECORDACOES DA CASA AMARELA
JOAO MARIO GRILO	L	82	A ESTRANGEIRA
	L	78	MARIA
	L	88	O PROCESSO DO REI
JOAO MATOS SILVA	L	75	ANTES A SORTE QUE TAL MORTE
JOAO MENDES	L	61	A RIBEIRA DA SAUDADE

Realizador	M	Ano	Filme
JOAQUIM LEITAO	L	85	DUMA VEZ POR TODAS
	M	88	VOLTAR
	L	90	AO FIM DA NOITE
JOAQUIM PINTO	L	87	UMA PEDRA NO BOLSO
	L	88	ONDE BATE O SOL
JORGE ALVES DA SILVA	C	77	ALEXANDRE E ROSA
JORGE ANTONIO	C	90	O FUNERAL
JORGE BRUM DO CANTO	L	78	O CRIME DE SIMAO BOLANDAS
	L	66	A CRUZ DE FERRO
	L	64	FADO CORRIDO
	L	62	RETALHOS DA VIDA DE UM MEDICO
JORGE MARECOS	C	79	O OUTRO
JORGE SILVA MELO	L	86	AGOSTO
	L	82	NINGUEM DUAS VEZES
	L	80	PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO
JOSE ALVARO MORAIS	L	79	O BOBO
JOSE DE SA CAETANO	L	82	AZUL AZUL
	L	76	AS RUINAS NO INTERIOR
	L	80	UM S MARGINAL
JOSE DIAS DE SOUZA	L	88	SETIMA LETRA
JOSE DIOGO GONCALVES	C	83	A MAO FECHADA
JOSE FONSECA E COSTA	L	86	BALADA DA PRAIA DOS CAES
	L	75	OS DEMONIOS DE ALCACER QUIBIR
	L	78	KILAS, O MAU DA FITA
	L	88	A MULHER DO PROXIMO
	L	71	O RECADO
	L	82	SEM SOMBRA DE PECADO
	L	89	OS CORNOS DE CRONOS
JOSE LA CORREIA	M	81	TENDRESSE
JOSE NASCIMENTO	L	85	REPORTER X
JOSE RIBEIRO MENDES	C	77	A PRIMEIRA VISTA
	L	80	RITA
LAURO ANTONIO	L	78	MANHA SUBMERSA
	L	83	PAISAGEM SEM BARCOS
	L	84	O VESTIDO COR DE FOGO
LEANDRO FERREIRA	L	83	CONTACTOS
	L	89	VERTIGEM
LUIS COUTO	L	75	LERPAR
	L	75	MADRUGADA
LUIS FILIPE ROCHA	L	79	CERROMAIOR
	L	77	A FUGA
	L	82	SINAIS DE VIDA
	L	90	AMOR E DEDINHOS DE PE
LUIS FONSECA FERNANDES	C	83	NO SPEAKING
LUIS GALVAO TELES	L	76	A CONFEDERACAO
	M	73	ENTREMES FAMOSO SOBRE DA PESCA NO RIO MINHO
	L	80	A VIDA E BELA
	L	90	RETRATO DE FAMILIA
LUIS NORONHA DA COSTA	M	78	O CONSTRUTOR DE ANJOS
LUIS VIDAL LOPES	L	87	MENSAGEM
MANOEL DE OLIVEIRA	L	61	ACTO DA PRIMAVERA
	L	76	AMOR DE PERDICAO
	L	74	BENILDE OU A VIRGEM MAE
	L	87	OS CANIBAIS
	L	80	FRANCISCA
	L	86	MON CAS
	L	70	O PASSADO E O PRESENTE
	L	84	LE SOULIER DE SATIN
	L	89	NON OU A VA GLORIA DE MANDAR
	L	90	A DIVINA COMEDIA
MANUEL CARVALHEIRO	C	81	AMORES DE SALAZAR

Realizador	M	Ano	Filme
MANUEL COSTA E SILVA	L	82	A MOURA ENCANTADA
	C	71	A PASSAGEM
MANUEL GUIMARAES	L	74	CANTICO FINAL
	L	63	O CRIME DE ALDEIA VELHA
	L	71	LOTACAO ESGOTADA
	L	65	O TRIGO E O JOIO
MARGARIDA CORDEIRO	L	81	ANA
	L	74	TRAS-OS-MONTES
	L	88	ROSA DE AREIA
MARGARIDA GIL	L	86	RELACAO FIEL E VERDADEIRA
MONIQUE RUTLER	L	82	JOGO DE MAO
	L	79	VELHOS SAO OS TRAPOS
	L	89	SOLO DE VIOLINO
ORLANDO VITORINO	L	70	NEM AMANTES, NEM AMIGOS
PAULO CASTRO	C	90	MASTROSHENKO
PAULO ROCHA	L	86	O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA
	L	78	A ILHA DOS AMORES
	M	87	MASCARA DE ACO CONTRA ABISMO AZUL
	L	66	MUDAR DE VIDA
	C	71	POUSADA DAS CHAGAS
	L	62	OS VERDES ANOS
PEDRO BANDEIRA FREIRE	C	77	OS LOBOS
PEDRO COSTA	L	88	O SANGUE
PEDRO MARTINS	L	63	AQUI HA FANTASMAS
	L	68	BONANCA & C.
	L	66	OPERACAO DINAMITE
PERDIGAO QUEIROGA	L	62	O MILIONARIO
	L	62	O PARQUE DAS ILUSOES
QUIRINO SIMOES	L	67	A CACADA DO MALHADEIRO
	L	89	ETERNIDADE
RICARDO COSTA	L	78	VERDE POR FORA, VERMELHO POR DENTRO
RITA AZEVEDO GOMES	L	89	O SOM DA TERRA A TREMER
ROGERIO CEITIL	L	77	ANTES DO ADEUS
	L	73	CARTAS NA MESA
	L	71	GRANDE GRANDE ERA A CIDADE
ROSA COUTINHO CABRAL	M	80	ARABIA
	L	86	SERENIDADE
RUI GOULART	L	87	EM OBSESSAO
	L	89	FABULA EM VENEZA
SERGIO FERREIRA	C	77	O PRISIONEIRO
	L	81	O CHICO FININHO
SIMAO DOS REIS	L	88	SETIMA LETRA
SINDE FILIPE	C	75	A CAMA
	M	76	A IGREJA PROFANADA
	M	75	O LEPROSO
	C	76	A PASTORA
	M	73	O PIANO
SOLVEIG NORDLUND	L	79	DINA E DJANGO
	M	77	NEM PASSARO, NEM PEIXE
TEIXEIRA DA FONSECA	L	75	O DIABO DESCEU A VILA
TERESA VILLAVERDE	L	89	A IDADE MAIOR
VICENTE JORGE SILVA	C	77	BICICLETA OU O TEMPO QUE A TERRA ESQUECEU
VITOR GONCALVES	L	82	UMA RAPARIGA NO VERAO
VITOR SILVA	C	84	NECROFILIA

ANEXO 3 - LISTAGEM DE ACTORES

Actor	Filmes	Actor	Filmes
ACACIA THIELE	1	AMPARO A. DURAN	1
ADELAIDE FERREIRA	2	ANA BASTOS	1
ADELAIDE JOAO	27	ANA COLARES PEREIRA	1
ADELAIDE SUSANA	1	ANA DE SA	1
ADELINA CAMPOS	1	ANA ELSA	1
ADERITO MARIANI	1	ANA FRAGOSO	1
ADILIA CRUZ PIMENTEL	1	ANA ISABEL	1
ADRIANO LUZ	1	ANA JOTA	1
AFONSO MELO	2	ANA JULIA	1
AFONSO PRACA	1	ANA LEIRIA	1
AFONSO VASCONCELOS	1	ANA LUISA	1
AGOSTINHO ALVES	3	ANA MARIA LUCAS	1
ALBANO	1	ANA MARIA MARTINS GUERRA	1
ALBANO MARTINS	1	ANA MARIA NASCIMENTO	1
ALBANO PEREIRA	1	ANA MARIA PITO	1
ALBERTO BRANCO	1	ANA MARIA REAL	1
ALBERTO DA CONCEICAO	1	ANA MEIRA	1
ALBERTO GHIRA	4	ANA TORRENT	1
ALBERTO INACIO	1	ANA UMBELINA	1
ALBERTO MENDES	1	ANA ZANATTI	4
ALBERTO PIMENTA	1	ANABELA	2
ALBERTO PINGUINHAS	1	ANAIS DE MELO	1
ALBINO S. PEDRO	1	ANAMAR	2
ALCINO DA COSTA	1	ANDRADE E SILVA	1
ALDA RODRIGUES	2	ANDRE GAGO	1
ALEXANDRA	1	ANDRE GOMES	5
ALEXANDRA GUIMARAES	1	ANGELA PINTO	1
ALEXANDRA LEITE	2	ANGELA RIBEIRO	4
ALEXANDRE BRANDAO DE MELO	1	ANIBAL ALVES	1
ALEXANDRE DELGADO O NEILL	1	ANITA GUERREIRO	1
ALEXANDRE MELO	3	ANNA PAULA	1
ALEXANDRE PINHEIRO	1	ANNE BUTLER	1
ALEXANDRE SOUSA	3	ANNE CONSIGNY	1
ALFREDO ALVELA	1	ANNE GAUTHIER	2
ALFREDO BISPO DA CRUZ	1	ANNY ROMAND	1
ALFREDO MANUEL CRUZ	1	ANTHONY PETERS	1
ALINA VAZ	3	ANTONIA BRANDAO	1
ALINE SOLANGE	1	ANTONIA TONICHA	1
ALMA FLORA	2	ANTONINO SOLMER	2
ALVARO LAPA	1	ANTONIO A. PUGA	1
ALVARO SANTOS	1	ANTONIO ANJOS	2
ALVARO SIMOES	1	ANTONIO ARGENTINO	1
ALVES DA COSTA	4	ANTONIO ASSUNCAO	6
AMALIA RODRIGUES	2	ANTONIO BANHA	1
AMELIA CHAVES	1	ANTONIO BERINGELA	6
AMELIA VAREJAO	1	ANTONIO CALDEIRA PIRES	7
AMELIA VIDEIRA	1	ANTONIO CALVARIO	5
AMERICO COIMBRA	3	ANTONIO CARA D'ANJO	2
AMILCAR BOTICA	5	ANTONIO CASTELA	1
AMILCAR LYRA	1	ANTONIO COELHO	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
ANTONIO CONSTANT	1	ARTHUR SCHMIDT	1
ANTONIO COSTA	1	ARTUR MENDES DA SILVA	1
ANTONIO DIAS	1	ARTUR PERES	1
ANTONIO DIAS COELHO	1	ARTUR RIBEIRO	1
ANTONIO ESPIRITO SANTO	1	ARTUR SEMEDO	21
ANTONIO FEIO	3	ARTUR SOUSA ABRANTES	1
ANTONIO FERRANDIS	1	ASSUMPTA SERNA	1
ANTONIO GALVAO	1	ATSUKO MURAKAMO	1
ANTONIO GERMANO ANJOS	1	AUDE LORING	1
ANTONIO JULIO DUARTE	1	AUGUSTO ABELAIRA	1
ANTONIO JULIO MURRACAS	1	AUGUSTO FIGUEIREDO	1
ANTONIO LOJA NEVES	1	AURELLE DOAZAN	1
ANTONIO M. SEQUEIRA	1	AURORA AFONSO	1
ANTONIO MACEDO	1	AURORA ESPIGA PINTO	1
ANTONIO MACHADO	7	AVILA COSTA	1
ANTONIO MANUEL	1	AXEL BOGOUSSLAVSKY	1
ANTONIO MANUEL COUTO VIANA	1	BALBINA FERRO	1
ANTONIO MENDES	1	BAPTISTA FERNANDES	7
ANTONIO MIGUEL	1	BARBARA LAAGE	1
ANTONIO MODESTO NAVARRO	1	BARBARA VIEIRA	1
ANTONIO MONTEZ	4	BARRETO POEIRA	1
ANTONIO NETO	1	BEATRIZ DE ALMEIDA	2
ANTONIO PACAR	1	BEATRIZ MORENO	1
ANTONIO PEDRO DE FREITAS	1	BELARMINO FRAGOSO	3
ANTONIO PEDRO FIGUEIREDO	1	BENARD DA COSTA	5
ANTONIO PEIXOTO	1	BENJAMIM FALCAO	10
ANTONIO PINHO	2	BENTO JOSE	1
ANTONIO POLONIO	2	BENVINDA BENTO	1
ANTONIO RAMA	3	BERANGERE JEAN	1
ANTONIO RAMOS	1	BERNARD ALANE	1
ANTONIO REIS	3	BERNARDINO NASCIMENTO	1
ANTONIO REVES	1	BERNARDO CALABACO	1
ANTONIO RIBEIRO	1	BERNARDO MOREIRA	1
ANTONIO RIEFF	1	BETA	1
ANTONIO SEBASTIAO	1	BINA SILVEIRA	1
ANTONIO SEQUEIRA LOPES	4	BRIAN RALPH	1
ANTONIO SILVA	2	BRUNILDE JUDICE	2
ANTONIO TEIXEIRA	1	BRUNO LAVOS	1
ANTONIO VIANA	1	BRUNO LEITE	1
ANTONIO VICTORINO D'ALMEIDA	3	BULLE OGIER	1
ANTONIO WAGNER	2	CABRAL MARTINS	1
ARCIOLINDA ALMEIDA	1	CALADO NUNES	1
ARMANDO CORTEZ	9	CAMACHO COSTA	2
ARMANDO FERREIRA	1	CAMILA PETERAK	1
ARMANDO MANUEL	1	CAMILO DE OLIVEIRA	1
ARMANDO NAZARE	1	CANDIDA LACERDA	2
ARMANDO TERREMOTO	1	CANDIDO FERREIRA	1
ARMANDO VENANCIO	1	CANDIDO MOTA	3
ARMENIA	1	CANTO E CASTRO	12
ARNALDO BARAO	1	CARLOS ALHINHO	1
ARNALDO SARAIVA	1	CARLOS BARTOLOMEU	1
ARNAUD GIOVANINETTI	1	CARLOS BOAVISTA FERNANDES	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
CARLOS BRAGA	1	CHARLOTTE SCHWAB	1
CARLOS CABRAL	1	CHAW	1
CARLOS CESAR	8	CHICO BRETZ	1
CARLOS COELHO	2	CHRISTIAN PATEY	1
CARLOS COUTINHO	1	CHRISTINE CHEVREUX	1
CARLOS CRUZ	2	CIRCO CARDINALI	1
CARLOS CUNHA	1	CLARA	1
CARLOS DANIEL	4	CLARA JOANA	7
CARLOS DE CARVALHO	1	CLARA MARIA AZEVEDO	1
CARLOS DE OLIVEIRA	1	CLARA ROCHA	4
CARLOS DUARTE	1	CONCEICAO ISIDORO	1
CARLOS FERNANDES	1	CONCEICAO SERRA	1
CARLOS FERREIRO	5	CONSTANCA NAVARRO	7
CARLOS GOMES	2	CORO FEMININO GULBENKIAN	1
CARLOS GONCALVES	2	COSTA E SILVA	1
CARLOS GONZALEZ	1	COSTA FERREIRA	7
CARLOS GRIFO	1	COUTO VIANA	3
CARLOS JOSE TEIXEIRA	6	CREMILDA GIL	10
CARLOS MAGALHAES	1	CRISTINA ALVES	1
CARLOS MANUEL	1	CRISTINA CARVALHAL	1
CARLOS MARGARIDO	1	CRISTINA DE JESUS	1
CARLOS MEDEIROS	1	CRISTINA HAUSER	5
CARLOS PAULO	2	CRISTINA MARCOS	1
CARLOS PAULO SIMOES	1	CRISTOVAO MARTINHO	1
CARLOS PORTO	1	CUCHA CARVALHEIRO	1
CARLOS QUEIROS	2	CUNHA MARQUES	11
CARLOS SANTOS	2	DALILA ROCHA	2
CARLOS SOUSA	1	DAMON LOWRY	1
CARLOS VELOZA	1	DANIELA SILVERIO	1
CARLOS VEREZA	1	DARIO DE BARROS	1
CARLOS VERISSIMO	1	DAVID CARVALHO	1
CARLOS WALLENSTEIN	2	DAVID HUDSON	1
CARMEN DOLORES	4	DAVID MOURAO-FERREIRA (PART)	1
CARMEN DUARTE	1	DAVID SILVA	3
CARMEN GONZALEZ	2	DELFINA CRUZ	5
CARMEN MARQUES	1	DENISE GENCE	1
CARMEN MENDES	7	DESIREE	3
CARMIZE	1	DINA PEREIRA	1
CAROLE COURTOY	1	DIOGO DORIA	14
CAROLINE CHANIOLEAU	1	DIOGO INFANTE	1
CARVALHINHO	1	DIOGO VASCONCELOS	1
CATARINA ALVES COSTA	1	DOREL IACOBESCU	1
CATARINA AVELAR	2	DUARTE NUNO	1
CATARINA COELHO	1	EDGAR CAPPELLINI	1
CATARINA S. COIAS	1	EDGAR MARCELO	1
CATARINA SANTOS	1	EDITH SARA	1
CATHERINE JARRET	1	EDUARDA CHIOTTE	1
CECILIA GUIMARAES	5	EDUARDO CRUZ	1
CELIA DE SOUSA	2	EDUARDO GEADA	1
CELSO SACAVENO	1	EDUARDO LOURENCO	1
CESAR AUGUSTO	2	EDUARDO PRADO COELHO (PART)	1
CESAR VIANA	1	EDUARDO SEQUEIRA	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
EDUARDO TRIGO DE SOUSA	1	FERNANDO MANUEL	1
EDUARDO VIANA	1	FERNANDO MENDES	1
ELIANA LIMA	1	FERNANDO MORA RAMOS	3
ELISA DE GUISETTE	2	FERNANDO NASCIMENTO	1
ELLEN MATT	1	FERNANDO OLIVEIRA	2
ELOISE MIGNOT	1	FERNANDO PERA	1
ELSA FIGUEIREDO	1	FERNANDO REY	1
ELSA WALLENKAMP	3	FERUZA	1
EMA PAUL	1	FIGUEIRA CID	1
EMILIA ROSA	1	FILIPE FERRER	9
EMILIANO REDONDO	1	FILIPE LA FERIA	1
EMILIO CORREIA	6	FILOMENA ALMEIDA	1
ERL TENNI	1	FILOMENA AUGUSTA	1
ERMELINDA DUARTE	1	FILOMENA LANCA	1
ERMELINDA PIRES	1	FLORBELA QUEIROS	5
ESPERANCA MONTEIRO	1	FORCADOS AMADORES DE CASCAIS	1
ESTRELA NOVAIS	3	FORCADOS AMADORES DE SANTAREM	1
EUGENIA BETTENCOURT	3	FORTUNATO PIRES	1
EUGENIA MARIA	1	FRANCISCA MENEZES	1
EUGENIO SALVADOR	7	FRANCISCO COSTA	2
EUNICE MUNOZ	5	FRANCISCO DOMINGUES	1
EURICO DA FONSECA	1	FRANCISCO LUIS	1
EVA TUDOR	1	FRANCISCO MANSO	1
FATIMA CORREIA	1	FRANCISCO NICHOLSON	2
FAUSTO MONTEIRO	1	FRANCISCO PESTANA	2
FERNANDA ALVES	3	FRANCISCO PRAIA	1
FERNANDA BORSATTI	6	FRANCISCO RIBEIRO	1
FERNANDA CESAR	1	FRANCK OGER	1
FERNANDA COIMBRA	1	FRANCOISE ARIEL	3
FERNANDA DE FIGUEIREDO	1	FRED PERSONNE	1
FERNANDA DE SOUSA	1	G. CENICO DE ESTUDANTES DA FDL	1
FERNANDA ESMERALDA	2	GAETAN	1
FERNANDA FRANCO	1	GEORGES CLAISSE	1
FERNANDA LAPA	3	GERALDO D'EL REY	1
FERNANDA MONTEMOR	1	GERARD CASTELLO LOPES	1
FERNANDA TORRES	1	GERARD HARDY	1
FERNANDO ASSIS PACHECO	1	GERMANO CARNEIRO	1
FERNANDO BARRADAS	1	GIL CRUZ	1
FERNANDO CABRAL MARTINS	1	GILBERTO GONCALVES	1
FERNANDO CARNEIRO	1	GILBERTO SPINOLA	1
FERNANDO CURADO RIBEIRO	2	GILDA SILVA	1
FERNANDO DE ALMEIDA	1	GINA SANTOS	2
FERNANDO DE OLIVEIRA	1	GLICINIA QUARTIN	10
FERNANDO DE SOUSA	1	GLORIA DE MATOS	4
FERNANDO FARINHA	2	GONCALO LUCENA	1
FERNANDO FILIPE	1	GRAZIELA GALVANI	1
FERNANDO GOMES	2	GRECE DE CASTRO	5
FERNANDO GUSMAO	3	GREGOIRE OSTERMANN	1
FERNANDO HEITOR	4	GRISCHA HUBER	1
FERNANDO LOUREIRO	4	GRUPO TEATRO AQUEIDAO (MEM M)	1
FERNANDO LUSO SOARES	1	GUIDA MARIA	8
FERNANDO M.	1	GUILHERME FILIPE	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
GUILHERME KJOLNER	1	ISABEL RUTH	11
GUILHERME PAULO CASTRO	1	ISABELLE WEINGARTEN	1
GUY JACQUET	1	ISIDORO FERNANDEZ	1
HADDY MOSS	1	IVONE DE MOURA	1
HARRY WEELAND	1	IVONE SILVA	3
HEITOR GOMES TEIXEIRA	1	J. RODRIGUES DE CARVALHO	1
HELDER COSTA	2	JACINTO RAMOS	4
HELEN DEL	1	JACQUES BONAFE	1
HELENA AFONSO	1	JAIME PIMENTA	1
HELENA CALMON	1	JAIME SANTOS	1
HELENA DOMINGOS	1	JASMIM DE MATOS	4
HELENA FELIX	4	JAYME VALVERDE	2
HELENA GARCIA	1	JEAN BADIN	1
HELENA ISABEL	8	JEAN LAFRONT	1
HELENA MELO	1	JEAN PIERRE CASSEL	2
HENRI SERRE	1	JEAN PIERRE GEBLER	1
HENRIQUE ESPIRITO SANTO	8	JEAN PIERRE TEILLADE	1
HENRIQUE SANTANA	2	JEAN RUPERT	1
HENRIQUE SANTOS	3	JEAN YVES BERTELOOT	1
HENRIQUE SAPATINHA	1	JEAN-PIERRE BERNARD	1
HENRIQUE VIANA	20	JEAN-YVES GAUTHIER	1
HENRIQUETA MAIA	2	JENNY FALCONER	1
HERMAN JOSE	1	JIM HOLT	1
HERMINIA SILVA	1	JOANA PEREIRA	1
HERMINIA TOJAL	1	JOANA ROSA	1
HORACIO FILIPE	1	JOAO ANTONIO SOMMER	1
HORACIO SANTOS	1	JOAO BRITES	1
HUGO CASAES	1	JOAO CABRAL	4
HUGO CASAIS	1	JOAO CALVARIO	1
HUMBERTO MADEIRA	3	JOAO CARLOS	1
IGREJAS CAEIRO	1	JOAO CESAR MONTEIRO	3
ILDA ALMEIDA	1	JOAO D'AVILA	3
ILIDIO BAPTISTA	1	JOAO DE FREITAS BRANCO	1
INES DE MEDEIROS	7	JOAO EDUARDO	1
INES OLIVEIRA	1	JOAO ENES	1
IO APOLLONI	6	JOAO FLORENCA	1
IRENE CRUZ	3	JOAO FRANCO	4
IRENE DYNE	1	JOAO FRANCO ALBERTO	1
IRENE RUIVO	1	JOAO GROSSO	1
IRMAOS LEO	1	JOAO GUEDES	12
ISABEL ALVES DE CARVALHO	2	JOAO HORTAS	1
ISABEL BEZELGA	1	JOAO LAGARTO	5
ISABEL BRANCO	1	JOAO LOURENCO	2
ISABEL CABRAL	1	JOAO LUIS	1
ISABEL DE CASTRO	19	JOAO MIRANDA	1
ISABEL GALHARDO	1	JOAO MOTA	6
ISABEL LOPES	1	JOAO NASCIMENTO	1
ISABEL MERLO	1	JOAO PEDRO ESTRELADO	1
ISABEL MOTA	2	JOAO PERRY	10
ISABEL OLIVEIRA	1	JOAO PINTO	1
ISABEL PEREIRA	1	JOAO PINTO NOGUEIRA	1
ISABEL PRAL	1	JOAO RODRIGO	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
JOAO SABOGA	1	JOSE DE CASTRO	2
JOAO SARABANDO	1	JOSE DIOGO VIEIRA	1
JOAO VASCO	1	JOSE EDUARDO	6
JOAQUIM D'ALMEIDA	6	JOSE FONSECA	1
JOAQUIM GANHAO	1	JOSE FONSECA E COSTA	2
JOAQUIM LEITAO	4	JOSE GABRIEL	1
JOAQUIM LETRIA	1	JOSE GOMES	5
JOAQUIM LOBO	1	JOSE JOAO MACHADO	1
JOAQUIM MANUEL DIAS	1	JOSE JORGE DUARTE	2
JOAQUIM MENDES	1	JOSE JORGE LETRIA	1
JOAQUIM MIRANDA	2	JOSE JULIO (MATADOR)	1
JOAQUIM ROSA	4	JOSE LUIS OLIVEIRA	1
JOAQUIM VIDAL	1	JOSE LUIS VASCONCELOS	1
JOEL COSTA	1	JOSE LUPI (CAVALEIRO)	1
JORGE BRUM DO CANTO	2	JOSE MANUEL BISSAU	1
JORGE CORTES	1	JOSE MANUEL CARVALHO	1
JORGE DE SOUSA COSTA	1	JOSE MANUEL FERREIRA	1
JORGE DIAS	1	JOSE MANUEL GOMES	1
JORGE GONCALVES	1	JOSE MANUEL MENDES	2
JORGE LISTOPAD	1	JOSE MANUEL ROSADO	1
JORGE MANUEL TORRES	1	JOSE MANUEL SIMOES	1
JORGE PAIXAO	1	JOSE MANUEL TEIXEIRA	1
JORGE PEIXINHO (PART)	1	JOSE MARIA ROUMIER	1
JORGE RAMALHO	1	JOSE MARIO BRANCO	4
JORGE RODRIGUES	1	JOSE MARTINHO	1
JORGE ROLLA	2	JOSE MOREIRA	1
JORGE SILVA MELO	7	JOSE NASCIMENTO	1
JORGE SOUSA COSTA	1	JOSE NINHOS	1
JORGE VALE	4	JOSE PATACA	1
JORGE VERA CRUZ	1	JOSE PEIXOTO	2
JOSE AFONSO	1	JOSE SEVERINO	2
JOSE ALBERTO	1	JOSE SILVA	1
JOSE ALEGRIA	1	JOSE TORRES	1
JOSE ALEXANDRE PELAGIO	1	JOSE TRIGO DE SOUSA	1
JOSE AMADOR	2	JOSE VAZ PEREIRA	1
JOSE AMARO	1	JOSE VIANA	4
JOSE ANTONIO BARRETO	1	JOSE WALLENSTEIN	5
JOSE ANTONIO CAMOES	1	JOSE WILKER	1
JOSE ASSUNCAO	1	JOSEFINA HUNGARO	1
JOSE BALEIA	1	JOSEFINA SILVA	5
JOSE BENTO PEZO	1	JUDITH MAIGRE	1
JOSE BIZARRO	1	JULIA BRITTON	2
JOSE BONNEVILLE	1	JULIA BUIZEL	6
JOSE BRAZ	1	JULIA CORREIA	2
JOSE CALDEIRA	2	JULIA RAMOS	1
JOSE CAPELA	1	JULIAN MAYNARD	1
JOSE CARDOSO	1	JULIE SARGEANT	2
JOSE CARLOS	1	JULIET BERTO	1
JOSE CEITIL	2	JULIETA CARDOSO	1
JOSE CORONADO	1	JULIETA CASTELO	5
JOSE CUNHA	2	JULIO CARDOSO	2
JOSE DE CARVALHO	3	JULIO CESAR	2

Actor	Filmes	Actor	Filmes
JULIO CLETO	2	LUIS FILIPE RIEFF	1
JULIO HENRIQUES	1	LUIS FILIPE SABINO	1
JULO EMILIO	1	LUIS HORTA	2
JUN TOYOKAWA	1	LUIS LELLO	4
JUSTINIANO ALVES	1	LUIS LIMA BARRETO	1
KAREN BLANGUERON	1	LUIS LUCAS	12
KARLEY AIDA	1	LUIS MARIAN	1
KEITH JAMES	1	LUIS MASCARENHAS	2
LAI WANG	1	LUIS MAURICIO	1
LAURA ALVES	1	LUIS MIGUEL CASTRO	1
LAURA MORANTE	3	LUIS MIGUEL CINTRA	17
LAURA QUINTELA	1	LUIS MONTE EMPINA	1
LAURA SOVERAL	8	LUIS NORTON DE MATOS	1
LAURINDA FERREIRA	2	LUIS PACHECO	1
LEANDRO GONCALVES	1	LUIS PEREIRA DE SOUSA	1
LEANDRO JARDIM	1	LUIS PIGNATELLI	1
LENA D'AGUA	1	LUIS PINHAO	3
LENITA GENTIL	1	LUIS ROCHA	1
LEONEL EFE	1	LUIS SANTOS	13
LEONIA MENDES	8	LUIS VARELA	1
LEONOR PEREIRA	1	LUIS VIDAL LOPES	1
LEONOR PINHAO	1	LUIS VIEIRA ALVES	1
LEONOR POEIRA	3	LUISA BARBOSA	1
LEONOR SERRAO DE MOURA	1	LUISA MARQUES	1
LEONOR SILVEIRA	2	LUISA NETO	3
LIA GAMA	15	LUISA NUNES	1
LIA NASCIMENTO	1	LUMILDA MIKAEL	1
LICINIA SANTOS	1	LURDES JORGE	1
LIDIA DE SOUSA	1	LURDES LOPES	1
LIDIA FRANCO	7	LURDES RODRIGUES	1
LIGIA TELES	3	LUZIA PARAMES	1
LILI NEVES	1	M. CARMO G. TELES	1
LIMA DUARTE	1	MACEDO E BRITO	1
LINDA SILVA	2	MADALENA IGLESIAS	3
LINDLEY CINTRA	1	MADALENA PESTANA	1
LOURDES PAIS	1	MADALENA PINTO LEITE	3
LUCIA AMRAM	1	MAFALDA DE MELLO E CASTRO	1
LUCIA SAN PAYO	1	MALI GUSMAO	1
LUCIANO ALVAREZ	1	MALICHA FERNANDES	1
LUCILIA CASACA	1	MANOEL DE OLIVEIRA	2
LUCINDA LOUREIRO	1	MANOLO BELLO	1
LUIS ALBERTO	5	MANUEL AMADO	1
LUIS ALVES	1	MANUEL BAETA NEVES	1
LUIS BARRADAS	6	MANUEL BENTO	1
LUIS CABRAL	1	MANUEL CASTRO E SILVA	1
LUIS CERQUEIRA	6	MANUEL CAVACO	6
LUIS COUTO	4	MANUEL COELHO	1
LUIS DE SOUSA	1	MANUEL CRIADO	1
LUIS DE SOUSA COSTA	1	MANUEL DA FONSECA	1
LUIS ESTRELA	1	MANUEL DE ALMEIDA	1
LUIS FERREIRA	2	MANUEL DIAS	1
LUIS FILIPE	1	MANUEL GRACA DIAS	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
MANUEL GUILHERME ALMEIDA	1	MARIA DOMINGAS	1
MANUEL GUSMAO	1	MARIA DOS ANJOS PEREIRA	1
MANUEL JOAO VIEIRA	1	MARIA DULCE	1
MANUEL LOBAO	2	MARIA ELISA DOMINGUES	1
MANUEL MADEIRA	1	MARIA EMILIA CORREIA	2
MANUEL RAMALHO	1	MARIA HELENA CANTOS	1
MANUEL RAMALHO EANES	1	MARIA HELENA MATOS	2
MANUELA BONITO	1	MARIA HELENA SILVA	2
MANUELA CARDO	1	MARIA INACIA TELES GRILO	1
MANUELA CARLOS	1	MARIA JOAO AVILEZ	1
MANUELA CASSOLA	3	MARIA JOAO PIRES	1
MANUELA DE FREITAS	18	MARIA JOSE GUERRA	1
MANUELA FERNANDES	1	MARIA JOSE OLIVEIRA	1
MANUELA MARIA	6	MARIA MADALENA	1
MANUELA MELO	1	MARIA MANUEL	1
MANUELA NOVAIS	1	MARIA MANUELA	1
MANUELA SANTOS	1	MARIA MOSCOSO	1
MARCELLO CERQUEIRA	1	MARIA N'ZAMBI	1
MARCELLO UREHGUE	1	MARIA OLGUIM	8
MARCIA BREIA	5	MARIA OLINDA	1
MARCUS NORONHA DA COSTA	1	MARIA OTILIA	2
MARGA DE SOUSA	1	MARIA PAULA CASTRO	1
MARGARIDA CARPINTEIRO	4	MARIA RAMOS	1
MARGARIDA GIL	2	MARIA SALOME	1
MARGARIDA GOUVEIA FERNANDES	1	MARIA SANTIAGO	1
MARIA	4	MARIA SCHULTZ	3
MARIA ADELINA	4	MARIA TAVARES	2
MARIA AFONSO	1	MARIA TERESA	1
MARIA ALBERGARIA	2	MARIA TERESA NORONHA BASTOS	1
MARIA ALICE PEREIRA	1	MARIA VIEIRA	1
MARIA ALICE VERGUEIRO	1	MARIANA MARGARIDO	2
MARIA AMELIA ARANDA	1	MARIANA REY MONTEIRO	3
MARIA AMELIA FRAGOSO	1	MARIANA VILAR	1
MARIA AMELIA MATTA	2	MARIE CARRE	1
MARIA BARROSO	4	MARIE CHRISTINE BARRAULT	1
MARIA BASTOS	2	MARIEMA	1
MARIA BEATRIZ	1	MARILIA FERNANDES	1
MARIA CABRAL	4	MARILIA GAMA	1
MARIA CLEMENTINA MONTEIRO	1	MARINA MOTA	1
MARIA CRISTINA	1	MARINA NEVES	1
MARIA DA CONCEICAO MARQUES	1	MARIO BAPTISTA	1
MARIA DA GLORIA ALVES	1	MARIO BARROSO	1
MARIA DA GRACA SERRAO	1	MARIO FELICIANO	1
MARIA DAS DORES RODRIGUES	1	MARIO JACQUES	7
MARIA DE LURDES	1	MARIO NEVES	1
MARIA DE LURDES AYALA	1	MARIO PARDO	1
MARIA DE LURDES FIALHO GOUVEIA	1	MARIO PEREIRA	7
MARIA DE LURDES MARTINS	1	MARIO RODRIGO	1
MARIA DE MEDEIROS	6	MARIO SANCHO	1
MARIA DE SAISSET	1	MARIO SANTOS	1
MARIA DO CARMO	1	MARIO SARGEDAS	3
MARIA DO CEU GUERRA	8	MARIO VASCO	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
MARIO VIEGAS	10	OCTAVIO E. SANTO	1
MARIO ZAMBUJAL	1	OCTAVIO LIXA FILGUEIRAS	1
MARQUES VIDAL	2	ODETTE BARROIS	1
MARTA G. ROMAO	1	OFELIA	1
MARTA LEITAO	1	OLGA DA FONSECA	1
MARTA MARCIANO	1	OLIVEIRA LOPES	1
MARTA REYNOLDS	1	OLIVIER CRUVEILLER	1
MARTHE MOUDIKI-MOREAU	1	OMERO ANTONUTTI	1
MATOS FERNANDES	1	ONDINA SILVA	1
MAX	2	ORLANDO COSTA	5
MECIA DE SENA	1	ORLANDO FERNANDES	1
MELIM TEIXEIRA	3	ORLANDO RAMOS	1
MENA	1	OSCAR ACURSIO	5
MENDONCA E FREITAS	1	OSCAR CRUZ	1
MICHAEL KONIG	1	OSCAR MACHADO	1
MIGUEL FRANCO	11	OSORIO MATEUS	4
MIGUEL GONCALVES	1	OSVALDO MEDEIROS	3
MIGUEL GUILHERME	5	OTELO SARAIVA DE CARVALHO	1
MIGUEL MARCELINO MARQUES	1	OTILIA MONTEIRO	1
MIGUEL NUNES	2	PACO NIETO	1
MIGUEL NUNO DA SILVA	1	PAIVA RAPOSO	2
MIGUEL YECO	2	PALHACO EMILIANO	1
MILA RIBEIRO	1	PALMIRA FERREIRA	2
MILENE CARDINALLI	1	PATRICIA BARZYK	1
MILU	2	PATRICIA VASCONCELOS	1
MIRANDA E SILVA	1	PATRICK BAUCHAU	1
MIRITA CASIMIRO	1	PAULA CRISTINA	1
MONSERRAT SALVADOR	1	PAULA DOMINGUIN	1
MORAIS E CASTRO	2	PAULA FERREIRA	2
MURIEL BRENNER	1	PAULA GUEDES	9
MYRIAM	1	PAULA MARQUES	1
NATALIA DE SOUSA	1	PAULA MONTEIRO	1
NATALIA DO VALE	1	PAULA RIBAS	1
NATALIA DOS REIS	1	PAULO AZEVEDO	1
NATALIA HORTA	1	PAULO BRANCO	1
NATALIA LUISA	2	PAULO CASTRO	1
NATALIA SOEIRO	1	PAULO DE CARVALHO	1
NATALINA JOSE	4	PAULO DUARTE	1
NELSON MORAIS	1	PAULO FERREIRA	1
NICOLAU BREYNER	17	PAULO FILIPE	1
NICOLAU DA SILVA	1	PAULO MATOS	1
NORBERTO BARROCA	1	PAULO PIMENTEL	1
NUNES VIDAL	1	PAULO RENATO	3
NUNO ABOIM	1	PAULO ROCHA	4
NUNO CARINHAS	2	PEDRO AMARAL	1
NUNO FERREIRA	1	PEDRO AYRES DE MAGALHAES	1
NUNO G. ROMAO	1	PEDRO BANDEIRA FREIRE	1
NUNO MARTINS	1	PEDRO BOAVENTURA	1
NUNO MELLO	1	PEDRO CABRITA REIS	1
NUNO PEREIRA	1	PEDRO EFE	6
NUNO VIEIRA DE ALMEIDA	2	PEDRO HESTNES	4
OCTAVIO DE MATOS	1	PEDRO LEMOS	1

Actor	Filmes	Actor	Filmes
PEDRO LOPES	2	ROGERIO VIEIRA	4
PEDRO LOUCEIRO (CAVALEIRO)	1	ROLANDO ALVES	3
PEDRO OLIVEIRA	1	ROSA ANDRE	1
PEDRO PINHEIRO	4	ROSA LOBATO FARIA	4
PEDRO RAMOS PINTO	1	ROSA VIDEIRA	1
PEDRO SEABRA	1	ROSALIA COMBA	1
PEDRO SOARES	1	ROSARIA DE FREITAS	1
PEDRO T. SILVA	1	ROSARIO GONZAGA	1
PEDRO VALENTE	1	ROSARIO GONZALEZ	1
PEDRO WILSON	1	RUDOLFO NEVES	7
PEREIRA NETO	3	RUI ALBERTO	1
PERLA CRISTAL	1	RUI BETTENCOURT	1
PETER SETTMANN	1	RUI DE CARVALHO	7
PHILIP SPINELLI	1	RUI DE MATOS	1
PIERRE CLEMENTI	1	RUI FERREIRA	1
PIERRE VANECK	1	RUI GOMES	3
PITUM DO AMARAL	1	RUI GOULART	2
POPULACAO TORREIRA (MURTOSA)	1	RUI LUIS DE CASTRO	6
POVO DA ALDEIA DE MURIAS (TM)	1	RUI MENDES	14
POVO DE CURALHA-CHAVES	1	RUI MORENO	1
POVO DE LISBOA	1	RUI MORRISSON	1
POVO DE MESIO	1	RUI REININHO	1
POVO DE PIODAO	1	RUY FURTADO	23
POVOS GUINE-BISSAU E PORTUGAL	1	SABINA SACCHI	1
PRISTA MONTEIRO	1	SACADURA BRETTZ	1
PROF. FERUSA	1	SANTOS E SOUSA	1
RAIMUNDO M. DA LUZ	1	SANTOS MANUEL	8
RAO KYAO	1	SAO JOSE LAPA	3
RAQUEL MARIA	5	SARA MARQUES	1
RATO MACHADO	1	SEBASTIAO ARENQUE	1
RAUL MENDONCA	1	SEBASTIAO NOBRE	1
RAUL SOLNADO	5	SEBASTIAO RICOU	1
REIS SANTOS	1	SENUEL DE CARVALHO	1
RENATO PALHARES	1	SERGE FARKAS	4
RIBEIRINHO	1	SERGI MATEU	1
RIBEIRO DA SILVA	1	SERGIO ANTUNES	1
RICARDO COLARES	1	SERGIO GODINHO	1
RICARDO JORGE	1	SERGIO MALPIQUE LOPES	1
RICARDO NUNO	3	SHANA BASTOS	1
RICARDO PACHECO	1	SIDONIO GONCALVES	1
RICARDO PAIS	3	SILVIA RATO	3
RITA BLANCO	4	SILVINA PEREIRA	1
RITA FIGUEIREDO	1	SIMON DE LA BROSSE	1
RITA MATOS CHAVES	1	SIMONE DE OLIVEIRA	3
RITA RIBEIRO	2	SINDE FILIPE	10
ROBERT KRAMER	2	SOARES COUTO	1
ROBERTO SAMBELA	1	SOFIA DE CARVALHO	1
ROBERTOS DE B. VOSSE-PLATIERE	1	SOLEDAD MIRANDA	1
RODOLFO NEVES	1	SONIA GUIMARAES	1
RODRIGO RAMOS	1	SONIA LEITE	1
ROGERIO PAULO	4	SUSANA	1
ROGERIO SAMORA	6	SUSANA BORGES	4

Actor	Filmes
SUSY TURNER	1
TAKASHI KAWAHARA	1
TAVEIRA SANTOS	1
TEIXEIRA DA FONSECA	1
TELMO RENDEIRO	1
TERESA BENTO	1
TERESA CALADO	1
TERESA CRAWFORD	1
TERESA GOUCHO	1
TERESA MADRUGA	11
TERESA MARANTE	1
TERESA MELRO	1
TERESA MENESE	1
TERESA MONICA	1
TERESA MOTA	2
TERESA RICOU	1
TERESA ROBY	3
TERESA VILLAVERDE	1
TIAGO DE CASTRO HENRIQUES	1
TIBERIO SOUSA LOPES	1
TINA MARIANI	1
TITUS DE FARIA	1
TO BRANCO	1
TOLENTINO DUARTE	1
TOM WAITS	1
TOMAS DE MACEDO	1
TOMAS VIEIRA	1
TONI MORGON	1
TONY DE MATOS	3
TONY MORGON	1
TOZE BRITO	1
TRABALHADORES COOP-AG-MONTEMO	1
TRIGO DE SOUSA	1
TROVANTE	1
VALDEMAR ALVES	1
VARELA SILVA	5
VASCO MORGADO	1
VASCO TEIXEIRA	1
VERGILIO FERREIRA	1
VICENTE ALPALHAO	1
VICENTE DA CAMARA	1
VICENTE GALFO	3
VICENTE PINTO	1
VICKY	1
VICTOR COVA	1
VICTOR DE SOUSA	4
VICTOR MANUEL (BEBE)	1
VICTOR RAMOS	1
VICTORIA ABRIL	1
VINCENT GALLO	1
VIRGILIO CASTELO	9
VIRGILIO MACIEIRA	2
VIRGILIO MASSINGE	1
VIRGILIO TEIXEIRA	6
VITOR GOMES	2
VITOR MENDES	2
VITOR NORTE	6
VITOR SANTOS	1
VITOR SILVA	1
VITOR SOARES	1
VITORINO SALOME	1
VLADIMIRO FRANKLIN	1
WALTER	1
WANDA FRANCA	2
WENDY KOHLER	1
WILMA PALMER	1
WLADIMIR IVANOVSKY	1
XOSE MARIA STRAVIZ	2
YANN ROUSSEL	1
YOLA	2
YOSHIKO MITA	1
YVES AFONSO	1
YVES LOBREGAT	1
ZE DA GUINE	1
ZITA DOMINGUES	1
ZITA DUARTE	14

ANEXO 4 - LISTAGEM DOS PRODUTORES

Nome	Filmes
INSTITUTO PORTUGUES DE CINEMA	21
CENTRO PORTUGUES DE CINEMA	17
TOBIS	16
CINEDEX	10
ANIMATOGRAFO	8
ANTONIO DA CUNHA TELLES	8
FELIPE DE SOLMS	7
CINEQUANON	6
CINEQUIPA	6
RTP	6
V.O. FILMES	6
FILMARGEM	5
GEMINI FILMS	5
A QUIMERA DO OURO	4
AZUL	4
FILMFORM	4
FRANCISCO DE CASTRO	4
GRUPO ZERO	4
INFORFILMES	4
LA SEPT	4
MANUEL GUIMARAES	4
MANUEL QUEIROZ	4
MGN, FILMES E ESPECTACULOS LDA	4
PAISA	4
ARTUR SEMEDO	3
DOPERFILME	3
GENERAL FILMES	3
GER, LDA.	3
JOAO BOTELHO	3
LES FILMS DU PASSAGE	3
MADRAGOA FILMES	3

Nome	Filmes
OPUS FILMES	3
PROLE FILME	3
SUMA FILMES	3
TROPICO FILMES	3
UNIFILME	3
ANA LUISA GUIMARAES	2
ANGOLA FILMES	2
ANTONIO FARIA	2
ANTONIO REIS	2
FERNANDO LOPES	2
IMPERIAL FILMES	2
INTERNACIONAL FILMES	2
JOAO CESAR MONTEIRO	2
JORGE GONCALVES	2
LAURO ANTONIO	2
MEDIA FILMES	2
PERDIGAO QUEIROGA	2
PRODUCOES OFF	2
RTC	2
RUI GOULART	2
2001 AUDIOVISUAL	1
ANDREA FILMES (MADRID)	1
ANTONIO CALVARIO	1
ANTONIO CAMPOS	1
ANTONIO DE MACEDO	1
ANTONIO FERRAO	1
ANTONIO VAZ DA SILVA	1
ANTONIO VICTORINO D'ALMEIDA	1
ARIANNE PRODUCTIONS	1
ARION PROD. (PARIS)	1
ARTISTAS E TECNICOS ASSOCIADOS	1

Nome	Filmes
BEI FILME	1
BENTO FERREIRA	1
BOURDAIN DE MACEDO	1
CARLOS VASCONCELLOS	1
CEL.CINEMA DO P.COMUNISTA PORT	1
CESAR GUERRA LEAL	1
CINEMA ACTION PRODUCTIONS LTD.	1
CINENOVO FILMES	1
COOPERATIVA DO ESPECTADOR	1
DIAFILME	1
EL DESEO	1
ESTUDIO 8	1
FARIA DE ALMEIDA	1
FILMES SECULO XXI	1
FORUM	1
IMAVE	1
INST. DE TECNOLOGIA EDUCATIVA	1
INVICTA FILMES	1
IR	1
J.A.V.- AUDIOVISUAIS	1
JANUS FILM UND FERNSEHEN	1
JOAO BREHM	1
JORGE MARECOS	1
JORGE SILVA MELO	1
JOSE LUIS VASCONCELOS	1
JOSE NASCIMENTO	1
JOSE RIBEIRO MENDES	1
L.A. PROD. CINEMATOGRAFICAS	1
LIAM	1
LUIS GALVAO TELES	1
MANOEL DE OLIVEIRA	1

Nome	Filmes
MANUEL COSTA E SILVA	1
MANUEL MARQUES	1
MAPA FILMES(BRASIL)	1
MARGARIDA CORDEIRO	1
MARGARIDA GIL	1
MARQUES VIDAL	1
METRO E TAL	1
METROFILME	1
MOEDAS MIGUEL	1
MONIQUE RUTLER	1
OFICINA DE CINEMA	1
PAULO BRANCO	1
PENTA FILMES (RJ)	1
RAIZ (BRASIL)	1
ROGERIO CEITIL	1
SERIO FERNANDES	1
SINDE FILIPE	1
SULCINE	1
TELECINE-MORO	1
TITANE	1
TONY DE MATOS	1
TORNESOL (MADRID)	1
TRITON FILMES	1
UNIDADE DE PRODUCAO OBJECTIVO	1
VINDOBONA FILMPRODUKTION	1
VITOR SILVA	1

ANEXO 5 - LISTAGEM DOS DIRECTORES DE PRODUÇÃO

Nome	Filmes
HENRIQUE ESPIRITO SANTO	22
OSCAR CRUZ	5
ARTUR SEMEDO	4
JOSE MAZEDA	4
MANUEL QUEIROZ	4
ROSI BURGUETE	4
AMILCAR LYRA	3
FERNANDO MATOS SILVA	3
JOAO FRANCO	3
LEONEL BRITO	3
MARIA ANTONIA SEABRA	3
ALFREDO CALDEIRA	2
BOURDAIN DE MACEDO	2
JOAO MATOS SILVA	2
JORGE SILVA MELO	2
LUIS VIDAL LOPES	2
MANUEL MARQUES	2
MARCILIO KRIEGER	2
MARIA DO CARMO MOSER	2
OLIVIA VARELA	2
ZITA	2
ALEXANDRE BARRADAS	1
ANTONIO GONCALO	1
ANTONIO LAGRIFA	1
ANTONIO REDINHA	1
AUGUSTO DE CARVALHO	1
AURA DE CARVALHO	1
BENJAMIM FALCAO	1
BENTO FERREIRA	1
CLAUDIA LOPES	1
CRISTINA HAUSER	1
DAVID QUINTANS	1
ERMELINDA PAULINO	1
ERNESTO DE OLIVEIRA	1
ERNESTO SILVA	1
FERNANDO CALDEIRA	1
FRANCISCO SILVA	1
GRACA DE ALMEIDA	1
HELENA DOMINGOS	1
HORACIO FIRMINO	1

Nome	Filmes
IGREJAS CAEIRO	1
ISABEL BRANCO	1
ISABEL DE MELLO BREYNER	1
ISMAEL CAMPOS	1
JAIME CAMPOS	1
JOAO PEDRO BENARD DA COSTA	1
JOAO PINTO NOGUEIRA	1
JORGE GONCALVES	1
JOSE BOGALHEIRO	1
JOSE LUIS VASCONCELOS	1
JOSE MARIA PIMENTEL	1
JOSE TORRES	1
MANUEL COSTA E SILVA	1
MANUEL GUANILHO	1
MANUEL QUEIROS	1
MARCILIO KRIEGGER	1
MARIO FIALHO LOPES	1
MIGUEL CARDOSO	1
PAULO DE MORAIS	1
PAULO DE SOUZA	1
PEDRO MARTINS	1
PEDRO PAULO	1
PENA E COSTA	1
QUIRINO SIMOES	1
RICARDO CORDEIRO	1
RICARDO COSTA	1
TERESA TAINHA	1
TORU AIZAWA	1
VITOR BARBOSA	1

ANEXO 6 - LISTAGEM DE GUIONISTAS E TÍTULOS DE FILMES

Guionista	M	Ano	Titulo
AFONSO BOTELHO	L	62	O PARQUE DAS ILUSOES
	L	61	A RIBEIRA DA SAUDADE
AFONSO PRACA	L	70	PEDRO SO
ALBERTO SEIXAS SANTOS	L	73	BRANDOS COSTUMES
	L	86	PARAISO PERDIDO
ALFREDO TROPA	L	79	BARBARA
	L	70	PEDRO SO
ALICE OGANDO	L	70	A MALUQUINHA DE ARROIOS
ALVARO GUERRA	L	75	ANTES A SORTE QUE TAL MORTE
	L	72	O MAL AMADO
AMADEU LOPES SABINO	L	76	A CONFEDERACAO
AMERICO GUERREIRO DE SOUSA	L	89	OS CORNOS DE CRONOS
ANA LUISA GUIMARAES	C	84	O VISITANTE
	L	89	NUVEM
ANIBAL NAZARE	L	67	O AMOR DESCEU DE PARA-QUEDAS
	L	63	9 RAPAZES E 1 CAO
ANN GUEDES	L	89	NA PELE DO URSO
ANTONIO BORGES COELHO	L	82	A MOURA ENCANTADA
ANTONIO BOTELHO	L	62	O MILIONARIO
	L	61	A RIBEIRA DA SAUDADE
ANTONIO CABRITA	L	86	PARAISO PERDIDO
ANTONIO CAMPOS	M	76	EX-VOTOS PORTUGUESES
	L	78	HISTORIAS SELVAGENS
ANTONIO CAMPOS	L	90	TERRA FRIA
ANTONIO CARVALHO	C	76	O RELOGIO
ANTONIO CRUZ	L	67	O AMOR DESCEU DE PARA-QUEDAS
ANTONIO DA CUNHA TELLES	L	69	O CERCO
	L	73	MEUS AMIGOS
	L	83	VIDAS
ANTONIO DE MACEDO	L	82	OS ABISMOS DA MEIA NOITE
	L	65	DOMINGO A TARDE
	L	86	OS EMISSARIOS DE KHALOM
	L	76	AS HORAS DE MARIA
	L	70	NOJO AOS CAES
	L	77	O PRINCIPE COM ORELHAS DE BURRO
	L	75	O PRINCIPIO DA SABEDORIA
	L	72	A PROMESSA
	L	67	7 BALAS PARA SELMA
ANTONIO DRAGO	M	77	O PEIXINHO VERMELHO
ANTONIO FARIA	L	72	INDIA
	L	76	SERTORIO
	L	86	OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE
ANTONIO LARRETA	L	86	BALADA DA PRAIA DOS CAES
ANTONIO MANUEL SILVA	M	82	JACK
ANTONIO MEGA FERREIRA	C	77	BICICLETA OU O TEMPO QUE A TERRA ESQUECEU
ANTONIO PEDRO VASCONCELOS	L	77	ANTES DO ADEUS
	L	82	O LUGAR DO MORTO
	L	86	MATAR SAUDADES
	L	77	OXALA
	L	72	PERDIDO POR CEM
ANTONIO REIS	L	81	ANA
ANTONIO VICTORINO D'ALMEIDA	L	79	A CULPA

Guionista	M	Ano	Titulo
ARNALDO ABOIM	L	77	A FUGA
ARTUR DUARTE	L	76	A RECOMPENSA
ARTUR RAMOS	L	83	A NOITE E A MADRUGADA
	L	62	PASSAROS DE ASAS CORTADAS
ARTUR SEMEDO	L	85	O BARAO DE ALTAMIRA
	L	81	CRONICA DOS BONS MALANDROS
	L	72	MALTESES, BURGUESES E AS VEZES...
	L	86	O QUERIDO LILAS
	L	75	O REI DAS BERLENGAS
	L	89	UM CRIME DE LUXO
AUGUSTO ANDRADE	L	69	O DIABO ERA OUTRO
AUGUSTO FRAGA	L	65	A VOZ DO SANGUE
AUGUSTO RAMOS	L	66	SARILHO DE FRALDAS
AUGUSTO SOBRAL	L	82	AZUL AZUL
	L	75	OS DEMONIOS DE ALCACER QUIBIR
AVELINO RODRIGUES	L	75	O MEU NOME E ...
BERNARDO SANTARENO	L	63	O CRIME DE ALDEIA VELHA
BOBELA DA MOTA	L	72	MALTESES, BURGUESES E AS VEZES...
BORGES COELHO (COL)	L	71	O RECADO
CARLOS COUTINHO	L	83	A NOITE E A MADRUGADA
CARLOS SABOGA	L	82	O LUGAR DO MORTO
	L	86	MATAR SAUDADES
	L	90	RETRATO DE FAMILIA
CARLOS VASCONCELLOS	L	83	ARMANDO
CECILIA DELGADO	L	64	CANCAO DA SAUDADE
CESAR DE OLIVEIRA	L	69	O DESTINO MARCA A HORA
	L	65	RAPAZES DE TAXIS
	L	66	SARILHO DE FRALDAS
CESARIO BORGA	L	89	SOLO DE VIOLINO
CONGREG. DOS MISSION. DO E.S.	L	67	UMA VONTADE MAIOR
CONSTANTINO ESTEVES	L	63	O MIUDO DA BICA
CRISTINA HAUSER	C	86	CONFIDENCIAS
	M	83	JUNQUEIRA
	C	82	A MULHER DO FILOSOFO
DANIEL ARASSE	L	88	O PROCESSO DO REI
DANIEL DEL NEGRO	L	84	DO OUTRO LADO DO ESPELHO "ATLANTIDA"
DAVID MOURAO-FERREIRA	L	64	FADO CORRIDO
EDGAR PERA	C	83	A MAO FECHADA
EDUARDA CHIOTTE	L	87	UMA PEDRA NO BOLSO
EDUARDO GEADA	L	75	O FUNERAL DO PATRAO
	L	75	A SANTA ALIANCA
	L	83	SAUDADES PARA D. GENCIANA
	L	73	SOFIA E A EDUCACAO SEXUAL
EDUARDO GUEDES	L	89	NA PELE DO URSO
EDUARDO GUERRA CARNEIRO	L	82	JOGO DE MAO
FERNANDO ASSIS PACHECO	L	70	PEDRO SO
FERNANDO FRAGOSO	L	66	A CRUZ DE FERRO
	L	62	UM DIA DE VIDA
	L	70	TRAICAO INVEROSIMIL
FERNANDO LOPES	L	68	UMA ABELHA NA CHUVA
	L	81	CRONICA DOS BONS MALANDROS
	L	86	MATAR SAUDADES
	L	76	NOS POR CA TODOS BEM

Guionista	M	Ano	Titulo
FERNANDO MATOS SILVA	L	79	ACTO DOS FEITOS DA GUINE
	L	75	ANTES A SORTE QUE TAL MORTE
	L	77	GUERRA DO MIRANDUM
	L	72	O MAL AMADO
	L	75	O MEU NOME E ...
FERNANDO NAMORA	L	65	O TRIGO E O JOIO
FERRO RODRIGUES	L	62	PAO, AMOR E... TOTOBOLA
FRANCISCO RIBEIRO	L	63	AQUI HA FANTASMAS
FRANK GOLD	L	66	OPERACAO DINAMITE
FRANK PRINSLOO	L	72	OS TOIROS DE MARY FOSTER
GONSALVES PRETO	L	82	JOGO DE MAO
	L	75	A SANTA ALIANCA
	L	89	SOLO DE VIOLINO
HEITOR GOMES TEIXEIRA	L	65	A VOZ DO SANGUE
HELDER COSTA	L	83	SAUDADES PARA D. GENCIANA
HENRIQUE SANTANA	L	63	AQUI HA FANTASMAS
HERLANDER PEYROTEO	L	80	O INCENDIARIO
HUGO DE CARVALHO	L	83	VIDAS
ILIDIO RIBEIRO	L	78	VERDE POR FORA, VERMELHO POR DENTRO
ISABEL BRANCO	M	81	TENDRESSE
ISAIAS ALMADA	L	90	AMOR E DEDINHOS DE PE
JEAN PIERRE THEILLADE	L	88	O PROCESSO DO REI
JEAN-LOUIS COMOLLI	L	90	RETRATO DE FAMILIA
JEANNE E CARLOS VILARDEBO	L	64	AS ILHAS ENCANTADAS
JOAO BOTELHO	L	85	UM ADEUS PORTUGUES
	C	77	ALEXANDRE E ROSA
	L	80	CONVERSA ACABADA
	L	87	TEMPOS DIFICEIS
JOAO BREHM	L	87	TRANSPARENCIAS EM PRATA
JOAO CANIJO	L	85	TRES MENOS EU
	L	89	FILHA DA MAE
JOAO CESAR MONTEIRO	L	85	A FLOR DO MAR
	L	72	FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA
	M	69	QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALCO
	L	80	SILVESTRE
	L	75	VEREDAS
	L	89	RECORDACOES DA CASA AMARELA
JOAO MARIO GRILO	L	82	A ESTRANGEIRA
	L	78	MARIA
	L	88	O PROCESSO DO REI
JOAO MATOS SILVA	L	75	ANTES A SORTE QUE TAL MORTE
	L	77	GUERRA DO MIRANDUM
	L	72	O MAL AMADO
JOAO MENDES	L	89	NUVEM
JOAQUIM LEITAO	L	85	DUMA VEZ POR TODAS
	M	88	VOLTAR
	L	90	AO FIM DA NOITE
JOAQUIM LETRIA	L	75	O REI DAS BERLENGAS
JOAQUIM PINTO	L	87	UMA PEDRA NO BOLSO
	L	88	ONDE BATE O SOL
JORGE ALVES DA SILVA	C	77	ALEXANDRE E ROSA
JORGE ANTONIO	C	90	O FUNERAL

Guionista	M	Ano	Titulo
JORGE BRUM DO CANTO	L	78	O CRIME DE SIMAO BOLANDAS
	L	66	A CRUZ DE FERRO
	L	64	FADO CORRIDO
	L	62	RETALHOS DA VIDA DE UM MEDICO
JORGE GONCALVES	L	68	BONANCA & C.
	L	68	ESTRADA DA VIDA
	L	64	A ULTIMA PEGA
JORGE MARECOS	C	79	O OUTRO
JORGE SILVA MELO	L	86	AGOSTO
	L	86	O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA
	L	82	NINGUEM DUAS VEZES
	L	80	PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO
JORGE WALGER	L	67	UM CAMPISTA EM APUROS
JOSE ALVARO MORAIS	L	79	O BOBO
	L	85	REPORTER X
JOSE ALVES PEREIRA (COL)	C	83	NO SPEAKING
JOSE CARDOSO PIRES	L	64	AS ILHAS ENCANTADAS
JOSE CARLOS ANDRADE	L	63	O CRIME DE ALDEIA VELHA
JOSE DE SA CAETANO	L	82	AZUL AZUL
	L	76	AS RUINAS NO INTERIOR
	L	80	UM S MARGINAL
JOSE DIAS DE SOUZA	L	88	SETIMA LETRA
JOSE DIOGO GONCALVES	C	83	A MAO FECHADA
JOSE FONSECA E COSTA	L	86	BALADA DA PRAIA DOS CAES
	L	75	OS DEMONIOS DE ALCACER QUIBIR
	L	78	KILAS, O MAU DA FITA
	L	88	A MULHER DO PROXIMO
	L	71	O RECADO
	L	82	SEM SOMBRA DE PECADO
JOSE ILIDIO CRUZ	L	76	SERTORIO
JOSE LA CORREIA	M	81	TENDRESSE
JOSE NASCIMENTO	L	85	REPORTER X
JOSE RIBEIRO MENDES	C	77	A PRIMEIRA VISTA
	L	80	RITA
JOSE SEBAG	L	83	VIDAS
JULIO DE SOUSA MARTINS	L	73	DERRAPAGEM
LAURO ANTONIO	L	78	MANHA SUBMERSA
	L	83	PAISAGEM SEM BARCOS
	L	84	O VESTIDO COR DE FOGO
LEANDRO FERREIRA	L	83	CONTACTOS
	L	89	VERTIGEM
LEAO PENEDA	L	61	DOM ROBERTO
LEONOR PINHAO	L	85	UM ADEUS PORTUGUES
LUIS COUTO	L	75	LERPAR
	L	75	MADRUGADA
LUIS FILIPE ROCHA	L	79	CERROMAIOR
	L	77	A FUGA
	L	82	SINAIS DE VIDA
	L	90	AMOR E DEDINHOS DE PE
LUIS FONSECA FERNANDES	C	83	NO SPEAKING
LUIS FRANCISCO REBELLO	L	62	PASSAROS DE ASAS CORTADAS
LUIS GALVAO TELES	L	76	A CONFEDERACAO
	L	80	A VIDA E BELA
	L	90	RETRATO DE FAMILIA

Guionista	M	Ano	Titulo
LUIS NORONHA DA COSTA	M	78	O CONSTRUTOR DE ANJOS
LUIS STTAU MONTEIRO	L	63	O MIUDO DA BICA
LUIS VIDAL LOPES	L	87	MENSAGEM
LUIZA NETO JORGE	L	73	BRANDOS COSTUMES
MACHADO DA LUZ	L	83	SAUDADES PARA D. GENCIANA
MANOEL DE OLIVEIRA	L	61	ACTO DA PRIMAVERA
	L	76	AMOR DE PERDICAO
	L	74	BENILDE OU A VIRGEM MAE
	L	87	OS CANIBAIS
	L	80	FRANCISCA
	L	86	MON CAS
	L	70	O PASSADO E O PRESENTE
	L	84	LE SOULIER DE SATIN
	L	89	NON OU A VA GLORIA DE MANDAR
	L	90	A DIVINA COMEDIA
MANUEL CARVALHEIRO	C	81	AMORES DE SALAZAR
MANUEL CRESPO (COL)	L	71	O RECADO
MANUEL DE LUCENA	L	86	O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA
MANUEL FREDERICO PRESSLER	L	65	29 IRMAOS
MANUEL GANDRA	L	87	MENSAGEM
MANUEL GUIMARAES	L	74	CANTICO FINAL
	L	63	O CRIME DE ALDEIA VELHA
	L	65	O TRIGO E O JOIO
MANUEL JOAO GOMES	L	85	REPORTER X
	C	83	A MAO FECHADA
MANUEL MACHADO DE LUZ	L	75	A SANTA ALIANCA
MANUEL MOZOS	L	89	FILHA DA MAE
MANUEL VIEIRA	L	69	O DIABO ERA OUTRO
MARGARIDA CORDEIRO	L	81	ANA
MARGARIDA GOUVEIA FERNANDES	L	79	ACTO DOS FEITOS DA GUINE
	L	77	GUERRA DO MIRANDUM
	L	75	O MEU NOME E ...
MARIA DE LOURDES LOURENCO	L	83	ARMANDO
MARIA JOAO BRILHANTE	C	86	CONFIDENCIAS
	M	83	JUNQUEIRA
	C	82	A MULHER DO FILOSOFO
MARIO BRAGA	L	71	LOTACAO ESGOTADA
MARIO VIEGAS	L	75	O REI DAS BERLENGAS
MARIO ZAMBUJAL	L	81	CRONICA DOS BONS MALANDROS
MARQUES VIDAL	L	64	PASSAGEM DE NIVEL
	L	64	UM CAO E DOIS DESTINOS
MAURICIO CUNHA	L	78	VERDE POR FORA, VERMELHO POR DENTRO
MICHAEL GRAHAM	L	82	A ESTRANGEIRA
MIGUEL BRUMA	C	61	A PRIMEIRA MENSAGEM
MIGUEL ESTEVES CARDOSO	L	88	A MULHER DO PROXIMO
MONIQUE RUTLER	L	82	JOGO DE MAO
	L	79	VELHOS SAO OS TRAPOS
	L	89	SOLO DE VIOLINO
MOTA DA COSTA	L	64	UMA HORA DE AMOR
NATALIA CORREIA	L	79	SANTO ANTERO
NUNO JUDICE	L	73	BRANDOS COSTUMES
	M	78	O CONSTRUTOR DE ANJOS
OLIVIER ASSAYAS	L	89	FILHA DA MAE
ORLANDO VITORINO	L	70	NEM AMANTES, NEM AMIGOS

Guionista	M	Ano	Titulo
PATRICIA JOYCE	L	80	O INCENDIARIO
PATRICK AUBREE	L	89	AQUI D'EL-REI
PAULO CASTRO	C	90	MASTROSHENKO
PAULO DA FONSECA	L	69	O DESTINO MARCA A HORA
	L	63	9 RAPAZES E 1 CAO
	L	65	RAPAZES DE TAXIS
PAULO ROCHA	L	86	O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA
	L	78	A ILHA DOS AMORES
	L	66	MUDAR DE VIDA
	L	62	OS VERDES ANOS
PAULO TUNHAS	L	85	TRES MENOS EU
	L	89	FILHA DA MAE
PEDRO BANDEIRA FREIRE	C	77	OS LOBOS
PEDRO COSTA	L	88	O SANGUE
PHILLIPE ARNAUD	L	86	AGOSTO
QUIRINO SIMOES	L	67	A CACADA DO MALHADEIRO
	L	89	ETERNIDADE
RAFAEL GODINHO	L	79	O BOBO
RAYMOND BELOUR	L	64	AS ILHAS ENCANTADAS
RICARDO COSTA	L	78	VERDE POR FORA, VERMELHO POR DENTRO
RITA AZEVEDO GOMES	L	89	O SOM DA TERRA A TREMER
ROGERIO BRACINHA	L	69	O DESTINO MARCA A HORA
	L	65	RAPAZES DE TAXIS
	L	66	SARILHO DE FRALDAS
ROGERIO CEITIL	L	77	ANTES DO ADEUS
	L	73	CARTAS NA MESA
	L	71	GRANDE GRANDE ERA A CIDADE
ROSA COUTINHO CABRAL	M	80	ARABIA
	L	86	SERENIDADE
RUI GOULART	L	87	EM OBSESSAO
	L	89	FABULA EM VENEZA
SANTOS FERNANDO	L	62	PAO, AMOR E... TOTOBOLA
SERGIO FERREIRA	C	77	O PRISIONEIRO
SERGIO GODINHO	L	78	KILAS, O MAU DA FITA
SIMAO DOS REIS	L	88	SETIMA LETRA
SINDE FILIPE	C	75	A CAMA
	M	76	A IGREJA PROFANADA
	M	75	O LEPROSO
	C	76	A PASTORA
	M	73	O PIANO
SOLVEIG NORDLUND	L	79	DINA E DJANGO
STUART COOPER	L	90	AO FIM DA NOITE
TABAJARA RUAS	L	78	KILAS, O MAU DA FITA
TEIXEIRA DA FONSECA	L	75	O DIABO DESCEU A VILA
TERESA AZEVEDO	L	82	A ESTRANGEIRA
TERESA VILLAVERDE	L	89	FILHA DA MAE
	L	89	A IDADE MAIOR
VICENTE JORGE SILVA	C	77	BICICLETA OU O TEMPO QUE A TERRA ESQUECEU
VITOR GONCALVES	L	82	UMA RAPARIGA NO VERAO
	L	89	NUVEM
VITOR SILVA	C	84	NECROFILIA

ANEXO 7 - LISTAGEM DE AUTORES DE DIÁLOGOS

Autor	Filmes
LUIZA NETO JORGE	4
GONSALVES PRETO	3
ANTONIO DA CUNHA TELLES	2
ANTONIO DE MACEDO	2
GISELA DA CONCEICAO	2
LUIS STTAU MONTEIRO	2
AFONSO BOTELHO	1
ALEXANDRE O'NEILL	1
ANTONIO BOTELHO	1
ANTONIO PEDRO VASCONCELOS	1
ANTONIO REIS	1
ARMANDO CORTEZ	1
ARTUR SEMEDO	1
AUGUSTO RAMOS	1
AVELINO RODRIGUES	1
CARLOS RODRIGUES	1
CESAR DE OLIVEIRA	1
CONSTANTINO ESTEVES	1
EDGAR PERA	1
EDUARDO GEADA	1
EDUARDO GUERRA CARNEIRO	1
EDUARDO VALENTE DA FONSECA	1
FERNANDO ASSIS PACHECO	1
FERNANDO LOPES	1
FRANCISCO NICHOLSON	1
FRANK GOLD	1
HELENA DOMINGOS	1
JEANNE E CARLOS VILARDEBO	1
JOAO CESAR MONTEIRO	1
JOAO MATOS SILVA	1
JOAQUIM LEITAO	1
JOAQUIM LETRIA	1
JOSE CARDOSO PIRES	1
JOSE DE SA CAETANO	1
JOSE DIAS DE SOUZA	1
JOSE DIOGO GONCALVES	1
LAURO ANTONIO	1
LEANDRO FERREIRA	1
LUIS FILIPE ROCHA	1

Autor	Filmes
MANUEL FREDERICO PRESSLER	1
MANUEL JOAO GOMES	1
MANUEL MACHADO DE LUZ	1
MARGARIDA FERNANDES	1
MARIA VELHO DA COSTA	1
MARIO VIEGAS	1
MONIQUE RUTLER	1
MOTA DA COSTA	1
PAULO DA FONSECA	1
PEDRO MARTINS	1
QUINE	1
RAYMOND BELOUR	1
ROGERIO BRACINHA	1
ROMEU CORREIA	1
ROSA COUTINHO CABRAL	1
SUMIKO HANEDA	1
VASCO PULIDO VALENTE	1
VIRGILIO MARTINHO	1

ANEXO 8 - LISTAGEM DE ADAPTAÇÕES

Filme	Realizador	Fonte de adaptação
A CACADA DO MALHADEIRO	QUIRINO SIMOES	CONTO M/N DE CONDE DE FICALHO
A CRUZ DE FERRO	JORGE BRUM DO CANTO	IDEIA ORIGINAL DE ARMANDO VIEIRA PINTO
A IGREJA PROFANADA	SINDE FILIPE	CONTO DE PINHEIRO CHAGAS
A MALUQUINHA DE ARROIOS	HENRIQUE CAMPOS	PECA M/N DE ANDRE BRUN
A MAO FECHADA	JOSE DIOGO GONCALVES	'A MAO FECHADA' DE DOMINGOS MONTEIRO
A MULHER DO FILOSOFO	CRISTINA HAUSER	CONTO M/N DE ARTHUR SCHNITZLER
A NOITE E A MADRUGADA	ARTUR RAMOS	ROMANCE M/N DE FERNANDO NAMORA
A PASSAGEM	MANUEL COSTA E SILVA	IDEIA DE SERGIO NIZA
A PROMESSA	ANTONIO DE MACEDO	PECA M/N BERNARDO SANTARENO
A RECOMPENSA	ARTUR DUARTE	PECA M/N DE RAMADA CURTO
A VIDA E BELA	LUIS GALVAO TELES	ROMANCE 'HIPOLITO DE O' DE JOAO VERDADES
A VOZ DO SANGUE	AUGUSTO FRAGA	ROMANCE 'CAMINHOS' DE REIS VENTURA
ACTO DA PRIMAVERA	MANOEL DE OLIVEIRA	AUTO DA PAIXAO DE FRANCISCO VAZ DE GUIMARAES
AMOR DE PERDICAO	MANOEL DE OLIVEIRA	ROMANCE M/NOME DE CAMILO CASTELO BRANCO
AQUI HA FANTASMAS	PEDRO MARTINS	PECA TEATRO M/NOME HENRIQUE SANTANA
AS ILHAS ENCANTADAS	CARLOS VILARDEBO	NOVELA DE HERMAN MELVILLE
AZUL AZUL	JOSE DE SA CAETANO	CONTO MIGUEL DE JOAO ARAUJO CORREIA
BALADA DA PRAIA DOS CAES	JOSE FONSECA E COSTA	ROMANCE M/N JOSE CARDOSO PIRES
BENILDE OU A VIRGEM MAE	MANOEL DE OLIVEIRA	PECA M/N JOSE REGIO
CANTICO FINAL	MANUEL GUIMARAES	ROMANCE DE VERGILIO FERREIRA
CERROMAIOR	LUIS FILIPE ROCHA	ROMANCE M/N MANUEL DA FONSECA
CONFIDENCIAS	CRISTINA HAUSER	CONTO A MORTE DO SOLTEIRAO DE A. SCHNITZLER
CONVERSA ACABADA	JOAO BOTELHO	VIDA E OBRA DE PESSOA E SA CARNEIRO

Filme	Realizador	Fonte de adaptação
CRONICA DOS BONS MALANDROS	FERNANDO LOPES	LIVRO M/N DE MARIO ZAMBUJAL
DOMINGO A TARDE	ANTONIO DE MACEDO	ROMANCE M/N DE FERNANDO NAMORA
ENTREMES FAMOSO SOBRE DA PESCA NO RIO MINH	LUIS GALVAO TELES	IDEIA ORIGINAL DE MANUEL CARLOS DA SILVA
ETERNIDADE	QUIRINO SIMOES	LIVRO M/N DE FERREIRA DE CASTRO
FADO CORRIDO	JORGE BRUM DO CANTO	CONTO AGORA:FADO CORRIDO DE D. MOURAO-FERREIRA
FIM DE ESTACAO	JAIME SILVA	MONTANHA MAGICA DE THOMAS MANN
FRANCISCA	MANOEL DE OLIVEIRA	ROMANCE FANNY OWEN DE AGUSTINA BESSA LUIS
JACK	ANTONIO MANUEL SILVA	CONTO DE BRANQUINHO DA FONSECA
JUNQUEIRA	CRISTINA HAUSER	CONTO O OUTRO DE ARTHUR SCHNITZLER
LE SOULIER DE SATIN	MANOEL DE OLIVEIRA	PECA M/N DE PAUL CLAUDEL
LOTACAO ESGOTADA	MANUEL GUIMARAES	IDEIA DE ARTUR SEMEDO
MANHA SUBMERSA	LAURO ANTONIO	ROMANCE M/N DE VERGILIO FERREIRA
MENSAGEM	LUIS VIDAL LOPES	OBRA DE FERNANDO PESSOA
MON CAS	MANOEL DE OLIVEIRA	PECA DE JOSE REGIO
NECROFILIA	VITOR SILVA	CONTO M/N DE LUISA COSTA GOMES
NEM AMANTES, NEM AMIGOS	ORLANDO VITORINO	SUA PECA TEATRO M/N
O CRIME DE ALDEIA VELHA	MANUEL GUIMARAES	PECA M/N DE BERNARDO SANTARENO
O CRIME DE SIMAO BOLANDAS	JORGE BRUM DO CANTO	ROMANCE DE DOMINGOS MONTEIRO
O DESEJADO OU AS MONTANHAS DA LUA	PAULO ROCHA	ROMANCE DE GENGI DE MURASAKI SHIKIBU (SEC.X)
O FUNERAL DO PATRAO	EDUARDO GEADA	PECA TEATRO M/N DE DARIO FO
O LEPROSO	SINDE FILIPE	CONTO DE MIGUEL TORGA
O PASSADO E O PRESENTE	MANOEL DE OLIVEIRA	PECA M/N DE VICENTE SANCHES
O PRINCIPE COM ORELHAS DE BURRO	ANTONIO DE MACEDO	ROMANCE M/N DE J. REGIO E O JUDEU DE A.J.SILVA
O PRINCIPIO DA SABEDORIA	ANTONIO DE MACEDO	4 CONTOS DE PERE CALDERS

Filme	Realizador	Fonte de adaptação
O TRIGO E O JOIO	MANUEL GUIMARAES	ROMANCE M/N DE FERNANDO NAMORA
O VESTIDO COR DE FOGO	LAURO ANTONIO	NOVELA M/N DE JOSE REGIO
OS CANIBAIS	MANOEL DE OLIVEIRA	CONTO DE ALVARO CARVALHAL (SEC.XIX)
OS CORNOS DE CRONOS	JOSE FONSECA E COSTA	ROMANCE M/N DE AMERICO GUERREIRO DE SOUSA
OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE	ANTONIO FARIA	OBRA M/N DE MANUEL LOPES
OS LOBOS	PEDRO BANDEIRA FREIRE	CONTO O TESOURO DE ECA DE QUEIROZ
PAISAGEM SEM BARCOS	LAURO ANTONIO	CONTO M/N MARIA JUDITE DE CARVALHO
PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO	JORGE SILVA MELO	VIDA E OBRA DE GEORG BUCHNER
PASSAROS DE ASAS CORTADAS	ARTUR RAMOS	PECA DE L.F. REBELLO
PEDRO SO	ALFREDO TROPA	'PEDRO, ROMANCE DE UM VAGABUNDO' DE MANUEL MENDES
RELACAO FIEL E VERDADEIRA	JOAO CESAR MONTEIRO	AUTOBIOGRAFIA, ANTONIA MARGARIDA CASTELO BRANCO
RETALHOS DA VIDA DE UM MEDICO	JORGE BRUM DO CANTO	OBRA M/N FERNANDO NAMORA
RETRATO DE FAMILIA	LUIS GALVAO TELES	NOVELA O INCESTO" DE SA CARNEIRO"
SAUDADES PARA D. GENCIANA	EDUARDO GEADA	NOVELA M/N DE JOSE RODRIGUES MIGUEIS
SEM SOMBRA DE PECADO	JOSE FONSECA E COSTA	E AOS COSTUMES DISSE NADA DE DAVID M. FERREIRA
SERTORIO	ANTONIO FARIA	PECA SERTORIUS DE P. CORNEILLE SEGUNDO PLUTARCO
SILVESTRE	JOAO CESAR MONTEIRO	CONTOS 'A MAO DO FINADO', 'A DONZELA QUE VAI A GUERRA
SINAIS DE VIDA	LUIS FILIPE ROCHA	OBRAS DE POESIA, FICCAO E TEATRO DE JORGE DE SENA
SOLO DE VIOLINO	MONIQUE RUTLER	'DOIDA NAO' AUTOBIOGRAFIA DE M. ADELAIDE COELHO CUNH
TEMPOS DIFICEIS	JOAO BOTELHO	ROMANCE HARD TIMES DE CHARLES DICKENS
TENDRESSE	JOSE LA CORREIA	CONTO M/N DE JOSE RODRIGUES MIGUEIS
TRAICAO INVEROSIMIL	AUGUSTO FRAGA	ROMANCE M/N DE DOMINGOS MONTEIRO
UM DIA DE VIDA	AUGUSTO FRAGA	PECA TEATRO M/N DE COSTA FERREIRA
UMA ABELHA NA CHUVA	FERNANDO LOPES	ROMANCE M/NOME CARLOS OLIVEIRA
VEREDAS	JOAO CESAR MONTEIRO	HISTORIA DA BRANCA FLOR IN CONTOS TRADICIONAIS PORT.

ANEXO 9 - LISTAGEM DE TEXTOS

Filme	Textos
ANA	RAINER M. RILKE ANTONIO REIS MARGARIDA CORDEIRO
ARABIA	JOSE DIAS DE SOUZA
O BOBO	O BOBO" DE ALEXANDRE HERCULAN"
ENTREMES FAMOSO SOBRE DA PESCA NO RIO MINHO	GABRIEL FEIXO ARAUJO REVISTA PANORAMA VICTORIANO G. MARTI ROSALIA DE CASTRO FERNANDO PESSOA ECA DE QUEIROS
EX-VOTOS PORTUGUESES	ARMANDO TERREMOTO ANTONIO CAMPOS
FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA	ESQUILO JAMES JOYCE F. PONGE
GESTOS & FRAGMENTOS	OTELO S. DE CARVALHO ROBERT KRAMER EDUARDO LOURENCO
HISTORIAS SELVAGENS	ANTONIO CAMPOS
JACK	JOAQUIM FURTADO
MENSAGEM	LUIS VIDAL LOPES MANUEL GANDRA
MON CAS	BIBLIA BECKETT
POUSADA DAS CHAGAS	FLOS SANCTORUM CAMOES FERNANDO PESSOA
O QUERIDO LILAS	ALMEIDA GARRETT ECA DE QUEIROZ
SINAIS DE VIDA	MECIA DE SENA
VEREDAS	ESQUILO (EUMENIDES) MARIA VELHO DA COSTA
RECORDACOES DA CASA AMARELA	CELINE GUERRA JUNQUEIRO
FABULA EM VENEZA	ANTONIO VICTORINO D'ALMEIDA
A DIVINA COMEDIA	BIBLIA DOSTOIEVSKI JOSE REGIO NIETZSCHE

ANEXO 10 - LISTAGEM DE POEMAS

Filme	Poemas
A ULTIMA PEGA	FERNANDO FARINHA
CATEMBE	MARA GUIMARAES
DOM ROBERTO	ALEXANDRE O'NEILL
HISTORIAS SELVAGENS	JOSE GOMES FERREIRA
NOS POR CA TODOS BEM	ALEXANDRE O'NEILL
O MIUDO DA BICA	FERNANDO FARINHA
OS VERDES ANOS	PEDRO TAMEN
UM CAO E DOIS DESTINOS	PAULO DA FONSECA E OUTROS

ANEXO 11 - LISTAGEM DE CONSULTORES E COLABORADORES

Nome	Filmes
ALEXANDRE O'NEILL	1
ALVARO D'ALMEIDA	1
AMADEU LOPES SABINO	1
BAPTISTA-BASTOS	1
CARLOS MENA	1
FERNANDO ASSIS PACHECO	1
HERMAN JOSE	1
ISABEL LEIRIA	1
IVO CRUZ (MUS)	1
IVONE DE MOURA (REAL)	1
JACQUES PARSI	1
JOAO CANIJO	1
JOAO FRANCO (ARG)	1
JOAO LOPES	1
JOAO PAES (SOM)	1
JORGE SILVA MELO	1
JOSE DIOGO	1
JOSE REGIO	1
LUIS DE PINA	1
LUIS MIGUEL CINTRA	1
LUIZA NETO JORGE	1
LUIZA NETO JORGE (ARG)	1
MANUEL RUAS	1
MARGARIDA GIL	1
MARIA PAOLA PORRU	1
MARIA VELHO DA COSTA	1
MIGUEL LOBO ANTUNES (ARG)	1
NICOLAU BREYNER	1
OTILIA PROENCA	1
P. JOSE CARVALHAIS, S.J.	1
Pe. JOAO MARQUES	1
VITOR SILVA	1

VI

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Nota

Em nome da uniformidade do texto, fizeram-se algumas operações que é conveniente explicitar. Todas as citações foram traduzidas, e, quando nelas havia referências bibliográficas ou notas de rodapé, estas raramente foram incluídas. As citações foram indicadas entre «...» e as citações dentro das citações com "...". Não havendo entre as várias obras uniformidade na utilização dos itálicos, sublinhados e realces, optou-se por «traduzi-los» num mesmo sistema, aquele que se usa na presente tese: itálico para as palavras estrangeiras, sublinhado para os títulos de obras, realce (*bold*) para os restantes destaques. A data de referência para as obras é, tanto quanto possível (não se sabe a data da Poética de Aristóteles, por exemplo) a da primeira publicação, ainda que tenham sido consultadas edições posteriores e mesmo que estas tenham introduzido revisões nas obras; as páginas das citações são, pelo contrário, das edições mais recentes, e são indicadas logo que a obra é referida, de forma a reduzir as interrupções do texto.

AAVV

1967 - Semana do novo cinema português, Porto, Cineclube do Porto

1981 - Catálogo Manoel de Oliveira, Lisboa, Cinemateca Portuguesa

1985 - Cinema novo português: 1960/1974, Lisboa, Cinemateca Portuguesa

ADORNO, Theodor W.

1951 - Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée, Paris, Payot, 1980

1955 - «Caracterização de Walter Benjamin», *in* Walter Benjamin, Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa, Relógio d'Água, 1992

1962 - Essai sur Wagner, Paris, Gallimard, 1966

1970 - Teoria estética, Lisboa, Edições 70, 1982

1991 - The culture industry: selected essays on mass culture, London, Routledge

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max

1947 - Dialectique de la raison, Paris , Gallimard, 1974

AGAMBEN, Giorgio

1990 - A comunidade que vem, Lisboa, Presença, 1993

AGEL, Henri

1957 - Esthétique du cinéma, Paris, Presses Universitaires de France

1961 - Le cinéma et le sacré, Paris, Cerf

1973 - Poétique du cinéma, Paris, Signe

ALBERSMEIER, F.-J.

1978 - «Cinéma: langage et littérature: essai de bibliographie», Cahiers du 20e siècle, nº 9

ALTIERI, Leonardo; MARINIS, Marco de

1985 - «Il lavoro dello spettatore nella costruzione del evento teatrale», Sociologia del lavoro, nº 25

AMARAL, Fernando Pinto do

1995 - «Os limites da interpretação», Expresso, 4 de Fevereiro de 1995

ANTÓNIO, Lauro

1978 - Cinema e censura em Portugal, Lisboa, Arcádia

APRÀ, Adriano (org.)

1989 - Poetiche delle nouvelles vagues, Venezia, Marsilio Editori

ARENDT, Hannah

1958 - The human condition, Garden City, Doubleday Anchor Press

ARISTÓTELES

1992 - Poética, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

ARMES, Roy

1976 - The ambiguous image: narrative style in modern european cinema London, Secker & Warburg

1994 - Action and image: dramatic structure in cinema, Manchester e New York, Manchester University Press

ARNHEIM, Rudolf

1932 - Film as art, Berkeley, University of California Press, 1957

1969 - Visual thinking, Berkeley, University of California Press, 1974

ARTAUD, Antonin

1938 - Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1983

ASSAYAS, Olivier

1985 - «Du scénario achevé au scénario ouvert», Cahiers du Cinéma, nº 371-372, Maio de 1985

ASTON, Elaine; SAVONA, George

1991 - Theatre as sign-system: a semiotics of text and performance, London, Routledge

ASTRUC, Alexandre

1948 - «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camerá-stylo», L'Écran Français, nº 144, Março de 1948

AUGÉ, Marc

1982 - Génie du paganisme, Paris, Gallimard

1992 - Non lieux, Paris, Seuil

AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET

1983 - Esthétique du film, Paris, Nathan

BABO, Maria Augusta

1993 - A escrita do livro, Lisboa, Vega

BACHELARD, Gaston

1947 - La formation de l'esprit scientifique, Paris, Vrin

1957 - La poétique de l'espace, Paris, Quadrique/PUF, 1983

BACHLIN, Peter

1945 - Il cinema como industria: storia economica del film, Milano, Feltrinelli, 1958

BALÁZS, Béla

1945 - «A face do homem», *in* Eduardo Geada (org.), Estéticas do cinema, Lisboa, Dom Quixote, 1985

1952 - Il fim: evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Torino, Einaudi, 1955

BAPTISTA, Ana Salgueiro

1992 - «O teatro nos anos oitenta», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte

BARBA, Eugenio

1993 - A canoa de papel: tratado de antropologia teatral, São Paulo, Huciteq, 1994

BARBÉRIS, Pierre; DUBY, Georges

1974 - «Literatura e sociedade» *in* Escrever... Para quê? Para quem?, Lisboa, Edições 70, 1975

BARRENTO, João (org.)

1978 - Realismo, materialismo, utopia: uma polémica (1935-1940), Lisboa, Moraes

BARRENTO, João

1987 - «Para uma sociologia das vanguardas: entre o ghetto e o museu?», *in* O espinho de Sócrates, Lisboa, Presença

BARTHES, Roland

1981 - La chambre claire: note sur la photographie, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil

1973 - O grau zero da escrita, seguido de Elementos de semiologia, Lisboa, Edições 70, 1981

BARTHES, Roland; NADEAU, Maurice

1974 - «Para/ou onde vai a literatura», *in* Escrever...Para quê? Para quem?, Lisboa, Edições 70, 1975

BASSAN, Raphael

1989 - «Le cinéma: dandysme et initiation», Europe, nº 726, Outubro de 1989

BAUDELAIRE, Charles

1861 - «Richard Wagner et Tannhauser à Paris», *in* Oeuvres complètes, Paris, Seuil, 1968

1968 - Oeuvres complètes, Paris, Seuil

BAUDRILLARD, Jean

1972 - Para uma crítica da economia política do signo, Lisboa, Edições 70, 1981

BAYER, Raymond

1961 - História da estética, Lisboa, Estampa, 1979

BAYON, Damian

1971 - «"Études de sociologie de l'art" par Pierre Francastel», Colóquio-Artes, nº 1, Fevereiro de 1971

BAZIN, André

1959 - Qu'est-ce que le cinéma?, Paris, Cerf

BAZIN, André *et al*

1972 - La politique des auteurs, Paris, Champ Libre

BECKER, Howard

1977 - «Arte como acção colectiva», *in* Uma teoria da acção colectiva, Rio de Janeiro, Zahar

1984 - Art worlds, Berkeley, University of California Press

BELO, Elisa Pires; VIEGAS, José Manuel

1984 - «O cinema português dos anos 30/40», *in* A Comunicação no quotidiano português, Lisboa, Relógio d'Agua

BENGHOZI, Pierre-Jean

1989 - Le cinéma: entre l'art et l'argent, Paris, L'Harmattan

BENJAMIN, Walter

1920 - «A teoria do conhecimento artístico na primeira fase do romantismo», *in* Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986

1928 - Origine du drame baroque allemand, Paris, Flammarion, 1985

1930 - «A crise do romance», *in* Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986

1931 - «Melancolia de esquerda», *in* Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986

1928-1933 - «Walter Benjamin: *curriculum vitae*», Revue d'Esthétique, *hors série*, 1990

1932 - «Dois tipos de popularidade: observações básicas sobre uma radiopeça», *in* Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986

1933 - «Experiência e pobreza», *in* Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986

1936a - «A obra de arte na era da sua reprodução técnica» *in* Eduardo Geada (org.), Estéticas do cinema, Lisboa, D.Quixote, 1985

1936b - «O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov», *in* Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa, Relógio d'Água, 1992

1938-39 - Charles Baudelaire: um poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982

1990- «Seis sonetos de Walter Benjamin», tradução e apresentação de José Luis Reina Palazón, Creación, nº 1, Abril de 1990

BENNETT, Benjamin

1990 - Theater as problem: modern drama and its place in literature, Ithaca, Cornell University Press

BERGMAN, Ingmar

1974 - «Bergman discusses film-making», *in* Lars Malmsrom e David Kushner (orgs.), Four screenplays of Bergman, New York, Phillip Press

BERMAN, Marshall

1989 - Tudo o que é sólido se dissolve no ar, Lisboa, Edições 70

BERTAUX, Daniel

1980 - «L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités», Cahiers Internationaux de Sociologie, vol.LXIX

BÉZIAU, Patrice; LÉVY, Jacques

1987 - «Au cinéma, la télé apparait souvent comme le grand méchant loup», CinémAction, nº 44

BIRO, Yvette

1982 - Mithologie profane: cinéma et pensée sauvage, Paris, L'Herminier

1995 - «7 argumentos em defesa da 7ª arte ou a conta do talento», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 22, no prelo

BLANCHOT, Maurice

1959 - O livro por vir, Lisboa, Relógio d'Água, 1984

BLUESTONE, George

1957 - Novels into film, Berkeley, University of California Press

BLUMENBERG, Hans

1979 - Naufrágio com espectador: paradigma de uma metáfora da existência, Lisboa, Vega, 1990

1981 - «Perspectiva sobre uma teoria da inconceptualidade», anexo a Naufrágio com espectador, Lisboa, Vega, 1990

BOHN, Thomas W.; STROMGREN, Richard L; JOHNSON, Daniel H.

1975 - Light and shadows; a history of motion pictures, New York, Alfred Publ.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas

1674 - «L'art poétique», *in* Oeuvres complètes de Boileau, 3 vols., Paris, Société Les Belles Lettres, 1967

BONHÔTE, F. *et al*

1973 - Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980

BONITZER, Pascal

1971 - «Fétichisme de la technique: la notion de plan», Cahiers du Cinéma, nº 233

1982 - Le champ aveugle: essais sur le cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard

1985 - «Des sentiers dans la forêt», Cahiers du Cinéma, nº 371-372, Maio de 1985

BORDWELL, David

1985 - Narration in the fiction film, Wisconsin, University of Wisconsin Press

1989 - Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema, Cambridge, Harvard University Press

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin

1985 - The classical Hollywodd cinema: film style and mode of production to 1960, New York, Columbia University Press

BORGES, Jorge Luis; COZARINSKY, Edgardo

1931-1951 - Do cinema, Lisboa, Horizonte, 1983

BOUCHINDHOMME, C.; ROCHLITZ, R. (orgs.)

1990 - «Temps et récit» de Paul Ricoeur en débat, Paris, Cerf

BOURDIEU, Pierre

1971 - «Disposition esthétique et compétence artistique», Les temps modernes, nº 295, Fevereiro de 1971

1972 - Esquisse d'une théorie de la pratique, Genève, Droz

1977 - «La production de la croyance», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 13, Fevereiro de 1977

1979 - La distinction: critique sociale du jugement, Paris, Minuit

1983 - «Vous avez dit "populaire"?», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 46, Março de 1983

1984 - Questions de sociologie, Paris, Minuit

1984 - «Une classe objet», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 17/18

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette

1981 - «Pour une sociologie de le perception», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 40, Novembro de 1981

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Claude

1967 - «Muerte y ressurrección de la filosofia sin sujeto», *in* Mitosociología, Madrid, Alianza

BOYD, David

1989 - Film and the interpretive process: a study of Blow-up, Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo and Persona, New York, Peter Lang

BRANCO, Camilo Castelo

1861 - Amor de perdição: memórias duma família, Lisboa, Ulisseia, 1993

BRANCO, Paulo

1986 - «Le jeu de produire: entretien avec Paulo Branco», Cahiers du Cinéma, nº 379, Janeiro de 1986

BRANIGAN, Edward

1984 - Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film, Berlin, Mouton Publishers

1992 - Narrative comprehension and film, London, Routledge

BRAQUE, George

1952 - Le jour et la nuit: cahiers, 1917-1952, Paris, Gallimard

BRECHT, Bertold

1957 - Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não aristotélica, Lisboa, Portugália, sem data

BREMON, Claude

1973 - La logique du récit, Paris, Seuil

BRESSON, Robert

1975 - Notes sur le cinématographe, Paris, Gallimard

BROWN, Mary Ellen

1994 - Soap opera and women's talk, London, Sage

BROWN, Richard

1973 -«L'ironie dans la théorie sociologique: notes pour une esthétique des sciences humaines», Épisthémologie sociologique, nº 15-16

1977 - A poetic for sociology: toward a logic of discovery for the human sciences, Cambridge, Cambridge University Press

BRUNETTE, Peter; WILLS, David

1989- Screen/play: Derrida and film theory, Princeton, Princeton University Press

BRUYNE, Paul de; HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc de

1974 -Dynamique de la recherche en sciences sociales, Paris, Presses Universitaires de France

BUBNER, Rudiger

1973 - «De quelques conditions devant être remplies par une esthétique contemporaine», *in* Rainer Roschlitz (org.), Théories esthétiques après Adorno, Paris, Actes Sud, 1990

BURGER, Peter

1974 -Theory of the avant-garde, Oxford, Manchester University Press, 1984

1983 -«A propos de quelques catégories de l'esthétique idéaliste», *in* Rainer Roschlitz (org.), Théories esthétiques après Adorno, Paris, Actes Sud, 1990

CABRAL, Eunice

1981 - «O desencanto revolucionário e a autonomia da arte», Jornal de Letras, Artes e Ideias, 24 de Novembro de 1981

CABRAL, João de Pina

1983 - «Notas críticas sobre a observação participante no contexto da etnologia portuguesa», Análise Social, vol. XIX, nº 76

1984 - «Comentários críticos sobre a casa e a família no Alto Minho rural», Análise Social, vol. XX (81-82), 1984-2º-3º

CABRAL, Manuel Villaverde

1993 - «Desenvolvimento, sociologia do desenvolvimento e desnvolvimento da sociologia», *in* AAVV, Estruturas sociais e desenvolvimento: Actas do II Congresso Português de Sociologia, vol. I, Lisboa, Fragmentos

CÁDIMA, Francisco Rui

1988 - «No grande jogo da história», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7,

1989 - «A luz do tempo», Expresso, 15 de Julho de 1989

1995 - «O cinema, o público, a televisão - para uma ontologia da série televisiva e do telefilme», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 22, no prelo

CALABRESE, Omar

1987 - A idade neobarroca, Lisboa, Edições 70, 1988

CALDERWOOD, James L.; TOLIVER, Harold E.

1968 - «Introduction to comedy», *in* James Calderwood e Harold Toliver (eds), Perspectives on drama, New York, Oxford University Press

CALLEGARI, Giuliana; LODATO, Nuccio (orgs.)

1981 - Voce dietro lo schermo: alcuni possibli itinerari tra cinema e teatro, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia

CAMPARI, Roberto (org.)

1980 - Tempo di film, tempo di TV, Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione

CAMPOS, Álvaro de

1924 - «O que é a metafísica?», *in* Textos de crítica e de intervenção, Lisboa, Ática, 1980

1958 - Poesias de Álvaro de Campos, Lisboa, Ática

CANCLINI, Néstor García

1980 - A socialização da arte: teoria e prática na América latina, São Paulo, Cultrix, 1980

CANGUILHEM, Georges

1952 - Connaissance de la vie, Paris, Hachette

CARRIÈRE, Jean Claude; BONITZER, Pascal

1990 - Exercice du scénario, Paris, FEMIS

CARRILHO, Manuel Maria

1989 - «Heidegger: a ilusão da palavra final», Expresso, 30 de Setembro de 1989

1993 - «A ilusão hermenêutica», Público, 14 de Maio de 1993

CARROLL, Noel

1988a - Philosophical problems of classical film theory, Princeton, Princeton University Press

1988b - Mystifying movies: fads & fallacies in contemporary film theory, New York, Columbia University Press

CARVALHO, Mário Vieira de

1987 - «Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal»,*in* Actas do IV Encontro Nacional de Musicologia, Boletim nº 52, Associação Portuguesa de Educação Musical, Janeiro - Março de 1987

1993 - "Pensar é morrer" ou o teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVII aos nossos dias, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

1995 - «From opera to "soap opera": on civilizing processes, the dialectic of enlightment and postmodernity», Theory, Culture & Society, vol. 12, nº 2, Maio de 1995

CASCAIS, Fernando

1985 - «Sentido e comunicação: a estética de Hans Robert Jauss», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 2, Dezembro de 1985

CASEBIER, Allan

1991 - Film and phenomenology: toward a realistic theory of cinematic representation, Cambridge, Cambridge University Press

CASETTI, Francesco

1990 - D'un regard l'autre: le film et son spectateur, Lyon, Presses Universitaires de Lyon

CASSIRER, Ernst

1944 - Ensaio sobre o homem, Lisboa, Guimarães Editores, 1960

CAUGHIE, John (ed.)

1981 - Theories of authorship: a reader, London, Routledge & Kegan Paul

CERTEAU, Michel de

1980 - L'invention du quotidien, vol. 1: Arts de faire, Paris, Union Générale d' Éditions

1981 - La culture au pluriel, Paris, Christian Bourgois

CHAMBOREDON, Jean-Claude; MENGER, Pierre-Michel

1986 - «Présentation», Revue Française de Sociologie, nº 27, Julho-Setembro de 1986

CHANDLER, Raymond

1947 - «Report and comment», The Screen Writer, vol. 3, nº 2, Julho de 1947

CHARTRIER, Roger

1985 - Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages

CHATMAN, Seymour

1986 - «Filter, center, slant and interest-focus», Poetics today, nº 7 (2)

CHION, Michel

1982 - La voix au cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma

1985a - Écrire un scénario, Paris, Cahiers du Cinéma

1985b - Le son au cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma

1988 - La toile trouée, Paris, Étoile

CINEMATOGRÁFICOS, Centro de Estudos

1990 - Caminhos do cinema português: o documento, o texto, o imaginário, Coimbra, Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra

CIORAN, E. M.

1988 - A tentação de existir, Lisboa, Relógio d'Água

CLAUDEL, Paul

1965 - Oeuvres en prose, Paris, Gallimard

COELHO, Eduardo Prado

1972 - O reino flutuante: exercícios sobre a razão e o discurso, Lisboa, Edições 70

1979 - A letra litoral, Lisboa, Moraes, 1979.

1983 - Vinte anos de cinema português: 1962-1982, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

1984 - A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

1987 - Os universos da crítica, Lisboa, Edições 70

1987b - «Kundera; o que só pelos romances se conhece», Expresso, 21 de Março de 1987

1989 - «Limiar, delimitação», Crítica, nº 5, Maio de 1989

1992 - Tudo o que não escrevi: diário I (1991), Porto, Asa

1994 - Tudo o que não escrevi: diário II (1992), Porto, Asa

COELHO, Jacinto do Prado

1969 - A letra e o leitor, Lisboa, Moraes, 1977

COLIN, Michel

1985 - Langue, film, discours: prolégomènes à une sémiologie générative du film, Paris, Klincksieck

COLLET, Jean

1980 - «Auteur», *in* Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon e Marc Vernet, Lectures du film, Paris, Albatros,

CONDE, Idalina

1990 - «Transformations dans le champ artistique portugais», *in* Ducret, Heinich e Gucht (orgs.), La mise en scène de l'art contemporain, Bruxelles, Les Éperonniers

CORLISS, Richard

1974 - Talking pictures: screenwriters in the American cinema (1927-1973), New York, The Overlook Press

COSTA, Alves

1978 - Breve história do cinema português (1896-1962), Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

COSTA, António Firmino da

1986 - «Pesquisa de terreno em sociologia», *in* Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), Metodologia das ciências sociais, Porto, Afrontamento

1987 - «Novos contributos para velhas questões da teoria das classes sociais», Análise Social, vol. XXIII, 1987-4º

COSTA, João Bénard da

1983 - «Um homem e uma obra», prefácio a Félix Ribeiro, Filmes, figuras e factos do cinema Português (1896-1949), Lisboa, Cinemateca Portuguesa

1985 - «Cinema novo português: revolta ou revolução?», *in* AAVV, Cinema novo português: 1960/1974, Lisboa, Cinemateca Portuguesa

1991 - Histórias do cinema, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda - Europália

COSTA, João Bénard da *et al*

1991 - 95 ans de cinéma portugais: La Divine Comédie, de Manoel de Oliveira, Bruxelles, Cinémathèque Royale

COSTA, José Manuel

1989 - «O documentário ausente», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 9, Maio de 1989

CROCE, Benedetto

1902 - Aesthetic: as science of expression and general linguistic, London, Peter Owen, 1972

CRUZ, Maria Teresa

1986 - «A estética da recepção e a crítica da razão impura», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986

1988 - «Arte, Mito e Modernidade: sobre a metaforologia de Hans Blumenberg», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7

1989 - Designação dos limites: o trabalho do nome na constituição da obra moderna, Tese de Mestrado em Comunicação Social, Lisboa, dactilografada

1991 - «Experiência estética e esteticização da experiência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 12/13, Janeiro de 1991

1992 - «Arte e experiência estética», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, ACARTE

1993 - «Prefácio» a Hans Robert Jauss, A literatura como provocação, Lisboa, Vega

1995 - «Estética e configuração da experiência», *in* Comunicações, 1, Nono encontro de filosofia (estética e filosofia), Coimbra, Associação de Professores de Filosofia

CUNHA, Tito Cardoso e

1988 - «A ciência pós-moderna e a superação da dicotomia explicar/compreender», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7

DAHLHAUS, Carl

1970 - Analysis and value judgment, New Yok, Pendragon Press, 1983

DAMÁSIO, António R.

1994 - O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano, Mem Martins, Europa-América, 1995

DAMISCH, Hubert

1984 - «Artes» e «Artista», Enciclopédia Einaudi, vol. 3, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

DANEY, Serge

1982 - «Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se rassembler», *in* Ciné journal, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986

1983 - La rampe: cahier critique, 1970-1982, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard

1984 - «La télé anglaise fait du cinéma», *in* Ciné journal, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986

1991 - Devant la recrudescence des vols de sacs à main, Lyon, Aléas

DE MAN, Paul

1988 - A resistência à teoria, Lisboa, Edições 70, 1989

DELEUZE, Gilles

1983 - L'image-mouvement, Paris, Minuit

1985 - L'image-temps, Paris, Minuit

1986 - «Optimisme, pessimisme et voyage: lettre à Serge Daney», prefácio a Serge Daney, Ciné Journal, Paris, Cahiers du Cinéma

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix

1980 - Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux, Paris, Minuit

1991 - O que é a filosofia, Lisboa, Presença, 1992

DELLA VOLPE, Galvano

1960 - Crítica do gosto, Lisboa, Presença, sem data

DELLUC, Louis

1986 - Ecrits cinématographiques II: cinéma et Cie, Paris, Cinémathèque Française

DELSIPECH, W.

1969 - «"Os gatos": ensaio de análise formal», *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980.

DENZIN, Norman K.

1991 - Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema, London, Sage Publications

1995 - The cinematic society: the voyeur's gaze, London, Sage, 1995

DERRIDA, Jacques

1967 - L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1979

1971 - Marges de la philosophie, Paris, Minuit

1978 - La vérité en peinture, Paris, Flammarion

DEWEY, John

1934 - Art as experience, New York, G. P. Putnam, 1985

DIDEROT

1773-1778 - «Paradoxe sur le comédien», *in* Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1989

DIMAGGIO, Paul

1982 - «Cultural entrepeneurship in nineteenth-century Boston, I: the creation of an organizational base for high culture in America», Media, Culture and Society, nº 4

1987 - «Classification in art», American Sociological Review, vol. 52, Agosto de 1987

DOMINGOS, Manuela D.

1985 - Estudos de sociologia da cultura: livros e leitores do séc.XIX, Lisboa, Instituto Português de Ensino à Distância

D'OREY, Carmo

1995 - «Introdução» a Nelson Goodman, Modos de fazer mundos, Porto, Asa

DORT, Bernard

1988 - «Le texte et la scène: alliance ou combat?», *in* Luiz Francisco Rebello (org.), O texto e o acto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

DUARTE, Fernando

1978 - Apontamentos para uma história do cinema português que não se fez, Santarém, Celulóide

DUCHAMP, Marcel

1960 - «L'artiste doit-il aller à l'université?», *in* Duchamp du signe: écrits, Paris, Flammarion, 1975

DUCRET; HEINICH; GUCHT (orgs.)

1990 - La mise en scène de l'art contemporain, Bruxelles, Les Éperonniers

DURAND, Gilbert

1994 - L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image, Paris, Hatier, 1994

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel

1903 - «De quelques formes primitives de classification», *in* Marcel Mauss, Essais de sociologie, Paris, Minuit, 1969

DUVIGNAUD, Jean

1970 - Espectaculo y sociedad, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970

EAGLETON, Terry

1975 - Myths of power: a marxist study of the Brontes, London, MacMillan

1976 - Marxismo e crítica literária, Porto, Afrontamento, 1978

ECO, Umberto

1962 - L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1979

1968 - Apocalípticos y integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen

1981 - «O cómico e a regra», *in* Viagem na irrealidade quotidiana, Lisboa, Difel, 1986

1983 - Porquê "O nome da rosa", Lisboa, Difel, 1984

1990 - Os limites da interpretação, Lisboa, Difel, 1992

1992 - «Interpretação e história», «Sobreinterpretação dos textos», «Entre autor e texto», «Réplica», *in* Stefan Collini (org.), Interpretação e sobreinterpretação, Lisboa, Presença, 1993

EISENSCHITZ, Bernard

1970 - «Note sur Meyerhold et le cinéma», Cahiers du Cinéma, nº220-221, Maio-Junho de 1970

EISENSTEIN, Sergei M.

1929 - «Métodos de montagem», *in* Eduardo Geada (org.), Estéticas do cinema, Lisboa, D. Quixote, 1985

1964 - Immoral memories: an autobiography, Boston, Houghton Mifflin Company, 1983

1980 - Cinématisme, peinture et cinéma, Bruxelles, Complexe

1986 - Le mouvement de l'art, Paris, Cerf

EISENSTEIN, Sergei M.; NIJNY, Vladimir

1983 - Leçons de mise en scène, Paris, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son

ELIAS, Norbert

1969 - A sociedade de corte, Lisboa, Estampa, 1987

1991 - Mozart: sociologia de um génio, Lisboa, Asa, 1993

ELIOT, T. S.

1929 - Tradition and experiment in present-day literature, London, Routledge

ELSAESSER, Thomas (org.)

1990 - Early cinema: space, frame, narrative, London, British Film Institute

ESCARPIT, Robert

1958 - Sociologie de la littérature, Paris, Presses Universitaires de France

1970 - «Le littéraire et le social» e «La définition du terme "Littérature"», *in* R. Escarpit (org.), Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion

FAREIGNAUX, Louisette

1991 - «L'effet personnage, entre documentaire et fiction», *in* Les Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Recherche en Communications Audio-visuelles, Université de Lille 3

FARIA, António

1973 - Consciência crítica do cinema em Portugal, Lisboa, Manuel Miranda

FEATHERSTONE, Mike

1992 - «Post-modernisme et esthétisation de la vie quotidienne», Société, nº 35

FELL, John L.

1974 - Film and the narrative tradition, Berkeley, University of California Press

FERGUSSON, Francis

1981 - «Aristotele's Poetics and the modern reader», *in* Robert W. Corrigan (ed.), The making of theatre; from drama to performance, Illinois, Scott, Foresman & Co

FERNANDES, Teresa Sousa

1993 - «Da metáfora à construção sociológica: a ideia de centralidade nas teorias de Emile Durkheim e de Georg Simmel», *in* Estruturas Sociais e Desenvolvimento, Actas do 2º Congresso de Sociologia, vol. 2, Lisboa, Fragmentos

FERREIRA, Vergílio

1992 - Pensar, Venda Nova, Bertrand

FEYERABEND, Paul

1975 -Contra o método, Lisboa, Relógio D'Água, 1993

FIENKELRAUT, Alan

1987 - A derrota do pensamento, Lisboa, D. Quixote, 1988

FIGUEIREDO, Fidelino de

1933 - Menoridade da inteligência, Coimbra, Imprensa da Universidade

FLEISHMAN, Avrom

1992 - Narrated films: storytelling situations in cinema history, Baltimore, John Hopkins University Press

FOUCAULT, Michel

1966 - Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1979

1969 - O que é um autor?, Lisboa, Vega, 1992

1970 - Leçon inaugurale, Paris, Collège de France

1971 - L'ordre du discours, Paris, Gallimard

1975 - Vigiar e punir: história da violência nas prisões, Petrópolis, Vozes, 1977

FRANÇA, José-Augusto

1954 - Charles Chaplin: o «self-made-myth», Lisboa, Horizonte, 1989

1963 - «Prefácio» a Pierre Francastel, Arte e técnica nos séculos XIX e XX, Lisboa, Livros do Brasil, sem data

1974 - «Le fait artistique dans la sociologie de l'art», *in* AAVV, La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, Paris

1981 - «A figura do camponês em Artes e Letras de Oitocentos», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 7/8, Dezembro de 1981

1995 - «Lisboa no cinema Português», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 22, no prelo

FRANÇA, José-Augusto; COSTA, Alves; PINA, Luís de

1981 - Introdução à obra de Manuel de Oliveira, Lisboa, Instituto de Novas Profissões

FRANCASTEL, Pierre

1948a - «Arte e sociologia», *in* A realidade figurativa, S.Paulo, Perspectiva, 1982

1948b - «Técnica e estética», *in* A realidade figurativa, S.Paulo, Perspectiva, 1982

1953 - «Imaginação plástica, visão teatral e significação humana», *in* A realidade figurativa, S.Paulo, Perspectiva, 1982

1956 - Arte e técnica nos séculos XIX e XX, Lisboa, Livros do Brasil, sem data

1963 - «Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif», *in* L'image, la vision et l'imagination: l'objet filmique et l'objet plastique, Paris, Denoel/Gonthier, 1983

1970a - «Para una sociología del arte: método o problemática?», *in* Sociología del arte, Madrid e Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1975

1970b - Études de sociologie de l'art, Paris, Médiations

1983 - «L'objet filmique et l'objet plastique», *in* L'image, la vision et l'imagination: l'objet filmique et l'objet plastique, Paris, Denoel/Gonthier

FREIDSON, Eliot

1986 - «Les professions artistiques», Revue Française de Sociologie, XXVII

FREITAS, Eduardo; SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos

1992 - Hábitos de leitura em Portugal: inquérito sociológico, Lisboa, D. Quixote

FREUD, Sigmund

1928 - «Dostoievski and parricide», *in* The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, vol. XXI, London, The Hogarth Press, 1978

FREUND, Julien

1986 - «La théorie de la forme de Simmel», *in* Sociétés, vol.2, nº 6

FRYE, Northrop

1957 - Anatomy of criticism, London, Penguin Books, 1990

FULLER, Peter

1983 - The naked artist: art and biology and other essays, London, Writers and Readers

FUMAROLI, Marc

1991 - L'état culturel: une réligion moderne, Paris, Fallois

GADAMER, Hans-Georg

1960 - Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Paris, Seuil, 1976

1975 - «The relevance of the beautiful: art as play, symbol, and festival», *in* The relevance of the beautiful and other essays, Cambridge, Cambridge University Press, 1993

GAMA, Arnaldo

1959 - Cinema e público em Portugal, Lisboa, Ática

GAMBONI, Dario

1983 - «Méprises et mépris: éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 49, Setembro de 1983

1992 - «L'iconoclasme contemporain: agressions physiques contre des oeuvres», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte, 1992

GARDIES, André (org.)

1991 - 25 ans de sémiologie, número especial da revista CinémAction, nº 58, Janeiro de 1991

GARDIES, René (org.)

1990 - Les feuilletons télévisés européens, número especial da revista CinémAction, nº 57, Outubro de 1990

GARFINKEL, Harold

1967 - Studies in ethnomethodology, Englewood Cliffs, Prentice-Hall

GARMADI, Juliette

1981 - La sociolinguistique, Paris, Presses Universitaires de France

GARRETT, Almeida

1846 - Viagens na minha terra, Lisboa, Guimarães Editores, sem data

GARRIDO, Álvaro

1992 - «Coimbra e as imagens do cinema no Estado Novo», *in* L. R. Torgal (org.), Ideologia, cultura e mentalidade no Estado Novo. Ensaios sobre a Universidade de Coimbra, Coimbra, Faculdade de Letras

GARRONI, Emílio

1972 - Projecto de semiótica, Lisboa, Edições 70, 1980

GASSET, José Ortega y

1925 - La deshumanización del arte y otros ensayos de estetica, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987

GAUDREAULT, André

1989 - Du littéraire au filmique: système du récit, Paris, Méridiens Klincksieck

GAUDREAULT, André; JOST, François

1990 - Cinéma et récit II: le récit cinématographique, Paris, Nathan

GEADA, Eduardo (org.)

1985 - Estéticas do cinema, Lisboa, D. Quixote

GEADA, Eduardo

1977 - O imperialismo e o fascismo no cinema, Lisboa, Moraes

1985a - O poder do cinema, Lisboa, Horizonte

1985b - «Emergência e metamorfose do público de cinema», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 2, Dezembro de 1985

1985c - «Depois do cinema», prefácio a E. Geada (org.), Estéticas do cinema, Lisboa, D. Quixote

1987 - O cinema espectáculo, Lisboa, Edições 70

GEHIN, Etienne

1980 - Revue Française de Sociologie, XXI-3, Julho-Setembro de 1980

GENNARO, Pietro; TEOLDI, Massimo

1986 - Spettacolo come industria, Firenze, Passigli Editori

GENETTE, Gérard

1972 - Figures 3, Paris, Sevil

GIDDENS, Anthony

1982 - Profiles and critiques in social theory, Berkeley, University of California Press

GIL, Fernando

1984 - Mimésis e negação, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

1986 - Provas, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

GINZBURG, Carlo

1980 - «Signes, traces, pistes: racines d'un paradigme de l'indice», Débat, nº 6

1986 - Clues, myths and the historical method, Baltimore, John Hopkins University Press

GODARD, Jean-Luc

1980 - Introduction à une véritable histoire du cinéma, Paris, Albatros

GOFFMAN, Erwin

1977 - «La ritualisation de la feminité», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 14

GOLDMANN, Annie

1971 - Cinéma et société moderne, Paris, Anthropos

1985 - L'errance dans le cinéma contemporain, Paris, Henri Veyrier

GOLDMANN, Lucien

1959 - Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1979

1964 - Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard

1971 -A criação cultural na sociedade moderna: para uma sociologia da totalidade, Lisboa, Presença, 1976

GOLDMANN, Lucien *et al*

1967 - «Micro-estruturas nas vinte e cinco primeiras réplicas de "Les nègres" de Jean Genet», *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980

1969a - «"Elogios III" de Saint-John Perse», *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980

1969b - «"A glória dos reis" de Saint-John Perse», *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980

GOLDMANN, Lucien; PETERS, Norbert

1969 - «"Os gatos" de Charles Baudelaire», *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980

GOLDMANN, Michael

1981 - «The actor's freedom», *in* Robert W. Corrigan (ed.), The making of theatre; from drama to performance, Illinois, Scott, Foresman & Co

GOMES, Luísa Costa

1984 - «Adeus, Marcel», *in* O gémeo diferente, Lisboa, Difel

1994 - «Diminuta história da alma», Ler, nº 25, Inverno de 1994

GOMES, Paulo Varela

1989 - «O tempo dos performativos», Expresso, 4 de Março de 1989

GOODMAN, Nelson

1978 - Modos de fazer mundos, Porto, Asa, 1995

GRILO, João Mário

1986 - «As imagens de Morel», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 4, Dezembro de 1986

1987 - A ordem do fílmico: elementos para uma história menor do cinema, Tese de mestrado em Comunicação Social, Lisboa, dactilografada

1989 - «O grande programador», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 9, Maio de 1989

1990 - «Le filmique et le pictural: une lecture à partir de Busby Berkeley», *in* Raymond Bellour (org.), Cinéma et peinture: approches, Paris, Presses Universitaires de France

1992 - «Cinema português», *in* José-Augusto França (coord.), volume «Artes & Letras» da Enciclopédia Temática Portugal Moderno, Lisboa, Pomo

1993 - A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood, Tese de doutoramento em Comunicação Social, Lisboa, dactilografada

GRUBER, Howard E.

1981 - «Darwin's 'Tree of nature' and other images of wide scope», *in* Judith Wechsler, On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press

GUERREIRO, António

1989 - «O século de Wittgenstein», Expresso, 6 de Maio de 1989

1990 - «Walter Benjamin e o tempo do declínio», Expresso, 29 de Setembro de 1990

1992 - «O anjo infeliz», Expresso, 11 de Julho de 1992

1993a - «Como falar da arte?», Expresso, 20 de Fevereiro de 1993

1993b - «O complexo de Bizâncio», Expresso, 1 de Maio de 1993

1993c - «Vanguarda e tradição», Expresso, 16 de Outubro de 1993

GUIMARÃES, Fernando

1990 - «Heidegger e a obra de arte», Público, 19 de Junho de 1990

GUNDEN, Kenneth von

1991 - Postmodern auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg and Scorcese, Jefferson, McFarland & Company

GUNNING, Tom

1979 - «Le style non-continu du cinéma des premiers temps», Les Cahiers de la Cinémathèque, nº 24

GUSFIELD, Joseph

1976 - «The literary rhetoric of science: comedy and pathos in drinking driver research», American Sociological Review, vol. 41

HABERMAS, Jurgen

1972 - «L'actualité de Walter Benjamin. La critique: prise de conscience ou préservation», Revue d'esthétique, Hors série (número especial dedicado a Walter Benjamin), 1990

1980 - «A modernidade: um projecto inacabado?», Crítica, nº 2, Novembro de 1987

1982 - La logica de las ciencias sociales, Madrid, Tecnos, 1990

HADJINICOLAOU, Nicos

1973 - Art history and class struggle, London, Pluto, 1978

HALLYN, F.

1985 - «Simbolic order in Kepler's world», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press

HALLYWELL, Leslie

1987 - Halliwell's film guide (8ª edição), London, Paladin

HAMBURGER, Kate

1975 - A lógica da criação literária, S.Paulo, Perspectiva

HAMON-SIREJOLS, Christine; GERSTENKORN, Jacques; GARDIES, André (orgs.)

1994 - Cinéma et théâtralité, Lyon, Aléas

HAUSER, Arnold

1958 - Teorias da arte, Lisboa, Presença, 1978

1973 - A arte e a sociedade, Lisboa, Presença, 1984

1974 - The sociology of art, London, Routledge & Kegan Paul, 1982

1978 - Conversaciones con Lukács, Barcelona, Guadarrama, 1979

HEATH, Stephen

1981- Questions of cinema, Bloomington, Indiana University Press

HEBDIGE, Dick

1979 - Subculture: the meaning of style, London, Methuen

HEGEL, G. W. Friedrich

1832-1845 - Estética, Lisboa, Guimarães Editores, 1993

HEIDEGGER, Martin

1927 - Existence and being, London, Vision, 1949

1950 - «The origin of the work of art», *in* Poetry, language, thought, New York, Harper & Row, 1982

1954a - «The thinker as poet», *in* Poetry, language, thought, New York, Harper & Row, 1982

1954b - What is called thinking?, New York, Harper & Row, 1968

1959 - On the way to language, San Francisco, Harper & Row, 1982

1950 - «O caminho do campo», Revista Portuguesa de Filosofia, Tomo XLIII, Fascs. 1-2, Janeiro-Junho de 1987

HEINICH, Nathalie

1983 - «L'aura de Walter Benjamin: note sur "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 49, Setembro de 1983

1990 - «Perception esthétique et catégorisation artistique: comment peut-on trouver ça beau?», *in* Ducret, Heinich e Gucht (orgs.), La mise en scène de l'art contemporain, Bruxelles, Les Éperonniers

HELBO, André

1984 - «Évidences et stratégies de l'analyse théâtrale», *in* Herta Schmid e Aloysius van Kesteren (eds.), Semiotics of drama and theatre: new perspectives in the theory of drama and theatre, Amsterdam, John Benjamins

HENDERSON, Brian

1971 - «Dois tipos de teoria do filme», *in* Eduardo Geada (org.), Estéticas do cinema, Lisboa, Dom Quixote, 1985

HENNEBELLE, Guy

1983 - «Les utopies ne sont plus ce qu'elles étaient», CinémAction, nº25

HENNEBELLE, Guy; PRÉDAL, René

1987 - L'influence de la télévision sur le cinéma, Cinématographe nº44

HENNION, Antoine

1983 - «La sociologia dell'intermediario: il caso del direttore artistico di varietà» Sociologia del Lavoro, nº 25, 1985

1988 - «Le peuple, le sociologue et le producteur à succès» *in* Collectif Révoltes Logiques, Esthétiques du peuple, Paris, La Découverte/Presses Universitaires de Vincennes

1992 - «Les mediateurs modernes de la musique: l'instrument, la partition, l'enregistrement», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, ACARTE

HERCULANO, Alexandre

1843 - O bobo, Lisboa, Ulisseia, 1992

HERPIN, Nicolas

1980 - Recensão crítica a «La distinction», Revue Française de Sociologie, XXI-3, Julho-Setembro de 1980

HINTIKKA, Jaakko

1985 - «True and false logics of scientific discovery», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François

1966 - Hitchcock: diálogo com Truffaut, Lisboa, Dom Quixote, 1987

HOBERMAN, J.

1991 - Vulgar modernism: writing on movies and other media, Philadelphia, Temple University Press

HOLTON, Gerald

1973 - Thematic origins of scientific thought, Cambridge, Harward University Press, 1975

HOWARD, David; MABLEY, Edward

1993 - The tools of screenwriting: a writer's guide to the craft and the elements of a screenplay, New York, St. Martin's Press

HUSSERL, Edmund

1954 - La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale, Paris, Gallimard, 1989

HUYGHE, René

1960 - A arte e a alma, Lisboa, Bertrand

INGARDEN, Roman

1930 - A obra de arte literária, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979

ITURRA, Raul

1986 - «Trabalho de campo e observação participante em antropologia», *in* Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), Metodologia das ciências sociais, Porto, Afrontamento

JABON, Luc

1988-89 - «Du scénario comme création», Les Cahiers du Scénario, nº 4-5, Inverno de 1988-89

JAMESON, Fredric

1971 - Marxism and form, Princeton, Princeton University Press

1979 - «Reificação e utopia na cultura de massas», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 4-5, Outubro de 1980

JARVIE, Ian Charles

1970 - Towards a sociology of the cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry, London, Routledge & Kegan Paul

1987 - Philosophy of the film: epistemology, onthology, aesthetics, New York, Routledge & Kegan

JAUSS, Hans Robert

1970 - A literatura como provocação, Lisboa, Vega, 1993

1978 - Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard

JEFFRI, Joan

1986 - Arts money: raising it, saving it, and earning it, New York, Neal Schuman Publishers

JESIONOWSKI, Joyce E.

1987 - Thinking in pictures: dramatic structure in D. W. Griffith's biograph films Berkeley, University of California Press

JIMÉNEZ, José

1993 - «Uma estética para tempos incertos», Expresso, 20 de Fevereiro de 1993

JOSSELSON, Ruthellen; LIEBLICH, Amia (eds.)

1993 - The narrative studies of lives, London, Sage, 1993

1994 - Exploring identity and gender, London, Sage, 1994

JOST, François

1978 - «Le film: récit ou récits?», *in* Cahiers du 20e siècle, nº 9

1983 - «Narration(s): en deçà et au-delà», Communications, nº 38

1992 - Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision, Paris, Méridiens Klincksieck

JUNG, Carl Gustav

1933 - Modern man in search of a soul, Harcourt, Brace and Co, New York

KANT, Immanuel

1790 - Crítica da faculdade do juízo, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992

KANTOR, Tadeusz

1990 - «Conversation: interview par Guy Scarpetta», Art Press, Hors série nº 10

KAYMANN, Martin Andrew

1981 - Alguns dos nossos melhores poetas são fascistas: uma introdução a Ezra Pound, Coimbra, Fenda

KIRKLEY, Donald

1976 - «Credits are not enough», The Screen Writer, vol. II, nº 3, Agosto de 1946

KLINE, T. Jefferson

1992 - Screening the text: intertextuality in New Wave French cinema, Baltimore, The John Hopkins University Press

KOJÈVE, Alexandre

1985 - «Deux notes sur "la fin de l'histoire"», Traverses, nº 33/34, Janeiro de 1985

KOLKER, Robert Philipp

1988 - A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman, New York, Oxford University Press

KOSLOFF, Sarah

1988 - Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film, Berkeley, University of California Press

KRACAUER, Siegfried

1962 - «The theatrical story», *in* Barnet, Berman e Burto (orgs.), Aspects of the drama, Boston, Little, Brown and Company

1970 - Theory of film: the redemption of physical reality, New York, Oxford University Press

KRISTEVA, Julia

1969 - Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil

KUHN, Thomas S.

1962 - The structure of scientific revolutions, Chicago, University of Chicago Press

KUNDERA, Milan

1986 - A arte do romance, Lisboa, D. Quixote, 1988

1994 - La lenteur, Paris, Gallimard

LACAN, Jacques,

1960 - «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», *in* Écrits 2, Paris, Seuil, 1971

1966 - «La science et la verité», *in* Écrits 2, Paris, Seuil, 1971

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (orgs.)

1978 - L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris Seuil

LAKATOS, Imre; MUSGRAVE, Alan (orgs.)

1970 - A crítica e o desenvolvimento do conhecimento, São Paulo, Cultrix, 1979

LANGER, Susanne K.

1953 - Sentimento e forma, São Paulo, Perspectiva, 1980

LAPSLEY, Robert; WESTLAKE, Michael

1988 - Film theory: an introduction, Manchester, Manchester University Press

LARERE, Odile

1980 - De l'imaginaire au cinéma, Paris, Albatros

LATOUR, Bruno; FABRI, Paolo

1977 - «La rhétorique de la science: pouvoir et devoir dans un article de science exacte», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº 13, Fevereiro de 1977

LEENHARDT, Jacques

1973 - «Semântica e sociologia da literatura», *in* F. Bonhôte *et al*, Sociologia da literatura, Lisboa, Estampa, 1980

LÉVI-STRAUSS, Claude

1950 - «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss», *in* Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France

1956 - Tristes tropiques, Paris, Plon

1958a - Anthropologie structurale I, Paris, Plon

1958b - «L'éfficacité symbolique», *in* Anthropologie structurale 1, Paris, Plon

1962 - La pensée sauvage, Paris, Plon

1964 - Mythologiques I: Le cru et le cuit, Paris, Plon

1971 - Mythologiques IV: L'Homme nu, Paris, Plon

LIMA, Maria Isabel Pires de

1981 - «Adorno versus Goldmann - dois percursos para uma estética sociológica», Jornal de Letras, Artes e Ideias

LIPOVETSKI, Gilles

1986 - A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo, Lisboa, Relógio d' Água, 1988

1987 - O império do efémero, Lisboa, D.Quixote, 1989

LOPES, Fernando

1985 - «Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes», *in* AAVV, Cinema Novo Português: 1960/1974, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985

LOPES, José Manuel Castello

1992 - «Cinema em Portugal: nem oferta, nem procura», *in* Idalina Conde (org.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte

LOTMAN, Iouri

1973 - Sémiotique et esthétique du cinéma, Paris, Éditions Sociales, 1977

LOUREIRO, José Manuel

1990 - «O combate entre o mundo e a terra», Expresso, 2 de Junho de 1990

LOURENÇO, Eduardo

1951 - «Esfinge ou a poesia», *in* Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974

1955 - «"Orfeu" ou a poesia como realidade», *in* Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974

1957 - «O irrealismo poético ou a poesia como mito», *in* Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974

1959 - «Tempo e poesia», *in* Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974

1960 - «"Presença" ou a contra-revolução do modernismo português», *in* Tempo e Poesia, Porto, Inova, 1974

1961 - «Angelismo e poesia», *in* Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974

1963 - «Agustina Bessa Luís ou o neo-romantismo», Colóquio, nº 26, Dezembro de 1963

1968 - Prefácio à edição portuguesa de Michel Foucault, As palavras e as coisas, Lisboa, Portugália

1969 - «Sérgio como mito cultural», *in* O labirinto da saudade, Lisboa, D. Quixote, 1978

1971 - «Dialéctica mítica da nossa modernidade», *in* Tempo e poesia, Porto, Inova, 1974

1974 - «Crítica e metacrítica: balisas para um itinerário sem elas», Prefácio a Tempo e poesia, Porto, Inova

1978 - O labirinto da saudade, Lisboa, D. Quixote, 1982

1983 - Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa, Lisboa, Sá da Costa

1984 - Ocasionais I, Lisboa, A Regra do Jogo

1988 - Nós e a Europa, ou as duas razões, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

1994 - O canto do signo: existência e literatura, Lisboa, Presença

LUCAS, Ana

1990 - «La alegoría barroca y el lamento silencioso de la naturaleza: teoría de lenguaje y crítica literaria en Walter Benjamin», Creación, nº 1, Abril de 1990

LUHMANN, Niklas

1982 - The differentiation of society, New York, Columbia University Press

1990 - Essays on self-reference, New York, Columbia University Press

LUKACS, Georg

1911 - L'âme et les formes, Paris, Gallimard, 1974

1963 - Essays on Thomas Mann, New York, Brosset & Dunlap, 1965

LYNES, Russel

1980 - The tastemakers: the shaping of American popular taste, New York, Dover

LYOTARD, Jean-François

1967 - La phénoménologie, Paris, Presses Universitaires de France

1974 - Économie libidinale, Paris, Minuit

1979 - La condition post-moderne: rapport sur le savoir, Paris, Minuit

1985- «Une ligne de résistance», Traverses, nº 33/34, Janeiro de 1985

1987 - O pós-moderno explicado às crianças, Lisboa, D. Quixote

MACEDO, António de

1959-1960 - A evolução estética do cinema, Lisboa, Clube Bibliográfico Editex

MACHEREY, Pierre

1966 - Para uma teoria da produção literária, Lisboa, Estampa, 1971

MAFFÉSOLI, Michel

1985 - «Le paradigme esthétique: la sociologie comme art», Sociologie et Sociétés, vol. XVII, nº 2, Outubro de 1985

MANDEL, Ernest

1944 - Cadáveres esquisitos: uma história social do romance policial, Lisboa, Cotovia, 1993

MANHEIM, Karl

1952 - «The problem of generations», *in* Essays on the sociology of knowledge, London, Routledge & Kegan Paul

MANKIEWICZ, Joseph L.

1947 - «Film author! Film author!», The Screen Writer, vol. 2, nº 12, Maio de 1947

MARCUSE, Herbert

1937 - «Sobre o carácter afirmativo da cultura», *in* Adorno, Horkheimer e Marcuse, Cultura e sociedade, Lisboa, Presença, 1970

1964 - L'homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée, Paris, Minuit, 1968

1977 - The aesthetic dimension: toward a critique of marxist aesthetics, Boston, Beacon Press, 1978

MARIE, Michel

1980a - «Analyse textuelle», *in* Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon e Marc Vernet, Lectures du film, Paris, Albatros

1980b - «Impression de réalité», *in* Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon e Marc Vernet, Lectures du film, Paris, Albatros

1983 - «L'analyse textuelle du film», *in* Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet, L'esthétique du film, Paris, Nathan

MARIE, Michel; VERNET, Marc (orgs.),

1990 - Christian Metz et la théorie du cinéma, Paris, Méridiens Klincksieck

MARIN, Louis

1985 - «Animalité ou snobisme?», Traverses, nº 33/34, Janeiro de 1985

1991 - «Les plaisirs de la narration», *in* De la représentation, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994

MARQUARD, Odo

1981 - «L'homme accusé et l'homme disculpé dans la philosophie du XVIIIe siècle», Critique, nº 413, Outubro de 1981.

MARQUES, António

1987 - «Leitura de Hans Blumenberg: The legitimacy of modern age», Crítica, nº 1, Maio de 1987

1988 - «Metamorfose da razão - o problema da entrada numa época pós-moderna», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7

1990 - Sujeito e perspectivismo, Lisboa, D. Quixote

1992 - «A terceira crítica como culminação da filosofia transcendental kantiana», prefácio a Immanuel Kant, Crítica da faculdade do juízo, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992

1993 - Perspectivismo e modernidade, Lisboa, Vega

1995 - «O alcance crítico e construtivo da Terceira Crítica de Kant», *in* Comunicações, 1, Nono encontro de filosofia (estética e filosofia), Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, 1995

MARTINS, Hermínio

1974 - «Time and theory in sociology», *in* John Rex (ed.), Approaches to sociology, London, Routledge

1993 - «Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da tecnologia», Risco, nº 20, Ano IX, Outono/Inverno de 1993.

MARTINS, Moisés de Lemos

1993 - «A epistemologia do saber quotidiano», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 37, Junho de 1993

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich

1971 - Sobre a literatura e a arte, Lisboa, Estampa

MASSON, Alain

1989 - L'image et la parole: l'avènement du cinéma parlant, Paris, La Différence

MAST; COHEN; BRAUDY (eds.)

1992 - Film theory and criticism: introductory readings, New York, Oxford University Press

MATISSE, Henri

s/data - Escritos e reflexões sobre arte, Lisboa, Ulisseia

MATOS-CRUZ, José de

1980 - Anos de Abril: cinema português 1974-1982, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1982

1981 - O cais do olhar: fonocinema português, Lisboa, Instituto Português de Cinema

1989 - Prontuário do cinema português: 1896-1989, Lisboa, Cinemateca Portuguesa

MEGILL, Allan

1985 - Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley California University Press

MELO, Alexandre (org.)

1994 - Arte e dinheiro, Lisboa, Assírio & Alvim

MELO, Alexandre

1994 - O que é arte, Lisboa, Difusão Cultural

MELTZER, Donald

1984 - Dream-life, Oxford, Cluny Press

MEMMI, A.

1970 - «L'étude des contenus, étape fondamentale d'une sociologie de la littérature contemporaine», *in* Robert Escarpit (org.), Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion

MENDES, João Maria

1991 - «A crise das histórias», Arte7, nº 1, Inverno de 1991

MERQUIOR, José Guilherme

1969 - Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro

1972 - «Para o sesquicentenário de Matthew Arnold», Colóquio Letras, nº 10 Novembro de 1972

1975 - A estética de Lévi-Strauss, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro

1979 - «O significado do pós-modernismo», Colóquio Letras, nº 52, Novembro de 1979

1981 - As ideias e as formas, Rio de Janeiro, Nova Fronteira

1987 - «Sobre a doxa literária», Colóquio Letras, nº 100, Novembro-Dezembro de 1987

1988 - «Resposta a Jean Duvignaud», *in* Luiz Francisco Rebello (org.), O texto e o acto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

METZ, Christian

1968 - Essais sur la signification au cinéma, I, Paris, Méridiens Klincksieck, 1983

1971 - Langage et cinéma, Paris, Albatros, 1982

1973 - Essais sur la signification au cinéma, II, Paris, Klincksieck, 1983

1977 - O significante imaginário: psicanálise e cinema, Lisboa, Horizonte, 1980

1991 - L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Paris, Méridiens Klincksieck

MEYER, Michel

1986 - A problematologia: filosofia, ciência e linguagem, Lisboa, D. Quixote, 1991

1991 - O filósofo e as paixões: esboço de uma história da natureza humana, Lisboa, Asa, 1994

1992 - Linguagem e literatura (ensaio sobre o sentido), Lisboa, Usus, 1994

MEYERHOLD, Vzévolod

1973 - Écrits sur le théâtre, tomo I, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme

1980 - O teatro teatral, Lisboa, Arcádia

MICCICHÉ, Lino

1972 - Il nuovo cinema degli anni '60, Torino, ERI

MILLER, Arthur I.

1981 - «Visualization lost and regained: the genesis of the quantum theory in the period 1913-27», *in* Judith Wechsler (ed.), On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press, 1981

MINGUET, Philippe

1992 - Sens et contresens de l'art, Bruxelles, De Boeck-Wesmael

MIRANDA, José Augusto Bragança de

1984 - «Elementos para uma teoria da censura: censurância, argumentação e conflito», Tese de mestrado em Comunicação Social, Universidade Nova de Lisboa

1986 - «Considerações sobre a arte na sua "situação pós-moderna"», *in* Maria Teresa Cruz (coord.), Contemporaneidades, Lisboa, ZTT/Averroes

1988 - «Modernidade e legitimidade: reflexões em torno da posição de Hans Blumenberg», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7

1989 - «Nietzsche e a modernidade: considerações em torno da II Intempestiva», *in* António Marques (org.), Cem anos após o projecto "Vontade de poder-transmutação de todos os valores", Lisboa, Vega, 1989

1990a - «Apresentação de Hans Blumenberg», prefácio a H. Blumenberg, Naufrágio com espectador, Lisboa, Vega

1990b - «Berman e a tradição da modernidade», Expresso, 17 de Fevereiro de 1990

1990c - «Benjamin em salto de tigre», Expresso, 29 de Setembro de 1990

1993 - «A política que vem», Expresso, 5 de Junho de 1993

1994 - Analítica da actualidade, Lisboa, Vega

MITRY, Jean

1968 - Histoire du cinéma, art et industrie, Paris, Éditions Universitaires

MOLDER, Maria Filomena

1986 - «Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin», Análise, nº 4

MONTEIRO, João César

1959 - Corpo submerso, Lisboa, Edição do Autor

1974 - Morituri te salutant: os que vão morrer saúdam-te, Lisboa, & Etc

MONTEIRO, Paulo Filipe

1986 - «A ciência e o regresso da estética», Revista Portuguesa de Psicanálise nº 4, Dezembro de 1986

1987 - «Her lips were soft: presença da estética na ciência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 5, Novembro de 1987

1988a - «Os brancos de António Ramos Rosa», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, Março de 1988

1988b - «Chez eux, chez nous», *in* Antoine Lion e Pedro de Meca (orgs), Culture et pauvretés, Paris, La Documentation Française

1989 -«A dimensão dramática, literária e visual do trabalho científico: alguns exemplos», Sociologia: problemas e práticas, nº 7, Outubro de 1989

1990 - «O real muda: e a sua interpelação?», in Actas do 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro/Colibri

1991 - «Os usos das artes na era da diferenciação social», Revista da Comunicação e Linguagens, nº 12/13, Janeiro de 1991

1991 - «A figura da derrota no cinema português», Via Latina, nº 3, Maio de 1991

1992 - «Públicos das artes ou artes públicas?», *in* Idalina Conde (ed.), Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, Acarte

1994 - «Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses», Análise Social, vol. XXIX, nº 129

MOORES, Shaun

1993 - Interpreting audiences: the ethnography of media consumption, London, Sage

MOREIRA, Isabel M. Martins

1985 - Galerias de arte e o seu público, Lisboa, Instituto Português de Ensino à Distância

MOREIRA, João Paulo

1988 - Televisão em Portugal: pretextos para reflectir, Coimbra, Oficina do Centro de Estudos Sociais, nº 4, Novembro de 1988

MORIN, Edgar

1958 - O cinema ou o homem imaginário, Lisboa, Moraes, 1970

1972 - Les stars, Paris, Seuil

MOULIN, Raymonde

1967 - Le marché de la peinture en France, Paris, Minuit

MOURGUES, Nicole de

1994 - Le générique de film, Paris, Méridiens Klincksieck

MUKAROVSKY, Jan

1933 - «Em volta da estética do cinema», *in* Escritos sobre estética e semiótica da arte, Lisboa, Estampa, 1981

1935-39 - «O tempo no cinema», *in* Escritos sobre estética e semiótica da arte, Lisboa, Estampa, 1981

1936 - «Função, norma e valor estético como factos sociais», *in* Escritos sobre estética e semiótica da arte, Lisboa, Estampa, 1981

MUMBY, Dennis K. (ed.)

1993 - Narrative and social control: critical perspectives, London, Sage

MUNSTENBERG, Hugo

1916 - The photoplay: a psychological study, New York, Dover, 1970

MURCIA, Claude; MENEGALDO, Gilles (orgs.)

1990 - Les contraintes de la cohérence dans le film de fiction, Poitiers, Université de Poitiers/Licorne

NABAIS, Nuno

1993 - «Kant perspectivista», Expresso, 3 de Julho de 1993

NANCY, Jean-Luc

1994 - Les Muses, Paris, Galilée

NEGREIROS, Almada

1935 - «O cinema é uma coisa e o teatro é outra», *in* Obras completas, vol. V (Ensaios), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992

NIELSEN, Kai

1970 - «Hume and the emotive theory», Philosophical studies, Vol.XIX

NIETZSCHE, Friedrich

1874 - Considerações intempestivas, Lisboa, Presença, 1976

1887 - On the genealogy of morals; Ecce homo, New York, Random House, 1969

1882 - The gay science, New York, Random House, 1974

1892 - A origem da tragédia, Lisboa, Guimarães Editores, 1982

NISBET, Robert

1962 - «Sociology as an art form», Pacific Sociological Review, 5, 2, Outono de 1962

NOBRE, Roberto

1964 - Singularidades do cinema português, Lisboa, Portugália

NUNES, Adérito Sedas

1961 - «Contribuição para a análise das gerações sociais», Revista do Gabinete de Estudos Corporativos, nº 12, Lisboa, 1961.

ODIN, Roger

1981 - «Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son: étude de "L'Hiver" de Marcel Hanoun», *in* Cinémas de la modernité: films, théories, Paris, Klincksiceck

OLIVA, Achille Bonitto

1988 - «Da vanguarda à transvanguarda», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, Março de 1988

OLIVEIRA, Emídio Rosa de

1989 - «A televisão é um electro-doméstico», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 9, Maio de 1989

OLIVEIRA, Manoel de

1963 - Aniki-Bóbó-Planificação do filme de Manoel de Oliveira, Porto, Cineclube do Porto

1983 - «Rencontre: Manoel de Oliveira», Cinématographe, nº91 Julho-Agosto de 1983

1988a - «Premessa», *in* Augusto M. Seabra (org.), Portogallo: "Cinema Novo" e oltre..., Venezia, Marsilio Editori

1988b - Alguns projectos não realizados e outros textos, Lisboa, Cinemateca Portuguesa

1989 - Les cannibales: un film de Manoel de Oliveira, Paris, Dis Voir

1992 - «Note sur "La divine comédie"», *in* António Pedro Pita (org.), Régio, Oliveira e o cinema, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde e Cineclube de Vila do Conde, 1994

PAIS, José Machado *et al*

1994 - Práticas culturais dos lisboetas, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais

PANOFSKY, Erwin

1955 - Significado nas artes visuais, São Paulo, Perspectiva, 1979

PAPERT, Seymour A.

1981 - «The mathematical unconscious», *in* Judith Wechsler (ed.), On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press

PARRET, Herman

1984 - «Verdade, verificação, veridicção», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986

PASOLINI, Pier Paolo

1965? - «Le cinéma de poésie», Cahiers du Cinéma, nº 171, Outubro de 1965

1965? - «O argumento cinematográfico como "estrutura que quer ser outra estrutura"», *in* Empirismo herege, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982

1987 - Écrits sur le cinéma, Paris, Presses Universitaires de Lyon/Institut Lumière

PASSEK, Jean-Loup (org.)

1982 - Le cinéma portugais, Paris, Centre Georges Pompidou/L'Equerre

PAVEL, Thomas

1986 - Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988

PAVESE, Cesare

1928 - «L'aventurier manqué», *in* La trilogie des machines, Paris, Mille et Une Nuits, 1994

PAYO, Patrícia San

1993 - «A letra da obra», Expresso, 22 de Maio de 1993

PAZ, Octávio

1974 - Os filhos do barro, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984

1975 - Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo, S. Paulo, Perspectiva, 1977

PEARCE, David; RANTALA, Veikko

1985 - «Continuity and scientific discovery», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press

PEETERS, Benoit (org.)

1986 - Autour du scénario: cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, pub., littérature, Bruxelles, Édit.de l'Université

PELAYO, Jorge

1985 - Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica, Lisboa Cinemateca Portuguesa

PELLETIER, François

1983 - Imaginaires du cinématographe, Paris, Librairie des Méridiens

PEREIRA, Miguel Baptista

1976 - «Compreensão e alteridade», Biblos, vol. LII

PERONI, Michel

1988 - Histoires du livre: lecture et parcours bibliographique, Paris, Centre George Pompidou

PESSOA, Fernando

1973 - Páginas de estética e de teoria e crítica literárias, Lisboa, Ática

1980 - Textos de crítica e de intervenção, Lisboa, Ática

PÉTONNET, Colette

1982 - «L'observation flottante: l'exemple d'un cimetière parisien», L'Homme, XXII (4), Outubro-Dezembro de 1982,

PINA, Luis de

1977a - Documentarismo português, Lisboa, Instituto Português do Cinema

1977b - A aventura de cinema português, Lisboa, Vega

1978 - Panorama do cinema português (das origens à actualidade), Lisboa, Terra Livre

1987 - História do cinema português, Mem Martins, Europa-América

PIRRO, Ugo

1982 - Per scrivere un film, Milano, Rizzoli

PITA, António Pedro

1994 - «José Régio e Manoel de Oliveira: a poesia possível», *in* A. P. Pita (org.), Régio, Oliveira e o cinema, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde e CineClube de Vila do Conde

PITIOT, Pierre

1972 - Cinéma de mort: esquisse d'un baroque cinématographique, Fribourg, Éditions du Signe

PORTO, Carlos; MENEZES, Salvato Teles

1985 - 10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984, Lisboa, Caminho

POSTLEWAIT, Thomas

1992 - «History, hermeneutics, and narrativity», *in* Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach, Critical theory and performance, Michigan, The University of Michigan Press

PRÉDAL, René

1987 - «Godard: la télévision dans le cinéma», CinémAction, nº 44

PROPP, Vladimir

1928 - Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux, Paris, Seuil, 1973

RAMOS, Jorge Leitão

1989 - Dicionário do cinema português: 1962-1988, Lisboa, Caminho

1995 - «Síntese da história do cinema português», Expresso, destacável «Os anos do cinema», Janeiro a Agosto de 1995

RANCIÈRE, Jacques

1983 - Le philosophe et ses pauvres, Paris, Fayard

1984 - L'empire du sociologue, Paris, La Découverte

RANIERI, Nicola

1990 - Amor vacui: il cinema di Michelangelo Antonioni, Chieti, Métis

REBELLO, Luiz Francisco

sem data - Condenados à vida, Lisboa, Tempo

RÉGIO, José

1927 - «Legendas cinematográficas: Ivan Mosjukine, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Nicolas Rimski, Emil Jannings», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1930a - «Cinema português», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1930b - «A querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1931 - «Cinema português: A SEVERA, fonofilme de Leitão de Barros, DOURO, FAINA FLUVIAL, direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1933 - «Em volta de A CANÇÃO DE LISBOA», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1934 - «Cinema português: Gado bravo e Douro, faina fluvial», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1937 - «Cinema português: Trevo de quatro folhas, A revolução de Maio, Bocage - Maria Papoula», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1939 - «Cinema e teatro portugueses», *in* Páginas de doutrina e crítica da "Presença", Porto, Brasília, 1977

1940 - Em torno da expressão artística, Lisboa, Inquérito

1947-1957 - Teatro: Benilde ou a virgem-mãe, O meu caso, Mário ou eu próprio-o-outro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.

1991 - Dicionário de narratologia, Coimbra, Almedina

RIBEIRO, António Sousa

1983 - «A teoria estética de Adorno ou a dialéctica em carne viva», Jornal de Letras, Artes e Ideias, 18/1/1983

1985 - «O plágio da criação: Karl Kraus e a tradição cultural», Biblos, vol. LXI

1988a - «Modernismo e pós-modernismo: o ponto da situação», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24, Março de 1988

1988b - «Para uma arqueologia do pós-modernismo: a "Viena 1900"», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 6/7, 1988

RICOEUR, Paul

1975 - Hermeneutica y estructuralismo, Buenos Aires, Megápolis

1981 - «The narrative function», *in* Hermeneutics and the humans sciences, Cambridge, Cambridge University Press

1983 - Temps et récit, 1.: l'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil

1984 - Temps et récit, 2.: la configuration du temps dans le récit de fiction, Paris, Seuil

1985 - Temps et récit, 3.: le temps raconté, Paris, Seuil

RIGOTTI, Francesca

1983 - «La metafora concreta», Alfabeta, nº 54, Novembro de 1983

RIMMON-KENAN, Shlomith

1983 - Narrative fiction: contemporary poetics, London, Methuen

RITTER, Joachim

1963 - «Paisage: reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna», *in* Subjetividad: seis ensayos, Barcelona/Caracas, Alfa, 1986

ROACH, Joseph R.

1992 - «Hermeneutics and phenomenology», *in* Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach, Critical theory and performance, Michigan, The University of Michigan Press, 1992

ROCHLITZ, Rainer (org.)

1990 - Théories esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud

ROCHLITZ, Rainer

1992a - «Dans le flou artistique: éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique"», *in* Christian Bouchindhomme e R. Rochlitz, L'art sans compas: redéfinitions de l'esthétique, Paris, Cerf, 1992

1992b - Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard

RODRIGUES, Adriano Duarte

1986 - «Nova racionalidade científica e emergência da questão comunicacional», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 3, Junho de 1986

1990 - Estratégias da comunicação, Lisboa, Presença

1991a - «Arte e experiência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 12-13, Janeiro de 1991

1991b - Introdução à semiótica, Lisboa, Presença

1993 - «Para uma sociologia fenomenológica da experiência contemporânea», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 37, Junho de 1993

1994 - Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação, Lisboa, Presença

ROLLASON, Christopher

1980 - «Ideologia, sexualidade e forças produtivas em Poe e Balzac», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 4/5, Outubro de 1980

RORTY, Richard

1992 - «O progresso do pragmatista», *in* Stefan Collini (org.), Interpretação e sobreinterpretação, Lisboa, Presença, 1993

ROSE, Gillian

1981 - Hegel contra sociology, London, Athlone

ROSEN, Philip (ed.)

1986 - Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader, New York, Columbia University Press

ROSENGARTEN, Ruth

1987 - «O pós-modernismo e as artes visuais», Risco, nº 6, Verão de 1987

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1750 - «Discours sur les sciences et les arts», *in* Oeuvres complètes, Paris, Gallimard (Pléiade), 1964

ROWLAND, Robert

1978 - «Ciências sociais, História social», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 1, Junho de 1978

RUPPERT, Peter

1980 - «Audience engagement in Wender's "The American friend" and Fassbinder's "Ali: fear eats the soul"», *in* Syndy M. Conger e Janice R. Welsch (eds.), Narrative strategies: original essays in film and prose fiction, Illinois, Western Illinois University Press

SANGUINETI, Edoardo

1978 - «Sociologia da vanguarda», *in* Literatura e sociedade: problemas de metodologia em sociologia da literatura, Lisboa, Estampa

SANTOS, Boaventura de Sousa

1983 - «Os conflitos urbanos no Recife», Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 11, Maio de 1983

1987 - Um discurso sobre as ciências, Porto, Afrontamento

1989 - Introdução a uma ciência pós-moderna, Porto, Afrontamento

1993 - «Cinco desafios à imaginação sociológica», in AAVV, Estruturas sociais e desenvolvimento: Actas do II Congresso Português de Sociologia, vol. I, Lisboa, Fragmentos

1994 - Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade, Porto, Afrontamento

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa

1984 - «À roda de Stevens», Cadernos de Literatura, nº 19, Dezembro de 1984

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos

1983 - Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no séc. XIX, Lisboa, Presença - Instituto de Ciências Sociais

1988 - Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos, Lisboa, Presença

1990 - «Reprodutividade/raridade: o jogo dos contrários na produção cultural», *in* AAVV, A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século: Actas do I Congresso Português de Sociologia, vol. II, Lisboa, Fragmentos, 1990

1994 - «Deambulações pelos novos mundos da arte e da cultura», Análise Social, vol. XXIX, nº 125-126

SARTRE, Jean-Paul

1948 - Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1948

1958 - «Théâtre et cinéma», *in* Un théâtre de situations, Paris, Gallimard, 1973

1960 - Questions de méthode, Paris, Gallimard

1971 - L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857, 2 vols., Paris, Gallimard, 1971-72

SCARPETTA, Guy

1985 - L'Impureté, Paris, Grasset

1988 - L'artifice, Paris, Grasset

1990 - «Tadeusz Kantor, le survivant de Cracovie», Art Press, Hors série nº 10 («Le théâtre, art du passé, art du présent»), 1990

SCHEFER, Jean Louis

1979 - «L'homme ordinaire du cinéma: entretien avec Jean Louis Schefer», Cahiers du Cinéma, nº 296, Janeiro de 1979

1980 - L'homme ordinaire du cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard

SCHILLER, Friedrich von

1795 - La educación estética del hombre, Madrid, Espasa-Calpe, 1968

SCHNITZLER, Arthur

1988 - Relations et solitudes, Paris, Rivages

SCHOLES, Robert

1976 - «Narration and narrativity in film», Quarterly Review of Film Studies, nº 286

SEABRA, Augusto M. (org.)

1988 - Portogallo: «cinema novo» e oltre..., Venezia, Marsilio

SEABRA, Jorge

1993 - Cinema e memória no Estado Novo: o caso «Chaimite» de Jorge Brum do Canto, Coimbra, Dissertação de Mestrado

SEGRE, C.

1986 - «Géneros», *in* Enciclopédia Einaudi, vol. 17, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

1989 - «Narração/Narratividade», Enciclopédia Einaudi, vol. 17, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

SELDES, Gilbert

1956 - The public arts: a report on the movies, radio and television, New York, Simon and Schuster

SENA, Jorge de

1961 - «O culto do "autêntico" ou a crítica pelo buraco da fechadura», *in* O reino da estupidez, Lisboa, Moraes, 1961

1992 - Amor e outros verbetes, Lisboa, Edições 70

SENNETT, Richard

1974 - The fall of public man, New York, W.W.Norton & Company, 1992

SÉRGIO, António

1929 - Ensaios III, Lisboa, Sá da Costa, 1980

SILVA, José Carlos Gomes da

1983 - «Nous-mêmes, nous-autres», L'Homme, XXIII (3), Julho-Setembro de 1983

SIMMEL, Georg

1896 - «Estética sociológica», *in* El individuo y la libertad: ensayos de crítica da la cultura, Barcelona, Península, 1986

1912 - «El actor y la realidad», *in* El individuo y la libertad: ensayos de critica de la cultura, Barcelona, Península, 1986

1913 - «Filosofia del paisaje», *in* El individuo y la libertad: ensayos de critica de la cultura, Barcelona, Península, 1986

1918 - «Estilo germánico y estilo clásico-románico», *in* El individuo y la libertad: ensayos de crítica da la cultura, Barcelona, Península, 1986

1988 - La tragédie de la culture, Paris, Rivages

SINGLY, François de

1986 - «Artistes en vue», Revue Française de Sociologie, XXVII

SINTONEN, Matti

1985 - «Separating problems from their backgrounds: a question-theoretic proposal», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York/London, Plenum Press

SITNEY, P. Adams

1990 - Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature, New York, Columbia University Press

SMITH, Cyril Stanley

1981 - «Structural hierarchy in science, art and history», *in* Judith Wechsler, On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press

SOBCHACK, Vivian

1992 - The adress of the eye: a phenomenology of film experience, Princeton, Princeton University Press

SORLIN, Pierre

1977 - Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain, Paris, Aubier Montaigne

SOUSA, Ernesto de

1956 - O argumento cinematográfico, Lisboa, Sequência

1960 - O que é o cinema, Lisboa, Arcádia, 1960

SOUSA, Ernesto de; COSTA, José Fonseca e; CARDOSO, Adelino (orgs.)

1957 - A realização cinematográfica, Lisboa, Sequência

STAM, Robert

1985 - Reflexivity in film and literature: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard, New York, Columbia University Press, 1992

STAM; BOURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS

1992 - New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond, London, Routledge

STATES, Bert O.

1992 -«The phenomenological attitude», *in* Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach, Critical theory and performance, Michigan, The University of Michigan Press

STEINER, George

1971 - In Bluebeard's castle: or some notes towards a re-definition of culture, Londres, Faber and Faber, 1989

1989 - Presenças reais, Lisboa, Presença, 1993.

STRAUSS, Frédéric

1989 - «Situation du cinéma portugais: Actes du printemps», Cahiers du Cinéma, nº 422, Julho-Agosto de 1989

SWAIN, Dwight V.; SWAIN, Joye R.

1988 - Film scriptwriting: a practical manual, Boston, Focal Press

SZONDI, Peter

1956 - Théorie du drame moderne: 1880-1950, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983

1991 - Poésie et poétique de l'idéalisme allemand, Paris, Gallimard

TAMEN, Miguel

1995 - Maneiras da interpretação: os fins do argumento nos estudos literários, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda

TARKOVSKY, Andrei

1986 - Sculpting in time: reflections on the cinema, Austin, University of Texas Press

TENGARRINHA, José

1973 - A novela e o leitor português: estudo de sociologia da leitura, Lisboa, Prelo

TERONI, Sandra; VANNINI, Andrea (orgs.)

1989 - Sartre et Beauvoir al cinema, Firenze, La Bottega del Cinema

THOMPSON, Kristin

1988 - Breaking the glass armor: neoformalist film analysis, Princeton, Princeton University Press

TODOROV, Tzvetan (org.)

1982 - Literatura e realidade: que é o realismo?, Lisboa, Dom Quixote, 1984

TODOROV, Tzvetan

1978 - Os géneros do discurso, Lisboa, Edições 70, 1981

TORGAL, Luís Reis

1989 - História e ideologia, Coimbra, Minerva

1991 - «Sobre a História do Estado Novo: fontes, bibliografia, áreas de abordagem e problemas metodológicos», Revista de História das Ideias, número de homenagem ao Professor Víctor de Sá

1994 - «Cinema e propaganda no Estado Novo: a "conversão dos descrentes"», *in* Comunicações, Actas do XII Encontro de Professores de História da Zona Centro, Coimbra

TORRES, António Roma

1974 - Cinema português: ano Gulbenkian, sem local, Livros Zero

TRAQUINA, Nelson

1992 - Portugal na Europa pós-92: o desafio da nova era audiovisual, Oeiras, Instituto Nacional de Administração

1994a - «Portuguese cinema: in the doldrums of neglect», European Journal of Communication, vol. 9

1994b - «A programação televisiva portuguesa na nova era da concorrência», Revista de Comunicação e Linguagens, nº 20, Dezembro de 1994

TURNER, Graeme

1988 - Film as social practice, London, Routledge

UBERSFELD, Anne

1981- L'école du spectateur, Paris, Éditions Sociales

VALE, Francisco

1984 - «Um habitante do espaço literário», prefácio a Maurice Blanchot, O livro por vir, Lisboa, Relógio d'Água, 1984

VALENTE, Vasco Pulido

1990 - Às avessas, Lisboa, Assírio & Alvim

VALÉRY, Paul

1957 - Oeuvres, Paris, Gallimard (Pléiade)

VANDAMME, Fernand

1985a - «Introduction - Logic of discovery and logic of discourse: why?», *in* Hintikka e Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press

1985b - «Logic, discourse, discovery: an averroistic register approach», *in* Jaakko Hintikka e Fernand Vandamme (eds.), Logic of discovery and logic of discourse, New York, Plenum Press

VASCONCELOS, António Pedro

1988-1989 - «L'absence de modèles dans le cinéma européen», Les Cahiers du Scénario, nº 4-5, Inverno de 1988-1989

VATTIMO, Gianni

1985 - O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna, Lisboa, Presença, 1987

1989 - La société transparente, Paris, Desclée de Brouwer, 1990

VAUCHER, Andréa R.

1991 - «Scénarios: banco à Hollywood», Cahiers du Cinéma, nº 440, Fevereiro de 1991

VEBLEN, Thorstein

1899 - The theory of the leisure class, New York, Random House, 1934

VENTURI, Lionello

1936 - História da crítica de arte, Lisboa, Edições 70, 1984

VIRMAUX, Alain e Odette

1981 - Un genre nouveau: le ciné-roman, Paris, Edilig

WAGNER, Richard

1849 - «The art-work of the future», *in* Bernard F. Dukore (ed.), Dramatic theory and criticism: from Greeks to Grotovski, Forth Worth, Harcourt Brace Jovanovitch, 1973

WATTS, Harold H.

1955 - «Myth and drama», *in* James Calderwood e Harold Toliver (eds.), Perspectives on drama, New York, Oxford University Press, 1968

WEBER, Max

1904 - «A objectividade do conhecimento nas ciências e na política sociais», *in* Sobre a teoria das ciências sociais, Lisboa, Presença, 1977

1917 - «O sentido da "neutralidade axiológica" nas ciências sociológicas e económicas», *in* Sobre a teoria das ciências sociais, Lisboa, Presença, 1977

1925 - «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música», *in* Economía y sociedad, México, Fondo de Cultura Económica, 1983

WECHSLER, Judith (ed.)

1981 - On aesthetics in science, Cambridge, The MIT Press

WENDERS, Wim

1982 - «Histórias impossiveis: conferência num colóquio sobre técnicas narrativas» *in* A lógica das imagens, Lisboa, Edições 70, 1990

1995 - «Até ao fim do cinema», entrevista a João Lopes, Expresso, 13 de Maio de 1995, pp. 34R-50R.

WHITTOCK, Trevor

1990 - Metaphor and film, Cambridge, Cambridge University Press

WILSON, George M.

1986 - Narration in light: studies in cinematic point of view, Baltimore, John Hopkins University Press

WINSTON, Douglas Garrett

1973 - The screenplay as literature, London, The Tantivy Press

WITKOWSKI, J.

1986 - «Reason is silent before beauty», TIBS, nº 11, Janeiro de 1986

WITTGENSTEIN, Ludwig

1921 - Tratado lógico-filosófico; investigações filosóficas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987

1938 - Aulas e conversas sobre estética, psicologia e fé religiosa, Lisboa, Cotovia, 1991

WOLFF, Janet

1981 - A produção social da arte, Rio de Janeiro, Zahar, 1982

1983 - Aesthetics and the sociology of art, London, Allen & Unwin

WOLLEN, Peter

1972 - Signos e significação no cinema, Lisboa, Horizonte, 1984

WURZER, Wilhelm S.

1990 - Filming and judgment: between Heidegger and Adorno, New Jersey, Humanities Press Int.

YNDURAÍN, Francisco

1972 -«Sociología y literatura», Colóquio Letras, nº 10, Novembro de 1972

ZALAMANSKY, Henri

1970 - «L'étude des contenus, étape fondamentale d'une sociologie de la littérature contemporaine», *in* Robert Escarpit (org.), Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970

ZANCAN, Marina

1990 - «Tra vero e bello, documento e arte», *in* Giorgio Tinazzi e Marina Zancan (orgs.), Cinema e letteratura del neorealismo, Venezia, Marsilio Editori

ZÉRAFFA, Michel

1971 - Romance e sociedade, Lisboa, Estúdios Cor, 1974

ZIMA, Pierre V.

1978 - Pour une sociologie du texte littéraire, Paris, U.G.E.

1979 - «Le rapport sémiotique/dialectique dans le domaine de la littérature», Critique Communiste, nº 28

ZIMMER, Christian

1984 - Le retour de la fiction, Paris, Cerf

ZOLBERG, Vera

1990 - Constructing a sociology of the arts, Cambridge, Cambridge University Press

FAC. DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO