



PERSPECTIVAS LUSO-BRASILEIRAS EM ARTES E COMUNICAÇÃO

Vol. 1: Cinema e outras Artes

(Org.)

Jorge Carrega

Ingrid Fachine

Organizadores
Jorge Carrega
Ingrid Fechine

PERSPECTIVAS LUSO-BRASILEIRAS EM ARTES E COMUNICAÇÃO

Vol. 1: Cinema e outras Artes

Uma edição do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal), numa parceria com o Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular” da UEPB-Universidade Estadual da Paraíba (Brasil) e a colaboração do CIC – Grupo de Pesquisa “Comunicação, Imagem e Contemporaneidade” da UTP- Universidade Tuiuti do Paraná.

CONSELHO EDITORIAL

Mirian Estela Nogueira Tavares – Universidade do Algarve
Vítor Reia -Batista – Universidade do Algarve
Denize Correia Araujo – Universidade Tuiuti do Paraná - UTP
Irenilda de Souza Lima – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Ana Isabel Soares – Universidade do Algarve
Sandra de Jesus Boto- Universidade do Algarve
Natália Laranjinha – CIAC

ORGANIZAÇÃO

Jorge Manuel Neves Carrega – CIAC
Ingrid Fechine – Universidade Estadual da Paraíba

Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação
Vol. 1: Cinema e outras Artes

© 2016 Copyright by Jorge Manuel Neves Carrega e Ingrid Fechine (Organizadores)

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS PARA OS AUTORES

CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve
FCHS-Universidade do Algarve, Campus de Gambelas, 8005-139 Faro
www.ciac.pt | secretaria.ualg@ciac.p

Grupo de Pesquisa

“Comunicação, Memória e Cultura Popular” da Universidade Estadual da Paraíba
Rua Baraúnas, nº: 351, Bairro Universitário, Campina Grande, CEP: 58429500
ingridfechine@yahoo.com.br

ISBN: 978-989-20-6501-4

Todas as fotos são da responsabilidade dos respectivos autores e editor.

Capa, composição, paginação e organização gráfica:
Elissama Vitor Barreto

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Mirian Tavares | 8

INTRODUÇÃO

Jorge Carrega e Ingrid Fechine | 9

PARTE I: Cinema

CONSIDERANDO O TEMPO (E O CINEMA [INTERATIVO]) - primeira parte

Bruno Silva, Mirian Nogueira Tavares, Vítor Reia – Baptista e Susana Costa | 14

CONSIDERANDO O TEMPO (E O CINEMA [INTERATIVO]) - segunda parte

Bruno Silva, Mirian Nogueira Tavares, Vítor Reia – Baptista e Susana Costa | 25

CINEMA INTERATIVO NO CONTEXTO DA TELEVISÃO DIGITAL

Maicon Ferreira de Souza e Roziane Keila Grando | 44

DO FESTIM À ARCA: NOVAS POSSIBILIDADES DO CINEMA NA ERA DIGITAL

Denize Araujo e Luis Fernando Severo | 54

1952-1974: GÊNEROS POPULARES E COPRODUÇÃO

CINEMATOGRAFICA NA EUROPA MEDITERRÂNEA

Jorge Manuel Neves Carrega | 70

EM RETROSPECTIVA: ALGUNS “INÍCIOS” NA

FILMOGRAFIA DE MANOEL DE OLIVEIRA

William Pianco | 83

**DINÂMICAS NO CONSENSO: A MUDANÇA DE REGIME
NO CINEMA DE ATUALIDADES EM PORTUGAL E ESPANHA**

Olivia Novoa Fernández e Filipa Cerol Martins | 95

ARTE POLÍTICA NA CRÍTICA DE CINEMA ENGAJADA DOS ANOS SETENTA

Margarida Maria Adamatti | 112

**O CONTADOR DE MULHERES: A MULHER MOÇAMBICANA
NA CINEMATOGRAFIA DE LICÍNIO AZEVEDO**

Mirian Tavares e Sílvia Vieira | 124

**THE NEW WOMAN, FREEDOM AND IMMORALITY
IN PRE-CODE HOLLYWOOD (1927-1934)**

Liliana Lopes Dias | 130

LITERATURA E CINEMA: EXPERIMENTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO

João Carvalho e Ana Alexandra Carvalho | 144

PARTE II: Artes e Comunicação

FONTE DE INFORMAÇÃO, ESCRITOS POPULARES:

A RELIGIOSIDADE NA LITERATURA DE CORDEL

Ingrid Fachine, Orlando Angelo e Elissama Vitor Barreto | 162

**AS ARTES VISUAIS COMO REPRESENTAÇÃO DE UMA REALIDADE
EM RUÍNAS EM *FINISTERRA*, DE CARLOS DE OLIVEIRA**

Sara Vitorino Fernandez | 176

**ESCOLA E CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: INTERAÇÃO
DA COMUNIDADE COM A SALA DE AULA**

Maria Claurênia Abreu de A. Silveira | 187

**A FICÇÃO TELEVISIVA E SEU VIÉS CULTURAL: SIMBOLOGIAS
MÍSTICO-RELIGIOSAS DE TENDA DOS MILAGRES**

Robéria Nádia Araújo Nascimento | 197

**GRUPO DE TEATRO EXPERIEUS: A BUSCA DA CONJUGAÇÃO DE NOVAS LINGUAGENS
ARTÍSTICO-EDUCATIVAS**

**Cristiane Agnes Stolet Correia, Adalto Carlos da Conceição,
Guilherme Mendes Sinésio e Lucélia Alves Pereira | 212**

**REFRESH- 4 MOMENTOS: A IMAGEM EM MOVIMENTO – ESPAÇO
FECHADO, ESPAÇO ABERTO NA OBRA DE ALEXANDRE ESTRELA**

Pedro Cabral Santo | 229

**A ARGUMENTAÇÃO NO DISCURSO VERBOMUSICAL
E O SISTEMA RETÓRICO DA CANÇÃO**

Josely Teixeira Carlos | 247

NOTAS BIOGRÁFICAS | 256

O CIAC tem acolhido, ao longo dos anos, diversos projetos editoriais no âmbito da investigação desenvolvida no centro. Privilegiamos as parcerias, pois acreditamos que é uma maneira de intercambiar o conhecimento e de difundir a produção que é feita por nós, ao mesmo tempo que somos informados do que se faz noutras partes e que diz respeito, diretamente, ao trabalho que desenvolvemos aqui. Nesse sentido este livro vem tornar realidade algumas das nossas muitas demandas: produção e difusão do conhecimento na área do Cinema e das outras Artes; aprofundamento dos estudos dessa produção artística em Portugal e no Brasil, no intuito de perceber as nossas semelhanças e dissensões e de promover um diálogo profícuo, e permanente, entre investigadores do Brasil e de Portugal, enriquecedor para todos que participam do processo e para os que terão acesso à publicação.

A dupla coordenação do livro, feita pelo investigador do CIAC Jorge Carrega e pela Professora Ingrid Fachine, da Universidade Estadual da Paraíba, demonstra o nosso interesse em desenvolver, cada vez mais, parcerias produtivas e que tenham como resultado o que aqui apresentamos, um conjunto de reflexões sobre os fazeres artísticos no cinema, nas artes plásticas, no teatro ou mesmo na fusão do cinema com as outras artes. A distância oceânica que separa os dois países desfaz-se quando são lançadas pontes que promovem o (re) conhecimento dos saberes outros e de muitos que partilhamos, além da língua que temos em comum.

Mirian Tavares
Coordenadora do CIAC

A investigação e o debate sobre artes e ciências da comunicação nos meios académicos de Portugal e Brasil ganharam uma importância significativa nas últimas duas décadas, o que se traduziu na proliferação de cursos de pós-graduação e no surgimento de Grupos de Investigação que acolhem e organizam a pesquisa nestas áreas científicas.

Tendo em vista promover o diálogo entre investigadores de Portugal e do Brasil, o CIAC- Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e o Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular” da UEPB – Universidade Estadual da Paraíba (Brasil), com a colaboração do CIC – Grupo de Pesquisa “Comunicação, Imagem e Contemporaneidade” da UTP - Universidade Tuiuti do Paraná (Brasil), organizaram a presente publicação, na qual se reúnem trabalhos de investigadores portugueses e brasileiros, contribuindo assim para a difusão do conhecimento científico que resultou da investigação em artes e comunicação, desenvolvida nos respetivos contextos académicos.

Criado em 2008, como resultado da fusão do Centro de Investigação em Ciências da Comunicação e Artes (Universidade do Algarve) e do Centro de Investigação em Teatro e Cinema (Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL), o CIAC agrega também investigadores da Universidade Aberta e do Instituto Universitário da Maia. Atuando na área dos estudos artísticos, o CIAC assume um carácter interdisciplinar, desenvolvendo investigação na área dos estudos artísticos (artes, cinema, teatro) e comunicação, e encontra-se organizado em três linhas fundamentais:

- Arquivos e memória – Compreende a produção de plataformas digitais, interligadas à plataforma base do centro, que acolhem o resultado dos projetos desenvolvidos nas diversas linhas de investigação no intuito de promover a circulação e difusão dos conteúdos de arquivos materiais pré-existentes, por um lado e por outro a criação de arquivos de raiz utilizando as tecnologias dos new media.

- Criação de Artefactos Digitais – Esta diretriz é voltada para a produção de artefactos digitais que promovem a interligação entre as artes e as tecnologias, sendo que parte dos produtos aqui desenvolvidos são resultado de projetos cuja matriz encontra-se nos cursos de formação avançada acolhidos pelo CIAC. A produção de artefactos digitais está intimamente relacionada à ideia geral de produção de arquivos e da preservação da memória, sobretudo no que diz respeito ao património imaterial.
- Literacias - Investigação fundamental ou aplicada sobre mecanismos de apropriação de princípios, técnicas/métodos, códigos/convenções próprios das Artes ou dos Media, em contextos diferenciados.

O Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular”, criado em 2013 pela Professora Doutora Ingrid Fachine (UEPB), está cadastrado no Diretório de Grupos de pesquisa do CNPq. O Grupo objetiva desenvolver estudos que apoiem pesquisas na área de Comunicação (Jornalismo/ Assessoria de Comunicação/Mídia) e Cultura. Realizam-se pesquisas em torno dos saberes das Culturas populares, registrados na oralidade e na escritura, expressões da Memória Coletiva. Artesanato, rendeirias, rendas, cordel, funcionaram como primeiro centro de interesse de pesquisa, que vem sendo ampliado com os estudos de temáticas afins. O Grupo articula estudos junto ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le monde Lusophone, dirigido pela Professora Doutora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos da Université Paris Ouest Nanterre La Défense. A atuação concentra-se igualmente na interação com outros grupos de pesquisa que desenvolvem temáticas afins, estimulando as pesquisas na área, a disseminação das discussões e incentivando a organização de publicações.

O CIC- Grupo de Pesquisa “Comunicação, Imagem e Contemporaneidade” pertence à Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP. O GP CIC foi criado em 2001, pela pesquisadora Professora Doutora Denize Araujo, e está registrado no Diretório de Grupos de pesquisa do CNPq. O objetivo do GP CIC é investigar o desenvolvimento histórico da imagem em movimento, assim como pesquisar as tendências mais recentes do Cinema e Audiovisual.

Optamos por estruturar o livro “Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação. Vol 1”, em duas partes. A primeira, dedicada inteiramente a traba-

lhos de investigação sobre cinema, abre com dois artigos dos investigadores do CIAC, Bruno Silva, Mirian Tavares, Vítor Reia-Batista e Susana Costa, que refletem sobre as questões do tempo no cinema interativo e investigam as possibilidades de experimentação da interatividade na linguagem cinematográfica.

Maicon Ferreira de Souza (UTP) e Roziane Keila Grandó (UNICAMP) pesquisam sobre a viabilidade de aplicação do cinema interativo na televisão digital através dos seus diversos suportes tecnológicos, e Denize Araujo e Luis Fernando Severo (UTP) pesquisam as novas possibilidades narrativas e expressivas do cinema como linguagem artística na era digital.

Jorge Carrega (CIAC) investiga a importância da coprodução cinematográfica no florescimento dos géneros populares no cinema da Europa mediterrânea durante as décadas de 1950 e 1960, e Wiliam Pianco (CIAC) analisa as primeiras obras de Manoel Oliveira, procurando a génese dos elementos temáticos e formais que caracterizam a sua filmografia a partir dos anos setenta.

Olivia Novoa Fernández e Filipa Cerol Martins (CIAC), investigam a mudança de regime e a evolução dos jornais cinematográficos em Portugal e Espanha, em meados da década de 1970, durante o período de transição democrática, e Margarida Maria Adamatti (USP) avalia os critérios de análise da crítica engajada no Brasil para demonstrar como o debate estético em torno do cinema se tornou um imperativo da resistência ao regime militar.

Silvia Vieira e Mirian Tavares (CIAC) analisam o papel da mulher, e em particular das prostitutas e adolescentes, na obra do cineasta moçambicano Licínio Azevedo, e Liliana Dias (CIAC) investiga a representação da mulher no cinema de Hollywood dos anos vinte e trinta, e a influência do código Hays nesta mesma representação.

Encerramos a primeira parte, dedicada aos estudos fílmicos, com o artigo de João Carvalho e Ana Carvalho (CIAC), que abordam as relações entre a literatura e o cinema, na perspetiva da compreensão da natureza das linguagens literária e cinematográfica, dos conceitos de experimentação narrativa, de intertextualidade e de adaptação.

A segunda parte deste livro concerne diversos temas relacionados com as artes e comunicação, desde a literatura de cordel às artes plásticas. Ingrid Fehine, Orlando Angelo e Elissama Barreto (UEPB) investigam a religiosidade presente na literatura de cordel, a partir de uma análise de conteúdo. Os folhetos selecionados fazem parte do acervo da Biblioteca Átila Almeida da Universidade Estadual da Paraíba.

Sara Vitorino Fernandez analisa o romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra* (1978) e investiga o modo como o autor utiliza as artes visuais numa procura de captação e conservação da realidade em decomposição.

Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira (UFPB) analisa e discute a presença do contador de histórias na comunidade e na sala de aula, apoiando-se nos conceitos de performance proposto por Zumthor e na visão sobre o contador, elaborada por Benjamin, e Robéria Nádia Araújo Nascimento (UEPB) articula as simbologias da religiosidade afro-brasileira, especialmente o Candomblé, na minissérie da Rede Globo *Tenda dos Milagres*, adaptação da obra homônima de Jorge Amado.

Cristiane Agnes Stolet Correia (UEPB), Adalto Carlos da Conceição (UFRJ), Guilherme Mendes Sinésio (UEPB) e Lucélia Alves Pereira (UEPB) trazem a experiência do Grupo Experleus, grupo teatral formado a partir de projeto de pesquisa e extensão da UEPB. Enfatizam-se as práticas teatrais e conceitos como o arquétipo de Jung e a dobradura ator-xamã (Icle). Partindo da obra de Alexandre Estrela, Pedro Cabral Santo (CIAC) procura enquadrar a imagem em movimento na sua específica relação com o contexto das Artes Plásticas, com ênfase em questões que envolvem diretamente as práticas adotadas pela videoinstalação.

Encerramos este livro com o artigo de Josely Teixeira Carlos (USP/PARIS X) no qual a autora faz uma análise do discurso verbomusical (da música cantada, da *canção*) na sua dimensão retórica e argumentativa, utilizando o suporte teórico da Retórica (Clássica e Nova Retórica) e da Argumentação, especialmente os trabalhos de Aristóteles, Cícero, Reboul e Mosca, além da Análise do Discurso, orientada por Dominique Maingueneau.

Certos de que os trabalhos de pesquisa aqui reunidos suscitarão o interesse da comunidade académica (estudantes, professores e investigadores), esperamos ter deste modo contribuído para a disseminação do conhecimento científico no mundo lusófono.

*Jorge Carrega
Ingrid Fachine*

Junho 2016



PARTE I: Cinema

Bruno Mendes da Silva
Mirian Nogueira Tavares
Vítor Reia - Baptista
Susana Costa
Universidade do Algarve/CIAC

RESUMO

Este artigo encontra-se dividido em duas partes: *Considerando o tempo (e o cinema [interativo]) – primeira parte* e *Considerando o tempo (e o cinema [interativo]) – segunda parte*. Na primeira parte abordaremos discussões relativas à ideia de tempo cronológico: modelos temporais, relação entre tempo e linguagem cinematográfica e, finalmente, a questão do tempo no cinema interativo. Neste sentido, tendo como ponto de partida as experiências interativas *O livro dos Mortos* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/livros-dos-mortos.html>) e *Neblina* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/neblina.html#neblinaimagem>), que integram o projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*, desenvolvido no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Na segunda parte do artigo pretendemos desenvolver ideias relativas às possibilidades de experimentação de interatividade na linguagem cinematográfica, mantendo como pano de fundo a questão do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: tempo, cinema, narrativa, interatividade, experimentação, plataforma, arte digital.

ABSTRACT

This paper is divided in two different parts: *Considering time (and cinema [interactive]) – first part* and *Considering time (and cinema [interactive]) – second part*. In the first part we intent to approach discussions on the idea of chronological time: temporal models, relationship between time and cinematographic language and, finally, the aspects of time in interactive cinema. Starting from interactive experiences *The book of dead* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/livros-dos-mortos.html>) and *Haze* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/neblina.html#neblinaimagem>), which are part of the project *The forking paths* developed at Research Center for Arts and Communication. In the second part of this paper we intent to analyze ideas related to new possibilities on interactive experimentation in cinematographic language, while keeping the background on the issue of time.

KEYWORDS: time, cinema, narrative, interactivity, experimentation, platform, digital art.

1. INTRODUÇÃO

A referência base deste estudo será o projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*, uma plataforma *online* dedicada a experiências fílmicas interativas, onde se encontram os filmes em análise: *O Livro dos Mortos* (2015) e *Neblina* (2014). Principiado no início de 2013, no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e implementado no Laboratório de Estudos Fílmicos (LEF), o projeto *Os Caminhos que se Bifurcam* insere-se na linha de investigação “Criação de Artefactos Digitais” do Centro. Esta diretriz do CIAC pauta-se pela produção de artefactos digitais que procuram relações intrínsecas entre arte e tecnologia. Este projeto procura dar continuidade à pesquisa iniciada na tese de doutoramento *Eterno Presente, o tempo na contemporaneidade*, que resultou na publicação do livro *A máquina encravada, a questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade* (2010). Esta investigação básica é o ponto de partida do projeto atual, que procura alinhar investigação aplicada e desenvolvimento experimental, encerrando as seguintes propostas:

1. a produção de narrativas¹ cinematográficas interativas², que procuram transferir o espetador, através de um processo de imersão, de um nível extradiagético³ para um nível intradiagético⁴;
2. a reflexão, e experimentação, da ideia de tempo no cinema;
3. a criação de uma plataforma de alojamento de filmes e/ou projetos de filmes interativos.

O primeiro artigo desenvolve a questão central deste projeto: o tempo, relacionando-a com a temática e a forma dos contos escolhidos para adaptação das experiências fílmicas. Neste sentido, esta primeira parte do trabalho, enceta uma incursão ao pensamento relativo à ideia de tempo, tentando relacioná-los com a ideia de tempo fílmico. Na segunda parte do artigo, será feito um breve percurso pelos momentos

1 Entende-se narrativa enquanto ato de relatar um conjunto de conteúdos representados por um enunciado. Neste caso concreto, a narrativa concretiza-se num suporte expressivo verbo-icónico: o cinema (Reis&Lopes, 1996).

2 A ideia de interatividade relativa a meios digitais surgiu no início dos anos 80, em plena ascensão das tecnologias de informação e comunicação. Neste contexto, a interatividade permite ao utilizador destes meios um determinado nível de troca comunicacional, participação ou interferência em relação ao artefacto digital. Na sequência da fusão entre a linguagem audiovisual e a linguagem informática, a aprendizagem cultural contemporânea parece caminhar para uma situação de hegemonia da utilização de interfaces interativos, onde as imagens não são estanques e possibilitam um maior ou menor diálogo com o utilizador/espetador. A interatividade mediática não está apenas relacionada com a dimensão visual, podendo abranger a totalidade das extensões sensoriais, inclusive o sentido do tato, por conseguir superar o espaço real da matéria, bem como a extensão e duração dos elementos que compõem o meio ambiente humano.

3 Referente ao narratário enquanto entidade participativa no processo de enunciação da narrativa.

4 Referente às personagens que integram uma história.

mais significativos da história do cinema interativo, tanto a um nível meramente tecnológico como a um nível estético que resulta de uma combinação harmoniosa entre conteúdos criativos e tecnologia. Posteriormente, visitaremos a plataforma, o espaço virtual para onde convergem todos os conteúdos relacionados com o projeto (desde notícias a artigos científicos).

2. TEMPO

O mais famoso e antigo registo relativo à natureza do tempo remonta à obra autobiográfica de Santo Agostinho, *Confissões*. Nesta obra, o pensador, coloca a seguinte questão:

“Mas o que agora parece claro e manifesto é que nem o futuro, nem o passado existem, e nem se pode dizer com propriedade, que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Talvez fosse mais certo dizer-se: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança.” (Agostinho, 1964)

Agostinho questiona a ideia de passado, presente e futuro e conclui que passado e futuro existem apenas na nossa mente. Mais recentemente, as Experiências Elementares do Tempo (Pöppel, 1978), referem-se a alguns aspetos fundamentais relativos à percepção temporal, tais como a experiênciação *da duração*, *da não-simultaneidade*, *da ordem*, *do passado e presente* e *da mudança*, que incluem a ideia de passagem do tempo. A experiênciação *da não-simultaneidade* e *da ordem* temporal poderão parecer, numa primeira perspetiva, idênticas. No entanto, de acordo com Le Poidevin (2015), quando dois acontecimentos ocorrem quase em simultâneo temos a consciência que ocorreram em tempos distintos sem, no entanto, sermos capazes de precisar qual aconteceu primeiro. Também poderemos partir do princípio de que a nossa experiência individual de distinção entre passado e presente explica, por si própria, a percepção *da ordem*. Podemos, ainda, esperar encontrar ligações entre a percepção *da ordem* temporal e a percepção do movimento, caso este envolva apenas a percepção da ordem de diferentes posições no espaço de um objeto. Mas existirá realmente uma “percepção temporal”? E caso exista, quanto tempo dura o presente?

O termo *Presente Especioso*, desenvolvido por E.R. Clay (1842-1910), refere-se ao espaço de tempo que é, por nós, percecionado enquanto presente. Segundo William James (1890), o momento presente tem, provavelmente, a duração de apenas alguns segundos. Neste sentido, é denominado presente a quantidade de tempo em que estamos *imediatamente sensíveis*. Consequentemente, segundo Le Poidevin (2015), poderemos definir o *Presente Especioso* enquanto:

1. “the span of short-term memory;
2. the duration which is perceived, not as duration, but as instantaneous;
3. the duration which is directly perceived — i.e. not through the intermediary of a number of other, perhaps instantaneous, perceptions;
4. the duration which is perceived both as present and as extended in time.”

Para McTaggart’s (1908), existem dois modos distintos de analisar o tempo: a teoria A e a teoria B. Segundo a teoria A, o tempo tem uma *ordem* e caminha numa determinada direção, sendo possível organizar os eventos de acordo com a sua aparição progressiva do passado para o presente e futuro. Por outro lado, segundo a teoria B, a ideia de tempo que passa é uma ilusão. De um modo objetivo, não existe maneira de atribuir uma *ordem* ao que acontece, tendo em conta que a nossa memória recorda eventos de um modo aleatório. Mesmo que a teoria A esteja correta, podemos concluir que a não existência de tempo é uma probabilidade, tendo em conta que qualquer evento passado já foi um evento do futuro e um evento não pode ser simultaneamente do passado, do presente e do futuro.

Para Broad (1923), “to see a second-hand moving is quite a different thing from “seeing” that a hour-hand has moved”. Quando olhamos para um relógio analógico, e vemos a posição do ponteiro dos segundos, não recordamos a posição anterior: vemos, isso sim, o movimento dos ponteiros. Podemos, então, concluir o seguinte:

5. o que percebemos, percebemos enquanto presente;
6. percebemos o movimento;
7. o movimento ocorre durante um intervalo.

Neste sentido, o que percebemos enquanto presente ocorre durante um intervalo de tempo.

2.1 A Topologia do Tempo

Para Markosian (2014), a topologia padrão da estrutura temporal pode ser resumida a uma linha reta contínua, sem ramificações e infinita em ambas as direções. Para o autor, as questões relacionadas com a topologia do tempo estão diretamente ligadas às temáticas do Platonismo vs Reduccionismo, relativamente à ideia de tempo. Se, na linha Reduccionista, as características do tempo estão diretamente dependentes de factos ligados à relação entre as coisas e os eventos do mundo, na linha Platonista o tempo acontece independentemente do que lhe possa estar relacionado (Markosian, 2014). Assim, presumivelmente, o tempo terá as suas propriedades topológicas por uma questão de necessidade. No entanto, mesmo que assumamos o platonismo enquanto verdade, não ficam claras quais as propriedades que lhe devem ser atribu-

ídas (Markosian, 2014).

Relativamente à questão da infinitude da linha do tempo, Aristóteles defende que o tempo não pode ter um início, tendo em conta que para isso terá de haver um primeiro momento do tempo e, para tal, esse momento terá que ser antecedido de um período de tempo anterior e procedido de um período de tempo posterior, o que torna a ideia de *primeiro momento* incoerente. Pela mesma razão o tempo também não poderá ter um fim⁵.

Markosian levanta, ainda, uma outra questão pertinente: o tempo deverá ser representado por uma simples linha? Segundo o autor, deveríamos colocar a hipótese do tempo ser constituído por múltiplas linhas, isoladas umas das outras.

Neste sentido, cada momento poderá ter um paralelismo com outros momentos de outras linhas. Não sendo os paralelismos obrigatórios, poderão existir linhas de ramificação, círculos fechados e linhas descontinuadas.

2.2 Tempo e Cinema

Barry Dainton (2010) resume as diferentes propostas de estruturas de consciência temporal em três modelos: Modelo Retencional; Modelo Extensional e Modelo Cinemático. No Modelo Retencional, a experiência de mudança e sucessão acontece em episódios de consciência, nos quais, embora não exista extensão temporal, os seus conteúdos representam intervalos estendidos no tempo. Estes episódios de complexa estrutura compreendem as fases momentâneas de experiência imediata, bem como as retenções do passado recente. Neste sentido, as linhas de consciência são formadas pelas sucessões destes estados momentâneos. No Modelo Extensional, os próprios episódios estão temporalmente estendidos e estão aptos para incorporar mudanças. As linhas de consciência são compostas por sucessivas fatias de experiência estendida. Finalmente, no Modelo Cinemático, a percepção imediata carece de qualquer extensão temporal e mesmo acontece com os conteúdos em que estamos diretamente conscientes que se assemelham, de certo modo, a fotografamas. A linha de consciência é, assim, composta por uma sucessão contínua de estados momentâneos de consciência. Neste sentido, são semelhantes a filmes que são constituídos por sequências de fotografamas.

Segundo o autor, familiarizamo-nos em conceber o tempo em função do movimento. Assim, para referir a distância entre o Algarve e o Porto falamos em seis horas. O tempo é pensado em função do movimento, neste caso no movimento mecânico de um automóvel. Logo não havendo movimento, não existe tempo. O mesmo sucede no cinema, tendo em conta que a noção de tempo pode resultar da montagem de várias imagens-movimento. Por exemplo, uma determinada ação pode durar mais ou menos tempo consoante a maior ou menor multiplicação dos seus pontos de vista. A título

5 Aqui salvaguardamos a distâncias cronológicas entre teorias.

de exemplo, temos a cena das escadarias de Odessa, no filme *O Couraçado Potemkin* (1926), de Serguei Eisenstein, onde o realizador, através da referida técnica, estendeu a duração temporal desse momento específico em que as forças do Czar carregam sobre a população em festa.

Conforme é referido no livro *A Máquina Encravada, a questão do tempo nas relações entre cinema, BD e contemporaneidade* (SILVA, 2010), Terry Gilliam, enquanto narrador da série documental da BBC “*The Last Machine*”⁶ refere que Júlio Verne juntou, na sua obra *A volta ao mundo em 80 dias*, as máquinas de alta velocidade modernas: o comboio, o barco a vapor e até o balão de ar. Na altura, Júlio Verne demonstrou que viajar deixara de ser apenas um percurso entre dois pontos: “*Viajar não era ir, era ser levado*”⁷. Com o advento do caminho-de-ferro, viajar passou a ser uma experiência nova única, que podia oscilar entre a excitação e o medo, tendo em conta que a velocidade de 45 km/hora era alcançada pela primeira vez num meio de transporte coletivo. Esta sensação de domínio da alta velocidade e do tempo foi retratada na literatura do século XIX por autores como Victor Hugo, Heinrich Heine e Lewis Carroll.

Ao viajarem sentados, imóveis (tal como hoje em dia), os utentes do caminho-de-ferro viam toda a paisagem a correr pela janela. Os escritores da altura que descreveram esta sensação parecem indicar-nos que estes viajantes foram os primeiros “*espetadores acidentais, precursores dos primeiros cinéfilos, 50 anos mais tarde*”⁸. Talvez não seja mero acaso o facto de grande parte das obras dos primórdios do cinema se referirem a viagens de comboio.

Um outro meio de transporte de grande velocidade frequentemente retratado na altura foi o novíssimo automóvel. Cicil Hepworth, fascinado por estas novas máquinas (cinema e automóvel), realizou, em 1900, a primeira vaga de filmes cujo motivo de interesse principal era os acidentes de automóvel, *género* que continua popular na contemporaneidade.

A atração do público por este veículo motorizado era partilhada por escritores da altura como Kenneth Grahame, que criou o perigoso condutor *Sr. Sapo* na sua obra *O Vento nos Salgueiros*, ou Marinetti que, no seu manifesto futurista, diz o seguinte:

“Declaramos que a magnificência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza, a beleza da velocidade. Um carro de corrida cujo capô é adornado com grandes tubos, como serpentes, um carro que parece movido a metralha é mais belo que qualquer estátua grega”⁹.

6 SMITH, Richard Curson – *The Last Machine*. BBC, 1995. Documentário televisivo, 1º episódio: Space and Time Machine, Sonoro. Col.

7 Ibid.

8 SMITH, Richard Curson – *The Last Machine*. BBC, 1995. Documentário televisivo, 1º episódio: Space and Time Machine, Sonoro. Col.

9 Ibid.

Deleuze¹⁰ refere que após a segunda guerra mundial surge, em algumas cinematografias (como a *nouvelle vague* ou o neo-realismo italiano), uma tentativa de insubordinação contra uma imagem-movimento, em favor de uma imagem-tempo. Essa transição implica uma nova percepção da realidade que já não é baseada no movimento, nem sequer numa sequência temporal linear de passado, presente e futuro. Assim, as sensações sensório-motoras (representação indireta do tempo) tendem a ser substituídas por conjunturas exclusivamente visuais e sonoras (opsigno¹¹ e sonsigno¹² – apresentações diretas do tempo).

Podemos, então, considerar que a relação direta entre o espaço e o tempo é condicionada pelo movimento, ou seja, se a ausência de movimento implica necessariamente uma ausência de tempo, também uma aceleração no espaço implica uma aceleração na percepção do tempo.

2.3 Dos filmes e dos contos

No primeiro filme *Neblina (Haze)* esta questão foi desenvolvida pela via do espectador-protagonista que vivencia o mesmo momento mais do que uma vez, até que esse mesmo momento se torna numa outra coisa: um momento que é simultaneamente o mesmo e outro. Assim, a relação espaço-tempo torna-se uma relação espaço-tempos. No segundo filme *O livro dos mortos* a questão temporal incide principalmente na questão da leitura do filme, oferecendo ao espectador a possibilidade de ler ao seu próprio ritmo (ou tempo), como se da leitura de um livro se tratasse.

Enquanto base teórica, as noções de imagem-movimento, imagem-tempo e imagem-cristal propostas por Deleuze servem de base estruturante neste trabalho. Ao apelarem à imersão provocam uma reação contrária à costumeira reação passiva-submissa. *Os Caminhos que se Bifurcam*, através deste fundo teórico, utiliza no filme *Neblina (Haze)* situações eminentemente visuais através do recurso à câmara subjetiva¹³ e à repetição exaustiva das imagens, procurando ir ao encontro da ideia de opsigno. Encontra, ainda, correspondência na ideia de sonsigno em situações sonoras que surgem sem quaisquer imagens correspondentes ou referentes. No filme *O livro dos mortos*, a ideia de opsigno está intimamente relacionada com momentos onde dois planos paralelos, ligados pelo mesmo som, acontecem em simultâneo (de acordo com as escolhas do espectador). Estes momentos (sempre referentes ao presente)

10 DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

11 Descrição puramente ótica, onde o espectador (aquele que vê) substitui o protagonista (aquele que age).

12 Descrição puramente auditiva, com o mesmo princípio do opsigno e igualmente referente à imagem-tempo.

13 Neste filme, tendo em conta que o ponto de vista é sempre o do espectador/utilizador, enquanto personagem principal da narrativa, todos os planos são planos subjetivos.

acontecem em dois espaços em simultâneo, alterando a relação espaço-tempo para uma relação espaço-espaço-tempo.

Encontrámos na obra de Italo Calvino (CALVINO, 2002) os atributos indicados, tendo em conta a forma (o conto) e a temática de fundo (o tempo) para desmontagem do texto literário em texto fílmico dos Filmes *Neblina* e *O livro dos mortos*. Estas escolhas foram feitas numa perspetiva experimental e embora em termos formais e conceptuais sejam coincidentes com as linhas estruturantes de *Os Caminhos que se Bifurcam*, são assumidamente uma escolha pessoal. Nestes contos a ideia de interatividade está muito presente, pelo jogo¹⁴ que o autor desenvolve entre narrador e narratário, bem como, a ideia de virtualidade. De acordo com Lévi (1995), a imaginação, a memória, o conhecimento, a religião são fatores de virtualização que nos fizeram abandonar a presença física muito antes da chegada das redes digitais. Um outro autor cuja obra aborda a questão do tempo (do tempo que é paralelo, múltiplo, que se bifurca e que simultaneamente se cristaliza no presente) é Jorge Luís Borges. O nome deste projeto presta homenagem ao conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” que trata questões relacionadas com a possibilidade de escolhas múltiplas e, principalmente, de vivências múltiplas, tal como acontece nos filmes interativos que produzimos.

CONCLUSÃO (da primeira parte)

O fascínio pela questão do tempo e das suas possíveis relações com o cinema, com o cinema interativo, e com a literatura, foram o fio condutor do projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*. Os processos psicossomáticos que nos podem conferir diferentes sensações e, conseqüentemente, diferentes perceções relativas à sua passagem (tantas vezes divergente dos aparelhos de medição – os relógios), ganham, no suporte cinematográfico, um potencial de experimentação eminente. Foi esse potencial, que já tinha sido trabalhado na literatura (nomeadamente através do conto) por autores como Jorge Luís Borges e Italo Calvino, que tentámos trazer para o projeto. Na segunda parte deste artigo continuaremos a desenvolver estas questões, tentando compreender até que ponto a possibilidade de interação com o espetador (que agora se torna em espetador/utilizador - sem ele não existe filme interativo) se pode converter uma relação mais ativa com a narrativa fílmica, onde se potencializa o desenvolvimento da linguagem audiovisual.

14 Johan Huizinga pensa o jogo como um retalho da narrativa temporal onde o jogador interpreta uma outra vida paralela e sublinha, na sua obra *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, a importância essencial do jogo na edificação da cultura de qualquer sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo (1964). *As confissões*. São Paulo: Edameris.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.
- BENJAMIN, Walter. (1985). “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução técnica” in Geda, E. (Org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BORGES, Jorge L. (2000). *Ficções*. Lisboa: Visão.
- BROAD, C.D. (1923). *Scientific Thought*. London: Routledge and Kegan Paul.
- CALVINO, I. (2002). *Se numa noite de Inverno um viajante*. Lisboa: Editorial Teorema.
- DELEUZE, G. (1985). *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- GIANNETTI, C. (2012). *Estética Digital – Sintopia da Arte, Ciência e Tecnologia*. Lisboa: Nova Vega.
- GRAU, O. (2003). *Virtual Art: From illusion to immersion*. Massachusetts: MIT.
- HUIZINGA, J- (1992). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- JAMES, William (1890). *The Principles of Psychology*, New York: Henry Holt.
- LE POIDEVIN, Robin (2015), 2015b, ‘Perception and Time’, in Mohan Matthen (ed.), *Oxford Handbook of the Philosophy of Perception*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- LÉVY, P. (1995). *O que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34.
- LUNENFELD, P. (2005). “Os mitos do cinema interativo”. In LEÃO, Lúcia (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC.
- MANOVICH, L. (2011) *The language of new media*. Massachusetts: The MIT Press.
- MANOVICH, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury.

MARKOSIAN, Ned, "Time", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/time/> (consultado em 30 de outubro de 2015).

MCLUHAN, M. (2000). *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Editora Cultrix.

PÖPPEL, Ernst (1978). *Time Perception*. Berlin: Springer Berlin Heidelberg.

REIA-BATISTA, V. (2006). *New Environments of Media Exposure - Internet and Narrative Structures: From Media Education to Media Pedagogy and Media Literacy*. in Carlsson, Ulla and von Feilitzen, Cecilia (eds). *The Service of Young People? Studies and Reflections on Media in the Digital Age*.

REIS, C.; LOPES, A. (1996). *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Almedina.

SILVA, B; ANTÓNIO, R.; RODRIGUES, J. (2015). "Dialectical Polyptych: an interactive movie". *Third International Conference On Advances in Computing, Communication and Information Technology - CCIT*. Doi: 10.15224/978-1-63248-061-3-83.

SILVA, B. (2010). *A Máquina Encravada: a questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade*. Porto: Editorial Novembro.

SILVA, B. (2014). "[Neblina em Avanca: apresentação pública do primeiro filme interativo da trilogia Os Caminhos que se bifurcam](#)". *Avanca Cinema*. Avanca: Edições Cineclubes de Avanca.

SILVA, B. (2014). "The Forking Paths: An Interactive Cinema Experience". *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics (IJCICG)*. DOI: 10.4018/ijcicg.2014010104.

SILVA, B.; COSTA, Susana. (2015) "Personagens que saem e que entram no ecrã: interatividade e cinema", in Bruno Silva; Albio Sales (org.). *Poéticas Contemporâneas - Arte e Tecnologia*. Ceará: Edições Universidade Federal do Ceará, pp. 377 – 398.

SILVA, B.; DOMINGUEZ, M. (2014). "Between the Sacred and the Profane in the S. João d'Arga's Festivities: A Digital Art Installation". *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics (IJCICG)*. DOI: 10.4018/ijcicg.2014010101.

SILVA, B.; RODRIGUES, J.; ALVES, R.; MADEIRA, M.; FERRER J.; CASTA S.; MARTINS, J. (2014). "FÁTIMA REVISITED: AN INTERACTIVE INSTALLATION". *SGEM proceedings*.

DOI: 10.5593/sgemsocial2014B4.

SILVA, B.; SALES, Albio (Org.) (2015). *Poéticas Contemporâneas - Arte e Tecnologia*. Ceará: Edições Universidade Federal do Ceará. http://www.uece.br/eduece/dmdocuments/livro_arte.pdf.

SILVA, B.(2013). "[Neblina: notas sobre o projeto Os caminhos que se bifurcam](#)", *Revista Texto Digital*, V.9, nº 2, Dezembro, 2013.

TAVARES, M. (2014). "Special Issue on Digital Media-Art: New Experiences in Arts and Technology", *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* 5, 1: 1 - 8.

TAVARES, M. (2008). *Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias*, São Paulo, ARS vol.6 no.12, July/Dec.

TAVARES, M.; CRUZ, T.; PAULINO, F. (2014). "CulturalNature Arga#2". *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* 5, 1: 21 - 31.

VOGUEL, A. (2006). *Film as a subversive art*. Singapore: DAP/CT Editions.

ZIELINSKI, F. (1999). *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bruno Mendes da Silva
Mirian Nogueira Tavares
Vítor Reia - Baptista
Susana Costa
Universidade do Algarve/CIAC

RESUMO

Este artigo encontra-se dividido em duas partes: *Considerando o tempo (e o cinema [interativo]) – primeira parte* e *Considerando o tempo (e o cinema [interativo]) – segunda parte*. Na primeira parte abordamos discussões relativas à ideia de tempo cronológico: modelos temporais, relação entre tempo e linguagem cinematográfica e, finalmente, a questão do tempo no cinema interativo. Neste sentido, tendo como ponto de partida as experiências interativas *O livro dos Mortos* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/livros-dos-mortos.html>) e *Neblina* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/neblina.html#neblinaimagem>), que integram o projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*, desenvolvido no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Na segunda parte do artigo, pretendemos desenvolver ideias relativas às possibilidades de experimentação de interatividade na linguagem cinematográfica, mantendo como pano de fundo a questão do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: tempo, cinema, narrativa, interatividade, experimentação, plataforma, arte digital.

ABSTRACT

This paper is divided in two different parts: *Considering time (and cinema [interactive]) – first part* and *Considering time (and cinema [interactive]) – second part*. In the first part we intent to approach discussions on the idea of chronological time: temporal models, relationship between time and cinematographic language and, finally, the aspects of time in interactive cinema. Starting from interactive experiences *The book of dead* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/livros-dos-mortos.html>) and *Haze* (<http://oscaminhosquesebifurcam.com/neblina.html#neblinaimagem>), which are part of the project *The forking paths* developed at Research Center for Arts and Communication. In the second part of this paper we intent to analyze ideas related to new possibilities on interactive experimentation in cinematographic language, while keeping the background on the issue of time.

KEYWORDS: time, cinema, narrative, interactivity, experimentation, platform, digital art.

1. INTRODUÇÃO

A referência base deste estudo será o projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*, uma plataforma *online* (oscaminhosquesebifurcam.com) dedicada a experiências fílmicas interativas, onde se encontram os filmes em análise: *O Livro dos Mortos* (2015) e *Neblina* (2014). Princiado no início de 2013, no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e implementado no Laboratório de Estudos Fílmicos (LEF), o projeto *Os Caminhos que se Bifurcam* insere-se na linha de investigação “Criação de Artefactos Digitais” do Centro. Esta diretriz do CIAC pauta-se pela produção de artefactos digitais que procuram relações intrínsecas entre arte e tecnologia. Este projeto procura dar continuidade à pesquisa iniciada na tese de doutoramento *Eterno Presente, o tempo na contemporaneidade*, que resultou na publicação do livro *A máquina encravada, a questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade* (2010). Esta investigação básica é o ponto de partida do projeto atual, que procura alinhar investigação aplicada e desenvolvimento experimental, encerrando as seguintes propostas:

1. a produção de narrativas¹ cinematográficas interativas², que procuram transferir o espetador, através de um processo de imersão, de um nível extradiagético³ para um nível intradiagético⁴;
2. a reflexão, e experimentação, da ideia de tempo no cinema;
3. a criação de uma plataforma de alojamento de filmes e/ou projetos de filmes interativos.

O primeiro artigo desenvolve a questão central deste projeto: o tempo, relacionando-a com a temática e a forma dos contos escolhidos para adaptação das experiências fílmicas. Neste artigo, será feito um preâmbulo pelos momentos mais significativos da história do cinema interativo, tanto a um nível meramente tecnológico como a um nível estético que resulta de uma combinação harmoniosa entre conteú-

1 Entende-se narrativa enquanto ato de relatar um conjunto de conteúdos representados por um enunciado. Neste caso concreto, a narrativa concretiza-se num suporte expressivo verbo-icónico: o cinema (Reis&Lopes, 1996).

2 A ideia de interatividade relativa a meios digitais surgiu no início dos anos 80, em plena ascensão das tecnologias de informação e comunicação. Neste contexto, a interatividade permite ao utilizador destes meios um determinado nível de troca comunicacional, participação ou interferência em relação ao artefacto digital. Na sequência da fusão entre a linguagem audiovisual e a linguagem informática, a aprendizagem cultural contemporânea parece caminhar para uma situação de hegemonia da utilização de interfaces interativos, onde as imagens não são estanques e possibilitam um maior ou menor diálogo com o utilizador/espetador. A interatividade mediática não está apenas relacionada com a dimensão visual, podendo abranger a totalidade das extensões sensoriais, inclusive o sentido do tato, por conseguir superar o espaço real da matéria, bem como a extensão e duração dos elementos que compõem o meio ambiente humano.

3 Referente ao narratário enquanto entidade participativa no processo de enunciação da narrativa.

4 Referente às personagens que integram uma história.

dos criativos e tecnologia. Posteriormente, a plataforma, o espaço virtual para onde convergem todos os conteúdos relacionados com o projeto (desde notícias a artigos científicos) também será analisada neste artigo.

2. O PROJETO: OS CAMINHOS QUE SE BIFURCAM

2.1 Cinema interativo

Desde os finais do século XIX foram muitos os projetos levados a cabo no sentido de absorver os sentidos do espetador, ampliando e desenvolvendo as telas de projeção e, conseqüentemente, o campo de percepção do público. Em 1924, a Paramount introduziu o Magnascopio, composto por uma tela circular e vários projetores, proporcionando ao espetador a impressão de estar envolto na ação. Por outro lado, para concorrer com a televisão e para aumentar o número de espetadores, que já tinham começado a diminuir, nos anos 50, começaram a surgir os ecrãs *widescreen*. Em 1952, Fred Waller apresentou um complexo processo cinematográfico de ecrã panorâmico, o *Cinerama*, e no ano seguinte a Twentieth Century-Fox lançou o Cinemascope, um ecrã panorâmico anamórfico de 35 mm⁵.

Originalmente havia três câmaras com um único disparador. No cinema, as imagens eram projetadas a partir de três cabines de projeção de 35 mm sincronizadas para uma tela de grandes proporções, com um arco de 146°. Um dos grandes inconvenientes deste processo eram as emendas que nunca deixavam de se notar no ponto onde se juntavam as diferentes projeções.

No início dos anos 60, Morton L. Heilig, considerado por muitos um precursor da realidade virtual, desenvolveu o *Sensorama*, o Cinema do Futuro, uma experiência que abrangia todos os sentidos humanos, com um ecrã que envolvia completamente o espetador, fazendo uso de som estéreo, imagens 3D, odor e resposta cinestésica aos movimentos do utilizador/espetador: “the screen will curve past the spectator’s ears on both sides and beyond his sphere of vision above and below” (Heilig, 1992) de forma a potenciar a experiência cinematográfica.

Mais tarde, surge o formato IMAX, introduzido nos anos 90, capaz de projetar imagens com maior resolução do que os sistemas de projeção até aí utilizados. Este formato propiciava a projeção de documentários, nomeadamente espaços fantásticos e inacessíveis como Monte Evereste ou o *Grand Canyon*. Comercialmente, foi um sucesso (GRAU, 2003) e permitiu abrir caminho para a comercialização do cinema digital e do cinema 3D (com o auxílio de lentes especiais).

Não obstante, ao mesmo tempo que a tecnologia evoluiu no sentido da imersão do espetador, afigura-se como fundamental continuar a esconder do público quaisquer referências que possam lembrar a máquina que proporciona o momento de ilu-

5 Formato da película de celuloide.

são, por isso continua-se em busca de telas de cinema que não tenham fim e de estratégias que permitam aprofundar a ilusão do espectador.

A evolução das formas de imersão na história do cinema tem contribuído para uma mudança de paradigma: o fio narrativo não tem de ser linear e abrem-se portas para a interação efetiva entre narrativa e espectador(es). Atualmente, o cinema experimental e os media digitais recorrem às mais avançadas tecnologias como estratégias estéticas que procuram submergir o público, proporcionando-lhe, através da interação, a liberdade de construir a narrativa. Como os primeiros filmes dos irmãos Lumière, que surgiram como forma de entretenimento, também algumas das primeiras formas de interatividade audiovisual aconteceram em feiras e parques temáticos, onde o espectador sente o que se passa no ecrã: vibrações na cadeira, jatos de água, entre outros aspetos, que permitem chegar a outros sentidos, além do olhar, tornando a experiência mais completa e mais imersiva, tal como Heilig idealizava o seu *Cinema do Futuro*. No estudo desenvolvido em torno do efeito da imersão na arte virtual, Oliver Grau afirma: “popular and spectacular versions of virtual spaces existed as amusement park and fairground attractions in the 1970s and 1980s, particularly in the form of small immersive circular cinemas” (GRAU, 2003) confirmando a ideia de que a maioria dos inventores de meios de reprodução audiovisual eram ilusionistas, cujos interesses se vinculavam no espetáculo de entretenimento de massas.

Zielinski descreve as primeiras experiências vividas pelos espectadores de cinema como “a darkened room, where the spectators, like Plato’s cavedwellers, are virtually held captive between the screen and the projection room, chained to their cinema seats, positioned between the large-size rectangle on which the fleeting illusions of motion appear devices that produce the images of darkness and light” (ZIELINSKI, 1999).

De acordo com Lev Manovich, a tecnologia computacional, nas últimas décadas, passou a ser o novo motor cultural, permitindo a reinvenção dos media (MANOVICH, 2013). No entanto, segundo Baudrillard (BAUDRILLARD, 1997)⁶ autor pessimista em relação às novas tecnologias, a interatividade com máquinas não existe, ou pelo menos não implica uma troca verdadeira. Ou seja, no sentido de troca não existe interatividade: por detrás do interface encontramos um interesse de rivalidade ou de dominação. Lunenfeld, por seu lado, também manifesta as suas reservas em relação à interatividade, nomeadamente ao nível do cinema. De acordo com este autor, as experiências de cinema interativo ainda não foram bem-sucedidas, todavia admite que se trata de um campo em desenvolvimento e que poderemos ainda chegar a um patamar de interatividade, onde os espectadores-utilizadores possam assumir, plenamente, um papel de realizador e editor (LUNENFELD, 2005). Por sua vez, Manovich defende que os mundos virtuais interativos parecem ser os sucessores lógicos do cinema e, potencialmente, o motor cultural do século XXI, tal como o cinema foi o motor cultural do século XX (MANOVICH, 2011).

6 Aqui salvaguardamos as distâncias cronológicas entre teorias.

Contra algum pessimismo, vários projetos cinematográficos têm tentado aplicar a interatividade no cinema, quer ao nível da montagem (transformando os espetadores em coautores no processo criativo), quer em momentos de bifurcação, onde o espetador escolhe o caminho a seguir, de entre duas ou mais possibilidades, ou ainda oferecendo diferentes opções de visualização da narrativa fílmica. Vários são também aqueles que reivindicam o título de “o primeiro filme interativo” da história do cinema. Um dos projetos mais bem-sucedidos é o filme checoslovaco *Kinoautomat- one man and his house*, criado em 1967 por Radúz Činčera, para a Exposição Mundial de Montreal. Neste filme, o público é chamado (nove vezes) a escolher uma das duas possibilidades para continuar a narrativa. Na primeira exibição, em Montreal o processo de escolha era mediado por um ator.

Vários projetos permitem ao espetador optar por um de dois finais. É o caso do filme *Mr. Sardonicus*, realizado e produzido por William Castle, em 1961. Antes da cena final do filme, os espetadores podem votar através de um cartão que lhes é dado inicialmente, com dois desenhos possíveis, à semelhança do que acontecia nas arenas romanas, onde os gladiadores lutavam, para entretenimento da plateia: um polegar para cima e um polegar para baixo, o que lhes facultava escolher se a personagem deve ser poupada misericordiosamente e viver ou se deve ser castigada e morrer⁷.

I'm your man, realizado por Bob Bejan em 1992, também reivindica o título de primeiro filme interativo da história do cinema. Aqui, tal como já tinha sido utilizado anteriormente, recorre-se à cadeira de cinema equipada com botões interativos, através dos quais o espetador decide o caminho da narrativa.

Outro filme anunciado como “o primeiro filme interativo da história do cinema” foi lançado em 1995, *Mr. Payback*, escrito e realizado por Bob Gale. Neste filme, com duração de aproximadamente meia hora, dependendo da interação do público, os espetadores eram chamados a decidir em vários pontos da narrativa, através, mais uma vez, de um comando que se encontrava preso à cadeira. O filme não foi muito bem aceite pela crítica, sobretudo pela ausência de enredo, no entanto marcou um passo importante na maneira de ver cinema, ainda que a experiência tenha sido considerada por muitos mais parecida com um videojogo do que com a visualização de um filme. Inspirado no trabalho de William Castle, na década de 50, John Waters utilizou nos filmes *Pink Flamingo* (1972) e *Polyester* (1981) o Odorama: 10 raspadinhas numeradas que libertam aromas e são distribuídas pelos espetadores. Tendo um papel importante na narrativa, estas raspadinhas devem ser cheiradas à medida que o respetivo número surge no ecrã. Em 2000, o artista berlinense Florian Thalhofer⁸ criou o *Sistema Korsakow*⁹, uma aplicação

7 De acordo com John Waters apenas foi mostrado o final em que a personagem deve morrer, fazendo os críticos duvidar da existência de um segundo final alternativo: “Not realizing how bloodthirsty audiences could be, Castle needlessly supplied every print with two endings, just in case. Unfortunately, not once did an audience grant mercy, so this one particular part of the film was never showed” (WATERS, 1983, p. 20).

8 <http://korsakow.org> / <http://www.thalhofer.com>

9 Durante um trabalho de investigação, com o intuito de produzir um documentário sobre o consumo do álcool, Florian Thalhofer deparou-se com a Síndrome *Korsakow*: um processo neurológico que leva a

que permite a utilizadores sem qualquer experiência ao nível da programação construir projetos narrativos interativos não lineares, relativamente complexos, que posteriormente podem ser visualizados online ou em DVD/CD-ROM.

No *Sistema Korsakow*, as narrativas são baseadas em *SNU's* (*smallest narrative units*) que têm múltiplos pontos de contacto entre elas. Assim, um K-film constitui-se como uma coleção de SNU's com múltiplos pontos de contacto entre si. Este sistema foi amplamente divulgado em Amsterdão, nomeadamente através da Mediamatic, Centro de Artes e Nova Tecnologia de Amsterdão, o que permitiu a sua ampla exploração, testando constantemente as fronteiras entre o cinema e a tecnologia. O programa encontra-se disponível para *download* (através de licenças pagas), bem como tutoriais que facilitam a sua utilização. Este sistema permite aos utilizadores um novo nível de criatividade no âmbito do *storytelling*, colocando no centro do debate a questão da "autoria", uma vez que o espetador é ao mesmo tempo autor e utilizador.

Entre 2002 e 2005, Lev Manovich dedicou-se ao desenvolvimento do projeto *Soft Cinema*¹⁰, uma instalação dinâmica orientada por computador na qual os espetadores podem, em tempo real, construir a sua narrativa audiovisual, a partir de uma base de dados que contém 4h de vídeo e animação, 3h de narração e 5h de música. Embora se possa encontrar aqui o princípio da montagem, a intriga narrativa é inexistente. A montagem resulta de uma pré-programação com uma interação do espetador pelo manuseamento do teclado. A narrativa é gerada pelo arquivo. Segundo Manovich (2011), o arquivo é a contrapartida da forma tradicional de narrativa. A partir deste projeto, é criado o conceito de FJ (film-jockey)¹¹. O resultado deste trabalho foi publicado em 2005, em DVD, demonstrando as possibilidades do *software* aplicado ao cinema. Nos três filmes apresentados no DVD, a subjetividade humana e as escolhas de variáveis feitas por *software* personalizado combinam-se para criar filmes que podem ser executados infinitamente sem nunca repetir exatamente as mesmas sequências de narrativas. Assim, em cada visualização, o espetador/utilizador depara-se com uma nova narrativa. Além da divulgação em DVD, o projeto tem sido amplamente exibido em museus, galerias e festivais um pouco por todo o mundo e tem servido como base prática da investigação em torno do cinema interativo.

Switching: An Interactive Movie (Morten Schødt, 2003) é um filme dinamarquês que tem o DVD como media principal. A inovação dele é que não existem pontos específicos para escolher o caminho, a narrativa é estruturada em torno de um sistema circular em que tudo se repete. O espetador/utilizador pode intervir a qualquer momento do filme, movendo-se no tempo e no espaço da narrativa. A interface e o conteúdo não se encontram divididos, o filme em si é o objeto clicável.

perdas de memórias recentes e convulsão para contar histórias, frequentes entre alcoólicos crónicos. Foi a partir destas experiências que construiu o *Sistema Korsakow*.

10 <http://manovich.net>

11 <http://www.softcinema.net/>

De 2007, *Late Fragment*¹² é uma co-produção entre o *Canadian Film Centre* e *National Film Board of Canada* que oferece uma estrutura arborescente onde o espectador/utilizador pode escolher diferentes caminhos e ganhar novas perspectivas relativas à narrativa através da escolha de qual a personagem que quer seguir.

Mais tarde, em 2010, o filme de terror *Last Call* do canal *13th Street*, especializado em filmes de terror, foi anunciado como o primeiro filme de terror interativo do mundo. Através de um programa que permite o reconhecimento de voz e comandos, um dos espectadores/utilizadores, presentes na sala de cinema, recebe um telefonema da protagonista, pedindo ajuda para escolher o melhor caminho de modo a conseguir fugir do assassino em série que a persegue. Através desta tecnologia, o mesmo filme torna-se único, dependendo das indicações de quem atender o telefone.

*Take This Lollipop*¹³, realizado em 2011 por Jason Zana, enquadra na narrativa dados e imagens do perfil do Facebook do espectador/utilizador como estratégia para o passar de um nível extradiagético para um nível intradiagético. Em 2012, Evan Boehm e a Nexus Interactive Arts criam *The Carp and the Seagull*¹⁴ um filme interativo 3D que tira partido das tecnologias WebGL e HTML5. O filme descreve um conto do pescador Masato que, um dia, é confrontado com o espírito Yuli-Onna, que lhe surge na forma de gaivota.

Em 2006, na parque temático *Hong Kong Disneyland*, surge pela primeira vez o espetáculo *Stitch live*, enquanto combinação de marionetismo digital, animação em tempo real e projeção holográfica. Neste espetáculo, que atualmente pode também ser visto na *Disneyland Paris* e na *Tokyo Disneyland*, a personagem virtual conversa diretamente com os convidados com a ajuda de um moderador. As crianças são incentivadas a sentarem-se nas filas da frente para que a personagem virtual as possa “ver” facilmente, facilitando o processo comunicativo entre a personagem animada 3D e os jovens espectadores/utilizador.

Recentemente, têm surgido novos filmes que permitem ao espectador/utilizador construir o seu percurso dentro a narrativa fílmica. Em 2014, surge o filme *Possibilia*¹⁵ (2014), realizado por Daniel Kwan e Daniel Scheinert (a dupla DANIELS¹⁶). Aqui, Rick e Pollie encontram-se numa separação difícil, Pollie prepara-se para sair, deixando Rick. Este pede-lhe que fique, iniciando uma discussão. Ao público é dada a possibilidade de visualizar a discussão das personagens, através de diferentes perspectivas, oferecidas por pequenas imagens (*thumbnails*) que se encontram na parte inferior do ecrã. O texto mantém-se o mesmo, no entanto o ponto de vista e o tom da discussão alteram-se, de acordo com as escolhas do espectador/utilizador. Ao longo do filme,

12 Latefragment.com

13 www.takethislollipop.com

14 thecarpandtheseagull.thecreatorsproject.com

15 Este filme foi produzido com tecnologia da empresa de meios digitais *Interlude*, conhecida pelo recente videoclip interativo *Like a Rolling Stone* (<http://video.bobdylan.com/desktop.html>).

16 <http://www.danieldaniel.us/>

estas pequenas imagens paralelas multiplicam-se, permitindo ao espetador mudar a forma como a história é contada, mantendo sempre o mesmo argumento. No final, esgotadas todas as possibilidades, Pollie volta a dirigir-se à porta, deixando Rick sozinho, fechando a narrativa fílmica no ponto onde esta tinha principiado.

Por sua vez, a experiência *Circa 1948* (2014)¹⁷, de Loc Dao, leva os espetadores/ utilizadores a visitarem, virtualmente, espaços em Vancouver, tal como estes eram em 1948, através da utilização de imagens projetadas que envolvem o espetador, numa sala, onde os seus movimentos são acompanhados por tecnologia cinética.

Neblina (2014) é o primeiro filme do projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*¹⁸. Através da imersão na narrativa interativa, *Neblina* pretende criar um efeito de espelho entre o espetador/utilizador e o protagonista da ação, tornando-se um espetador-protagonista. Apesar de a narrativa ser pré-definida, a forma como é vivenciada depende diretamente das escolhas do espetador-protagonista. Para tal, é utilizada a voz *off* enquanto recurso morfológico. Esta, além de entrar em discurso direto com o espetador-protagonista, dando-lhe conselhos, dicas e opiniões, funciona também como “narrador polaco”¹⁹ ao dobrar as deixas de todas as personagens.

Neblina divide-se em três fluxos distintos: um central e dois laterais, estando um escondido à esquerda e o outro escondido à direita. A escolha dos fluxos será realizada pelo espetador-protagonista. Cada fluxo transmite-lhe uma experiência distinta da narrativa. A título de exemplo, as personagens coprotagonistas mudam de género conforme o fluxo selecionado. O filme pode ser visionado em dispositivos com acesso à internet, como computadores portáteis, tabletes ou *smartphones*. No entanto, este filme também pode vir a ser visionado em ecrãs clássicos para projeção de cinema ou vídeo²⁰. Nesta variante, o fluxo central encontra-se projetado no ecrã e os fluxos laterais poderão ser visionados nos dispositivos dos elementos da plateia²¹. Assim, todos os espetadores poderão tornar-se, durante o visionamento, espetadores-protagonistas.

Estes projetos parecem concretizar os vaticínios de Manovich relativamente ao cinema do futuro: “The typical scenario for twentieth-first century cinema involves a user represented as an avatar existing literally “inside” the narrative space, (...) interacting with virtual characters and perhaps other users and affecting the course of the narrative events” (MANOVICH, 2011).

Os exemplos de cinema interativo que aqui abordamos, embora não esgotem as experiências feitas neste âmbito, mostram de forma inequívoca que têm sido explora-

17 Existe também uma aplicação homónima disponível para IOS.

18 oscaminhosquesebifurcam.com

19 A expressão “narrador-polaco” é oriunda do tradicional método de tradução de filmes estrangeiros na Polónia (e noutros países do Leste Europeu como a Rússia), onde a figura de um narrador dobra tanto a voz *off*, como os diálogos de todas as personagens da narrativa.

20 O filme estreou-se em Avanca, em Julho de 2014, onde foi projetado, pela primeira vez, numa tela de cinema.

21 Para este efeito, é utilizado um módulo da aplicação que condiciona o arranque do filme, sincronizando o início do filme *Neblina* em todos os dispositivos que tenham acedido ao sítio *Os Caminhos que se Bifurcam*, nomeadamente à aplicação que controla os fluxos do filme.

das estratégias, potencialmente mais inovadoras, de fazer o espetador/utilizador interagir com o universo fílmico, muitas vezes recorrendo a dispositivos complementares (comandos, telefones, tabletes) que concretizam a interação.

2.2 Modelos

Importa, agora, ordenar as experiências supracitadas. Neste sentido, tentamos encontrar um conjunto de modelos que possam abarcar todos os filmes de carácter interativo:

- **modelo arborescente**, com base numa escolha simples e pontual em determinados momentos da narrativa, onde o espetador/utilizador pode optar pelo caminho A ou B. A título de exemplo, poderemos utilizar o filme [Last Call](#).
- **modelo construtivo**, que implica múltiplas possibilidades de leitura, tendo em conta as hipóteses oferecidas pelo programa, onde se pode enquadrar o filme experimental [Neblina](#).
- **modelo emparelhado**, que possibilita a incorporação de conteúdos externos à narrativa, como acontece no filme [Take This Lollipop](#).
- **modelo fértil**, cujo processo de interatividade entre espetador/utilizador e filme implica a criação de novos conteúdos, embora ainda não exista, atualmente, nenhum filme assim.

Este último modelo (modelo fértil) apresenta-se como a possibilidade de rompimento com a sequência de experiências que se têm vindo a realizar desde meados do século passado. A interatividade destes filmes esteve sempre limitada às possibilidades de escolha oferecidas por cada projeto. Neste sentido, apenas haverá um processo de interatividade efetivo quanto for dada ao espetador/utilizador a possibilidade de gerar novos conteúdos que não estejam pré-definidos. Esta possibilidade de interação homem-máquina efetiva é especialmente complicada se tivermos em conta a utilização de imagem “real”, capturada no mundo real e, por isso, dependente de gravações realizadas *a priori*. No entanto, se pensarmos na hipótese do filme animado, a criação de novas continuidades narrativas poderá ser uma realidade próxima.

2.3 - Os Filmes

Como verificamos, o desenvolvimento e a implementação dos filmes *Neblina* e *o Livro dos Mortos* foi realizado com base no estudo teórico desenvolvido na tese de doutoramento *Eterno Presente, o tempo na contemporaneidade*. Estes filmes, baseados em contos do escritor Italo Calvino, apostam numa vertente experimental tanto ao nível formal como estético. Nesse sentido, foram tidos em conta os seguintes pa-

parâmetros:

Narratividade: a procura de novas relações entre narrativa e espectador/utilizador;

Cinematografia: a procura de processos cinematográficos aplicáveis aos modelos interativos;

Interatividade: a procura de tecnologias interativas mais adequadas ao cinema.

Nesta linha de pensamento, que tenta encontrar soluções simultaneamente criativas e funcionais, podemos ainda encontrar as seguintes interseções:

1. No cruzamento entre **Narratividade** e **Cinematografia** interessou escolher um **Conto** que possibilitasse a convergência destes parâmetros.
2. No cruzamento entre **Narratividade** e **Interação** foi tido em conta o **Género** audiovisual no qual as narrativas se integram para que as escolhas relativas às tecnologias interativas fossem feitas com segurança.
3. Finalmente, no cruzamento entre **Narratividade**, **Cinematografia** e **Interação** encontra-se a **Forma** sob a qual o filme é desenvolvido com espectador/utilizador.

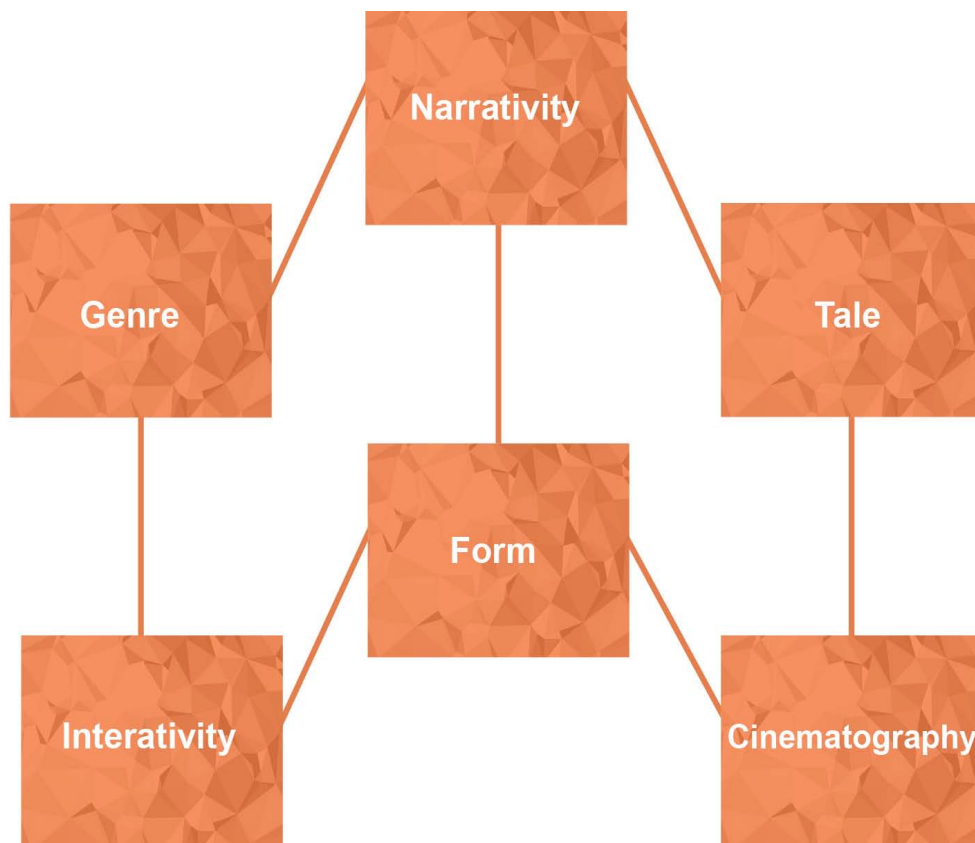


Figura 1 – Quadro de interseções conceituais.

O filme interativo *O livro dos mortos* (figura 2) de 2015, procura interagir com o espectador/utilizador a dois níveis: através do controlo de certas ações das personagens e através do controlo do tempo da narrativa, possibilitando ao espectador/utilizador o seu próprio ritmo de leitura. Quando lemos, utilizamos o nosso próprio tempo de leitura e podemos ler mais devagar ou mais depressa. Mas, quando ouvimos ler, dependemos de um tempo de leitura que não é nosso, ao qual temos que nos adaptar. O mesmo acontece quando vemos um filme: o tempo de visionamento é imposto pelo ritmo da montagem, que pode ser mais rápido ou mais contemplativo. Em *O livro dos mortos* somos nós, espectadores, que escolhemos a duração de cada plano. Neste sentido, o filme oferece uma hipótese nunca experimentada antes: o espectador/utilizador tem o controlo do ritmo da narrativa fílmica. Esta possibilidade faz com que o espectador/utilizador possa moldar o tempo de leitura das imagens em movimento ao seu ritmo pessoal. Este controlo funciona de uma maneira muito simples: através de um clique na imagem. Assim, o espectador/utilizador, depois de perceber a ação inerente a cada plano²², pode passar para o plano seguinte ou, caso assim o decida, pode permanecer no mesmo plano e conhecer melhor esteticamente e narrativamente o conteúdo desse mesmo plano. Por outro lado, o espectador/utilizador tem também a possibilidade de decisão relativa a determinados momentos da narrativa. Esta possibilidade acontece no âmbito de uma estrutura arborescente, onde é possível fazer escolhas entre caminhos. Essas escolhas estão confinadas a momentos-chave na narrativa e são executadas também através de cliques em determinadas áreas da imagem. Estas escolhas, funcionam como caminhos paralelos relativamente à narrativa principal e não alteram o percurso pré-estabelecido da narrativa. *O livro dos mortos* acontece nos anos 20²³, quando duas senhoritas se tentam livrar de um cadáver numa noite de primavera. Esta é a premissa para uma sequência de aventuras que, invariavelmente, acabam mal. Este filme interativo foi desenvolvido para visionamento na web e em dispositivos móveis. É, portanto, um filme preparado para ser visualizado individualmente e pode ser visto em <http://oscaminhosquesebifurcam.com/livros-dos-mortos.html> e o seu trailer em <https://vimeo.com/127651062>.

Do ponto de vista técnico, *O livro dos mortos* foi filmado com uma câmara Canon EOS e foram utilizados nas filmagens vários recursos técnicos como gruas e distintos sistemas de iluminação. Foi dada particular atenção às relações cromáticas entre os diferentes elementos pictóricos. Importa, ainda, salientar que o filme foi rodado inteiramente à noite. Entre os locais de filmagem, o mais particular talvez seja o Palácio de Estoi (figura 3), um edifício de 1840, famoso pelos seus azulejos e pelas suas esculturas nos jardins²⁴. Para a interpretação das personagens foram escolhidos cinco atores

22 Entende-se por plano uma parte do filme que se encontra entre dois cortes. No entanto, neste caso específico, é o espectador que redefine o plano na sequência da sua escolha relativamente ao segundo corte.

23 Existem, no entanto, vários adereços que pertencem a épocas ora anteriores ora posteriores, como o mosquete e os sacos de plástico.

24 No filme, torna-se difícil a percepção da existência de uma das personagens por se confundir com as esculturas do jardim. Os azulejos também têm um papel importante na composição pictórica dos

semiprofissionais e um consagrado apresentador da televisão portuguesa (Luís Pereira de Sousa), para que possa haver uma identificação mais fácil, relativamente aos atores, por parte do espetador/utilizador. No que diz respeito à equipa técnica, manteve-se, *grosso modo*, a mesma equipa que realizou e produziu o filme interativo *Haze*, conforme pode ser verificado nos genéricos finais dos filmes.



Figura 2 - fotografia de cena de Jorge Jubilot (*Chão Limpo, Quatrim Norte*).

O Filme interativo *Neblina* de 2014, patente ao público entre 16 de junho e 16 de julho no Festival Internacional de Arte Eletrônica - FILE 2015²⁵, desmonta o conto *Se numa noite de inverno um viajante*, de Italo Calvino, em fragmentos sonoros e visuais que se repetem até perderem significado (ou ganharem novo significado, como veremos a seguir). Pretende, nesse processo, oferecer ao espetador o estatuto de espetador-protagonista. Possibilita, através de distintos recursos morfológicos, que este se torne a personagem principal da narrativa. Ou seja, que passe de um papel passivo (extradiagético) para um papel ativo (intradiagético). Para tal, é utilizada um *voz off* que entra em discurso direto com o espetador/utilizador à qual chamamos de narrador polaco (como vimos trata-se de um narrador que dobra os diálogos de todas as personagens). O narrador polaco é o primeiro contacto que o espetador/utilizador tem com a narrativa e ajuda-o no seu processo de imersão através de conselhos e confidências. Com o desenrolar da narrativa, a distinção entre narrador polaco e espetador-protagonista vai-se tornando cada vez mais ténue, ajudando a adensar o ambiente obscuro e misterioso.

enquadramentos.

25 http://file.org.br/videoarte_sp_2015/file-sao-paulo-2015-video-art-53/

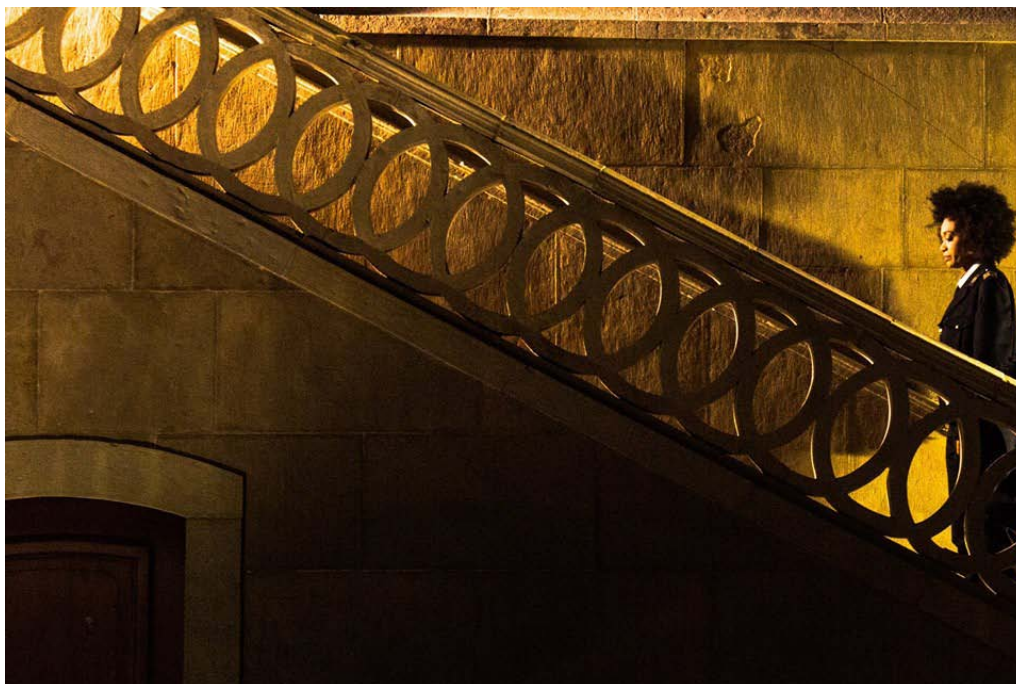


Figura 3 – fotografia de cena de Pedro Jubilot (Palácio de Estoi).

Além disso, tendo em conta que o filme se encontra dividido em três fluxos de imagens distintos, por vezes com alterações no género das personagens entre fluxos, o narrador polaco dobra todas as deixas das personagens do filme (inclusive as deixas do espetador-protagonista). A estrutura da narrativa não pode ser alterada, no entanto, a experiência fílmica depende das escolhas do espetador-protagonista relativas aos fluxos referidos. Esses fluxos (Figura 4) estão divididos em central, lateral-direito e lateral-esquerdo, sendo o caminho entre eles da responsabilidade do espetador-protagonista. A navegação entre fluxos é feita através da aproximação do cursor às laterais da imagem.

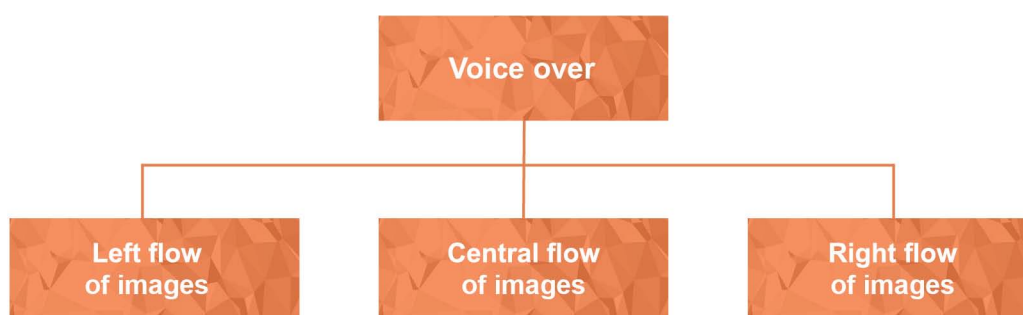


Figura 4 – estrutura da narrativa em três fluxos.

Quanto à experimentação relativa à ideia de tempo no cinema, *Neblina* repete todos os planos três vezes, intercalando-os. Neste sentido, procura interferir com a perceção temporal do espetador-protagonista. A repetição de planos pode provocar três tipos de leitura (3, 20):

1. o esvaziamento do sentido da imagem, pela perda da sedução suscitada pelo primeiro olhar;
2. a valorização da imagem, pela descoberta de pormenores que, embora possam não ter sido percebidos nos primeiros visionamentos, poderão ser valorizados pelo desenrolar da narrativa;
3. a valorização da imagem, pela descoberta de pormenores que não existiam nos primeiros visionamentos.

Como já foi referido, o filme pode ser visionado tanto individualmente como coletivamente. Individualmente, através de dispositivos com acesso à internet. Coletivamente, pode ser visionado em ecrãs físicos, sendo que o fluxo central encontra-se projetado e os fluxos laterais acessíveis em dispositivos sincronizados. Deste modo poderão coexistir, no mesmo visionamento, vários espetadores-protagonistas. Na produção deste filme também foi utilizada uma câmara Canon EOS. As filmagens foram feitas numa caixa preta (o laboratório de teatro do CIAC da UAlg). Assim, e com a ajuda de uma máquina de fumo, foi criado o ambiente propício ao desenrolar da narrativa (figura 5), sublinhado também pela ausência de cor em todo o filme. O resultado foi a ausência da dimensão espacial da história. Embora o narrador polaco (*voz off*) faça inúmeras referências a um espaço urbano que envolve uma estação de caminho de ferros, esse espaço físico nunca é explicitado. Não existe nada. Nem dentro, nem fora da estação. Deste modo, pretendeu-se que a relação espaço-tempo do filme fosse inteiramente dominada pela dimensão temporal. Existe ainda uma referência a um terceiro filme interativo na plataforma: *Valsa*, da autoria de Rui António, doutorando (Doutoramento em Média Arte Digital da Universidade do Algarve e da Universidade Aberta) e colaborador do CIAC.



Figura 5 - frame shot 36 B (right flow).

Conforme foi referido anteriormente, esta plataforma pretende albergar diferentes tipologias de filmes interativos e este, em particular, filmado com múltiplas câmaras, propõe uma interação física entre homem e máquina, através da tecnologia Kinect²⁶. Este filme integra-se no projeto de doutoramento *Personagens à procura de um espet-ator*, que pretende oferecer ao espetador o controlo sobre a montagem do filme em tempo real, atribuindo-lhe o estatuto de coautor.



Figura 6 – fotograma do filme Valsa.

A PLATAFORMA

O Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve tem vindo a produzir artefactos digitais (SILVA, 2014; SILVA, RODRIGUES, MADEIRA, FERRER, 2014; DOMINGUES, SILVA, 2014) que promovem a interligação entre as artes e as tecnologias, sendo que uma parte dos produtos desenvolvidos são resultado de projetos nas áreas do cinema interativo (SILVA, 2014) Estas linhas de investigação aplicada, cujas matrizes têm servido de ponto de partida para o surgimento de vários projetos de doutoramento (TAVARES, 2014; TAVARES, CRUZ, PAULINO, 2014; ANTONIO, SILVA, RODRIGUES, 2015) tem por base o desenvolvimento e a evolução da linguagem audiovisual. Por outro lado, a produção de plataformas cujo objetivo se centra na criação, dinamização e expansão de redes de excelência nas áreas da cultura e arte digital têm sido o trabalho com maior visibilidade do CIAC. Importa, ainda, lembrar que vivemos numa altura pós-aura (ou talvez neo-aura) benjaminiana (BENJAMIN, 1985) onde a relação entre autorobrapúblico mudou de paradigma. Esta nova relação abrange também o cinema e oferece ao espetador um papel ativo de coautoria relativo à forma final do filme.

26

Sensor de movimento desenvolvido inicialmente para a consola de jogos Xbox.

É neste contexto que surge a plataforma *Os Caminhos que se Bifurcam*²⁷. Preparada para apoiar e/ou albergar filmes de visionamento coletivo e de filmes de visionamento individual.

CONCLUSÃO

O fascínio pela questão do tempo e da suas possíveis relações com o cinema, com o cinema interativo, e com a literatura foram o fio condutor do projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*. Os processos psicossomáticos que nos podem conferir diferentes sensações e, conseqüentemente, diferentes perceções relativas à sua passagem (tantas vezes divergente dos aparelhos de medição – os relógios), ganham, no suporte cinematográfico, um potencial de experimentação eminente. Foi esse potencial, que já tinha sido trabalhado na literatura (nomeadamente através do conto) por autores como Jorge Luís Borges e Italo Calvino, que tentámos trazer para o projeto. Pensamos poder encontrar, em *Os Caminhos que se Bifurcam*, uma certa tendência evolutiva (REIA-BATISTA, 2006) no que diz respeito à linguagem audiovisual. Neste sentido, embora as questões morfológicas se mantenham inalteráveis, descobrimos apontamentos que parecem indiciar uma possível evolução relativa à sintaxe audiovisual. Nomeadamente a relatividade do conceito de plano, que passa de objetivo para subjetivo, tendo em conta a possibilidade de múltiplas escolhas; bem como, as possibilidades de interpretação da ideia de sequência, pelo mesmo princípio. Importa lembrar o papel do espectador que não só se torna parte ativa da narrativa como pode assumir a função de coautor, tendo em conta as possibilidades de escolha que lhe são oferecidas e as modificações substanciais na estrutura da narrativa que, inevitavelmente, essas escolhas provocam no visionamento dos filmes. Importa também referir a importância da experimentação académica, que mais do que ficar pela teorização deve, sempre que possível, implicar uma *praxis*, uma demonstração prática das

27 A plataforma, sediada em <http://oscaminhosquesebifurcam.com> e apesar de funcionar por *scroll down* está dividida da seguinte forma:

Início: onde é apresentado um menu da plataforma. A imagem de fundo explicita visualmente a ideia de caminhos que se bifurcam e o degradê cromático, que começa com tons frios e acaba com tons quentes que remetem para o início de uma caminhada que se promete intensa

Sobre o projeto: página introdutória do projeto que apresenta uma pequena síntese do mesmo, bem como o seu símbolo: um gato estilizado. O gato surge no filme *Haze* com um aspeto realista e no filme *O livro dos mortos* com a mesma aparência com que se encontra na plataforma. Quando chegamos a esta página o gato, que se encontra inicialmente sentado, levanta-se (em sinal de alerta) através de uma animação.

Filmes: página de apresentação dos filmes que podem ser visualizados ou encaminhados através da sua seleção. No caso do filme *Haze*, para além da explicação sobre o método de interação, existem duas hipóteses de visualização: visionamento coletivo, em salas de cinema e visionamento individual, em dispositivos com acesso *web*.

Notícias: página onde são divulgadas notícias sobre o projeto e sobre os filmes.

Apoios, publicações e contactos: páginas onde são divulgados os apoios do projeto, as publicações científicas relativas ao projeto e, finalmente, os contactos e-mail, skype e página pessoal do responsável pelo mesmo.

teorias desenvolvidas. No âmbito dos modelos encontrados (modelo arborescente, modelo construtivo, modelo emparelhado e modelo fértil), a hipótese da geração de novos conteúdos (modelo fértil), através da interação homem-máquina, adivinha-se como a maior possibilidade de rompimento e desenvolvimento de uma nova geração de filmes interativos. Neste sentido, o espetador, através do *filme-aplicação*²⁸, ganha poderes criativos que fogem do seu controlo (bem como do controlo do autor): a geração de conteúdos que não estavam previstos. Este será certamente um rompimento na sequência lógica da história do cinema, onde o filme poderá tornar-se algo que nunca foi até agora: uma experiência audiovisual total. No entanto, ainda existem algumas questões por responder, inclusivamente em relação ao projeto *Os Caminhos que se Bifurcam*, como por exemplo: os ditos filmes interativos *Neblina* e *O Livro dos Mortos*, são efetivamente filmes (conceito que ainda se encontra muito próximo da ideia de cinema analógico e cuja origem é *film*, ou seja *película*)? Ou serão narrativas interativas (conceito mais abrangente que engloba distintos suportes)? Ou será que chegou o momento de repensar tipologias e nomenclaturas de modo a que seja possível agrupar conteúdos audiovisuais interativos emergentes?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo (1964). *As confissões*. São Paulo: Edameris.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.
- BENJAMIN, Walter. (1985). “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução técnica” in Geda, E. (Org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BORGES, Jorge L. (2000). *Ficções*. Lisboa: Visão.
- BROAD, C.D. (1923). *Scientific Thought*. London: Routledge and Kegan Paul.
- CALVINO, I. (2002). *Se numa noite de Inverno um viajante*. Lisboa: Editorial Teorema.
- DELEUZE, G. (1985). *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- GIANNETTI, C. (2012). *Estética Digital – Sintopia da Arte, Ciência e Tecnologia*. Lisboa: Nova Vega.
- GRAU, O. (2003). *Virtual Art: From illusion to immersion*. Massachusetts: MIT.

- HUIZINGA, J- (1992). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- JAMES, William (1890). *The Principles of Psychology*, New York: Henry Holt.
- LE POIDEVIN, Robin (2015), 2015b, 'Perception and Time', in Mohan Matthen (ed.), *Oxford Handbook of the Philosophy of Perception*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- LÉVY, P. (1995). *O que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34.
- LUNENFELD, P. (2005). "Os mitos do cinema interativo". In LEÃO, Lúcia (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC.
- MANOVICH, L. (2011) *The language of new media*. Massachusetts: The MIT Press.
- MANOVICH, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury.
- MARKOSIAN, Ned, "Time", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/time/> (consultado em 30 de outubro de 2015).
- MCLUHAN, M. (2000). *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Editora Cultrix.
- PÖPPEL, Ernst (1978). *Time Perception*. Berlin: Springer Berlin Heidelberg.
- REIA-BATISTA, V. (2006). *New Environments of Media Exposure - Internet and Narrative Structures: From Media Education to Media Pedagogy and Media Literacy*. in Carlsson, Ulla and von Feilitzen, Cecilia (eds). *The Service of Young People? Studies and Reflections on Media in the Digital Age*.
- REIS, C.; LOPES, A. (1996). *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Almedina.
- SILVA, B; ANTÓNIO, R.; RODRIGUES, J. (2015). "Dialectical Polyptych: an interactive movie". *Third International Conference On Advances in Computing, Communication and Information Technology - CCIT*. Doi: 10.15224/978-1-63248-061-3-83.
- SILVA, B. (2010). *A Máquina Encravada: a questão do tempo nas relações entre cinema, banda desenhada e contemporaneidade*. Porto: Editorial Novembro.
- SILVA, B. (2014). "[Neblina em Avanca: apresentação pública do primeiro filme interativo da trilogia Os Caminhos que se bifurcam](#)". *Avanca Cinema*. Avanca: Edições Cineclub de Avanca.

SILVA, B. (2014). "The Forking Paths: An Interactive Cinema Experience". *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (IJCICG). DOI: 10.4018/ijcicg.2014010104.

SILVA, B.; COSTA, Susana. (2015) "Personagens que saem e que entram no ecrã: interatividade e cinema", in Bruno Silva; Albio Sales (org.). *Poéticas Contemporâneas - Arte e Tecnologia*. Ceará: Edições Universidade Federal do Ceará, pp. 377 – 398.

SILVA, B.; DOMINGUEZ, M. (2014). "Between the Sacred and the Profane in the S. João d'Arga's Festivities: A Digital Art Installation". *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (IJCICG). DOI: 10.4018/ijcicg.2014010101.

SILVA, B.; RODRIGUES, J.; ALVES, R.; MADEIRA, M.; FERRER J.; CASTA S.; MARTINS, J. (2014). "FÁTIMA REVISITED: AN INTERACTIVE INSTALLATION". *SGEM proceedings*. DOI: 10.5593/sgemsocial2014B4.

SILVA, B.; SALES, Albio (Org.) (2015). *Poéticas Contemporâneas - Arte e Tecnologia*. Ceará: Edições Universidade Federal do Ceará. http://www.uece.br/eduece/dmdocuments/livro_arte.pdf.

SILVA, B.(2013). "[Neblina: notas sobre o projeto Os caminhos que se bifurcam](#)", *Revista Texto Digital*, V.9, nº 2, Dezembro, 2013.

TAVARES, M. (2014). "Special Issue on Digital Media-Art: New Experiences in Arts and Technology", *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* 5, 1: 1 - 8.

TAVARES, M. (2008). *Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias*, São Paulo, ARS vol.6 no.12, July/Dec.

TAVARES, M.; CRUZ, T.; PAULINO, F. (2014). "CulturalNature Arga#2". *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* 5, 1: 21 - 31.

VOGUEL, A. (2006). *Film as a subversive art*. Singapore: DAP/CT Editions.

ZIELINSKI, F. (1999). *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Maicon Ferreira de Souza

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

Roziane Keila Grando

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

Este ensaio propõe-se a apresentar um panorama de viabilidade de aplicação do cinema interativo na televisão digital por meio dos seus diversos suportes tecnológicos, aparelhos portáteis e móveis, via satélite, terrestre, IPTV e via smart, de forma a considerar as potencialidades e limitações da televisão digital interativa. Analisa também as possibilidades de transmissão de um filme interativo na TV Digital.

PALAVRAS-CHAVE: televisão digital, cinema interativo, viabilidade.

ABSTRACT

This present essay proposes an overview on the viability of application of interactive cinema on digital television through different technological supports, like portable and mobile devices, via satellite or terrestrial, IPTV and by Smart, in order to consider the strengths and limitations of interactive digital television. It also analyzes the possibilities of transmitting an interactive movie on Digital TV.

KEYWORDS: digital TV, interactive cinema, viability.

1 INTRODUÇÃO

A história do cinema mostra que esse sempre esteve presente na vanguarda da tecnologia audiovisual, muitas vezes utilizando recursos inovadores à época. O mesmo acontece com as inventividades de narrativas interativas e com a possibilidade de cinema interativo que ganha força com o avanço tecnológico. Isso mostra que, no cinema, criatividade e tecnologia sempre estiveram ligados e, inclusive, permanecerão assim diante do surgimento e aperfeiçoamento das mídias digitais.

Para além da proposta de relatar uma história, o cinema, como uma linguagem audiovisual contemporânea, está em constante modificação e passa por uma etapa de criação em que escolhas num formato interativo, em que os elementos presentes na cena podem ser idealizados com um objetivo definido, fazem parte da história, do enredo e do sentido do filme. Esse processo traz uma nova dinâmica ao fazer cinema, quando cada tipo de escolha, composição e narrativa transmite uma proposta de sentido, que gera uma possibilidade de compreensão, formulada a partir dos vários elementos de cinematografia interpretados pelo telespectador, que faz conexão e interação com seu próprio repertório. Tanto a forma quanto a estrutura do filme são responsáveis por proporcionar a diegese fílmica e a fruição de uma história. Entretanto, vislumbra-se uma nova lógica na produção fílmica: a interatividade no produzir cinema. A lógica do cinema interativo que, diferentemente da narrativa clássica de uma produção audiovisual, oferece o recurso de construir a história embasada nas escolhas e na participação do espectador, alterando assim de modo considerável a abordagem e a compreensão da narrativa.

Essa conjuntura, já testada em outros suportes tecnológicos, pode ser potencializada pelas ferramentas de televisão digital interativa. Sabe-se que o perfil do espectador de televisão, devido à convergência tecnológica e aos próprios hábitos de consumo de televisão esta mudando, ansiando por novidades. O cinema interativo, por meio da televisão digital, pode vir a atender essa demanda. Entretanto, é necessário identificar as potencialidades e limitações dessa aplicação que estão relacionadas ao panorama tecnológico da televisão digital.

2 CINEMA INTERATIVO

A produção de cinema interativo é caracterizada como uma narrativa em que o espectador pode modificar a abordagem sobre o evento, como pensa Manovich (2001), trata-se de uma meta-realidade, em que a história baseia-se na oscilação entre a ilusão e sua desconstrução, em que o usuário determina a escolha de opções na narrativa apresentada. O campo do cinema onde acontece a escolha do que se passa no filme e o que está fora do filme, ou seja, o apresentado na tela e a alusão, oferta a presença de novos elementos, tal questão é debatida por Maciel (2004):

A experiência do cinema sempre esteve confinada aos contornos da tela e à linearidade temporal. O que está na tela é o filme, e o que se anuncia fora da tela, o extrafilme, é o que se convencionou chamar no cinema campo e extra-campo cinematográficos. As instalações contemporâneas produzem novas circunstâncias espaciais para a experiência do cinema: multiplicam as projeções, permitem conexões variadas entre as imagens e geram ambientes imersivos. (MACIEL, 2004: 1)

Maciel (2004) expressa que o cinema deve extrapolar o que está na moldura e oferecer uma oportunidade, um extra filme ao telespectador que não seja uma obrigação, que vá além, no caminho de uma escolha da narrativa, na aplicação de um conceito lúdico de que o filme pertence ao próprio espectador, em que a imersão proporciona um ambiente em que ele atua no contexto do filme. Esse desejo não tem objetivo de romper com o atual paradigma do cinema, nem de quebrar as “novas tonalidades vitrometálicas que adquiriu sem perder o seu perfil básico” (XAVIER, 2000: 83). O objetivo da interação é justamente colaborar com a narrativa e com o vigor dos gêneros do cinema.

Alain Resnais, cineasta conhecido pelas experiências estéticas no cinema, dirigiu um filme que pode ser considerado o começo da interatividade no cinema em alta escala. Em “Smoke/No Smoke”, um filme baseado em uma obra escrita, o diretor conduz uma história sobre a escolha de fumar ou não e, em determinado momento, oferece as opções de enredo: fumar ou não fumar, já que, na primeira opção, o personagem deve acender um cigarro e, na segunda, não deve, pois cada uma das opções guia a uma história diferente. Neste sentido, Baio (2008: 10) comenta que,

diferentemente de outros filmes que são levados a público como “Parte I” e “Parte II” [...], a obra de Resnais é composta por dois filmes que, além de terem sido lançados juntos, tinham sua exibição condicionada à simultaneidade das projeções. Os dois filmes eram exibidos em salas diferentes e suas sessões deviam necessariamente ser iniciadas ao mesmo tempo. (Baio, 2008: 10)

Neste caso, a decisão de assistir a uma história ou outra configura-se uma interatividade simples, praticamente física da construção do filme. Entretanto, a lógica da escolha e da configuração da narrativa a partir dos anseios do público é o que configura o cinema interativo, ou seja, o cinema interativo está ligado à possibilidade de manuseio de informação. Griffith, cinéfilo e cineasta, apesar de não ter vivenciado experiências como essa, já pensava o manuseio da informação como um recurso “desenvolvido para dar o máximo de tensão aos melodramas e para aumentar a carga dramática das sequencias” (Costa, 2006: 47).

Muito de caráter experimental, outra experiência realizada foi o filme *A Gruta*, no Festival de Brasília, de 2008, em que a produtora FilmeJogo exibiu um audiovisual que oferecia recursos advindos dos jogos eletrônicos de computador e de videogame.

O filme tem 120 minutos de duração e conta a história de um grupo de amigos que saiu em viagem e foi obrigado a fazer uma série de escolhas, com a consequência de que cada escolha leva a outra sucessivamente e assim o filme é construído. Esse filme foi apresentado em uma sala semelhante à sala de cinema, onde foram distribuídos 200 controles remotos à plateia que, durante 30 vezes, escolheu o rumo do filme, e os caminhos mais votados foram exibidos para o público.

A relação de utilização de outros dispositivos, como novas tecnologias no cinema, é explicada por Maciel que sugere:

“o uso de novas tecnologias que permitem a conexão entre computadores sensores e projetores, tem gerado situações-cinema na medida em que o espectador altera, em tempo real, o filme que passa... cada vez mais, o filme acontece para cada espectador que combina sequências, edita e escolhe caminhos” (Maciel, 2004: 2).

Atualmente, a internet conta com diversos filmes semelhantes, porém a maioria usa o *YouTube* como hospedagem. Em um momento em que a chegada da televisão digital nos faz viver uma renovação no “fazer” televisão, uma questão a ser pensada é como as produções de cinema podem se adaptar à televisão digital.

3 PERFIL E CENÁRIO DA TELEVISÃO DIGITAL

O comportamento de quem assiste televisão a partir da última década vem mudando. Antes, o hábito da reunião familiar para assistir a programação do horário nobre era um fato comum; hoje em dia, com os novos conteúdos de televisão, com uma rotina familiar mais independente, com menos tempo imposto pela vida em sociedade e com possibilidade de assistir conteúdos fora do horário fixo da grade de programação, as pessoas passam a assistir televisão de forma mais individualizada. Isto é, o veículo televisão continua tendo audiência alta, a rede social *Twitter*, por exemplo, continua tendo os *top trends* predominantemente relacionado aos conteúdos televisivos, entretanto, as pessoas estão assistindo em seus próprios dispositivos: no celular, no carro, na internet, bem como numa multiplicidade de plataformas dentro da convergência tecnológica e cultural.

Ramonet acredita que a perspectiva da televisão é rumo à quebra na hegemonia da televisão como meio estritamente de massa, “la televisión está dejando de ser progresivamente una herramienta de masas para convertirse en un medio de comunicación consumido individualmente, através diversas plataformas, de forma diferida y personalizada¹” (Ramonet, 2015: 1). O autor também comenta outra percepção

1 Tradução nossa: “televisão está deixando de ser progressivamente uma ferramenta de massa para converter-se num meio de comunicação consumido individualmente, por meio de diversas plataformas, de forma diferida e personalizada.” Texto traduzido do espanhol, disponível em: <http://www.monde-diplomatique.es>. Autor Ignacio Ramonet, Edição nº 231 . Data de consulta: 05 de janeiro de 2015.

comum, a de que a televisão cada vez mais estará conectada à internet, como é o caso da França, em que a internet já está presente em 47% das televisões. No Brasil, percebe-se uma situação semelhante, onde a maioria das televisões à venda já são conectadas à internet. O autor também cita o Canadá, onde o vídeo disponibilizado na internet e acessado em diversos dispositivos, já está próximo da audiência televisiva.

Ramonet (2015: 2) projeta um cenário em que “a internet vai acabar pouco a pouco com a televisão”, uma perspectiva até certo ponto correta, quando vê-se apenas o cenário pelo lado da televisão como estrutura tradicional *broadcast* sem a possibilidade de nenhum serviço adicional. A chave de contraponto para a televisão ainda continuará sendo a produção de conteúdo com qualidade e atratividade, questão que passa por um processo de reestruturação motivada pelo perfil do público, da tecnologia e do conteúdo por ela transmitido. Os filmes são conteúdos que ocupam grande parte das programações e a construção do filme é tramada de tal forma a produzir sentido dentro de uma organização sincrética que conecte diversos significados que, quando combinados, formam a narrativa de um filme.

Tomando como base a nova configuração da cultura de convergência expressa, o estilo das pessoas assistirem a televisão, potencializado pela convergência midiática, pela conectividade e interatividade em tempo integral nas redes sociais, pelo grande crescimento de vídeo sob demanda na televisão e em aparelhos móveis, levando em conta ainda o pensamento de Ramonet (2015) a respeito da individualização da televisão, pode levar à conclusão que a televisão, a longo prazo, poderá deixar de ser um meio de massa, em que as pessoas reúnem-se para assistir algo que lhes interesse para dar espaço a aparelhos individualizados que disponibilizem meios de interação com o conteúdo consumido, como demanda o cinema interativo que disponibiliza a oportunidade do espectador interagir na narrativa do filme. Assim, se a televisão digital traz consigo o recurso da interatividade e, ainda, um conjunto de ferramentas interativas, quais tecnologias possibilitam a disponibilização de cinema interativo na televisão digital?

4 TECNOLOGIA DA TELEVISÃO DIGITAL

A Televisão Digital, no Brasil, traz avanços tecnológicos cada vez mais significativos e presentes no cotidiano da população, tanto por sua tecnologia de produção e transmissão de imagem, quanto pela interatividade que, como reflexo, oferece a possibilidade de novos formatos de conteúdo.

É um sistema de radiodifusão televisiva que transmite sinais digitais em lugar dos analógicos. Mais eficiente no que diz respeito à recepção dos sinais, a transmissão digital apresenta uma série de inovações sob o ponto de vista estético, como a possibilidade de se obter uma imagem mais larga que a atual e com um maior grau de resolução, bem como um som estéreo envolvente, além da disponibilidade de vários

programas num mesmo canal. Sua maior novidade, no entanto, parece ser a capacidade de possibilitar a convergência entre diversos meios de comunicação eletrônicos, entre eles a telefonia fixa e móvel, a radiodifusão, a transmissão de dados e o acesso à Internet. (Boloño; Vieira, 2004:5)

Pesquisas indicam que 92% das residências brasileiras possuem aparelhos de televisão e, de acordo com decreto presidencial, até 2016, todos esses aparelhos deverão estar adaptados para receber o sinal digital. A televisão digital que está sendo discutida e em voga nas mídias é a televisão digital aberta, a TV digital terrestre com transmissão via UHF, a qual qualquer um com uma simples antena de baixo custo pode receber o sinal. Entretanto o termo “televisão digital” é também utilizado para determinar a televisão digital a cabo, via satélite e IPTV – televisão via internet.

4.1 Televisão digital terrestre e a aplicabilidade do cinema interativo

No caso da televisão digital terrestre, o Brasil decidiu utilizar o Sistema Brasileiro de TV Digital aberta interativa, que utiliza a linguagem de programação declarativa, o Ginga, *Nested Context Language* (NCL), o qual abre a possibilidade de desenvolvimento de diversos tipos de conteúdos, com operacionalidade, usabilidade e integrabilidade das várias mídias. Em outras palavras, o *middleware* Ginga, uma tecnologia presente em grande parte dos televisores, possibilita o desenvolvimento de novos tipos de conteúdos que usem programação, com linguagem semelhante à programação de um site na internet. O Ginga tem a função de usar um canal de retorno de dados via internet, ou seja, aparelhos de televisão que possuem Wi-Fi podem ofertar retorno de informações para a emissora *broadcast*, ou até mesmo acessar e baixar conteúdos da internet por meio de um banco de dados exclusivos.

Com o Ginga é possível programar a exibição de um filme interativo da seguinte forma: imagine que o vilão da história irá matar uma mocinha, ele olha ao seu redor e encontra uma faca e uma arma de fogo: neste momento, o telespectador é convidado a escolher qual objeto letal o bandido irá utilizar, e isso pode ser feito em *broadcast*, televisão aberta, uma vez entendido que o tempo de duração das cenas deve ser o mesmo, bem como o tempo limite para a escolha da arma, para que, em seguida, o filme possa continuar.

Uma das limitações da televisão digital aberta terrestre é que, conforme explicado e exemplificado em Souza (2011), o espectro de transmissão de informações de áudio, vídeo e dados da televisão digital suporta até 19Mb/s de transmissão, o que em termos práticos representa que a televisão residencial pode receber até dois vídeos com qualidade *fullhd* em apenas um canal, ou pode receber até quatro vídeos em qualidade *standard* – como das televisões antigas analógicas. Retomando o exemplo da cena do vilão e da mocinha, o filme interativo poderia contar com até quatro possibilidades de escolha; outra situação seria a possibilidade de duas esco-

lhas apenas, que ofereceriam outras duas opções, culminando na transmissão de quatro fluxos de vídeo, porém, baseada na programação feita em Ginga, a televisão exibiria apenas o vídeo escolhido pelo telespectador. Algumas outras experiências como essa já foram realizadas, como a “experiência do roteiro do dia”, realizada em 2010. Entretanto o conteúdo não se tratava de um filme interativo, mas sim de uma narrativa interativa transmídia que consistia de ofertar a escolha de três passeios turísticos diferentes, passeio A, B ou C, e cada um deles levava o telespectador a conhecer uma cidade turística brasileira diferente. Ao final do turismo, o telespectador era reconduzido novamente a um fluxo de vídeo que era o encerramento do conteúdo. Vale lembrar que a opção escolhida pelo telespectador, entre ir pelo passeio A, B ou C, retorna para a emissora de televisão por meio de internet, pelo canal de retorno acima citado.

4.2 Televisões portáteis e móveis e a aplicabilidade do cinema interativo

Outro caminho para a aplicação de cinema interativo é o uso dos celulares, os quais também possuem um conjunto de processadores de 1,2 Gb, internet 4G e internet Wi-Fi, entre outros componentes próprios do computador, porém com menor poder de processamento, sendo que essa questão pode ser resolvida se pensarmos que a qualidade gráfica no celular não precisa ser a mesma de um computador, devido a sua tela (Souza, 2011). Por outro lado, os celulares com sistema de televisão digital brasileiro terrestre são adaptados para receber sinal *one seg*, ou seja, um sinal de televisão simplificado que não transmite outras informações do fluxo de vídeo e um pequeno espaço para dados. Tal situação pode ser solucionada caso seja feita uma configuração para que o celular receba o sinal de televisão normal, e não o de *one seg*, sinal recebido por aparelhos móveis.

A televisão com tipo de interatividade que utiliza o suporte via satélite não apresenta perspectiva de funcionamento, uma vez que o sinal enviado via satélite para as televisões já é acompanhado de outros 300 canais, ou seja, não terá espaço para a transmissão de outros fluxos audiovisuais.

Por outro lado, a televisão com conteúdos via smart/internet estão cada vez mais demonstrando possibilidade de cinema interativo e de futuras reconfigurações. Na década de 1997, o Netflix², surge como um aplicativo versátil, interoperável e disponível para acesso na maioria das televisões smart. Em princípio, surge como um aplicativo para locação de filmes, entretanto, acreditamos que é a forma mais viável para a disseminação do cinema interativo devido à sua necessidade de estar conectado à internet para acesso integral de suas funções.

As televisões modernas são digitais e grande parte delas também possui *Netflix*, além de memória e *hard disk*, semelhantes ao computador. O conjunto de compo-

2 Informações disponibilizadas pelo site do fabricante. Endereço: <https://www.netflix.com/br/>. Data de consulta: 30 de dezembro de 2015. 30/12/2015.

nentes das atuais TVs, aliado ao controle remoto adequado, as tornam propícias a receber programas e filmes interativos. Outro fator relevante é que o *gadget* transmite o conteúdo por meio da internet e de forma *on-demand*, viabilizando a transmissão de filmes/jogos sem problemas de sinal via satélite ou de complicações advindas do *broadcast*.

5 UMA APLICAÇÃO SEMELHANTE

Apesar de ser considerado um game, um jogo para o computador, *The Walking Dead – Game* pode ser considerado como exemplo de uma possível aplicabilidade do cinema interativo na televisão digital, respeitando suas devidas limitações. *The Walking Dead Game* é um jogo audiovisual que tem como roteiro uma história em quadrinhos e conta como seria a vida de um grupo de pessoas caso a Terra fosse tomada por um vírus que transforma as pessoas em zumbis. Essa mesma história deu origem a uma série, *The Walking Dead*, que teve uma audiência considerada alta pela crítica devido ao seu apelo dramático e sua produção de alta qualidade, situação semelhante ao ocorre com o game.

The Walking Dead – Game é um filme/jogo que conta sua história usando as técnicas de produção em cinema, inclusive enquadramento, movimento de câmeras e até a estrutura clássica de um filme, composta por atos, cenas e takes. A organização do filme/jogo se dá em capítulos, os quais, no começo, apresentam um *remember* dos *highlights* do capítulo passado; em seguida aparece um quadro com o título e a vinheta de abertura do capítulo, e em seguida continua a estrutura clássica narrativa do cinema, com ato de introdução, desenvolvimento e conclusão.



Figura 1 – Cena de interatividade em *The Walking Dead – Game*



Figura 2 – A cena após a resposta do espectador em *The Walking Dead – Game*

Os elementos que tornam esse Game um cinema interativo não são apenas as questões técnicas e narrativas, mas sim o conjunto de múltiplos detalhes que, caso assistidos sem os momentos de escolhas e interatividade, formam um filme. Ou seja, um filme/jogo é a união de características de forma e estrutura de um filme, como narrativa, gênero fílmico e *mise en scène* com as técnicas de produção de cinema. Neste caso específico, percebe-se que o estilo gráfico é de ilustração, lembrando o contido nos quadrinhos, porém a mesma produção poderia ser feita com imagens de pessoas reais, e se configurar como um game.

As imagens abaixo mostram um momento em que o jogador é convidado a participar opinando, por meio do controle remoto, sobre o conteúdo. Se a escolha for A, a próxima cena será de uma forma, se for B, será completamente diferente.

6 CENÁRIO PARA FILME/JOGO NA TELEVISÃO DIGITAL

O Cinema Interativo pode utilizar a televisão digital como meio, desde que haja adaptações, testes técnicos e estudos a respeito de outras plataformas tecnológicas que possuem suporte a esse conceito. No caso da televisão aberta terrestre, é necessário alto processamento interno do aparelho e a inclusão do Ginga conectado à internet. O celular, que também recebe conteúdo via *broadcast*, traz a possibilidade de consumir o conteúdo por meio de aplicativos específicos. A opção *Netflix*, desde que passe por adequações no quesito *software*, é mais vantajosa por não apresentar problemas com tela e transmissão, além de ser *on-demand* e conectada com a internet.

A televisão modifica seu modo de uso quando se torna participativa, por outro

lado, as pessoas passam a adotar comportamentos diferentes frente à televisão. Assim, abre-se uma oportunidade de utilização do cinema interativo de formar um novo segmento de público. Aquele que gosta da linguagem cinematográfica está disposto à participar ativamente da história e deseja assistir ao filme em sua casa quando for conveniente. Este trabalho apresentou uma perspectiva de uso através do exemplo do game *The Walking Dead* como um dispositivo que pode ser adaptado como um filme cinematográfico interativo e disponibilizado na televisão digital, entretanto, o produto da aproximação destes três elementos: o conteúdo interativo, o cinema e a televisão não se restringem somente a games, mas sim, aberto as produções criativas nos diversos gêneros.

REFERÊNCIAS

BAIO, C. (2008) A multiplicidade estética nos filmes ‘Smoking’ e ‘No smoking’, de Alain Resnais. In: MARTINS, Moisés; PINTO, Manuel (orgs). *Comunicação e Cidadania* –Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho).

BOLOÑO C.; V. R. (2004). *TV digital no Brasil e no mundo:estado da arte*. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. Site: www.eptic.com.br, Vol. 6, n. 2, maio – ago.

COSTA, F. C (2006) .O primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas. Câmara Brasileira do Livro, 2006.

MACIEL, K (2004). *Por um cinema sensorial: o cinema e o fim da “moldura”*. Conexão – Comunicação e Cultura UCS, v.3 n 6, p. 61-71.

MANOVICH, L (2001). *The language of new media*. Cambridge, UK: The MIT Press.

SOUZA, M. F. de (2011). Conteúdo educativo para a televisão digital Interativa. Trabalho de Conclusão (Mestrado em TV Digital: Informação e Conhecimento)-FAAC -UNESP, sob a orientação do prof. Dr. José Luis Bizelli, Bauru, 2011.

XAVIER, I (2000). *Melodrama, ou a sedução da moral negociada*. Novos Estudos, n. 57, p. 81-90.

XAVIER, I (2001). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Denize Araujo

Luis Fernando Severo

Universidade Tuiuti do Paraná – UTP – Brasil

RESUMO

As novas tecnologias digitais provocaram múltiplas transformações no processo de realização cinematográfica, ampliando as possibilidades narrativas do cinema e expandindo sua capacidade expressiva como linguagem artística. Nesse novo campo de experimentação, a realização de um longa-metragem em plano-sequência único, simulada por Hitchcock em *Festim Diabólico*, pode tornar-se realidade em *Arca Russa*, de Sokurov.

PALAVRAS-CHAVE: realização cinematográfica; linguagem artística; narrativa cinematográfica; plano-sequência, tecnologia digital.

ABSTRACT

The new digital technologies have caused many changes in the filmmaking process, increasing the narrative possibilities of film and expanding its expressive capacity as artistic language. In this new field of experimentation, the realization of a feature film in a single long take, simulated by Hitchcock in *Rope*, could become reality in *Russian Ark*, by Sokurov.

KEYWORDS: film directing; art language; film narrative; long take, digital technology.

Enquetes destinadas a eleger os melhores filmes de todos os tempos são realizadas desde a primeira metade do século XX. Uma das mais importantes é promovida de dez em dez anos pela revista inglesa *Sight and Sound* que, ao lado da francesa *Cahiers du Cinema*, é uma das mais sólidas referências para o estabelecimento de cânones que ultrapassam o universo cinéfilo e chegam às instâncias acadêmicas. Sua última enquete, intitulada *The Greatest Films Poll*, foi realizada em 2012, a partir de consulta realizada com mais de mil cineastas críticos, roteiristas, distribuidores, programadores e acadêmicos, residentes em 73 países.

O resultado por certo não surpreende os cinéfilos, ávidos consumidores da cultura cinematográfica, mas um espectador leigo - pouco afeito a encarar o cinema como manifestação cultural ou artística - por certo sofreria um choque estético se assistisse em sequência aos filmes eleitos. Mais do que a diversidade das histórias narradas, temas abordados ou recursos aplicados na produção, chamaria a atenção desse hipotético espectador a grande variedade de maneiras de que dispõe um diretor para conduzir uma narrativa cinematográfica. O espectador leigo geralmente desconhece o papel do diretor no processo de criação de um filme, e tende a assistir filmes dentro de um padrão de realização comercial bastante padronizado. Porém, poderá perceber, mesmo que instintivamente, quando um filme rompe com o padrão narrativo tradicional a que está acostumado, ou seja, condicionado. Os filmes costumeiramente eleitos nas enquetes são obras marcantes no desenvolvimento e consolidação da arte cinematográfica, não só por seu conteúdo, mas principalmente pelas inovações que trouxeram no campo estético e pela maestria com que empregaram a linguagem específica do cinema associada a características artísticas intensificando a parceria cinema-arte.

A chamada linguagem cinematográfica - um conjunto de normas e procedimentos técnicos e artísticos que permitem ao diretor materializar ideias sob a forma de imagens - tira sua força, empatia e permanência da familiaridade do espectador com determinadas maneiras de se registrar um filme. Existe um significado implícito em cada maneira de se posicionar a câmera, de movê-la aproximando-a ou afastando-a dos atores, na maneira como se faz a transição entre uma imagem e outra, na forma particular que cada diretor tem de estruturar e contar uma história. Tomemos como exemplo dois filmes japoneses que figuram quase sempre entre os escolhidos pelos votantes da *Sight and Sound*, *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) e *Viagem à Tóquio* (Yasujiru Ozu, 1953), que tem em comum o fato de terem sido realizados no mesmo país, na mesma década e dentro do mesmo processo de produção, além de se destinarem ao mesmo público. Suas semelhanças, porém, acabam por aí. O filme de Kurosawa notabilizou-se pela forma original de desenvolver o enredo, multiplicando os pontos de vista sobre um mesmo acontecimento e se recusando a adotar a versão de qualquer um dos personagens como a expressão da verdade, tornando o filme extremamente polifônico e dialógico, segundo os conceitos de Mikhail

Bakhtin. De acordo com o teórico russo, o dialogismo e a polifonia permitem que várias vozes, concordantes ou dissonantes, tenham seu lugar na narrativa, evitando o monologismo, que seria a predominância da voz autoral:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, que se realiza a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento... O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição (Bakhtin,1997: 21).

Além da polifonia dialógica, as imagens demonstram grande força plástica, com a fotografia em vários momentos evocando o cinema expressionista e a música adicionando comentários dramáticos à ação, num procedimento formal que levou parte da crítica japonesa a acusar o autor de utilizar uma estética por demais ocidentalizada.

Na obra de Ozu verificamos exatamente o contrário: o uso de uma postura estética tão arraigadamente japonesa que impediu a difusão e a popularização de seus filmes no ocidente durante décadas, tornando-o um diretor *cult* e referencial, mas quase desconhecido do público não japonês. Entre seus procedimentos formais mais notáveis, destacam-se o uso de um único tipo de lente em todas as tomadas, a colocação da câmera sempre na mesma posição e absolutamente estática, o uso rarefeito da música e a fidelidade a uma temática centrada na vida cotidiana de personagens tipicamente japoneses.

Essa mesma contraposição pode ser encontrada em dois filmes do cinema mudo selecionados em quase todas as enquetes, *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) e *Aurora* (F. W. Murnau, 1927). Enquanto o filme russo notabilizou-se pela montagem inovadora, que rompe com as convenções espaciais e temporais até então vigentes no cinema, o filme de Murnau, realizado dentro do sistema americano de estúdios, pode ser visto como o apogeu formal dessas mesmas convenções que o filme de Eisenstein demolira apenas dois anos antes. Fiéis representantes de duas concepções diretamente opostas, ambos os diretores viram suas obras inscritas no restrito grupo de filmes cujo impacto e importância transcendem o período histórico em que foram realizados. É dessa possibilidade de abordagens múltiplas e de visões inovadoras e conflitantes com os cânones estabelecidos que o cinema extrai sua continuidade e seu poder de renovação.

Tradicionalmente conservadora, a indústria cinematográfica, de tempos em tempos, sofre transformações para se adequar às mudanças de gosto do público

e absorver inovações da linguagem cinematográfica. Surgidas como manifestações isoladas de gênio, como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) ou também como expressão de um determinado momento histórico (o Neo-realismo), essas inovações acabam incorporadas ao repertório tradicional do cinema industrial americano, e por essa via acabam ganhando mundo e se integrando ao imaginário do espectador de todos os continentes. Cortes abruptos de uma cena para outra, câmera na mão, visão amoral dos personagens, narrativas descontínuas, recusa ao *happy-end* e outras inovações que desconcertavam o espectador dos anos 60 e restringiam os filmes da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo a um pequeno número de iniciados, hoje frequentam com desenvoltura a cinematografia mais acadêmica produzida por Hollywood, e invadem até o universo modorrento das novelas de TV. Não fosse esse processo contínuo de absorção e diluição, um filme como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) não ultrapassaria o gueto dos cinemas de arte, e o cinema moderno ainda se orientaria pelos parâmetros de clássicos exibidos em *Aurora*.

Tão variadas e generosas são as possibilidades oferecidas pelo cinema, que um mesmo realizador, no caso Federico Fellini, pôde se dar ao luxo de criar uma obra inquietante e inovadora como *8 e ½* (Federico Fellini, 1963), influenciando boa parte do cinema moderno, e uma década depois realizar um filme que retrocede aos procedimentos narrativos dos anos 50, *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), uma de suas indiscutíveis obras-primas.

David Bordwell, no capítulo sobre “cinema de arte e ensaio”, de seu livro *Narration in the Fiction Film* (1985), fala sobre a narrativa do que chama filme de arte, à qual se opõe ao cinema americano (narrativa clássica). O principal argumento de Bordwell diz respeito aos filmes de arte com narrativas nas quais os diversos elementos e recursos cinematográficos são usados de modo marcadamente diferente dos filmes de narrativa clássica.

O filme-arte é não-clássico no sentido em que cria lacunas narrativas permanentes e chama a atenção para os processos de construção da fábula. Contudo, estas mesmas infrações se situam dentro de novas normas extrínsecas, realocadas como realismo ou comentário autoral. Por fim, a narração do filme-arte demanda não apenas compreensão denotativa mas leitura conotativa, um nível mais alto de interpretação (Bordwell, 1985: 212)¹.

Segundo o teórico, o filme-arte é autoconsciente, ou seja, executa recursos como montagem, fotografia, decupagem e assim por diante, chamando a atenção para si, o que nos revela algo sobre uma possível mudança de perspectiva do cinema

1 The art film is nonclassical in that it creates permanent narrational gaps and calls attention to processes of fabula construction. But these very deviations are placed within new extrinsic norms, resituated as realism or authorial commentary. Eventually, the art-film narration solicits not only denotative comprehension but connotative reading, a higher-level interpretation. (Bordwell, 1985:212)

autoral. Não se trata mais tanto de falar de cineastas autores, mas de filmes autorais, que assim são identificados por essa autoconsciência que revela ao espectador a própria instância narradora. Enquanto os filmes de narrativa clássica trabalham no sentido de não revelar essa consciência do processo narrativo, através da linguagem transparente obtida pela invisibilidade do corte entre os planos, os “filmes de arte” fazem justamente o contrário, o que para Bordwell é um indicativo de que esses filmes podem ser vistos como autorais. Essas formulações de Bordwell e de outros teóricos que transitam nessa linha acontecem num momento onde a técnica cinematográfica gira em torno da captação da imagem em película e dos processos analógicos que a envolvem, tanto no momento da filmagem como na finalização e exibição do filme concluído.



Figura 1: Festim Diabólico/Rope (1948)

Mestre absoluto da linguagem clássica do cinema, que obtém parte de seu efeito sobre a plateia do encadeamento imperceptível entre os planos, o que gera o chamado corte invisível, o inglês Hitchcock se notabilizou pelo domínio desse código, batizado pela crítica de linguagem transparente. Na segunda metade da década de 1940, já consagrado no cinema americano, para onde migrara há alguns anos, o cineasta surpreende o mundo cinematográfico com o lançamento de *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948), lançado como o primeiro filme da história do cinema filmado inteiramente em plano-sequência, ou seja, sem divisão em planos e cortes, numa única tomada contínua e ininterrupta. Porém, analisada do ponto de vista técnico, essa premissa era apenas simulada. Devido às limitações das câmeras da

época, a filmagem precisava ser interrompida de tempos em tempos para a troca do rolo de película, ocasionando cortes habilmente disfarçados para o público pelo diretor através de recursos cênicos, mas perceptíveis para os conhecedores dos aspectos técnicos de uma realização fílmica. Temos aqui claramente estabelecido um desejo de expansão das possibilidades da arte cinematográfica, parcialmente frustrado pelo conflito entre a vontade criadora e as impossibilidades técnicas de um determinado período do cinema.

Com o advento da tecnologia digital, a partir da segunda metade dos anos 1990, o cinema se tornou cada vez mais multifacetado e plural, ingressando em seu segundo século, aberto não só às influências que criadores autorais isolados ou unidos em movimentos de renovação trouxeram à arte cinematográfica, mas incorporando de forma crescente procedimentos até há pouco classificados como amadores, que tanto podem intensificar a autoralidade no sentido que lhes atribui Bordwell quanto a serem absorvidos pelas narrativas do cinema comercial filiadas às tradições clássicas. Embora as experimentações que envolvem o uso de suportes alternativos como o vídeo na produção da imagem cinematográfica datem de algumas décadas, somente com a chamada revolução digital esse procedimento se faz sistemático e afeta as instâncias mais tradicionais da criação fílmica, notadamente o cinema voltado para o circuito comercial. Para Gilles Lipovetsky “a história do cinema é também a de suas tecnologias e são muitos os grandes criadores, de Abel Gance a Godard, que se interessaram pela inovação técnica” (Lipovetsky, 2009: 87).

Fenômeno ainda recente, carente de estudos mais aprofundados, os elementos inovadores que a adoção de novas tecnologias acarreta para a linguagem cinematográfica e seus derivados na área audiovisual se processam em grande velocidade e apresentam constantes mutações. Embora esse processo evolutivo não tenha um ponto de partida caracterizável como único, podemos apontar o movimento Dogma 95, nascido na Dinamarca, como um momento de cristalização de tendências embrionárias e uma instância onde a transição película/digital ganha contornos claramente definidos. Movimento cinematográfico mais influente das últimas décadas, além de libertar o cinema de várias convenções ligadas a padrões acadêmicos de qualidade de imagem e validade artística, o Dogma 95 proporcionou ao suporte digital um reconhecimento universal quanto às suas possibilidades técnicas e criativas, libertando o meio audiovisual da dicotomia cineasta/*videomaker*, que categorizava o trabalho com o suporte vídeo como um fazer artístico desprovido da grandeza e seriedade atribuída a trabalhos realizados em película. Foram pontos de avanço para a incorporação do digital como categoria fílmica de pleno direito as premiações dos primeiros filmes do Dogma em importantes festivais de cinema, como Cannes e Berlim, e sua validação pela Academia

Hollywoodiana, o que serviu de ponte para sua expansão até o cinema industrial, conferindo um fôlego novo a uma modalidade de produção há muito criativamente estagnada e carente de renovação técnica.

Com seu ideário radical de interdições e restrições, o movimento Dogma 95 sistematizou e validou experimentos até então exercidos aleatoriamente na história do cinema e em grande parte rejeitados pelas entidades e meios acadêmicos que definem os parâmetros técnicos e artísticos do cinema. As regras do Dogma² tem como objetivo retirar toda uma série de aspectos convencionais e frequentemente estetizantes do modelo industrial dominante para valorizar o modelo da *mise en scène*, o momento em que o cinema se faz em sua plenitude e a imagem se cristaliza. A fotografia granulada e de baixa definição, resultante de iluminação precária ou insuficiente, o som ambiente sem tratamento, a direção de arte fundamentada na realidade da locação, a câmera tremida em movimento perpétuo e a edição em cortes abruptos tornam-se agora recursos estilísticos incorporados à gramática do filme, em pé de igualdade com tudo o que o cinema ofereceu anteriormente em termos tradição ou ruptura. Em seu estágio inicial, o Dogma 95 permitia a captação de imagens em qualquer bitola de vídeo, desde que o produto final fosse convertido, via o processo de telecinagem, para a bitola fílmica de 35mm. Com a expansão desses procedimentos inaugurais para fora do movimento, essa exigência foi abandonada e a exibição apenas em mídia digital tornou-se corrente e ruma na direção de se tornar dominante.

Como não nos propomos a analisar as experimentações híbridas que visam expandir o alcance do cinema no campo das artes, seja no domínio da videoarte, seja na busca de inovações no formato de tela e modalidades de projeção (área em que

2) As regras do Dogma 95, também conhecidas como “voto de castidade”, são:

1. As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).
3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, Armas, etc. não podem ocorrer).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme ocorre na época atual).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento.
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

(https://pt.wikipedia.org/wiki/Dogma_95)

o inglês Peter Greenaway se destacou nas últimas décadas), falamos aqui das rupturas dos códigos de linguagem estabelecidos ao longo de décadas em relação ao espectador tradicional do cinema, aquele que paga ingresso para fruir um espetáculo ilusionista intermediado por um aparato criativo do qual não se tem consciência no momento da exibição. É justamente esse espectador que tem sido confrontado por propostas narrativas anteriormente confinadas às obras que aspiram ao circuito do cinema dito de arte, e informado pela ampla circulação de imagens via internet, que se torna tolerante à quebra de convenções que até recentemente confinariam uma produção audiovisual às categorias amadoras e à exclusão do campo referenciado pela crítica cinematográfica.

Robert Stam e Ella Shohat argumentam que “o desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões enfrentadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espectadorialidade, o realismo e a estética” (Stam & Shohat, 2005: 415).

Diversos fatores diferenciam o equipamento digital de imagem e som do equipamento analógico, mas dois dos mais destacados aspectos que influenciaram os procedimentos narrativos do cinema foram a facilidade em gerar imagens a baixo custo e a gravação de sons de alta qualidade em equipamentos facilmente acessíveis. No Dogma, câmeras amadoras e ausência de iluminação artificial geraram imagens de baixa qualidade técnica, cujas deficiências foram validadas em troca da possibilidade do diretor filmar uma enorme quantidade de material, com ângulos ilimitados e grande velocidade de realização. Em seu texto *A câmera digital, órgão de um corpo em mutação*, Laurent Roth sugere que a câmera é uma extensão do corpo:

Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de um processo da renovação ensaística, da renovação artesanal do cinema, com toda a promessa democrática que isso implica. E arte da palavra, porque acredito que a grande evolução trazida por essa câmera – para além do aspecto de ligação com o mundo visível, com o mundo sensível – está na relação com a palavra. Pela facilidade de se registrar o som denomino a câmera DV que utilizo como um “gravador de alta resolução icônica”. É um gravador que permite olhar um rastro vivo e visual das pessoas que encontro, mas que não supõe necessariamente o primado da imagem sobre o som (Roth, 2005:35).

Para aproveitar melhor um extenso material registrado, facilmente manipulável pelos softwares de edição digital, tornaram-se procedimentos naturais a quebra sistemática de regras de montagem acadêmicas e a adoção de elipses radicais e de jump cuts que aproximam o cinema de uma linguagem até então associada ao videoclípe, sem necessariamente emular o caráter superficial e diluidivo deste. Essa

ruptura de códigos diegéticos, até então confinada ao cinema dito de arte, migra velozmente para o cinema de estúdios e vem ao encontro da maneira que o próprio público do cinema comercial, agora também usuário de equipamentos digitais, se relaciona com a captura de sons e imagens. Sem que haja uma mediação controlável dos detentores do saber cinematográfico, o público também passa a registrar imagens, editá-las caseiramente criando um circuito de difusão que em pouquíssimos anos altera a maneira como ele se relaciona com o espetáculo fílmico e como o cinema passa a ser comunicacional.

Realizadores antenados com essas mutações passam do radicalismo imagético do Dogma para uma visão estética mais branda, onde permanecem alguns elementos do movimento em seu estado primordial, como a câmera na mão, e a filmagem com baixas luzes e em múltiplos campos, promovendo uma revitalização de gêneros desgastados ou estagnados. O digital permite também a fácil utilização de múltiplas câmeras e a consequente filmagem em vários campos visuais superpostos, abolindo regras de continuidade e eixo de câmera vigentes há séculos. As estratégias de narrativas múltiplas, popularizadas entre outros por Tarantino, ganham um reforço adicional pelo surgimento, nas salas de cinema e entre o público de TV e home vídeo, de um espectador capaz de decodificar sem dificuldade as narrativas que embaralham cronologias e não respeitam a lógica espacial dos ambientes. Uma das provas dessa tendência crescente é o surgimento de um subgênero de grande sucesso de público, onde o conceito de *found footage*, validado anteriormente somente no cinema experimental, desencadeia uma série de narrativas onde a precariedade dos registros é a própria razão de ser da história. A descoberta casual do conteúdo de câmeras digitais fornece a linha narrativa e justifica os procedimentos técnicos de filmes semi-amadores como *A Bruxa de Blair* (Danyel Miryck e Eduardo Sanchez, 1999) e *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2007). As novas mídias são também apropriadas em obras produzidas por estúdios, como *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) e *Quarentena* (John Dowdle, 2008).

Outro elemento facilitador do cinema digital, que gera narrativas diferenciadas, é sua proximidade com o cinema documental. Enquanto os aspectos técnicos da captura da imagem em película dificultam sua aproximação com o real pela complexidade da operação dos equipamentos e as restrições orçamentárias e de mobilidade acarretadas, o digital torna viável o registro quase incessante da realidade. Esse fator motiva as vertentes cinematográficas que fazem da *mise-en-scène* semi-documental seu procedimento narrativo mais marcante, como é o caso do cinema dos múltiplamente premiados Irmãos Dardenne - duas vezes vencedores da Palma de Ouro em Cannes - criadores de filmes cujas narrativas são centradas no acompanhamento minucioso de protagonistas em seus deslocamentos dramáticos pelos espaços fílmicos, técnica de difícil realização com câmeras 35mm tradicionais.

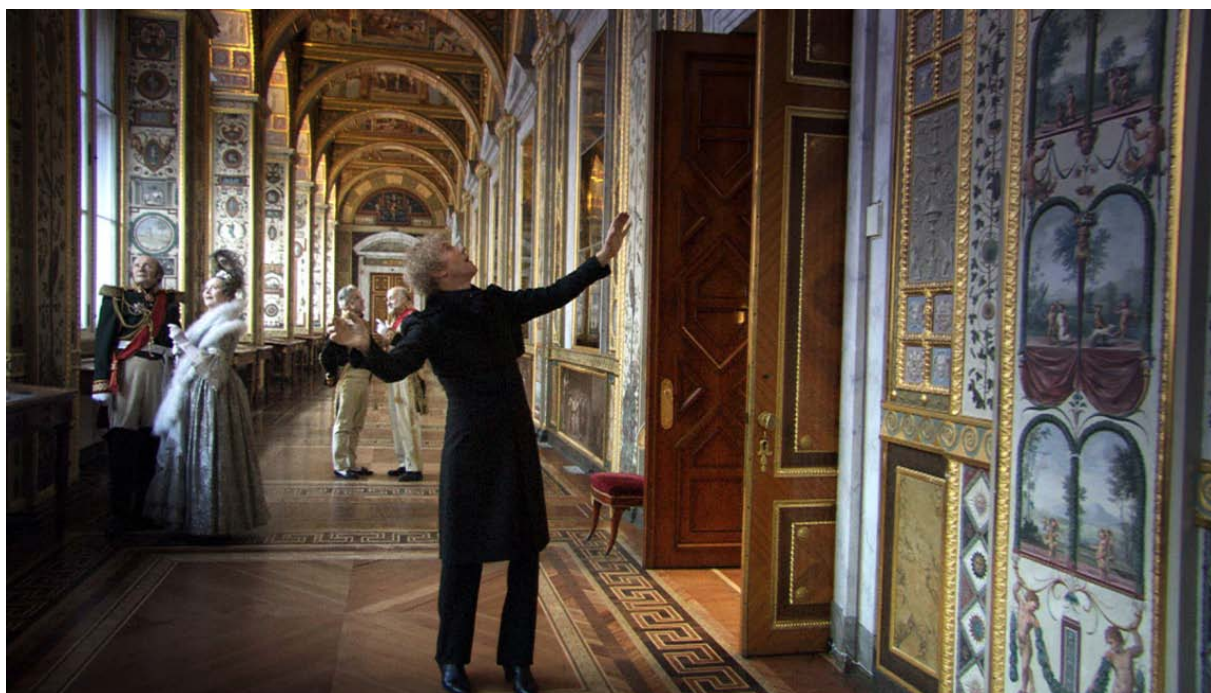


Figura 2: *Arca Russa* (2002)

Uma das mais nobres e difíceis estratégias de mise en scène, o plano-sequência, tradicionalmente de difícil execução técnica, é um dos elementos da linguagem cinematográfica que mais se beneficiou da adoção em massa da tecnologia digital na realização fílmica. Esse procedimento, que tecnicamente consiste numa filmagem de longos planos sem cortes aparentes, atinge seu apogeu em *Arca Russa* (Alexsandr Sokurov, 2002), obra referencial na história do cinema, filmada em uma tomada única ininterrupta de 96 minutos, registrada com uma câmera steadicam no Museu Estatal Hermitage de São Petersburgo, na Rússia, em 23 de dezembro de 2001, com a participação de 4.500 pessoas, entre técnicos, elenco e figuração. Um tour de force de mise-en-scène e enquadramento filmado num percurso que envolveu trinta e três salas do Museu. Representando o olhar de um observador invisível, alter ego de Sokurov, a câmera é também protagonista do filme, transportando o espectador através de trezentos anos de história, desde os tempos de Pedro, o Grande a turistas admirando as pinturas nas salas expositivas do Hermitage.

O filme de Sokurov oferece um tesouro de história e cultura russa preservada no Hermitage, uma “arca” à deriva em um mundo inquieto e em perpétua transformação. Até o advento das câmeras digitais de alta resolução, que mimetizam com perfeição a qualidade estética da película, a duração máxima de um plano-sequência era de dez minutos, tempo limite de uma bobina de filme em uma câmera de 35mm. Apesar de experimentos que simulavam uma duração maior, como aqueles empreendidos em *Festim Diabólico*, que disfarçavam habilmente seus cortes e simulavam uma filmagem contínua, somente no novo milênio a tecnologia digital expande as possibilidades desse recurso de linguagem, tão louvado por importantes críticos e teóricos da arte cinematográfica.

Fazer um longa-metragem ao vivo em apenas um único plano-sequência é uma proeza técnica e também uma espécie de defesa radical e expressiva do tipo de cine-

ma preconizado por teóricos como Andre Bazin e Gilles Deleuze, embora o extenso trabalho de pós-produção e o uso da tecnologia digital criem facilidades que tornam essa experiência impura, se tomarmos literalmente algumas premissas teóricas desses autores. A transfiguração do tempo em formulação estética expressa, no uso de planos longos em movimento ao invés da tradicional decupagem em múltiplos planos e cortes, é elogiada por Bazin e Deleuze em seus escritos pela maior sensação de realismo (como nos filmes de Rossellini), e pela ambiguidade sugerida na manipulação do tempo, fundamentando a crença de Bazin de que um filme é um ato de fotografia, não de edição. Admirando diretores que se relacionam com os aspectos plásticos da imagem e não com os recursos da montagem, que, afinal de contas, é simplesmente a ordenação das imagens no tempo, Bazin investe em certos diretores para colocar a sua fé na realidade ao invés da imagem, acreditando que uma tomada em movimento proporciona uma forma de visão mais real do mundo do que a abordagem clássica focada na edição (“montagem psicológica”), onde uma cena é dividida em certo número de elementos fortemente manipulados pelo diretor.

Para Bazin, em contraposição aos filmes como os de Eisenstein e Vertov, onde a montagem é usada para criar contrastes e conflitos em combinações infinitas, o significado não está na imagem, mas na esfera mental e num tempo abstrato criado pela edição, sendo que um filme é uma série de eventos individuais em que cada um deles deve ser testemunhado como um todo a partir de apenas um ponto de vista, como seria o caso na vida real. Este conceito de Bazin fica mais perto da essência do cinema e regenera o realismo, sem deixar de gerar ambiguidade. Segundo Bazin, o cinema se desenvolveu inicialmente como uma espécie de prolongamento da fotografia (se considerarmos que o cinema nada mais é do que a projeção sucessiva de quadros estáticos nos dando a ilusão de movimento). Porém, o cinema foi também, desde o princípio, a arte que carregou sobre si a tarefa imensa de atingir o ideal da verossimilhança absoluta. Segundo Bazin, não se pode dizer que o cinema foi progressivamente percebendo cada vez maiores potenciais de imitação da realidade, à medida que os desenvolvimentos técnicos foram possibilitando um grau superior de registro. Segundo o autor, desde o seu início, o cinema já tinha como intenção-guia, ou até mesmo como um ideal, então inalcançável, a imitação perfeita da realidade. A filmagem num suposto tempo real através do plano-sequência seria a coroação dessa vocação cinematográfica.

Através do controle exercido pelo corte, o cineasta reduz ao mínimos as possibilidades do espectador estabelecer ele mesmo uma escolha pessoal em relação à fruição do tempo. Quando um realizador abdica inteiramente ao longo do filme ao poder do corte, está buscando uma relação diferenciada no processo comunicacional do espectador, principalmente na questão da percepção temporal em relação ao que a imagem propõe claramente ou insinua através da *mise-en-scène*. No caso do filme *Arca Russa*, essa proposta estética se alia a um movimento quase perpétuo da câmera, deslizando infinitamente ao longo da narrativa pelos salões, escadas, corredores, alas e pátios do Hermitage, numa espécie de coreografia sintonizada com os movi-

mentos dos atores e à própria expressão estética irradiada pelas centenas de obras escultóricas e pictóricas que desfilam diante da câmera no desenrolar do filme.

A proposição estética desafiadora estabelecida por *Arca Russa*, moldada a partir de sua recusa ao corte e à montagem e da sua quebra de códigos temporais, está fortemente enraizada numa percepção bergsoniana do tempo, se tomarmos como ponto de partida a constatação de que os eventos duram e mudam num contínuo heterogêneo, e que para o filósofo não há mudanças de estados, mas estados de mudança. Por sua vez, essa expansão das possibilidades da captura da imagem e do som no cinema digital está intrinsicamente ligada aos avanços possibilitados pelas novas tecnologias, cujas possibilidades de filmagem contínua com som direto reconfiguram a percepção do tempo fílmico. Ao enveredar pela narrativa que privilegia bruscos saltos temporais num movimento contínuo dentro do tempo, Sokurov estabelece uma subjetividade temporal que busca apreender o tempo não cronológico em sua fundação e moldá-lo sob a aparência de elegantes e minuciosamente tramados movimentos de câmera.

Ao se lançar na empreitada desafiadora de realizar o primeiro filme da história do cinema rodado inteiramente em plano-sequência, Sokurov utiliza as novas tecnologias para territorializar o que até então não passava de um desejo de transcendência de uma arte ainda aprisionada pelas limitações técnicas inerentes a seus suportes físicos. Uma arte agora liberada por *Arca Russa* para maiores vãos pelo tempo, espaço e história. De posse de um pleno domínio sobre seu aparato fílmico digital, que permite a seu cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem, Sokurov em *Arca Russa* leva adiante o conceito da imagem-tempo deleuziana, imagem fílmica pós-classicismo, portanto a imagem do cinema moderno, que tem seu marco inicial em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), filme que inaugura uma nova compreensão do tempo e do movimento no cinema do século XX, através da ruptura com os elos sensório-motores do cinema clássico, fazendo emergir uma estratificação e complexificação do tempo. Na construção da imagem-tempo, a câmera deixa de captar somente os movimentos para flagrar as relações mentais implícitas, e subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento, dotada que está de um rico conjunto de funções técnicas (travellings, planos-sequência e profundidade de campo).

Segundo Laymert Garcia dos Santos:

(...) as imagens virtuais da memória do Hermitage mescladas a suas imagens atuais - é isso que o cinema digital de Sokurov ambiciona capturar. A opção por registrá-las numa única e fantástica tomada não é um capricho – o continuum é absolutamente necessário como experiência do movimento do espírito em contato com os “espíritos do lugar” (Santos, 2002: 74).

O desejo do diretor, que foi pensado e repensado por muitos anos, só poderia ser realizado com a nova tecnologia digital. Nas palavras do próprio diretor, Aleksandr Sokurov³,

3 The idea was for a film shot, as it were, in a single breath. The screen format, cinematography — everything depends on the scissors, on the knife. Editors and producers accumulate then edit using time

(...) a ideia foi para uma tomada de filme, como foi feito, em um único sopro. O formato da tela, a cinematografia – tudo depende da tesoura, da faca. Editores e produtores acrescentam, então, a edição usando tempo de acordo com seus desejos. E eu queria tentar me encaixar dentro do próprio fluir do tempo, sem refazer, de acordo com meus desejos (Greer, 2003: 65).

Kristen Daly, PhD em Comunicação pela University of Columbia, NY, com pesquisa em tecnologia, novas mídias e cinema, explicita, em seu artigo sobre a mudança causada pelas novas tecnologias no cinema, “New Mode of Cinema: How Digital Technologies are Changing Aesthetics and Style”, as dificuldades de filmar em processo analógico⁴:

Filmar em película significa seguir uma série de restrições estéticas. É difícil de trabalhar com isso: requer extensos arranjos de iluminação, a câmera pode ser grande e pesada se comparada com a câmera digital e a captação de alta qualidade é muito cara, assim como o material de gravação do filme. O rolo de filme tem que ser trocado a cada dez ou mais minutos durante a gravação. Estas restrições e limitações do filme ajudaram a definir o modo de cinema durante os últimos cem anos. As tecnologias digitais, por outro lado, não necessariamente sofrem especificamente destas limitações: o material de gravação é barato por poder contar com a possibilidade de armazenamento em disco reutilizável por longos períodos de tempo, as câmeras são menores, mais leves e fáceis de serem carregadas e escondidas, o vídeo requer menos luz para a exposição e é facilmente transferido ao computador e manipulado (Daly, 2009).

A evolução do cinema, que já nasceu tecnológico, foi se configurando em diversas vertentes e gêneros, por vezes em aspectos mais comerciais, publicitários ou comunicacionais, outras vezes em esferas artísticas com estéticas diferenciadas. O filme-arte *Arca Russa*, que sem dúvida marcou seu lugar histórico como pioneiro no uso do plano-sequência, foi favorecido pela expansão das novas tecnologias que propiciaram seu fazer, embora com isso não se esteja negando o mérito de seu realizador. Ao contrário, Sokurov soube usar a tecnologia a favor da arte e da desconstrução de princípios já arraigados, tanto na forma como no conteúdo, dialogando com documentário e ficção, passado e presente, renunciando um futuro mais intertextual no campo do avanço tecnológico, como comentou Lev Manovich ao explicar seu livro sobre a linguagem das novas mídias⁵:

according to their whims. And I wanted to try and fit myself into the very flowing of time, without remaking it according to my wishes. (Greer, 2003)

4 Film provides a number of aesthetic restrictions. Film is hard to work with: it requires extensive lighting set-ups, the camera can be large and unwieldy compared to the digital camera and for high-quality capture is quite expensive as is the recording material film. The film reel must be switched every ten or so minutes while recording... These restrictions and limitations of film have helped define the mode of cinema for the last one hundred years. Digital technologies, on the other hand, do not necessarily suffer from any of these particular limitations: recording material is cheap to free with the advent of reusable disk storage and can record for extended periods of time, cameras are smaller, lighter and easier to mobilize and hide, video requires less light for exposure and is easily transferred to computer and manipulated. (Daly, 2009)

5 Every stage in the history of computer media offers its own aesthetic opportunities, as well as its own imagination of the future: in short, its own “research paradigm.” Each paradigm is modified or even abandoned at the next stage. In this book I wanted to record the “research paradigm” of new media during its first decade, before it slips into invisibility. (Manovich, 2001:34)

Cada estágio na história das mídias computadorizadas oferece suas próprias oportunidades estéticas, assim como sua própria imaginação sobre o futuro, ou seja, seu próprio “paradigma de pesquisa”. Cada paradigma é modificado ou abandonado em um próximo estágio. Neste livro, quis registrar o “paradigma da pesquisa” da nova mídia, durante a primeira década, antes que ela adormeça na invisibilidade. (Manovich, 2001: 34)

As infindáveis manipulações possibilitadas pela imagem digital viabilizam também a expansão da narratividade intrínseca ao seu próprio caráter indicial, cujo conteúdo pode ser expandido indefinidamente. A manipulação da realidade em frente à câmera faz com que a filmagem em si não represente mais um ponto final de uma etapa fílmica, mas um material bruto a ser reconfigurado para representar uma nova realidade, tornando ilimitados os poderes expressivos de um plano dentro dos processos narrativos. A partir daí torna-se um passo natural a divisão da narrativa em múltiplas telas, recurso originário do cinema *avant-garde* que encontra acolhida até mesmo nos blockbusters americanos e possibilita também ousadas propostas autorais que exigem uma nova atitude receptiva dos espectadores.

A tradicional divisão entre cinema de arte e cinema comercial tem fronteiras cada vez menos distintas, com as duas modalidades se interpenetrando e interagindo mutuamente, uma vez que o baixo custo do cinema digital permite aos cineastas independentes incursões pelo cinema de gênero, assim como o filme hollywoodiano em alguns momentos envereda por experimentos mais ousados de linguagem, gerando um cinema pós-moderno que tanto reinterpreta como instaura novos códigos a partir dessas premissas que aportam nas telas digitais.

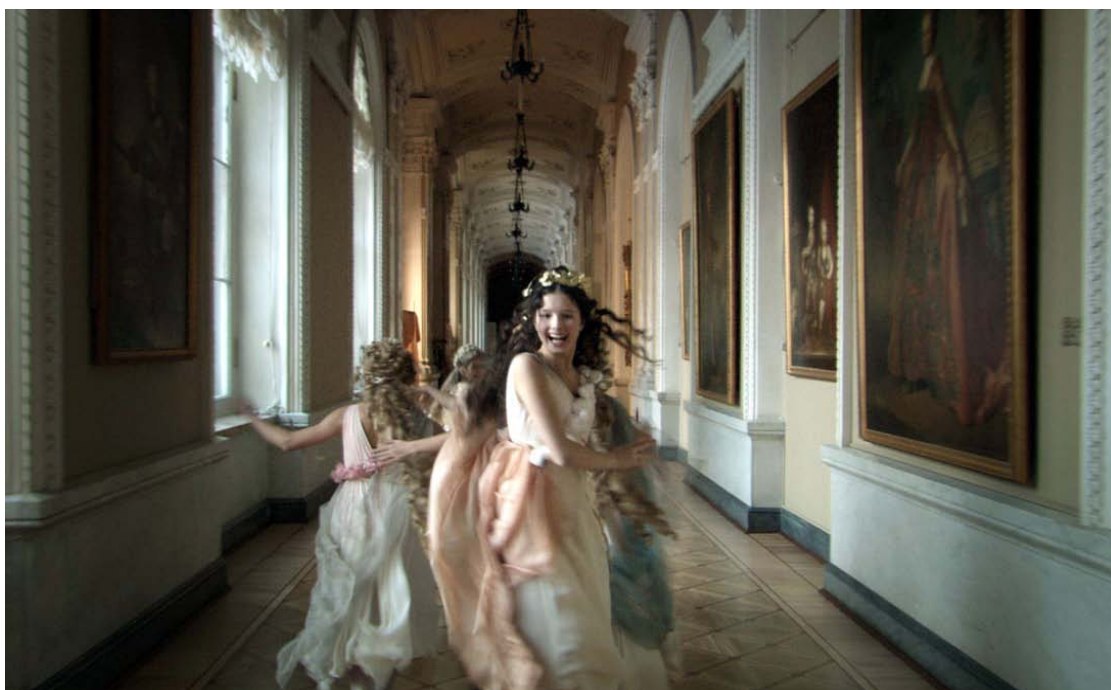


Figura 3: *Arca Russa* (2002)

Contrariamente às críticas que muitas vezes são feitas às novas tecnologias, com alegações que as mesmas se tornam mais importantes que o conteúdo, o filme *Arca Russa* consegue, ao mesmo tempo, ser uma homenagem às artes do Museu Hermitage, oferecer uma crítica social, e contemplar um novo patamar tecnológico, descortinando um cenário inusitado para futuras realizações. Além do desafio técnico, o filme proporciona uma visão onírica de mais de 300 anos de História, envolvendo os espectadores em seu universo de ambiguidades e contradições dialógicas, criando um clima reflexivo ainda não totalmente imersivo, mas de indagações e questionamentos.

O plano-sequência de Sokurov desterritorializa completamente a estrutura linear e oferece uma cosmovisão de todos os tempos, fugazes e fluidos, abertos a múltiplas interpretações, sem se ater a nenhuma específica, mas exibindo facetas diversas sobre a arte, sobre a comunicação e sobre o cinema. Além disso, o filme *Arca Russa* abre as portas a outros, descortinando um novo cenário com possibilidade de interações, de intertextualidades e de imersões, seja na linguagem cinematográfica, seja na esfera da espetatorialidade.

Ainda não viabilizada de forma satisfatória para o grande público, as experiências de interatividade já existentes nas narrativas audiovisuais formatadas para o circuito das artes visuais apontam para possibilidades que ainda aguardam roteiristas e diretores capazes de traduzi-las para um espectador que já trabalha com elas em seu cotidiano internético, mas não as reconhece como perspectivas atraentes de imersão num espetáculo fílmico comercial. Antevendo as infinitas possibilidades futuras dessa nova era para o cinema, no que diz respeito à linguagem e conseqüentemente à narrativa, Manovich alerta para a necessidade da criação de uma teoria estética relativa ao uso das novas mídias, capaz de se embasar em elementos ainda não descobertos, mas que inevitavelmente surgirão no horizonte da produção audiovisual.

Talvez a última grande fronteira narrativa a ser rompida pela aproximação trazida pela linguagem digital do cinema amador ao cinema de mercado seja a quebra de alguns parâmetros do circuito exibidor em relação à duração das sessões, que futuramente podem ser redimensionadas em períodos de tempo mais longos ou mais fragmentários, espelhando a maneira que um espectador contemporâneo se relaciona cotidianamente com a produção audiovisual própria ou alheia veiculada cotidianamente via *web*. Considerando-se que o tempo de existência e incorporação pelo cinema das novas tecnologias digitais, em processo cada vez mais acelerado de renovação, é relativamente curto, não é difícil prever que o cinema contemporâneo vai ampliar cada vez mais suas possibilidades criativas. Não deve tardar a ascensão aos cânones da chamada sétima arte o corpo fílmico que emerge neste momento impactado pelo advento da cinematografia digital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley (1989). *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BAZIN, André (1991). *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

----. *O que é o cinema?* (1992). Lisboa: Livros Horizonte.

BAKHTIN, Mikhail (1997). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BORDWELL, David (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.

DALY, Kristen M. (2009). "New Mode of Cinema: How Digital Technologies are Changing Aesthetics and Style". *Kinephanos*. <http://www.kinephanos.ca/2009/new-mode-of-cinema-how-digital-technologies-are-changing-aesthetics-and-style/> (data de consulta: abril de 2016).

DELEUZE, Gilles (1990). *Cinema 2 :Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.

Dogma 95. Wikipédia https://pt.wikipedia.org/wiki/Dogma_95 9 (data de consulta: março de 2016).

GREER, Darroch (2003). "No Cut = Director's Cut". *Millimeter*, Vol. 31, Núm. 3, 2003, p. 65.

LIPOVETSKY, Gilles (2010). *A Tela Global - mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Editora Sulina.

MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

ROTH, Laurent (2005). "A câmera DV : órgão de um corpo em mutação". In Maria Dora Mourão e Amir Labaki (org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 65-103.

SANTOS, Laymert Garcia (2002). "Entrando na Arca Russa". In: Alvaro Machado (org.). *Aleksandr Sokurov*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 64-103.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert (2005). "Teoria do cinema e espectralidade na era dos 'pós'". In Fernão Pessoa Ramos (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, pp. 393-424.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.

Filmografia

Arca Russa (Russkiy Kovcheg). Aleksandr Sokurov (2002). Rússia, 96 minutos.

Festim Diabólico (Rope). Alfred Hitchcock (1948). Estados Unidos, 77 minutos.

Jorge Manuel Neves Carrega

CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Universidade do Algarve

RESUMO

Entre o início dos anos cinquenta e meados da década de setenta do séc. XX, a Europa mediterrânea viveu uma era de ouro dos géneros populares, graças, em larga medida, a um modelo de coprodução que permitiu revitalizar as indústrias de cinema em Itália, França e Espanha, e concorrer com o cinema de Hollywood na produção de géneros como o *western* e o filme policial, nos quais se destacaram cineastas talentosos como Sergio Leone e Jean-Pierre Melville.

PALAVRAS-CHAVE: cinema da Europa mediterrânea, coprodução, géneros populares, euro-western, peplum.

ABSTRACT

From the early 1950's to the mid-1970's seventies, Mediterranean Europe experienced a golden age of popular genres, thanks largely to a co-production model that permitted to revitalize the Italian, French and Spanish film industries, and compete with Hollywood in the production of genres like the western and the crime thriller, in which talented filmmakers such as Sergio Leone and Jean-Pierre Melville gained notoriety.

KEYWORDS: European Mediterranean cinema, co-productions, popular film genres, euro-western, peplum.



Figura 1: *Le fatiche di Ercole* (1958) de Pietro Francisci

INTRODUÇÃO

Profundamente afetadas pela IIª Guerra Mundial, as indústrias cinematográficas de Itália e França encetaram, nos anos que se seguiram ao fim do conflito, um processo de reconstrução de infraestruturas e uma reformulação das estratégias de produção, que culminou nos anos sessenta com a afirmação internacional do cinema produzido na Europa mediterrânea. Este período, que as “histórias do cinema” celebram como o momento histórico que assinala o início da “modernidade cinematográfica”, graças ao impacto do neorealismo, a emergência da chamada *nouvelle vague* e a afirmação de um cinema de autor, cujos expoentes máximos foram cineastas como Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Jean- Luc Godard ou Pier Paolo Pasolini, monopolizou durante décadas os estudos fílmicos e relegou para as margens da investigação académica toda uma imensa produção de géneros (e autores) populares europeus, que requerem ainda um estudo aprofundado.

A COPRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA NA EUROPA MEDITERRÂNEA

Coincidindo com o *boom* económico do pós-guerra e o início da construção europeia e do mercado comum, o período compreendido entre 1952 e 1974 representou uma verdadeira era de ouro do cinema europeu, caracterizando-se por uma forte aposta na coprodução cinematográfica, incentivada pela assinatura de convénios governamentais entre Itália e França em 1949, Espanha e Itália em 1953, Espanha e França em 1955 e França e Alemanha em 1965 (Losada e Matellano, 2009: 35)¹. En-

¹ Sobre as condições históricas e políticas que estimularam a coprodução cinematográfica na Europa, ver JACKEL (2003). “Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945”.

quadrados numa estratégia política e económica que visava contrariar a hegemonia do cinema norte-americano no mercado europeu do pós-guerra, os acordos de co-produção contribuíram em muito para revitalizar as indústrias cinematográficas destes países, tendo possibilitado o florescimento de uma vasta e diversificada produção de filmes de género, cujo sucesso garantiu a solvência de largas dezenas de casas produtoras (Baschiera e Di Chiara, 2010: 31).

A impressionante vitalidade dos géneros populares na Europa mediterrânea é indissociável do próprio contexto histórico do pós-guerra. Ao contrário dos EUA, onde no início dos anos cinquenta a popularidade da televisão havia provocado uma grave crise de espetadores, no sul da Europa, só em finais da década de sessenta o pequeno ecrã representou uma séria ameaça ao cinema². Na verdade, em muitos países europeus, a década de 1950 registou máximos históricos do número de espetadores e, em contraste com os EUA, a abertura de milhares de novas salas de cinema (Sorlin, 1991: 81-2).

A crise de espetadores nos EUA levou os estúdios de Hollywood a apostarem em grandes produções que, por motivos fiscais e de redução de custos, seriam filmadas em Itália e Espanha, países cujas estruturas de produção (e respetivos profissionais de cinema) beneficiaram enormemente do investimento norte-americano, realizado através das chamadas *runaway productions*, épicos dispendiosos como: *QVO VADIS?* (M. Le Roy, 1951), *Alexander the Great* (R. Rossen, 1955), *Helen of Troy* (R. Wise, 1956), *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959), *Solomon and Sheba* (K. Vidor, 1959), *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), *Cleopatra* (J. Mankiewicz, 1963) e *Fall of the Roman Empire* (A. Mann, 1964), que acabaram por estimular a produção cinematográfica nestes países (Bergfelder, 2005: 53-54).

As décadas de 1950 e 1960 assinalaram o desenvolvimento de uma rede de estruturas de produção na Europa mediterrânea que, partindo dos renovados estúdios de Roma e Paris (Cinecittà, INCIR de Paolis, Élios Studios, Franstudio, Studios Pathé Cinema e Studios de Boulogne-Billancourt) foi alargada a Madrid onde, para além dos estúdios Bronston (mundialmente famosos pelo seu imponente cenário da Roma Antiga), se encontravam também os estúdios Roma e Sevilla Films, assim como a cidade do velho Oeste “*Golden City*”, erguida em Hoyo de Manzanares³. Foi nestes estúdios que produtoras como Titanus, Galatea, Lux Films, Sociétés Nouvelle Pathé-Cinéma, Procusa, Sociétés Générale de Gestion Cinématographique, Fono Roma, Jolly Film, Gaumont, CIPRA-Compagnie Internationale de Productions Cinématographiques e

2 Em 1955, existiam em França apenas 200 mil aparelhos de televisão (Temple e Witt, 2004: 164). Contudo, apesar de um aumento significativo do número de televisões nos lares da Europa mediterrânea no início dos anos sessenta, até meados da década a programação das estações televisivas foi pouco apelativa, sendo a exibição de filmes bastante limitada.

3 O apogeu da coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea, acabou beneficiando também os estúdios de Lisboa, onde se realizaram filmes como *Les Amants du Tage* (H. Verneuil, 1954), que contou com a participação especial de Amália Rodrigues, *Les lavandières du Portugal* (P. Gaspard-Huit, 1957) e *Ça va être ta fête* (P. Montazel, 1960).

P.A.C. - Production Artistique et Cinématographique, entre outras, realizaram mais de um milhar de filmes de géneros como o *peplum*, a comédia, o filme policial e o *western*. No entanto, o sucesso do modelo de coprodução desenvolvido no sul da Europa só foi possível graças à qualidade e diversidade das ICC-Indústrias Criativas e Culturais situadas no eixo Roma-Paris-Madrid, cidades onde se desenvolveram verdadeiros *clusters* que, para além dos diversos estúdios e produtoras mencionadas, incluíam gabinetes de *design* gráfico, *ateliers* de guarda-roupa e joalheria, oficinas de adereços e réplicas de armas e ainda editoras discográficas e estúdios de gravação musical e dobragem.

Aproveitando o declínio do sistema de produção dos estúdios de Hollywood (que em meados da década de 1950 abandonou em larga medida a série B, para apostar na produção de séries televisivas), as casas produtoras italianas, francesas e espanholas souberam ocupar o espaço deixado livre pelas *majors* norte-americanas, e investiram na produção massificada de géneros populares. Dada a relativa escassez de recursos económicos e a dimensão limitada dos respetivos mercados internos (sujeitos à concorrência das grandes produções norte-americanas), a coprodução constituiu a solução lógica para uma tentativa de alargamento de mercados, através da criação de sinergias ao nível da produção e distribuição.

O florescimento dos géneros populares na Europa mediterrânea é, por isso, indissociável da implementação de estratégias e parcerias de coprodução⁴, que se traduziram não apenas num aumento da produção cinematográfica em França, Itália e Espanha, mas também da quota de mercado destes filmes que, além de concorrerem diretamente com o cinema de Hollywood nos países mediterrâneos⁵, penetravam no mercado anglo-saxónico e registavam grande popularidade em mercados internacionais como a América Latina e o Magreb⁶.

OS GÉNEROS POPULARES

Apesar do reconhecimento crítico e das paixões que suscitaram junto das elites intelectuais, o cinema de autor (do neorrealismo à *nouvelle vague*) nunca constituiu um fenómeno de massas (Sorlin, 1991: 105-107), ficando bastante aquém do sucesso comercial obtido pelos géneros populares que dominaram

4 Em 1952, apenas se realizaram duas dezenas de coproduções entre França e Itália mas, em 1960, das 158 longas-metragens com participação francesa, 50% resultaram de coproduções, envolvendo Itália, Espanha ou a antiga RFA (Temple e Witt, 2004: 212).

5 Com efeito, em 1957, dos 411.600.000 bilhetes de cinema vendidos no território gaulês, 50% correspondia a filmes franceses (incluindo coproduções) e apenas 32% a filmes norte-americanos (Billard, 1995: 657). No final dos anos sessenta, o número de filmes europeus exibidos em países como Portugal, Espanha, Grécia e Turquia, já superava os norte-americanos, graças, em larga medida, à enorme popularidade dos *westerns* europeus (Eleftheriotis, 2001: 106).

6 A título de exemplo, em 1962 foram distribuídas 43 produções e coproduções italianas nos EUA, 54 na Argentina, 39 no Brasil e 26 no Egito. Em Portugal, foram 43. (Nowell-Smith e Ricci, 1998: 77).

a produção cinematográfica⁷. Os acordos governamentais estabelecidos entre França e Itália, tendo em vista recuperar as indústrias de cinema nacionais e contrariar a hegemonia do cinema norte-americano, através do incentivo à coprodução de filmes de género (capazes de atrair o grande público às salas de cinema), estiveram na origem de obras como *Nez de Cuir* (1952) de Yves Allegret, *Fanfan La Tulipe* (1952) e *Lucrece Borgia* (1953) de Christian-Jacques, *D. Camilo* (1952) e *Le Retour de D. Camilo* (1953) de Julien Duvivier, *Les Trois Mousquetaires* (1953) de André Hunebelle ou *Attila* (1954) de Pietro Francisci, cujo sucesso permitiu cimentar um modelo de coprodução que, não só garantiu o florescimento dos géneros populares na Europa mediterrânea, como estimulou o desenvolvimento de um cinema transnacional, claramente dirigido a um público adepto do filme de aventuras hollywoodiano.

Apesar do sucesso dos melodramas de Raffaello Matarazzo e das comédias classificadas como neorealismo rosa⁸, o declínio de popularidade destes géneros no final dos anos cinquenta constituiu um reflexo das enormes transformações socioculturais que se verificaram num período marcado pelo *boom* demográfico do pós-guerra e o chamado milagre económico dos anos sessenta, abrindo caminho a novos géneros (bastante estilizados), que fizeram furor nas décadas de 1960 e 1970 (Brunneta, 2011: 116), coincidindo com o que Ennio De Concini classificou como “middle-classicization of the proletariat” (Bondanella, 2009: 170). O chamado cinema de massas deste período caracteriza-se assim pelo surgimento, apogeu e declínio de três grandes ciclos que dominaram a coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea: o *peplum* e o cinema de aventuras de capa e espada (entre 1958 e 1964), o euro-western (entre 1965 e 1971), e o filme policial/criminal, que começa a desenvolver-se em meados da década de 1950 e assume a primazia entre 1972 e 1976⁹. Estes filmes revelam, contudo, uma linha de continuidade que aponta para a crescente hibridização dos géneros populares, e para o desenvolvimento de um modelo cinematográfico transnacional que, nascendo numa clara relação com o cinema de Hollywood, possui raízes em diversas formas da cultura popular europeia, em especial o imaginário histórico e lendário, a mitologia greco-romana, a novela de aventuras do séc. XIX e a banda desenhada.

7 A título de exemplo, enquanto obras aclamadas como *Les Mepris* (J. L. Godard, 1963) e *Pierre le fou* (J. L. Godard, 1964), registavam respetivamente 1.330.000 e 1.625.000 espetadores em França, filmes de aventuras como *Cartouche* (P. De Broca, 1962) e *La Tulipe Noir* (C. Jacque, 1963), registaram 3.600.000 e 3.100.000 espectadores, respetivamente, só no mercado gaulês.

8 Cujo epitome foi a série “Pão, Amor e...” (1954-1956) protagonizada por Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Vittorio De Sica.

9 A estes, poderíamos juntar também a comédia, sendo de destacar o enorme sucesso internacional da série de filmes dedicados à personagem Don Camilo (1952-1965), e o filme de terror que ganhou expressão no início dos anos sessenta, graças a filmes como *La ragazza che sapeva troppo* (1963) e *I tre volti della paura/Black Sabbath* (1963) de Mario Bava.

O PEPLUM E O FILME DE CAPA E ESPADA

O *peplum* constitui um subgénero híbrido do filme de aventuras e do épico-histórico, cujas raízes remontam às primeiras grandes produções do cinema italiano, nomeadamente obras pioneiras como *Quo Vadis?* (E. Guazzoni, 1913), *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (M. Caserini e E. Rudolfi, 1913), *Cabiria* (G. Pastrone, 1914) e *Maciste* (L.M. Borgnetto, 1915), superproduções que fascinaram o público da época, influenciando inclusive os grandes arquitetos do cinema clássico de Hollywood, cineastas como D.W. Griffith e Cecil B. DeMille.

Estimulada pelos grandes êxitos de Hollywood do pós-guerra como *Samson and Delilah* (C. B. DeMille, 1949), *Qvo Vadis?* (M. LeRoy, 1951) e *The Robe* (H. Koster, 1953), a indústria de cinema italiana retomou na década de 1950 a sua tradição no género histórico, em obras como *Spartaco* (R. Fredda, 1953), *Ulisse* (M. Camerini, 1954) ou ainda *La Regina di Sabá* (P. Francisci, 1952) e *Atila* (P. Francisci, 1954), que constituíram um verdadeiro protótipo do *peplum*. No entanto, foi só em 1958, graças ao êxito internacional alcançado por *Le Fatiche di Ercole*, (P. Francisci, 1958), imediatamente seguido pelo de *Ercole e la Regina di Lidia* (P. Francisci, 1959), que o *peplum* se transformou num fenómeno de popularidade ao nível internacional.

Apesar de algumas obras de referência do *peplum* como *La Bataglia di Maratona* (J. Tourneur e M. Bava, 1959), *Gli ultimi giorni di Pompei* (M. Bonnard, 1959), *Romolo e Remo* (S. Corbucci, 1961) e *La Guerra di Troia* (G. Ferrone, 1961) beberem inspiração na história do mediterrâneo antigo e nas grandes obras da literatura clássica, o *peplum* representa essencialmente um cinema de aventuras (por vezes bastante fantasioso), caracterizado por um certo esquematismo narrativo, típico de um cinema popular dirigido a um público maioritariamente juvenil. Tendo eclodido em simultâneo com a *nouvelle vague* francesa e o modernismo cinematográfico de Antonioni, o *peplum* partiu de um modelo de representação em crise (o do cinema clássico de Hollywood) e adotou uma estética maneirista¹⁰, desenvolvida por especialistas do género como Pietro Francisci, Mario Bava, Riccardo Freda ou Vittorio Cottafavi, que souberam recriar o imaginário histórico e mitológico do mediterrâneo ocidental.

Paralelamente ao apogeu do *peplum*, o filme de aventuras de capa e espada registou também grande popularidade, traduzida aliás na produção de largas dezenas de filmes. Apesar de quase sempre analisados como realidades distintas, ambos os ciclos nasceram num mesmo contexto sociocultural e foram o produto do mesmo modelo de coprodução, que uniu os esforços de produtoras italianas e francesas, contando por vezes com a participação minoritária de congéneres espanholas, jugoslavas ou alemãs. Do mesmo modo que o ciclo *peplum* se desenvolveu a partir de um pequeno conjunto de filmes, realizados no início da década de cinquenta, também o grande

10 Por maneirismo referimos uma tendência formalista e um estilo virtuoso, que viola a chamada transparência clássica. Recomenda-se a leitura de CAMPAN, V, e MENEGALDO, G (edit.) (2003). “Du Maniérisme au Cinéma”.

ciclo de filmes de capa e espada deste período remonta a três coproduções franco-italianas que foram decisivas no desenvolvimento do gênero, nomeadamente *Fanfan la tulipe* (Cristian-Jacque, 1952), *Le Trois Mousquetaires* (A. Hunebelle, 1953) e *Cadet Rouselle* (A. Hunebelle 1954), que abriram o caminho a êxitos como *La Tour Prede Garde* (G. Lampin, 1958), *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1959), *Le Capitane* (A. Hunebelle, 1960), *Morgan Il Pirata* (A. DeToth, 1960), *Les mystères de Paris* (A. Hunebelle, 1962) e *Sandokan, la tigre di Mompracem* (U. Lenzi, 1963), entre outros.

Tal como o *peplum*, o filme de aventuras de capa e espada (e piratas) nasceu numa íntima relação com formas tradicionais da cultura popular europeia, em particular o romance de folhetim ilustrado do século XIX, de autores como Alexandre Dumas, Paul Féval, Rafael Sabatini e Emilio Salgari, e a banda desenhada juvenil italiana, franco-belga e espanhola (cujo apogeu se verificou entre o final das décadas de 1940 e 1960), mas também sob a influência direta de clássicos do cinema de aventuras de Hollywood como *Captain Blood* (M. Curtiz, 1936), *The Mark of Zorro* (R. Mamoulian, 1940), *Arabian Nights* (J. Rawlings, 1942), *The Flame and the Arrow* (J. Tourneur, 1950), *Scaramouche* (G. Sidney, 1952), *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952), *The Crimson Pirate* (R. Siodmak, 1952) ou *Prince Valiant* (H. Hathaway, 1954).

O EURO-WESTERN



Figura 2: *Faccia a Faccia* (1967) de Sergio Sollima

O êxito de *Per un pugno di dollari* (S. Leone, 1964) assinalou o rápido declínio do *peplum* e a emergência do euro-western, o mais prolífico dos géneros populares europeus, vulgarmente conhecido como *spaghetti western*. Foram cerca de 450 filmes, produzidos durante as décadas de 1960 e 1970, meia centena dos quais, realizados por cineastas talentosos como Sergio Leone, Sergio Corbucci, Tonino Valerii, Gianfranco Parolini e Sergio Sollima, conquistaram um lugar na história deste género cinematográfico.

Coincidindo com o fim do período clássico do cinema de Hollywood (e o declínio do *western* norte-americano), a emergência do *euro-western* em meados da década de sessenta assinala a reinvenção (europeia) do mais americano dos géneros cinema-

tográficos. Com efeito, apesar da enorme admiração que nutriam pelo trabalho dos mestres norte-americanos John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh ou John Sturges, os realizadores e argumentistas europeus protagonizaram uma rutura com a tradição narrativa e formal do *western* de Hollywood, distinguindo-se destes pelo tratamento mais explícito e estilizado da violência, e pela amoralidade dos protagonistas, num estilo que acabaria por influenciar também os *westerns* norte-americanos. Recheados de referências aos grandes *westerns* clássicos, os melhores euro-westerns revelam uma sensibilidade pós-moderna (Frayling, 1998: xii). Com efeito, os filmes de Leone, Corbucci e Parolini são filmes sobre filmes, obras conscientes de uma tradição cinematográfica que estes realizadores admiravam, mas à qual não pertenciam.

Após a saturação de mercado verificada no final dos anos sessenta, o *euro-western* entrou inevitavelmente em declínio com o ciclo de paródias lançado pelo célebre *Trinitã* (1971) de Enzo Barbonni e foi rapidamente substituído pelo filme policial/criminal, que desde então representa o principal modelo genérico do cinema de ação.

O FILME POLICIAL E O EURO-NOIR

Sem dúvida, um dos géneros maiores da história do cinema, o filme policial foi evoluindo ao longo do século XX, dando origem a subgéneros como o filme de *gangsters*, o *film-noir*, o filme de investigação policial e os chamados *caper movies* (filmes de assaltos). Ao contrário do *western*, o filme policial e o *thriller* criminal posicionam a narrativa num período contemporâneo, decorrendo em cenários urbanos e com personagens que se movem no meio do crime. As suas origens remontam a obras como *The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912), *Regeneration* (R. Walsh, 1915) e *Fantômas* (L. Feuillade, 1914/1915), mas apesar do êxito alcançado pelo seriado francês, foi o cinema norte-americano que dominou o género, determinado toda a evolução posterior até ao início da II^a Guerra Mundial. A eclosão do *film-noir*, durante e imediatamente após o conflito foi, no entanto, profundamente devedora da influência exercida pelos muitos profissionais da indústria de cinema europeia que procuraram refugio da ocupação nazi em Hollywood. Assim, para além do contributo (geralmente reconhecido) de cineastas e diretores de fotografia germânicos como Fritz Lang e Robert Siodmak, o *film-noir* bebeu igualmente inspiração no chamado realismo poético francês, em particular filmes-chave como *La chienne* (J. Renoir, 1931), *Pépé Le Moko* (J. Duvivier, 1937), *Le jour se lève* (M. Carné, 1939) e *La bête humaine* (J. Renoir, 1938), que viriam a ser alvo de remakes hollywoodianos, mais ou menos assumidos, como *Algiers* (J. Cromwell, 1939), *Scarlet Street* (F. Lang, 1945) e *Human Desire* (F. Lang, 1954).

Em meados da década de 1950, coincidindo com o declínio do *film-noir* americano (bastante popular em França e Itália), cineastas como Jacques Becker, Jean-Pierre Melville e Henri Verneuil fundiram a estética noir no filme policial e desenvolveram o chamado *euro-noir*, em obras como *Touchez pas au grisbi* (J. Becker, 1954), *Bob le flambeur* (J.P. Melville, 1955), *Du rififi chez les hommes* (J. Dassin, 1955), *Un témoin*

dans la ville (E. Molinaro, 1959), *Le Doulos* (J.P. Melville, 1962), *Mélodie en sous-sol* (H. Verneuil, 1963) e *Le Samourai* (J. P. Melville, 1967). Por seu lado, Jean Delannoy recupera o célebre inspetor Maigret, nascido da pena de George Simenon, e relança o filme de investigação policial com *Maigret tend un piège* (J. Delannoy, 1958) e *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (J. Delannoy, 1959), enquanto Jacques Becker, André Hunebelle e Mario Bava, revisitam a tradição dos folhetins seriados sobre “mestres do crime” e, absorvendo a influência da banda-desenhada e da saga James Bond, realizam êxitos como *Les aventures d'Arsène Lupin* (J. Becker, 1957), *Diabolik* (M. Bava, 1968) e a nova trilogia *Fantômas* (A. Hunebelle, 1964-1967).

Paralelamente ao declínio do *western* nos EUA e na Europa, o início da década de setenta marca uma renovação do filme policial/criminal, que assimilou elementos do *western*, em particular a figura do justiceiro solitário e o tratamento explícito da violência nos filmes de Leone e Corbucci, adaptando-a à realidade sociocultural contemporânea, incluindo, no caso de Damiano Damiani, uma forte crítica à corrupção do sistema político e judicial italiano.

Estimulado por algumas obras incontornáveis do género, em particular *The French Connection* (W. Friedkin, 1971), *Dirty Harry* (D. Siegel, 1971), *The Godfather* (F.F. Coppola, 1972) e *Death Wish* (M. Winner, 1974), o filme policial/criminal produzido na Europa mediterrânea revela a influência exercida pelo cinema de Hollywood, particularmente em filmes como *Città violenta* (S. Sollima, 1971), *The Valachi Papers* (T. Young, 1972), *Un Flic* (J.Pierre Melville, 1972), *La Mala Ordina*, (F. Di Leo, 1972), *Il cittadino si ribella* (E.G. Castellari, 1974), *Il giustiziere sfida la città* (U. Lenzi, 1975) e *Roma a mano armata* (U. Lenzi, 1976), cujos realizadores e argumentistas souberam interpretar o apetite do público internacional por filmes de ação que refletissem a realidade social e urbana deste período.



Figura 3: Alain Delon em *Le Samourai* (1967) de Jean-Pierre Melville

OS ESPECIALISTAS

Largamente menosprezados pela crítica cinematográfica, os géneros populares da Europa mediterrânea conquistaram um lugar na história do cinema, graças ao talento de realizadores como Julien Duvivier, Mario Camerini, Jean Delannoy, Pietro Francisci, Christian-Jaque, Vittorio Cottafavi, André Hunnebelle, Sergio Corbucci, Riccardo Freda, Mario Bava, Jean -Pierre Melville ou Sergio Sollima, verdadeiros especialistas do filme de género, capazes de (por vezes com escassos meios), realizar obras comparáveis ao melhor trabalho dos mestres da serie B norte-americana¹¹.

Ao analisar a obra destes cineastas, é possível identificar um gosto algo desmesurado pela fantasia (Francisci, Bava, Freda e Cottafavi) e uma estilização maneirista, através da hipertrofia do trabalho formal que caracteriza igualmente os melhores *westerns* europeus, em particular aqueles assinados por Leone, Corbucci e Parolini. Contudo, se o *peplum* reinventou o cinema de aventuras na sua vertente fantástica e mitológica, o *western* mediterrâneo recriou o mito americano e subverteu a sua visão ideológica através de um questionamento dos códigos narrativos e formais do *western* clássico. O trabalho de Sergio Sollima, Damiano Damiani e Carlo Lizzani constitui um bom exemplo desse distanciamento relativamente ao modelo hollywoodiano, através de uma “subversão ideológica” que testemunha bem a influência da escola neorrealista e da crítica cinematográfica de esquerda no cinema deste período.

AS ESTRELAS DOS GÉNEROS POPULARES

Tal como no cinema de Hollywood, os géneros populares da Europa mediterrânea também tiveram as suas estrelas, atores emblemáticos que os espetadores identificavam imediatamente com a comédia, o *peplum* e o filme de capa e espada, o *western* ou o filme policial. Com efeito, atores europeus como Jean Gabin, Fernandel, Tóto, Bourvil, Gino Cervi, Silvia Koscina, George Marchal, Gianni Garko, Lino Ventura, Rick Bataglia, Jean Marais, Thomas Millian, Franco Nero ou Terence Hill e Bud Spencer, cuja popularidade ultrapassou largamente as suas fronteiras nacionais, foram absolutamente decisivos para o sucesso destes filmes. Igualmente significativo foi o contributo de estrelas como Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Louis Jordan, Claudia Cardinale e Alain Delon, cuja popularidade lhes permitiu desenvolver carreiras internacionais, alternando entre produções europeias e norte-americanas. Curiosamente, às vedetas europeias juntaram-se também (pontualmente) estrelas do cinema de Hollywood como Henry Fonda, Yul Brynner e Anthony Quinn, assim como uma galeria de atores norte-americanos de série B, tais como Cameron Mitchell, Lex Barker, Charles Bronson, Jack Palance, Gordon Scott, Steve Reeves, Clint Eastwood, Richard Harrison, John Phillip Law, Lee Van Cleef e Henry Silva, que alcançaram o estrelato nos *pe-*

11 Cineastas como Val Lewton, Jacques Tourneur, Edgar G. Ulmer, Don Siegel, André De Toth, Gordon Douglas, Budd Boetticher e Samuel Fuller.

plums, *westerns* e filmes policiais europeus. Esta aposta em atores norte-americanos representou uma estratégia algo oportunista, mas eficaz, tendo como objetivo explorar a familiaridade do público internacional com o cinema de Hollywood (incluindo os seus atores secundários ou coadjuvantes), estabelecendo assim uma clara associação entre os géneros populares da Europa Mediterrânea e a quase extinta série B norte-americana, tendo em vista conquistar mercados tradicionalmente dominados pelo cinema norte-americano¹².

O FIM DE UMA ERA

A “era de ouro” dos géneros populares na Europa mediterrânea chegou ao final em meados da década de 1970, consequência inevitável de um conjunto de fatores socioeconómicos como a crise do petróleo e o *crash* da bolsa nos anos de 1973/1974, a proliferação de canais privados em Itália, o aumento do número de horas de emissão televisiva (que acarretou uma “canibalização” da produção cinematográfica pelas estações de TV) e a introdução da telenovela latino-americana no horário nobre da programação (em países como Portugal, Espanha e Itália), desencadeando uma crise de espetadores cujo impacto na indústria de cinema europeia seria agravada pela revitalização comercial do cinema norte-americano, conseguida graças a *blockbusters* como *Jaws I e II* (S. Spielberg, 1975-1978), *Close Encounters of the Third Kind* (S. Spielberg, 1977), a trilogia *Star Wars* (G. Lucas, 1977-1983) ou *Superman I e II* (R. Donner, 1978 e R. Lester, 1980), êxitos com os quais o cinema popular da Europa mediterrânea não foi capaz de concorrer, quer em termos técnicos, quer na capacidade de massificação de mercado demonstrada pelos produtores e distribuidores norte-americanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dizia André Malraux que a arte se alimenta da arte. Sem dúvida que os géneros populares europeus não fogem à regra. Frequentemente desvalorizados por uma suposta subserviência relativamente ao cinema de Hollywood, o filme de capa e espada, o *pepulum*, o filme policial e até o *euro-western*, nascem e desenvolvem-se numa relação direta não só com o cinema de Hollywood, mas também com formas da cultura popular europeia, em particular o teatro burguês do séc. XIX, o folhetim ilustrado, o romance policial e a banda desenhada, cuja popularidade esteve na origem de um imaginário ficcional transnacional, do qual o cinema de massas se apropriou. Apesar do carácter assumidamente transnacional dos géneros populares¹³, cujo florescimento

12 Com efeito, atores como Lex Barker e Gordon Scott eram bem conhecidos do público juvenil europeu, pois haviam protagonizado o papel de Tarzan numa dezena de filmes dos anos cinquenta, enquanto outros como: Cameron Mitchell, Charles Bronson, Jack Palance ou Lee Van Cleef, eram presença regular nos *westerns* e filmes de ação e aventura *made in Hollywood*.

13 Sobre esta questão recomenda-se a leitura de BERGFELDER (2000). “THE NATION VANISHES-European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s”.

só foi possível graças aos acordos de coprodução estabelecidos na década de 1950 entre Itália, França, Espanha e Alemanha, várias são as obras que revelam uma resistência ao poder globalizante do cinema de Hollywood e à homogeneização cultural americana, através da preservação de elementos culturais mediterrâneos (geografia, música, tradições e costumes). Na crítica implícita ao imperialismo americano (Solli-ma e Damiani), e na procura de soluções formais maneiristas e barrocas (Cottafavi, Melville, Bava ou Leone), os cineastas da Europa mediterrânea romperam com o paradigma clássico de Hollywood e demonstraram uma criatividade e ambição estética ainda pouco reconhecida. Na verdade, como verdadeiros artistas que foram, estes realizadores souberam libertar-se da influência dos mestres clássicos (Ford, Curtiz, Fleming, Hawks ou Walsh), e desenvolveram estilos próprios que ajudaram a revitalizar o filme de género, influenciando novas gerações de cineastas norte-americanos, como George Lucas, John Carpenter, Quentin Tarantino e Roberto Rodriguez.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASCHIERA, Stefano; Di CHIARA, Francesco (2010). "Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s" in O. Hedling; Larsson, M. (eds), *Making Movies in Europe: Production, Industry, Policy*. Revista Film International, Bristol: Intellectbooks, Vol. VIII, nr. 6, 2010, pp. 30-39.

BERGFELDER, Tim (2000). "THE NATION VANISHES-European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s" in Mette Hjort; Scott Mackenzie (eds), *CINEMA AND NATION*. London: Routledge pp. 131-142.

BERGFELDER, Tim (2005). *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York: Berghahn Books.

BONDANELLA, Peter (2009). *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury.

BILLARD, Pierre (1995). *L'Age Classique du Cinema Français*. Paris: Flammarion.

BRUNNETA, Gian Piero (2011). *The History of Italian Cinema: A guide to Italian film from Its origins to the twenty-first century*. Princeton: Princeton University Press.

CAMPAN, V, e MENEGALDO, G (edit.) (2003). *Du Maniérisme au Cinéma*. Paris: La Licorne.

CASPER, Drew (2007). *POSTWAR HOLLYWOOD 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing.

CRISP, Colin (1993). *The Classic French Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

- DI CHIARA, Francesco (2013). *Generi e Industria Cinematografica in Italia - Il caso Titanus (1949-1964)*. Torino: Lindau.
- ELEFTHERIOTIS, Dimitris (2001). *Popular cinemas of Europe*. New York: Continuum.
- ELLEY, Derek (1984). *The Epic Film*. London: Routledge & Kegan Paul.
- ESPANÑA, Rafael (2002). *Breve Historia del Western Mediterraneo: La recreacion europea de un mito americano*. Barcelona: Glenat.
- FRAYLING, Christopher (1998). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (revised edition). London: I.B. Tauris.
- JACKEL, Anne (2003). *Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945*. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, nº3, pp. 231-243.
- LOSADA, Miguel; MATELLANO, Víctor (2010). *El Hollywood Español*. Madrid: T&B Editores.
- MANZOLI, Giacomo (2012). *Da Ercole a Fantozzi: Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*. Rome: Carocci.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey; RICCI, Steven (ed) (1998). *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*. London: BFI.
- PALACIOS, Jesús (edit) (2006). *EURONOIR: serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B editores.
- SORLIN, Pierre (1991). *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*. London: ROUTLEDGE.
- TEMPLE, Michael; WITT, Michael (edit) (2004). *The French Cinema Book*. London: BFI.
- VINCENDEAU, Ginette (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum.

EM RETROSPECTIVA: ALGUNS “INÍCIOS” NA FILMOGRAFIA DE MANOEL DE OLIVEIRA

William Pianco

CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação
Universidade do Algarve

RESUMO

A partir dos anos 1970, a filmografia de Manoel de Oliveira apresenta notáveis recorrências temáticas e formais. O objetivo deste artigo é apresentar uma retrospectiva que contemple o momento anterior de seu trabalho, no qual é possível observar os diferentes “inícios” de sua cinematografia. Em títulos como *Aniki-Bobó*, *O pintor e a cidade*, *Acto da primavera*, *A caça*, *O passado e o presente* e *Benilde ou a virgem mãe* encontram-se a gênese de elementos caros ao seu trabalho: o tempo; o olhar para a mulher; a teatralidade; o mundo histórico; Portugal sociopolítico; a condição humana; os amores frustrados; o texto dito.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Oliveira, cinema português, história do cinema português

ABSTRACT

From the 1970s, Manoel de Oliveira’s filmography presents formal and thematic recurrences. The goal of this article is to introduce a view of a previous moment of Oliveira’s work when we can find different “beginnings” of his cinematography. In *Aniki-Bobó*, *The painter and the city*, *Spring act*, *The hunting*, *The past and the present* and *Benilde or the virgin mother* are the genesis of important elements of his work: time; the gaze into women; theatricality; the historical world; sociopolitical Portugal; human condition; frustrated love; text proclaimed.

KEYWORDS: Manoel de Oliveira, portuguese cinema, history of portuguese cinema.

REALIZADOR E OBRA: UMA APROXIMAÇÃO

Ficará para a posteridade a árdua tarefa de encontrar a devida posição do realizador português Manoel de Oliveira (1908-2015) dentro da história do cinema mundial. Embora seja matéria de reflexão de inúmeros artigos, teses e livros em diferentes lugares do mundo, sobretudo na Europa e no Brasil, e também apesar de estar no centro de conversas acaloradas em mesas de debates em lugares diversos, quando uma determinada parcela de especialistas trava esforços por apresentar e justificar suas características e qualidades, a filmografia oliveiriana, com mais de 80 anos de duração, continua a provocar o mesmo impasse de sua origem: a contradição.

“Contradição”, palavra cara ao realizador que produziu a esmagadora maioria de seus filmes fora de qualquer centro de influência econômica, política ou cinematográfica e, ainda assim, viu seu nome alçado como a maior referência do cinema de seu país, mas que tardou a acolher o reconhecimento dos méritos de seu trabalho por uma generalidade de seus compatriotas¹. “Contradição”, termo caro a detratores e admiradores que, em qualquer dos casos, espantam-se com a vida e a obra de um senhor que atravessou o século XX gozando das mais variadas atividades para, já na segunda metade de sua existência, dedicar-se total e profundamente ao seu gênio artístico. “Contradição”, palavra-chave para entendermos cineasta e obra dentro de um jogo em que não raras são as vezes que a longevidade do primeiro camufla a grandiosidade da segunda ou (tal qual, contradição) em que a longevidade do homem serve como subterfúgio para “equivocos” em seu ofício cinematográfico.

Com a direção de aproximadamente seis dezenas de filmes ao longo de sua carreira – tendo a fascinante média de praticamente uma longa-metragem produzida por ano desde o princípio da década de 1980 até meados da segunda década do século XXI² –, não é de estranhar o interesse de diferentes autores em propor o visionamento do cinema oliveiriano a partir da divisão de sua obra em conjuntos de filmes. E diversos são os trabalhos dedicados a encontrar uma possível matriz estética oliveiriana e/ou defender a compreensão de diferentes *corpora* em sua filmografia³.

1 É extensa a lista de prêmios e homenagens dedicados ao cineasta português ao longo de sua vida. Episódios celebrados em países como Brasil, França, Itália, E.U.A. e Japão. Em Portugal, embora a referida demora no reconhecimento dos méritos de seu trabalho, é importante salientar que Oliveira fora agraciado em vida por um determinado público de iniciados em sua filmografia, quando, por exemplo, a comunidade acadêmica legitimou suas contribuições para o cinema, a arte e a cultura portuguesas – a Manoel de Oliveira foram concedidos três títulos de Doutor Honoris Causa em seu país: Universidade do Porto (1989), Universidade do Algarve (2008) e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2011).

2 Entre 1981 e 2015, Manoel de Oliveira não estreou filmes nos anos de 1982, 1984, 1987, 1989, 2011 e 2013. Neste período, ou seja, em 34 anos, foram 41 filmes realizados (sendo 28 longas-metragens). Por ordem expressa do realizador, *Visita ou Memórias e confissões* (1982) somente poderia ser exibido após a sua morte. Assim, o título estreou publicamente apenas em 2015, ano do falecimento do cineasta.

3 Alguns exemplos: João Bénard da Costa (2005); Fausto Cruchinho (2010); Renata Soares Junqueira (2010); Carolin Overhoff Ferreira (2012); Nelson Araújo (2014); e a tese de doutoramento que venho desenvolvendo pela Universidade do Algarve, dedicada aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

Avaliado dentro dos últimos 40 anos, portanto, desde *Benilde ou a virgem mãe* (1975), o cinema de Manoel de Oliveira apresenta recorrências temáticas e formais que em muito provocam os ânimos de críticos e analistas. Embora a defesa de traços estilísticos absolutamente fechados na filmografia oliveiriana seja motivo de controvérsia entre os estudiosos, existe o consenso de que sua obra apresenta regularidades estéticas e temáticas perceptíveis a partir do título supracitado, conforme explorarei mais adiante.

Assim, trata-se de interessante exercício, por exemplo, proceder com uma análise contrastiva sobre o trabalho de montagem de *Douro, faina fluvial* (1931) – com ritmo acelerado, aproveitamento de planos curtos e considerável movimentação da câmera – e *O pintor e a cidade* (1956) – com ritmo de edição mais lento, planos contemplativos e a forte tendência à fixidez da imagem (características que se tornariam ressoantes nos filmes de Oliveira).

Para avançar com alguns exemplos de suas reincidências, posso mencionar o tão conhecido diálogo estabelecido entre filmes e obras literárias, em que não só grandes nomes da cultura portuguesa, mas também autores clássicos da literatura mundial, são aproveitados como fontes inspiradoras ao longo da carreira do cineasta⁴. Devo citar também a interseção de elementos teatrais e cinematográficos na generalidade dos filmes de Manoel de Oliveira: o uso de planos-fixos e planos-sequências, o ator com a personagem, a quebra da “quarta parede”, o diálogo dito, a artificialidade do décor, etc. É o caso de, entre outros: *Acto da Primavera* (1963); *Benilde ou a Virgem Mãe*; *O sapato de cetim* (1985); *O meu caso* (1986); *Os canibais* (1988); *O dia do desespero* (1992); *O Quinto Império – ontem como hoje* (2004).

Sobre recorrências temáticas na obra oliveiriana, cito os conflitos originados a partir dos *amores frustrados* ou da relação de gêneros, quando a impossibilidade da concretização do amor carnal ou um pensamento em torno das incompatibilidades entre homens e mulheres dentro de uma chave enigmática ou existencial conduzem o enredo dos dramas narrados – *O passado e o presente* (1971), *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de perdição* (1978), *Francisca* (1981), *O sapato de cetim*, *A carta* (1999) e/ou *Party* (1996); a *condição humana*, que aponta para os mistérios da relação do ser consigo mesmo, com as imposições sociais ou com a perspectiva de uma divindade a partir de uma ética cristã – *Aniki-Bobó* (1942), *A caça* (1964), *O meu caso*, *Os canibais*, *A divina comédia* (1991), *Inquietude* (1998), *Vou para casa* (2001), *O princípio da incerteza* (2002), *O espelho mágico* (2005), *Singularidades de uma rapariga loura* (2009) e/ou *O Gebo e a sombra* (2012); a *condição geopolítica e a história de Portugal*, o mundo e os seus conflitos, Oriente e Ocidente, passado e presente, tradição e modernidade – *O sapato de cetim*, *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Um filme falado* (2003), *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007).

Também não seria equivocado pensar nessas mesmas *recorrências oliveirianas*

4 É o caso de Agustina Bessa-Luís, Álvaro do Carvalho, António Vieira, Camilo Castelo Branco, Helder Prista Monteiro, João Rodrigues de Freitas, José Régio, Vicente Sanches, Fiódor Dostoiévski, Friedrich Nietzsche, Madame de La Fayette, Paul Claudel e diversos textos bíblicos.

como resultado daquilo que de mais permanente (e original) existe em sua filmografia: as insuperáveis dúvidas e inquietações de Manoel de Oliveira.

A partir disso, é para o *jovem* Oliveira e os seus *inícios* que quero aqui chamar a atenção. Parece-me que em títulos como *Aniki-Bobó*; *O pintor e a cidade*; *Acto da primavera*; *A caça*; *O passado e o presente*; e *Benilde ou a virgem mãe* encontram-se a gênese de elementos bastante oliveirianos: o tempo; o olhar para a mulher; a teatralidade; o mundo histórico; Portugal sociopolítico; a condição humana; os amores frustrados; o texto dito.

DOURO, FAINA FLUVIAL (1931) E O PINTOR E A CIDADE (1956): O TEMPO OLIVEIRIANO

Frequentemente, o chamado “tempo oliveiriano” é referenciado como uma das principais marcas autorais de Manoel de Oliveira. Aproveitando de um ritmo de montagem mais lento, em que planos-fixos e planos-sequências são utilizados como ferramentas privilegiadas no modo de intercalação das sequências narrativas, o realizador busca maneiras de suscitar o prolongamento da contemplação do espectador diante da ação.

A deliberada atitude de “estender o tempo” narrativo, de modo a estimular uma posição participativa do espectador com o filme fora explicada em mais de uma oportunidade pelo cineasta, que justifica a adoção desse método de trabalho como resultado de um longo período de reflexão sobre o fazer cinematográfico⁵: “(...) essa noção de plano longo, extremamente longo, propositadamente longo, não a fui buscar em nenhum outro filme que conhecia. Não se faziam planos assim, em parte nenhuma do mundo, em nenhuma cinematografia” (Oliveira in Costa, 2008: 57).

Em momento de abundante desenvolvimento tecnológico e justaposição de enredos que instigam cada vez mais a impressão de velocidade nas representações do cinema *mainstream*, não é de estranhar que o “tempo oliveiriano” seja relegado por seus detratores ao lugar de obsoleto recurso narrativo – inapropriado para a contemporaneidade. Conforme salienta Nelson Araújo,

Os planos de Manoel de Oliveira são, muitas vezes e erradamente, apelidados de lentos e injustamente criticados por supostamente conterem “tempos mortos”, mas esta opção estratégica tem como objetivo permitir ao espectador contemplar e refletir sobre o que é disponibilizado pela imagem (Araújo, 2014: 58).

5 Mais especificamente, Oliveira refere-se ao intervalo entre 1942 e 1956, os anos de realização, respectivamente, de *Aniki-Bobó* e de *O pintor e a cidade*. Ou seja, trata-se da menção aos 14 anos de inatividade cinematográfica, quando o diretor esteve exclusivamente dedicado aos negócios da família e atento às transformações do cinema no período. Este relato encontra-se completo no livro *Conversas com Manoel de Oliveira* (1999), saldo da longa entrevista que o realizador concedeu a Jacques Parsi e Antoine de Baecque em meados dos anos 1990.

No entanto, essa característica cinematográfica oliveiriana não surge com o primeiro cinema de Manoel de Oliveira. Entre a fixada marca autoral e a *mise-en-scène* trabalhada pelo diretor nos primórdios de sua carreira há uma considerável variação perceptível na comparação entre dois títulos: *Douro, faina fluvial* e *O pintor e a cidade*.

Douro, faina fluvial, “a moderna poesia do ferro e do aço, o fascínio da natureza nos seus diversos aspectos e matizes, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem na sua luta pelo pão de cada dia” (Régio, 1934), conforme disse José Régio na altura da estreia da obra, é o primeiro filme realizado por Manoel de Oliveira, então com 22 anos de idade. A média-metragem, com 18 minutos de duração, ainda pertencente ao período do cinema silencioso e declaradamente inspirada em *Berlim – sinfonia de uma metrópole* (1929), de Walter Ruttmann, acompanha a luta diária de trabalhadores mulheres e homens às margens do rio Douro, no Porto, cidade natal de Oliveira. E conforme a obra alemã que o estimula, o realizador explora a *decupagem* acelerada em seu trabalho de estreia para alcançar o ritmo adequado para a sua “poesia” feita de ferro, aço, água, mulheres, homens, animais, suor e muitos planos.

Em 1956, portanto, 25 anos após sua estreia como cineasta, Oliveira realiza *O pintor e a cidade*⁶. Nesse filme, mais uma vez, o Porto volta a ter protagonismo frente às lentes do diretor. Entretanto, o olhar para a localidade obedece motivos distintos e modos mais meditativos do que os observados em 1931. Com *O pintor e a cidade*, primeiro filme a cor de Oliveira (e um dos primeiros a cor do cinema português) a câmera acompanha António Cruz, pintor que atravessa a cidade em busca de temas e inspiração para os seus quadros. Nesse percurso, cenas da vida real alternam-se com as cenas dos quadros; nessa rota, a apreciação atenta do artista que pinta funde-se com a serena admiração daquele que registra o pintor, a cidade e os quadros, tornando ele próprio a isso tudo uma nova composição de cores e tempo. O que mudou no decurso de duas décadas e meia é explicado pelo próprio diretor:

Enquanto o *Douro* é um filme de montagem, *O pintor* é um filme de êxtases. Eu descobri no *Pintor e a cidade* que o tempo é um elemento muito importante. A imagem rápida tem um efeito, mas a imagem quando persiste ganha outra forma. É uma obra fundamental na minha carreira, na mudança da minha reflexão sobre o cinema. É a primeira vez que eu volto as costas a um cinema de montagem.” (Oliveira in Costa, 1998).

6 Entre 1931 e 1956, Manoel de Oliveira realizou *Estátuas de Lisboa* (1932), *Hulha Branca – empresa hidro-eléctrica do Rio Ave* (1932), *Os últimos temporais cheias do Tejo* (1937), *Miramar, praia das rosas* (1938), *Portugal já faz automóveis / Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938) – tendo todas estas curtas-metragens menos de 10 minutos de duração; a média-metragem *Famalicão* (1940); e sua primeira longa-metragem *Aniki-Bobó* (1942), sobre a qual este artigo estará detido posteriormente. (Os títulos e datas referenciados aqui são retirados de Orlando Margarido, 2005).

ANIKI-BOBÓ (1942): O OLHAR PARA A MULHER

Atração, mistério, castidade, pureza, ambiguidade e culpa são alguns dos termos que podem vir à tona a partir de uma observação atenta sobre o lugar da mulher na filmografia oliveiriana. O realizador, que sempre evidenciou a perspectiva cristã/católica de seu pensamento, seja em entrevistas, seja nos discursos de seus filmes, adotou na generalidade de sua obra o ponto de vista do homem sobre o “outro” ser: o feminino. Assim, o prisma machista de Oliveira, justificado pelo anseio de “desvendar a mulher” enquanto agente capaz de, por um lado, conceber a vida, mas, por outro, carregar o pecado original em si, tal qual uma Eva na criação do mundo, esse prisma é sempre o do macho sobre a fêmea. Ou, como sabiamente o definiu Fausto Cruchinho, essa atitude resume-se como “A mulher na montra e o homem olhando para ela” (Cruchinho, 2010).

Não é o objetivo deste texto explorar detidamente todos os momentos em que o olhar do homem sobre (acima d’) a mulher faz-se explícito na obra de Manoel de Oliveira. A título de exemplificação, entretanto, para leitores mais familiarizados com a filmografia do realizador, é possível citar todos os títulos da chamada *tetralogia dos amores frustrados*⁷ – *O passado e o presente*, *Benilde ou a virgem mãe*, *Amor de perdição*, *Francisca* –, quando a impossibilidade da concepção do amor físico entre casais apaixonados, ou seja, o fracasso da relação amorosa, coloca-se como algo invariavelmente intrínseco à mulher. A mesma lógica de *desajuste* feminino também é observada em filmes como *O sapato de cetim*, *Vale Abraão* (1993), *Party*, *A carta*, *O princípio da incerteza*, *O espelho mágico*, *Singularidades de uma rapariga loura* ou *O estranho caso de Angélica* (2010). Por este motivo, em 2015, quando tornou-se pública a espécie de cinebiografia *Visita ou memórias e confissões* (1982), não surpreendeu ver um septuagenário Manoel de Oliveira dirigir-se frontalmente à câmera para afirmar ser correto o entendimento de que o tema da virgindade “muito me interessa”. Cabe reforçar, ainda, que a temática cara à Oliveira é a da noção de virgindade sexual feminina enquanto pureza espiritual.

Aparentemente insuspeita, por tais motivos, ao primeiro contato, é com a inaugural longa-metragem do realizador que surge a problemática do “olhar sobre a mulher”. *Aniki-Bobó*, transposição para o cinema do conto “Meninos Milionários”, de João Rodrigues de Freitas, narra a história de um grupo de crianças que vivem no Porto e que têm nas margens do Douro o cenário de muitas de suas aventuras. Contudo, o enredo centra-se na rivalidade de dois personagens: Eduardinho e Carlitos na disputa pelo amor de Teresinha.

Assim, o título de 1942 dá início ao que já fora referido anteriormente: a extensa trajetória de adaptações, interpretações e inspirações a partir de obras literárias dentro da filmografia oliveiriana. Outro aspecto destacável do filme é o trabalho de *mise-en-scène*, com a utilização de não-atores e/ou atores amadores em sua maioria,

7 O conjunto conhecido como *tetralogia dos amores frustrados* será abordado mais atentamente ao longo deste trabalho.

conjugando ambientes naturais e sequências rodadas em locações, bem como o proveito de um registro naturalista. Por tais características, críticos como André Bazin, por exemplo, não tardaram a sugerir que *Aniki-Bobó* seria um precursor do Neorealismo Italiano tão afeito à bandeira da representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político. Ainda assim, Manoel de Oliveira sempre negou que fosse essa a sua pretensão.

Retomando o “olhar sobre a mulher”, é a partir da disputa de Eduardinho e Carlitos que Teresinha será explorada pelo filme como figuração do desentendimento no âmbito da convivência harmoniosa dentro do universo masculino. Não por acaso, o enigmático objeto de desejo proibido – Teresinha – é metaforizado na boneca vista por Carlitos em uma montra e por ele roubada para servir de prenda à rapariga. Eis o pecado instaurado e o potencial caminho irreversível de um pobre rapaz!

É evidente que a alegoria criada pelo cineasta em *Aniki-Bobó* diz respeito ao concreto mundo adulto, espelhada ali em suas qualidades virtualmente embrionárias: o roubo de Carlitos (e seu posterior arrependimento), o acidente sofrido por Eduardinho (o que gera a injusta suspeita dos amigos sobre o rival), a recusa amorosa da menina (superada pelos garotos, pois ainda crianças). No entanto, enquanto é possível testemunhar o movimento redentor para os meninos, tal como a boneca roubada e a generalidade das personagens femininas que a partir de então passam a orbitar a obra oliveiriana, Teresinha finda a história no lugar que lhe é imposto: a estática e atemporal montra.

ACTO DA PRIMAVERA (1963): A TEATRALIDADE E O MUNDO HISTÓRICO

É bastante conhecida a afirmação de Manoel de Oliveira sobre a “inexistência do cinema” face ao teatro. Para o realizador português, e isso fora afirmado em entrevistas diversas, instigando novas e permanentes controvérsias:

O que reúne a pintura, a arquitectura, a escultura é o teatro: o teatro contém tudo. Dá voz à palavra, cria a imagem (com máscara ou sem máscara), cria o movimento. O cinema não faz mais nada, não adianta nada. O cinema não existe, o que existe é o teatro! (Oliveira in Lopes, 2008:22).

Sendo justo com a máxima oliveiriana, é importante salientar que para o cineasta a dimensão cinematográfica enquanto modo de expressão reside na imaterialidade. Ou seja, o cinema existe como espécie de resultado onírico da materialidade registrada pelos aparatos técnicos – como efeito do registro teatral, no caso. E a relevância de tal estilo expressivo em sua obra alcança contornos tão demarcados que a referida “teatralidade”, por vezes, é mencionada por críticos e espectadores como um fim em si mesmo – como quando ser “teatral” implica em sinônimo de ser “bom”, “belo” ou “correto”.

Evidentemente, alguns filmes do realizador reforçam o ícone construído em torno da relação cinema-teatro, quando o contato entre as duas artes é de tal forma

patente que quase poderíamos afirmar tratar-se de uma peça filmada. É o caso, por exemplo, de *O sapato de cetim*, *O meu caso*, *Os canibais*, *O dia do desespero*, *Inquietude*, *Vou para casa*, *O Quinto Império – ontem como hoje*, *Painéis de São Vicente de Fora – visão poética* (2010) e, o primeiro de todos estes, *O Acto da Primavera*⁸.

Em *O Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira mescla ficção e documentário ao acompanhar o *Auto da Paixão* representado na Semana Santa por moradores da povoação da Curalha, em Trás-os-Montes. Interessado tanto no tema como na forma, Oliveira mergulha no universo da ação registrando a atividade artística anual daquelas pessoas, mas, ao mesmo tempo, revelando o seu próprio aparato de captura cinematográfica – câmara, magnetofones, máquinas, equipe técnica, etc. são apresentados ao espectador, que defronta o ferramental da produção diretamente no ecrã. Pela primeira vez em sua carreira, o cineasta português revela a artificialidade de seu constructo: o teatro existe, o cinema não.

Se até esse momento de sua atividade o cineasta esteve com os olhos voltados para o seu próprio país, com a atenção ainda mais devotada à sua terra natal, o Porto, o título de 1963 também inaugura a preocupação do realizador com o *mundo histórico*, o *mundo político*: findando o *Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira opta por não representar (ou registrar a representação) da ressurreição de Cristo. Ao invés disso, expõe imagens documentais do sofrimento proveniente dos modernos conflitos bélicos até o expressivo cogumelo atômico, sendo essas imagens seguidas de árvores em flor, da primavera que se avizinha, da esperança que ressurge a partir dos desígnios da moral católica.

Com a metáfora de um mundo que pode (deve) escolher entre os atos (e consequências) de homens afeitos à guerra ou à aurora de novos tempos, o cineasta comunica um modo discursivo que encontrará eco futuramente, com seus *filmes de viagem* e o uso da Alegoria Histórica como recurso narrativo que diz respeito ao passado para debater o presente⁹.

A CAÇA (1964): PORTUGAL SOCIOPOLÍTICO E A CONDIÇÃO HUMANA

O diretor encontra o fantástico, o universo surreal. Dois rapazes desocupados deambulam pelos pântanos. Simulam a caça (mas não têm espingardas), emaranham-se, perdem-se de vista, até que um deles encontra o outro a afundar-se em areias movediças e gritando por socorro. Vários homens mobilizam-se e vão acu-

8 Não é o caso de afirmar que não haja a presença da “teatralidade” em outros títulos oliveirianos. Contudo, esses são bons exemplos da explícita relação entre as duas artes na filmografia do diretor.

9 A partir de suas reincidências temáticas, formais e conceituais, ou seja, a recorrência do uso de narrativas em que a categoria *viagem* assume função primordial para os enredos, dentro de uma construção retórica que delega aos protagonistas dos filmes a atribuição de personificações alegóricas vinculadas aos contextos histórico e cultural de Portugal, é possível denotar unicidade ao grupo composto por *O sapato de cetim*, *Non, ou a vã glória de mandar*, *Viagem ao princípio do mundo*, *Palavra e utopia*, *Um filme falado* e *Cristóvão Colombo – o enigma*. A este *corpus*, em que persiste um discurso cinematográfico unívoco pautado pelo interesse do realizador em questionar passado e presente de sua nação, defendo a denominação de *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Para o entendimento mais assertivo acerca desta proposta, ver PIANCO, 2014.

dir. Vão encontrá-lo coberto de lama preta, enterrado. Só a cabeça de fora, continua a gritar. É preciso fazer um cordão humano para o tirar dali. Um homem berra para lhe darem a mão e estica o seu braço: é maneta (Margarido, 2005: 203).

Estão contidas nas metáforas dessa média-metragem de 21 minutos as potências inaugurais de duas temáticas oliveirianas: Portugal sociopolítico e a condição humana. Isso não quer dizer, contudo, que a *A caça* seja indiscriminadamente o primeiro título de Manoel de Oliveira a explorar os tópicos desta seção. Em outras palavras, é possível observarmos vestígios de embates tanto sociopolíticos como existenciais em filmes anteriores a 1964 na carreira do diretor português, mas, no entanto, sem a mesma pujança que a alegoria dos dois amigos que se perdem e a incapacidade de uma formação comunitária de resgate nos proporcionam.

Para suscitar exemplos, é possível lembrarmos a figura da autoridade estatal personificada pelos policiais tanto em *Douro, faina fluvial* como em *Aniki-Bobó*. Ainda nesses mesmos títulos, podemos atentar para o olhar oliveiriano sobre a exploração da mão-de-obra assalariada e/ou para o fetiche exercido por bens materiais em uma sociedade capitalista. Assim como podemos notar a já referida angústia de Carlitos depois do roubo da boneca com a qual presenteia Teresinha em *Aniki-Bobó* ou a mensagem final de *Acto de Primavera*: como alcançar o caminho das flores primaveris?

É tamanha a força da crítica elaborada em *A caça* que Manoel de Oliveira, mesmo tendo recebido apoio do Estado Novo para a realização do filme, fora obrigado a alterar a montagem originalmente planejada por esta possuir uma mensagem muito pessimista para a altura. Episódio tão considerável quanto tal censura é o fato de o diretor ter ficado preso de 5 a 11 de dezembro de 1963 sob a responsabilidade da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE, a polícia do Estado Novo Português, por motivos nunca perfeitamente esclarecidos, mas, possivelmente, devido ao seu bom relacionamento com nomes da militância antiditatorial¹⁰.

Dessa forma, amadurecendo aspectos já insinuados anteriormente em sua carreira, embora sem a mesma potência, e antecipando dilemas sociais, políticos e existenciais que virão à tona posteriormente em sua obra – basta lembrar que todos os títulos da chamada *tetralogia dos amores frustrados* comportam em seus enredos problemas de cunho social e existencial, bem como que os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* estimulam o debate sociopolítico nos âmbitos nacional, internacional e transnacional –, *A caça*, ao explorar o desespero de um jovem paralisado pelo medo, que não sabe ou não pode isoladamente salvar o amigo, e a ineficiência do agir coletivo, tão incapaz quanto o solitário garoto, inaugura na filmografia oliveiriana um modelo discursivo de enorme força e poder de enfrentamento.

10 Estado Novo Português é o nome do regime político ditatorial que vigorou em Portugal durante 41 anos ininterruptos, de 1933, com a aprovação de constituição própria, até a sua queda em virtude da Revolução de 25 de Abril de 1974 – a conhecida Revolução dos Cravos. Para conhecer mais detalhes sobre o contexto de trabalho de Manoel de Oliveira durante o Estado Novo, sugiro a consulta de 1960-1969 – *Quando o cinema português foi moderno* (CUNHA, 2013) e *Manoel de Oliveira e o Novo Cinema Português* (CUNHA, 2012).

O PASSADO E O PRESENTE (1971) E BENILDE OU A VIRGEM MÃE (1975): OS AMORES FRUSTRADOS E O TEXTO DITO

De acordo com o debatido anteriormente, a adaptação literária e a teatralidade não são elementos absolutamente novos na filmografia oliveiriana dos anos 1970. Conforme averiguado, já desde 1942, com *Aniki-Bobó*, e depois com *Acto da Primavera*, na primeira metade dos anos 1960, respectivamente suas duas primeiras longas-metragens, Manoel de Oliveira faz uso tanto da transposição do texto literário como da representação teatral em seu trabalho. Mas *O passado e o presente* e *Benilde ou a virgem mãe* inauguram (ou reinauguram e reforçam) dois importantes movimentos estilísticos na filmografia oliveiriana (que encontrarão eco em títulos futuros do realizador): os *amores frustrados* e o *texto dito*¹¹.

Em *O passado e o presente* Manoel de Oliveira procede a adaptação cinematográfica do texto homônimo de Vicente Sanches. O enredo explora os atos ridículos e a comicidade da alta burguesia portuguesa por meio da protagonista Vanda, incapaz de amar seus maridos em vida, mas que lhes dedica enorme veneração depois de mortos. Já *Benilde ou a virgem mãe*, transposição para o cinema da novela homônima de José Régio, acompanha o mistério de Benilde, a jovem grávida, embora virgem (?), que espera um filho de um “anjo de Deus”.

Com o título de 1971, o cineasta inaugura aquele que pode ser tido como o conjunto mais consensual por parte da crítica sobre o seu trabalho: a *tetralogia dos amores frustrados*. O grupo composto também por *Benilde ou a virgem mãe*, *Amor de perdição* e *Francisca* versa sobre a inconcretude da consumação sexual entre casais que se amam; relação impossibilitada pela desarmonia entre a visão de mundo masculina e a conduta moral feminina nos enredos oliveirianos. O conflito elementar destes filmes será reproduzido posteriormente em títulos como *O sapato de cetim*, *Os canibais*, *Vale Abraão*, *Party*, *A carta* e *Singularidades de uma rapariga loura*.

O internacionalmente conhecido crítico, ensaísta, escritor e ator português João Bénard da Costa¹², em seu texto *Pedra de toque – o dito “eterno feminino” na obra de Manoel de Oliveira* (2005), numa dada altura passa a listar as principais características que fazem de *O passado e o presente* um marco na filmografia oliveiriana: (I) “a alternância de grandes sequências sem diálogos com sequências muito faladas, ou em que o diálogo determina a *mise-en-scène*”; (II) “é o primeiro filme de corporalidade vincadamente fantasmática, em que os oito protagonistas se movem como espectros,

11 *O passado e o presente* também foi o primeiro filme produzido pelo Centro Português de Cinema – CPC, em 1969. O CPC, cooperativa de cineastas que contribuiu significativamente para a origem do movimento estético e político cinematográfico que ficaria para a história como Novo Cinema Português e que teve em sua órbita nomes como o do produtor António da Cunha Telles e dos realizadores António Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, João César Monteiro e Paulo Rocha, foi também um ato de resistência em pleno Estado Novo Português.

12 Diretor da Cinemateca Portuguesa entre 1991 e 2009, ano de seu falecimento, Costa participou como ator, sob o pseudônimo Duarte de Almeida, em mais de uma dezena de filmes de Manoel de Oliveira.

numa casa igualmente espectral ou em locais associáveis à morte (cemitério, igreja)”; (III) “é o primeiro filme de Oliveira em que há um evidente desequilíbrio entre a força das mulheres e a fraqueza dos homens”; e (IV)

(...) é o primeiro filme dominado pela teatralidade da representação, percorrendo as gamas que vão de uma teatralidade assumida e dominada (...) a uma teatralidade amadora (...). E obviamente Oliveira não escolheu os intérpretes (melhores ou piores) pelos seus dons, mas pela sua imagem, pela sua aura. Simultaneamente, o texto dito é, não só também ultrateatral, como é um texto sem qualquer correspondência com o português usual, acentuando, até a caricatura, a inverosimilhança dos diálogos e das situações (COSTA, 2005: 120-121).

Segundo Bénard da Costa, a partir de afirmações como “o diálogo determina a *mise-en-scène*”, “corporalidade vincadamente fantasmática”, “a força das mulheres e a fraqueza dos homens” e “primeiro filme dominado pela teatralidade da representação” é possível aferir que *O passado e o presente*, ao inaugurar o conjunto *tetralogia dos amores frustrados*, unifica e intensifica padrões temáticos e formais utilizados em filmes anteriores – o tempo narrativo a partir dos diálogos, o corpo como elemento discursivo, o masculino *versus* o feminino, a teatralidade – instaurando, a partir de então, novas bases referenciais em seu estilo de trabalho.

Por fim, se *O passado e o presente* é um marco na obra oliveiriana (e, de fato o é) por todos os motivos já relacionados, cabe a *Benilde ou a virgem mãe* fincar as estacas de uma categoria de trabalho em que o texto dito pelos atores, não classicamente interpretado, mas pronunciado, estabelece-se como modo. Modo que, alinhado às particularidades manifestas desde 1971, consagram à *tetralogia dos amores frustrados* um lugar privilegiado para a compreensão da obra oliveiriana. Por este motivo, permitir que o ator esteja *com* a personagem – e não *sobre* a personagem¹³ –, revelar os aparatos técnicos do fazer cinematográfico¹⁴ e contar as suas histórias a partir de um único ponto de vista – o plano-fixa – são aspectos tão caros a Manoel de Oliveira.

A propósito do filme de 1975, declarou o realizador:

Benilde é uma obra a que eu dou, hoje, uma importância muito grande na minha evolução, na minha reflexão. Conscientemente, foi quando me dei conta [...] que tinha de conservar, de fixar (a unidade de tempo e ação da peça de teatro), para que essa unidade se não perdesse. O cinema só pode fixar. Se houvesse outro ponto de vista, a unidade perdia-se [...] O cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro (Oliveira apud COSTA, 2005: 119).

13 Exemplo claro desse gênero de relação entre ator e personagem pode ser observado em *O dia do desespero*, quando Teresa Madruga e Mário Barroso dirigem-se à câmara no início do filme para informarem quais serão os seus papéis no enredo.

14 Este texto já referenciou o *Acto da Primavera* como caso em que o aparato da artificialidade cinematográfica de Oliveira faz-se propositalmente visível ao espectador, mas podemos notar isso ainda em *Benilde ou a virgem mãe*, *O sapato de cetim* ou *O meu caso*, para ficarmos com poucos exemplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Nelson (org.) (2014). *Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- BAECQUE, Antoine de e PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- COSTA, João Bénard da (1998). “O cinema não é o caminho para a santidade”. *Público*. Núm. 133, 6 dez.
- COSTA, João Bénard da (2005). “Pedra de toque: o dito “eterno feminino” na obra de Manoel de Oliveira” in Álvaro Machado (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify.
- COSTA, João Bénard da (2008). *Manoel de Oliveira, Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- CRUCHINHO, Fausto (2010). “A mulher na montra e o homem olhando para ela” in Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- CUNHA, Paulo (2012). “Manoel de Oliveira e o Novo Cinema Português” in Carolin Overhoff Ferreira (org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp.
- CUNHA, Paulo (2013). “1960-1969 – Quando o cinema português foi moderno” in Paulo Cunha e Michelle Sales (orgs.). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (org.) (2012). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp.
- LOPES, João (2008). *Manoel de Oliveira 100 Anos*. Lisboa: Lusomundo Audiovisuais, S. A. (Edição comemorativa do centenário de Manoel de Oliveira).
- MARGARIDO, Orlando (2005). “Filmografia” in Alvaro Machado (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify.
- PIANCO, Wiliam (2014). “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira: deslocamentos e alegorias” in António Costa Valente e Rita Capucho (coords.). *Avanca | Cinema 2014*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- RÉGIO, José (1934). “A primeira obra de um poeta das imagens”. *Presença*. Número 43.

DINÂMICAS NO CONSENSO: A MUDANÇA DE REGIME NO CINEMA DE ATUALIDADES EM PORTUGAL E ESPANHA*

Olivia Novoa Fernández
Filipa Cerol Martins
Universidade do Algarve/CIAC

RESUMO

Durante os regimes ditatoriais de Portugal e Espanha, os jornais cinematográficos foram meios particularmente úteis na veiculação dos valores do Estado e na construção de uma ideia de consenso. A saída desses regimes foi diferente nos dois países da Península Ibérica, como foi também diverso o rumo que o género tomou, já muito perto da sua extinção, nos anos de consolidação democrática. No presente capítulo propõe-se uma leitura de algumas reportagens deste período.

PALAVRAS-CHAVE: jornais cinematográficos, propaganda, ditaduras, literacia dos media, Península Ibérica.

RESUMEN

Durante las dictaduras de Portugal y España, los noticieros cinematográficos fueron medios particularmente útiles en la transmisión de los valores del Estado y en la construcción de una idea de consenso. El fin de estos regímenes fue diferente en los dos países de la Península Ibérica, así como fue también diverso el rumbo que tomó el género, ya casi a punto de extinguirse, en los años de consolidación democrática. El presente capítulo propone una lectura de algunos reportajes de dicho período.

PALABRAS CLAVE: noticieros cinematográficos, propaganda, dictaduras, literacia de los medios, Península Ibérica.

* O texto aqui apresentado resulta da investigação desenvolvida no âmbito de duas teses de doutoramento, ambas sob orientação do Prof. Doutor Vítor Reia-Baptista (uma delas em co-orientação com o Prof. Doutor Ignacio Aguaded).

A Revolução dos Cravos em 1974 e a morte de Franco em 1975 iniciaram em Portugal e Espanha processos democráticos mais ou menos contemporâneos, mas com características naturalmente singulares. As transformações ocorridas nas sociedades portuguesa e espanhola manifestaram-se no panorama mediático, como em tantos outros setores. No cinema, em concreto, os jornais de atualidades cinematográficas, instrumentos de propaganda em ambos os regimes e, por isso, muito conotados com eles, foram um dos assuntos por resolver. A forma de os encarar na mudança de regime em cada um dos países está relacionada com a confluência de dois conjuntos de fatores: por um lado, o contexto socio-histórico de cada um desses países e, por outro, as características que os vários jornais cinematográficos apresentavam, manifestações mais ou menos gerais de um género comum, os seus esquemas de produção e distribuição e, enfim, o papel que desempenharam em cada um dos regimes. O presente capítulo propõe um olhar sobre esse período de transição, social e mediática, que coincide com o declínio dos noticiários cinematográficos, na convicção de que observar o trajeto que tiveram no contexto da Península Ibérica pode constituir mais um contributo para a sua compreensão enquanto género.

CONTEXTOS DE CRIAÇÃO

O Jornal Português foi a primeira revista de atualidades produzida com continuidade em Portugal, nota a investigadora Maria do Carmo Piçarra (2006: 15). O noticiário português foi criado em 1938¹ por iniciativa do Secretariado da Propaganda Nacional. Cinco anos mais tarde, passou a ser exibido em Espanha o NO-DO – Noticiarios y Documentales Cinematográficos², um organismo oficial do Estado constituído pela Vicesecretaría de Educación Popular em 1942. Como apontam Rafael Tranche e Vicente Sánchez-Biosca, ao NO-DO foi outorgado o monopólio da produção e exibição de filmes de atualidades em Espanha (2006: 13).

Saturnino Rodríguez especifica que “En los mismos Decretos [que haviam constituído o NO-DO] se estipulaba la exhibición de estos noticiarios en todas las salas de cine comerciales, cosa que ocurrió hasta enero de 1976” (1999: 90). O mesmo não aconteceu em Portugal, país onde a produção de jornais e revistas de atualidades foi bastante variada, e essa é uma diferença estrutural a apontar³. Face à produção exclusiva e diretamente dependente do Estado do NO-DO, em Portugal, para além do Jornal Português foram produzidos, por iniciativa privada, outros noticiários, como o Visor, produzido en-

1 O Jornal Português foi exibido entre 1938 e 1951. Em 1953 foi substituído pela revista Imagens de Portugal (1953-1971).

2 O NO-DO foi exibido entre 1943 e 1981, data da sua extinção e conversão em Arquivo Histórico NO-DO, sob alçada da Filmoteca Española.

3 Também o observa Ricardo Braga (2015: 9).

tre 1961 e 1975 (Matos-Cruz, 1989)⁴, ainda que todos, evidentemente, sujeitos a censura. Por outro lado, embora tenham sido criados com objetivos genericamente comuns, com fins propagandísticos e doutrinários, podemos observar que o *Jornal Português* e o *NO-DO* têm na sua génese intenções e circunstâncias particulares.

Em Portugal, o contexto era de racionalização de meios de produção de cinema, como explica Piçarra: “A rarefacção da produção de documentários e a criação do *Jornal Português*, em 1938, deve-se à diminuição de película cinematográfica disponível. Tal sucedeu a partir do início da Guerra Civil espanhola, mas agudizou-se com a eclosão da II Guerra Mundial” (Piçarra, 2006: 91). Evocando a investigação desenvolvida por José de Matos-Cruz, Piçarra conta ainda que “a estreia do *Jornal Português* então não se deveu apenas à assumpção de que os jornais cinematográficos eram um instrumento eficaz de propaganda mas correspondeu também à necessária racionalização do uso de película e a reorganização progressiva do modelo de produção documental” (Piçarra, 2006: 91).

Em Espanha, “el nacimiento de *NO-DO* obedeció a intereses claramente políticos”, refere Rodríguez (1999: 85) recorrendo à investigação desenvolvida sobre o caso espanhol. Durante a Guerra Civil foram produzidos noticiários em ambos os lados da barricada. E mesmo depois de terminada a guerra, a instabilidade e o conturbado contexto político adiaram a criação de um órgão de propaganda oficial. Como explica Tranche, entre a sublevação em 1936 e a criação do *NO-DO* em 1942, as tensões e lutas entre as forças nacionalistas (Falange, monárquicos, militares, tradicionalistas, católicos, ...) para atingir mais poder terão tido “un reflejo directo en los organismos encargados del control de los medios de comunicación y de la propaganda, sometidos a diversos vaivenes políticos, tanto por factores internos como externos” (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006: 23).

NO ECRÃ NADA DE (MUITO) NOVO

A intenção propagandística e o carácter doutrinário dos noticiários português e espanhol concretizaram-se, por seu turno, na transmissão de uma visão do mundo escapista e limitada aos ideais do Estado. É certo que, independentemente dos regimes políticos que os viram nascer, os jornais cinematográficos foram veículos de propaganda, mesmo em países com regimes democráticos, e estiveram sujeitos a censura, como regista Piçarra, quando afirma que “Geralmente esta era regulamentada por lei e exercida pelo poder civil do Estado e a sua legitimação assentava na manutenção da ordem pública e na defesa dos bons costumes” (2006: 55). Nesta

4 Aos quais se acrescentam a produção específica para os territórios então colonizados, como foram os casos de *Actualidades de Angola* (1957-1975) o *Visor Moçambicano* (1961-1973) e as exibições de jornais estrangeiros, como o *Magazine Rivus Telecine* (1979-1983) e o *Cineforma-Magazine* (1978-1988) (Matos-Cruz, 1989).

lógica, há que ter em conta as características próprias do género, surgido da intersecção entre o entretenimento e o tratamento do real, bem como as suas condições de produção. Desde logo, os noticiários cinematográficos assumiram uma função ilustrativa e complementar dos outros meios de comunicação, abordando factos já conhecidos do público. O seu objetivo geral não era tanto o de informar, pelo menos em primeira mão, mas o de fornecer imagens que ilustrassem, com a espetacularidade possível, os acontecimentos que a imprensa abordava (McKernan, 2009: 96, entre outros). Nessa sua espetacularidade, poder persuasivo e entretenimento proporcionado, respondiam tanto às expectativas do público quanto às do poder. No caso das ditaduras estudadas, essas expectativas, e exigências, permaneceram para além da Segunda Guerra Mundial. Neste ponto de vista, os noticiários cinematográficos constituem uma evidência da evolução cinematográfica e do contexto histórico do século passado, ao longo do qual: “La imagen cinematográfica pasó a ser un elemento clave en la gestación de un nuevo proceso de espectacularización de la política” (Quintana, 2003: 17).

Tudo isto refletiu-se na prevalência de notícias relacionadas com o regime, de acontecimentos de rotina e *fait divers*, nos quais se privilegiava o carácter cerimonial e trivial, como refere Piçarra relativamente ao caso português:

O Jornal Português praticamente não incluía acontecimentos jornalísticos. Ao longo das 95 edições do jornal foi mostrada uma quantidade mínima de notícias de carácter imediato. Dada a sua subordinação à propaganda das realizações do regime, os temas pré-determinados foram os dominantes havendo ainda uma quantidade assinalável de notícias de carácter geral. Entre estas o enfoque era dado a apontamentos sobre folclore ou os encantos da paisagem portuguesa (Piçarra, 2006: 133).

Em ambos os Estados, a propaganda serviu para criar um consenso em torno de uma nova era, de uma sociedade em paz. No caso português reforçando a ideia da neutralidade e da proteção do país perante as ameaças, sobretudo externas, como a Segunda Guerra Mundial, no caso espanhol, na saída de uma guerra civil, procurando esquecer o passado e construir novas narrativas em torno do Novo Regime:

Esa manera de dar “forma” (in-formar) sobre las noticias, correspondía a ese deseo de hacer olvidar los horrores pasados y las penurias consecuentes del momento. (...) De ahí que, muy en contra de los clásicos criterios periodísticos de selección informativa en función de “interés decreciente”, se apostase por un esquema o plantilla en que primase lo banal. Era la misma obsesión presente en todo momento de “olvidar” a toda costa (Saturnino Rodríguez, 1999: 155).

A deformação dos critérios jornalísticos, que, note-se, não era característica exclusiva dos jornais cinematográficos, mas sim comum nos media que foram instrumentos de propaganda, também se observa, segundo Piçarra, no tratamento privilegiado

dos membros do governo e outras personalidades “que protagonizam representações públicas, celebrações e acontecimentos promovidos pelo regime. O registo destas cerimónias substitui-se ao da vida pública efectiva e os seus protagonistas à população, retratada como uma massa de figurantes” (Piçarra, 2006: 167).

Nos casos português e espanhol, como em tantos outros, pode afirmar-se que o declínio dos noticiários cinematográficos começou com a concorrência com a televisão. As exigências técnicas da produção cinematográfica não se coadunavam com os tempos e requisitos das transmissões televisivas e os jornais cinematográficos foram perdendo terreno para o novo meio, que respondia melhor aos propósitos das elites do poder e às curiosidades do público. Tal como refere Mckernan, um pouco por todo o mundo, e em ritmos variados, os noticiários cinematográficos foram sendo extintos ao longo da segunda metade do século XX. O investigador ressalva que “the form persisted where there was public funding of some kind: NO-DO in Spain lasted until 1981; Belgium’s *Belgavox* until 1994. In Japan, major newsreels were still being shown into the 1990s” (Mckernan, 2009: 101).

Quando, em 1975, Espanha entrou no seu período de transição, houve que adaptar um organismo fruto da propaganda franquista aos novos tempos. Neste contexto, tal como afirma Tranche, a extinção do NO-DO seguiu caminhos similares a outros meios franquistas: “La cadena de periódicos, revistas y emisoras de radio controladas por el Movimiento sufrió una tortuosa agonía durante la Transición hasta que con el primer gobierno socialista fue liquidada en subasta” (2006: 71). O investigador conta que “nadie parecía interesado en salvar unos medios de comunicación estigmatizados por su origen franquista. (...) Entonces no se logró adaptar el Organismo a las necesidades comunicativas y educativas de la España democrática” (2006: 71). Por outro lado, num olhar sobre os documentários produzidos pelo NO-DO nesse mesmo período da transição, Matud Juristo observa que “el proceso de reforma política iniciada tras la muerte de Franco, al acabar con el monopolio y la obligatoriedad de exhibición del Noticiario de NO-DO, desmanteló también la posición dominante de sus documentales” (Matud Juristo, 2009: 54). Na sequência desta perda de relevância, o NO-DO acabou por ser integrado na RTVE. Em 1981, quando foi extinto, o seu arquivo ficou depositado na FilMOTECA Espanhola, mas entretanto, explica Matud Juristo, os documentários, e também os noticiários, particularmente nalgumas reportagens, acrescentamos, foram fazendo a continuidade entre os regimes franquista e democrático:

El símbolo de esta continuidad fue la institución del Jefe del Estado, ocupada ahora por el Rey Don Juan Carlos. Se puede apreciar que los documentales sobre los actos públicos del Jefe del Estado siguen los mismos patrones, a excepción de la identidad del protagonista. Los mismos desfiles, los mismos recibimientos a dignatarios extranjeros, los mismos viajes por España, etc., son rodados de la misma manera que se había hecho durante cuarenta años con Franco (Matud Juristo, 2009: 54).

Em Portugal, com a Revolução de Abril, reivindicavam-se os muitos direitos subtraídos nos tempos da ditadura, um deles o direito às imagens, as de fora e as de dentro, antes proibidas, censuradas. José Filipe Costa resume o sentimento de então:

“As imagens da nossa televisão, antes do 25 de Abril, precisavam de respiração boca-a-boca e mesmo quando as ajudavam nessa tentativa inútil de dar-lhes vida, morriam. E a grande morgue era o telejornal.” (...) Ainda não tinha passado um mês sobre o 25 de Abril e Fernando Lopes, na qualidade de director da revista Cinéfilo e ex-funcionário da RTP (a que retornará depois), já autopsiava assim as imagens dos telejornais do antigo regime. Nesta ordem de ideias, poderemos acrescentar que fazia também o elogio fúnebre das imagens dos jornais de actualidades, dos documentários e até da ficção que até então se tinha produzido em Portugal (Costa, 2001: 2).

Para Costa, essa declaração do fim das imagens do Estado Novo era indicadora da intenção de mudar as políticas do cinema e até os instrumentos de produção de imagens. Apesar desta pretensão, a produção nacional de jornais cinematográficos, bem como a exibição de actualidades estrangeiras, sobreviveu mais alguns anos para além do 25 de abril, e, entretanto, o país ainda viu nascer, e morrer, um noticiário criado de raiz no Instituto Português de Cinema (IPC): o Jornal Cinematográfico Nacional (JCN). Instituído em 1971, ainda no Estado Novo, o Instituto Português de Cinema manteve-se como estrutura oficial durante a transição entre regimes até se transformar em Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual em 1994 (Matos-Cruz, 1980). Na sequência do 25 de Abril de 1974, o IPC foi ocupado por um grupo de cineastas que pretendia a “socialização dos meios de produção, distribuição e exibição do cinema” (Reia-Baptista, Martins, 2011: 47) em Portugal, o que suscitou um dinâmico e intenso debate:

A frágil unidade do “cinema novo”, até então unida contra o anterior regime, desfez-se quando este desapareceu e os cineastas dividiram-se nas mais variadas facções e grupos. O Centro Português de Cinema atomizou-se em várias outras cooperativas: Cinequipa, Cinequanon, Viver, Grupo Zero, Paz dos Reis, reflectindo-se em diversas e até opostas famílias estéticas e políticas, enquanto o grupo de ocupantes do I.P.C., o chamado Núcleo de Produção, se debatia internamente com infundáveis discussões muito mais de ordem política do que de natureza cinematográfica ou cinéfila (Reia-Baptista, Martins, 2011: 47).

Foi neste contexto que se constituiu uma equipa para a produção do Jornal Cinematográfico Nacional, que assumiria, de certa forma, as funções dos noticiários oficiais de outros regimes, no sentido de constituir um veículo de todo um programa político. Oscilando entre os modos e esquemas dos jornais de actualidades do regime anterior e abordagens tomadas de empréstimo a outras correntes ideológicas e cinematográficas, o Jornal Cinematográfico Nacional foi produzido entre 1975 e 1977 e reportou os principais acontecimentos políticos e sociais da jovem democracia.

OS PROTAGONISTAS NA MUDANÇA DE REGIME

Tranche e Sánchez-Biosca (2006) estudaram a representação do calendário cerimonial do Franquismo no NO-DO. Para os autores, estas cerimónias sucediam-se ano após ano, imutáveis, fiéis aos seus intérpretes e ao seu guião original, gerando uma “especie de «tiempo cíclico» donde, con cada efeméride, todo parecía detenerse o, mucho peor, volver al origen. Porque, como es sabido, el calendario franquista se pobló de un auténtico «santoral» dedicado a recordar los hechos y personajes vinculados a la génesis del sistema” (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006: 202). Tranche e Sánchez-Biosca enumeram e analisam a representação no NO-DO de uma série de celebrações do Franquismo, entre elas o 18 de julho, que comemorava a insurreição fascista, o «Alzamiento nacional», segundo a denominação franquista, uma festividade que se revestia de conotações palacianas na receção oferecida por Franco, à qual se somava a entrega de prémios de reconhecimento aos trabalhadores que contribuía para o valor máximo que era a nação espanhola (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006: 209). Algumas das reportagens abordadas pelos investigadores constituem um bom exemplo e um ponto de partida para compreender como o noticiário acompanhou a evolução do regime e como se operou a transição no NO-DO através da cobertura feita dos protagonistas políticos. Nas três edições (A, B e C) do n.º 1020 são abordados diferentes acontecimentos que comemoram a data de 18 de julho. A última peça da edição B regista a inauguração do Barrio de San Blas. Com o título “En el gran San Blas homenaje a Franco”, começa com várias panorâmicas do bairro vazio que deixam ver os edifícios e permitem contextualizá-lo. Tratava-se de um novo sector urbano de Madrid, cuja construção fora iniciada em 1954 pelo plano “Francisco Franco” da organização sindical. Na reportagem, é indicado o número de vivendas construídas (18788) e são transmitidas outras informações oficiais sobre os organismos e gastos envolvidos.

“Esta es una de las muchas conquistas logradas en la gran cruzada de paz y justicia social que comenzó hace 26 años en pleno fragor de la guerra de liberación. En el Gran San Blas se respiran hoy aires de fiesta mayor...”. Introduzidas pelo narrador as razões da reportagem, termina a sequência de panorâmicas do bairro e o que se mostra ao ecrã é um plano picado sobre um público que agita bandeiras e aclama Franco, que cumprimenta personalidades presentes. O narrador explica: “... porque van a estrenar hogar cerca de 8000 familias”.

A partir daqui, perante a esperada aparição do protagonista do NO-DO, a reportagem vai crescentemente reforçando a ideia de Franco como um governante para o desenvolvimento, etapa do franquismo dos anos 60 que se apresentava nas múltiplas notícias sobre inaugurações no país, que acabavam por constituir, em palavras de Sánchez-Biosca uma espécie de “subgénero de la inauguración” no noticiário (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006: 341-342). A reportagem, construída sem nenhum decoro em relação à sua intenção doutrinária e de propaganda, reforça, tanto na montagem das

imagens como no som e no texto, a ideia de adesão do povo a Franco: “El Generalísimo desde la tribuna presencia el testimonio entusiasta de la masa de trabajadores, empresarios y técnicos que le expresan multitudinariamente su adhesión, fidelidad y gratitud”. Enquanto as imagens mostram a entrega dos títulos de propriedade das casas aos representantes dos sindicatos pelo próprio general, a voz *off* vai citando algumas palavras dos discursos das várias personalidades intervenientes, até chegar a Franco: “El Generalísimo habla a la multitud que le escucha en silencio solo interrumpido por gritos entusiastas”. Ouve-se a multidão. A narração prossegue:

La primera ley social que dimos a España, dice, fue la de la Fiscalía de la Vivienda, que nos permitió conocer el mal de sus viviendas insalubres. Vino inmediatamente el Fuero del Trabajo, carta magna de nuestra justicia social y le siguió la Ley del Instituto de la Vivienda y después el Ministerio hoy encargado de crear todos estos polígonos para que no haya una familia sin hogar. Las palabras del Generalísimo fueron subrayadas expresivamente por la multitud. No hay duda de que la batalla de la paz y el bienestar de los españoles se está ganando cada día.

A sequência que ilustra o discurso inclui planos contrapicados de Franco enquanto profere as suas palavras, intercalados com planos gerais picados do público, vários primeiros planos de cidadãos que assistem ao discurso e termina com um plano geral sobre a multidão. Começa então o momento mais apelativo, emotivo e sedutor da notícia, uma panorâmica, seguida de vários planos dos presentes aplaudindo, enquanto entoam o “Cara al Sol” (hino da Falange). Franco é apresentado de perfil, quieto, escutando e recebendo a idolatria de que é objeto. A multidão faz a saudação fascista. A mesma saudação de Franco, em resposta, incrementa as palavras de ordem fascistas. E neste momento a massa, mais do que figurante, responde como aluno às incitações do general: “¡España! ¡Una! ¡España! ¡Grande! ¡España! ¡Libre! ¡Arriba España!”. A notícia termina com uma panorâmica sobre o povo.

Nas outras duas edições do número 1020, A e C, tratam-se atos paralelos, também comemorativos: a receção a diplomatas no palácio da Granja e a entrega de prémios a empresas exemplares. Na primeira, reforça-se visualmente a ideia de aceitação de Franco, com planos do ditador e sua mulher passeando entre os assistentes, enquanto se destaca a importância do evento a nível social, bem como os seus aspetos tradicional e clássico e se associa a data da sublevação e do início da guerra civil à ideia de que o regime trouxe consigo a paz⁵, como observa Sánchez-Biosca (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006). Na segunda peça, o contexto é outro, mas as estratégias, embora menos exageradas e expressivas, são em muito semelhantes às da notícia sobre o bairro de San Blas. Numa cerimónia solene, Franco entrega pessoalmente condecorações a empresas e produtores exemplares enquanto a narração destaca as manifestações de adesão e

5 Sánchez-Biosca (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006: 323-346) aborda o 18 de julho e a sua representação no NO-DO, assim como associação veiculada entre a sublevação e início da guerra face à paz instaurada pelo Regime.

respeito dos assistentes. A culminar, novamente discurso de Franco: “El Generalísimo pronuncia unas palabras de felicitación a todos los que en esta hermosa obra de la organización sindical cooperan a dignificar el trabajo y a elevar a los trabajadores”.

Se estas três reportagens do NO-DO dão conta do tratamento feito do calendário franquista e da sua figura máxima, o número 1646A, de 1974, no qual o futuro rei Juan Carlos I preside às comemorações do 18 de julho, é ilustrador da transição política levada a cabo em Espanha, iniciada pelo próprio Franco, quando o nomeia seu sucessor. Desde logo, o monarca vai substituindo Franco nas cerimónias do regime e a sua figura vai ganhando protagonismo ao longo dos anos até à cobertura mais extensiva das suas primeiras viagens oficiais já como rei. Por exemplo, no noticiário 1646B há ainda uma breve peça, sem título, sobre a inauguração, presidida pelo príncipe de Espanha, de várias obras do plano de estradas circulares de Madrid. A data coincide com a comemoração do 38.º Alzamiento Nacional e, embora a inauguração seja, segundo Sánchez-Biosca (Tranche, Sánchez-Biosca, 2006: 241), um dos atos associados ao 18 de julho, o facto é que a referência à efeméride vai perdendo destaque. A peça compõe-se apenas de imagens aéreas das estradas e de veículos em circulação, e a narração explica as características das estradas. O príncipe é apenas mencionado e não merece, ainda, o tratamento habitualmente dado pelo NO-DO a Franco. O mesmo acontece na reportagem do n.º 1646A, de 1974. A estrutura da peça é tradicional, composta por planos contexto dos jardins exteriores e da sala onde decorre a cerimónia, planos da entrega dos prémios e, por fim, planos do discurso e de aplausos. A narração marca o tom:

En el Palacio de la Quinta del Pardo y con motivo de la fiesta de exaltación al trabajo, su alteza real el príncipe de España presidió en nombre de su excelencia el Jefe del Estado el acto de entrega de títulos de premios a las empresas modelo y trabajadores ejemplares, así como otros galardones del mundo laboral correspondientes a 1974. (...) Tras unas palabras de D. Santiago Fernández Abellán, presidente del Consejo Nacional de Trabajadores, cerró el acto el príncipe de España con unas palabras en las que puso de relieve las virtudes y méritos que adornan a estos trabajadores y empresas ejemplares.

Embora o príncipe substitua Franco e comece a ganhar destaque como seu sucessor, não é alvo de uma cobertura sequer equivalente à que é dada ao general. A sua presença é tratada como a de um suplente e a sua relação com o povo não é abordada. É preciso esperar até depois da morte de Franco para que o já então rei Juan Carlos I seja o protagonista do NO-DO, sobretudo nos documentários produzidos pela entidade, como observa Matud Juristo:

Cuando era inminente el fallecimiento de Franco se realizó *Los Príncipes y su pueblo* (1975) como parte de la campaña para presentar a los espectadores al que iba a convertirse en el nuevo Jefe del Estado. Hecho que dio lugar al documental biográfico e institucional *Juan Carlos I Rey de España* (1975). Tras estos primeros documentales, NO-DO se convirtió en un testigo inseparable de la actividad de los nuevos reyes de España. En 1976, primer año de la monarquía

restaurada, se llegaron a producir dieciocho documentales sobre los viajes de los reyes por España y el extranjero (Matud Juristo, 2009: 43).

Em Portugal, no período que se seguiu ao chamado Verão Quente, o Jornal Cinematográfico Nacional fez a cobertura dos atos políticos e sociais que iam marcando a normalização da democracia. Face ao carácter problemático da atualidade do país, que o JCN salientava, não se coibindo, muitas vezes de deixar transparecer de que lado estava na leitura dos acontecimentos e controvérsias, a figura do Presidente da República, primeiro Costa Gomes e depois Ramalho Eanes, é frequentemente apontada como unificadora e apaziguadora. A primeira referência que lhe é feita acontece no número 10, de maio de 1976, numa extensa reportagem sobre as eleições legislativas⁶ que ocupa toda a edição: “Em Lisboa, como afinal em todo o país, nas cidades, vilas e aldeias, os 14 partidos concorrentes às eleições à Assembleia da República desenvolveram as suas campanhas de divulgação”. Imagens de cartazes, inscrições, um plano pormenor que capta a palavra “Vota” e uma criança que cola um cartaz numa parede vão compondo a contextualização: “Poder-se-á dizer que o cartaz foi o processo mais usado para o contacto mais direto com o eleitorado, que assim apreendeu as palavras de ordem de cada partido”. Sequências de imagens que identificam os vários partidos candidatos às eleições⁷, os seus materiais de campanha e os seus comícios pintam o que é dito pela voz *off*: “... numa dezena de milhar de comícios e sessões de esclarecimento, os líderes dos vários partidos tentaram reduzir a distância que separa a ideologia política do cidadão comum, agora chamado a expressar a sua opinião”. Imagem e som reforçam a ideia do debate ideológico e da liberdade de expressão como pilares da nova sociedade democrática, mas a narração sublinha um aspeto problemático da conjuntura política do momento:

Boicotes a comícios e sessões de esclarecimento em várias zonas do país, onde clivagens profundas privam as populações da convivência pluripartidária, foram também algumas das notas dissonantes da campanha eleitoral. A campanha em geral ter-se-á caracterizado por ataques frequentes que os partidos desenvolveram entre si numa tática pouco correta que impossibilitou um esclarecimento concreto do eleitorado.

Perante a referida crispação política, é interessante que, ainda antes de ser dada voz ao Presidente da República, a comunicação social seja apontada como moderadora pela narração: “Enquanto se procedia ao contacto direto com o público, a rádio e TV e a imprensa estatizadas, sob rigoroso controlo, distribuía igualmente pelos vários partidos os seus tempos e espaços”. Segue-se, então, a declaração do Presidente:

6 Realizadas a 25 de Abril de 1976.

7 CDS, Frente Socialista Popular, MRPP, PCP, Partido da Democracia Cristã, Partido Popular Monárquico, são alguns dos partidos que a montagem da reportagem inclui.

Portugueses: após quase meio século de ditadura, em que a vontade popular foi ignorada, encontramos-nos pela segunda vez, em vésperas de eleições livres, em inteiro reconhecimento do direito de cada cidadão de participar com o seu voto nos destinos do nosso país. A democratização da vida nacional tem constituído preocupação dominante no processo iniciado a 25 de Abril de 1974. Apesar das grandes dificuldades com que permanentemente se depara, o povo português, em apelada sensibilização política, tem inequivocamente demonstrado o seu apego à construção de um Portugal novo, um lugar para todos os portugueses, capazes de aceitarem as normas de convívio democrático pluralista.

Na apresentação direta das palavras do Presidente da República, a reportagem não difere muito das produzidas pelos regimes anteriores. A narração que lhe sucede confirma isso mesmo, uma aprovação do discurso do protagonista:

E o apelo do Presidente da República foi atendido. Ordeiramente, cerca de 6 milhões de portugueses deslocaram-se às assembleias de voto a depositarem a sua decisão, a sua escolha. Imagens de votações, idosos e novos planos por menor das urnas. O cidadão anónimo e homens destacados da vida política e militar disseram presente, no acto mais do que qualquer outro...

Para além de registar o processo eleitoral, a reportagem destaca o papel dos meios de comunicação na sua cobertura. Em vários momentos a narração faz-se numa dupla posição de repórter e de observador, vigilante até, da atuação dos próprios meios de comunicação informativos. Esta postura é visível nos enquadramentos, frequentes na reportagem, que incluem a presença de jornalistas, fotojornalistas e operadores de câmara de televisão, que acompanham o texto:

O Presidente da República e o Primeiro-Ministro deslocaram-se ao centro de informação, onde agradeceram o interesse que o mundo demonstra pela revolução portuguesa, a avaliar pelo número de repórteres estrangeiros presentes. (...) É que a experiência portuguesa afinal não é apenas dos portugueses, mas diz respeito a todos os povos, na procura permanente de paz e de justiça. Militares destacados, como os comandantes de várias regiões e membros do Conselho da Revolução, visitaram também o centro de informação, onde privaram com a curiosidade jornalística. De uma maneira geral, estavam satisfeitos. O povo a votar, com elevado número de presenças, afirmara que compreendia o esforço feito pelos militares portugueses, que há dois anos zelam pela jovem democracia. Apesar das muitas dificuldades encontradas ao longo do processo, a análise eleitoral veio confirmar a determinação popular de querer participar na vida política portuguesa...

A voz *off* do narrador era, nos noticiários, mediadora e comentadora das ideologias, e não deixa de surpreender que as estratégias discursivas sejam tão permanentes. A presença da comunicação social nacional e internacional é legitimadora da importância do ato eleitoral e também da Revolução como marco num novo calendário. Do mesmo modo que, em 1962, na peça do NO-DO já abordada sobre uma

recepção no Palácio da Granja aquando da comemoração do 18 de julho, a presença da diplomacia conferia legitimidade ao regime franquista: “en la conmemoración de la fecha histórica que instauró en España la paz fructífera que reconocen y acreditan con su presencia los representantes de los países extranjeros”. Neste caso, a comunicação social, instrumento da liberdade e da democracia, substitui a diplomacia estrangeira como mecanismo de validação do regime. Apesar da mudança histórica em Portugal, a abordagem que se faz dos assuntos continua a ser a mesma do ponto de vista cinematográfico.

Na edição n.º 13 do Jornal Cinematográfico Nacional, de setembro de 1976, abordam-se as primeiras visitas oficiais de Ramalho Eanes, recentemente eleito Presidente da República, ao Norte e aos Açores. Esta reportagem contém todos os elementos característicos da cobertura de visitas oficiais: os planos do aeroporto, as saudações de chegada, os militares e as comitivas, a escolta policial, os aplausos do povo e as bandeiras de apoio, os acenos, os discursos perante a multidão. Num primeiro momento, estão presentes os mecanismos narrativos anteriormente referidos, entre os quais a valorização do apoio inequívoco da população:

O Porto, que recebeu em apoteose Ramalho Eanes, afirmou-lhe um significativo apoio, no momento em que se procuram encontrar as bases fundamentais para a consolidação das estruturas que hão-de garantir a estabilidade social e política do país. Ramalho Eanes quis cumprir o compromisso iniciado naquele local, o diálogo direto com o povo português e seus problemas. Fez uma análise da situação em que considera prioritário trabalhar a fim de consolidar a democracia, defender a liberdade e garantir a verdadeira justiça social.

A acompanhar um conjunto de visitas oficiais que o Presidente faz na companhia da mulher, a estrutura da reportagem vai, no entanto, alternando entre uma abordagem mais cerimonial, mais clássica, a das visitas oficiais e seus protocolos, e uma montagem mais rápida e menos estruturada, muito por influência da própria linguagem televisiva, que dá conta do contacto que o Presidente vai mantendo com a população: “Relações baseadas no direito das populações serem escutadas e atendidas nos seus anseios e necessidades. E elas também contribuem para os objetivos de liberdade e justiça que Portugal persegue”. No texto e na imagem, o povo é menos massa figurante e mais participante.

De resto, no Jornal Cinematográfico Nacional, são constantes as evocações, nos atos solenes da democracia, nas visitas oficiais e até na cobertura de outros assuntos sociais, ora em apelos diretos à população, ora na exaltação da sua participação. Numa outra reportagem sobre as Eleições Autárquicas, na edição número 18, de janeiro de 1977, entre imagens de estruturas municipais, redes de água (poluída), planos de fábricas, camponeses, lavadeiras, que ilustram a diversidade de contextos e desafios regionais, a narração exorta:

Arruamentos, habitação, saneamento, são algumas das muitas questões que se põem muitas vezes de uma forma urgente e inadiável. Todo o cidadão se deve preocupar com as alterações em curso. Apesar de empenhado na sua tarefa diária, tem a sua quota-parte de responsabilidade na construção da sociedade a que pertence. A participação do cidadão português no futuro do seu país é agora um caminho claro e livre. Estas últimas eleições, a expressão da democracia direta, mais uma conquista do povo português, são um instrumento ao serviço dos seus anseios de justiça e de progresso.

Ao utilizar este tipo de estrutura narrativa, o Jornal Cinematográfico Nacional faz dos cidadãos protagonistas das reportagens e, deste modo, reforça uma construção discursiva em torno do povo, algo que o cinema, e os media em geral, haviam posto em marcha em Portugal com o 25 de Abril de 1974.

ENTRE O CONSENSO E A DINÂMICA

A primeira reportagem do número 23, de 1977, do Jornal Cinematográfico Nacional começa num mercado. Planos mais gerais, que conferem contextualização, são intercalados com planos aproximados e de pormenor de alguns bens à venda, como verduras e pernas de presunto, e cartões e tabuletas com indicações de preços. A voz *off* introduz:

O expressivo aumento do custo de vida tão claro se manifesta que leva a maioria das donas de casa portuguesas a repensarem sobre a melhor maneira de orientarem os seus tostões e, claro, a interrogarem-se seriamente quanto ao aos próximos tempos. Sobem os preços e aumentam as dificuldades do dia-a-dia.

Subitamente, o cenário passa a ser outro, radicalmente diferente: o de um encontro de mulheres numa sala de congressos repleta. Os movimentos de câmara, habituais na cobertura deste tipo de acontecimentos, deixam ver mesas de trabalho e sucedem-se planos gerais da assistência, planos mais apertados de algumas intervenientes e planos pormenor de cartazes e faixas com palavras de ordem: “Não ao aumento do custo de vida”. Nesta reportagem, as imagens do mercado constituem apenas um preâmbulo, uma ilustração na cobertura de um acontecimento que, no entanto, não chega a ser devidamente contextualizado, porque, dentro ou fora desta reportagem, o que está em causa não é o congresso em si, mas sim uma agenda social, política e económica mais geral:

Contudo, de vários sectores, especialmente de agrupamentos de mulheres, têm surgido sugestões e críticas quanto ao crescendo assustador. Economistas analisam o problema da desvalorização do escudo em relação ao poder de compra e à subida de preços. Sindicalistas e trabalhadoras realçam o papel da mulher trabalhadora na economia nacional e a desproporção verificada entre o aumento dos salários e o custo de vida. De uma maneira geral, todas, mães, donas de casa, fazem contas à vida que lhes vai custando cada vez mais.

O tema da desvalorização do escudo de 1977 é aqui abordado do ponto de vista das mulheres, uma vez que, como afirma a narração num modelo social ainda vigente, é às mulheres que cabe o papel da gestão do lar. O que é interessante é que o JCN faça o esforço de acrescentar a esse papel o de “mulher trabalhadora”, “sindicalista” (e “economista”?), numa dinâmica que não muito bem consegue resolver, mas que não deixa de abordar.

O número 1823A, de 1978, do NO-DO também inclui uma reportagem sobre um mercado, o Rastro, em Madrid. De título “Salvar el Rastro”, a reportagem, que já inclui uma ficha técnica inicial, com identificação dos autores da fotografia, da realização e do guião, ilustra um outro caminho que o NO-DO tomou no período da transição democrática. O tema desta peça é a luta ideológica de que o conhecido e “tradicional” mercado madrileño estaria a ser palco.

“El típico rastro madrileño es un conocido mercado de ocasión sin parangón posible en parte alguna. Hasta 300.000 personas llegan a visitarlo en domingos y días festivos, formando una feria de gracia y raigambre populares de la que viven muchos pequeños comerciantes”, introduz-se, com vários planos do mercado como pano de fundo. Toda uma primeira parte da reportagem é dedicada à contextualização geográfica e histórica da feira, o que serve a tese que no momento seguinte se vai defender:

Su origen más remoto puede situarse en el siglo XV cuando las reses enviadas al matadero dejaban tras ellas un rastro de oficios e industrias artesanales (...) Desde hace casi 200 años, el rastro es corriente caudalosa a la que vierten cuantos objetos quedan en desuso o que buscan cambiar de dueño (...) formando un excitante colorista encuentro con el pasado.

Uma sequência de imagens começa então a desvelar o tema central da reportagem. A câmara filma uma mulher com um altifalante e um cartaz na mão: “¡Fuera, no queremos cárceles!”. Seguem-se outras imagens de bancas que não se dedicam à comercialização de artigos em segunda mão, mas sim à divulgação de variadas causas políticas: PCE, CNT, solidariedade com o Saara, bandeiras de diferentes comunidades autónomas. A narração prossegue:

En los últimos meses también las ideologías políticas han acudido allí a vender su mercancía. Aprovechando la atracción y poder de convocatoria del Rastro se han levantado tenderetes a modo de escaparate y tribuna de ideologías convirtiendo una parte del popular mercado en ágora política. El enfrentamiento entre los diversos partidos se ha hecho tan frecuente que, retraída la habitual clientela, se ha puesto en peligro la supervivencia de este popular mercado.

Entre outros planos das bancas, como a da UGT, e alguns pormenores do rebuliço habitual da feira, o narrador explica que um grupo de comerciantes “que extienden sus puestos por la calle, amenazó con no abrirlos si el acoso de los partidos no concluía. Durante varias semanas las correrías y luchas han sido tan intensas que, espan-

tada la clientela, la economía de los pequeños comerciantes se ha visto seriamente afectada”.

Posicionando-se do lado dos pequenos comerciantes, e como que salientando os perigos do exercício da política na rua, o narrador conclui:

Últimamente el foro para los tenderetes políticos ha sido trasladado. Las autoridades municipales han delimitado una zona del rastro para el comercio ideológico. Falta saber si estos políticos de ocasión pondrán por delante sus intereses de partido o los del pequeño comerciante.

Tal como as bancas dos “políticos de ocasião” foram deslocadas no Rastro, também a política e o debate ideológico foram excluídos desta reportagem, em nome da tradição. O facto é que, no período da transição, não eram esses os propósitos do noticiário NO-DO⁸.

O QUE AS IMAGENS DOS JORNAIS CINEMATográfICOS DEIXAM VER

Com McKernan, podemos observar como os noticiários cinematográficos ainda podem constituir um objeto de estudo tão pertinente na atualidade.

A newsreel was a reel of film showing a collection of news stories released at regular intervals in cinema. That is a definition for use with the past tense. Alternatively one could say that a newsreel is a reel of film containing reports of past events, found in archives and utilized chiefly by television programmes seeking to illustrate historical events. (...) What the newsreel will be in the future, for academic researchers, television viewers, Internet users and audiences as yet unknown, must be uncertain. What is required is a sympathetic understanding of the forms which the newsreel took, including its interrelationships with other media (McKernan: 2009: 95).

Independentemente dos regimes políticos no seio dos quais foram desenvolvidos, houve uma diversidade muito grande de abordagens nos noticiários cinematográficos, de propaganda e não só. Os casos português e espanhol demonstram-no bem. De resto, em termos de produção de noticiários, a realidade dos dois países pode apenas ser colocada em paralelo. Por exemplo, a continuidade da produção do NO-DO, de carácter oficial, não encontra eco no caso português, com a constituição do Jornal Cinematográfico Nacional no seio do Instituto Português de Cinema já depois da revolução⁹. Por outro lado, se o tratamento dos protagonistas políticos e o sentido fílmico do coletivo e do público são exemplos de uma grande diversidade de modos de representação nos noticiários cinematográficos, é interessante o percurso que essas representações tiveram com

8 Muitas questões políticas e de cidadania foram, no entanto, abordadas na série de documentários do NO-DO durante este mesmo período.

9 Um exemplo da continuidade de produção entre regimes em Portugal é o Visor.

a mudança dos regimes políticos. Se em Portugal o povo se tornou protagonista numa narrativa que se construía para o país, no NO-DO da transição houve muito menos mobilização direta do que, inclusivamente, durante o regime de Franco, o que não deixa de ser um sinal do desinvestimento neste órgão de informação, para além, naturalmente, da opção política de uma continuidade suave. Ao passar a dedicar-se à produção de documentários e a reduzir a cobertura da atualidade aos atos oficiais do rei, ou a outros assuntos de pouca relevância, o NO-DO cumpriu a estratégia definida politicamente na transição de o transformar num arquivo histórico. Em Portugal isso não aconteceu e, na verdade, está ainda em vias de acontecer, no que respeita ao investimento no tratamento do arquivo. Até ser extinto, o *Jornal Cinematográfico Nacional* correu, e concorreu, com os outros meios comunicação na cobertura da atualidade, ora como repórter assumido, ora como analista e educador, ora como cinema alternativo. Tanto em Portugal como em Espanha, os noticiários cinematográficos tornaram-se passado na década de 1980. Mas, como afirma McKernan, o seu presente e o seu futuro dependem dos investigadores e de todos aqueles que saibam reconhecer o enorme valor que têm enquanto recursos de investigação e artefactos da memória e do património audiovisual ibérico e, enfim, mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Ricardo (2005). “O Jornal Português (1938-1951): veículo de propaganda cinematográfica de um país nas margens da guerra”. *Prisma.com. Revista de Ciências e Tecnologias de Informação e Comunicação do Cetac.media*. Núm. 1 2005, pp. 128-174. <http://revistas.ua.pt/index.php/prisma.com/article/view/589> (data de consulta: 10 de novembro de 2015).

COSTA, José Luís (2001). “A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão. Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976”. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf> (data de consulta: 10 de novembro de 2015).

MATOS-CRUZ, José de (1980). *Cinema de Abril: Cinema Português da Revolução*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.

MATOS-CRUZ, José de (1989). *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

MATUD JURISTO, Álvaro (2009). “La Transición en la cinematografía franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la memoria”. *Comunicación y sociedad*. Vol. XXII. Núm. 1, pp. 33-58. <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/8561>. (Data de consulta: agosto de 2014).

MCKERNAN, Luke (2009). “Newsreels: Form and Function” in Richard Howells and Robert W. Matson (eds.). *Using Visual Evidence*. Maidenhead: Open University Press, pp. 95-106.

PIÇARRA, Maria do Carmo (2006). *Salazar Vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.

QUINTANA, Ángel (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

REIA-BAPTISTA, Vítor e MARTINS, Filipa Cerol (2011). “O Cinema Português e o PREC – Recuperando a Memória” in António Costa Valente e Rita Valente (eds.). *Avanca Cinema. Livro de Atas*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

RODRÍGUEZ, Saturnino (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

TRANCHE, Rafael R. e SÁNCHEZ -BIOSCA, Vicente (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra. (8ª ed.).

Noticiários consultados

NO-DO:

N.º 1020 (Edições A, B e C) de 23 de julho de 1962.

Nº 1646 (Edições A e B) de 29 de julho de 1974.

Nº 1823 de 2 de janeiro de 1978.

Jornal Cinematográfico Nacional:

Nº 10 de maio de 1976

N.º 13 de setembro de 1976

N.º 18 de janeiro de 1977

N.º 23 de 1977

Margarida Maria Adamatti

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

RESUMO

Após a eclosão do Cinema Novo brasileiro e do golpe militar nos anos sessenta, alguns críticos articulam critérios artísticos com a discussão a respeito do papel político dos filmes. O artigo avalia os critérios de análise da crítica engajada e as variações em torno da estética e da política para demonstrar como o debate da forma artística tornava-se um imperativo da resistência ao regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: crítica cinematográfica, imprensa alternativa, estética, política, cinema Novo.

ABSTRACT

After the outbreak of the Brazilian Cinema Novo and the military coup in the sixties, some critics articulate artistic criteria to the discussion about the political role of the films. The article evaluates the analysis criteria of engaged criticism and variations around the aesthetics and politics to show how the debate the art form became an imperative of resistance to the military regime.

KEYWORDS: film criticism, underground press, aesthetics, politics, cinema novo.

No início dos anos sessenta, imperava na crítica de cinema brasileira a análise impressionista, interessada em aproximar o leitor da criação autoral através da sensibilidade acurada do crítico. Seguiu-se de perto o modelo da revista *Cahiers du Cinéma* e o estudo da autoria e do específico do cinema. Atravessando esse quadro, eclodia nesse período o Cinema Novo. O movimento estava interessado em criar uma linguagem original para os filmes, a partir do imperativo político e ético de transformar a realidade brasileira. Num ambiente de grande efervescência cultural, o cinema é visto como um componente do processo político. Como consequência, a politização da atividade cinematográfica alterou o olhar de críticos como Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl. Eles deixaram em segundo plano a discussão em torno da autoria e do específico do cinema e incorporaram um critério social e político de análise. Surgia, então, uma Nova Crítica disposta a participar do processo de transformação do país e a propiciar ao público o contato com a realidade brasileira através dos textos. Encarando os vínculos entre cinema e ação política, o trabalho do articulista é visto como uma ferramenta de mudanças sociais. Foi assim que Jean-Claude Bernardet tornou-se o primeiro e principal teórico do Cinema Novo e Gustavo Dahl passou de porta voz do movimento a cineasta cinemanovista.

A esperança dos intelectuais e artistas de ajudar a alterar a realidade brasileira frustrou-se rapidamente com a implantação do regime militar em 1964, quando se percebeu a impossibilidade concreta de gerar uma ação política através da atividade cinematográfica. O acirramento do contexto ditatorial influenciou nos destinos da produção e na discussão da crítica de cinema. Esta última passou a enfrentar as conexões entre estética e política e criou metodologias de análise cada vez mais complexas. Gradualmente houve um deslocamento para a esquerda entre artistas e intelectuais, tendo como modelo um *ethos revolucionarista* genericamente inspirado por valores marxistas (Lahuerta, 1999, Rubim, 1987). O referencial serviu como forma de realizar a oposição ao regime militar e acabou por influenciar tanto os críticos ligados à discussão artística, quanto os engajados.

O fenômeno não foi só brasileiro. Os debates dos anos sessenta alteraram substancialmente a crítica de cinema ao redor do mundo. A diáspora do político pela teoria do cinema estendeu-se por quase duas décadas em inúmeros países (Stam, 2003). A época foi marcada pela proliferação de periódicos marxistas ou de inflexão esquerdista, como *Positif*, *Cinéthique*, e nos recém-convertidos à esquerda, *Cahiers du Cinéma* e *Screen*. Nesse processo, o cinema transformava-se num instrumento de luta política. Alguns viam a câmera como um dispositivo cúmplice da ideologia burguesa e por isso se opunham à linguagem clássica. Outros defendiam a manipulação do material sonoro e visual e o imperativo da auto reflexão dos filmes.

No caso brasileiro, surgiu um debate intenso entre estética e política na crítica de cinema da chamada imprensa alternativa. Ela oferecia aos colaboradores uma grande liberdade de escrita e se mantinha independente dos objetivos comerciais

do meio editorial. Esses jornais uniam diversos setores da esquerda em torno da luta contra a ditadura e conseguiam trazer informações e formas de análise que não circulavam nos grandes veículos. Mesmo sofrendo com intensa repressão, censura e atentados à bomba, a imprensa alternativa trouxe para o debate um pensamento progressista e inovador sobre cultura, política e economia. Em 1972, o empresário Fernando Gasparian lançou o jornal alternativo *Opinião* (1972-1977) que prometia ficar cem anos no mercado. Com formato tabloide, o semanário era semanal e tinha uma equipe de peso de jornalistas, intelectuais e perseguidos políticos, que escreviam sob a forma de pseudônimos. Na seção de cinema, colaboravam com regularidade críticos militantes como Jean-Claude Bernardet e analistas voltados à discussão artística do cinema como Sérgio Augusto. Essa mescla de abordagens entre dois articulistas tão renomados gerava um jornal de resistência aberto ao debate cinematográfico com múltiplas facetas.

Esses dois lados da crítica de cinema não são de forma alguma estaques. Ao contrário, a riqueza do semanário está exatamente na tensão e no entrelaçamento entre os dois polos. *Grosso modo*, há dois núcleos internos no jornal. O primeiro grupo é composto por jornalistas independentes ao tema do engajamento, como Sérgio Augusto, Marcos Ribas de Faria, José Carlos Avellar e Clóvis Marques. Eles voltam-se à discussão artística, à *mise en scène* e ao específico do cinema através da análise imanente. Para essa parte da equipe, a participação no *Opinião* não significava um desejo de atuar na resistência, mas de fazer parte de um “projeto interessante de jornalismo”. Do outro lado, tanto Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl representam o polo engajado pelo cinema nacional e procuram pensar a sociedade brasileira por meio dos filmes. Se a questão do engajamento é central para ambos, a preocupação não significa o abandono da estética, porque o estudo social é feito através do específico do cinema. Entre os dois grupos, há uma constante integração entre a estética e os imperativos políticos. Mais do que aprofundar formas puras de análise, nosso objetivo é observar como cada articulista utiliza a matriz artística e política como metodologia trabalho. O percurso da estética em direção ao engajamento tem seu ponto alto no trabalho de Jean-Claude Bernardet, que nos anos sessenta afastou-se da discussão da *mise en scène*. No jornal *Opinião*, ele procurava localizar a problemática da sociedade brasileira a partir da linguagem dos filmes. Longe de desprezar o específico do cinema, Bernardet examina a forma do filme como política.

Buscamos compreender a constituição do campo da crítica cinematográfica nos anos setenta e suas disputas internas entre a política e a estética nas análises fílmicas realizadas. Muitas vezes o critério varia conforme o filme em questão. Ora o componente político aparece mais, ora ressurge a estética do cinema. A proposta é avaliar dois expoentes de cada lado, no caso Jean-Claude Bernardet e Sérgio Augusto, para demonstrar como eles integram a estética e a política na composição dos textos.

Das diversas formas de análise fílmica de *Opinião*, é possível localizar um projeto editorial que une os críticos estetas e os engajados. Tomamos como exemplo um artigo de Jean-Claude Bernardet ¹:

“*Desejo de matar* prega a formação de uma força parapolicial. O filme funciona como um teorema: a demonstração é absolutamente lógica e convence o espectador. Absolutamente lógica e absolutamente falsa. O ‘herói’ é bem situado na vida (...). É como qualquer um de nós. (...) Chamado para a guerra da Coréia, não foi para a frente para não matar. É um pacifista. (...) Eis que a esposa desse doce homem é violentada e assassinada por jovens marginais. Mas a polícia, (...), não localiza os assassinos. Faz o que faria qualquer homem de bem: arma-se. (...). ‘Diante da ineficiência da polícia, e da inflação de criminalidade, não há outra solução senão os homens de bem, inclusive os pacifistas, se armarem e passarem a matar. E quem não fizer isso, é covarde. Insinua-se também que este tipo de covardia chama-se civilização. A demonstração é tão lógica que, quando o homem de bem começa a matar, a plateia aplaude (...)’”.

O estudo começa pelo conteúdo e pelo enredo. O viés sociológico revela ao mesmo tempo a representação da violência e a visão de mundo conservadora dos filmes estrangeiros. Esse tipo de análise caracteriza o específico do projeto editorial de *Opinião* e sinaliza a presença forte de uma cultura engajada. Embora os críticos entrevistados não se refiram a esse padrão de maneira consciente, vez por outra, eles exercitam este modelo (Adamatti, 2015). Trata-se da liga entre críticos estetas e engajados num jornal de resistência: explicar de maneira didática o que existe por detrás do discurso dos filmes e qual sua relação com a realidade. Esse método de trabalho é aplicado ao cinema de gênero, geralmente hollywoodiano, quando não se localizam maiores virtudes artísticas no material. Em alguns colaboradores pouco conhecidos de *Opinião*, a produção é vista quase como reflexo, reacionário ou conservador, da maneira de pensar da sociedade capitalista. Às vezes força-se uma comparação com o imperialismo americano. Ao mesmo tempo se dilui o estudo da forma cinematográfica em prol do conteúdo político.

Esse critério dialoga com a crítica marxista e vê as obras como produto da história, deixando de lado o ponto de vista artístico. Interessada em auxiliar no desenvolvimento analítico do público e informar sobre os efeitos inconscientes da produção de sentido da linguagem, a crítica marxista revela a correlação entre a ideologia dos filmes e o dispositivo cinematográfico. Seu método de análise parte da comparação entre a produção, a visão de mundo do diretor e sua classe social (Eagleton, 2011, Coutinho, 1968).

O trabalho com a visão de mundo dos cineastas transita entre os critérios da crítica estética e da política. Na primeira matriz, o filme é visto como um veículo encarregado de trazer a sensibilidade, a visão de mundo e a expressão pessoal do cineasta. Era muito comum a *Política dos Autores* relacionar a temática de uma obra, a personalidade de um diretor com a ideia de um diário íntimo (Bernardet, 1994). En-

1 Bernardet, Jean-Claude. *Viva a morte. Opinião*. n. 115, p. 24, 17 jan. 1975.

quanto isso, a matriz da crítica marxista realça a correlação entre determinada classe social e a visão de mundo de um realizador.

Partindo do projeto editorial acima esboçado, aprofundamos na sequência as gradações em torno da conjunção entre a estética e a política nos críticos. Há desde artigos que não decompõem as cenas dos filmes e estabelecem relações maquinais com a visão de mundo professada, até outros que avançam na análise da imagem, com atenção ao específico do cinema e à conexão entre a obra e a situação histórica. Um crítico voltado à *mise en scène* como Sérgio Augusto até pode observar o discurso político dos filmes, mas foge do paralelo com a ideologia, porque não planifica a representação social mostrada nas telas. Nele, a visão de mundo das obras pode ter caráter pessoal ou social, sem recorrer à ideia de ocultação da realidade.

Sobre o percurso histórico da figura do delinquente e sua reinterpretação em Hollywood, afirma Augusto que:

“(...) há 20 anos até o baixo-mundo era, no cinema, menos complicado: os bandidos maus e os policiais bons. (...)”

Para quem detém o poder, o cinismo torna-se uma das múltiplas formas de orgulho. Hollywood vangloria-se de sua abertura paternalista em relação aos delinquentes. Não só os defende ocasionalmente como procura justificar-lhe os atos de subversão. Ou seja: apropria-se a criminalidade sob formas aceitáveis de expressão, descobre-se e celebra-se a beleza e a grandeza do crime. Não é outra a quintaessência ideológica da literatura policial, conforme brilhante e recente diagnóstico de Michel Foucault em *Surveiller et Punir* (ver Opinião n. 123).”²

No texto, o crítico aborda a evolução da figura do delinquente desde a planificação hollywoodiana até a incorporação ao sistema nos anos setenta. O tom sociológico explica a visão de mundo presente num conjunto de filmes, mas Augusto nunca declara que o dispositivo determina a fruição do público ou auxilia o imperialismo americano. Através da decupagem da cena, surge entre outros fatores a análise do discurso.

Se essa tendência reúne os colaboradores, outro critério do campo do engajamento aparece nos artigos dos críticos militantes ou voltados à estética: a oposição ao formalismo. O conceito é político e se opõe aos filmes sem conteúdo, à linguagem moderna por não conseguir atingir o público ou às obras que escondem o componente ideológico da forma. Contesta-se a arte pura e sua defesa da beleza em si mesma como algo desprovido de significado ou função social. É a crítica marxista que condena o primado da forma e as propriedades técnicas por reduzirem a arte a um jogo estético. Contudo, num ambiente de acirramento político a ideia de ornamento incide até nos críticos externos a esse raio de influência.

Em *Opinião*, o termo refere-se aos filmes que se declaram “bem feitos”. Eles vendem uma imagem positiva do país, não alteram a estrutura da sociedade e escondem a

2 Augusto, Sérgio. *O grande carnaval. Opinião*. n. 180, p. 19, 16 abr. 1976.

miséria e as ambiguidades da representação. O cinema autoral de Walter Hugo Khouri é criticado por sua ausência de preocupações políticas, por propagar uma visão positiva da burguesia e criar imagens decorativas da realidade. A condenação ao mero exercício formal e ao conteúdo sem política demonstra o quanto o viés artístico desprovido de engajamento não era aceito num jornal de resistência. Assim, mais importante que a forma é o conteúdo dos filmes. Com essa mesma fonte de pensamento, Gustavo Dahl vê *Chinatown* (1974) e *A Faca na água* (1962), ambos de Roman Polanski, como exemplos de um cineasta interessado pela forma porque não tem nada a dizer³. Partilhando do mesmo conceito, José Carlos Avellar trata *Ovelha Negra* (1974) de Haroldo Marinho Barbosa como um filme frio, bem acabado e distante de nós mesmos⁴. Bernardet vê *O anjo da noite* (1974) de Walter Hugo Khouri como um puro exercício de formalismo que demoniza o negro⁵. O resultado é um objeto *ornamental* para enfeitar residências semelhantes às do filme.

Nos casos acima descritos, os críticos não encontram a união entre princípios artísticos e políticos. Assim o arsenal utilizado é o da análise do discurso, a partir do enredo. Essa produção é tema de constante represália por sua forma e por sua visão de mundo. A tão comentada defesa da conquista do mercado pelos filmes brasileiros não significava para os colaboradores de *Opinião* aceitar o cinema comercial. O pensamento revela como indiretamente os valores estéticos ainda tinham peso crescente, mesmo entre os críticos engajados. Como consequência, quase se nega a possibilidade de conteúdo artístico para a produção da cultura de massa.

Sérgio Augusto não está interessado em debater a forma dos filmes como parte da política, porque sua base metodológica é outra. Isso não significa um desprezo pela política como elemento criador, mas uma preferência pela discussão do próprio cinema. Ele está em busca da *mise en scène*, que era questionada por alguns nos anos setenta como ferramenta ahistórica e deslocada da estrutura social (Stam, 203). Porém, quando se trata do cinema de gênero, Augusto aplica regras próximas às da análise do discurso político e da representação sociológica.

O parâmetro artístico de Augusto sofre alterações quando entra em cena o cinema brasileiro. Para as produções comerciais, ele não aplica o estudo sobre a figura do cineasta. Na outra ponta, obras autorais nacionais não são analisadas, provavelmente porque Jean-Claude Bernardet já tivesse escrito sobre os mesmos filmes em *Opinião*. Isto é, o conceito de unidade da obra e de autoria só é usado para o cinema estrangeiro. Se na maior parte das críticas à produção do exterior, Augusto dedica-se mais ao estudo da forma do que ao conteúdo, quando comenta *O casal* (1975) de Daniel Filho, a desaprovação começa pela forma e chega ao conteúdo:

3 Dahl, Gustavo. *Polanski - a linguagem inútil*. *Opinião*. n. 116, p. 24, 24 jan. 1975.

4 Avellar, José Carlos. *Bolero Serrano*. *Opinião*, n. 180, p. 20, 16 abr. 1976.

5 Bernardet, Jean Claude. *O anjo de enfeite*. *Opinião*. n. 112, p. 21-2, 27 dez. 1974.

“ (...) o constrangedor superficialismo do drama encaixa-se à perfeição com a *mise en scène*: um mistifório de truques (zoom, câmera lenta, câmara rápida, planos fixos, tomadas com lente grande-angular, e até um beijo circularmente descrito como os que Hitchcock aprecia mostrar em melhores lábios e sem trindados de flauta ao fundo) para encher os olhos dos ingênuos. Ou a confluência exata entre a frescura de Lelouch, a comisseração de De Sica e o didatismo da revista *Pais e filhos*.”⁶

Esta foi a única vez que o crítico utilizou a palavra *mise en scène* para um filme nacional. Embora o termo seja usado, a descrição não é de um autor, mas de um ornamento. Para piorar *O casal* é cosmopolita e falso: “é um filme tão brasileiro quanto as calças Levis fabricadas em São Paulo”. Isto é, não há algo genuinamente nacional e sim uma mera cópia do cinema estrangeiro. Aqui temos um imperativo político como critério de análise.

Portanto, o viés político aparece em Augusto quando o tema assim o impõe, geralmente atrelado à discussão da política cinematográfica. Nesses casos, o mercado surge como inimigo da cinematografia do país. Além disso, o tom é nacionalista e não admite concessões. Para esse tema, os críticos formalistas e militantes tomam um discurso comum. Tanto Sérgio Augusto quanto Jean-Claude Bernardet defendem a produção nacional e o protecionismo estatal, sem colocar sob questão estes temas⁷. Endossando a atitude do INC (Instituto Nacional de Cinema) de fechar 65 cinemas em São Paulo e Minas Gerais, Augusto declara que se tratou de uma “medida de proteção necessária, não só à indústria nacional de filmes, mas também aos brios do próprio Instituto (...)”. Como vemos, até o núcleo estético incorpora ferramentas externas ao campo do cinema quando o debate gira em torno da política cinematográfica. O tom cinéfilo de Sérgio Augusto pelas obras estrangeiras muda nestes casos, porque existe uma guerra pelo mercado. Esse viés é indicativo do período, e Pécaut (1990) revela que a tese do nacionalismo era às vezes dotada de ambivalência, referindo-se aos países ricos, ao mesmo tempo, com admiração e rancor. Esta duplicidade pode ser notada quando Augusto sai de sua postura de neutralidade jornalística e faz críticas aos americanos que “sempre descobrem novos sub-reptícios de explorar ainda mais a complacência do nosso mercado exibidor”⁸.

A tensão entre os parâmetros artísticos e políticos torna-se mais evidente quando os leitores de *Opinião* questionam os comentários de Augusto sobre o cinema político e hollywoodiano. A disputa aponta para um acirramento em torno desses critérios entre os dois grupos. Duas críticas de Sérgio Augusto renderam várias cartas indignadas do público, porque ele questionou *Sacco e Vanzetti* (1972) de Guiliano Montaldo, que na época era considerado um filme político de esquerda⁹. O autor viu apenas um “falso” filme “militante” que “descambava” para o “melodrama de tribunal”, com todos os “excessos de coincidência” e de maniqueísmo possíveis. Antes da publicação desse texto,

6 Augusto, Sérgio. *O Love Story de Ipanema. Opinião*. n. 151, p. 22-23, 26 set. 1975.

7 Augusto, Sérgio; Bernardet, Jean-Claude. *A luta fora da tela. Opinião*. n. 23, p.17, 09 a 16 abr. 1973.

8 Augusto, Sérgio. *Luz! Câmera! Depressão. Opinião*. n. 125, p. 22, 28 mar. 1975.

9 Augusto, Sérgio. *Um melodrama de tribunal. Opinião*. n. 20, p. 21, 19 a 26 mar.1973.

Augusto realizou uma defesa cinéfila de *Ensina-me a viver* (1971) de Hal Ashby¹⁰.

O público tomou os comentários como um ataque frontal ao cinema político. Logo depois, um redator do jornal encontrou Augusto na rua e declarou sem meias palavras que o teria demitido por causa do texto. “Era a esquerda raivosa dogmática”, explicou o crítico em entrevista (Adamatti, 2015). De todas as cartas, a de José Luiz A. da Silva resume indiretamente os argumentos metodológicos entre a crítica estética e a engajada¹¹. Ele taxa Augusto de “minicrítico ahistórico e apolítico” e o condena por seu envelhecimento político. Declara: “(*Opinião*) não tem o direito de nos impor, já que não nos dá outra opção, (...) alguém que coloque o cinema acima de suas implicações sociais”. A frase diz muito sobre o acirramento em relação à estética do cinema na crítica engajada e o pensamento dos leitores sobre o projeto editorial de *Opinião*. Subjugando a arte à política, o leitor não aceita que um jornalista passe por cima dos cânones da esquerda e aborde o cinema acima da política, num jornal da resistência. É como se Augusto sofresse com esse texto um processo de retaliação dentro da própria imprensa alternativa, quando Luiz da Silva declara “tal crítico não honra a oportunidade que lhe é dada e destoa excessivamente dos demais articulistas”. Ou seja, o crítico teria tido a “honra” de entrar para a resistência, mas não fez por merecer. Preferiu pensar o cinema alheio à “realidade”, fora da cultura política de esquerda. No fundo, a acusação é de abandonar a crítica política e retroceder à estética.

Luiz da Silva tenta descredenciar Augusto por suas preferências artísticas, mas os termos utilizados revelam a presença de uma cultura política engajada. O missivista vê a produção americana como apolítica simplesmente por seu lugar de origem. Declara que a história de amor entre uma idosa e um jovem com tendências mórbidas é profundamente “reacionária” e um “subproduto capitalista”, feito para fingir o combate à sociedade americana. O comentário demonstra como a análise do discurso político dos filmes era o critério mais interiorizado pelos leitores. É inconcebível para Luiz da Silva que Sérgio Augusto desconsidere o debate em torno da ideologia e aprecie *Ensina-me a viver* assim mesmo. Essa disputa acirrada entre a função do cinema como ilustração política ou campo autônomo recebeu uma resposta à altura de Sérgio Augusto, acusando os leitores de defender o utilitarismo da arte¹².

Augusto sabe muito bem que *Ensina-me a viver* não se encaixa no projeto ideológico do jornal, mas ousa quebrar esse imperativo em nome do bom cinema. O artigo é um exemplo da dualidade entre a busca de autonomia da arte em relação à política e a auto-colocação do crítico. No texto, ele expõe seu encantamento cinéfilo e a certeza de que o filme não tem nenhum intuito de alterar a sociedade. E mesmo assim recomenda a obra.

Quando observamos que as maiores polêmicas da seção de cartas estruturaram-se em torno de Augusto, a afirmação suscita dois debates em torno da autonomia:

10 Augusto, Sérgio. *O Love Story do Protesto*. *Opinião*. n. 14, p. 20, 05 a 12 fev. 1973.

11 Silva, José Luiz A. da. *Sacco e Vanzetti – um debate Opinião dos leitores*. *Opinião*. n. 23, p. 2; 23, 09 a 16 abr. 1973.

12 Augusto, Sérgio. *Polêmica provinciana e estéril*. *Opinião dos leitores*. *Opinião*. n. 25, p. 2, 23 a 29 abr. 1973.

a independência da arte frente à política e o direito de escolha do crítico de cinema. A tensão com o público é gerada porque Augusto cumpre a função de defender a autonomia da arte num jornal onde a cultura política engajada é muito forte. Geralmente, os missivistas veem qualquer manifestação contrária aos fins políticos como provas de alienação. Há, inclusive, uma quase exclusão do direito de subjetividade do crítico e praticamente um desprezo à polissemia da arte (Adorno, 1973). Se no início do século, Ricciotto Canudo lutava pela legitimação artística do cinema; no contexto da resistência parecia um retrocesso aos missivistas que escreviam na seção *Opinião dos Leitores* a reafirmação da autonomia da arte.

É como se nestes casos Augusto cumprisse em *Opinião* o papel de um *phármakon*, como o representante da matriz estética na resistência contra o imperativo político. A exigência tem relação com o lugar de origem do debate: a imprensa alternativa. Ao comentar os filmes, Sérgio Augusto exige o direito à subjetividade e se apoia na autoridade conquistada no campo artístico contra a moralidade do conteúdo político. Ele sintetiza a descrição de Bourdieu (1996) sobre a dualidade entre arte e engajamento do intelectual. Entra, portanto, na discussão política em nome da autonomia do cinema. O movimento destes textos de Augusto retoma um debate do século XIX, quando a arte afirmava sua autoridade contra o imperativo político e em oposição aos defensores do viés social.

Enquanto isso, os missivistas questionam o parâmetro artístico por si só e as noções de desinteresse, ausência de função e primado da forma (Bourdieu, 1996). Para os leitores e para a matriz política, a crítica estética tem uma concepção idealista e conservadora que mantém as estruturas de poder, ignora as condições de produção e os conflitos sociais (Ginzburg, 2012). Os missivistas não aceitam a ideia de um conhecimento desinteressado do cinema americano por seu afastamento das preocupações sociais. Contudo, Sérgio Augusto não caiu nesses pressupostos. Ele procurava os antagonismos da realidade na forma ou na temática do filme, sem deixar de lado o contexto de produção.

Coube a Sérgio Augusto exercer a dualidade entre a crítica voltada à estética e à política num jornal de resistência, sem se subjugar ao imperativo político. O debate possibilita repensar o papel das vanguardas formalistas na tradição da arte engajada, que segundo Marcos Napolitano (2011) precisa ser revisto. Trata-se da antinomia de exercer uma crítica formalista e atuante ao mesmo tempo. Se a entrada no debate político pela intelectualidade significou uma luta pelo direito à discussão estética (Bourdieu, 1996), o problema começa quando essa disputa ocorre dentro de um jornal de resistência.

Na outra ponta, Jean-Claude Bernardet utiliza duas metodologias diferentes em suas críticas. A análise do discurso político surge para avaliar o cinema de gênero, brasileiro ou estrangeiro. O segundo parâmetro é usado para os filmes nacionais (autorais é bom que se diga) que abordam a realidade social. Nesses casos, Bernardet une critérios artísticos e políticos. Ele não divide os filmes para analisar, não

realiza um julgamento estético voltado à *mise en scène*, mas procura compreender a estrutura da sociedade. O ápice desse conceito aparece no artigo sobre *Lição de amor* (1975) de Eduardo Escorel¹³. Longe de um viés sociológico, Bernardet estabelece uma relação entre a estrutura fílmica e a social.

Uma dicotomia interessante surge em relação à linguagem do cinema. Quando o tema é a política cinematográfica em geral, Bernardet defende a decupagem clássica e convencional como forma do filme brasileiro conquistar o público e o mercado. Na outra ponta, o cinema moderno é questionado por sua inaptidão para atingir o espectador e fornecer informações sobre a situação do país. Esse critério muda quando Bernardet analisa a produção em cartaz. Nesses casos, a linguagem clássica é criticada por não realçar os mecanismos ideológicos e por não gerar a reflexão crítica no espectador. A principal queixa em relação à decupagem clássica é fingir dar acesso a um pedaço da realidade. Nesse sentido, a atitude política do cinema e da resistência nascia pelo debate em torno da forma e da linguagem.

Com um ponto de vista dialético, Bernardet aprofunda como um mesmo filme pode ser parte da estrutura do regime militar e da resistência. Para chegar a essa conclusão, ele aplica uma análise muito sutil sobre a linguagem da resistência através da composição da personagem. O crítico explica que *Lição de amor* recebeu recursos do Estado autoritário. Por esse motivo, Eduardo Escorel não fez nenhum tipo de denúncia desse financiamento na forma do filme, como era de se esperar do principal montador do Cinema Novo. Portanto, o realizador não questionou os mecanismos ideológicos da linguagem clássica. Conseguiu apenas tematizar, através da personagem feminina, sua própria contradição de cineasta que quer fazer a oposição ao regime militar, mas precisa trabalhar junto ao Estado por necessidade de subsistência. Fräulein é contratada para fazer a iniciação sexual do filho de um burguês, mas realmente tem um envolvimento afetivo com o garoto. Através do amor ensinado ao aluno, ela faz uma resistência sutil ao pensamento autoritário dos anos vinte. Esse tipo de observação acurada sobre outras formas da resistência mostra o quanto Bernardet estava atento a avaliar como o trabalho estético traz uma dimensão política na caracterização da personagem. O crítico demonstra que as preferências estéticas de Escorel explicam a predileção pela linguagem clássica, mas o próprio contexto político também incidiu no formato da estrutura fílmica. Assim, forma e contexto estão tão imbricados que é impossível determinar fronteiras claras entre o projeto político e a criação autoral.

No artigo, Bernardet foge de duas posturas estanques da crítica política e artística. Ele não vê uma imposição da superestrutura sobre a forma do filme. Também não analisa a obra por si só a partir de critérios autorais, porque nesse caso estaria ao lado da crítica à obra de arte pura, deslocada do contexto. Ao contrário, Bernardet aborda o quanto o estilo de Escorel não é o detonador único da estrutura interna,

13 Bernardet, Jean-Claude. *Uma estética bem comportada? Opinião*. n. 194, p. 32, 23 jul. 1976.

porque o contexto ditatorial incide na forma da produção cinematográfica. Surge, então, uma metodologia da crítica engajada voltada à estética para demonstrar que a dimensão social e o estilo não devem ser desconectados. Afinal os fatores externos são agentes da estrutura interna. Como consequência, a realidade social transforma-se em componente da estrutura cinematográfica, sem inibir a autonomia da forma fílmica. Bernardet não trata a arte como forma de subordinação política, nem vê o cinema somente como parte da estrutura social. Ao contrário, estética e política complementam-se porque uma é fator de composição da outra.

Para os filmes que unem solicitações estéticas e políticas coincidentes com a forma da sociedade, Bernardet não usa o critério do ornamento. Não se trata de ter acesso ao real, mas de uma reelaboração factível da realidade, trazendo a própria dinâmica da contradição estrutural brasileira na forma fílmica. O elogio cabe aos cineastas que abdicam de sua visão de mundo e incorporam a das classes populares, associando a autoria ao interesse social. Bernardet procurava por grandes obras, cujo valor estético é determinado na tensão entre a coerência da estrutura e a multiplicidade do universo imaginário. Os cineastas preferidos reúnem a estética apurada com apelo ao público e o engajamento pelo cinema brasileiro.

A possibilidade de separar os críticos de cinema de *Opinião* entre os polos da arte e da política poderia parecer muito sedutora, mas Pierre Bourdieu (1996) demonstra que a dicotomia entre os dois lados pertence a qualquer campo da intelectualidade. Cronologicamente, o intelectual conquistou sua liberdade dentro do campo artístico *contra* a política. Graças a esse prestígio, ele adentra neste campo para aumentar sua liberdade de crítica em relação aos poderes. A operação lhe garante um pressuposto ético, político e estético. Portanto, foi a conquista da autonomia no campo cultural que tornou possível o ato inaugural de intervenção do intelectual na política.

Nenhum intelectual num regime autoritário pensa a si mesmo como alguém distante das causas políticas. Sob as acusações de subordinação da arte por causa do contexto repressivo, pode-se dizer que *a discussão política do cinema é feita em nome da arte*. Isto é, os critérios artísticos, mesmo para os críticos engajados, veem antes dos valores políticos. Tanto é verdade que os articulistas de *Opinião* não apreciam o conteúdo político de filmes de esquerda como Costa Gravas, Guiliano Montaldo e Elio Petri. Em nome do cinema como arte, não só como forma de conscientização, agem primeiro os críticos de *Opinião*. Nesse sentido também as melhores críticas do polo engajado utilizaram armas que não são as da política a serviço da causa pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria (2015). *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião- Frentismo, estética e política nos anos setenta*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São

Paulo, São Paulo.

ADORNO, Theodor (1973). "Engagement." In: *Notas sobre literatura III*. v. 3. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

BERNARDET, Jean-Claude (1994). *O autor no cinema: a política dos autores; França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

BROWNE, Nick (1996). *Cahiers du Cinéma: 1969-1972: The politics of Representation*. v. 3. London: Routledge.

COUTINHO, Afrânio (1968). *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

EAGLETON, Terry (1976). *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.

HUISMAN, Denis (1994). *A estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

KUCINSKI, Bernardo (2003). *Jornalistas e revolucionários – nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp.

LAHUERTA, Milton (1999). *Intelectuais e transição: entre a política e a profissão*. Tese (Doutorado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

NAPOLITANO, Marcos (2011). *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

PÉCAUT, Daniel (1990). *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (1987). *Partido comunista, cultura e política cultural*. Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.

WILSON, David (2000). *Cahiers du Cinema: 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. London: Routledge.

XAVIER, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Mirian Nogueira Tavares

Sílvia Vieira

CIAC-Centro de investigação em Artes e Comunicação
Universidade do Algarve

RESUMO

Na maioria dos filmes de Licínio Azevedo, os protagonistas são mulheres; corajosas, audazes e determinadas, é nelas que o cineasta foca o seu olhar. Merecem particular atenção neste texto as prostitutas, nos filmes *Paragem Noturna* (2002), *A Última Prostituta* (1999) e *Virgem Margarida* (2012); as viúvas, em *Desobediência* (2002) e *Roofless* (2008) e ainda as adolescentes em *As Pitas* (1998).

PALAVRAS-CHAVE: cinema moçambicano, Licínio Azevedo, mulher moçambicana, prostitutas, viúvas.

ABSTRACT

In most of Licínio Azevedo's movies, the protagonists are women; brave, bold and determined, it is in them that the filmmaker focuses his gaze. This article places a special focus on the following characters: the prostitutes of *Night Stop* (2002), *The Last Prostitute* (1999) and *Virgin Margarida* (2012); the widows in *Disobedience* (2002) and *Roofless* (2008), and teenagers in *The Pitas* (1998).

KEYWORDS: mozambican cinema, Licínio Azevedo, mozambican women, prostitutes, widows.

“A Terceira Margem” (Azevedo, 2015) é assim que Licínio Azevedo se refere ao lado mágico e espiritual que descobre em Moçambique quando, a convite de Ruy Guerra, em 1978, se estabelece em Maputo para integrar o Instituto Nacional de Cinema.

Jornalista de formação¹, já tinha percorrido a América Latina em busca de reportagens para o *Folha da Manhã*². O seu primeiro contacto com o continente africano é feito na Guiné-Bissau, em 1976 quando, durante dois anos, dá formação a jornalistas e escreve artigos para o jornal *Nô Pintcha*. Mas é em Moçambique, país em que vive desde os 27 anos e que lhe deu a nacionalidade, que Licínio Azevedo inicia a sua carreira como realizador, apaixonado pelas suas gentes e costumes.

A inspiração para as histórias dos seus filmes encontra-a na leitura de jornais, na secção crime, nos *fait-divers* (Vieira, 2010). A abordagem crítica e comprometida da realidade moçambicana permite a Licínio de Azevedo apresentar em imagens as mulheres como símbolo de sobrevivência e de luta. Ao longo deste artigo analisaremos de que forma o realizador dá voz às mulheres moçambicanas nos filmes *Paragem Nocturna* (2002), *A Última Prostituta* (1999), *Virgem Margarida* (2012), *Desobediência* (2002), *Roofless* (2008) e *As Pitas* (1998).

AS PROSTITUTAS

Licínio Azevedo constrói nos seus filmes diferentes olhares sobre as origens e o quotidiano das mulheres que se prostituem, o que, segundo o cineasta, é uma influência dos filmes de Fellini (Vieira, 2015). No documentário *Paragem Nocturna* (2002) Licínio Azevedo dá-nos a conhecer o dia-a-dia das prostitutas Suja, Antónia, Lili, Cinda, Rosa, Margarida, Odete e Claudina. No café Monte Mamuli, paragem de camionistas malawianos, zimbabwianos e moçambicanos, elas riem, bebem e conversam. Vítimas de abandono e de violência, optaram por prostituir-se para sustentar as famílias. Licínio Azevedo filma o seu lado alegre e jovial mas também mostra que, apesar de estarem conscientes dos riscos de contrair HIV/AIDS e outras doenças, algumas arriscam em não se protegerem a troco de mais dinheiro.

Também no documentário *A Última Prostituta* (1999), inspirado numa fotografia tirada pelo fotógrafo Ricardo Rangel em 1975, cinco mulheres falam da sua experiência nos campos de reeducação, depois de serem levadas no dia 7 de Novembro de 1974, durante a *Operação Limpeza* levada a cabo pelas forças portuguesas do governo de transição e pela Frente de Libertação de Moçambique. Nesse dia, “grupos de militares bloquearam a então Rua Araújo e outras ruas, becos e praças do centro de Lourenço Marques, [...] com o propósito de deter “agitadores e marginais”, afetando sobretudo as trabalhadoras do sexo que atuavam na região”(Thomaz, 2008:178). O documentário abre com um plano de pormenor do rosto de uma mulher. A montagem desenrola-se alternadamente entre quatro momentos; no primeiro, várias prostitutas contam a sua

1 Recebeu o prémio brasileiro de jornalismo Vladimir Herzog em 1980.

2 Jornal brasileiro publicado em Porto Alegre, entre 1969 e 1980.

história num quarto enquanto arranjam o cabelo e se maquilham; no segundo o fotógrafo Ricardo Rangel mostra e comenta as fotografias que tirou em 1975 na rua Araújo; no terceiro o realizador filma em grandes planos fixos o testemunho de prostitutas e no quarto Licínio Azevedo recorre a duas atrizes e filma o encontro entre uma das prostituta e Margarida, uma virgem que foi por engano para um campo de reeducação. A montagem alternada destas filmagens confere alguma rigidez ao documentário, mas inova ao fundir ficção e realidade, característica que vai manter na maior parte dos seus filmes, ora filmando documentários como se fosse ficção ora o contrário.

O realizador retorna a este tema em 2012, com a ficção *Virgem Margarida*. Neste filme assistimos às angústias de uma rapariga de 16 anos, Margarida, que, indo pela primeira vez à cidade de Maputo com a tia para comprar o enxoval para o casamento, se perde dela na rua Araújo, e, sem Bilhete de Identidade, é levada por engano para um campo de reeducação. Neste filme “a personagem principal não é a Margarida. São prostitutas com características muito fortes. Sem esquecer a comandante Maria João, a militar responsável, que representa a oposição “ (Azevedo, 2015). Podemos destacar nesta história Rosa, a prostituta franca e destemida, que não tem vergonha do que é, e reivindica melhores condições de vida dentro do campo. Rosa personifica a mais excluída das mulheres, mas apresenta-se também como símbolo de sobrevivência e de luta. Merece também particular atenção no filme a personagem Maria João. Mulher/soldado, ela representa o tema da independência das mulheres pela força dos seus posicionamentos políticos quando grita no filme; “o meu nome é Maria João, comandante Maria João, sou mulher mas também posso ser homem”, ela que também diz “mulheres da má vida [...] vão aprender a comportar-se como mulheres [...] quando se transformarem serão libertadas para poder servir o país [...] viva as mulheres novas!” Mas é de salientar que, no filme, as prostitutas ou a comandante mostram também diferentes perspetivas de uma luta diária em que as mulheres trabalham, mas são também irmãs, mães, esposas, amantes e amigas.

Constatamos através da visualização e análise destes filmes que Licínio Azevedo nunca dá uma visão trágica da vida ou do destino das prostitutas, pelo contrário, nos seus filmes há histórias de vida difíceis, mas há também sempre risos e uma mensagem de esperança. Não encara as prostitutas como mulheres fracas, nem as apresenta apenas como vítimas, mas olha sobretudo para elas de uma forma humana encontrando nos seus gestos e atitudes sofrimento mas também alegria.

AS VIÚVAS

Sobretudo nas zonas do interior rural, profundamente conservador e tradicional, as viúvas, na sua condição de mulheres sem marido, vivenciam por vezes situações de exclusão do seio da família do marido após a sua morte, o que lhes retira parte da rede de proteção. Esta situação está expressa em dois filmes de Licínio Azevedo, *Desobediência* (2002) e *Roofless* (2008).

Baseado numa história verídica, Licínio Azevedo encontrou o tema para *Desobediência*;

Na leitura de jornais. Era a história de um homem que se suicidara alegando que a esposa era desobediente. [...] Fiz a pesquisa entrevistando todos os envolvidos no drama e descobri outro guião. A família do morto culpava a viúva para poder se apossar dos bens do casal; a palhota, uns poucos cabritos e galinhas e, sobretudo, ficar com os seus cinco filhos, ainda crianças mas já de grande ajuda nas machambas familiares. (Azevedo, 2015).

Através dos relatos do curandeiro da aldeia, o realizador descobre que o morto dormira com a mulher do seu irmão gémeo, “Um tabu foi quebrado. As tradições locais interditam um homem de fazer amor com a mulher do seu irmão gémeo. O suicida fê-lo e foi isso que causou a sua morte.” (Azevedo, 2015). Para a realização deste filme, Licínio Azevedo convence os familiares e o curandeiro a interpretarem o seu próprio papel. O suicida tinha um irmão gémeo que fez um duplo papel; o dele próprio e o do irmão que se suicidara, Rosa, a viúva, retrata-se a ela própria (Azevedo, 2015). E mesmo o curandeiro organiza nova sessão espiritual aquando das filmagens para julgar a viúva. Para Licínio Azevedo “tudo correu como se fosse a primeira consulta, a transfiguração do curandeiro, a presença do espírito, as reações dos familiares.” (Azevedo, 2015). É de salientar neste contexto que a relação dos moçambicanos com os espíritos e os antepassados é fundamental quando analisamos a obra de Licínio de Azevedo. Luís Carlos Patraquim vê nesse retrato de moçambique «um casamento perfeito» entre «o lado fantástico, algo onírico, brasileiro» e a África de onde esse lado veio originalmente (Coelho, 2008:8).

Desobediência é um filme de difícil classificação. Apresentado em 2003, como documentário no Festival Internacional de Programas Audiovisuais (FIPA) em Biarritz, foi mudado pela organização para a categoria de ficção tendo ganho inclusivamente o Troféu de Prata do Festival. É de facto um documentário dramatizado baseado numa história real, isto é, um docudrama. Mas mesmo esta definição levanta algumas questões, pois são as personagens reais que se interpretam a si mesmas e as situações são revividas, ou vivificadas e não apenas encenadas. Esta ambiguidade entre real e ficção é, sem dúvida, uma das marcas registadas deste realizador que, neste filme, trabalhou sem guião, deixando que as personagens, que conheciam bem o seu papel, reinterpretassem algo que viveram efetivamente. Licínio Azevedo salienta que não escreveu nada para *Desobediência* (Coelho, 2008:8), mas ao reencenar a história real, transforma-a em ficção e através da sua câmara e da escolha dos planos, aquela notícia de jornal transforma-se num filme.

No filme *Roofless* (2008), o cineasta mostra a luta travada pela jovem viúva Cecília Xavier Cumanio, para criar os seus filhos sozinha face à tradicional opressão praticada sobre as viúvas em Moçambique. Quando o marido de Cecília morre num acidente na África do Sul, o sogro responsabiliza-a pela sua morte e expulsa-a da propriedade que pertencia ao casal. A viúva passa a trabalhar numa plantação de açúcar para sustentar a

família e proteger os seus filhos, e é aí que conhece Maria Aduzinda de Almeida, a Presidente da *Association of Women Abandoned by the Sugar Industry*, que muda a sua vida ao encorajá-la a levar a família do falecido marido a tribunal para reaver a sua propriedade. Produzido pela UNICEF, este documentário é exemplo da preocupação de Licínio Azevedo em escolher temas relacionados com a realidade cultural mas também política de Moçambique, demonstrando um constante engajamento com o rumo do país.

ADOLESCENTES

No filme *As Pitãs*, também de Licínio, o universo juvenil é apresentado, tendo como pano de fundo a cidade, Tete. As jovens falam de amores e desamores, veem TV e vestem-se como raparigas ocidentais. É o espaço envolvente e a recorrência a um tabu ocidental, a feitiçaria, que dão ao filme uma cor e um tom locais (Tavares; Vieira, 2015: 7).

As primeiras imagens mostram uma adolescente, vestida de calças de ganga, t-shirt e uns modernos sapatos cor de laranja de plataforma a caminhar orgulhosamente de cadernos na mão para a escola. Cruza-se no caminho com uma mulher vestida de capulana e lenço na cabeça, a menina está de frente, a mulher de costas. Embora haja à primeira vista oposição e tensão nesta imagem, em que uma parece significar o passado e a outra o futuro, pensamos no entanto, pela forma como é filmada e pela reflexão feita em torno do universo fílmico do realizador, que este início espelha uma característica transversal à obra de Licínio de Azevedo, a fluência e sensibilidade com que aborda os temas da tradição e modernidade num país de fortes contrastes culturais e sociais pois o realizador questiona, constata e infere, mas sem dramas, sem ruturas com o passado.

As adolescentes, ao contrário das viúvas e das prostitutas, não sofrem nenhuma opressão visível, mas sentem na pele a tensão presente num país em mudança, entre o velho e o novo, entre a tradição e a modernidade, entre a crença e os programas de televisão. O realizador não pretende, no entanto, criar linhas de rotura entre esses dois “países” que se confrontam quotidianamente, sobretudo nas cidades grandes, mas revela, de forma quase documental, como vivem os jovens, neste caso, as jovens mulheres, num espaço em mutação.

CONCLUSÃO

Licínio Azevedo é, sem dúvida, um realizador que coloca as mulheres no centro da sua narrativa fílmica, focando-se na solidariedade feminina e abordando, de forma intimista os temas que perpassam a questão das mulheres em Moçambique. O seu olhar é dirigido às mulheres comuns que mostram coragem nas suas lutas diárias, mulheres que ninguém conhece mas que são as grandes responsáveis pela tessitura das relações sociais do país.

A próxima longa-metragem do realizador, *Comboio de Sal e Açúcar*, uma coprodução entre a UKbar Filmes e a Ébano Multimédia, com lançamento previsto para

2016, também é uma história de mulheres. O filme adapta o livro *Comboio de Sal e Açúcar*, escrito por Licínio Azevedo em 1998: uma história de amor e de guerra, em que, para sobreviver, um grupo de mulheres comprava sal no litoral e atravessava setecentos quilômetros até ao Maláui para o trocar por açúcar.

Consideramos que a produção cinematográfica de Licínio constitui um património cultural riquíssimo, que permite inferir acerca da realidade moçambicana ao mesmo tempo em que cria narrativas originais, contadas de forma muito particular por este realizador moçambicano nascido no Brasil. A sua obra funciona ainda como uma poderosa forma de sensibilização das consciências, pois a proximidade que o cineasta estabelece com as personagens que povoam os seus filmes, o trabalho de campo realizado e a incursão sistemática no domínio do real, conduzem os espectadores dos seus filmes a pensar (em) Moçambique.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Licínio (2015). *Moçambique Cinematográfico*: Conferência proferida no 6º Simpósio de Cinemas em Português. Coimbra.

COELHO, Alexandra Lucas (2008). “Licínio Azevedo – O contador de Moçambique” in *Moçambique docs.pt#07*. Lisboa: Leonor Areal, Sérgio Tréfaut, p.8.

TAVARES, Mirian; VIEIRA, Sílvia (2015). *Cartografias do desejo: a cidade como espaço do outro*. http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/CIAC_FEV.pdf (Setembro de 2015).

THOMAZ, Omar Ribeiro (2015). “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. <http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/27305/29077> (Outubro, 2015).

VIEIRA, Sílvia (2010). *Entrevista a Licínio Azevedo*. Maputo.

VIEIRA, Sílvia (2015). *Entrevista a Licínio Azevedo*. Coimbra.

FILMOGRAFIA

As Pitas (56', 1998)

A Última Prostituta (48', 1999)

Desobediência (92', 2002)

Paragem Nocturna (52', 2002)

Roofless (16', 2008)

Virgem Margarida (110', 2012)

Liliana Lopes Dias

CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação
Universidade do Algarve

ABSTRACT

In a time of economic prosperity followed by a serious economic crisis, of excesses, when women realised their importance in the economy, a new type of liberated woman emerged. In Hollywood films, women could be pictured as temptresses, as having lovers, seducing married men, as cold “gold-diggers” with no negative outcome for the character. Something that could never happen after the enforcement of the Hollywood Production Code.

KEYWORDS: women, representation, pre-code, Hays code, Hollywood.

RESUMO

Durante o período entre a introdução do som e a entrada em vigor do Código Hays, em 1934, a representação das mulheres no cinema de Hollywood espelhava a época e as mulheres desse tempo. Numa era de prosperidade económica seguida de uma crise grave, de excessos, quando as mulheres entenderam a sua importância para a economia americana, um novo estilo de mulher emergia: a mulher moderna e liberada. Este tipo de comportamento não era ainda considerado aceitável por todos, particularmente pelos setores mais conservadores da sociedade. A “nova mulher” seria representada no cinema como uma provocadora, uma sedutora de homens casados, com relações pré-maritais, ou uma caçadora de fortunas. Este tipo de representação da mulher não levava forçosamente a que ela fosse castigada pela sua conduta imoral, no final do filme. Em filmes onde as personagens femininas principais são frias e capazes de tudo para atingirem os seus fins, no fim da trama não alteram o seu estilo de vida, necessariamente. É possível que este tipo de caracterização tenha sido um dos fatores por detrás da necessidade de estabelecer um código de produção em Hollywood. Não só o comportamento das mulheres poderia ser censurável, mas também temas como a criminalidade ou qualquer outro assunto interpretável como demonstração de degeneração moral. Com o código Hays, Hollywood iniciaria uma época de controlo moral, de comedimento, de autocensura, com o intuito de transformar o cinema num exemplo de moralidade e boa conduta. Tal afetaria, inevitavelmente, a representação das mulheres no cinema de Hollywood.

PALAVRAS-CHAVE: mulheres, representação, pré-código, código Hays, Hollywood.

Between the advent of sound and the enforcement of the Hays Code in 1934, many female characters were temptresses, seductive women who used their sexual appeal to seduce men, unmarried women who spent the night with their romantic partners, or married women with lovers. An approach that would contrast with the representation of women in the Post-Code period. In the end of the story, these “wicked” women were not necessarily punished for their behaviour. Something that could never happen after the enforcement of the Production Code. This type of representation of female sexual freedom was the result of its time, a time of female empowerment and of “new women”.

After World War I, the United States had a thriving industry, added to the fact that European countries owed money to the United States. The growth of the industry provided good wages allowing investment. Many people had access to commodities, especially a wide range of household appliances. The policies of the American government protected the interests of the businessmen, since successful companies meant less unemployment and higher consumption to stimulate industry (O’Callaghan, 1990: 92-93). After 1919, criminality also prospered. A government amendment prohibited the making and selling of alcoholic drinks to stop rampant alcoholism. The prohibition, however, was disobeyed and there were thousands of drinking places in basements and backrooms, in many cities. Bootleggers—like Al Capone—sold the drinks, were part of gangs, bribed the police and other public officials and created havoc with rival mobs fighting for power. They generated corruption, dishonesty and disrespect for the law¹ (O’Callaghan, 1990: 95; Reeves, 2000: 92-93).

After the economic prosperity of the post-World War I period, the United States plunged in an unprecedented economic and social depression. In October 1929, the New York stock exchange crashed. Since factories were closing down or were reducing its productivity, many Americans lost their jobs. By 1931, about eight million Americans were unemployed and, as time went by, more people lost their jobs. With unemployment came homelessness. The crisis also affected farmers who found it difficult to sell their produce. The situation became worse in 1933 because of pests, excessive heat, dust storms and a drought that lasted almost ten years (O’Callaghan, 1990: 96-99; Reeves 2000, 101-104).

After 1933, the United States government developed an economic programme, the New Deal, passed a series of laws and set many agencies to help recover from economic and social despair. These agencies and governmental laws sought to find relief for the poor, to assist and achieve economic recovery. The agencies were in charge of things like finding work for the unemployed, aiding the poor and farmers, ensuring the payment of fair wages, controlling prices, putting the unemployed to work for the community in exchange for food and a small pay. These measures not

1 The prohibition was abandoned in 1933, but gangsters continued to be powerful and dedicated themselves to other criminal activities.

only gave people a sense of independence and self-respect, it also insured shops had customers and factories had orders. Despite the efforts, by 1939, ten million people were unemployed. As it had happened with the Great War, so would World War II be America's economic salvation (O'Callaghan, 1990: 100-103; Reeves, 2000: 106-112).

By the 1900s, industrialisation had begun to change the role of women. More women started to work outside their home, especially in the factories. During World War I, many women joined the war effort and, with a great number of men away, numerous job vacancies proved to be new job opportunities for women. They worked in industry and business, made ammunitions and items to be used in the war, worked for the government as typists or stenographs, or in the railroads as clerks or dispatchers. Some jobs carried out by women in these years were actually redefined as women's jobs, such as telephone operators. Still, these women had to face discrimination, sexual harassment and were unable to access many skilled jobs. When peace came in 1918, many women lost their jobs. Some returned to domesticity, others, used to earn their own money and to a certain independence, managed to keep their jobs (Cott, 2000: 405-407).

Even in small numbers, there were women in government and politics, many of them qualified: nurses, lawyers, teachers, professors, engineers, social workers and even medical doctors. More than forty per cent of all college students were women, but not all had a chance of enrolling, even if they could afford it, since some colleges imposed quotas on the percentage of women in a class or the percentage of a certain ethnic group of women. In the case of female doctors, even if they were able to enrol and graduate, few hospitals actually accepted female interns. In spite of the growth in the percentage of professional women, most women worked in domestic service—especially immigrants and black—, agriculture, or factories. Many middle and working class women relied on intermittent work, depending if their husbands were unemployed or not. Still, women's jobs paid less and so they were still largely dependent on men as breadwinners (Cott, 2000: 426, 429-430, 436-439).

The "new woman" of the 1920s, the flapper, presented herself in a striking way. From a middle and upper class background, the flapper circulated socially, showed her legs, smoked and drank in public, had a short haircut and wore makeup². These women did not wear corsets but rather opted to flatten their bosom to achieve straight lines, enhanced also by the loose-waist dresses. The flapper even pioneered a new way of dating, without previous introduction or chaperones. Yet, the idea of the flapper is an over-simplification of 1920s women. Not all women were flappers, and some women, especially from older generations, found this behaviour scandalous and indecent. The 1920s woman was protected by an increasing number of laws and could now even vote. Birth control was another achievement of these years, but this was mainly for middle-class women, working class women had little access and sometimes found their hus-

2 Before, only actresses and prostitutes used makeup.

bands unwilling to cooperate (Reeves, 2000: 86; Cott, 2000: 413-414, 435, 440-441).

The liberated behaviour of women, especially in a middle-class background, was partly the result of the impact and influence of cinema. By this time, movie stars had become role models. Previously, the example was set by political, professional and artistic personalities. Female movie characters and themes were actually based on the average new generation working woman, who formed the majority of theatre audience. The presentation of such characters was supposed to facilitate the process of identification in the theatre crowd. What made the movie character different from the average woman was the glamourized construction of middle and working class women. In this sense, the women of the 1920s used as their role models glamourized representations of themselves. The flapper could be represented on film with all her irreverence, but movie stories still ended with marriage and motherhood, or the prospect of a family. Family life was the ideal and its importance was reinforced as the flappers, with all their sense of independence, irreverence and defiant behaviour, threatened to weaken and even destroy the American family (Cott, 2000: 435).

Advertisements played with women's guilt and insecurities. Publicity found in newspapers, magazines and on the radio heightened the importance of housework so that everything should be perfect, and that being a mother was a full-time job. Advertising did not only dictate how women should behave, it also showed how they should look like, by inciting women to groom themselves, to look well and attractive by using cosmetics. Attractiveness and sexuality became a concern for the young women of the decade (Cott, 2000: 419-420, 438).

The stock exchange crash had tremendous consequences for the economy and families of the 1930s. It not only changed spending patterns but it also restricted the creation and growth of families: couples delayed marriage, divorce rates dropped³, the sales of contraceptives rose and, of course, birth rates diminished. Many women in their twenties did not have children or get married. Another problem of the era was male desertion: some men went abroad to look for work and never came back, which naturally made the enlargement of their family, left behind, impossible (Cott, 2000: 447-448).

During the economic crisis, as married women held jobs to help support the family, unemployed men soon came to believe married working women were stealing their jobs and their families' sustenance. This belief spread and, consequently, several cities forced employers to fire married women whose husbands were already earning acceptable wages. In 1931, some states began to limit the employment of married women in governmental jobs and, in the next year, the federal government issued the Economy Act, which stated that, if both members of the couple were government employees, one of them had to forfeit his or her work. Forced to choose, normally women declined their job since their husbands earned more than them. Women's

3 Because many people could not afford the costs of getting a divorce.

groups reacted with rallies and protests, but the Economy Act would only be repealed in 1937. For many families, the wages resulting from women's work were essential to their income, even if it was a small wage. In many other jobs, women's presence was also limited especially in male dominated professions such as college teaching. Politics was also a male monopoly. Magazines stressed the male point of view, in a time when men wrote and edited women's magazines. Magazines like *Ladies' Home Journal* or *Outlook and Independent* advocated the best thing a woman could do for her community was to refuse to work for gain as men's jobs were more important. Women defended their work post by insisting some professions were more suited for women (Cott, 2000: 452-454).

Before the Great War, the United States relied heavily on foreign cinema, especially French, Italian, British and even Danish. These films influenced techniques, aesthetics, narratives and longer runtimes. During World War I, the decrease of European film production coincided with the growth of Hollywood and enabled the United States film market to expand. By 1916, the United States was already the main supplier of films to the rest of the world. After the war, the American film industry was thriving, taking advantage of the frail European film production and was able to impose itself onto foreign markets. These markets were never again able to resume their early success and productivity⁴. The success of feature films, in the United States and abroad, was in part responsible for the development of the big budget films. Wall Street investment, allied with the national and international success of American films, provided higher budgets used to buy state of the art equipment, lighting, lavish sets and costumes and higher salaries, especially for internationally recognised actors. Since films had already earned a profit at home, they were sold cheaply to foreign markets, thus crippling the development of national cinemas (Nowell-Smith, 1990: 53-58).

The moving picture industry was prosperous after the war. Small companies had either grown by absorbing others, or had been incorporated into other companies. In the 1920s, the companies were divided into the Big Three and the Small Five. The Big Three were Paramount-Publix, Loew's MGM and First National, which controlled big theatre chains. Others like Universal, Fox, Producers Distribution Company, Film Booking Office and Warner Bros.—the Small Five—had small theatres, or no theatres at all. One of those companies was Warner Bros., which had no theatres and no distribution and profited mainly from Rin-Tin-Tin and Lubitsch films. In 1924, Warner Bros. attracted the attention of Wall Street investors and started buying theatres (Dixon, 2008: 33-34).

The success of Warner Bros. after the Great War enabled it to be one of the pioneers of the sound films. By 1930, the majority of American theatres had already

4 In the mid-twenties, the United Kingdom had to ensure by Act that theatres showed a great percentage of British films, by setting a quota.

been converted to support a sound system⁵. With an imbedded sound system, the film was the same independently of the theatre, not relying on external musical score or sounds that could vary. The “talkies” not only contributed for the standardisation of exhibition conditions but also changed the audiences’ behaviour. The audiences, accustomed to express openly and loudly their views about the filmic action, were now ushered by movie patrons or by other members of the audience in order to hear the dialogue (Thompson, 2003: 194-195, 210; Nowell-Smith, 1990: 211-212; Dixon, 2008: 90).

The conversion to sound forced innovations in lighting, cameras and even editing. The coming of sound also terminated careers. Some actors with voices considered unpleasant, that did not match the actors’ appearance, or with thick foreign accents were forced to retire from the business. The use of sound in moving pictures enabled the development of new genres, such as the musical, or the development of existent genres that took advantage of the sound, like crime and gangster films, or the slapstick comedy. To crime and gangster films, sound conferred more realism; in the case of the comedy it became a new source of humour. The script also grew in importance with great reliance on dialogue, in addition to the development of longer feature films. Sound permitted telling a more complex story, sometimes heavily based on literature and more dependent on dialogue (Nowell-Smith, 1990: 207).

Theatre attendances rose due to the novelty of sound, even after the 1929 stock exchange crash. The effects of the economic depression would reach Hollywood in the beginning of the thirties, especially in 1933. The Great Depression affected all studios, except MGM. Many studios had to reorganise themselves financially, to reduce budgets and employees, close theatres and request government assistance. Paramount, for instance, declared bankruptcy in 1933 and only became profitable again in 1936. RKO was also bankrupt in the same year as Paramount but was only able to recover during World War II. Fox Film was also in financial trouble until 1933 and eventually merged with Twentieth-Century Pictures in 1935. The studios most affected were the ones that had invested the most in theatre chains; they were the ones that owed more money to the banks when the Depression hit. Apart from the debts contracted to buy theatres and convert to sound, the studios also saw their profits fall due to lower cinema attendances. The situation was worsened due to the fact that exports had stagnated because of the language barrier resultant from Hollywood’s conversion to sound, in addition to the costs of patents disputes. To attract audiences the theatres were forced to set incentives, promotions and offers. For many people, going to the cinema was an escapism from the harsh and sad reality, which, at least for some hours, boosted their morale and enabled them to avoid the cold of the streets and of their own houses. For modest prices, neighbourhood theatres sometimes would be open 24 hours a day. Neverthe-

⁵ Yet, silent films and the early sound-on-disc system continued to be used until 1931 in order to meet the need of small town theatres that had not yet converted and for export.

less, for many even a dime mattered; there was no money to spare for entertainment (Nowell-Smith, 1990: 220-223; Bernstein, 2011: 6-7).

For many authors the establishment of Hollywood's studio system started in 1915. In that year, the United States Supreme Court ruled that cinema, being a business, created and developed to gain profit, was not covered by the First Amendment to the Constitution of the United States, which defended the right of free speech and of a free press⁶. The studios were to be treated like industries. Between about 1930 and 1948, the eight largest film companies, the Big Five—Paramount, Loew's/MGM, Twentieth-Century Fox, Warner Bros. and RKO—and the Little Three—Universal, Columbia and United Artists—operated under a system called "vertical integration". That is to say, a studio controlled production, distribution and exhibition. The Big Five owned big theatre chains and had an international distribution system. These eight big companies controlled the market by "block-booking". Not only did these studios cooperate with each other by sharing stars and playing each other's films in their theatres, the Big Five also controlled the rest of the market by forcing the unaffiliated theatres⁷ to rent films in a pack—a season's schedule at a time—, films that were not yet in production. The theatres needed films but this way they were forced to accept poor quality films along with the good ones. The affiliated theatres, however, were not forced to accept the same scheme. This arrangement enabled the big studios to control the market, to enjoy predictable profits for films not yet made and independently of the quality of the product, thus enabling them to sustain a stable and constant production rhythm. In order to fulfil the needs of the market, the studios functioned as an ordinary industry, using a kind of assembly line. They controlled schedules and budgets, especially in pre-production and post-production, using a rigorous management of crew and work. Early on, the different studios started to develop a generic identity and to be associated to certain actors or certain films and even to a certain visual style. For instance, Warner Bros. was known for their hard-boiled gangster films, social melodramas and Busby Berkeley's musicals; Universal for their horror films; RKO for their Ginger Rogers and Fred Astaire musicals. MGM was known to have the biggest stars under contract (Monaco, 2010: 15-16; Dixon, 2008: 90-91; Thompson, 2003: 144-146, 214-218; Nowell-Smith, 1990: 45-50; Bernstein, 2011: 5-6, 8-9).

The studios controlled not only film production, distribution and exhibition, but also the professional, public and even the private lives of the actors. Performers could be under a seven-year contract during which the studios groomed them with singing, dancing and acting lessons. They would start by appearing in modest films, to gain experience, until they were considered ready for the big movies⁸. Other actors could be under a six-month option clause, which meant their contract could be terminated

6 But this could be limited in the case of defamation, obscenity and by forms of state censorship, which occurred during the war.

7 Theatres that did not belong to the Big Five or the Little Three.

8 For some actors the great films and success never came.

at any time or they could be put in suspension until the termination of the contract, especially when an actor refused a role. The studios kept the actors' public lives under tight control and sometimes the control reached the private sphere, as dates were set between stars to publicise upcoming films. Additionally, a contractual morals clause forbade stars from attending wild parties and from having extramarital affairs. This measure was possibly a consequence of the series of crime and sex scandals in Hollywood that shocked public opinion and, in part, led to the creation of the Hays Code (Dixon, 2008: 93-94; Anderson, 2011: 1-22).

"During the Great Depression, when men lost their jobs (and there was again labor (sic) radicalism throughout the country), and World War II, when women again entered the work force in significant numbers, media imagery of women was dichotomized (sic) into good or bad" (Kitch, 2001: 185). In that sense, until the end of the 1920s, women were represented as victims of men, of their lust, ambition, ideas or ideals and their violence. However, women could be temptresses in contrast with "good girls", or just misguided, with the wrong values, who, at some point, realise the importance of love. "Bad girls" were not always punished and "good girls" or reformed girls did not always live happily ever after. After the introduction of sound films, the thematic continued unaltered.

Sunrise (1927) and *Queen Kelly* (1929) oppose two types of women: the "good girl" or wife and the "bad" woman. The latter, in the end, suffers some kind of punishment for her wrong deeds. In Murnau's *Sunrise* a woman of the city (Margaret Livingston) seduces a married man (George O'Brien) and convinces him to murder his wife (Janet Gaynor) and move with her to the city. The man, at a critical moment, is unable to murder his wife. The wife forgives the husband but she disappears during a storm and he thinks she has died. The woman of the city assumes he has done what they had planned and, when he sees the wicked woman again, he almost kills her blaming her for his wife's death. The wife is found alive and the couple end happily together. The woman of the city was defeated but her fate is unknown.

Erich von Stroheim's *Queen Kelly* juxtaposes two very different women: a crazy and absolute queen (Seena Owen) and an orphan girl living in an orphanage (Gloria Swanson). The poor orphan girl, Kitty Kelly, is the focus of a man's lust, a prince, and the object of rage of another woman, a queen. The prince (Walter Byron), a well-known playboy, betrothed to the queen, falls for the poor girl, sets fire to the orphanage just to find her, takes her to the palace and supposedly has sex with her. After discovering the affair, the queen personally whips her while chasing her out of the palace. The girl is called to attend her dying aunt in German East Africa. The aunt owns a brothel and forces her niece to marry an appalling crippled old man. Kitty Kelly refuses to live with the man she married and becomes a brothel madam known as Queen Kelly. Stroheim's *Queen Kelly* was never finished, so the ending is unknown. What is important is that, as in other films of the period, the poor girl is seduced, and her heart is broken because of a man's lust.

Sam Taylor's *Coquette* (1929) tells a sad and tragic love story, an impossible romance because of familial opposition. Norma (Mary Pickford) is a rich and spoiled Southern girl who loves to flirt and seduce men, but gets tired of them quickly. Norma meets and falls in love with a poor man, Michael (Johnny Mack Brown), a relationship disapproved by her father. Still she intends to marry him once he has saved some money. They meet and talk alone all night about their future together. Rumours start to circulate they spent the night together, destroying Norma's reputation. Her father kills Michael and kills himself on trial. Norma ends alone with only her brother. Her love for a man that her father disapproved destroys her family. In the beginning of the film Norma is a temptress, she seduces and loves the attention of men. Even though she ceases that behaviour when she falls in love with Michael, she is still punished. Produced in 1929 when Hays was doing every effort to eliminate certain behaviours, in this case not sexual but amorous conduct, Norma seems to have been punished for her seductiveness. In this sense, the film passes a message: a girl should always behave respectably, avoid circumstances where her honour can be questioned, beware of gossip and always respect her father's wishes. Otherwise, her reckless attitudes may destroy her family.

In other movies, women's bad behaviour is pardoned. *Show People* (1928), directed by King Vidor, presents a woman who becomes deluded by fame and fortune but in the end realises only love matters. Peggy (Marion Davis) is a girl from Georgia who goes to Hollywood to be an actress. A slapstick comedian Billy (William Haines) helps her and finds her a part in a movie. Soon she becomes a successful film star and changes her name. Her success has an effect on her and she becomes very conceited, a diva. As her career starts to wane, and she is about to marry a man, who is deceiving her to take advantage of her success, Billy reappears in her life and brings her to her senses. He reminds her of the good old days when she had fun and did not take herself too serious. Billy saves her career and makes her happy again. Peggy learns an important lesson. She learns that a simple and honest man is worth to know and love and that appearance is deceptive.

Between the beginning of the 1930s and 1 July 1934, it was possible to find the story of the bad girl who by the end of the narrative continues her wicked way of life. Until the effective enforcement of the MPPDA Production Code under Joseph Breen's administration, female characters could be presented as bad, manipulative, or promiscuous with no subsequent punishment. This type of plot occurred in *Trouble in Paradise* or *Red-Headed Woman* both from 1932. In Lubitsch's *Trouble in Paradise* Lily (Miriam Hopkins) and Gaston (Herbert Marshall) are a couple of con artists who devise a plan to defraud a very rich woman. In the end they get what they wanted and simply leave, there is no punishment and no actual regret. Lily and Gaston may continue their way of life. In Jack Conway's *Red-Headed Woman*, Lillian (Jean Harlow), also known as Red, is a secretary to a very rich married man, Bill (Chester Morris). Red

manages to seduce, taunt and corner him until he leaves his wife and marries her, though he later recognises their relationship is deemed to failure since it was based on sex alone. Red not only seeks money and power, she also wants to be socially accepted. In New York, still married to Bill, she becomes the mistress of a coal tycoon and of his chauffeur, Albert (Charles Boyer). The two rich men eventually discover her methods and ambitions and leave her, but not before she shoots Bill. Bill eventually returns to his forgiving wife. Some time later, the couple sees Red in Paris in the company of a millionaire with Albert as chauffeur, indicating he is still her lover. At the eyes of the audience, Red is a temptress, promiscuous, ambitious, unscrupulous, a marriage wrecker, a threat to family. Both women, Lillian and Lily, continue their lives of sin and loose morals with no type punishment. This kind of women, with such behaviour, must have been seen as scandalous, so that when the Hays Code began to be enforced *Trouble in Paradise* was not reissued until 1968. Also it is said that *Red-Headed Woman* was one of the films that led to a strong enforcement of the Code.

Other representations of wicked women were less excessive. Although these women's way of life was mundane and untraditional, they could still find love and redemption. This was the case of *Blonde Venus* (1932), or *I'm no Angel* (1933). In Sternberg's *Blonde Venus*, Marlene Dietrich is Helen, a German cabaret singer who married an American chemist, goes to live in the United States and has a son. Helen decides to go to work in a nightclub as her husband becomes sick and needs treatment in Europe. It is thanks to the money she collects that her husband gets the much-needed treatment. However, when he is away, Helen is unfaithful. She confesses her infidelity to her husband when he returns and he demands custody of their son. Helen runs away with the boy, but later concedes him to her estranged husband. She becomes a nightclub sensation in Paris, but in the end, when visiting her son, and after telling the boy the story of how she met his father, the couple seems to end together. Apparently, by telling the story, the two are reminded of their love. Helen proves she can be a loving and sacrificing mother, even though she had an extramarital affair, and she must have prostituted herself to support herself and the child while on the run. Helen fights for her child and "(...) never gives up her maternal role, her unorthodox femininity is the result of coexisting antithetical images of female identity. As a sexually active woman, Helen challenges the conventions of the sexless mother, a convention well respected by Hollywood cinema" (Pravadelli, 2011: 12).

Wesley Ruggles' *I'm no Angel* presents Mae West as Tira, a circus singer, who becomes a lion-tamer sensation. As the title suggests, she is not an angel for she is smart and has no problems in accepting the courting and advances of a wealthy engaged man. After a misunderstanding, she actually ends up with an even richer man. The main difference between these last two films and *Trouble in Paradise* and *Red-Headed Woman*, is not just the ending, it is the female characters. In *Trouble in Paradise* and *Red-Headed Woman*, the two leading women are unscrupulous. They do

whatever they need to win, to get their objectives, to get the money, and they do not regret their actions or feel sorry for anyone. *I'm no Angel* and *Blonde Venus* present a different kind of women. Helen does not go after a man's money, she gets success by her talent and merits, but she is seduced by another man. Tira is ambitious, very smart and gets the attention of rich men. These men have their appeal for being rich but they are the ones who go after her, she does not target them as Red does in *Red-Headed Woman*. Tira and Helen genuinely get seduced and fall in love with these men, Red does not. Regarding Lily, one never knows what she would do if a rich man came along. Given her type of behaviour, and being her true allegiances unknown, Lily would probably ditch her partner. Tira and Helen are not actually bad women, and so they have their happy ending, but so do the wicked Lily and Red. It is no wonder the censors targeted films like *Red-Headed Woman* or *Trouble in Paradise*. These films present ambitious and determined women who live off fraud and deceit. Instead of being punished, they manage to go on with their lives, doing whatever they want, harming whoever is on their path, without consequences and without guilt. Unlike Red and Lily, Tira and Helen have feelings for other people: for their lovers, husband, or son.

George Cukor's *Dinner at Eight* (1933) is a treaty about different kinds of women, with an underlying criticism to the rich. Millicent (Billie Burke) is a housewife who tries to be a perfect hostess and plan the perfect dinner. She is married to a New York shipping magnate, Oliver (Lionel Barrymore), who once had betrayed her with a former stage star, Carlotta (Marie Dressler). Paula (Madge Evans), Millicent and Oliver's daughter, has a fiancé but has an affair with Larry (John Barrymore), a once successful silent film actor, who has failed to adapt to the changes in the film industry. Larry is an alcoholic, is depressed and eventually commits suicide. Kitty (Jean Harlow) is very ambitious and clever and married to a nouveau-riche mining tycoon, whom she has married for money. Kitty also has a lover, Dr Wayne Talbot (Edmund Lowe). The doctor is married to Lucy (Karen Morley), who eventually finds out about his affair but accepts it because she loves him. These women will not have very happy endings. Millicent, who values money and power, will soon be a widow as her husband is dying and supposedly will lose her status. Carlotta will end up financially broke. When her husband discovers she is unfaithful, Kitty blackmails her husband to stop him from divorcing her. Their ending is not happy: they keep the marriage but it is a façade. Paula, having lost her lover, decides to keep her betrothal not because she loves her fiancé but as a kind of consolation, a second choice. Lucy accepts being betrayed by her husband. The film is rather complex due to the relations and relationships between the characters and the variety of themes it touches. It shows the faults, vices and troubles of the rich: infidelity, love, divorce, financial ruin, class conflict, alcoholism, suicide and ending careers. In the end, it seems their financial situation is about to deteriorate because of the Great Depression.

Hollywood scandals, added to a crescent filmic complexity and to the appearance of filmic themes like adultery, crime and wild parties, led some religious and conservative groups to accuse Hollywood of promoting sex, violence, excess and decadence. In truth, Hollywood based its films on reality and reality in the 1930s was far from idyllic. Early in the 1930s, a conservative sector of American society believed the lax morality of the 1920s had led to the Great Depression and Hollywood was, at least in part, to blame for influencing the loose morality. In 1922 the main studios had already come together to create the MPPDA—Motion Picture Producers and Distributors of America—to clean the image of Hollywood. The MPPDA hired Will Hays to be president and its first attempt to regulate films was by exerting pressure on the producers. The strategy failed and, in 1924, the MPPDA issued a regulatory document but it was too vague and achieved little effect. In 1927, the MPPDA issued another document, more explicit, but still producers managed to bypass the rules (Parkinson, 1995: 42; Dixon, 2008: 40).

Early in 1930, the Hollywood moguls started to feel an increased strain to control the content of their films. The appearance of state and municipal film censorship boards, added to the pressure from conservative groups and the complaints and social agitation, led to the need of a successful and strict application of moral rules to filmic content. They were forced to it, not only to appease public opinion, but also to prevent government censorship. Since the United States Supreme Court had declared films to be a business not an art, then government could set regulations and exert censorship. Added to the fact that people were showing a crescent discontentment about filmic content and that would surely lead to a governmental action. The possibility of a governmental law, or, worse, state laws that varied according to the state led, in part, to the urgent need for self-censorship in the studios. If the films were censored externally, the studios would have to pay extra costs to reshoot some sequences—in the case of Mae West’s films could even mean reshooting the entire film. In this sense, it was far preferable to control a film’s content before the final version was released. The 1930 version of the Production Code was written by a Jesuit priest and University professor, Daniel J. Lord, and a Roman Catholic layman and publisher, Martin Quinley. The resulting document would certainly pacify the Roman Catholic Church, which was one of the most critical of all groups. In 1934, under a new office headed by Joseph Breen, an attorney, the Code would be rigidly and zealously enforced⁹ (Monaco, 2010: 30-32; Dixon, 2008: 131-132).

The representation of women on screen was to be strongly affected by the Hollywood moral code. Under the Code, women’s “bad behaviour” was to be punished to provide a discouraging effect. Amongst other stipulations, the document set explicit rules about what could and could not be presented on screen. The text revealed a

⁹ The application of the Code inevitably became less rigid after the late 1940s. Still, it was officially maintained until 1968 when it was substituted by a rating system.

belief in the moral duty of cinema, in accordance with the sociological studies of the time. Studies that had concluded cinema had a defining influence on the audiences. In this sense, the Code recognised and defended the moral importance of film, admitted it affected audiences in a way other arts did not. Therefore it had to function as a role model to improve the standards of mankind (Leff, 2001: 285-300). Consequently, in the 1930s and under censorship, prostitution and murder was of course a bad conduct for a woman, but so was social unconformity. Even if these women repented their wicked lives, they would still be punished.

Pre-Code Hollywood, however, was not morally consistent. It pictured stories of women who were good, victims of the lust and ambition of men and of other women, or who were seduced by fame and fortune. There were stories of bad, manipulative, ambitious, con artists, marriage wreckers, or “gold-diggers” who were not punished and continued their path. There were tales of seductive women who found love while looking for a rich husband, in the end finding both. But there were also stories about good girls who were victims of men’s lust, or just victims of gossip, and were not entitled to a happy ending. While “good girls” would be punished for their supposed missteps, seductive and ambitious girls could find happiness and unscrupulous women would continue their way of life. In a way, these specimens of femininity reflected the dichotomy of the traditional view of womanhood and the “new woman”. This Pre-Code representation of femininity would be reshaped under the morality of the Hays Code and female bad conduct would have to be strongly discouraged.

REFERENCES

ANDERSON, Mark Lynn (2011). “The Star System” in Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon (eds.). *The Willey-Blackwell History of American Film: Volume I Origins to 1928*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 22pp.

BERNSTEIN, Matthew H. (2011). “Era of the Moguls” in Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon (eds.). *The Willey-Blackwell History of American Film: Volume II 1929 to 1945*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 32 pp.

COTT, Nancy F. (ed.) (2000). *No Small Courage: A History of Women in the United States*. Oxford: Oxford University Press.

DIXON, Wheeler Winston and FOSTER, Gwendolyn Audrey (2008). *A Short History of Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

KITCH, Carolyn (2001). *The Girl on the Magazine Cover: The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

LEFF, Leonard J. and SIMMONS, Jerold L. (2001). *The Lady in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: The University Press of Kentucky.

MONACO, Paul (2010). *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*. Lanham: Scarecrow.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.) (1990). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

O'CALLAGHAN, Bryn (1990). *An Illustrated History of the USA*. Harlow: Longman.

PARKINSON, David (1995). *History of Film*. London: Thames & Hudson.

PRAVADELLI, Veronica (2011). "Cinema and the Modern Woman" in Cynthia Lucia, Roy Grundmann and Art Simon (eds.). *The Wiley-Blackwell History of American Film: Volume II 1929 to 1945*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 22pp..

REEVES, Thomas C. (2000). *Twentieth-Century America: A Brief History*. Oxford: Oxford University Press.

THOMPSON, Kristin and BORDWELL, David (2003). *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw Hill Higher Education.

FILMS

Blonde Venus (1932). Dir. Josef von Sternberg. USA: Paramount Pictures.

Coquette (1929). Directed by Sam Taylor. USA: Pickford Corporation.

Dinner at Eight (1933). Directed by George Cukor. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

I'm No Angel (1933). Directed by Wesley Ruggles. USA: Paramount Pictures.

Queen Kelly (1929). Directed by Erich von Stroheim. USA: Gloria Swanson Pictures.

Red-Headed Woman (1932). Directed by Jack Conway. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Show People (1928). Directed by King Vidor. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Sunrise: A Song of Two Humans (1927). Directed by F. W. Murnau. USA: Fox Film Corporation.

Trouble in Paradise (1932). Directed by Ernst Lubitsch. USA: Paramount Pictures.

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho*
Ana Alexandra Seabra de Carvalho
Universidade do Algarve/CLEPUL/CIAC

RESUMO

O presente texto constitui-se como um Roteiro para um Seminário sobre Literatura e Cinema. Visa a abordagem das relações entre a literatura e o cinema, na perspectiva da compreensão da natureza das linguagens literária e cinematográfica, dos conceitos de experimentação narrativa, de intertextualidade e de adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, experimentação, intertextualidade, adaptação.

ABSTRACT

This text is constituted as a roadmap for a seminar on Literature and Film. It aims to approach the relationship between literature and cinema from the perspective of understanding the nature of literary and cinematic languages, the concepts of narrative experimentation, intertextuality and adaptation.

KEYWORDS: literature, cinema, experimentation, intertextuality, adaptation.

* Os autores escrevem de acordo com a antiga ortografia.

1. LITERATURA, CINEMA, FOTOGRAFIA

A arte moderna do século XX rebelou-se contra a tirania do sentido, do império do conteúdo e da substância, tendo atribuído tanta ou mais importância à forma da expressão utilizada pelo artista. Quando lemos um romance ou quando vemos um filme, atribuímos mais importância à história contada ou à forma como ela é contada? A arte moderna interessou-se mais pela segunda, pois será aí que se joga a originalidade do seu autor, na linguagem que trabalha como um artífice e experimenta como um cientista no seu laboratório. Daí que a arte moderna do século XX se revele uma arte experimental, obcecada pela composição e pelas técnicas inovadoras, seja numa perspectiva mais realista, seja noutra mais abstraccionista.

A linguagem cinematográfica lida com imagens em movimento acompanhadas de som (esqueçamos aqui o cinema mudo das origens) e possui códigos ou regras e especificidades que a distinguem da linguagem fotográfica, que capta e imobiliza um certo instante para a eternidade, cheio de sentido(s) e tensão(ões) e com um forte poder comunicativo. Ambas as linguagens se distinguem da linguagem literária, com códigos e preceitos também eles muito específicos. Ler um romance ou um poema desencadeia uma série de imagens, sensações, representações, no interior do cérebro de cada um dos leitores. A fotografia oferece a imagem já feita ao seu observador e o cinema oferece também imagens em movimento já acabadas ao seu público. Nesse sentido, a experiência literária do leitor é talvez mais íntima, mais particular, mais solitária, e talvez provoque mais a imaginação interior do seu leitor individual do que a experiência produzida pela arte fotográfica ou mesmo pelo cinema, cujos receptores talvez se possam dar ao luxo de uma certa preguiça imaginativa, uma vez que as imagens se impõem ao nosso olhar e condicionam a nossa imaginação (imaginam por nós, se assim se pode dizer). Claro que tudo isto não é tão simplista como pode parecer, mas não deixa de haver diferenças indelévelmente nestas experiências.

Abordaremos, neste ponto 1, estas três linguagens através do conto *Todos os fogos o fogo* de J. Cortázar de 1966, do filme *Blow Up – História de um fotógrafo* (1966) de Michelangelo Antonioni e protagonizado por David Hemmings e Vanessa Redgrave, filme este aliás inspirado numa das histórias d’*As Armas Secretas* de J. Cortázar (*Las babas del diablo*, 1959) e ainda do romance de John Fowles *A Amante do Tenente Francês* (1969), bem como do filme com o mesmo título de Karel Reisz inspirado na referida obra, com cinco nomeações para os Óscares de Hollywood em 1981, protagonizado por Jeremy Irons e Meryl Streep.

1.1. Julio Cortázar e o conto *Todos os fogos o fogo*

Julio Florencio Cortázar é um escritor, contista, cronista e tradutor argentino (nascido em 1914 na embaixada da Argentina, em Ixelles, Bélgica, e falecido em 1984, em Paris) com lugar de destaque no actual cânone literário ocidental. Tendo passado

a sua vida quer no seu país de origem (até aos seus 37 anos), onde se formou em Letras e foi professor (nomeadamente de literatura francesa), quer na Europa (França, Paris), onde se fixou até à sua morte, é um bom exemplo de um autor que estabelece pontes entre a literatura, arte e *intelligentsia* latino-americanas e a literatura, arte e *intelligentsia* europeias. Teve uma intensa intervenção política, particularmente contra os regimes ditatoriais e totalitaristas como o de Perón ou o de Castro, denunciando a violação de direitos humanos.

A sua escrita (que abrange vários géneros, como a poesia, o conto, a novela, o teatro, etc.) costuma ser apontada como uma das mais originais e inovadoras do seu tempo, sendo o escritor comparado por vezes com Jorge Luís Borges, seu compatriota, ou com Edgar Allan Poe, no plano do conto (recorde-se que Cortázar foi tradutor da obra de Poe). Tal originalidade torna-se evidente com o modo de construção das suas personagens e com a quebra da linearidade narrativa do romance clássico e de moldes tradicionais, surgindo como uma escrita da modernidade no contexto latino-americano. O gosto pela ambiguidade entre os planos do real e do irreal está patente no registo de escrita do realismo mágico e do fantástico. O gosto pela experimentação na escrita revela-se, por exemplo, na manipulação das técnicas narrativas que permitem o jogo de temporalidades alternativas ou a multiplicidade interpretativa (neste último caso, cf. *Rayuela*, 1963). Claro que muito desta experimentação não é algo inteiramente novo na história da criação literária. Muito do que aqui vemos de jogo experimental já estava em autores do passado, pelo menos desde *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne (1759-1763) ou *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot (1796). Mas é, sem dúvida, inovador no contexto da modernidade do século XX e da literatura latino-americana. Acresce ainda dizer que a arte moderna do século XX se define, em grande medida, pela interdiscursividade, pela intertextualidade e pela deriva inter-artística, características que o estilo cinematográfico da escrita literária de Julio Cortázar corrobora. Talvez por isso mesmo não seja de estranhar que os seus livros tenham despertado o interesse de realizadores seus contemporâneos, como Michelangelo Antonioni, cineasta a que voltaremos adiante.

Ora, o que atrás ficou dito é perfeitamente válido para um conto como *Todos os fogos o fogo*, publicado em 1966. A estranheza do título, que articula enigmaticamente o plural e o singular do substantivo (fogos – fogo), deriva da singular combinatória de duas histórias – uma passada na época da antiguidade romana e que dá início à narrativa e outra passada no século XX. As relações amorosas, sensuais e tensas entre dois homens e uma mulher na Roma Antiga (o procônsul, a sua mulher Irene e o gladiador Marco, que enfrenta até à morte o temível núbio) são interrompidas pelo início da outra história de semelhantes relações amorosas, sensuais e tensas entre Roland Renoir, Jeanne (sua ex-mulher) e Sónia, desenrolada nos tempos hodiernos. Ao nível da técnica de expressão, as sequências narrativas surgem justapostas, num primeiro momento em parágrafos distintos, num segundo momento interceptam-se

/ intercalam-se repetidamente e em crescendo, no interior dos mesmos parágrafos, a partir de subtis mecanismos de transporte / transferência (tais como conectores linguístico-semânticos / articuladores sinestésicos), confluindo, num terceiro e derradeiro momento, na indistinção espacial e temporal através da fusão: o fogo na arena romana e no quarto dos amantes corresponde à filosófica concepção pré-socrática de Heraclito de que no fogo tudo começa, acaba e recomeça. A temática do amor / morte surge, assim, associada à simbólica do fogo purificador / regenerador de todas as faltas / falhas. Uma última nota, apenas para acrescentar que da imensa imaginação fantasiosa do autor (cf. *Historias de cronopios y de famas*, 1962) faz parte todo um diversificado conjunto de referências ao mundo antigo greco-romano (para além de *Todos os fogos o fogo*, veja-se ainda *Los Reys*, 1949).

1.2. *Blow Up – História de um fotógrafo de M. Antonioni*

Passemos agora ao cinema com o realizador a que aludimos atrás: Michelangelo Antonioni. Cineasta italiano, nascido em Ferrara, em 1912, e falecido em Roma, em 2007, Antonioni formou-se em Economia na Universidade de Bolonha e frequentou o *Centro Sperimentale di Cinematografia* na *Cinecittà*, em Roma. A sua obra presta-se a alguma ambiguidade interpretativa. Alguns dos seus críticos apontam-lhe a contradição entre o seu proclamado marxismo e a sua efectiva predilecção e fascínio pelas elites e pela burguesia urbana, em claro contraste com outros cineastas como os neo-realistas e como Fellini ou Pasolini que privilegiavam a classe trabalhadora e a denúncia da exploração, a desigualdade e a injustiça social. Talvez se aplique a Antonioni o que se aplica a Conan Doyle, objecto de acusação similar, isto é, a efectiva obsessão pelas classes privilegiadas patente no cineasta vem acompanhada da sua crítica à degeneração dos valores e à alienação decadente a que os ricos e poderosos seriam propensos. Contudo, é inegável que nos seus filmes transparece uma empatia estética pelo decadentismo burguês envolto numa certa aura de *glamour*. Seja como for, Antonioni faz parte, incontestavelmente, da plêiade de cineastas europeus de excelência, como Frederico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Wim Wenders, Alain Resnais, Jean-Luc Godard ou Manoel de Oliveira.

Acontece que o presente interesse em Antonioni se restringe aqui ao seu filme italo-britânico cujo argumento foi escrito por ele e por Tonino Guerra, intitulado *Blow-Up – História de um fotógrafo* (subtítulo da versão portuguesa), de 1966, e que estabelece a ponte com Julio Cortázar, uma vez que se baseia no seu conto *As babas do Diabo* de 1959 (inserto na obra *As armas secretas*), bem como na vida do fotógrafo britânico David Bailey. Trata-se do primeiro filme escrito em língua inglesa de Antonioni, galardoado com a *Palma de Ouro* do Festival de Cannes em 1966, e nomeações aos *Óscares* (nas categorias de melhor realizador e de melhor argumento original; ao *Globo de Ouro* na categoria de melhor filme estrangeiro; e aos *BAFTA* nas categorias de melhor filme britânico, melhor direcção artística e melhor fotografia.

Blow-Up foi um êxito de bilheteira, muito bem acolhido pela crítica especializada graças ao tratamento da temática das fronteiras entre a realidade e o artifício, entre o visível e o invisível, mas também muito pela controvérsia gerada pela nudez frontal feminina e pelo hedonismo. Para o sucesso deste filme contribuiu também a participação de algumas celebridades da época, como a banda rock *Yardbirds*, a modelo Veruschka ou o comediante britânico Michael Palin, um dos criadores dos *Monty Python*. Se o texto literário (o conto *As babas do diabo*) influenciou profundamente *Blow-Up* este, por sua vez, influenciou cineastas como Francis Ford Coppola e obras cinematográficas como *Um tiro na noite* (1981) de Brian De Palma.

O que nos interessa sublinhar com este filme é a questão da busca do sentido num mundo desarticulado e desconexo. O contexto epocal da história – os finais dos anos 60, princípios dos anos 70 – mergulha-nos nessa questão essencial que é a da realidade como ilusão, que é também o do absurdo e do *nonsense* num mundo supostamente ordenado, controlado e regrado, mas que abre brechas por todo o lado (a sociedade conservadora surge ameaçada pela irreverência criativa da geração *open mind*, em termos culturais, sexuais e artísticos).



Figura 1: *Blow Up* (1968)

Thomas (interpretado por David Hemmings), um fotógrafo artístico e de modelos femininos (como a super modelo Veruschka, interpretada por ela mesma), capta casualmente, através da sua objectiva fotográfica, um encontro amoroso entre uma jovem mulher, Jane (interpretada por Vanessa Redgrave), e um homem bastante mais velho; surpreendidos pelas fotografias reagem – ele de forma furtiva, ela correndo para o fotógrafo com o objectivo de conseguir o rolo comprometedor. Thomas recusa entregar-lho, mas mais tarde a insistência da jovem na obtenção do rolo leva-a a entregar-se sexualmente ao fotógrafo insensível mas irresistível. Contudo, Thomas

ludibria-a, entregando um rolo falso e, intrigado, começa a revelar as fotografias obtidas no parque. É, então, que se apercebe, nas fotos reveladas e ampliadas (*blow up*), que se terá dado um crime (a direcção do olhar suspeito da jovem mulher revela um vulto empunhando uma arma), crime esse que Thomas primeiramente pensa ter evitado, afugentando o casal com os disparos da sua câmara fotográfica, mas que, logo depois, com mais algumas revelações e ampliações, vem a aperceber-se de ter ocorrido efectivamente, uma vez que um parcial vulto de homem que jaz no chão parece surgir nas fotografias. Uma ida posterior ao jardim público onde tudo terá acontecido confirma, *de visu e in loco*, a existência do corpo da vítima desconhecida, mas, assustado por um som na noite, abandona o local. De regresso, constata que um assalto ao seu estúdio fez desaparecer as provas fotográficas (embora uma única ampliação tivesse sido poupada) e, para cúmulo, o próprio corpo virá a desaparecer do local onde o fotógrafo o vira com os seus próprios olhos. Sem provas (uma foto de um corpo deitado no chão não constitui um elemento de prova) e sem corpo / cadáver no parque público, será que tudo aquilo terá efectivamente acontecido? E os indícios poderão tornar-se provas verdadeiramente fiáveis? E o homem que jazia no chão do jardim público corresponderia a um verdadeiro cadáver? Ou tudo aquilo não terá passado de pura ilusão de óptica ou de imaginação alucinada? Tudo parecia um sonho e Thomas parece já não ter a certeza do que realmente viu. No fim, ao caminhar pelo parque vê-se envolvido numa cena absurda de mimos que estão a jogar ténis sem raquetes nem bola e, alinhando na cena, devolve uma bola imaginária que lhe foi lançada; ao fazê-lo, o som desta ao bater no chão provoca a surpresa dos espectadores. Não será por acaso que o filme termina com um grupo de mimos foliões e um imaginário jogo de ténis em que o próprio Thomas é convidado a participar. O que parece real pode ser ilusão e o que parece ilusão pode ser realidade. O sentido do mundo e das coisas pode ser complicado para estas personagens (jovens, belas, egocêntricas, alienadas) oriundas do meio urbano e burguês londrino dos anos 60.

Um apontamento final, antes de terminar: não passa despercebida ao espectador a sua natureza fortemente inter-artística e intertextual, seja sob a forma de fontes e influências seja sob a forma de citação explícita ou implícita, e que envolve, por exemplo, a literatura (como fonte de inspiração ou como citação do género policial), a fotografia (como *documento* e como *monumento*), a música (o *jazz*, o *rock*), o próprio cinema (género policial, por exemplo).

1.3. A Amante do Tenente Francês: o romance de John Fowles, o argumento de Harold Pinter e o filme de Karel Reisz

O terceiro caso que incluímos neste roteiro é o de um filme (de Karel Reisz) feito a partir de um texto literário (de John Fowles), não como simples fonte de inspiração mas como adaptação ao cinema de um romance anterior, mantendo-lhe o mesmo título: *The French Lieutenant's Woman* (em português, *A Amante do Tenente Francês*).

Tal adaptação terá como texto intermediário o argumento de Harold Pinter.

Primeiramente, umas breves palavras sobre o romancista e esta sua obra impõem-se. John Fowles foi um reputado romancista inglês, nascido em Leigh-on-Sea (no Essex), em 1926, e falecido em 2005, em Dorset. Licenciado em língua francesa, na Universidade de Oxford, foi um leitor e admirador de escritores franceses como Albert Camus e Jean-Paul Sartre. Exerceu a profissão de professor, tendo-se tornado, posteriormente, escritor. Em 1963, surge o seu primeiro romance, *O Coleccionador*. O sucesso indu-lo à escrita de outros romances (como *The Aristos*, 1963 e *The Magus*, 1965). Em 1969, publica aquele que se tornará o seu romance mais famoso e premiado, *The French Lieutenant's Woman*.

Trata-se de um romance baseado nos códigos romanescos do chamado romance romântico ou gótico, género cujos antecedentes nos fazem recuar ainda mais, nomeadamente ao romance de costumes do século XVIII. Conta-nos a história de Charles Smithson, um aristocrata naturalista / antropólogo e noivo de Ernestina Freeman (filha única de um rico comerciante), que se apaixona por uma mulher misteriosa, estranha, melancólica e proscrita pela moral e convenções da sociedade vitoriana do seu tempo, Sarah Woodruff (a amante do tenente francês). Ela representa o arquétipo da mulher demoníaca (vestida de negro, furtiva), capaz de assumir a sua inconformidade existencial aos códigos que regem a condição feminina da época – os do puritanismo vitoriano –, mostrando-se independente do poder masculino (questão do livre arbítrio) e, mais, evidenciando uma capacidade manipuladora e instrumentalizadora do sexo oposto (deixa-se seduzir por Charles como terapia para o seu antigo mal de amor – o adúltero tenente francês – e, depois, deixa-o, numa das alternativas oferecidas ao leitor). O mais interessante deste romance é, não apenas, o da rigorosa reconstituição da época inglesa de meados do século XIX, mas a manifestação clara que essa mesma época é objecto do olhar de Fowles enquanto autor do século XX, assumindo-se uma postura irónica (decorrente do próprio fosso epocal referido) através de intervenções na narrativa (comentários sobre a sociedade vitoriana; citações de Darwin, Marx e de poetas da época; notas de rodapé; diálogos com o leitor) e oferecendo ao leitor três finais em aberto (em dois deles há casamentos: um com Ernestina e o outro com Sarah; no terceiro, Charles é abandonado pela ex-governanta da casa dos Talbots). O carácter metaficcional, paródico e de feição experimental deste romance, conjugado com a abordagem crítica da condição feminina, situa-o nas fronteiras entre a modernidade e a pós-modernidade do século XX. Dominando com perfeito à-vontade os códigos do romance romântico, bem como os da comédia de costumes, Fowles abre caminho à passagem do romance moderno para o pós-moderno.

John Fowles entregará a responsabilidade da adaptação do seu romance ao cinema ao dramaturgo inglês, Harold Pinter, futuro prémio Nobel da Literatura, e a direcção do projecto ao inglês de origem checa, Karel Reisz. Será justo dizer-se que aos dois nomes referidos (o do dramaturgo e o do realizador) se deve a criação de

uma nova obra-prima: o filme *A Amante do Tenente Francês* (1981).

Harold Pinter, nascido em Londres, em 1930, e aí falecido, em 2008, foi um reconhecido escritor, poeta, dramaturgo e activista político em prol do pacifismo. Cultivador do chamado *teatro do absurdo*, conjuntamente com Samuel Beckett e Eugène Ionesco, virá a ser distinguido pela Academia Sueca, em 2005, com o Prémio Nobel da Literatura, enfrentando as críticas injustas dos seus ferozes oponentes políticos que não lhe perdoaram a sua condenação da intervenção militar britânica e norte-americana de 2003 no Iraque. A Pinter se deve muito na concepção dramaturgicamente original do filme, nomeadamente a sua condição pós-moderna patente na estrutura narrativa e na natureza da linguagem.

Karel Reisz, nascido em Ostrava (Checoslováquia), em 1926, e falecido em Londres, em 2002, foi um cineasta inglês de origem checa e judaica, uma vez que ainda criança conseguiu escapar ao holocausto quando foi levado para Inglaterra, aí se naturalizando e estabelecendo para o resto da vida (os seus pais morreram em Auschwitz). Realizou vários filmes, alguns de grande sucesso, como é o caso de *A Amante do Tenente Francês*, de 1981. Estudou em Cambridge e cedo manifestou o seu interesse pela arte cinematográfica através da escrita sobre técnicas de montagem e, depois, como protagonista do movimento *free cinema* que postulava novos caminhos estéticos e empenhamento nas causas sociais. À direcção de Reisz também muito deve o sucesso do filme, bem como à direcção artística, à fotografia e à qualidade excepcional do elenco de actores (Meryl Streep e Jeremy Irons, nos respectivos duplos papéis de Sarah / Anna e Mike / Charles). O filme não chegou a ser premiado, mas Meryl Streep arrecadou o *Globo de Ouro*, o *BAFTA* e a sua segunda nomeação para o *Óscar*.

Pinter e Reisz convertem o romance de Fowles numa original linguagem cinematográfica, reafirmando o sentido de modernidade / pós-modernidade, pois que um olhar contemporâneo está patente na estrutura metalinguística e metaficcional, permitindo, por via do tratamento do tema da relação amorosa e do adultério, a análise dos costumes e do problema de género (masculino / feminino). Num desafiante jogo especular apresentam-se, em *mise en abyme* (“the movie within the movie”), duas histórias protagonizadas pelos mesmos actores: uma história de amor entre os actores Mick e Anna dentro do filme, passada nos anos setenta do século XX (que acaba com o desencontro final) e a história de Charles e Sarah, um amor infractor das rígidas regras de conduta moral da época vitoriana inglesa (século XIX), que inversamente termina com um desenlace feliz. Em vez dos três finais possíveis de Fowles, no filme temos dois – o da novela sentimental da época vitoriana (narrativa de 2º grau) com final feliz e o da época actual (narrativa de 1º grau) com final infeliz: a ambígua Anna mantém-se simultaneamente casada e descomprometida em relação ao amante, Mike. De certo modo, de forma semelhante ao romance, observa-se, pois, no filme, a contraposição de pontos de vista / tempos (diálogo presente-passado) e de possibilidades alternativas, mas, na estrutura especular deste último, os códigos

existenciais, comportamentais, culturais e axiológicos num tempo (séc. XIX) e no outro (séc. XX) não permitem soluções idênticas para as duas histórias: a felicidade é possível na história de 2º grau, mas não na de 1º grau.



Fig. 2: *The French Lieutenant's Woman* (1981)

2. AS LIGAÇÕES PERIGOSAS: DO ROMANCE EPISTOLAR DE CHODERLOS DE LACLOS AO FILME DE STEPHEN FREARS

Literatura e cinema, embora utilizando processos diferentes, partilham o mesmo objectivo de criar uma emoção estética de modo a veicular, com a máxima eficácia, uma mensagem, nomeadamente narrando uma história. Se a literatura se pode definir como arte da palavra, o cinema serve-se de um conjunto de vários meios: imagem; guarda-roupa e cenários; representação dos actores (com ou sem recurso à palavra); manipulação do tempo; movimento da câmara; montagem; eventualmente, efeitos especiais. Focaremos aqui brevemente alguns dos aspectos mais relevantes da transposição para o cinema do célebre romance de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, levada a cabo pela dupla Christopher Hampton (argumentista) e Stephen Frears (realizador) no filme *Dangerous Liaisons*¹. Empresa deveras complexa, visto que a obra original é um romance epistolar polifónico, publicado em 1782. Nele o autor põe a nu a libertinagem aristocrática da França pré-revolucionária. Obra maior da

1 Cf. Frears, *Dangerous Liaisons (Ligações Perigosas)*, 1988. O argumento, vencedor de um Óscar, é de Christopher Hampton, que já havia previamente adaptado o romance francês de Laclos para o teatro inglês. O elenco conta com um grupo excepcional de actores, tendo, nos principais papéis: Glenn Close (Marquesa de Merteuil), John Malkovitch (Visconde de Valmont), Michelle Pfeiffer (Madame de Tourvel), Uma Thurman (Cécile de Volanges), Keanu Reeves (Cavaleiro Danceny), Swoosie Kurtz (Madame de Volanges) e Mildred Natwick (Madame de Rosemonde). O filme ganhou ainda os Óscares de melhor cenografia (Stuart Craig e Gerard James) e guarda-roupa (James Acheson).

literatura francesa, ela tem suscitado o interesse de vários outros cineastas para além de Frears/Hampton, tanto ocidentais como orientais, dos quais se destacam os seguintes: Roger Vadim, *Les Liaisons dangereuses 1960* (Les Films Marceau, 1959); Milos Forman, *Valmont* (Pathé, 1989); Roger Kumble, *Cruel Intentions* (Columbia Pictures, 1999); E J-yong, *Untold Scandal* (Bom Films, 2003) ou Hur Jin-ho, *Dangerous Liaisons* (Easternlight Films e Zonbo Media, 2012).

Quando surgem em França *Les Liaisons dangereuses*, o seu autor, Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), capitão de artilharia, é apenas conhecido pela autoria de alguns poemas pouco reconhecidos pela crítica coeva e de uma ópera-cómica sentimental, também sem grande sucesso junto do público. Contudo, o seu romance impõe-se como um modelo de mestria narrativa e literária, inscrevendo-se num género muito em voga na época – o do romance epistolar com vários correspondentes. Trata-se de um tipo de texto que requer um leitor mais activo, pois a ausência de um narrador onisciente deixa-lhe a tarefa de reconstituir a ordem da narração a partir da construção do sentido implícito nas relações estabelecidas entre os vários grupos de cartas trocadas entre as diversas personagens. Assim, é aparentemente deixada ao leitor a responsabilidade de interpretar os diversos jogos de intrigas, de sedução, de crueldade e de paixão que constituem a trama do romance, embora sob a batuta velada da instância autoral. O metatexto prefacial surge como espaço privilegiado da manifestação da ilusão da autenticidade e da instauração do pacto de leitura. Aí se apresenta a instância autoral sucessivamente mascarada de editor e de redactor, fornecendo ao leitor os dados sobre o manuscrito imprescindíveis para a persuasiva *captatio benevolentiae*, negando a ficção romanesca e originando, deste modo, uma duplicação do acto de criação. Para além disso, explicitam-se aí as várias funções inerentes a este tipo de processo editorial: descoberta casual das cartas manuscritas originais, recolha de informação complementar sobre os acontecimentos de forma a suprir as lacunas da recolha epistolar, correcção gramatical e estilística, selecção e organização, anotação, comentário e publicação. Laclos, ao utilizar magistralmente as convenções desta forma romanesca, visa desmascarar subtilmente a libertinagem cruel e a corrupção moral da aristocracia francesa do Século das Luzes. A obra foi um sucesso. O autor falecerá vinte anos depois, deixando o projecto de um segundo romance, contraponto deste, em que seria enaltecido o amor sincero e duradouro.

As *Ligações perigosas* são um romance composto por quatro partes de extensão aproximada, funcionando cada uma delas inesperadamente quase como um acto de uma tragédia clássica à maneira raciniana. Na primeira parte (cartas I-L), são colocados em cena dois brilhantes libertinos empenhados numa estratégia de corrupção e de conquista de que, no final, serão as vítimas, como veremos adiante. Querendo vingar-se por ter sido abandonada pelo conde de Gercourt, a marquesa de Merteuil pretende desonrar antes do seu casamento a jovem Cécile de Volanges, noiva do seu antigo amante. Para isso, ela apela ao visconde de Valmont, a quem a liga uma estreita cumplicidade libertina, pedindo-lhe que seduza Cécile. Valmont

recusa inicialmente, preferindo levar a cabo o seu próprio projecto libertino, o de seduzir a virtuosa presidente de Tourvel. Tornando-se na única confidente de Cécile, Merteuil encoraja-a a amar o seu mestre de música, o cavaleiro Danceny, e aceita ser uma recompensa para Valmont, caso este lhe forneça a prova escrita da sedução da presidente. Contudo, esta, encorajada por uma amiga, uma prima da marquesa e a mãe de Cécile, resiste ao visconde, acabando por conseguir que ele regresse a Paris. Ao descobrir que fora por acção da mãe de Cécile que se ficara a dever a resistência de Tourvel, Valmont decide, finalmente, ajudar a marquesa no seu projecto de sedução da jovem, a qual rompe com Danceny.

Na segunda parte (cartas LI-LXXXVII), Merteuil não desiste do seu projecto de desonra de Cécile, manipulando-a, bem como Danceny, com a ajuda de Valmont. Para tal, revela toda a intriga à prima, que interdita a sua casa ao mestre de música e leva a filha para o castelo da senhora de Rosemonde, tia de Valmont, onde já se encontra Tourvel. O libertino segue mãe e filha, tornando-se no intermediário entre os dois jovens apaixonados. Todavia, para ele trata-se duma oportunidade de ouro para rever a presidente. A marquesa, em Paris, projecta uma aventura rebuscada, cuja concretização leva à desonra total do libertino Prévau, que ousara tentar desmascará-la. Merteuil, neste momento da narrativa, surge triunfante em todas as frentes, manipulando o destino de todos e gozando da melhor das reputações.

Na terceira parte (cartas LXXXVIII-CXXIV), Valmont convence Cécile a entregar-lhe a chave do quarto para poder receber em segredo as cartas de Danceny. Tal ardil permite-lhe consumir a desonra da jovem para gáudio de Merteuil, a quem a vítima, desesperada, pede conselhos. Por seu lado, Tourvel, sentindo-se quase a sucumbir a Valmont, decide fugir, para estupefacção do libertino, que a manda espiar. Então, Valmont contra-ataca, solicitando um encontro à presidente por intermédio do seu confessor, a quem se mostra fingidamente convertido. Quanto a Merteuil, troca o último amante por Danceny, o que desagrade profundamente a Valmont, que investe na reaproximação entre Cécile e o cavaleiro.

A quarta parte (cartas CXXV-CLXXV) é decisiva para os vários jogos da intriga. Valmont envia, finalmente, a Merteuil a prova escrita da conquista de Tourvel. No entanto, a marquesa acredita que o libertino está ridiculamente apaixonado pela presidente e desafia-o a romper com ela. Por orgulho, Valmont cede, enviando a Tourvel uma carta de ruptura inspirada pela pérfida marquesa, baseada no argumento de que “*ce n’est pas ma faute*” (carta CLXI). Merteuil triunfa, pois, na sua manipulação do libertino, jogando com a vaidade deste. No entanto, Valmont não aceita a ligação da marquesa com Danceny e envia-lhe um ultimato, ao qual ela responde com uma declaração de guerra. Os dados estão lançados, desencadeando o mecanismo trágico: Valmont reconcilia os jovens apaixonados, e a marquesa, por seu turno, mostra a Danceny as cartas de Valmont. O cavaleiro mata o visconde num duelo, enquanto a presidente de Tourvel agoniza, tanto de remorsos, como devido ao cruel abandono de que foi vítima. Cécile regressa ao convento, e Danceny exila-se em Malta. Desmascarada

pela revelação das suas cartas a Valmont, apupada no teatro, arruinada, desfigurada pela varíola, a libertina foge com algumas jóias sobrantes para a Holanda.

Compreenderemos ainda melhor o sentido da expressão “as ligações perigosas” que dá título ao romance se atentarmos igualmente no subtítulo, na epígrafe, na advertência do editor e no prefácio do redactor. Assim, título e subtítulo, “LES LIAISONS DANGEREUSES/ ou/ LETTRES/ Recueillies dans une Sociéte, et publiées/ pour l’instruction de quelques autres./ Par M. C..... DE L...” (Laclos, 1989, p. 21), convocam directamente a atenção do leitor para o perigo das ligações, amorosas e sociais, visto tratar-se da publicação de cartas supostamente autênticas recolhidas num círculo mundano parisiense por um anónimo facilmente identificável através das iniciais (Choderlos de Laclos). O propósito moral da iniciativa consiste na instrução do público, o que volta a ser sugerido na epígrafe inicial, retirada do prefácio de Rousseau ao seu romance epistolar de 1761, *Julie ou la Nouvelle Heloïse*: “J’ai vu les mœurs de mon temps, et j’ai publié ces lettres” (p. 23). Embora alguns classifiquem a obra de Laclos como uma anti-*Julie* libertina, em nosso entender trata-se antes de um piscar de olho ao leitor, chamando-lhe a atenção para a crítica velada da libertinagem e a valorização do amor sincero, capaz de derrotar a perfídia libertina, verdadeira lição sugerida pelo romance laclosiano.

Também nos *dois* prefácios das *Liaisons dangereuses* (“Avertissement de l’Éditeur” [pp. 24-25] e “Préface du Rédacteur” [pp. 26-30]), se constata que, onde a interpretação superficial lê uma mera versão libertina do romance rousseauiano, deveria antes buscar-se uma mais profunda convergência de opiniões morais entre os autores, ou seja, a condenação moral não deixa de existir apenas por se ter transformado em crítica mais subtil e dissimulada, que as modernas leituras laclosianas procuram evidenciar. A ironia pode não ser acessível a todos os espíritos, mas é uma arma poderosíssima, capaz de, qual Cavalos de Tróia, minar por dentro o inimigo. O brilhante estratega militar sabê-lo-ia com toda a certeza, divergindo nos meios relativamente ao filósofo pedagogo. Laclos apresenta, então, a recolha epistolar através do duplo olhar de duas instâncias enunciadoras, o editor, responsável pelo “Avertissement” inicial, e o redactor, responsável pelo “Préface”. Do ponto de vista da retórica da autenticidade do romance epistolar, trata-se aqui de um jogo curioso com o leitor, o qual, conhecedor das regras, espera, sobretudo, a segunda instância prefacial, onde todo o protocolo do código é respeitado de acordo com a tradição: descoberta ou posse casual dos manuscritos originais, aturado trabalho de correcção, selecção, organização dos mesmos, apagamento dos nomes dos epistológrafos, fornecimento, em notas, de informações imprescindíveis ao leitor, justificação da variedade dos estilos e da excessiva extensão de algumas cartas, mérito da obra e sua finalidade moral de exemplo *para todos* aliada ao “agrément” estético, antecipação das críticas negativas dos diversos tipos de público. Contudo, este pseudo redactor aproveita o espaço do prefácio para dar conta das suas discordâncias relativas às imposições do pseudo editor. Este último, igualmente duplo da instância autoral, autoridade máxima

e identificável com as significativas iniciais “M. C.... DE L...”, não abdica de dar também a sua perspectiva por escrito. Afirma ser sua convicção que a recolha apresentada mais não é que uma ficção, desmentindo, assim, os propósitos do redactor: “Nous croyons devoir prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu’en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l’authenticité de ce recueil et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n’est qu’un roman” (p. 24). Após o choque deste *incipit*, seguem-se considerações de ordem moral que acusam o falso redactor de inverosimilhança, ao ter situado história tão aristocraticamente libertina numa época de triunfo dos novos valores morais e filosóficos da classe ascendente, a burguesia (pp. 24-25). Precedendo o prefácio do redactor, este gesto autoritário (autoral) coloca-o inequivocamente sob o signo do romanesco, da retórica da autenticidade, condicionando a liberdade de decisão hermenêutica do leitor. Contudo, este será chamado a desempenhar um papel bastante activo, mais do que no tradicional romance epistolar, pois a posição moral do autor esconde-se nas subtilidades das entrelinhas/ “entrecartas”: o par libertino é enaltecido pela sua superior inteligência ou moralmente desprezível pelos seus actos? Qual dos dois domina? As vítimas estão completamente isentas de culpa na sua própria desgraça e/ou morte? Porque morre Valmont às mãos do inexperiente Danceny, que quer lavar a honra mas é igualmente culpado/seduzido por Merteuil? Porque não morre a Marquesa? E, *last but not least*, terão os libertinos cedido ao ridículo, caindo nas armadilhas de Eros, não apenas do êxtase dos sentidos dos inconsequentes jogos eróticos *sans lendemain*, mas também do amor sentimental rousseauiano? O destino final de Valmont e Merteuil exige uma leitura circular do romance, dado que, procurando bem, estas respostas talvez se encontrem nas entrelinhas das suas cartas desde o início.

A adaptação cinematográfica deste romance levada a cabo pelo argumentista Christopher Hampton e pelo realizador Stephen Frears revela uma compreensão bastante profunda das questões *supra* mencionadas, como veremos adiante. Hampton, nascido no Faial a 26 de Janeiro de 1946 e filho de pais britânicos, construiu uma importante carreira como dramaturgo, argumentista, realizador, actor e produtor. Em 1988, ganhou o Óscar para melhor argumento adaptado com o seu trabalho no filme *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears. Aliás, no início e antes das alterações introduzidas pelo realizador, o argumento baseava-se numa primeira adaptação de Hampton, especialista em literatura francesa clássica e setecentista, do romance de Laclos para o teatro inglês (em 1984, para a Royal Shakespeare Company; dois anos antes, havia já traduzido o *Tartuffe* de Molière). Quanto a Frears, nascido em Leicester a 20 de Junho de 1941, iniciou-se no teatro e na televisão, nomeadamente na BBC, tendo-se tornado actualmente num dos mais respeitáveis realizadores de Hollywood e do cinema europeu. No seu currículo conta com realizações diversas e premiadas, tais como *Dangerous Liaisons* (1988), *The Grifters* (1990), *Mary Reilly* (1996) ou *The Queen* (2006), entre muitas outras.

Dangerous Liaisons é um filme que se destaca pelo seu humor cínico, olhar

sofisticado e realista sobre um conturbado final de época. Estas são, aliás, características comuns à restante obra de Frears e que estão na base do sucesso junto do público e da crítica.



Fig. 3: *Dangerous Liaisons* (1988)

Do literário ao fílmico é necessário um processo complexo de transposição. A adaptação é, primeiro, um trabalho de leitura e, em seguida, uma reescrita, em função das possibilidades expressivas do cinema (imagem e som; guarda-roupa e cenários; representação dos actores; manipulação do tempo; movimento da câmara; montagem). Assim, na metamorfose do sistema semiótico literário para o do audiovisual, verifica-se uma primeira transformação que opera uma passagem da palavra escrita à palavra oral, embora, neste caso, o texto epistolar, pela sua natureza, pressuponha já uma conversação, não presencial mas diferida. A dramatização e a construção dos diálogos, bem como o trabalho de reconstituição dos acontecimentos são de grande complexidade, uma vez que a carta narra algo já vivido, enquanto o filme mostra o evento em directo. Contudo, na obra de Frears, o modo de expressão consegue manter um grau de intimidade aproximado ao da correspondência epistolar. Temos, assim, numerosos encontros a sós; referências às cartas; várias montagens que alternam planos diferentes (por exemplo: uma personagem lê uma carta enquanto se ouve a voz *off* do remetente lendo-a e se assiste a cenas que representam o que nela está escrito – Mouronval, 2010). A utilização constante do grande plano sobre as personagens vai ao encontro da sua intimidade (por outro lado, o recurso ao reflexo no espelho simboliza a duplicidade dos libertinos). A carta, presença constante neste filme, confere à correspondência uma função dramática equivalente à do romance laclosiano: primeira carta do genérico inicial; as de Tourvel, que Valmont quer recuperar para descobrir quem o denunciou. Percebendo que provêm de Madame de Volanges, seduz Cécile como acto de vingança;

a famosa carta XLVIII escrita a Tourvel pelo libertino sobre as costas de Émilie; ainda aquela exigida por Merteuil sobre a derrota de Tourvel; ou a de Danceny a Cécile para que forneça a chave do seu quarto a Valmont; ou ainda a de Cécile a Merteuil sobre a sua primeira noite com o libertino; etc..

Hampton e Frears optam por manter o mesmo quadro epocal e social da obra literária, embora façam desaparecer algumas personagens (Sophie Carnay, Prévan, M. Bertrand, a Maréchale de ***, etc.) e uns quantos episódios, nomeadamente da segunda parte do romance. O sacrifício dessas intrigas secundárias (como o episódio de Prévan) reforça a concentração nas personagens nucleares. Por exemplo, Gercourt vê o seu nome alterado para Bastide (por dificuldade de pronúnciação por parte dos actores). Estas alterações visam uma melhor adaptação ao novo público-alvo, a quem se fornece uma interpretação própria do romance laclosiano, preservando-se, deste modo, a dimensão universal e atemporal das paixões humanas. Contudo, o essencial da intriga do romance é respeitado no filme, aí se apresentando todos os seus elementos basilares: a relação central entre Merteuil e Valmont, que se encontram constantemente para falarem dos seus pérfidos projectos (atente-se na manutenção das metáforas do vocabulário militar, marca do estilo dos libertinos laclosianos, para quem a libertinagem é um combate²). Relativamente ao projecto de Valmont, ele é retomado com particular destaque ao longo do filme. Também se mostra claramente a subtileza com que Merteuil exerce o seu poder sobre o libertino, igualmente uma vítima sua. Ela convence-o a vingá-la do Conde de Bastide (o noivo de Cécile), seduzindo a jovem antes do casamento. Depois, chantageia Valmont a respeito de Tourvel: só se entregará ao libertino se este lhe fornecer uma prova escrita da capitulação da presidente. A marquesa, ao aperceber-se do amor de Valmont pela rival (na cena inventada pelo realizador do recital no castelo de Rosemonde³), manipula-o, fazendo-o sentir vergonha pelo ridículo da sua paixão por Tourvel e levando-o a romper violentamente com a presidente. Também o seu papel de educador libertino de Cécile é manipulado pela marquesa.

O filme divide-se em três partes. Na primeira, correspondendo aproximadamente aos trinta minutos iniciais, são-nos apresentadas as personagens nucleares, o contexto histórico-social e geográfico, bem como as principais linhas da intriga, desde o genérico de abertura até à cena em que Valmont escreve a Tourvel sobre as costas da cortesã, verificando-se o afastamento temporário do libertino. A segunda parte, mais longa,

2 Reveja-se a sequência inicial da *toilette* de ambos como se se preparassem para uma justa ou um duelo, tal como posteriormente a intriga vai desenvolver. Por outro lado, para além da guerra dos sexos, a sequência sugere igualmente a preparação de dois actores colocando a máscara antes de entrarem em cena e deve ser interpretada em relação com o final, quando Merteuil, desmascarada social e moralmente, retira a maquilhagem diante do seu espelho.

3 Esta sequência muda traduz bem o espírito do romance. Ao recital assistem Valmont, Merteuil, Tourvel e Cécile. A posição das personagens, os olhares trocados, os movimentos da câmara sobre uns e outros simulam a penetração psicológica. A marquesa compreende, então, os verdadeiros sentimentos de Valmont relativamente à presidente.

decorre até à vitória do sedutor sobre as suas vítimas (Cécile e Tourvel). A última parte põe em cena a precipitação no confronto entre os dois libertinos e o desenlace trágico. Por outro lado, no romance os dois libertinos apenas se encontram uma vez, enquanto no filme contracenam frequentemente. Tal facto acentua a progressão dramática que conduz do diálogo cúmplice ao confronto final. Não obstante, a obra cinematográfica preserva algumas cartas lidas em voz *off* (acrescentando até aquela em que Merteuil revela a Danceny a ligação entre Valmont e Cécile).

A imagem de abertura do genérico mostra, em grande plano, duas mãos femininas, uma delas ostentando uma pulseira composta por três fiadas de pérolas, que seguram uma carta lacrada a vermelho, onde está escrito o título do filme, *Dangerous Liaisons*. Assim, e especialmente no caso do espectador que não leu o romance, pode depreender-se que a história se situa numa época passada e num meio social rico e aristocrático. As mãos femininas sugerem que a intriga será conduzida por uma mulher. A carta lacrada sugere ainda a correspondência epistolar e o segredo, mostrando-se a importância do objecto “carta” no filme. Em seguida, assiste-se a uma montagem alternada sobre os já referidos rituais de *toilette* da marquesa e do visconde. Saliente-se o jogo de grandes planos da câmara tanto sobre o reflexo de Merteuil no espelho como sobre a máscara que Valmont coloca no rosto enquanto lhe empoam a cabeleira, como sugestão da duplicidade dos libertinos. Os actores fixam a câmara quando estão prontos num frente-a-frente provocador. Recordemos que o *incipit* do romance é constituído por quatro cartas. A primeira e a terceira são da ingénua Cécile à sua amiga e confidente Sophie (personagem eliminada no filme). A segunda é de Merteuil a Valmont, e a quarta constitui a resposta do visconde à marquesa. Aqui os libertinos expõem os seus pérfidos projectos num tom mundano, que contrasta fortemente com o estilo da jovem, percebida agora como potencial vítima inocente. No filme, temos uma longa sequência de conversas de salão, primeiro entre Merteuil, Madame de Volanges e a sua filha, às quais vem juntar-se Valmont. São aqui resumidas cerca de cinquenta páginas do romance até à exposição dos planos do par libertino: sedução da virginal Cécile e da virtuosa presidente de Tourvel. Os dados estão lançados, tanto para as vítimas como para os sedutores.

A declaração de guerra entre os libertinos ocorre numa cena muito movimentada, com a câmara a alternar os planos afastados e os grandes planos enquanto mostra Valmont a perseguir a marquesa pela divisão, ele que viera reclamar de Merteuil a sua recompensa, depois de lhe anunciar a vitória sobre Tourvel. A recusa daquela, por acreditar que o visconde está apaixonado pela presidente, deixa-o totalmente fora de si. Ele afirma-lhe o contrário, dizendo querer “regressar ao porto”. O jogo da câmara é aqui crucial, porque carrega de sentido as palavras e os silêncios. Merteuil, em silêncio, mostra-nos um rosto que passa da emoção ao ódio, acompanhando as palavras de Valmont, onde ela sente a paixão deste pela rival. O recuo da marquesa e a forma como se afasta são a sua reacção à confissão de Valmont: “ce n’est pas ma faute”. Por outro lado, esta imagem explica a cena do cruel abandono da

presidente por Valmont, com base na mesma frase. A guerra assim declarada conduz ao final trágico e condenatório da libertinagem, destruidora tanto para as vítimas como para os libertinos. O duelo entre Danceny e Valmont, que resulta na morte do último com a sugestão de um acto suicida, é filmado alternadamente à agonia da presidente. Valmont entrega ao cavaleiro as cartas comprometedoras de Merteuil e fá-lo prometer dizer toda a verdade a Tourvel, que morre confortada, ao contrário da personagem laclosiana. Merteuil surge desesperada com a morte de Valmont. Depois é humilhada no teatro e, ao invés de ficar desfigurada pela doença, desmaquia-se diante do mesmo espelho da sequência inicial, retirando simbolicamente a máscara. Esta estrutura circular acentua a passagem do triunfo à derrota do par libertino e a leitura condenatória da libertinagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÁZAR, Julio (1971). *Todos os fogos o fogo*. Lisboa: Editorial Estampa [1969].

FOWLES, John (1983). *A Amante do Tenente Francês*. Lisboa: Presença [1969].

LACLOS, Pierre Choderlos de (1989). *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Pocket [1782].

MOURONVAL, Chloé (2010). *Du roman aux films: Les liaisons dangereuses*. Littérature. <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592> (consultado a 21-03-2015).

Filmografia

ANTONIONI, Michelangelo (1966). *Blow-up – História de um fotógrafo*. Turner Entertainment / Metro-Goldwyn-Mayer (DVD).

FREARS, Stephen (1988). *Dangerous Liaisons (Ligações Perigosas)*. Warner Bros.

REISZ, Karel (1981/2002). *The French Lieutenant's Woman*, Juniper Films / MGM / United Artists (DVD).



PARTE II: Artes e Comunicação

FONTE DE INFORMAÇÃO, ESCRITOS POPULARES: A RELIGIOSIDADE NA LITERATURA DE CORDEL*

Ingrid Fechine

Orlando Angelo

Elissama Vitor Barreto

Universidade Estadual da Paraíba/Brasil

RESUMO

A Literatura de Cordel se apresenta como um fio condutor da comunicação presente nas atividades cotidianas, através das informações contidas nas crenças, atualidade, vivência e reflexões sobre fatos. Como um meio de comunicação, o cordel, instiga o debate social, a partir de uma linguagem peculiar, composta por rimas e jogos de palavras. Desde o seu surgimento, esteve atrelado às manifestações artísticas, históricas e sociais das classes populares. No Brasil, essa função foi ressaltada pelo pouco acesso aos meios de comunicação de massa, fazendo com que os folhetos fossem as principais fontes de informação da população. Desta forma, e devido a sua importância como documento histórico, o presente artigo tem como objetivo expor os elementos do imaginário religioso popular existente nos folhetos da Biblioteca Átila Almeida, situada no Campus I da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

PALAVRAS-CHAVE: comunicação, cultura e religiosidade, folheto, literatura de cordel.

RESUMEN

La Literatura de Cordel se presenta como un hilo conductor de la comunicación presente en las actividades cotidianas, a través de las informaciones encerradas en las creencias, actualidad, vivencia y reflexiones sobre hechos. Como un medio de comunicación, el cordel estimula el debate social, a partir de un lenguaje peculiar, compuesto por rimas y juegos de palabras. Desde su surgimiento, estuvo vinculado a las manifestaciones artísticas, históricas y sociales de las clases populares. En Brasil, esa función fue resaltada por poco acceso a los medios de comunicación de masa, haciendo con que los folletos fuesen las principales fuentes de información de la población. De esta forma, y debido a su importancia como documento histórico, el presente artículo tiene como objetivo exponer los elementos del imaginario religioso popular existente en los folletos de la Biblioteca Átila Almeida, ubicada en el Campus I de la Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

PALABRAS CLAVE: comunicación, cultura y religiosidad, folleto, literatura de cordel.

* Artigo resultante de parte da investigação intitulada: “Escritos da cultura popular: a comunicação através da religiosidade na Literatura de Cordel” (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC/UEPB - Cota 2014-2015), apoiada nos estudos do Grupo de Pesquisa “Comunicação, Memória e Cultura Popular”.

1. INTRODUÇÃO

O cordel informa, aponta, conta, diverte e estimula a criação em torno dos “causos”, partindo do imaginário popular, falando do cotidiano, da política, das realidades e ilusões, personagens públicos ou anônimos; de nossos fatos polêmicos do passado, presente, do que podemos esperar para o futuro. Esse encontro de espaços e imagens sociais caminha com a busca do reconhecimento dessa arte popular, desse saber peculiar, tradicional e criativo que mostra, com sua permanência, o seu potencial comunicativo.

Na cultura paraibana, a importância do cordel se faz presente e ganha destaque pela existência de um grande número de admiradores, pesquisadores, leitores e produtores dessa atividade cultural, que se mantém viva, mesmo diante dos apelos da modernidade, onde somente os produtos culturais considerados vendáveis têm valor junto à mídia.

A cidade de Campina Grande, de modo especial, dispõe de um ambiente propício à Literatura de Cordel. Nesta, são realizados grandes eventos que favorecem a sua divulgação. Cabe destacar que é sede da Academia Paraibana de Literatura de Cordel e, também, da Casa do Poeta.

Relevante, também, o fato de a UEPB ter uma das maiores bibliotecas de Literatura de Cordel do mundo, adquirida dos herdeiros do pesquisador, Átila Almeida, onde a pesquisa de campo foi desenvolvida, com a catalogação dos folhetos que trazem como título, assuntos religiosos. Além disso, Campina Grande tem no cordel um instrumento representativo de sua própria cultura, sendo o folheto parte integrante da paisagem da cidade, contando com vários pontos de vendas, o que contribui para mantê-lo em circulação e estimular a sua publicação.

Nesse contexto, busca-se ampliar os horizontes, entre a Literatura de Cordel e a religiosidade, compreendendo a sua importância como meio de informação, de senso crítico e lúdico. Verificou-se aqui, a possibilidade de avançar com os estudos sobre o cordel, entendendo-o como um instrumento de comunicação e, que, assim sendo, pode contribuir com o Campo da Comunicação, pelo seu caráter interdisciplinar.

A pesquisa se realizou por meio da catalogação e classificação dos folhetos cujos títulos possuíssem vocábulos associados à religiosidade, e posterior “análise de conteúdo” de seus versos, com base em Fonseca Júnior (2009). Ao estudar a religiosidade encontrada nos cordéis da Biblioteca Átila Almeida, pode-se constatar sua importância como meio de comunicação, que aborda, de maneira engenhosa e descontraída, conteúdos críticos e lúdicos relacionados ao imaginário religioso. Experiências sociais são expostas com o auxílio da veracidade ou da fantasia dos fatos contados, narrados com criatividade e descontração inerentes à linguagem que lhe é própria.

Desta forma, pôde-se identificar, por meio de suas obras, as influências e posicionamentos dos poetas e cordelistas a respeito de temas que circundam a religiosidade.

Tendo em vista, contudo, que suas condutas estão atreladas ao contexto histórico e social em que estão inseridos, sendo seus folhetos, reflexo do mesmo.

2. RELIGIOSIDADE: CLASSIFICAÇÃO DAS TEMÁTICAS

Desde o seu surgimento, a Literatura de Cordel esteve relacionada às manifestações artísticas, históricas e sociais das classes populares. No Brasil, essa função foi ressaltada pelo pouco acesso aos meios de comunicação de massa, fazendo com que os cordéis fossem as principais fontes de informação da população carente. Desta forma, devido à sua importância como documento histórico, poetas e estudiosos da cultura popular sentiram a necessidade de classificar e catalogar a Literatura de Cordel.

Nesse sentido, “pelo fato de a literatura de cordel ser carregada de toda uma expressividade e historicidade relacionada à cultura popular, sentimos a necessidade de contemplá-la não só em sua expressão literária, mas também como prática sócio-discursiva.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 57).

Albuquerque (2011), em sua tese de doutoramento “*Literatura Popular de Cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*”, traz inúmeras contribuições à classificação do gênero literário. A autora, além de registrar classificações ocorridas no Brasil com a presença do cordel, também desenvolve um método próprio de catalogação, apresentando 27 categorias para classificação bibliográfica da Literatura de Cordel, sendo elas: Agricultura, Biografias e Personalidades, Bravura e Valentia, Cidade e Vida Urbana, Ciência, Contos, Crime, Cultura, Educação, Esporte, Erotismo, Feitiçaria, Fenômeno Sobrenatural, História, Homossexualismo, Humor, Intempéries, Justiça, Meio Ambiente, Moralidade, Morte, Peleja, Poder, Político e Social, Religião, Romance, Saúde e Doença. A utilização da classificação de Albuquerque (2011, p.257) foi de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa, pois através de seus estudos foi possível identificar de maneira objetiva e eficaz os cordéis cuja temática versam a religiosidade.

Inspirando-se nessa proposta de catalogação, fez-se um levantamento dos folhetos por meio da observação dos seus títulos, ou seja, foram selecionados os cordéis que possuem, em sua titulação, palavras associadas à religiosidade. A dificuldade se instaurou ao perceber que boa parte dos termos religiosos encontrados nos títulos dos cordéis (como alma, espírito, morte, vida, céu, inferno, diabo, macumba, feitiço, pecado...) não faziam do folheto um texto religioso, estando muitas vezes associados a classes temáticas, como Bravura e Valentia, Feitiçaria, Fenômeno Sobrenatural, Morte, Moralidade. Como exemplo da ineficiência do primeiro levantamento pode-se citar o folheto “*A chegada de Lampião ao inferno*” de José Pacheco (s.d), onde a palavra “inferno” está relacionada à dualidade Céu/Inferno, Deus/Diabo. Todavia o cordel pertence à classe Bravura e Valentia, já que narra as proezas de Lampião ao chegar ao inferno.

Para a autora, a classe temática “**Religião**: trata da difusão de idéias religiosas baseadas na tradição cristã, com histórias de Jesus ou da vida dos Santos da Igreja Católica” (ALBUQUERQUE, 2011, p.256, grifo da autora), desta maneira pode-se facilmente identificar os cordéis integrantes à classe Religião.

Apesar da relevância de sua pesquisa, Albuquerque (2011, p.259) aponta para o caráter dinâmico da Literatura de Cordel, observando que, como poesia, a mesma está condicionada à ação do tempo, por isso a autora afirma que as temáticas do cordel não se encerram na classificação proposta por ela.

3. REVELAÇÕES DOS VERSOS

Os resultados da pesquisa foram obtidos, através da leitura e do estudo da bibliografia indicada, catalogação dos folhetos, tomando como parâmetro, a classificação proposta por Albuquerque (2011) e análise de conteúdo e de dados dos versos dos cordéis, disponíveis na Biblioteca Átila Almeida, que abordam temas religiosos.

A análise de conteúdo foi utilizada neste artigo com o intuito de identificar por meio dos textos expressos nos cordéis disponíveis na Biblioteca Átila Almeida, os que discursam acerca da religiosidade. O método utilizado viabilizou, não só a catalogação dos folhetos de acordo com a classificação das temáticas propostas pela autora, como também facilitou a compreensão dos enunciados escritos pelos cordelistas pesquisados, dando margem ao entendimento de suas posições e pensamentos referentes à religião.

A primeira etapa da pesquisa constituiu-se da quantificação, ou seja, do levantamento numérico e estatístico dos cordéis cujo título estivesse relacionado à religião ou a termos que evoquem religiosidade. Para isso, foram analisados cerca de 1.500 folhetos (unidade de amostragem) dos quais, 105 abordavam em seus títulos, termos associados à religião.

Após o levantamento dos títulos, foram analisados os conteúdos informativos de cada folheto. Na segunda etapa, foi feita a leitura integral dos cordéis selecionados, com o objetivo de obter as informações necessárias para uma posterior classificação. Nesse processo de codificação foram selecionados 50 folhetos, enquadrados na classe temática religião (unidades de registro), conforme o sistema de classificação desenvolvido por Albuquerque (2011). Para o presente estudo, os cordéis foram categorizados obedecendo ao critério semântico proposto por Bardin (1988, p. 117), sendo enquadrados em 15 temas recorrentes à religiosidade, estabelecidos por Albuquerque (2011).

Dos folhetos escolhidos para análise emergiram os temas: Salvação, Santidade, Ensino, Bondade, Crucificação, Natalidade, Liberdade, Perdão, Divindade, Profecia, Santificação, Transgressão, Transformação, Devoção e Fé. A delimitação dos temas foi feita de acordo com o método proposto por Albuquerque (2011), por meio de vocábulos-chave, que estejam associados ao tema principal.

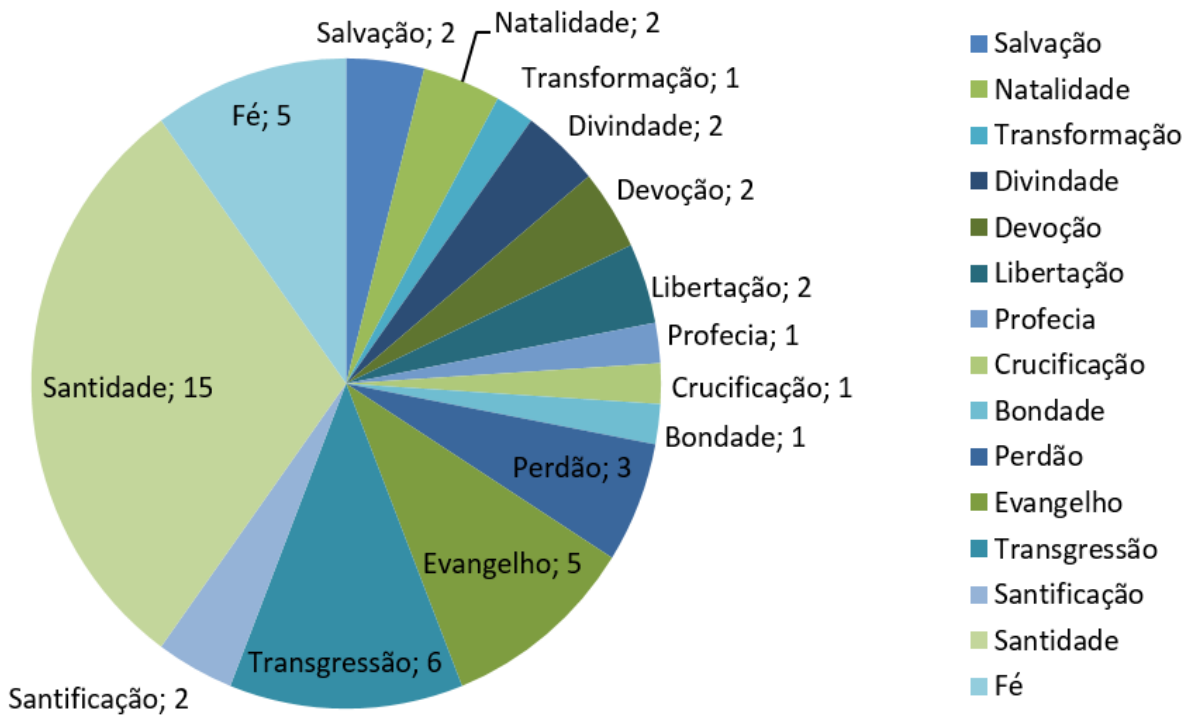


Figura 1: Gráfico sobre os folhetos selecionados que integram os temas recorrentes à religiosidade

Por último, teve início a análise de conteúdo dos versos dos cordéis, por isso optou-se pela escolha dos folhetos cujas palavras-chave associem seus significados ao tema Fé. Desta forma, foram eleitos os folhetos: *Milagre na cidade santa*, de Gonçalo Ferreira da Silva (1999), *O evangelho primeiro do padre Cícero Romão*, de Gonçalo Ferreira da Silva (2006), *Discussão do macumbeiro com o crente*, de Gonçalo Ferreira da Silva (2001), *O beato das praias da costa branca*, de Luiz Cláudio e Décio Germano (2006) e *O homem mais importante aos olhos do senhor*, de Janduhi Dantas (2005), dando início ao processo de inferência dos folhetos selecionados. Tendo em vista que a maioria dos folhetos analisados não possuem páginas numeradas, optou-se por realizar a transcrição dos trechos dos cordéis relevantes à pesquisa e em seguida executar a análise de conteúdo.

4. ANÁLISE DO ACERVO DA BIBLIOTECA ÁTILA ALMEIDA DA UEPB

Folheto: *Milagre na cidade santa*, de Gonçalo Ferreira da Silva (1999)

A Fé é o tema deste folheto que descreve, analisa e reivindica a autenticidade dos milagres realizados pelo padre Cícero na cidade de Juazeiro do Norte - Ceará. Logo de início, o cordelista, Gonçalo Ferreira da Silva (1999), expõe não só a sua fé em Padre Cícero, como também sua indignação com o fato do padre não ter sido cano-

nizado pela “Santa” Igreja.

Se o padre Cícero Romão canonizado não é
Na galeria pomposa dos santos da Santa Fé
É santo nos corações dos nossos irmãos de fé. (SILVA, 1999, p.1)

O termo “pomposa” é usado de maneira satírica para descrever os santos eleitos pela igreja. Colocando o padre Cícero abaixo desse título, a igreja católica nega, segundo o poeta, os milagres por ele feitos. O autor ainda deixa claro que, apesar do posicionamento da igreja, padre Cícero é reconhecido pelo povo nordestino como santo. O verso a seguir demonstra isso:

Sem restrição no nordeste, o padre Cícero Romão
É considerado santo em qualquer região
É tido como enviado quase que sem restrição. (SILVA, 1999, p.1)

Ao longo do folheto, o cordelista narra uma série de acontecimentos ocorridos na cidade de Juazeiro do Norte, em especial, o da beata Maria de Araújo, que ao receber a comunhão do padre Cícero teve na boca a hóstia transformada em sangue. A consequência desse acontecimento é descrito no verso:

A fé nas coisas divinas, o ódio humano suplanta
No episódio da hóstia a repercussão foi tanta
que transformou Juazeiro na nova cidade Santa. (SILVA, 1999, p.2)

Todavia, o posicionamento da igreja era o mesmo:

Maria de Araújo agora atraia as massas
Por causa da hóstia santa, as ruas, quarteirões e praças
Enchiam de gente em busca de cura, milagre e graça. (SILVA, 1999, p.3)

No verso acima, o autor deixa claro que, apesar do parecer da Santa Igreja, o acontecimento mudou a rotina de Juazeiro, hoje visitada por inúmerosromeiros devotos do padre Cícero.

Os versos abaixo descrevem com precisão o sentimento do poeta, um homem de fé, com o orgulho ferido, por não ter sido reconhecido pela igreja um santo que zelee pelo penar do homem nordestino.

São padre Cícero Romão, estenda pois o seu manto
Sobre nós os pecadores amenize o nosso pranto
Somos pessoas de fé e pra nós você é santo.

De coração veneramos o padre Cícero Romão
Um santo conhecedor dos problemas do sertão
Das dores dos camponeses, da fome da região (SILVA, 1999, p.8).

Folheto: *O evangelho primeiro do padre Cícero Romão, de Gonçalo Ferreira da Silva (2006)*

O título do cordel faz referência aos evangelhos da bíblia, onde estão descritas as proezas realizadas por Jesus e seus discípulos. Desta forma, Gonçalo Ferreira da Silva (2006) utiliza a Literatura de Cordel para narrar os primeiros passos do padre Cícero Romão e os milagres realizados por ele. As palavras “fé” e “milagre” são bastante utilizadas no folheto, estes termos fazem associação à temática Fé, enquadrando o cordel nesta categoria.

Após um longo enunciado, onde são narradas as experiências vividas por padre Cícero, do nascimento até sua posse como prefeito da cidade de Juazeiro, o autor se dedica a descrever os milagres realizados pelo padre. No verso abaixo, o autor enuncia:

Milagres e mais milagres, jamais vistos no Sertão
Foram operados pelo padre Cícero Romão
Igual ao que mostraremos na presente narração (SILVA, 2006, p.10).

A partir desse momento, a narrativa se foca na história de um homem que chamava padre Cícero de padrinho e possuía um ódio mortal por seu vizinho, envergonhado da sua fúria, o homem pediu em suas preces que o padre o cegasse para que ele não pudesse mais ver seu inimigo. E assim aconteceu:

Viajando certo dia pela orla de uma estrada
Viu-se, repentinamente, com a vista muito embaçada
Andando mais cinco jardas, já não enxergava nada (SILVA, 2006, p.11).

Em sua cegueira, o homem foi surpreendido com uma voz que lhe dizia fazer companhia se estivesse indo a Juazeiro. Ao chegar à cidade, o homem descobre ter tido como companhia o famoso padre Cícero e diz:

E atirando-se aos pés do grande missionário
Disse – Eu tenho fé no seu poder extraordinário
Serei aluno do seu modelo legionário (SILVA, 2006, p.14).

Neste trecho, o autor destaca a fé do povo nordestino, representado pelo homem cego descrito no folheto.

Depois da cura do homem cego, o autor encerra o cordel com o verso:

Sem encontrar mais palavras, para um agradecimento
O homem recuperado saiu daquele aposento
Com fé no Padrinho Cícero e Deus no seu pensamento
(SILVA, 2006, p.15).

A relação entre os nordestinos e o padre Cícero é muito forte e o cordel retrata a forma como o padre é visto pelos católicos da região. Um verdadeiro santo.

Folheto: *Discussão do macumbeiro com o crente*, de Gonçalo Ferreira da Silva (2001)

O vocábulo “crente” está ligado à ideia de crença, estando este diretamente associado ao tema fé. Neste cordel, a fé é o motivo da discórdia entre um praticante do candomblé e um cristão protestante. O poeta Gonçalo Ferreira da Silva (2001), declaradamente católico, utiliza dois personagens antagônicos para debater sobre um ambiente de profanação, motivado pela intolerância religiosa, que pressupõe a superioridade de determinada crença em detrimento de outra.

Já de início, o autor revela o seu posicionamento:

Carnaval e futebol ficaram pra se curtir
Os santos ensinamentos são para o crente seguir
Religião e política embora mereçam crítica
não são pra se discutir (SILVA, 2001, p.1).

Neste verso, o cordelista ressalta a importância de seguir as doutrinas cristãs, mas deixa claro que, mesmo possuidora de erros e passível de críticas, a religião não deve ser usada como um meio para propagar ódio, discórdia e desavenças.

No decorrer dos versos, o autor nos apresenta os personagens principais da trama: o crente Evangelista e o macumbeiro Pilintra. Embora ambos tivessem opiniões contrárias, nunca se encontraram, até o dia que Evangelista avistou Pilintra em uma encruzilhada. O verso seguinte descreve a reação do crente:

- Que pecado monstruoso - disse o crente, o dedo em riste
É triste um pecador crer num troço que não existe
E fazer o mal com isto agravando a Jesus Cristo
é vinte mil vezes triste (SILVA, 2001, p.2).

No verso, é possível identificar o desprezo do crente em relação à crença do macumbeiro. Verifica-se que tal atitude é motivada pela necessidade de impor sua própria fé ao outro.

No verso a seguir, o autor confere o sentimento de ódio ao crente:

O crente cego de ódio disse: - Cara, muito bem
Qual é a luz que um espírito que vive nas trevas tem?
E como é que tu levas fé num espírito das trevas que nunca
ajudou ninguém? (SILVA, 2001, p.4).

Ao fazer isso, o autor revela certo descontrole do personagem que, mesmo vendo aquilo em que crê como verdade absoluta, se vê desafiado pelo discurso do macumbeiro. Que rebate dizendo:

Atire esta Bíblia fora - disse Pilintra arrogante
Respeite a religião que segue o seu semelhante
senão eu lhe meto o murro porque o destino do burro
é morrer ignorante (SILVA, 2001, p.5).

Após as inúmeras ofensas e provocações, o cordelista encerra o folheto, apontando para a necessidade do ser humano de enaltecer seu próprio ego.

No morro da Catacumba Pilintra lia convencido
Da discussão o poema achando não ter perdido
O crente em sua Assembleia, também lia a epopeia certo
que tinha vencido (SILVA, 2001, p.8).

Quando a discussão é sadia acrescenta e chega até mesmo a modificar pensamentos, todavia o que ambos, na verdade queriam era vencer a disputa em nome de suas próprias crenças.

Folheto: *O beato das praias da Costa Branca*, de Luiz Cláudio e Décio Germano (2006)

O folheto, de autoria dos poetas, Luiz Cláudio e Décio Germano (2006), descreve a passagem do Beato Severino pelas praias da Costa Branca, no Estado do Rio Grande do Norte. Ao longo dos versos pode-se verificar a presença dos vocábulos “crença”, “fé”, “fiéis” e “milagres”, que classificam o folheto no tema recorrente: Fé.

No segundo verso, os autores revelam o protagonista da história:

Foi na década de vinte e cinco
que na Costa Branca andava
um peregrino em missão
que aos caiçaras pregava
sobre o reino universal
coisa que impressionava (CLÁUDIO & GERMANO, 2006, p.1).

Em suas caminhadas, o Beato foi perseguido pelos que desacreditavam de suas profecias. No trecho abaixo, os autores destacam a força do Beato, que mesmo sendo agredido, não tem sua fé abalada.

Quebraram seu cajado
mas não abalaram sua fé
Foi forte igual ao Messias
E chegou a dizer até

que as pancadas não atingiam
Foi bravo como Noé (CLÁUDIO & GERMANO, 2006, p.2).

Mesmo após as humilhações sofridas, o Beato manteve-se forte em suas pregações, conquistando mais fiéis a cada dia.

No trecho: *“Era um ser bem popular/Como o Cícero Romão/ O ‘padim’ do Juazeiro/ via o povo como irmão/ Tratava-o como muito afeto/ muito amor e comunhão/”* (CLÁUDIO & GERMANO, 2006, p.2), os autores chegam a compará-lo com o padre Cícero Romão, devido a sua proximidade com o povo, e em suas ações em defesa do mesmo. Os autores dão continuidade à narrativa, descrevendo as profecias e os ensinamentos do Beato.

Nos versos posteriores, os autores reiteram a proximidade ideológica entre o beato Severino e o padre Cícero Romão, assim como outros membros da religião católica que se dedicaram a movimentos e causas sociais. No verso abaixo é possível perceber o posicionamento dos autores em relação às atitudes do Beato Severino, destacando, não só sua natureza religiosa, mas também o seu caráter político e social.

Conselheiro na Bahia
Zé Maria em Contestado
“Padim Ciço” em Juazeiro
E o meu povo revoltado
Com tanta badernação
Do sistema desgraçado (CLÁUDIO & GERMANO, 2006, p.5).

A partir deste próximo trecho, os autores começam a se encaminhar para o desfecho da narrativa:

Contei com muita emoção
Uma consoante história
Que fala de luz e amor
De luta, beleza e glória
O esplendor da natureza
Nossa gente, nossa história (CLÁUDIO & GERMANO, 2006, p.8).

Apesar do cunho social dado ao personagem principal do cordel, a fé é o tema que permeia estes versos, porque é através de sua fé que o beato Severino é reconhecido e é por meio da fé depositada nele, que suas ações se tornaram importantes para o povo daquela região.

Folheto: *O Homem mais importante aos olhos do senhor*, de Janduhi Dantas (2005)

“O homem mais importante aos olhos do senhor”, do cordelista paraibano, Janduhi Dantas (2005), conta a história do gari Zé João. A narrativa do cordel se desenrola, a partir de um sonho, onde um anjo profetiza a Zé João que em três dias o homem mais importante daquela cidade seria levado ao céu. O posicionamento do personagem principal ao longo da trama, determina o enquadramento do cordel na temática Fé.

Na história, Zé João é descrito como um homem simples, que apesar da falta de formação acadêmica, demonstra ser uma pessoa educada e prestativa. Nos primeiros versos do folheto, o autor constrói um personagem de boa índole, repleto de ética, honestidade e caráter, o trecho abaixo descreve o perfil de Zé João:

O gari tinha no peito
Retidão e lealdade
Não tinha em seu dicionário
A palavra falsidade
Sabia ser pros amigos
Um amigo de verdade (DANTAS, 2005, p.1).

A personalidade do personagem principal está associada à confiança e à fé que o mesmo possui em Deus, seu caráter e posicionamento estão ligados a visão de uma divindade justa e benevolente, e isto é refletido em sua vida por meio de seus atos. No verso abaixo, o autor destaca a relação de Zé João com a religiosidade. Neste trecho, a palavra fé é utilizada como sinônimo de devoção, essa ideia é reforçada no cordel pela presença das imagens dos santos em sua casa.

Zé João de fato era
Um homem de muita fé
Na sua casa de taipa
No beco do Jacaré
A sala cheia de santos
Maria, Jesus, José (DANTAS, 2005, p.2).

Após a revelação do sonho, Zé João e sua esposa decidem fazer uma lista com os nomes das pessoas mais importantes da cidade. Por meio das falas de D. Zefinha, o autor destaca a ideia de que a importância que se dá às pessoas está associada aos cargos que ocupa ou aos bens materiais que possui:

Zefinha disse: meu velho
Vamos fazer uma lista
Bote o nome do prefeito
De médico, de pecuarista
De doutor advogado
Deputado e jornalista (DANTAS, 2005, p.5).

Nos últimos versos da estrofe abaixo, o autor levanta questionamentos acerca deste pensamento:

Fizeram um lista imensa
Com nome de autoridade
De gente rica e sabida
Com a classe da cidade
Que pensa que honradez
Tem a ver com vaidade (DANTAS, 2005, p.6).

O autor encerra o folheto com um desfecho já esperado pelos leitores.

E quando chegou o dia
Conforme lhe avisou
O anjo da morte veio
E nos seus braços levou...
José João, o gari pobre
cumprindo o que Deus mandou (DANTAS, 2005, p.8).

Nos versos acima, Janduhi Dantas nos relewa quem era o homem mais importante aos olhos do senhor. Sua importância não vinha de sua ocupação profissional ou de seus bens materiais, como muitos creem, mas sim de seus valores éticos em relação à vida, sua empatia pelos outros, o respeito pelas diferenças e a honestidade para com as suas próprias crenças e opiniões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por se tratar de uma literatura popular predominantemente nordestina, o folheto está associado às práticas e ao imaginário de seu povo. Em seus versos, é possível encontrar registros que não existem na memória oficial do país, estes representam não só os pensamentos dos poetas acerca de determinados acontecimentos, mas todo o contexto social em que estão inseridos. Desta forma, compreendem-se os cordéis, não só enquanto meio de comunicação, mas também na qualidade de registro histórico e documental das épocas em que foram escritos. Sendo o poeta, um agente social que conta do seu tempo, pois por meio de seus folhetos, é possível comentar, criticar, informar e tornar visível as vozes antes esquecidas.

Tendo em vista que o cordel é uma importante fonte de comunicação e memória social, a análise de conteúdo dos cordéis cujas palavras-chave estivessem associadas ao tema Fé, relevou a influência das ações dos ditos “homens santos” em suas narrativas. A presença de personagens extremamente populares na cultura nordestina como Padre Cícero, Frei Damião, Antônio Conselheiro, dentre outros, torna-se mais visíveis nos cordéis cujas temáticas são religiosas do que a presença de personagens propriamente bíblicos. Os poetas, ao representar tais personagens,

acabam por retratar a forma como estes são vistos pelos católicos da região, verdadeiros santos, defensores dos direitos do povo do sertão.

Os folhetos destacam a fé do povo nordestino em seus representantes, e em especial, está a figura do padre Cícero. A análise dos folhetos que o personificam ou narram suas proezas e milagres revelam o padre como o intercessor do povo pobre e sofrido do sertão, tornando-se muito presente, nos cordéis. Por ter obtido grande influência na vida social, cultural e religiosa da região, padre Cícero é fonte de inspiração para muitos cordelistas que enxergam no beato, o representante máximo da religiosidade nordestina.

A religiosidade encontrada nos folhetos analisados é caracterizada pela forte presença do catolicismo na região nordeste. Suas narrativas, em sua maioria, prezam pela consolidação das tradições religiosas, relatando milagres e assegurando seus dogmas e ensinamentos. Com exceção do folheto “O homem mais importante aos olhos do senhor” de Janduhi Dantas (2005), que preza por uma moralidade voltada aos princípios éticos e não, propriamente, à religiosidade.

Desta maneira, por meio da presente pesquisa, pode-se constatar a diversidade de temas trabalhados na Literatura de Cordel, especificamente, nos folhetos da biblioteca Átila Almeida. Através da análise de conteúdo, verificou-se a importância destes como linguagem que expressa e comunica opiniões e posicionamentos a respeito de acontecimentos recentes, fatos históricos e casos polêmicos. Vale ressaltar que, apesar de possuir um mercado limitado, a Literatura de Cordel detém, não só um grande valor cultural, como também se apresenta como importante instrumento de pesquisa documental, presente nas mais variadas áreas do conhecimento, razão pela qual deveria ser mais utilizado por alunos e professores, como fonte de pesquisa e informação.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth B. C. de (2011). *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*, 322 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

BARDIN, Laurence (1988). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

CLAÚDIO, Luíz; GERMANO, Décio (2006). *O beato das praias da Costa Branca*. Mossoró: Editora queima-bucha.

DANTAS, Janduhi (2005). *O homem mais importante aos olhos do senhor*. Patos.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa (2009). Análise de conteúdo. In: DUARTE, J.; BAR-

ROS, A (orgs). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, p. 208-304.

PACHECO, José. *A chegada de Lampião no inferno*. s.l: s.d.

SILVA, Gonçalo da Ferreira (2001). *Discussão do macumbeiro com o crente*. Rio de Janeiro.

_____(1999). *Milagre na Cidade Santa*. Rio de Janeiro.

_____(2006). *O evangelho primeiro do padre Cícero Romão*. Rio de Janeiro.

Sara Vitorino Fernandez*

CLEPUL – Universidade do Algarve

RESUMO

O romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra*, publicado em 1978, além de ser um retrato da decadência de uma família e de uma região, é também uma meditação sobre os conceitos de teoria literária e artística. Através de referências a artes visuais como o desenho ou a fotografia, o autor/narrador pretende demonstrar a relação entre a obra de arte e a realidade que se pretende perpetuar e indagando-se sobre se a obra de arte consegue realmente capturar o objecto real. O propósito deste estudo é reflectir sobre a maneira como são usadas as artes visuais numa procura de captação e conservação da realidade em decomposição.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais, representação, realidade, *Finisterra*, Carlos de Oliveira.

ABSTRACT

The novel by Carlos de Oliveira, *Finisterra*, published in 1978, besides being a decay portrait of a family and of a geographical region, it is also a meditation on literary and artistic theory concepts. By reference to visual arts such as drawing or photo, the author / narrator intends to demonstrate the relationship between the artwork and the reality that is intended to perpetuate and the artwork can really capture the real object. The purpose of this study is to reflect on how they are used the visual arts in a search for capture and perpetuation of reality decaying.

KEYWORDS: visual arts, representation, reality, *Finisterra*, Carlos de Oliveira.

* A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

O romance *Finisterra*, da autoria de Carlos de Oliveira e publicado em 1978, é considerado um dos maiores contributos para a renovação do romance português da segunda metade do século XX. O texto conta a história de uma família, retrata a degradação da casa familiar, da região e da paisagem, ao mesmo tempo que pretende descrever a relação que as personagens mantêm com o espaço no qual habitam (cf. SANTOS, 1987: 644-645). *Finisterra* apresenta-se como uma busca desesperada pela recomposição de um passado através de representações do espaço familiar construídas pelas próprias personagens. A reprodução do espaço, onde as personagens existem e se movem, acaba por se tornar numa “obsessão familiar”. Através das diversas facetas que essa obsessão familiar manifesta, o autor de *Finisterra* apresenta um programa estético que se aplica ao texto literário, condiciona a sua natureza e finalidade e revela a sua visão da arte e da criação artística. Através de todas as tentativas de representação da realidade executadas pelas personagens, o receptor do texto apercebe-se de que não é possível copiar a realidade sem falhas ou interferências de mediadores, mas que pode haver uma aproximação ao real através do recurso ao sonho, à fantasia e à imaginação.

Finisterra é um texto cuja metaficcionalidade funciona interna e implicitamente, demonstrando ser auto-reflexivo — porque se dá a conhecer a si próprio —, mas não auto-consciente — pois não explicita totalmente esse auto-conhecimento. Este texto é uma forma minimalista de metaficção pós-modernista, cuja atenção incide obsessivamente nas formas de representação do real e na ideia de que o real não pode existir senão através das suas formas de representação. Essa procura insistente da mais perfeita representação da realidade é também a obstinação numa busca do conhecimento absoluto que acaba por se frustrar pela tomada de consciência de que é impossível conhecer — e, neste caso, representar — absoluta e categoricamente o objecto. Estas concepções esboçam uma “poética” ou “teoria do romance”, em que Oliveira nos deixa o rasto do fio condutor da totalidade do seu trabalho.

O romance inclui no seu final uma curiosa “nota” que se torna intrigante. Esta nota é um aviso ao exterior declarando o carácter incerto e imperfeito do texto que a precedeu, ao mesmo tempo que desvenda a sua construção. Segundo Osvaldo Silvestre (1994), a “nota” é um dos aspectos que provam a natureza metaficcional do romance. A obra mostra-se como produto e processo, assumindo-se como uma tentativa de decifração de velhos papéis encontrados numa pasta. Esta apresenta-se imperfeita e de impossível acabamento, repleta de lacunas, sem garantias ou certezas, possível de múltiplas interpretações — por tudo isto, obra aberta. O desvendar do processo de construção do romance que podemos encontrar na “nota final” poderá ser tomado como um rasgo de metaficção de intenção mais explícita.

A produção de diversas formas de representação ou imitações da realidade será uma tentativa de alcançar uma configuração avançada de conhecimento e relaciona-se com uma questão de ordem epistemológica que domina todo o romance. Ao

mesmo tempo que esse mesmo real parece fugir (ou então já não existe como as personagens o recordam), produzem-se formas — todas elas artísticas — de imortalizar ou imobilizar o que provavelmente já não existe na realidade. A fotografia, o desenho, a pirogravura, a maquete (forma adulterada da escultura ou da arquitectura) apresentam-se como diversas formas de representação de uma paisagem natural, que presentemente se encontra num estado de ruína.

A opinião de Jean Baudrillard (cf. BAUDRILLARD, 1991: 8) acerca da supremacia da representação e do simulacro em relação ao objecto representado parece pertinente quando se pretende analisar um texto como *Finisterra*, que retrata a problemática da representação e da subversão do real pelos numerosos simulacros construídos pelas suas personagens. Neste caso, as representações do espaço fabricadas pelas personagens através dos mais numerosos meios obtêm um maior destaque em detrimento do espaço “real” que se encontra em estado de ruína e desagregação. *Finisterra* é um texto minimalista, enigmático e obscuro, que se alimenta da obsessão pelo conhecimento e pela representação, ao mesmo tempo que nega informação ao destinatário. É também um texto ao qual o leitor tem que dar uma atenção especial em termos de interpretação e ordenação de referentes, carecendo da explicitação do discurso do narrador e com o recurso a estratégias do “fantástico” e da “ficção científica”. Ao receptor do texto é requerido um maior esforço de exegese a fim de entrar neste universo de múltiplas visões de espaço. O subgénero fantástico possui paradigmas estruturais que os textos metafictivos implícitos aproveitam e subvertem parodicamente a fim de evidenciar estratégias narrativas próprias da tendência pós-modernista (cf. HUTCHEON, 1984: 82). A literatura fantástica cria dimensões ficcionais alternativas auto-suficientes, mesmo que sejam utilizados códigos, convenções e referentes do mundo empírico. Conforme a opinião de Linda Hutcheon, toda a literatura procura criar dimensões ficcionais, mas a literatura fantástica é forçada a criar universos alternativos que pareçam verosímeis o suficiente para serem aceites pelo leitor sem estranhamento que impossibilite a leitura e a compreensão do texto literário. Neste tipo de metaficção implícita e em que é dada maior importância à diegese, o acto de leitura pressupõe o exercício de imaginar um mundo e de dar forma aos referentes verbais a fim de construir uma realidade paralela que seja totalmente sólida (cf. HUTCHEON, 1984: 32). A razão pela qual, segundo a crítica pós-modernista, o leitor adere a um universo fantástico em detrimento de uma ficção que imite a realidade em que vive diariamente poderá ter a ver com a vontade de fuga a um mundo empírico desordenado e caótico, já que o texto de natureza fantástica transmite uma realidade ordenada, previsível e “confiável” (HUTCHEON, 1984: 77). No entanto, mesmo os mais autónomos universos fantásticos são referenciais em relação à realidade empírica, pois, de outra maneira, os leitores não os conseguiriam conceber na sua imaginação através do acto de leitura. Os referentes são eficientes em proporção à experiência

linguística, intelectual e vivencial de cada leitor.

Baudrillard (1991) refere modelos de real sem a existência do próprio real. Este modelo não se aplica em relação a *Finisterra*, pois a dimensão real existe fora das paredes da casa familiar. Está fora da casa, mas pertence ao passado e está em estado de ruína. A construção de simulacros neste contexto de decomposição do espaço exterior tem tanto a ver com a busca do conhecimento como com um instinto incontrolável de preservação do espaço doméstico. Se o simulacro se antepõe ao espaço exterior é porque o único vislumbre que se tem deste é o seu simulacro. E apesar de pretender ser uma reprodução/imitação do que é a realidade fora das paredes da casa através do ponto de vista de cada uma das personagens, o simulacro é, em *Finisterra*, uma pluralização de visões do mundo que converge num mesmo objectivo.

O espaço exterior, no romance *Finisterra*, é retratado por um desenho infantil, uma fotografia, uma pirogravura e, finalmente, uma maquete. O recurso a representações pictóricas e escultóricas numa intenção de preservação da memória da paisagem e da casa familiar denuncia a procura da mitigação da ausência e separação do objecto amado ou do tempo já passado. O recurso às representações artísticas é uma estratégia de abolição da passagem do tempo. Apesar da opinião de Baudrillard (1991) em relação à construção de simulacros defender a intenção de imitação da realidade, a autora Marisa Strelczenia (STRELZENIA, 2004-05) sustenta que a criação de uma imagem que pretende representar um determinado objecto não se baseia somente no desejo de imitar, mas também a uma necessidade de prolongar o contacto e a ligação afectiva com o objecto representado. No caso do texto de Carlos de Oliveira, a criação de uma imagem representativa, seja pictórica ou escultórica, pretende reter o que se desvanece na memória e na realidade empírica, preservando a identidade de quem recorda. A memória, activada pela contemplação da imagem criada, é uma ligação entre o tempo passado que se pretende guardar e o presente onde o objecto representado já não existe ou se encontra distante. A criação da imagem como preservação de um objecto ou de uma realidade tem uma dupla função: imobiliza a passagem do tempo ao reter o momento ou a realidade; e representa a passagem do tempo, pois através da confrontação com o tempo presente verifica-se a percepção de um percurso de transformação.

A articulação entre a representação artística e a realidade que se pretende retratar depende dos diferentes modos como a paisagem é apreendida e representada pelas diversas personagens e através das diversas expressões artísticas. Como lembra Eduarda Dionísio, no seu trabalho "*Finisterra: cálculos, sonhos, tentativas*" (DIONÍSIO, 1981), no reproduzir da realidade e da paisagem há uma distância marcada por variados instrumentos: a lente do pai, os óculos da mãe, a lupa que é usada para melhor ver o desenho, os vidros da janela, o ferro de pirogravar. O contacto com o real exterior não é directo, acabando os simulacros ou representações artísticas por

se transformarem em manifestações mediadas. Há que atentar igualmente no salto temporal que existe entre a criação da obra de arte, que é a visão que a personagem tem do objecto, e o tempo presente, que é o objecto real em decomposição. A mediação dos utensílios ou o estado físico e psicológico das personagens vão condicionar a construção da representação artística que cada uma delas tem do espaço familiar. Por exemplo, a criança sofre de uma possível falta de vista — observa tudo com os “olhos piscos” — e em estado febril, “reproduz de cór a paisagem” (OLIVEIRA, 2003: 9) através de um desenho. Não se trata de uma reprodução fiel, já que é também a criação de seres primordiais e a procura da reconstituição da génese do local, sendo as proporções naturais dos seres retratados alteradas:

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), mas povoaram esta desolação (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados a negro (excepto as cabeças que são laivo de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias. Procuram matar a sede na lagoa pouco maior que uma gota de chuva. Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber. (OLIVEIRA, 2003: 12)

Numa passagem que denuncia o uso de estratégias referentes à literatura do subgénero fantástico e delata o carácter metaficcional do texto, a criança explica o desenho que faz ao convocar para um diálogo os protagonistas da sua construção. O “jogo da verdade” é também o jogo da metaficção: o autor apela ao desvendar da obra e a obra acaba por se desvendar a si mesma para deleite dos seus leitores. O “jogo da verdade” é uma confissão. Os elementos do desenho ganham voz própria por ordem do seu autor. Temos aqui a noção que o autor comanda a sua obra e que é por ela totalmente responsável:

Expliquem-lhe, grãos de areia.
O quê?
O que acontece com o vento.

Estamos a dormir na duna, muito sossegados, a sonhar a nossa fonte prometida, e nisto erguemo-nos cheios de medo. É o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão (OLIVEIRA, 2003: 16).

O autor, através do discurso das personagens, desvenda propositadamente aos leitores os processos e estratégias de construção do texto, em detrimento da construção singular de um enredo ou de uma caracterização das personagens *tout court*.

Os seres vivos e não-vivos representados no desenho são o fruto de um delírio febril, sendo a imagem mais próxima de um relato fantástico do que a representação de uma realidade paisagística. Os carneiros são maiores do que bois, os cavalos ras-

tenham e as suas crinas ardem num fogo perpétuo, tal como as cabeças dos homens. É uma construção de um mundo às avessas, uma representação com elementos do domínio dos *impossibilia*. Representa igualmente a total subversão de uma noção de espaço e ao receptor do texto será pedido que interprete o delírio fantástico da criança febril. A sede que sentem os peregrinos de cabeça em chamas é a mesma sede que a criança sente devido à febre, como se a obra de arte estivesse em comunhão física com o seu autor. “Aqui, real e encenação coincidem” (OLIVEIRA, 2003: 22). O desenho ganha voz e acaba por ser o relato de sofrimento e de ruína. O desenho representa também o tormento pela devastação da terra, a amargura pelo exílio forçado e pela procura da salvação. Numa passagem com características de fábula falam os animais presentes no desenho infantil: os cavalos, os bois e os carneiros. Estes sofrem as marcas do fogo numa realidade distante, mas agora, no desenho, sofrem o fogo e a metamorfose da sua estatura. Aqui a preocupação pelas dificuldades sociais das classes mais necessitadas passa as suas fronteiras usuais. Não só é dada voz aos camponeses, mas também aos animais que são seus adjuvantes no dia-a-dia e fazem parte do seu modo de subsistência. O narrador procura captar as vozes primordiais do sofrimento do trabalho, como se a preocupação social tentasse capturar o conflito entre Homem e Animal e Homem e Natureza.

A tentativa de captar o espaço doméstico e familiar continua através do trabalho da mãe. A pirogravura “sugere uma gravura abstracta, repete com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem” (OLIVEIRA, 2003: 12). Num debate algo irónico em que a pirogravura se confronta com a fotografia, a mãe expressa a sua opinião formulando uma “teoria de representação do real”:

Quando lavro a fogo, na carneira de uma almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areias, gramíneas, lagoa, céu e nuvens), não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido. Ponho de parte temas acessórios: imperfeição da máquina, semelhança (artificial) com o nosso olhar. Tem a realidade o fascínio dum tesouro escondido? Creio bem que sim. E a entrega mecânica à tentação acaba por destruir-nos. O real não é diabólico em si mesmo. Longe disso. Mas podemos (oxalá não esteja a aproximar-me da confusão) contaminá-lo sem saber.

Aponta a almofada de carneira:

— Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa das coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido (OLIVEIRA, 2003: 27-28).

Sem desprezar o diálogo do adulto com a criança (ou, mais precisamente, consigo próprio) ou as opiniões do pai acerca da fotografia e do rigor quase científico

da representação fotográfica, esta é talvez uma das mais lúcidas reflexões acerca do real, dos instrumentos intermediários entre o real e a sua representação e acerca dessas mesmas representações. A representação não pode desprezar a componente imaginativa, que altera o real; nem o sujeito, que sente e contamina com o seu sentir e com a sua imaginação, e nem mesmo a imperfeição e a parcialidade com que o sujeito se relaciona com o mundo. Essa imperfeição e essa parcialidade geram a multiplicidade de visões possíveis acerca de uma mesma realidade. A contaminação dá-se na modificação que o real sofre na sua representação e através do agente autor da representação — o sujeito criador. A percepção que o sujeito tem do real e a maneira como o imagina é agora o próprio real. No entanto, tanta lucidez em relação à capacidade de representação de um espaço acaba por dar lugar a uma resignação frustrada em tom de confissão: “(desisti de perseguir a realidade ou, melhor, cansei-me)” (OLIVEIRA, 2003: 77).

A realização da pirogravura é um espectáculo de quase horror e, ao mesmo tempo, traduz o esforço da autora para realizar o seu trabalho. Desde a escolha do animal até ao mau estado do instrumento de gravação, é visível o esforço de composição. Construir a representação é uma tarefa penosa, cheia de hesitações e dificuldades. Curiosa é a referência à metamorfose que se dá no desenho infantil, que vem agora interferir na construção da pirogravura. Quando o amigo da família sai para adquirir o cordeiro (sacrificial, como se a construção do simulacro artístico fosse uma espécie de ritual para apaziguar algo de terrível) fala com os peregrinos que povoam o desenho infantil, e o animal que adquire é de dimensões estranhas — “maior que os potros e os vitelos” (OLIVEIRA, 2003: 120). O real que temos já não é o “verdadeiro” real, mas sim o olhar das personagens — real transformado, metamorfoseado pelos sujeitos, subvertido. A pirogravura, que pretende evidenciar o abstrato da geometria e da imaginação do criador, pretende representar não apenas os contornos de uma paisagem, mas também inclui o próprio sujeito criador. Este sujeito criador da obra acaba por ser o principal filtro entre a obra e o objecto representado, pois é um elemento seleccionador que distingue o saliente em detrimento do acessório.

A ampliação fotográfica feita pelo pai pretende expressar rigor no retrato que faz da paisagem que se vê da janela. Se bem que o enquadramento é o mesmo,

(...) falta-lhe porém a cor real e o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede ao fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos (OLIVEIRA, 2003: 12).

A imagem fotográfica através do tempo cai na indiferenciação, perdendo cores e contrastes. Os contornos vão desaparecendo, como se os elementos da paisagem

tivessem perdido a forma e as cores naturais. A fotografia é a imagem da realidade em lenta destruição, embora seja um ordenamento inverso do real com uma natureza imperfeita. O pai considera a fotografia como um ritual primordial, um começo, um ponto de partida para a obsessão familiar da captação da realidade e da preservação do espaço. Do vidro de garrafa até à lente fotográfica há um percurso na procura do rigor da representação e na procura de um rigor quase científico. Cálculos, sonhos, tentativas é o que move o Homem na sua busca de conhecimento — quase um método científico (cf. OLIVEIRA, 2003: 26). O desgaste da fotografia é um processo de adulteração e ruína que também se encontra presente em todo o texto, mesmo nas palavras das personagens, e permite que as fronteiras entre o espaço real e a representação do espaço se diluam. Ao longo do romance não se encontram marcadas as fronteiras entre as várias tentativas de representação da realidade, entre a própria realidade e as suas representações artísticas/simulacros, entre o sonho e a realidade e entre o mundo real e o “mundo às avessas” que nos apresenta personagens com atributos e poderes inumanos, num sentido de ironia com a própria realidade e a condição humana. Mesmo os contornos entre a casa e paisagem sofrem um processo de dissolução pelo facto de a geleia da gisandra engolir tudo. Também as distinções entre o tempo passado e o tempo presente deixam de existir. A única fotografia que se encontra na casa é uma representação desbotada da paisagem. O resto foi destruído num misterioso ritual ou “cerimónia do fogo” (Oliveira, 2003: 113), como refere a criança que assistiu a tudo. Todos os movimentos do pai ao queimar as restantes fotografias parecem meticulosamente calculados e premeditados, e a destruição parece inexplicável também devido à ausência de emoções: nem excitação nem fúria — apenas tristeza no olhar ou resignação porque nem sequer a arte aliada à ciência conseguem reproduzir o real com total fidelidade. Os cálices de *brandy* ajudam no ritual de destruição das fotografias e acaba por ser a substância que funciona como anestesia, que ajuda a ultrapassar o desespero da ruína lenta. Entre a personagem e a sua obsessão de captura da realidade existe o agente de mediação — a bebida alcoólica que o mergulha num “sono”. A reprodução fotográfica como obra de arte representativa de uma paisagem falha no objectivo familiar de captura do real, pois a passagem do tempo transforma o esforço de representação em algo pleno de indefinição e que manifesta a intervenção de elementos destruidores.

A construção da maquete como representação escultórica da paisagem é a última fase da obsessão familiar, quando nenhuma das outras tentativas feitas através do tempo parece resultar — a fotografia está em estado de decomposição e a pirogravura e o desenho infantil têm demasiada interferência da imaginação, da fantasia e do sentimento. Não resta mais nada ao adulto do que fazer uma derradeira tentativa de representação pelas suas próprias mãos. Uma maquete da paisagem, montada numa mesa de pinho antiga, é composta com todo o rigor, pois o material para a construção é trazido do real exterior — “areia colhida nas próprias dunas” (OLIVEIRA, 2003: 57). A reprodução utiliza

pedaços do objecto que pretende representar. Apesar da intenção de rigor, também aqui a imaginação e o implícito têm um papel importante na construção do simulacro:

As florestas (embora existam), subentendo-as por comodidade: teoricamente, erguem-se do soalho e alcançam a face inferior do tampo; este representa a camada argilosa do subsolo. Elementos que não se vêem, basta considerá-los a existência. Posso, claro está, imitá-los com suficiente naturalismo: lenha carbonizada na lareira e barro autêntico (o estrato geológico que separa dunas, ostras e árvores). Mas sinto-me cansado e o barro exige escavações morosas. Deixemos as coisas assim (OLIVEIRA: 2003: 57).

A imaginação cumpre o seu papel para suprir as lacunas — para o que não é visível é possível usar a imaginação. A representação do espaço físico familiar funciona no regime do implícito e do subentendido. Para aquilo que não é manifesto basta o pensamento para o tornar real. O real torna-se domínio da imaginação. No entanto, até a personagem está esgotada desta procura incessante e infrutífera. Cansada de perseguir o real, a personagem trabalha com a imaginação e constrói a paisagem dentro da sua própria consciência. De repente, as dunas na maquete movem-se e o que estava apenas imaginado torna-se real na representação. A personagem depara-se com o ressurgimento de um tempo anterior, de um cenário de génese no qual se criam mundos paralelos e tempos paralelos. Fala-se de ficção científica, de “guerra dos mundos”, de “planetas-robôs” que defendem o solo primordial contra um sol destruidor — um combate entre o bem e o mal. Tudo isto acontece sem explicação, sem controlo:

Assisto (assistimos os dois) em silêncio à ressurreição das florestas, também silenciosa. Ralanti desfocado (imagem por imagem) e contudo nítido no conjunto. Examinio a ideia (é-me imposta de fora: não fui eu a elaborá-la) duma catástrofe serena, planeada, às avessas, e isso assusta-me ainda mais. Exacerbando sentimentos comuns (espanto, medo), mas inserindo-se numa experiência nova (signos doutra lógica e doutra realidade), a ideia insinua que estou a viver por conta própria e a sonhar por conta de alguém (OLIVEIRA, 2003: 99).

Esta nova experiência que a personagem descreve é uma realidade que foge ao seu controlo, uma imposição feita pela representação construída. As representações anteriores dependeram, na sua maioria, dos seus autores, mas, neste caso, toda a metamorfose do espaço foge das mãos e das intenções do adulto criador. O lugar primordial, de génese, que se revelou na maquete, não foi previsto pela reconstituição da paisagem feita pelo adulto e foi além da sua própria imaginação. Curioso é notar que as únicas reproduções que não são apenas reproduções mas que se apresentam produtivas e criadoras, são as construídas pela dupla criança/adulto: o desenho e a maquete. Elas sofrem metamorfoses, tal como a paisagem que gradualmente se arruinou. No entanto, a restrição de informação está intensivamente marcada na maquete, enquanto o desenho infantil se desvenda a si próprio através do diálogo, numa clara atitude me-

taficcional. A ideia de realidade paralela está bem presente quando a criança e o adulto se encontram numa intersecção de planos temporais — passado e presente.

Através da análise da construção das várias representações da realidade podemos concluir que o autor faz uso das Artes Visuais para expressar um desejo de preservação física e afectiva de uma realidade em decomposição. No entanto, até os objectos de arte são atingidos pela passagem do tempo e pela gradual ruína.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (2002). *Relâmpago. Revista de Poesia* nº 11 (número dedicado a Carlos de Oliveira), Outubro de 2002.

AGUIAR, João Valente (2008). “A imagem na realidade cultural do pós-modernismo”. VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 25 a 28 de Junho de 2008, <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/320.pdf> (consultado em Outubro de 2015).

BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*, Relógio d’ Água, Lisboa.

BERNARDINO, Paulo (2005). “O Hábito da Imagem. Representação e Tecnologia na Arte”, LIVRO DE ACTAS- 4º SOPCOM, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bernardino-paulo-habito-imagem.pdf> (Consultado em Outubro de 2015).

CROSARIOL, Isabelita Maria (2009). “Um mundo dentro do mundo: um estudo de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira”. *Anuário de Literatura*, vol. 14, n. 1, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2009v14n2p62> (consultado em Outubro de 2015).

DEBRAY, Régis (1994). *Vida e Morte da Imagem*. Editora Vozes, Petrópolis, http://monoskop.org/File:Debray_Regis_Vida_e_Morte_da_Imagem.pdf (Consultado em Outubro de 2015).

DIONÍSIO, Eduarda (1981). “*Finisterra*: cálculos, sonhos, tentativas” in *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 13. Lisboa.

GUSMÃO, Manuel (1981). *A Poesia de Carlos de Oliveira*. Seara Nova / Comunicação, Lisboa.

HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York

LEPECKI, Lúcia (1988). *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Caminho, Lisboa.

LOPES, Silvina Rodrigues (1990). *Aprendizagem do Incerto*, Litoral Edições, Lisboa.

MARTELO, Rosa Maria (1998). *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Campo das Letras, Porto.

OLIVEIRA, Carlos de (2003). *Finisterra. Paisagem e povoamento*. Assírio e Alvim, Lisboa.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1981). *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Moraes Editores, Lisboa.

SANTOS, João Camilo dos (1987). *Carlos de Oliveira et le Roman*. Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris.

SILVESTRE, Osvaldo (1994). *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*. Angelus Novus, Braga/Coimbra.

STRELCZENIA, Marisa (2004-05). "FOTOGRAFÍA Y MEMORIA: LA ESCENA AUSENTE", Ojos Cruces, temas de fotografía y sociedad N°1. Buenos Aires, <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/ausencia/Strelczenia.pdf> (Consultado em Outubro de 2015).

ESCOLA E CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: INTERAÇÃO DA COMUNIDADE COM A SALA DE AULA

Maria Claurênia Abreu de A. Silveira
Universidade Federal da Paraíba – UFPB – Campus I

RESUMO

Este artigo analisa e discute a presença do contador de histórias na comunidade e na sala de aula. O conceito de performance proposto por Zumthor (1997; 1993) e a visão sobre o contador, elaborada por Benjamin (1994), apoiam a análise que elege aspectos do contar, tanto na tradição oral quanto dos ‘novos contadores’.

PALAVRAS-CHAVE: contadores de histórias, repertórios, escola, comunidade, ‘performance’.

RESUMEN

Este artículo analiza y discute la presencia del narrador de cuentos en la comunidad y en el aula. El concepto de ‘performance’ propuesto por Zumthor (1997; 1993) y la vista sobre el narrador propuesto por Benjamin (1994) apoyan el análisis que elige los aspectos, tanto de la tradición oral como los ‘novos contadores’.

PALABRAS CLAVE: narradores de cuentos, repertorios, escuela, comunidad, ‘performance’.

INTRODUÇÃO

A presença de um contador de história na sala de aula, apresentando seus textos para os alunos e trocando textos com eles foi proposta como parte de um projeto de pesquisa, com vistas a, por um lado observar a atuação desse contador com um grupo diferente ao que ele estava habituado a realizar performances e por outro lado a fornecer textos orais para a professora utilizar como pretexto para as atividades pedagógicas no cotidiano da sala de aula.

Este artigo apresenta e analisa aspectos dessa presença contadora em uma sala de aula de 5º ano, com o apoio da professora que aceitou que o contador de histórias estivesse, por 2 horas semanais, às sextas-feiras, na ‘sua’ sala de aula. Observou-se que essa escola, diferente de tantas outras, fez questão da presença do contador de histórias, uma vez que valorizava essa vivência, pois ainda pode-se afirmar que está aberta a trocas culturais com a comunidade à qual presta serviço. Uma dessas trocas elabora-se a partir da presença na escola de detentores de saberes, entre eles os contadores de histórias oriundos dessas comunidades, favorecendo a presença de um contador tradicional na sala de aula. Observa-se que a valorização dessas ações culturais fortalece a autoestima dos alunos, e também garante uma interação mais equilibrada entre escola e família, além de ampliar os acervos textuais que podem favorecer a diversificação de oportunidades de leitura, escrita e reescrituras dos textos vivenciados. Apoiando a discussão, principalmente em Zumthor (1997; 1993) e Benjamin (1994), focaliza-se a “performance” realizada no âmbito do cotidiano escolar, vivenciada como expressão cultural, considerando que o contador de histórias é um cidadão participante na comunidade onde a escola está inserida, pessoa conhecida pelos alunos, pela professora da sala. As histórias contadas incluem, muitas vezes, episódios ocorridos na localidade em que habitam.

CONTADORES DE HISTÓRIAS TRADICIONAIS AINDA CONTAM?

Buscar contadores de histórias em suas comunidades constitui uma atividade que reserva ao pesquisador, a um só tempo, prazer e trabalho. Com a intenção de trazer para a sala de aula alguém que, além de pertencer à comunidade onde a escola está inserida, também detenha um repertório de histórias e outros textos orais que venham a ser trocados com os alunos, faz-se necessário identificar contadores na comunidade. Se por um lado, as pessoas do lugar apontam aqueles que detêm um repertório de textos orais e sabem atualizá-los em contações de histórias, identificar este contador, mais que interessante, é instigante.

Nessa busca, que começa na sala de aula, inquirindo os alunos, há a possibilidade de o contador apontado já fazer parte do passado, por morte, ou por ter-se mudado daquela localidade, geralmente para uma cidade de maior porte, em busca de melho-

res condições de vida. Outras vezes, por ter passado muitos anos sem exercer o seu contar, por absoluta falta de oportunidade, por falta de público ouvinte, o contador apontado considera-se vazio de textos, crendo que as histórias que gostava de contar não despertam mais a curiosidade das crianças nem o interesse dos adultos. Afirma ao pesquisador que suas histórias perderam-se na sua memória, “são coisa de outro tempo”. Assim, quando se identifica o contador, muitas vezes, nem ele se considera como tal e por isso se nega, a princípio, a retomar essa atividade tão prazerosa para quem conta e também para quem ouve.

O fato de alguns contadores, devido ao silêncio que se impôs ao seu contar, não se considerarem mais dispostos a retomar os textos do seu antigo repertório, impõe-se ao pesquisador como um desafio fazer com que o contador recupere ou reestruture a sua forma de dizer. Colaborar com tais contadores na reorganização de fios da sua memória, para recuperar textos que aparentemente estariam perdidos também, constitui motivação para desenvolver uma busca de textos orais do repertório daqueles contadores de histórias.

Essa busca do contador considera a capacidade que este tem de envolver os seus ouvintes com os textos, de forma que a interação com quem ouve constitua-se como uma atividade prazerosa. Essa interação entre quem tem a capacidade de dizer os textos com aqueles que se constituem como seus ouvintes e interagem, em presença, através do texto dito, configura, na concepção de Zumthor (1997), uma situação de performance, que para o autor significa ‘competência’, entre outros aspectos elencados e discutidos. Para o autor,

Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é a ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. (p. 157)

Identificar-se com o texto decorre da compreensão e interação que constroem a performance, ou seja, a interação de quem apresenta e quem recebe o texto em foco. Aquele texto, naquele momento de atualização, revela-se pertencendo tanto a quem o diz como a quem o ouve. A presença de quem diz o texto e de quem o recebe, o gesto corporal, a entonação da voz constroem um acontecimento particular para cada participante, tanto para quem se apresenta como para quem presencia aquela manifestação. Na performance, acontece uma interação, conjunção de “interesses” que se diferenciam de ouvinte para ouvinte, do contador para cada um dos que participam do momento de dizer, sem deixar, no entanto, de interessar igualmente a todos os participantes. Na performance, constrói-se uma compreensão do momento do dizer que passa o grupo, fazendo interagir quem fala e quem ouve, quem vê, sente, expressa-se, participa do que é proposto e apresentado, trocado com as pessoas presentes.

Contadores considerados como tradicionais, por alimentarem seu repertório prin-

principalmente na ação de ouvir contar, constroem esses repertórios, principalmente, na dependência da interação das pessoas, nas performances, quando, basicamente, o ouvir contar retroalimenta a arte do contador. Arelado a essa simbiose, a manutenção dessa arte da palavra, o contar, também se dá através da mesma via dupla do contar e do ouvir. O contar exige quem ouça. A performance é imprescindível. Para garantir um repertório de textos da tradição oral (contos populares, parlendas, adivinhas, entre outras), faz-se necessário que o contador disponha de ouvintes para que seu repertório, além de se manter, também venha a se ampliar, pois é através dessa via de mão dupla do ouvir/falar que o contador tradicional mantém viva a sua arte da palavra.

O SILENCIAR DO CONTADOR TRADICIONAL

Com a mudança nos costumes, rareando o hábito de as famílias se reunirem para conversar nas calçadas, por exemplo, que orientava a vida social de tantas comunidades, perdeu-se muito da oportunidade de trocar saberes, de narrar episódios do cotidiano, onde estariam embutidas normas de vida que orientariam as pessoas pertencentes àquele grupo. O contador de histórias, por saber lidar com a narrativa e emprestar-lhe o caráter de fio condutor das verdades preconizadas pelo grupo, conquista o reconhecimento dos seus pares como detentor de um saber percebido como comunitário. A arte da palavra lhe garante prestígio pela capacidade de veicular não só o enredo da história, mas todo um saber popular que subjaz nas entrelinhas da narrativa, encerrando “conselhos” considerados úteis a todos da comunidade.

Benjamin (1994), no século passado, nos idos da década de 1930, já preconizava o desaparecimento da arte de contar, de transferir sabedoria através do contar. O autor registrou a dificuldade de se identificar contadores nos grupos sociais. Afirmou que “a arte de narrar está em vias de extinção” (p. 197), a exemplo de outros estudiosos, pesquisadores europeus que, em séculos anteriores, percorreram distâncias em seus países, coletando textos orais, principalmente contos populares, temendo o seu desaparecimento, já antevendo o silêncio do contador tradicional.

O receio de não se dispor de sábios narradores que garantissem a manutenção da herança cultural, a transferência de saberes que identificassem os grupos e os fortalecessem nas suas tradições foi referido por Benjamin (1994: 200) e fez com que o autor afirmasse que “a arte de narrar está definhando” e ainda considerou que “esse processo vem de longe”. Previu o que se vivencia hoje: uma mudança de postura diante da arte de narrar, na sua expressão oral.

Com as mudanças sociais que ocorrem no seio das comunidades, com o êxodo rural, em busca de melhores condições de vida, muitos contadores de histórias têm se dispersado do seu grupo de ouvintes, o que motiva o silêncio do contar causado pela falta de ouvintes. Tais condições sociais retiram a visibilidade do contador tradicional e deixam mais pobres de imaginação aqueles que poderiam se enriquecer com

os motivos desenvolvidos nas histórias contadas e/ou ouvidas. Essa distância dos ouvintes atingiu tantos contadores que praticamente acreditou-se não existir mais esse contador cuja formação se constrói durante toda a sua vida como ouvinte/contador, uma vez que aprende a contar ouvindo outros contarem, em reuniões em que o contar transforma-se no centro das atenções, quando a troca de informações se mistura aos tantos contos que ilustram a conversa.

NOVOS CONTADORES DE HISTÓRIAS

Os contadores que vão se tornando mais conhecidos hoje são aqueles que formam o seu repertório através da leitura dos textos publicados, histórias que chegam ao livro como registro de acervos orais de contadores de história, muitos deles já silenciados ou pela morte ou pela falta de ouvintes para suas histórias. Os pesquisadores da oralidade registrando e publicando textos compuseram um acervo considerável de narrativas disponíveis para serem lidas, retomadas de forma a despertar o interesse de uma variada gama de leitores.

A mudança nos modos de vida, já mencionada, devido à estruturação das sociedades industriais, a conseqüente dissolução dos costumes tradicionais rurais nos novos locais de moradia, vivenciada por esses contadores que se retiraram do seu local de origem, foram fatores que provocaram uma retração da atividade de contar. A industrialização da economia mundial tende a marginalizar atividades como a de ouvir/contar/histórias, nos moldes tradicionais. Pode-se afirmar que o contar permaneceu por algum tempo à margem dessa civilização industrial. Passou a alimentar a chamada grande literatura que vem explorando elementos dessa cultura oral, transportada para a escrita.

A ausência da atividade do contar revelou a necessidade de restabelecer funções para o imaginário e o fantástico, fundados na objetividade que orienta as sociedades industriais avançadas. Surgiram dessa lacuna os novos contadores de histórias, os profissionais do conto como expressão cultural em formação, a princípio buscando repertórios nos acervos orais registrados em coletâneas de textos publicados. Procuravam reatualizar textos orais, escolhendo manter uma especificidade de repertório em presença, reconhecendo a importância da atividade de ouvir/contar. Apresentaram-se como fundamentos para o surgimento do novo movimento que pretendia uma dimensão didática e política da narração. Os novos contadores buscavam trazer de volta uma expressão artístico-literária-teatral que parecia ter morrido e essa falta só poderia ser preenchida com uma atividade da mesma natureza, que viesse preencher a lacuna do simbólico, deixada pelo ouvir/ver/contar.

Tome-se como exemplo o que se deu na França. (Görog-Karady, 1982) Por volta dos anos 60 começam a surgir os chamados *nouveau conteurs*. Estabeleceram-se como movimento organizado a partir de 1968. Animados pelos slogans políticos da época, exigindo que a imaginação exercesse o poder que lhe era devido (*l'imagination au pou-*

voir) pintados nos muros de Paris, reuniram-se a convite de Bruno de la Salle (o primeiro a assumir o status de “novo contador”), os primeiros homens e mulheres, novos contadores. No início eram menos de 20 e desses, somente três eram profissionais (Görög-Karady, 1982). Nesse primeiro encontro formal, quando discutiram propostas de ação, mostraram repertórios e performances, encorajaram trabalhos em projetos, trocaram informações, lançaram o movimento, a princípio ligado ao folclore, a movimentos regionalistas interessados em reabilitar as artes populares. Os novos contadores buscavam restabelecer a oralidade de uma proposta de evolução do gosto estético. O caráter performático das apresentações ensejou uma ligação com a arte, exibindo variedade de práticas artísticas. A música, a dança, o gestual, um cenário poderiam ser incluídos na apresentação do contador, desenhando o seu estilo de apresentação.

Görög-Karady (1982: 96), traçando um histórico do surgimento e da trajetória de atuação dos “novos contadores”, estabelece hipóteses sobre como se caracteriza um movimento cultural. Segundo a sua análise, o novo contador, no seu papel particular de artista, cada um apresentando identidade própria, endereça o seu trabalho a um público específico. Intenciona-se essa diversidade, uma vez que os novos contadores desejam alcançar um número cada vez maior de pessoas que participem do contar. Buscam formar um público fiel. Muitos novos contadores aproximavam a orientação das suas performances às dos contadores tradicionais, procurando uma interação com o público, podendo este contar também. O contar participativo pode, assim, ser considerado como uma das formas mais democráticas de socialização comunitária. Essa experiência do contar era então proposta como uma ruptura com as formas consagradas de veicular a arte.

A diversidade de artistas ampliou as expectativas em relação ao público que, demonstrando uma multiplicação de escolhas cada vez maior, abriu campo de trabalho para muitos artistas. Um público escolarizado com tempo disponível para atividades artísticas cresce à proporção que as leis sociais diminuem o tempo de trabalho, a expectativa de vida aumenta e cresce inclusive o número de pessoas que podem ter a carga horária de trabalho reduzida. A organização das bibliotecas, as escolas, os clubes de terceira idade, a rua. Esses foram os espaços, a princípio, propostos pelos novos contadores para exercer a sua arte e essa prática tem sido mantida e a partir daí ampliada, uma vez que o público para essas performances não para de crescer.

O repertório de textos desses artistas contadores era alimentado pelos acervos de narrativas coletadas pelos pesquisadores que registraram e publicaram os contos conhecidos nas comunidades pesquisadas. Muitos textos oriundos de repertórios de contadores tradicionais chegam aos novos contadores através da leitura do texto publicado. Passam a enriquecer o acervo de histórias reelaboradas pelos artistas contadores. A leitura sistemática das narrativas de caráter oral leva alguns dos novos contadores a reescrever histórias como parte do seu próprio repertório, o que caracteriza ou a manutenção da transmissão das narrativas orais ou a apropriação indevida desses textos. Os contadores tradicionais aprendem a maioria das histórias

que fazem parte do seu acervo ouvindo de outros contadores e recontam oralmente, mantendo a tradição da oralidade. Os novos contadores recebem a maioria dos contos da versão escrita e os devolve oralmente e por vezes por escrito, o que denota a inserção do contar no universo da escrita.

No Brasil, essa atividade do contar como arte tem tido o seu lugar, não como movimento cultural, como na França, mas, por um lado, como atividade artística que por sua característica de apelo ao imaginário auxilia no desenvolvimento do trabalho de incentivo à leitura, realizado por escolas, bibliotecas públicas. Desenvolve-se para isso um trabalho de formação de contadores de histórias, dentro dos padrões de exigência do público alvo do “novo contador”. Esse trabalho de “formação” de contadores tem atravessado fronteiras. No âmbito da escola, no que se refere ao incentivo à leitura, as possibilidades de ação dos novos contadores tem crescido. Professores que se designam contadores de histórias têm se reunido com outros profissionais, também dedicados à atividade do conto. Desde 1999, quando organizaram um Festival Internacional de Narração Oral, na Argentina, deram as coordenadas do seu trabalho com narração oral: *não contamos histórias para as pessoas e sim com as pessoas*. Essa afirmação reforça o sentido da performance preconizada por Zumthor (1997; 1993).

Desde então, congressos que reúnem contadores de histórias, muitos desses contadores profissionais, têm ocorrido pelo mundo e especificamente no Brasil. Nas escolas, essa arte tem encontrado abrigo, resultado das experiências bem sucedidas com as ações que envolvem atividades de contar histórias. Assim, observa-se que, dia após dia, ampliam-se as formas de contar, os ambientes onde se contam histórias, as pessoas envolvidas com a arte de contar histórias, entre outras formas de dizer.

Os novos contadores têm desenvolvido técnicas, utilizadas para envolver o leitor na narrativa. Quando o objetivo do contar é levar o livro ao leitor, a performance envolve este componente: a apresentação do livro, mencionado ou mostrado com o intuito de despertar nos ouvintes a vontade de ler a história. Para Zumthor (1997; 1993), a performance encerra a interação no ato de fala de quem diz e de quem ouve. Pressupõe participação, produção de quem fala e recepção de quem ouve e assim interagem a partir dessa ação de falar. Subentende que quem conta é acolhido por quem participa da audição e envolve-se com o ato de contar. Acontece uma circularidade a partir da intenção do dizer. Quem ouve também motiva esse dizer, considerando a recepção que a voz ‘exige’.

Na atividade de contar histórias do texto determinado, para incentivar a leitura, quem escolhe o livro e a história a ser apresentada é o contador ou a equipe contadora. Tudo já é apresentado em uma sequência predeterminada, que escapa, quase sempre, à escolha dos ouvintes. Diferente da performance do contador tradicional, cujo conto a ser contado surge da conversa que estabelece com seus ouvintes. O contar que acontece a partir de um texto previamente escolhido e preparado, o que orienta o contar é prioritariamente a história ou o livro a ser apresentado. O conta-

dor é, nesse caso, um agente de propaganda do livro, uma voz a serviço da leitura. A orientação dada nos treinamentos é que *o contador precisa desaparecer em benefício da história*. E para isso, por vezes são utilizados objetos, disfarces, como a capa, o chapéu, a cara pintada e tantos artifícios para dar à performance a característica de espetáculo. O contar dos novos contadores, o novo contar para uma sociedade urbana ganha características do contar que tem se ligado a atividades de leitura, de onde cada conto chega ao leitor, prioritariamente, pelo prisma da escrita.

A transmissão dos textos através da oralidade já foi qualificada como um aspecto do analfabetismo ou semianalfabetismo (SÉBILLOT, 1997 [1880]). Por outro lado, o fato de ter uma significação não só para os analfabetos, mas inclusive para os eruditos, faz com que a opinião de Paul Zumthor sobre esses textos pareça mais adequada. Na sua concepção, “oralidade não significa analfabetismo”, o que aponta para o fato de que saber contar histórias revela uma capacidade de lidar com a palavra, de transformar o falar em narrativa, “na concretude da voz que nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 9). Para este autor, a narrativa é constituída por um aspecto fundante do ser humano. Citando Pierre Janet, Zumthor (1997, p. 52), afirma que “o que criou a humanidade foi a narração”, reconhecendo a importância de que se reveste a atividade de um contador de histórias.

A ESCOLA COMO ESPAÇO DO CONTAR

Como espaço criado para divulgar a cultura e do conhecimento, a escola arvora-se o direito de ditar regras e eleger textos a serem veiculados ou não no âmbito da sala de aula. A escola que reafirma pautar suas escolhas na vivência do aluno, muitas vezes alheia-se aos interesses da comunidade na qual deve estar integrada e não considera expressões da cultura que estão vivas nesse ambiente. As famílias dos alunos, por vezes, guardam artistas da palavra, como poetas populares, contadores de histórias, cantadores, brincantes que a escola não toma conhecimento nem acolhe, deixando de estabelecer uma rica integração de saberes que circulam entre os alunos.

Esses contadores de histórias, oriundos das famílias dos alunos, poderiam ampliar a convivência da escola com a comunidade através das performances contadoras. Detentores de repertórios de textos oriundos da tradição oral, por exemplo, funcionariam como ponto de interação comunidade/escola, tão necessário para a boa convivência da escola com a casa dos alunos. Permitir a presença da palavra contada e muitas vezes cantada da comunidade na escola é favorecer aprendizagens da fala, possibilidades de escuta, tão importantes nos projetos que visam ao desenvolvimento das aptidões de comunicação.

Em muitas salas de aula, no Brasil, ainda acontece faltar material impresso para se utilizar nas atividades de leitura. A presença ativa de um contador de histórias, de repertório variado e boa capacidade de comunicação favorece igualmente a escrita

e a leitura, uma vez que “fornece material” importante para a discussão de temáticas que interessam aos participantes e componentes da comunidade dentro e fora da escola. Os textos apresentados oralmente podem, até facilmente, transformar-se em textos escritos, reescritos, dando origem a outros textos, recriados pelos alunos. Favorecem também performances teatrais, representações em forma de outros gêneros, a partir de outros suportes textuais que tiveram, nesse caso, seu nascimento na voz do contador.

Nesse universo de ensinar e aprender a falar, ouvir, ler e escrever muitas linguagens se entrelaçam e assim definem formas de expressão linguística. Contar histórias, dizer textos outros, proclamar notícias, publicar (no sentido de tornar público) poemas, podem constituir oportunidade ímpar de intercambiar conhecimentos. A ação do contador de histórias se expressa através da performance. A sua comunicação realiza-se através da fala expressiva. Mesmo sem dominar as convenções linguísticas, o seu repertório lhe confere autoridade no falar e o seu discurso passa a ser autorizado, por apresentar coerência no sentido do texto.

Observe-se como exemplo desse encontro com a palavra de um contador de histórias tradicional, Manoel Domingos, oriundo do meio onde as crianças habitavam, detentor de um vasto repertório de textos orais. Pela sua condição de só ter frequentado a escola por três anos, não dominava as regras gramaticais e cometia deslizes linguísticos de pronúncia e concordância no falar (SILVEIRA, 1998). No entanto, essa condição de pouca escolaridade não tirava de “Seu Manoel” a capacidade de envolver seus ouvintes com os textos a que dava vida durante as performances que coordenava. Assim, a sua presença na escola, durante um semestre letivo, em uma sala de aula, valeu àquelas crianças momentos prazerosos de envolvimento com os textos apresentados, com as formas de contar que eram imitadas pelos alunos participantes, considerando a sua segurança em vivenciar os textos, a variedade do seu repertório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se, neste caso, que a escola tende a não considerar as expressões da memória e o saber de contadores que não dominam as normas linguísticas, deixando-os fora da sala de aula, rejeitando a sua presença, em nome de uma linguagem culta que, no cotidiano, não habita a sala de aula, em uma clara demonstração de que a fala oriunda da comunidade não é valorizada pela escola. Esse contador de histórias que é reconhecido pela comunidade, em muitos casos, não o é pela escola frequentada pelas crianças da mesma comunidade. Esse posicionamento leva essas crianças a interpretar que àquele saber não é dado o devido valor, concluindo que aqueles repertórios não têm valor, o que concorre para silenciar vozes na comunidade que poderiam fortalecer não só o grupo comunitário mas também a própria escola como instituição cultural, cuja função é, também, fortalecer culturalmente a comunidade na qual está inserida.

Ouvir falar, contar, dizer os textos são formas de ensinar/aprender. No ensino e aprendizagem da fala, da leitura, da expressão oral, o exemplo é determinante, daí a importância de o(a) professor(a) ler com expressividade para que seus alunos ouçam. O contador de histórias, com sua fala sem amarras e ao mesmo tempo presa a um enredo, a um texto armazenado na memória, demonstra a sua capacidade de falar ao cérebro e ao coração. Enquanto o contador interage com os ouvintes através dos textos que diz, apoiado na sua memória, os seus ouvintes interagem também com suas vivências, com suas possibilidades de também atuar, de mostrar seu saber ou mesmo de unicamente ouvir e divertir-se, aprender.

Diferentes são as concepções de performances entre os contadores tradicionais e os “novos contadores” no que se refere aos ouvintes, às fontes de alimentação dos seus repertórios, aos modos de se relacionarem com o ambiente, aos objetivos das reuniões com os ouvintes, ao tempo de duração de cada sessão, entre outros fatores que possibilitam acontecer a atividade de ouvir/contar histórias. Tantas diferenças se equiparam em um ponto comum: o fato que, mesmo mudando as motivações, sempre haverá interessados em uma boa conversa, passíveis de se voltar para uma atividade fundadora como a de ouvir e/ou de contar histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. (1994) O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia, técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas, v. 1).

GÖRÖG-KARADY. (1982). Qui conte en France aujourd’hui? In: CAHIERS DE LITTÉRATURE ORALE – *Conteurs n° 11*, Paris: Langues’O, p. 95-122.

SÉBILLOT, Paul. (1978 [1880]). *Littérature orale de la Haute Bretagne. (Les Littératures Populaires de Toutes les Nations – traditions, legends, contes, chansons, proverbs, devinettes, superstitions)*. Paris: Maisonneuve e Larose, t. I.

SILVEIRA, Maria Claurênia A. A. (1998). *O carretel da memória – histórias fabulosas de um contador paraibano*. João Pessoa: Universitária UFPB.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. (1997). Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec. (Linguagem e Cultura nº 28).

_____. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. (1993). Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras.

A FICÇÃO TELEVISIVA E SEU VIÉS CULTURAL: SIMBOLOGIAS MÍSTICO-RELIGIOSAS DE *TENDA DOS MILAGRES*

Robéria Nádia Araújo Nascimento¹
Universidade Estadual da Paraíba/Brasil

RESUMO

Este texto articula as simbologias da religiosidade afro-brasileira, especialmente o Candomblé, na minissérie da Rede Globo *Tenda dos Milagres*, adaptação da obra homônima de Jorge Amado. Os fragmentos dos capítulos e as descrições das cenas contextualizam tradições e rituais que configuram essa mitologia uma expressão cultural brasileira e uma representação da identidade étnica do contexto nordestino.

PALAVRAS-CHAVE: ficção televisiva; cultura; identidade étnica; candomblé.

ABSTRACT

This text articulates the symbols of african-Brazilian religion, especially Candomblé, in the miniseries of Rede Globo Tent of Miracles, adapted from the eponymous work of Jorge Amado. The fragments of chapters and descriptions of scenes contextualize traditions and rituals that shape this mythology a Brazilian cultural expression and a representation of the ethnic identity of the northeastern context.

KEYWORDS: fiction television; culture; ethnic identity; candomblé.

1 Professora Titular da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Brasil). Doutora em Educação. E-mail: rnadia@terra.com.br

OS PROPÓSITOS DO ESTUDO

Quem é ateu e viu milagres como eu/Sabe que os deuses sem Deus
 Não cessam de brotar, nem cansam de esperar/ E o coração que é soberano e que é senhor
 Não cabe na escravidão...

(“Milagres do Povo” - Caetano Veloso, tema de abertura de Tenda dos Milagres)

Este artigo, derivado de uma pesquisa² do curso de Comunicação Social da UEPB/Brasil, reflete sobre os arquétipos místico-religiosos que perpassam a minissérie *Tenda dos Milagres*, baseada no romance homônimo de Jorge Amado, escrito em 1969³. O estudo que originou este texto objetivou: *caracterizar* o gênero ficcional como veículo de problematização da cultura e da midiaticização contemporânea do campo religioso; *apontar* diálogos entre os personagens que ilustram as situações de preconceito e os rituais do Candomblé; *Destacar* os elementos imagéticos e sonoros que compõem os cenários, uma vez que estes auxiliam a compreensão dos simbolismos religiosos; *Verificar* se a mídia, a partir do segmento da teledramaturgia, informa a sociedade sobre a construção da identidade étnica e as tradições culturais que envolvem as religiões de matriz africana.

Torna-se oportuno esclarecer que não realizamos aqui qualquer discussão de caráter teológico sobre a religiosidade afro-brasileira, e a expressão “arquétipos” também não se reporta à perspectiva teórica junguiana, aludindo apenas às simbologias de matrizes africanas que contam histórias, imagens e mitos herdados que configuram a tradição oral do Candomblé. Nesta abordagem, os dispositivos de mediação comunicacional são considerados em suas matrizes de “identificação cultural” e circulação simbólica (HALL, 2004), e a ficção televisiva entendida enquanto ambiente de fruição para a discussão de questões sociais relevantes como o racismo e a discriminação de crenças vinculadas à luta pela cidadania dos negros.

O nome da minissérie faz referência à tipografia do personagem Lídio Corró (Milton Gonçalves), talentoso artesão de madeira e melhor amigo do protagonista, Pedro Archanjo (Nelson Xavier). Um local peculiar que funciona como residência, expressão de fé e ponto de encontro da boemia baiana para comemorações. Lá, os objetos que representam os milagres dos santos, encomendados pelos beneficiados das graças alcançadas, dividem espaço com as máquinas rotativas de impressão dos primeiros folhetos de denúncia do racismo, produzidos por Archanjo. Nesse ambiente sincrético entre o sagrado e o profano, onde a alegria e a esperança se misturam à dor, emergem a força, a obstinação e a intelectualidade do protagonista.

Tenda dos Milagres expõe a fase de engajamento de Jorge Amado às questões socioculturais, entrelaçadas com as causas da miscigenação e da construção da identidade

2 Investigação intitulada *Os arquétipos místico-religiosos na ficção televisiva: o universo simbólico de Tenda dos Milagres*, concluída em 2012.

3 16º romance do escritor, fundamentado em fatos históricos, que foi traduzido para o alemão, espanhol, francês, húngaro, inglês, italiano e russo (GOLDSTEIN, 2003).

étnica, mediante o enfrentamento dos poderes dominantes nos anos de 1930. Aborda a religiosidade ancestral, a partir do Candomblé⁴, articulando seus hibridismos e sincretismos, disseminando suas práticas no imaginário popular. Redimensionado na linguagem audiovisual, o enredo revela o preconceito e a perseguição da polícia aos cultos e rituais de matriz africana, através das cenas vividas no terreiro da mãe de santo Majé Bassã (Chica Xavier). Personagem uno e múltiplo, Pedro Archanjo reúne uma síntese das qualidades do negro, que enfrenta, corajosamente, o seu *não saber* para se contrapor às teorias racistas, que visam impedir não somente o exercício da liberdade social, como da liberdade de crenças. Entre rituais de fé e rituais profanos, o carisma e a sua personalidade solidária forjam a tematização místico-religiosa em torno dos poderes do orixá *Xangô*⁵, que o nomeia “a luz do seu povo” e o empodera para o enfrentamento do racismo.

Ao focalizar essa problemática, *Tenda dos Milagres* parece favorecer a discussão da cultura e do trânsito dos símbolos religiosos, que nos permitem uma aproximação à tríade conceitual *mídia, cultura e religiosidade*, a partir da formulação de algumas questões: como as religiosidades surgem *na mídia*? Como são as religiosidades *da mídia*? Como tais religiosidades instigam a percepção de uma sociedade multicultural? Nessa direção, o enfoque deste texto pode contribuir para esse debate, uma vez que remonta aos elementos polissêmicos que permeiam o universo do Candomblé (re)inventado na literatura amadiana com seu viés cultural e socialista. Em outras palavras, propõe despertar o interesse para a discriminação social que ainda perpassa as expressões e subjetividades das religiões de matriz africana, suscitando a compreensão dessas práticas de fé e informando sobre suas simbologias, seus fazeres e saberes, a partir das estratégias discursivas e estéticas de fabulação tele ficcionais.

Com tal propósito, demarcamos características do gênero ficção televisiva e apresentamos alguns fragmentos da minissérie com a finalidade de ilustrar a discussão pretendida.

O ESPAÇO DA FICÇÃO: PANORAMA CONCEITUAL

Na sociedade contemporânea, a ficção televisiva é marcada pelo hibridismo e a preocupação com a identidade nacional, tornando-se, deste modo, um importante veículo de *interculturalidade*, podendo ativar a competência cultural, a socialização das experiências criativas e o reconhecimento das diferenças e alteridades (LOPES, 2004). Permite o conhecimento dos que os outros fazem, como pensam, como manifestam sua fé, quais seus pertencimentos étnicos, quais as expectativas e conflitos de diferentes gerações em diversos tempos históricos. Essa gama de tematizações nota-

4 Em sua etimologia, o vocábulo, que optamos pela grafia com inicial maiúscula, apresenta uma junção do termo *quimbundo candombe* (dança com atabaques) com *iorubá ilé ou ilê* (casa), significando “casa de dança com atabaques”. É uma religião derivada do animismo africano, que cultua os Orixás, divindades da natureza, a partir de danças, oferendas e sacrifícios.

5 No sincretismo católico, equivale a São Jerônimo ou São Miguel Arcanjo.

biliza, influencia e recria diferentes expressões culturais, podendo propiciar reflexões não apenas sobre as várias religiosidades como problematizar dilemas sociais que se mesclam à discriminação e ao preconceito social-étnico-religioso.

Nesse sentido, o gênero adquire valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas, consistindo numa narrativa popular sobre a nação. Configura, na verdade, um lugar privilegiado na TV de onde se anuncia uma nação “representada” e não só “imaginada”: “Histórias narradas pela televisão são, antes de tudo, importantes por seu significado cultural, oferecendo material precioso para se entender a cultura e a sociedade de que é expressão” (LOPES, 2004, p. 125). Na mesma linha argumentativa, Silverstone (2002) reitera que as tramas ficcionais são nossa cultura, “gostemos disso ou não, expressando as consistências e contradições da fantasia (...) oferecendo textos para que nós, suas audiências, nos posicionemos, nos identifiquemos” (SILVERSTONE, 2002: 82).

O pensamento de Jost (2007), por sua vez, considera que o gênero ficcional não representa “uma mentira”, mas traduz um olhar específico sobre a realidade. “Por isso, em toda ficção sempre há uma história verdadeira. E em toda história verdadeira há elementos de ficção, que se unem para garantir verossimilhança ao que é narrado” (JOST, 2007: 114). Nessa perspectiva, a verossimilhança das tramas é tecida no interior das narrativas, o que permite o fortalecimento das raízes do gênero em meio à cultura particular que o produz.

Em *Tenda dos Milagres*, é possível vislumbrar a identificação cultural com o Nordeste Brasileiro. O personagem Pedro Archanjo foi inspirado na junção de dois ativistas políticos do mundo real, que tinham a meta de preservar a cultura negra: o escritor baiano Manuel Querino (abolicionista) e o Obá Miguel Santana (Babalorixá), ambos defensores importantes da liberdade religiosa na Bahia. O médico e antropólogo Nina Rodrigues, por sua vez, deu origem a Nilo Argolo (Oswaldo Loureiro), opositor das ideias vanguardistas do protagonista. Na narrativa em questão, o caráter não fictício se dilui entre as criações do imaginário, possibilitando maior fruição do contexto. A ancestralidade sutilmente discutida pela minissérie, através da voz de Pedro Archanjo, na verdade evoca não apenas elementos da memória afetiva do personagem, como se mostra um instrumento discursivo para disseminar experiências factuais do período histórico retratado. O acréscimo do imaginário parece sinalizar a fluidez narrativa, misturando-se, portanto, a enunciações da realidade, constituindo uma estratégia que lhe confere verossimilhança. Assim, *Tenda dos Milagres* notabiliza elementos biográficos da espacialidade baiana, à medida que se entrelaça com a historicidade brasileira da década de 1930, reproduzindo uma correlação perceptível no texto, nos cenários, nos figurinos, nas ambientações dos capítulos com suas representações de matrizes culturais.

Corroborando essa assertiva, Bulhões (2009) postula: “A ficção não é um invólucro impenetrável, uma cápsula suspensa na imaterialidade: só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido, por isso o subverte” (BULHÕES, 2009: 22). Ao salientar que o artifício

da “verdade” diz respeito à intenção de retratar o vivido, o autor afirma que o real é o pano de fundo das produções ficcionais. Logo, o verossímil não está associado somente a uma estratégia de sedução, ao que ocorreu ou ao que existe, mas ao que também *poderia existir*, fato que sugere reflexão social para as questões problematizadas nas narrativas e seus desdobramentos, como ocorre em *Tenda dos Milagres*. A problematização pertinente que caracteriza o gênero ficcional, segundo Lopes (2004), articula-se às ideias de mobilidade discursiva e plasticidade, uma vez que pensamentos, imagens, símbolos, significados circulam por meio das narrativas, podendo funcionar como chaves de interpretação de processos identitários sócio-histórico-culturais.

Na ótica de Martín-Barbero (2004), a fruição estética do gênero ficcional apresenta ainda um aspecto significativo para além da intenção de verdade, da mobilização da memória e do imaginário do público, uma vez que por seu intermédio entendemos ainda as tradições específicas de um povo e as culturas mestiças dos países que são retratados. Por isso, a televisão se configura hoje como “o dispositivo mais sofisticado de modelagem e formação dos gostos populares, numa das mediações mais expressivas das matrizes narrativas do mundo cultural popular” (MARTÍN-BARBERO, 2004: 24). Exerce, dessa forma, papel estratégico na cultura cotidiana das majorias, na transformação de suas sensibilidades, na construção de suas identidades. Nesse sentido, formata uma imagem estratégica de determinados universos do mundo real, possibilitando o reconhecimento entre a audiência, notabilizando “um modo comprometido” de ver, escutar ou ler uma dada historicidade.

Na esfera da identificação e da visibilidade, os gêneros ficcionais ainda se mostram em permanente estado de fluxo e redefinição, despertando novas inteligibilidades, mesclando particularidades, conformando novas sínteses sociais, restituindo e atualizando velhas histórias que são caras à cultura e à memória populares. Segundo Lopes, Borelli e Resende (2002), esses gêneros compreendem mitologias, reposições arquetípicas, matrizes culturais, estruturas narrativas que respondem pela possibilidade de elaboração de grandes totalidades do imaginário coletivo, “partilhando, como universalidades das construções imaginativas, do referencial de qualquer leitor, de qualquer receptor. São assim pontos de intercessão nas relações entre cultura popular, erudita e de massa” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002: 254).

Hall (2004) compartilha desse posicionamento, dizendo que a polissemia da TV dissemina uma pluralidade de ideias, promovendo sentimentos de identificação cultural. Pensando as identidades culturais como móveis e polissêmicas, o autor crê que o reconhecimento do “outro” se desenha nos deslocamentos e na pluralidade, condições que visibilizam suas singularidades. Assim, não há um repertório cultural fixo e que permaneça imutável ao longo da história social, mas fluxos e dinâmicas de transformação contextual que podem favorecer a prática da alteridade de diferentes modos. Ou seja, falamos de “culturas”; de pluralidades que se modificam e se reconfiguram ao longo dos períodos históricos dando vida à noção de “diversidade”. Por isso,

Brandão (2001) argumenta que as identidades são representações marcadas pelos encontros e desencontros. Tanto pelo confronto com o outro, como pelo seu reconhecimento, condições que produzem o conceito social da “diferença”. Nesse sentido, a concepção de *representação social* é entendida como um saber ordinário elaborado a partir de crenças e valores partilhados, criando uma visão comum entre gentes e ideias, atualizada constantemente nas interações sociais. Tais interações criam o sentido de alteridade e pertencimento coletivos (GOLDSTEIN, 2003).

Motter (2004) enfatiza ainda que os romances, as histórias de amor e as aventuras da ficção correm em paralelo com o desenvolvimento de temáticas sociais, que são pinçadas do cotidiano, como também “questões embrionárias e nebulosas, marginalizadas como tabus, objetos de proscricção e silêncio, ou difusas, como mitos nascentes, objetos de temor, enlevação, encantamento e perplexidade” (MOTTER, 2004: 259). Na concepção da autora, o “olhar da ficção” sobre tais questões representa um abalo de certezas (decorrentes de estereótipos e preconceitos do senso comum) por si mesmo indutor de mudanças sociais, ao sugerir a quebra da imobilidade coletiva resultante da cristalização de conceitos discriminatórios até então existentes.

Para Gordillo (2010), a ficção desempenha importantes funções, sobretudo no sentido filogenético: reproduz desdobramentos e hibridações que suscitam reflexões, discussões e ressonâncias entre a coletividade. Além disso, ainda permite: fabulização, numa tentativa de atrair as pessoas para outros contextos, mediante a ação de personagens, tempos e espaços (por modos de representação popular); socializadora, ao unir grupos sociais em torno de temáticas comuns, gerando adesões, gostos e preferências; função identitária, pois surge como intérprete da vida social, compartilhando os significados coletivos e expressando as mutações culturais; disseminadora de modelos, ao organizar situações e personagens familiares, convertendo os estereótipos em sugestões de comportamento social; função formativa, pois alguns relatos expõem mensagens educativas. Essa gama de aspectos reafirma a premissa de que a cultura se faz e se refaz no cotidiano social, constituindo um fenômeno partilhável e assimilável.

Tais concepções podem ser vistas nas trajetórias dos personagens Pedro Archanjo e Majé Bassã, que lutam pela cidadania do seu povo, a partir da defesa da miscigenação cultural e pelo direito à preservação da tradição do Candomblé. O médico e opositor das ideias de liberdade e igualdade racial, Nilo Argolo (Oswaldo Loureiro), catedrático da Faculdade de Medicina da Bahia, afirmava que os mestiços eram “seres indolentes, apáticos, impulsivos – por isso tenderiam ao crime, além de serem sexualmente perversos”. Archanjo, então, aprende idiomas e escreve livros para questionar as teses da inferioridade dos negros, tornando-se bedel da mesma faculdade, onde vai fortalecer seu ativismo com o apoio de professores e estudantes. Nesse contexto, a ficção de Jorge Amado adquire verossimilhança por discutir fluxos e fronteiras da diversidade cultural em meio a um relato etnográfico da Bahia dos anos de 1930, alternando a fantasia da narrativa com o registro histórico e atemporal das vivências populares. A partir

de *Tenda dos Milagres*, torna-se possível traçar uma cartografia do Brasil e da região Nordeste, tendo o Candomblé como pano de fundo da valorização da alteridade.

PERCURSO METODOLÓGICO

Tendo em vista as premissas teóricas apresentadas, o percurso metodológico foi desenvolvido em dois momentos: o primeiro, destinado à observação criteriosa da minissérie para ser possível registrar e descrever os aspectos relacionados ao Candomblé, anotando as particularidades num diário de observação. Este também serviu como instrumento de registro nas visitas aos terreiros, que caracterizou o segundo momento do estudo. Com a intenção de familiarizar os alunos envolvidos na pesquisa⁶ com o universo místico-religioso de Jorge Amado, na etapa inicial foi recomendada a leitura da obra homônima que inspirou a adaptação televisiva.

A Análise de Narrativas norteou a observação dos capítulos e a construção do perfil dos personagens. Para Motta (2007) as narrativas consideram as histórias contadas e absorvem as práticas culturais, atentando para os sentidos que as envolvem. “Quando o narrador da ficção configura um discurso na sua forma narrativa, ele introduz uma força ilocutiva responsável pelos efeitos que vai gerar no seu destinatário” (MOTTA, 2007: 144). Dessa forma, a narração é um recurso comunicativo que pressupõe, mediante códigos, articulações sintáticas e pragmáticas, sequências encadeadas que formam diálogos intencionais. Constituindo a análise das práticas culturais, os enunciados narrativos constituem relatos que se desenrolam cronologicamente, com viés factual, ficcional ou híbrido, abertos às significações de uma dada historicidade.

Como o processo da pesquisa envolve ações de objetificação e subjetivação de procedimentos, vinculadas à teoria estudada e seus pressupostos, optamos por descrever cenas e falas, traduzindo a simbologia do Candomblé, por acreditarmos que, por esse percurso, estaríamos nos aproximando das referências e representações do universo afro-brasileiro, conhecendo as questões de discriminação social que o envolvem. Ancorando nossos passos nessas perspectivas, buscamos:

- 1- Destacar nos capítulos selecionados as cenas emblemáticas que se reportam à cultura do candomblé e suas tradições;
- 2- Localizar e descrever os aspectos vinculados à religiosidade afro-brasileira, os orixás mencionados e os cenários que representam o Candomblé, a fim de perceber a noção de cultura representada nas cenas;
- 3- Verificar as ambiências dos capítulos (objetos, figurinos, contextos espaço-temporais no que concerne à reconstituição das práticas do Candomblé e às abordagens do preconceito étnico-religioso).

6 João Saraiva da Silva Neto e Walquíria Raquelle Freire Gouveia, alunos-pesquisadores do Curso de Comunicação Social da UEPB.

SIMBOLOGIAS DE TENDA DOS MILAGRES

Para os fins propostos, apresentamos alguns fragmentos dos capítulos selecionados para fundamentarmos, em seguida, os aspectos que os constituem.

No Capítulo 5, Rosa de *Oxalá* (Dhu Moraes) se consulta com a mãe Majé Bassã (Chica Xavier) através dos búzios. Ouve-se uma trilha que reproduz o toque de tambores:

Majé Bassã: Tô vendo um homem que te acompanha, é uma sombra que está sempre do teu lado [Rosa fica assustada]. Ela tá aí agora, bem do teu lado esquerdo [Rosa olha nessa direção]. Coisa mais esquisita, Rosa, é uma sombra que não tem cara, não tem cabeça... Rosa de Oxalá: É meu avô! Ele era escravo na fazenda de Pedro Unhão, e acreditava que quando os negros morrem a alma deles volta pra África. Isso é verdade, num é mãe? [E Majé Bassã, triste, confirma]. Ele acreditava nisso... Um dia, colocaram ele no Pelourinho de castigo. Tão grande esse castigo, mãe! Durou tanto tempo que meu avô resolveu voltar pra África... Ele se matou depois! [Nesse momento, entra em flashback a cena em que o escravo é descido decapitado do Pelourinho]. O corpo do meu avô voltou pra África, mãe, mas a cabeça dele ficou escrava na Bahia (...) [Rosa se levanta e chora]. Todos os dias essa sombra me aparece, pra me dizer que não há liberdade possível (...).

Os personagens não tomam nenhuma decisão importante sem antes consultarem os búzios, um arquétipo que mantém viva a cultura do Candomblé. Os conselhos e orientações resultantes dessa tradição oral atestam a sintonia com os orixás e envolvem tanto questões de trabalho quanto amorosas. A cena destacada retrata com fidelidade o simbolismo religioso que perpassa a crença em questão, pois a mãe de santo tem, de fato, força e autoridade que inspiram respeito entre os adeptos. A ela, contam-se suas paixões, seus desejos, seus sonhos. A mesa das consultas é redonda e coberta com uma toalha branca. Sobre ela, há uma vela amarela acesa (em homenagem a *Oxum*, orixá feminino que guia a leitura dos búzios), um chocalho e uma peneira rasa de palha, onde a mãe de santo joga as conchas. Ambas as personagens vestem branco.

A leitura dos búzios é a arte de adivinhação mais cultuada das tradições africanas (São utilizadas as *èrindinloguns*, conchas do mar que trazem as mensagens dos orixás através das *Agbás Odus*, pais ou mãe de santos, Babalorixás e Ialorixás, únicos que têm autorização dos deuses para traduzir os conselhos). Trata-se do primeiro contato de visualização com os orixás e suas orientações. Através do jogo, formado por 16 conchas de várias cores e tamanhos (que tem o objetivo de “abrir os caminhos” e fazer revelações), os adeptos sabem quais são seus protetores, que oferendas seus deuses preferem e como e quando serão seus passos de iniciação na prática religiosa. No fim do século XIX, o conhecimento dos velhos africanos, transmitido oralmente de geração a geração, já incorporara influências pagãs (formas de “feitiçaria”) e cristãs (principalmente devoções) providas da Península Ibérica, especialmente de Portugal (ISAIA; MANOEL, 2012).

Os búzios representam o ritual de iniciação dos futuros pais e mães de santo, numa tentativa de reafricanização das práticas simbólicas, o que exige do discípulo o aprendizado dos idiomas *Iorubá*, *Kimbundo* e *Kicongo*, dependendo da corrente a qual o terreiro se filia. Nesse sentido, os búzios representam mais que um oráculo para antever as situações do mundo: “mantêm a preservação do patrimônio cultural das religiões de matrizes africanas, além de significarem adesão e pertencimento à crença dos ancestrais e à etnicidade afro, num símbolo de identidade cultural traduzido pela oralidade” (SIQUEIRA, 2012: 280).

Percebemos, através do desabafo da personagem Rosa de *Oxalá* (de que não há liberdade possível), mensagens relevantes que permeiam a trama da minissérie: o preconceito que assola os negros, a falta de expectativas e de fé no futuro transmitidas aos seus descendentes, como se não lhes fosse permitido ter a dignidade dos direitos humanos e sociais. Contudo, no capítulo 12, Mãe Majé Bassã revela a Pedro Archanjo que ele é o escolhido de *Xangô* para defender o povo da Bahia e enfrentar as injustiças sociais:

Majé Bassã: Tu foi agraciado com um dom divino! Do povo daqui, tu é um dos poucos que pode fazer alguma coisa pela tua raça (...) *Xangô* tá falando, tá te ordenando “tudo ver, tudo saber, tudo escrever”. Tu foi escolhido para ser *Ojuobá*, os “olhos de *Xangô*”! [Pedro Archanjo fica perplexo] Majé Bassã: Tu vai ser a luz do teu povo, nossos olhos de ver, e nossa boca de falar, tu vai ser nossa coragem e nosso entendimento! Tu vai dizer do nosso amanhã. É por isso, meu filho, que tu pensa tanto em escrever, vive anotando as coisas do teu povo, é porque *Xangô* te escolheu. Pedro Archanjo: É uma grande honra, mãe Majé Bassã. Mas eu me pergunto se não é demais pro meu tamanho... Ser a luz do meu povo, mãe Majé? E se eu falhar? Majé Bassã: Você sabe muito bem que *Xangô* um dia foi nosso rei. Tu tá pondo em dúvida a sabedoria de um rei, Pedro Archanjo? Então, tu tá achando que é maior do que ele. Pedro Archanjo: A senhora tem razão. Eu num posso duvidar, né!? Majé Bassã: Então, vá pra casa mestre Archanjo, *Ojuobá de Xangô*, e pode começar a cumprir tua obrigação, que já tá na hora. [Pedro Archanjo levanta-se e beija a mão da sua mãe de santo num gesto de despedida. A cena termina ao som da música “Milagres do Povo”, de Caetano Veloso, cujo fragmento compõe a epígrafe deste texto].

A relação de Archanjo com sua mãe de santo evoca um sentimento de reverência que é explicado com propriedade por Negrão (2009): “O Candomblé é uma religião de irmandade, de afetos, que valoriza os indivíduos, reforça suas identidades, integrando-os em uma família mística, que lhes proporciona aconchego, amor e proteção filial” (NEGRÃO, 2009, p. 268). Nesse raciocínio, Majé Bassã representa o afeto e a autoridade máxima nas questões do terreiro. A ela é atribuído o arquétipo de “conhecimento”, denominado de *axé*, bem como a missão de cuidar da vida de seus discípulos; conhecer seus amores, dramas e dificuldades; guiá-los nas mais diversas circunstâncias, trabalhando para curar males físicos e espirituais (oferecendo receitas de medicamentos com banhos e ervas, e também dando dicas de “amarrações”, pequenos feitiços para a con-

quista da pessoa amada); governando todos os membros da comunidade religiosa com sabedoria e dedicação, orientando, enfim, suas trajetórias de vida.

Xangô, por sua vez, é o orixá mais temido e o mais cultuado. Sua representação é envolta num intenso simbolismo, que é capturado com estética e beleza pela minissérie. Nesse sentido, o personagem Pedro Archanjo reúne as qualificações inerentes ao seu protetor: o “fogo digestivo”, pois admira os prazeres culinários; o “fogo sexual”, com sua fama de sedutor e insaciável; o “fogo da justiça”, afinal o *ojuobá* seria “os olhos de *Xangô* na terra” para conduzir e combater com coragem as lutas do povo negro na Bahia. Ao mesmo tempo, agrega as dualidades humanas, conforme o orixá: “é falível e determinado; divino e profano, carregando as imperfeições da carne e do espírito” (ALBUQUERQUE, 2012: 238).

Prandi (2001), em valiosa obra sobre a mitologia *lorubá*, considerada a mais completa do gênero publicada até hoje, assinala que o mundo dos orixás reflete a vida dos seres humanos para além dos sentidos religiosos que seus mitos envolvem. “Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (PRANDI, 2001: 24). Nesse sentido, os mitos *lorubás* correspondem a analogias humanas que configuram a ontologia do Candomblé.

A representação do terreiro na minissérie, por sua vez, reúne o sagrado e a humildade. Localizada num vasto terreno na periferia da cidade, a casa é rústica e cercada por animais (galinhas, bodes, porcos, muitos dos quais preparados para o abate e as futuras “obrigações” dos filhos de santo), árvores, fontes, plantas de diferentes espécies, numa alusão ao território africano e à imensidão das savanas. No portão de entrada, observamos uma imagem de *Exu*, para dar as boas vindas aos que chegam. Esse orixá simboliza a comunicação, sendo conhecido como “mensageiro” no jogo de búzios, por isso recebe as oferendas em primeiro lugar para tudo correr bem nas celebrações do terreiro. Foi sincretizado como o diabo cristão pelos colonizadores, devido ao seu estilo irreverente, brincalhão e à forma como é representado no culto africano. Por ser provocador, indecente, astucioso e sensual, é comumente confundido com a figura de Satanás. Mas, de acordo com a construção teológica *lorubá*, não faz oposição a Deus, nem tampouco é considerado uma personificação do mal.

Ao lado do terreiro, notamos um grande salão, destinado aos cultos e às festas, ornamentado por representações de outras divindades africanas. Destacam-se entre elas, pelo grande porte, assentadas num altar chamado de *Ilê Axé* as figuras de *Xangô*, *Oxalá*, *Ogum* e *Oxum*, com suas respectivas vestes e cores. *Oxalá* é associado à criação do mundo e da espécie humana. Na Bahia, é conhecido por Senhor do Bonfim, devido ao sincretismo com a Igreja Católica. Em outros estados, é relacionado a Deus. *Ogum* é considerado o principal orixá a descer do *Orun* (o céu) para o *Aiye* (a Terra) após a criação, tendo a missão de ser guerreiro. No sincretismo católico é conhecido como São Jorge e Santo Antônio. *Oxum* é o Orixá feminino que reina sobre a água doce dos

rios, simbolizando o amor, a intimidade, a beleza, a riqueza, a vaidade e a diplomacia. Na Bahia, é associada a Nossa Senhora das Candeias ou Nossa Senhora dos Prazeres. No Sul do Brasil, é sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, enquanto que no Centro-Oeste e Sudeste é conhecida ora pela denominação de Nossa Senhora, ora Nossa Senhora da Conceição Aparecida.

O local ainda revela um conjunto de quartos-templos reservados, denominados de *Peji*, onde os filhos de santo, reclusos, passam pelo ritual de iniciação. Vinagre Silva (2007) nos esclarece que os terreiros guardam as tradições e simbolizam a cultura oral dos afrodescendentes, configurando nichos de comunicação e sociabilidade para o enfrentamento do preconceito. A geografia cultural dos terreiros expressa, pois, uma ocupação sociopolítica, uma vez que são casas religiosas, mas também espaços étnico-culturais, de moradia, de acolhimento, de prestação de serviços à coletividade. As relações de parentesco - consanguíneo e religioso-, articuladas às relações de gênero, interétnicas e de classe, modelam e regulam relações não só religiosas, mas afetivas, econômicas, socioculturais e ético-políticas. Desse modo, as práticas da memória cultural são ressignificadas cotidianamente nesses territórios, “formando elos entre o presente e o passado, entre o mundo contemporâneo real e o mundo mítico, elos entre o território religioso dos terreiros e a vida social” (VINAGRE SILVA, 2007: 5).

Torna-se válido ressaltar um forte exemplo de preconceito racial e religioso no capítulo 23. No episódio em questão, um grupo de pessoas que cultuava os orixás é levado à delegacia sob ameaças de violência:

Dr. Pedrito Gordo (Sérgio Mamberti): Deu tudo certo na ação, Zé Alma Grande? (Toni Tornado) [Pergunta o delegado ao chegar à sala onde o grupo está detido]. Zé Alma Grande: Tudo doutor, tudo! [Responde o negro com um sorriso de satisfação]. Chegamos no meio do ato, aí tava todo mundo vestido com roupa de santo. Nós fechamos o cerco. [Nesse momento, Zé Alma Grande puxa pelo braço o negro que estava vestido com uma roupa própria do ritual e o coloca frente a frente com o delegado]. Tá aí o resultado: Esse é o pai Quinquin, ele diz que é macho, é casado, cheio de filho, mas aproveita a feitiçaria para usar roupa de mulher e “virar mamãe *Oxum*”, [Debocha do homem. Jornalistas de um jornal local chegam para fazer o registro e o delegado autoriza a entrada do grupo]. Jornalista: Com licença, Dr. Pedrito, a gente quer fazer um flagrante aí para o jornal “A Tarde”, o senhor permite? Dr. Pedrito Gordo: À vontade! Jornalista: Com licença! [O jornalista e o fotógrafo entram na sala, enquanto o delegado se aproxima do grupo para sair nas fotos]. Jornalista: E agora uma “foto de mamãe *Oxum*!” [Ironiza, apontando para o homem com as vestes de santo!]. [O negro travestido grita “não”, e o delegado o puxa agressivamente pelo braço]. Dr. Pedrito Gordo: Vai sair na primeira capa do jornal, fique aí, seu cabra! [Após a foto, o negro grita indignado para a imprensa e os presentes]. Homem: Não se esqueça de botar no seu jornal, moço, o meu nome é Joaquim Sereno! Dr. Pedrito Gordo interfere, ordenando: E agora todo mundo pra masmorra! [Empurra o preso e os outros]. Eu quero

ver qual é o santo que vai tirar vocês de lá! [Zé Alma grande e um policial levam todos para a cela, ficando na sala apenas o delegado e o jornalista]. Dr. Pedrito Gordo: E agora escreva aí no seu jornal, meu filho, que o delegado Pedrito Gordo é apenas um justiceiro! Jornalista: Sim, senhor! [Concorda, enquanto anota a fala do delegado]. Dr. Pedrito Gordo: São os mestres da Bahia que afirmam a alta periculosidade da negralhada. Eu apenas trato de cortar o mal pela raiz evitando que ele se propague!

A cena reflete o quanto as religiões de origem africana no Brasil enfrentaram a repressão policial embasada na lei, até a década de 1970, do século XX, quando então a violência física foi refreada, resultado de uma luta vitoriosa dos integrantes das religiões afro-brasileiras pela inclusão constitucional (ISAIA; MANOEL, 2012). Mas além do preconceito religioso, identificamos ainda o preconceito racial, quando o delegado se refere “à alta periculosidade da negralhada”, afirmando que “é preciso cortar o mal pela raiz”.

Todavia, para além das perseguições de ordem religiosa e social, a comunidade do Candomblé mantinha a esperança de festejar o aniversário da mãe de santo. Então, no capítulo 26, a religiosa, numa postura de humildade, vai à delegacia para reivindicar uma permissão às autoridades policiais:

Majé Bassã: Boa tarde, Dr. Pedrito [O delegado, que está de cabeça baixa, não responde de imediato a sua saudação]. Tempo depois, indaga com indiferença: É a senhora? Um minutinho que eu já lhe atendo. [Mas continua assinando os papéis e propositalmente a ignora]. Pedrito Gordo: O que a senhora deseja? [Pergunta impaciente]. Majé Bassã: O senhor deve estar lembrado que também proibiu o toque dos tambores na festa do meu aniversário. Pedrito Gordo: Uhum, sem dúvida. Majé Bassã: [Olhando firme para ele]. Eu vim aqui no meu direito de cidadã desse país. Eu quero saber o porquê da sua proibição. [Depois de algum silêncio, o delegado deixa de escrever, vira-se na direção de Majé, e responde com veemência]. Pedrito Gordo: É do interesse do Governo, da Polícia, das famílias, que cessem de uma vez por todas esses costumes bárbaros, enganadores, fetichistas... Em resumo, essa charlatanice que vocês chamam de religião: o Candomblé. [Majé Bassã ouve atentamente cada palavra, expressando tristeza em seu silêncio]. Em seguida, pergunta: Majé Bassã: O senhor é cristão, doutor? Pedrito Gordo: [Aumenta o tom de voz e responde com desdém]. Sou Católico, Apostólico Romano, minha senhora! [Volta a escrever, sem se importar com o que ela ainda possa dizer]. Majé Bassã: Pois então, deixe que eu lhe diga. Jesus Cristo baixou na Terra para salvar o senhor, faz dezenove séculos, não é? Nessa mesma época, *Xangô* baixou na África pra me salvar. [O delegado se espanta e pergunta]. Pedrito Gordo: Mas o que a senhora quer dizer com isso? Majé Bassã: Que a fé é uma só, doutor. Ela pode ter várias formas, mas é uma só. Por que, então, o seu Jesus pode baixar, e o meu Xangô, não pode? [Ele ouve esse desabafo e, em seguida, dá gargalhadas]. Pedrito Gordo: Mas, meu Deus do céu! A mulher enlouqueceu! Comparando a fé Católica com bruxaria! Majé Bassã: A minha crença é tão antiga quanto

a sua, doutor. E pra mim, tem a mesma importância também. Pedrito Gordo: (Altera o tom de voz e grita, apontando o dedo para ela). Pode ter para você, mas não tem para mim, nem para as instituições que eu defendo. [Continua gritando e apontando o dedo para ela!]. E pare de uma vez por todas de fazer esse tipo de comparação! Se pensa que vai me confundir, se engana. Majé Bassã: [Serena]. Eu vim aqui, doutor, só para pedir que autorize o toque dos tambores na minha festa. Pedrito Gordo: Pois seu pedido está negado! E se a senhora insistir nisso vai para a cadeia!

Contrariando a ordem policial, a festa dos 75 anos da *Ialorixá* acontece, tornando-se um episódio marcante da minissérie exibido no capítulo 28:

Pedrito Gordo: Vocês num tão sabendo que a feitiçaria tava proibida? [Grita, invadindo o terreiro]. Agora vamos ver, Majé Bassã, quem pode mais aqui, se a feitiçaria ou a lei? Majé Bassã está sob a influência de Xangô, em transe. Pedro Archanjo: Alma Grande... [Intervém]. Leva essa mulher pro xadrez, diz o delegado. [Zé Alma Grande se aproxima e olha para Majé Bassã]. Pedrito Gordo insiste: Tá esperando o quê? Leva ela daqui! Zé Alma Grande contesta a ordem: Mas ela tá... Tá tomada, doutor. Ela tá com o santo, não posso fazer isso! [Pedrito Gordo ri alto, debochando do funcionário e da situação]. Pedrito Gordo: Ih, Santo de mentira, ela tá é presa!!! [Grita o delegado. Inicia-se um som de suspense]. Majé Bassã grita mais uma vez, sob a influência de *Xangô*. Pedrito Gordo: Pega ela pelo braço e leva! [Zé Alma Grande dá um passo em direção à mãe de santo e Budião tenta impedir]. Pedrito Gordo: Se você der um passo, leva um tiro na boca. [Diz o delegado, apontando o revólver para o rosto do capoeirista]. Tá esperando o que? Pega ela pelo braço e leva, grita para o funcionário! [Obedecendo, Zé Alma Grande se aproxima da mãe de santo devagar, com muito medo]. Pedro Archanjo: *Ogum cape damegi* (saudação de *Ogum!*) [Grita Pedro Archanjo]. Zé Alma Grande, para surpresa dos presentes, entra em transe ao ouvir essas palavras. Incorporando *Ogum*, anda em direção ao delegado, que se assusta com o homem de olhos fechados e expressão contraída. Pedrito Gordo: Ficou maluco, Zé? Ficou louco, homem? [Grita o delegado para ele e os outros agentes tentam deter Zé Alma Grande, mas sem sucesso, porque ele parece mais forte e destemido!]. Pedro Archanjo: *Ogum* chamou as cobras e elas saltaram sobre os guerreiros! [Comemora!]. Zé Alma Grande, em transe, derruba o revólver da mão do delegado e parte em sua direção, que sai correndo, assustado. O toque dos tambores reinicia e todos os presentes se confraternizam. A festa prossegue em clima de conquista e alegria até o amanhecer.

A minissérie, por diversas nuances, retrata o preconceito e a perseguição sofridos pelo Candomblé e seus adeptos, que foram, durante décadas, vistos pela sociedade como grupos de charlatões ou feiticeiros, com suas práticas de religiosidade colocadas à margem das religiões oficiais. Somente em 1985, período de exibição da adaptação de Jorge Amado no Brasil, as mais importantes *Ialorixás* de Salvador: Mãe Stella do Axé Opô Afonjá, Mãe Menininha do Gantois e Mãe Olga do Alaqueto divulgaram na

imprensa, com efetivo apoio do Movimento Negro da Bahia e dos Grupos Internacionais de Direitos Humanos, um documento pelo qual registravam que o Candomblé não é uma manifestação folclórica, uma seita ou uma religião selvagem e primitiva (NEGRÃO, 2009).

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

A pesquisa apontou que a teledramaturgia pode funcionar como espaço de interlocução para diferentes etnias, expressando as mudanças, tensões, contradições e singularidades próprias de um país multicultural, tornando-se eficiente canal de circulação de bens simbólicos e culturais. Expressando elos com a obra literária que a inspirou, *Tenda dos Milagres* revela sua intertextualidade, realizando uma problematização das questões baianas da época, à medida que discute os simbolismos do Candomblé em meio às dificuldades das relações humanas, sociais e familiares. Atrela-se aos fatos amorosos, afetivos e políticos do contexto representado, em sintonia às situações que denunciam o preconceito e a perseguição aos negros. No sentido de produzir diálogos e convergências com o mundo narrativo que a originou, a minissérie cria uma metarrealidade sem negar as referências históricas dos agentes sociais que construíram o passado nordestino, disseminando suas lutas e expectativas.

Em sua plasticidade e apropriações narrativas, o produto ficcional analisado valoriza a cultura negra e a sociabilidade baiana, num enredo que agrega sensualidade e amizade, sentimentos que pontuam a personalidade marcante e carismática de Pedro Archanjo. Os hibridismos religiosos, por sua vez, revelam as tradições populares, ao mesmo tempo em que instigam uma racionalidade empática e sensível para o universo do Candomblé, forjando uma reflexão histórica sobre a discriminação que ainda permeia essa prática cultural e religiosa. Sob esse viés, as mensagens de *Tenda dos Milagres* continuam proativas, evocam sentido e transcendem a temporalidade em que foram escritas, reelaborando a valorização da identidade étnica, produzindo a ressonância dos arquétipos que contam a trajetória do povo baiano com seus misticismos, sincretismos e sua religiosidade multifacetada.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo Roberto Lopes de. Os símbolos de Xangô. IN: MIELE, Neide (Org). *Religiões, múltiplos territórios*. João Pessoa: Editora UFPB, 2012.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BULHÕES, Marcelo. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.

- GOLDSTEIN, Ilana. O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- GORDILLO, Inmaculada. Manual de narrativa televisiva. Madrid: Editorial Sintesis, 2010.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- ISAIA, Artur Cesar; MANOEL, Ivan Aparecido (orgs.). Espiritismo & religiões afro-brasileiras: história e ciências sociais. São Paulo: Uniesp, 2012.
- JOST, François. Compreender a televisão. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. Vivendo com a telenovela. São Paulo: Summus Editorial, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Para uma revisão das identidades coletivas em tempos de globalização. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (Orgs). Metodologia de pesquisa em jornalismo. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira (Org). Novas tramas do sagrado: trajetórias e multiplicidades. São Paulo: Editora FAPESP, 2009.
- PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- SIQUEIRA, Sonia Aparecida. O relativismo cultural afro-brasileiro para além do universalismo identitário. IN: MIELE, Neide (Org). Religiões, múltiplos territórios. João Pessoa: Editora UFPB, 2012.
- VINAGRE SILVA, Marlise. O exercício do poder feminino na tradição étnico-religiosa *lorubá* no Brasil: uma estratégia para concretizar direitos em uma sociedade globalizada e desigual. CBASS. Artigo. Foz Do Iguaçu, 2007.

GRUPO DE TEATRO EXPERIEUS: A BUSCA DA CONJUGAÇÃO DE NOVAS LINGUAGENS ARTÍSTICO-EDUCATIVAS

Cristiane Agnes Stolet Correia

Adalto Carlos da Conceição

Guilherme Mendes Sinésio

Lucélia Alves Pereira

Universidade Estadual da Paraíba- UEPB

RESUMO

Objetiva-se pensar a experiência do Grupo Experleus iniciada a partir do projeto *As artes cênicas e suas múltiplas linguagens: aportes à educação* (UEPB/Monteiro). Serão descritos os estudos teórico-práticos fundamentais neste processo, como a *Árvore do Teatro do Oprimido* de Boal, em diálogo direto com Freire e com a noção de Teatro Pobre de Grotowski, o conceito de arquétipo de Jung e a dobradura ator-xamã (Icle).

PALAVRAS-CHAVE: estética do oprimido, teatro pobre, arquétipo, ator-xamã, Experleus.

RESUMEN

Se objetiva pensar la experiencia del Grupo Experleus iniciada a partir del proyecto *Las artes escénicas y sus múltiples lenguajes: aportes a la educación* (UEPB/Monteiro). Serán descritos los estudios teórico-práticos fundamentales en este proceso, como el *Árbol del Teatro del Oprimido*, en diálogo directo con Freire y con la noción de Teatro Pobre de Grotowski, el concepto de arquetipo de Jung y la dobladura actor-chaman.

PALABRAS-CLAVE: estética del oprimido, teatro pobre, arquetipo, actor-chaman, Experleus.

INTRODUÇÃO

Concordando com Augusto Boal que o “ser torna-se humano quando inventa o Teatro” (1996, p. 28), defendemos uma investigação e prática teatral que incite o pensamento e desenvolva a própria condição humana. Nesta perspectiva, a arte teatral defendida assume um papel crucial na formação do ser, exigindo a busca de conhecimentos terapêuticos, filosóficos, biológicos, linguísticos etc. Ou seja, a arte teatral que se propõe fomentar a própria condição humana ao homem/ à mulher deve primar pelo autoconhecimento/conhecimento de cada um envolvido no processo, de modo a possibilitar a verdadeira autonomia de cada cidadão. É claro que tal processo é permanente e contínuo, longo também. Cabe a nós no presente artigo descrever e desdobrar uma experiência que se lançou nesta direção.

Temos como base a experiência que estamos vivendo desde 2014, a partir do projeto de extensão *As artes cênicas e suas múltiplas linguagens: aportes à educação* (proposto pela Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia/ UEPB – Campus VI), que se pauta em encontros para discussão teórica e investigação prática da arte teatral, abarcando tanto aulas semanais abertas à comunidade como o processo de consolidação de um grupo de teatro com fins investigativos e educativos. Assim, a partir de nossa própria experiência, abarcando leituras/discussões teóricas e experimentações em aulas e criação de espetáculos, estamos buscando desenvolver questões pertinentes ao desenvolvimento do artístico-humano, apontando inclusive para a eclosão de uma metodologia própria, considerando a singularidade que o grupo comporta.

No início, o projeto promoveu discussões teórico-práticas a partir da *Estética do Oprimido*, desenvolvida por Augusto Boal, com suporte em Paulo Freire (*Pedagogia do Oprimido*), abarcando ainda a defesa de um teatro do oprimido, que funcione como arte marcial¹. Todas as questões levantadas durante as conversas pautadas nas leituras eram concatenadas com atividades práticas, coadunadas com as dinâmicas apresentadas no livro *Jogos para atores e não-atores*, também de Augusto Boal. No decorrer do processo, percebeu-se que muitas opressões sofridas pelos participantes eram oriundas de si mesmos, pois muitos já haviam assimilado internamente as opressões do âmbito externo. Deste modo, consideramos importante trazer algumas contribuições do próprio autor com o qual escolhemos trabalhar inicialmente (Augusto Boal) relativas a este procedimento. Daí a opção por se trabalhar com o livro *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, onde o teatrólogo desenvolve questões pertinentes ao que chama de presença de tiras na cabeça (as próprias internalizações das opressões inicialmente apenas exteriores), tanto na esfera do pensamento como com propostas de exercícios práticos que auxiliem neste desvelamento e, conseqüentemente, na libertação das opressões.

Às leituras da obra de Boal somaram-se outras de vários autores, dentre as quais

1 Para tanto, foram usados como referencial teórico os textos *Estética do Oprimido*, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* e *O teatro como arte marcial*.

cabe citar as de autoria de Jerzy Grotowski: *Para um teatro pobre* e *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, este último não só com textos do autor polonês, mas também de Ludwik Flaszen e Eugenio Barba. Neste contexto, fez-se necessário adentrar um pouco os estudos de Sigmund Freud e Carl Jung, no tocante às neuroses e psicoses (com ênfase maior nas primeiras) e à noção de arquétipos / inconsciente coletivo, respectivamente, conjugando-os à noção essencial do ator como xamã, do espetáculo teatral como ritual.

É claro que não cabe aqui relatar minimamente todos os passos dados até então, mas vale destacar alguns pontos-chave no processo em que vem aventurando-se o grupo Experleus, que nasceu dos estudos sistemáticos aqui descritos.

O método aqui escolhido será: em um primeiro momento, apresentar algumas questões teóricas dos autores citados que vêm embasando as ações e experimentações do Grupo Experleus e, em seguida, comentar um pouco o processo pelo qual o grupo vem passando, relacionando algumas experiências com as questões teóricas apresentadas.

Na parte inicial, de fundamentação teórica, optamos por percorrer o seguinte trajeto: primeiro trazer a imagem da *Árvore do Teatro do Oprimido*, proposta por Augusto Boal, relacionando os elementos terrenos ao ser humano que se busca criar, daí pensar a aliança entre o Teatro do Oprimido (Boal) e o Teatro Pobre (Grotowski). Do Teatro Pobre, ousou-se a realização de alguns desdobramentos: a conjugação do ator-xamã em um resgate de alguns arquétipos. Começamos, pois.

A ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO



Figura 1: A Árvore do Teatro do Oprimido

A base do Teatro do Oprimido

Podemos observar na imagem da Árvore do Teatro do Oprimido que o termo mais profundo, que alicerça mesmo a árvore é a ética, é o único vocábulo, inclusive, que está escrito destacadamente, com todas as letras maiúsculas.

Sabemos que há inúmeras tentativas de definição do que vem a ser ética, desde os primórdios da Filosofia. Entretanto, não propomos aqui descrever um percurso histórico de compreensão conceitual do termo, mas tão somente nos aproximar da noção teórico-prática na irmandade Boal-Freire, acreditando que esta constitui o fundamental para o pensar a educação hoje, explicitando-se não só nos temas transversais como na própria Constituição Brasileira, conforme buscaremos expor a seguir.

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais, faz-se uma breve apresentação de entendimentos do termo *ética*, aclarando que esta será compreendida a partir de certos princípios, eu diria humanísticos, com base na Constituição da República Federativa do Brasil e na Declaração Universal dos Direitos Humanos. O vocábulo *princípios* revela não só o âmbito da legalidade, mas reforça também o ponto de partida. Sabemos que nossa Constituição é belíssima, entretanto, desafia-nos enquanto ideal a ser alcançado, constitui-se como fundamentação de uma sociedade ética que se quer construir. Daí ser imprescindível conhecê-la e estudá-la, não como memorização, mas como princípio norteador de nossas ações. Portanto, cabe trazer alguns pontos da própria Constituição para iniciarmos a discussão.

Já no Artigo 1.º, citam-se os fundamentos do Estado Democrático de Direito, a saber: a soberania, a cidadania, a dignidade da pessoa humana, os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa, o pluralismo político. Focaremos agora no 2.º e 3.º fundamentos: cidadania e dignidade da pessoa humana.

Conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais, *salta-nos aos olhos* “a necessidade de se construir uma escola voltada para a formação de cidadãos”. À noção de cidadania, atrela-se inevitavelmente a dignidade da pessoa humana. E a tais questões, a recusa a qualquer espécie de preconceito é imprescindível. A ética baseia-se exatamente nisso: na recusa explícita a qualquer forma de preconceito, no convívio edificante com a diversidade.

No Artigo 3.º da Constituição, tal constatação se confirma:

Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil:

I – construir uma sociedade livre, justa e solidária;

II – garantir o desenvolvimento nacional;

III – erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais;

IV – promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

Para que estes quatro objetivos sejam alcançados, não há dúvidas de que o pensar

e agir éticos são o ponto de partida. Alguns estudiosos entendem moral e ética como termos equivalentes, até mesmo sinônimos. Preferimos adotar uma perspectiva mais próxima a Paulo Freire e a Augusto Boal. Segundo Boal, a moral é o que já está estipulado, são os costumes, os hábitos de um povo. Nem sempre tais hábitos e costumes apontam para uma ética, para um respeito à diversidade, para a dignidade humana. A ética, por sua vez, aponta para um porvir, para a sociedade que se quer construir. Já que ambos os autores se unem à voz dos oprimidos, a opção ética dos dois se pauta no tomar partido dos oprimidos, lutando contra qualquer forma de opressão.

Os esforços pela humanização da humanidade elegem como *verdade suprema* o avanço social em direção a uma sociedade sem oprimidos e sem opressores, em todos os campos da vida humana: política, social, familiar e todos mais que possam existir. “Se tentar alcançar esta sociedade é uma utopia, não importa: avançar em sua direção não é utópico, é opção ética” (BOAL, 2009: 33-34). Tal opção ética deve embasar toda ação, por menor que pareça ser, entrelaçando assim discurso e prática em uma rede coerente, justa e solidária. Boal fala da Ética da Solidariedade, na contramão dos interesses mesquinhos e destrutivos de uma coletividade, fala de uma real democracia.

Assim, percebemos que a ÉTICA, entendida como a atuação coerente com a terra fértil humana, em consonância com o respeito e a verdadeira liberdade (que se perfaz na relação com a autoridade, não com o autoritarismo, conforme Paulo Freire) é a semente de onde brota a árvore do Teatro do Oprimido. Sem a semente, não há semeadura, não há árvore, portanto, não há teatro do oprimido e, conforme nossa leitura, não há teatro pobre (que de pobre só tem o nome, pois faz emergir o que há de mais rico na natureza humana), não há ritual teatral, não há arte. É do semear ÉTICA que se faz possível o aparecimento real dos nutrientes imprescindíveis para a terra vital: Filosofia, História, Política, Economia, Solidariedade, Multiplicação.

Os nutrientes terrenos advindos da ÉTICA

Considerando a imagem da Árvore do Teatro do Oprimido projetada por Boal, nosso caminho interpretativo se dará de baixo para cima². Assim, logo acima à semente ética, aparecem a Filosofia e a História, à esquerda e à direita, respectivamente. Sobre a Filosofia, a Economia e a Solidariedade, nesta ordem. Sobre a História, a Política e a Multiplicação.

Como não é o foco do presente trabalho uma conceituação sistemática, não adentraremos os desdobramentos conceituais de tais vocábulos, mas tão somente buscaremos aliá-los à noção do alvo humano que se quer criar a partir da opção ética.

A consciência histórica, tanto no âmbito individual como no social, é imprescindível para a construção de um cidadão, ciente de seu lugar, de seu papel, de sua condição. A

2 Vale notar que os ingredientes que nutrem a Árvore do Teatro do Oprimido formam uma espécie de meia lua, conjugando o circular e o triangular de certo modo. Assim, a meia lua, sendo o circular que não se fecha, aponta para a ampla abertura das possibilidades e, remetendo ao triangular (reforçado pela raiz tripla), assinala a potência divina, trina do próprio humano.

filosofia, por sua vez, incita o pensar, o questionar, a liberdade de expressão. Ambas, Filosofia e História, promovem o desconforto, a inquietação, a atuação consciente.

Economia e Política, por sua vez, são conhecimentos que contribuem também para a conscientização do cidadão em nossa sociedade. É extremamente importante que o ser humano, como ser social, conheça a realidade na qual está inserido, e dela participe efetivamente com verdadeiro senso político, com responsabilidade. Saber da concretude política, econômica e histórica da qual se faz parte é fazer jus à filosofia, sendo capaz de atuar como multiplicador solidariamente.

Tendo apontado então a essência teatral, o humano, que só se perfaz pela semente ética, e se desenvolve com Filosofia, Economia, Solidariedade de um lado, e História, Política, Multiplicação de outro, eis que tomamos a liberdade para nos alimentarmos de outra árvore que surge daí uma árvore que simboliza o ator-xamã a resgatar a pobreza/ a radicalidade dos arquétipos no ritual teatral, onde o espaço não permite separação, portanto, opressão, mas tão somente experiência ritualística, comunhão. É nesta direção que o Grupo Experleus vem direcionando seus estudos/trabalhos, conforme veremos brevemente mais adiante.

O ator-xamã no ritual teatral

A noção de ritual pressupõe um conjunto de ações, de práticas que se repetem em um determinado tipo de cerimônia. O teatro se configura como um espaço ritualístico privilegiado, considerando tanto seu poder integrador como sua essência repetitiva, que com a rerepresentação faz reviver outro tempo, outra realidade.

O ritual encontra seu caminho na apresentação sagrada de um acontecimento único: [...] desnudamento sacrificial do ator (em GROTOWSKI ou BROOK) diante de um espectador que coloca assim suas preocupações, bem como as profundezas de sua alma, à vista de todos, com a esperança confessa de uma redenção coletiva (PAVIS, 1999: 346).

Sob esta perspectiva, o ator opera uma espécie de doação total de si mesmo, no mais profundo que se possa alcançar. O corpo que se mostra está liberto das amarras do julgamento, da vaidade e/ou de qualquer outro sentimento limitador e se entrega plenamente em público, revelando o mais íntimo e sagrado, em um ato de redenção, remetendo assim a uma retomada³. Mas o que pode estar sendo retomado?

Arriscamos uma possível resposta: ao apagar a dicotomia entre a forma e o conteúdo, entre o que se mostra e o que se é, o ator opera uma espécie de comunhão com o cosmo. E nesta fusão adentra o mundo dos arquétipos, mexendo com as dinâmicas do inconsciente coletivo. Considerando o próprio reconhecimento de Jung

³ Vale notar a etimologia da palavra “redenção”: provém do latim “re”+“emere”, sinalizando a obtenção (“emere”) mais uma vez (“re”).

(2014: 13-14) de que os mitos são conhecidas expressões arquetípicas, nos valeremos de dois mitos gregos para auxiliar-nos na nossa compreensão do que ele nomeia de *processo de individuação*. Os mitos escolhidos são Apolo e Dioniso.

Sabendo de antemão da complexidade do conceito de arquétipo e de sua abertura dada pelas mais variadas formas (vale frisar que, para Jung, o arquétipo figura na imagem, na forma, não no conteúdo), tomaremos a liberdade de adotarmos a concepção de arquétipo atrelada à simbologia, que já aponta possíveis sentidos para as imagens míticas.

Na mitologia grega, Apolo encarna o deus da beleza, das artes, das belas formas, remetendo à luz solar, ao autoconhecimento, à medida certa, precisa. Por outro lado, Dioniso é o deus do vinho, portanto, da embriaguez, do ilimitado, do obscuro. Interessante notar que ambas as ideias arquetípicas fulguram, cada uma a seu modo, na instauração do fazer teatral. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, já defendia a conciliação entre os dois deuses. Para o filósofo, a força dionisíaca ressoava no coro trágico, ao passo que a configuração apolínea se dava na atuação do herói. Não discutiremos agora tais considerações (se não perderíamos nosso foco), mas vale trazer a noção do apolíneo atrelada a um sujeito, portanto, a uma forma delimitada, e a noção do dionisíaco fundida à massa disforme do coro trágico, portanto, não reconhecível em suas singularidades (ninguém sabe quem é cada integrante do coro).

Relacionando tais considerações aos estudos de Jung, podemos dizer, de modo geral, que o apolíneo está mais próximo da consciência, enquanto o dionisíaco se perfaz no âmbito de uma inconsciência coletiva. Sendo Apolo o deus das belas formas artísticas, da justa medida, corporifica o limite da matéria. A consciência pessoal também se afirma no limitado de seu conhecimento. Ou seja: o apolíneo e a consciência se irmanam por sua condição essencial limitada, por mais que ambos possam ser ampliados, sempre haverá um limite, tanto suportável para a forma como para a consciência.

O dionisíaco, por sua vez, não conhece limites, assim como o inconsciente. O estado de embriaguez dionisíaca apaga qualquer vestígio de consciência e vige na profundidade do abissal. O arquétipo, para Jung, como inconsciente coletivo, tampouco pode ser apreendido plenamente por uma consciência, por uma razão, ele escapa a definições e se perpetua rumo ao desconhecido, projetando-se em fantasias.

Comungando da defesa nietzscheana da conciliação Apolo-Dioniso, assinalamos nossa busca experimental da arte teatral. Objetivando um verdadeiro *processo de individuação*, dando vazão à própria etimologia do termo *indivíduo* (que não se divide), almejamos um ator que seja pleno, que revele todo o seu ser, apagando as fronteiras entre a consciência e a inconsciência, entre a força apolínea e dionisíaca, e harmonize-as em sua completude conflitiva. Por mais que pareça utópico, sabemos que é justamente este não lugar (utopia) ainda (e sempre) que nos impulsiona à busca em ação, ao conjugar disciplina e espontaneidade (conforme Grotowski), promovendo uma contínua ampliação das potencialidades e, conseqüentemente, uma proliferação

de experiências profundas, verdadeiras, transformadoras.

De tais embasamentos iniciais, surgiram alguns desdobramentos do curso de extensão, culminando no Grupo de Teatro Experleus.

POR QUE EXPERIEUS?

Por que Experleus? São várias as questões que articulamos ao decidirmos por este nome, mas aqui descreveremos brevemente uma de nossas ideias principais. Na palavra Experleus, encontramos três partes significativas: *ex* – *perl* – *eus*. Começamos pelo meio: *peri*. De acordo com dicionários da língua portuguesa, *peri* remete a um solo em declive devido ao escoamento das águas. *Ex* sinaliza um movimento de dentro para fora e *eus* é uma invenção gramatical pautada na noção de plural do eu. Assim, em Experleus anunciamos a exteriorização, portanto, a descoberta da terra profunda da multiplicidade dos eus de cada um. A escrita do I em maiúscula favorece o início de um nome próprio, pensamos na deusa Íris, que na mitologia grega é mensageira dos deuses. Daí o movimento assinalado ser entendido como algo do âmbito do divino, do ilimitado, do infinito das possibilidades...

O grupo Experleus formou-se efetivamente em 2014 com o projeto de extensão na UEPB⁵ *As artes cênicas e suas múltiplas linguagens: aportes à educação*. Daí nasceu nosso grupo de investigação de teatro, entendendo e pensando as artes cênicas como grandes aliadas no processo educacional. Nossos estudos vêm desenvolvendo-se no diálogo contínuo entre teoria e prática, entre pensamento e estética. E, é claro, tal diálogo consiste no planejamento de diversas atividades, desde o roteiro de leituras até a preparação/ avaliação das aulas no curso de teatro, que oferecemos continuamente na cidade de Monteiro desde 2014, e em formato de minicurso /oficina em outras localidades eventualmente.

É no exercício contínuo das aulas de teatro que temos a oportunidade de trabalhar na prática diversos elementos essenciais ao ofício do ator: desinibição, concentração, confiança, disciplina, repetição, desmecanização, criatividade, resistência, interação, improvisação, revelação, liderança etc. Daí, na continuidade de estudos teórico-práticos nasce o espetáculo *Anarquia Mística*, que, operando a força da repetição renovadora, expande-se...

5 Vale destacar que o grupo Experleus é o Núcleo do Grupo de Teatro, responsável não só pela condução das aulas na oficina como pelo pensar a própria arte teatral que se quer propor. O Grupo Experleus já apresentou seu primeiro espetáculo teatral em diversas cidades brasileiras e pode-se dizer que já se aventurou com sua oficina, oriunda do projeto de extensão proposto pela Professora Doutora Cristiane Agnes Stolet Correia, de modo itinerante, tendo ofertado aulas de teatro tanto em eventos acadêmicos como em programas de pós-graduação. Atualmente o Grupo Experleus é formado pela Professora Doutora Cristiane Agnes (UEPB), pelo Professor Especialista em Letras - Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ) Adalto Carlos da Conceição e pelos ex-alunos Guilherme Sinésio (formado em Letras-Português) e Lucélia Alves (formada em Letras-Espanhol).

O ESPETÁCULO ANARQUIA MÍSTICA

Conforme já dito, nossa proposta de encenação nasceu de estudos sistemáticos (teóricos e práticos) que estão em desenvolvimento desde 2014, tendo assim como molas propulsoras principalmente as contribuições de Augusto Boal, com sua Estética do Oprimido, e a noção de Teatro Pobre, de Jerzy Grotowski. Fazendo valer a base do Teatro do Oprimido, *Anarquia Mística* dá voz e vez a todos os integrantes do Grupo Experleus, desde o processo de seleção textual à experimentação cênica propriamente dita. Com relação à ideia de pobreza no teatro (em contraposição ao que Grotowski chama de teatro rico), nosso espetáculo centra-se no trabalho de ator e nas relações que daí advêm. Daí não termos cenário, figurinos “mirabolantes”, maquiagem “pesada” ou efeitos de luz. “Consideramos a técnica pessoal e cênica do ator como o cerne da arte teatral” (GROTOWSKI, 2011, p. 12), daí a busca inicial e permanente do Grupo Experleus, expressa em seu próprio nome. O espetáculo tem a duração de 40 minutos, sendo formado pela vivência estética dos seguintes textos:

1. *Cântico Negro* (José Régio)
2. *O estrangeiro* (Raniel Quintans)
3. *Fanáticos* (Raniel Quintans)
4. *Perfeccionismo* (Raniel Quintans)
5. *Canto libertário* (Raniel Quintans)
6. *Espelho* (Raniel Quintans)

Por fim, realizamos uma experiência de expressão corporal a partir de fundo musical instrumental.

Com relação aos textos que compõem o espetáculo, a abertura se dá com um poema português (que remete a uma de nossas origens) e os demais textos são de autoria do poeta monteirense Raniel Quintans. Deste modo, pretendemos contribuir para a difusão da obra poética do autor, fazendo jus à universalidade das questões levantadas pelo escritor paraibano.

Como o próprio título do espetáculo sinaliza, defendemos uma anarquia mística. Anarquia na educação, nas artes, na vida, anarquia por não compactuarmos com os jogos hierárquicos de poder, anarquia por lutarmos por condições para que todos possam efetivamente atuar. Mas por que anarquia mística? O místico remete a um processo interno, íntimo, é algo do âmbito do não visível, que está para além das aparências.

É, pois, acreditando no autoconhecimento e no desenvolvimento do humano que entendemos a força da anarquia mística. Anarquia. Portanto, material, política, visível, o grande elo concreto entre os homens, que se colocam lado a lado. Mística. Portanto, espiritual, não visível, intimamente sentida, o elo não aparente, essencial entre os homens, a grande inspiradora da própria anarquia. Descrevemos a seguir o

trajeto anárquico-místico de nosso espetáculo.

Com *Cântico Negro*, iniciamos, abrindo a anarquia mística com uma espécie de invocação às forças artísticas, na ambiguidade da conjunção Apolo-Dioniso, conforme descrito anteriormente, em uma aproximação à função ritualística teatral. Dado o grito de abertura, localizamo-nos como *O estrangeiro*. Por sentirmo-nos muitas vezes assim, estrangeiros, em nossa própria terra, em nosso próprio corpo, sofremos a inversão de qualquer lógica plausível humanamente, mas é nesta condição, de estranhamento, tendo o nada, que podemos reconhecer e despertar toda a potência vital. Na contramão do ter nada e poder ser tudo, toma lugar *Fanáticos*, denunciando todo e qualquer fanatismo, que inevitavelmente se perde na própria loucura. Com *Perfeccionismo* assinalamos nosso ideal. Surge *Canto libertário*, que traz a experiência erótico-amorosa como caminho para o encontro e a libertação. Daí *Espelho*, o olhar-se verdadeiramente, reconhecendo-se para prosseguir na busca infinita rumo à perfeição. Terminamos com o silenciar das palavras, com a linguagem corporal, com a comunhão que não pode ser traduzida em palavras, mas tão somente sentida.

Seguem algumas fotos⁶ de *Anarquia Mística*, sobre as quais tecemos alguns comentários. Vale dizer que não seguiremos necessariamente uma ordem cronológica na disposição das fotos, conforme suas apresentações no espetáculo, mas antes preferimos dispô-las segundo nosso processo de pensamento, no sentido de processo de individuação, já que não queremos dividir, cristalizar os locais, as posições assumidas.



Figura 2

Esta imagem apresenta-se a partir da experiência estética de *Cântico Negro*, logo no início do espetáculo. Por estarmos no plano baixo, ela nos remete ao chão, à terra, ao alicerce da *Árvore do Teatro do Oprimido*. Cabe destacar as cores usadas: os diferentes tons de azul configuram a cor preponderante em *Anarquia Mística*, justamente por querermos assinalar a potência do infinito... As posições assumidas pelas atrizes sinalizam uma espécie de complementaridade que se dá pelos opostos, já que uma está mais abaixo, outra mais acima; uma com as pernas e braços fechados, outra com os membros abertos; o cabelo de uma para a esquerda, de outra para a direita... As faixas usadas nos cabelos também se diferem pela cor: uma é amarela, outra, vermelha, ambas conjugando as cores ígneas. Portanto, acreditamos que a imagem sintetiza a descrição visual da invocação às forças artísticas em uma fusão apolínea-dionisíaca. A imagem a seguir também desponta do plano baixo, reforçando a força terrena da qual se quer nutrir.



Figura 3

É interessante notar o espelhamento da imagem no solo, refletindo a dualidade imprescindível para o caminho rumo à perfeição. Mais uma vez a proximidade com a terra, mas esta não só como força nutriz que faz nascer à luz do sol, mas também como multiplicadora em seu próprio seio, em sua própria obscuridade (o que nos remete mais uma vez à *Árvore do Teatro do Oprimido*). O embaçamento da imagem refletida faz-nos lembrar uma névoa, imagem visível no ar, caracterizada pela não nitidez e não fixação. Assim, esta foto, apreendida durante a vivência estética de *Perfeccionismo*,

assinala o duplicar-se, a reflexão a partir do fundo como ação essencial para o caminho rumo à perfeição. Considerando tais explanações, podemos dizer que estas duas primeiras imagens assinaladas permitem a concretização visual da concepção de teatro como ritual. A imagem seguinte aparece durante *Fanáticos* e vige na denúncia da inversão total de valores.



Figura 4

Chama-nos a atenção a diferença de cores dos figurinos, quando comparadas às fotos anteriores. Aqui as cores já se mostram antagônicas. Entretanto, se ao branco são atribuídos valores positivos, como pureza, inocência e ingenuidade, a atriz que veste

branco corporifica a força do obscuro. Sem vestígios de inocência e/ou fragilidade, luta contra a imposição superior, que se mostra negra, inclusive com posse de um cajado como instrumento de tortura. Deste modo, a terceira foto selecionada reflete a luta entre forças contrárias na própria natureza humana, fazendo emergir nos planos baixo e médio os corpos dos atores em conflito, em imagem de opressor-oprimido (trazendo a terminologia de Boal). Só se destaca no plano alto o objeto cajado, mas este, ao invés de apontar para uma elevação espiritual, como seria de se esperar, tem sua simbologia deturpada pelo uso deformado de uma cegueira provocada pelo fanatismo. Mas, conforme a própria imagem revela, a luta ainda não está vencida, pois a atriz, mesmo em posição espacial inferior nesta imagem, não se entrega, e espalma as mãos no solo para daí encontrar forças para se reerguer.

Na foto abaixo o mesmo casal de atores encontra-se em uma posição completamente diferente.



Figura 5

Já não há menção a nenhuma forma de opressão, mas tão somente à experiência dolorosa profunda aflorada pelo encontro erótico-amoroso. Agora ambos estão no plano médio-alto: os rostos lado a lado e os corpos unidos em crucificação. É, pois, na entrega de si que se sacrifica uma mera consciência e se alcança a redenção promovida pelo processo de individuação, é no momento da fusão com outro ser que a consciência de um eu se perde e se reencontra como um ser pleno, dotado de uma totalidade que não permite a verbalização consciente, mas apenas o aguçar do

indivíduo enquanto comunhão. Não é à toa que o texto que anima esta cena chame-se *Canto libertário...*

Pois é como um canto que liberta verdadeiramente que sentimos e propomos *Anarquia Mística*. A cena final, que, conforme já dito, não comporta palavras, reúne pela primeira vez em cena a trindade do elenco, buscando um apagamento das singularidades em direção a uma dinamicidade orgânica comungada. Em muitos momentos, os movimentos dos corpos dos atores apresentam curvas, remetendo em alguns pontos à imagem do número oito, símbolo máximo do infinito, tanto embaixo como em cima. Assim, sendo o três “universalmente, um número fundamental”, “a expressão da totalidade”, exprimindo “uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982: 654) e o oito, sendo “universalmente o número do equilíbrio cósmico”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982: 483), reforçamos as inspirações que alimentam nossas ações e finalizamos temporariamente a experiência anárquica mística, sabendo de antemão da infinidade de desdobramentos que daí pode advir...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos relatar e compartilhar neste breve artigo o processo no qual seguimos aventurando-nos enquanto grupo de teatro investigativo. Assim, apresentamos, em um primeiro momento, algumas considerações estético-filosóficas que vêm inspirando/alimentando nosso trabalho, em uma espécie de teia de pensamento, integrada principalmente por Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Carl Jung, Friedrich Nietzsche e Gilberto Icle, com as noções de Teatro do Oprimido, Teatro Pobre, arquétipo, conciliação Apolo-Dioniso e teatro-ritual, respectivamente. A estas noções vimos dando nossa própria leitura, expressa verbalmente, de modo resumido, no presente artigo, e em experimentações cênicas conjugando várias linguagens.

Acreditamos que o Teatro do Oprimido e o Teatro Pobre entrecruzam-se de modo complementar. Boal preocupa-se explicitamente com a sociedade que se quer construir, portanto, com cada homem que a compõe, faz do teatro um ensaio para a vida. Grotowski, por sua vez, não trata diretamente da questão do ser do homem, mas foca na essência da arte teatral, no treinamento do ator pleno em um ato de desnudamento e entrega total, convergindo disciplina e espontaneidade, assim, faz de seu teatro a arte do encontro, do encontro verdadeiro consigo mesmo e com outros, o que só é possível, claro, com o melhoramento, o aprofundamento do humano. Se Boal valoriza e resgata cada um em sua singularidade, desenvolvendo métodos que canalizem a libertação e o aprimoramento do ser do homem; Grotowski parece dar continuidade a este movimento, radicalizando-o em uma espécie de transcendência, convergindo assim a força do teatro ritual, do ator-xamã, na conciliação arquetípica dos mitos de Apolo-Dioniso.

O espetáculo teatral do Grupo Experleus *Anarquia Mística* reflete muitas das considerações aqui apresentadas, conforme buscamos mostrar a partir de algumas imagens. É claro que sempre estamos em processo e, assim sendo, pretendemos prosseguir nesta via de pesquisa-estudo-experimentação, propondo, a partir de diálogos com grandes mestres do teatro e do pensamento, abordar novas experiências estéticas do fazer teatral. Não que o inteiramente novo, original, seja possível, claro que não, mas no movimento de revisitar obras destes mestres, procurar resgatar o originário de nós mesmos enquanto artistas potencialmente que somos, alçando-nos ao desbravamento de novas terras humano-teatrais. Sabemos: queremos muito! Mas também sabemos que é o verdadeiro querer que move as ações, é na intensidade / profundidade do querer que vige a possibilidade da intensidade / profundidade das ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: Origens de um diretor*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009 a.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. 13ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009

b.

_____. *O Arco-Íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____ *Teatro Legislativo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

_____ *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. Tradução Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>
Acesso em: 10 setembro 2015.

Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em: <http://www.portal.mj.gov.br>
Acesso em: 5 setembro 2015.

Estatuto da Criança e do Adolescente. Disponível em: <http://www.9cndca.sdh.gov.br>
Acesso em: 10 setembro 2015.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2010.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. 51ª ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

_____ *Educação e atualidade brasileira*. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

_____ *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____ *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 46ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

_____ *Pedagogia do Oprimido*. 50ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____ *Por uma Pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Tradução de Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2010.

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>> Acesso em: 08 agosto 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Secretariade Educação Fundamental. Brasília: MEC / SEF, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>> Acesso em: 11setembro 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Sites consultados

<<http://ctorio.org.br/novosite/>> Acesso em: 20 julho 2015.

<<http://institutoaugustoboal.org/>> Acesso em: 20 julho 2015.

REFRESH- 4 MOMENTOS: A IMAGEM EM MOVIMENTO – ESPAÇO FECHADO, ESPAÇO ABERTO NA OBRA DE ALEXANDRE ESTRELA

Pedro Cabral Santo*
Universidade do Algarve/CIAC

RESUMO

O artigo “Refresh - 4 Momentos: A Imagem em Movimento – Espaço Fechado, Espaço Aberto na obra de Alexandre Estrela” procura enquadrar a Imagem em movimento na sua específica relação com o contexto das Artes Plásticas, com ênfase em questões que envolvem diretamente as práticas adotadas pela videoinstalação, onde a figura do espectador, cujo corpo, surge como o emulador de uma subjetividade espacial. Assim, Corpo, Espaço e Imagem definem uma estratégia que permite à imagem em movimento uma inquestionável alomorfia espaço-temporal.

PALAVRAS-CHAVE: imagem em movimento, videoinstalação, ecrã, perspectiva, espaço, espectador, corpo.

ABSTRACT

The article “Refresh - 4 Moments: The Moving Image - Enclosed Space Open Space in the work of Alexandre Estrela” demand frame the moving image in its specific relationship with the context of Visual Arts, with emphasis on issues that directly involve the practices adopted by the video installation, where the figure of the spectator, whose body emerges as the emulator of a space subjectivity. Thus, Body , Space and Image define a strategy that allows the moving image an unquestionable space-time allomorphy.

KEYWORDS: moving image, video installation, screen, perspective, space, spectator, body.

* O autor escreve de acordo com a antiga ortografia

L'apparition de la photographie en tant que preuve matérielle a finalement renvoyé la perspective dans le domaine des problèmes archaïques sans que l'on s'aperçoive que l'optique photographique se soumettait elle-même aux limitations de la théorie classique¹. Albert Flocon / André Barre

1º MOMENTO: A IMAGEM EM MOVIMENTO

Foi precisamente há 52 anos que os artistas Nan June Paik e Wolf Vostell² inauguraram de forma consistente e sistemática a utilização da imagem em movimento no contexto das artes plásticas. Em ambos os casos, o ecrã eletrostático, dos televisores da época, foi o suporte escolhido, seguindo-se a utilização do filme (película de 8 e 16mm) e do vídeo (fita magnética)³.

Abordar a tremenda expansão que ocorreu nas últimas cinco décadas em torno da utilização desta específica modalidade da imagem é uma tarefa considerável. Interessa pois compreender o atrativo que esta imagem despertou no seio da comunidade artística, sobretudo a partir de finais da década de 50 do séc. XX, tendo em conta que ela própria já estava disponível enquanto matéria expressiva a partir de 1895⁴, e que esse interesse teve particular incidência, por um lado na alteração da relação com o espaço da Representação e, por outro, na sua intersecção com o campo do espectador. Estas questões, de índole técnica e também sociocultural, acabariam por transformar a imagem em movimento numa poderosa “arma”, associada a um vasto conjunto de expressões, que a utilizam e potenciam. O que se traduz num território contemporâneo rico e diverso, capaz de multiplicar a sua força motriz numa diversi-

1 FLOCON, Albert ; BARRE, André (1968). *La perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*. Paris: Flammarion, Pág. 211.

2 Em 1963, o artista Nan June Paik inaugurou o evento intitulado *Exposition of Music Electronic Television*, na galeria Paranass, na cidade alemã de Wuppertal. Durante esse mesmo ano, *Television Décollage & Décollage Posters & Comestible Décollage* foi o nome que Wolf Vostell deu à sua exposição em Nova Iorque, na Galeria Smolin. Ambos usaram ecrãs electrostáticos dos televisores e provocaram uma polémica que se mantém até aos dias de hoje sobre quem inaugurou a utilização da imagem em movimento no específico contexto das artes plásticas.

3 Antes do surgimento da tecnologia vídeo, os artistas utilizaram a imagem em movimento através de ecrãs electrostáticos, disponíveis em televisores e monitores e também através de projecções via película (8, 16mm e super 8). Nam June Paik, Michael Snow, Wolf Vostell, Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, entre outros, representam algumas das figuras maiores no pioneirismo da utilização desta específica imagem.

4 “Embora, como afirma Michael Rush (RUSH; 2003), a explosão da utilização da “imagem verdadeiramente em movimento” aconteceu em simultâneo com o aparecimento de inúmeros dispositivos “domésticos” no mercado, dispositivos acessíveis, baratos e de fácil acesso em termos de manuseamento técnico que possibilitaram, desta forma, a captação e a edição generalizada de imagens em movimento.”

dade sintomática de categorias e subcategorias⁵. E sendo certo que foi o Cinema⁶ que primeiro tirou partido desta imagem, insuflando-a de parte significativa daquilo que ela hoje representa, também não deixa de ser verdade que a contribuição dos artistas plásticos, em meados da segunda metade do século passado, foi deveras importante no sentido em que foram capazes de a transpor para um outro patamar expressivo⁷. Esse contexto viria a deixar uma “estrondosa” marca⁸, que Gilbert Durand (1994) designou por “revolucionária”, nesse amplo e complexo palco⁹. E seria, justamente, nesse cenário que a imagem em movimento, agora “entrelaçada” e “instalada” no contexto das artes plásticas, enunciaria um território no qual a própria imagem viria a encontrar as suas mais singulares condições de funcionamento.

5 Autores como Hal Foster (2004) ou Rosalind Krauss (1976/1999) dizem-nos que a importância da inclusão das imagens em movimento de forma generalizada no panorama das artes foi tal que acabou por contaminar praticamente todo o território artístico conhecido: da Pintura à Escultura passado pelo Teatro, todas as categorias artísticas acabariam por sentir a influência desta imagem. Quando a mesma começou a ser disseminada através do *medium* vídeo, acabou inevitavelmente por gerar “derivados” com cada vez mais implementação no terreno: videoinstalação, videodança, videoescultura, videoperformance, etc.

6 Sem dúvida, evocar a imagem em movimento trabalhada pelo dispositivo do Cinema, e a forma como foi sendo usada ao longo dos tempos, é tarefa árdua. Todavia, entre os inúmeros assuntos associados a este facto, podemos dizer, com algumas reservas, que se trata de uma imagem que se foi tornando extremamente dispendiosa e complexa do ponto de vista técnico, pois o cinema, *grosso modo*, ao se ter deixado “entrelaçar” pelas indústrias culturais, foi necessitando de uma imagem cada vez mais prodigiosa em termos tecnológicos. Só com o fim do Modernismo e no seguimento da atitude proporcionada pela acção colectiva dos artistas afectos ao movimento FLUXUS, um período “especial” no qual as designadas categorias artísticas tradicionais foram alvo de uma aturada reconfiguração e renovação, é que se edificou e sedimentou um espaço próprio capaz de “inundar” o panorama artístico (Hendriks, 1988).

7 Sem esquecer as aventuras iniciais em torno da imagem em movimento proporcionadas, por exemplo, pelo próprio Modernismo. Do Surrealismo ao Dadaísmo, incluindo as históricas e prolíferas Vanguardas Russas, podemos observar, embora de uma forma muito diferente, o manuseamento desta imagem. A título de exemplo podemos enunciar obras como *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp, de 1925-26, ou ainda o objecto fílmico *L'étoile de Mer*, de 1928, da autoria de Man Ray, trabalhos afectos às vanguardas do início do século e que começaram logo por se distanciar do designado cinema *mainstream*. Mas mesmo quando pensamos no cinema produzido no interior deste contexto, por exemplo, do Dadaísmo ou mesmo produzido pela segunda geração futurista, se percebe imediatamente que a utilização desta imagem tinha objectivos distintos, nomeadamente em seguir, de alguma forma, os padrões que iam sendo configurados pela pintura e escultura. Atente-se, por exemplo, os trabalhos de Viking Eggeling ou de Hans Richter.

8 Deve-se ter ainda em conta um outro fator, diríamos, essencial: se é verdade que o final da década de oitenta e toda a década seguinte foram, de certa forma, emblemáticas para a utilização desta imagem, fenómeno que Barbara London (2002) atribui às capacidades tecnológicas do “vídeo”, a actualidade, por sua vez, assiste a um “esfriamento” em relação à utilização da mesma, por parte dos artistas plásticos, em contraste com um número crescente entre o grande público (via *smartphones*, *software* de edição, máquinas fotográficas etc.). Tanto o excesso da sua utilização como o seu contrário podem ser explicados através de um argumentário de prós e contras: um certo deslumbramento relacionado com as possibilidades expressivas da imagem em si; o aparecimento em massa de equipamentos domésticos, baratos e fáceis de operar; e também um certo cansaço face à banalização e disseminação da mesma. E sem nos esquecermos de inúmeras questões (outras) que têm atravessado o “fenómeno”.

9 O enfoque não é em função da(s) sua(s) origem(ns), ou sequer na sua particular apropriação pelos vários *media* responsáveis pelos diversos dispositivos e mecanismos que a utilizam (televisão, filme e vídeo) e que, de uma forma faseada, foram surgindo na cena artística e com forte capacidade de se “intrrometer” na produção e disseminação artística em geral.

Mas comecemos pelo princípio: em primeiro lugar, esta fantástica ideia de “instalar” a imagem em movimento é filha do peculiar contexto artístico surgido em finais dos anos 50, com os designados filmes-instalações e um pouco mais tarde as videoinstalações. Curiosamente, a *performance* aparece, desde o início, aliada a esta área expressiva, nomeadamente com a intervenção do corpo do artista, do espectador, ou de ambos em simultâneo. Na origem destes acontecimentos estava subjacente um propósito muito particular: a produção de objetos artísticos que em si mesmos contribuíssem para aproximar o mundo da Arte e os Espectadores, propondo outros “contornos” de convivência e, se possível, com efetiva interação dos espectadores. Ou seja, também em função dos seus corpos, agora entendidos como matéria expressiva, e desse modo como parte integrante do processo. As obras passariam a ser combinadas por um leque expressivo diverso e distinto, com ênfase nos particulares conteúdos produzidos especificamente para operar cognitivamente no corpo e mente do espectador (nomeadamente entre os seus corpos e os objetos artísticos), fato para o qual a imagem em movimento contribuía significativamente (Hershenson, 1999).

Assim, a dimensão corpórea e a imagem em movimento tornam-se essenciais para o pleno desenvolvimento de um espaço que vai, justamente, albergar um processo expressivo no qual o espectador passa a ser um elemento estruturante. A questão da mobilidade passa a ser um factor determinante pois o corpo, passando a atuar como um catalisador da própria obra, disponibiliza um espaço peculiar e apto a proporcionar uma aventura tátil-sensorial, componente decisiva na implementação e sucesso deste imenso dispositivo expressivo e imersivo que é a videoinstalação. E, a partir daí, enquanto elemento fundador de um conceito mais alargado e abrangente: a imagem em movimento instalada¹⁰.

A videoinstalação surgiria assim como uma resposta a problemas sentidos no mundo artístico à época, de acordo com uma perspectiva ideológica em que se pretendia criar um espaço de ampla mobilidade para os espectadores. Isto era o oposto do que acontecia no Cinema, no qual a preeminência era dada ao encadeamento mecânico das imagens em movimento, ficando o corpo dos espectadores como que “algemado” no processo. Na videoinstalação, pelo contrário, a forma como a imagem em movimento é disponibilizada, não existindo *a priori* convenções rígidas a seguir, sujeita-se de certa forma à dispersão que resulta da mobilidade dos espectadores.

10 Desde logo, a constatação de que estamos perante um equívoco que reside, justamente, no facto de se tentar conferir ao vídeo um regime discursivo próprio, autónomo e como tal o “compromisso” de o elevar à natural condição que aufere qualquer categoria artística. Contrariando dessa forma o seu entendimento enquanto mero *device* tecnológico que permitiu e continua a permitir “pôr” as imagens “mecanicamente” em movimento. Obviamente, tendo-se em conta as especificidades técnica e tecnológica, entendidas também enquanto factores ideológicos que assim também determinam e acabam por definir e interferir na natureza operativa e expressiva deste *medium* em particular. De uma forma generalizada, a maioria dos autores que se debruça sobre este assunto não introduz esta distinção, ao invés denomina esta área expressiva de “videoarte”, um campo, se quisermos, mais vasto e menos preso ao contexto das artes plásticas.

Este aspecto é muito relevante, pois é através dele que, neste contexto, a imagem em movimento passa a ser parte de um processo e não a um meio disponibilizado em função de uma finalidade. Imagem, espaço e dimensão Corpórea, fazem parte desta cumplicidade expressiva, as suas “armas” de vanguarda (Hall/Fiffer, 1990).

É neste contexto que a obra de Alexandre Estrela assume particular interesse, desde logo porque vai ao encontro do que foi acima descrito, mas também porque, dentro dessa intrínseca natureza, ainda propõe – como iremos ver – outros interessantes desafios que passam não só pelo questionamento da própria utilização desta imagem neste específico contexto, como pelo amplo conjunto de novidades que o autor consegue introduzir no processo em si mesmo, interferindo, transformando e expandido, desse modo, a singularidade que assinalamos na imagem em movimento instalada.

2º MOMENTO: ECRÃ E ESPAÇO EUCLIDIANO

Com o surgimento da imagem automática fixa (imagem fotográfica) e, mais tarde, da imagem em movimento, os princípios enunciados no espaço euclidiano¹¹ – dispositivo que durante 5 séculos desempenhou um protagonismo preponderante no que diz respeito à Representação espacial de acordo com um aturado e rigoroso protocolo de normas e orientações capazes de “projetar” a tridimensionalidade em bidimensionalidade, produzindo assim um espantoso efeito de aparência de realidade – foram ampliados significativamente e os seus fundamentos foram assim preservados. O legado do espaço euclidiano é por isso imenso e plural, mas centrado na sua propriedade enquanto dispositivo de colocar o espectador num lugar central face ao representado, contribuindo desse modo para a própria eficácia dos elementos visuais e da sua funcionalidade (dos volumes, da espacialidade *versus* profundidade, do claro-escuro, etc.) que, no seu conjunto, tinham manifestamente o propósito de produzir objetivamente a aparência de uma parte da realidade que é enquadrada (ou seja, uma selecção do campo visível). Como refere Manetti (1970), o dispositivo perspéctico concebido por Alberti e Brunelleschi¹² foi capaz de desenvolver uma divisória, uma barreira, onde se “proje-

11 Quando analisamos a imagem produzida pela fotografia e pelo cinema, por exemplo, reparamos que, do ponto de vista formal, estamos a falar de uma imagem muito parecida com aquela que, através do nosso sistema visual fisiológico, conseguimos formar. A perspectiva produz igualmente uma imagem próxima desta natureza. Como nos diz Damish (1982), “da *camara obscura* à perspectiva linear passando pelas lentes do cinema, estamos a falar de coisas semelhantes” (estamos obviamente a conceder numa comparação muito genérica e sem o conseqüente aprofundamento, que compara os dispositivos fotográficos e cinematográficos a partir dos seus componentes técnicos: filtros lentes, etc, com a natureza fisiológica do olho, ficando de fora qualquer aproximação a sistemas de representação). Para Flusser (1998), por exemplo, a máquina fotográfica não só é a descendente directa da *camara obscura*, bem como exponenciar literalmente as suas capacidades técnicas, nomeadamente ao produzir imagens em perspectiva de acordo com parâmetros ópticos exemplares.

12 Leon Battista Alberti (1404-1472), através do tratado *Della Pittura* dá-nos a conhecer as regras e procedimentos que conduzem à perspectiva central ou linear, um método que viria a permitir a idealização de um espaço a três dimensões. Os nomes de Euclides, Vitruvius, Plínio, Dante Alighieri, entre outros, surgem como fontes de influência e inspiração do próprio tratado.

tam” os assuntos que são fruto da nossa atenção, preenchendo-a, como dissemos, com a tal selecção do campo visível. Esta noção, designada por pintura-janela, desenvolvida por Alberti, na qual reside a noção de “ projecção”, remete-nos para a própria Antiguidade Clássica, nomeadamente para a recuperação das ideias de Plínio quando este aborda as noções de “ projecção” e “fixação” da imagem. Segundo a lenda narrada pelo próprio historiador, uma jovem apaixonada desenha a linha de sombra de seu amante diretamente na parede, em vésperas de este partir para a guerra, com o intuito de nunca dele se esquecer. Para Alberti, a Geometria tinha virtudes excepcionais. Por um lado, constituía-se como uma ferramenta extraordinária, que era possível aplicar de um ponto de vista científico, uma vez que conseguia, através de uma fórmula eficaz, traduzir visualmente o Mundo. E, ao mesmo tempo, fazia do labor artístico, e em particular do seu paradigma de Representação, uma peça fundamental da enorme mudança global que então estava em curso.

Através dos novos conhecimentos científicos conseguia-se relativizar os arquétipos oriundos do passado, muito visíveis e presentes no período medieval. A ruptura iniciada com o *Quattrocento* era parte dessa revolução e, nesse sentido, as novas representações visuais serviam para enfatizar simbolicamente um novo olhar, um novo rumo em torno do Homem e do Mundo. Se não é o propósito deste artigo elaborar uma profunda reflexão sobre a revolução operada latitudinalmente no Renascimento, cabe-nos aqui, tanto quanto possível, a abordagem do modo como se traduziu na produção de uma nova relação com o espectador e de um novo campo de Representação espacial, que foi capaz de se impor e exercer a sua influência durante praticamente cinco séculos. Erwin Panofsky, Hubert Damish, Alois Riegl, John Clark, ou mesmo John White¹³ são alguns dos mais significativos autores que, analisando e confrontando este espaço em todas as vertentes, nos dão acesso a uma visão da globalidade das consequências da dimensão

13 A perspectiva linear ou cónica, foi objecto de uma intenso e aturado estudo por parte do historiador de arte Erwin Panofsky ao longo de mais de três décadas. O dispositivo perspectivo, e seu sistema de Representação do espaço, fez parte de uma tremenda revolução sociocultural, uma monumental e radical mudança que transformou literalmente o mundo em meados dos séc. XIV, transformando uma visão teocrática do Mundo, que imperava até então, por uma visão antropocêntrica – o Homem passa a ser o seu centro. Panofsky procura, acima de tudo, atribuir a este novo Homem (do Renascimento) um papel com uma dupla função: por um lado, novas responsabilidades simbolizadas na forma como este passa a construir e a pensar o Mundo (Cassier, 1970) e, por outro, a destrinçar entre aquilo que a realidade pôde passar a representar em termos de Objectividade e de Subjectividade, premissas que, para o caso da Representação vigente no *Quattrocento*, foram fundamentais. Já autores como Riegl (1959) ou Clark (1991), por exemplo, defendem, justamente, a perspectiva enquanto dispositivo metamorfósico, isto é, durante 5 séculos, este dispositivo foi capaz de se ir adaptando em conformidade com as tendências e alterações que se foram produzindo ao longo dos tempos. Assim, temos o uso da perspectiva através de muitas formas e maneiras, constituindo-se apesar de tudo como uma rede capaz de albergar cinco séculos de história. O pensamento do historiador e semiótico Hubert Damish é igualmente importante, porque sendo, justamente, um autor do campo da semiótica, consegue dar-nos uma visão um pouco diferente. No texto *A Origem da Perspectiva* (1987), Damish estabelece um conjunto de premissas que fazem, no seu conjunto, da perspectiva, parte da estrutura ontológica da aventura colectiva humana, estrutura que tenta por um lado participar na própria representação do mundo. E é aí que entra a perspectiva enquanto necessidade ontológica, ao assumir-se definitivamente como um elo entre o Humano e a percepção que tem do Mundo.

retiniana desta revolução, cujas consequências ainda hoje são notórias.

É justamente neste ponto que introduzimos o pensamento de Pierre Francastel, cuja releitura do *ecrã euclidiano* e do espaço da Representação, repensando e relativizando o impacto que este produziu no sistema artístico, é divergente da dos autores acima referidos.

Nos textos «*Naissance d'un Espace*» (1970) e *Pintura e Sociedade* (1950), Francastel estabeleceu uma conexão entusiasmante entre o dispositivo *pintura-janela* (*ecrã euclidiano*) de Alberti, onde a imagem é disponibilizada através de uma “moldura bidimensional”, e uma outra noção que designa por *Espaço Cúbico*, um espaço puramente tridimensional e definido pelas próprias “faces”. Francastel não só efectua uma distinção entre os dois espaços, como também os classifica, com base justamente na mobilidade do espectador. O dispositivo implicado na produção do espaço renascentista tinha como fundamento o fato de “paralisar” o espectador, “dando-lhe” um ponto de vista, um quadrante visual específico, fato que era possível através da imposição de uma matriz geométrica “apertada”¹⁴. Por sua vez, o facto cúbico revelava-se, no que se referia ao aspecto da mobilidade, um espaço menos constrangedor, mais aberto e menos condicionado. Francastel consegue inclusive dar-nos imensas pistas acerca da existência e da eficácia deste espaço, antes mesmo da invenção do próprio *ecrã euclidiano*. Espaço visível, por exemplo, na observação da imensidão de vestígios dispersos pelas antigas civilizações: na Arte Suméria, Babilónica ou Egípcia, mas igualmente no período pós-clássico, mais propriamente no interior do próprio modernismo, com ênfase no cubismo, e disseminando-se até à atualidade, como iremos ver.

Mas de que fala Francastel concretamente? Evoca, como dissemos, um espaço que reside essencialmente na sua exponencial capacidade perceptiva, em contraste com o espaço renascentista que, em termos de representação do espaço, o autor refere como mais “limitado”, mais condicionado e visualmente desnivelado (porque praticamente toda a tensão incide no “palco” retiniano). Por sua vez, o espaço cúbico conseguia integrar de uma forma mais harmoniosa as componentes táctil e visual, visando dessa forma fornecer ao espectador não um ponto de vista individual mas uma multiplicidade de pontos de vista, pois não pretende suspender monocularmente o espectador, apoiando-se ao invés na sua própria mobilidade, que permite que tudo funcione, que tudo se disponibilize.

Esta proposta de Francastel coloca-nos assim perante a possibilidade e o desafio de introduzir na discussão artística atual a pertinência deste espaço, que historicamente foi desqualificado. Um espaço mais “aberto”, topográfico, háptico e polissensorial. E objetivamente muito mais dinâmico e com menos constrangimentos à mobilidade do

14 A introdução do ponto de fuga, para Panofsky, simbolizou a representação máxima daquilo que foi a profunda e radical mudança de paradigma ocorrida no século XV. Para o autor, o Renascimento é, acima de tudo, a construção de um Tempo diferente, com as teses antropocêntricas a imporem-se tanto no que se refere à visão que o Homem passa a ter do Mundo como também de si mesmo, ou seja, o crescimento da importância do indivíduo em todos os actos do quotidiano (Panofsky, 1993:42).

espectador, o que pode responder às necessidades sentidas na análise da imagem em movimento instalada – e de modo mais premente ainda nos casos em que esta imagem se desenvolve em novas e imprevistas direções.

3º MOMENTO: MASACCIO, DELLA FRANCESCA E GIOTTO

Tomemos por exemplo três obras fundamentais, *O Tributo*, de Masaccio (1401-1428), *A Flagelação* de Piero della Francesca (1415-1492) e *Os Frescos da Capela Scrovegni* (1295), de Giotto (1267-1337), trabalhos que nos permitem identificar claramente estes dois espaços de que nos fala Pierre Francastel.

Masaccio ou Tommaso di Giovanni di Simone Cassai foi, sem dúvida, um dos mais audazes e inventores artistas do seu tempo. Muito conhecedor das inovadoras técnicas do trabalho do pintor-frade Giotto e cruzando-as com o método científico que a novidade da perspectiva introduzia, o que acabaria por resultar em magníficos trabalhos, de grande impacto, espectacularidade e maleabilidade visual. Ao adotar com extremo rigor as regras da perspectiva linear e constituindo-se desse modo como um fiel intérprete das descobertas de Brunelleschi e de Alberti, Masaccio viria a desenvolver uma pintura extraordinariamente inovadora, na qual todos os elementos que compõem as composições dão azo à produção de um espantoso efeito de tridimensionalidade, caracterizado por milimétricas relações entre os volumes que, em consonância com o uso da profundidade e da cor, realizam um admirável *Ballet* de fusão/diluição. E não nos esqueçamos ainda do papel da arquitetura, utilizada em todo este processo como se de um palco tratasse. A importância do jovem Masaccio, na sua curta vida¹⁵, foi pois enorme, ajudando a caracterizar o período de transição ocorrido entre os séculos XIV e XV.¹⁶

Um dos seus trabalhos mais emblemáticos, no qual podemos vislumbrar em pleno a introdução deste novo paradigma em torno da Representação é constituído pelos extraordinários frescos da Capela Brancacci¹⁷ (na igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença), realizados em torno da vida do apóstolo Pedro. Observe-mos *in loco* a revolução empreendida pelo pintor, a partir daquela que é talvez a mais imponente de todas as suas obras, *O Tributo*, datada de 1425, um fresco de grandes dimensões (255x509cm). Nesta belíssima imagem é-nos dado a ver um gru-

15 Masaccio faleceu, de causas incertas, apenas com 27 anos de idade.

16 Damish (1992), relativiza a aplicação da perspectiva linear e dos seus rígidos princípios. O autor concluiu que, apesar deste advento se ter constituído com um avassalador terramoto face à forma como o homem via e pensava o mundo, em muito poucos casos a perspectiva foi aplicada na sua máxima plenitude, verificando-se que a maioria dos artistas, de uma forma progressiva, iam adulterando o próprio código.

17 A capela deve o seu nome ao abastado mercador de seda Piero Brancacci. Quem na verdade foi contratado para a pintar foi, na verdade, o pintor Masolino da Panicale (1383-1447), enquanto que Masaccio era apenas um mero assistente, que foi capaz de revelar extraordinários dotes, facto que levou a que ficasse a seu cargo a responsabilidade de a pintar. A sua morte prematura, aos 27 anos, deixou o trabalho inacabado, e seria concluído por outro grande artista, Filippo Lippi (1406-1469), quase seis décadas depois..

po de pessoas que cercam Jesus. Exatamente no centro da cena, definida a partir de uma perspectiva cónica, e coincidente com o seu ponto de fuga, Jesus divide a composição dois momentos distintos. Do lado direito de quem observa, temos acesso a uma edificação solene com suas arcadas e janelas entrelaçadas com uma muralha natural que avança para o centro da representação. Nas suas imediações dois homens conversam. No lado esquerdo, podemos ver o recorte de uma baía com um homem debruçado, quiçá um pescador que desenvolve uma inconclusiva ação, com o centro a apontar-nos para o desenrolar de todo o acontecimento. A questão da cor é também muito importante, sendo parte fundamental da estratégia usada pelo pintor; toda a cena é caracterizada por um tom geral esbatido e pardacento, entre o cinzento, que ocupa a parte superior, e o sépia, que se espalha pela parte inferior, percorrendo todo o “cenário”. A exceção está nas vestes das personagens, onde impera um colorido contrastado que é, justamente, uma das formas que o pintor inventou para criar ritmo na disposição dos personagens, quer no que se refere à sua volumetria e relações de profundidade, como também na sua disposição espacial. Este tipo de opção cromática já tinha sido usado, por exemplo, por Fra Angelico, sendo muito visível na obra *Os milagres de São Nicolau*¹⁸, onde o pintor usou de forma incrível um varrimento azul esverdeado que fica nos limites perceptivos do nosso olhar fisiológico, infundindo assim à cor um papel importante, pois a aposta é na forma como o olho percebe e distingue os vários elementos visuais e a sua importância, bem como também a sua devida colocação no espaço (Cabral Santo, 2007: 98-107). Mas, cingindo-nos ao trabalho de Masaccio, a figura de Jesus, enquanto alvo da Representação, sofre uma profunda alteração face ao legado da tradição. Isto é, ao deixar de se impor pela imponência da sua configuração, quer seja por via da escala ou do isolamento cromático ou ainda fruto de uma colocação “distinta” no espaço compositivo, – Jesus “aparece-nos” simplesmente rodeado pelos seus discípulos, com uma escala que quase o torna “invisível”, apesar de continuar a ser a figura principal de toda a composição. Esta atitude quase que podia ser confundida com um ato de blasfémia mas, contudo e como nos diz Argan (1987: 141), Masaccio tinha a noção exacta da força do tema com que estava a lidar. Na realidade, o artista parece querer afirmar que não há apenas um protagonista da cena, mas dois: Jesus e também a perspectiva, num novo mundo cujo epicentro já não reside apenas na religião, mas está fortemente simbolizado

18 Painel que pertence a uma *predella* colocada no retábulo alusivo a Nossa Senhora. A representação mostra-nos dois de vários milagres atribuídos ao Santo Nicolau. A grande questão reside no modo como Fra Angélico tirou partido da iluminação do retábulo, estabelecendo um *raccord* lumínico que acompanha este e todos os outros painéis, contando para isso com a penumbra própria do altar-mor. Esta situação de alto contraste entre o claro e o escuro permitiu ao artista trabalhar a percepção da obra a partir do comportamento do próprio olho, nomeadamente a forma como ele reagia à luz e à falta dela.

SALMI, S. (1970). “Il Beato Angélico” In MORANTE, Elsa e BALDINI, Umberto (org). *L’Opera completa dell’Angelico*. Milão: Rizzoli Editore, pág. 14.

em muitos acontecimentos de mudança. Nos quais o desenvolvimento da geometria, apoiada nos seus princípios científicos¹⁹, se enquadra. Por outro lado, deve-se realçar, uma vez mais, todo o envolvimento que nos é proporcionado pelo próprio arrojo arquitectónico, tomado como palco ao serviço de uma encenação que permitia que tudo acontecesse: o efeito tridimensional a impor-se em consonância com a aparência de cariz escultórico por parte dos elementos visuais presentes na cena (Toman, 1998:406), ajudam a condicionar a própria mobilidade do espectador, acentuando assim o foco da tensão na dimensão retiniana. Aliás, tudo aponta para fixação do espectador, fornecendo-lhe sem dúvida um lugar importante, um “porto de abrigo”, um ponto de vista privilegiado mas imóvel.

Podemos ainda ter acesso ao legado da representação espacial que Masaccio introduziu 40 anos mais tarde, através de outro extraordinário artista, Piero della Francesca, em particular na visualização do seu trabalho *A Flagelação* (1465 (?)).²⁰

Com esta obra, de pequenas dimensões (58x81cm), Piero parece estar em total consonância com os problemas anteriormente abordados por Masaccio, pois embora a referida pintura evoque uma das temáticas mais caras à religião católica – A Flagelação de Cristo – aquilo que parece acontecer verdadeiramente é também, tal como acontecia em Masaccio, o desvio do alvo da representação, do próprio acontecimento da flagelação para o dispositivo perspéctico. Para isso, Piero desenvolveu uma espantosa estratégia: por um lado, fornecer ao espectador um estimulante e muito rígido quadrante visual e, por outro, estabelecer uma forte relação de empatia entre os espectadores e a cena. Analisemos a obra. A pintura tem como pano de fundo um templo. Dois planos dividem-na literalmente ao meio. Longitudinalmente, à esquerda de quem observa e em profundidade, observamos um plano que nos mostra a flagelação de Cristo propriamente dita, com a presença de três soldados. Enquanto que no plano da direita, construído de forma mais frontal (e mais aproximado do espectador), dá por sua vez acesso a outros três personagens, três homens que parecem trocar impressões entre si. Estes dois planos que dividem a cena parecem coexistir entre si, porque o ponto de fuga colocado no centro da composição permite que o espectador fique fixo no seu centro, procedimento necessário para que pudesse contemplar os dois momentos na sua plenitude – como se pudessemos ter acesso simultaneamente a “dois pontos de vista diferentes”. É por isso que o pintor, em primeiro lugar, provoca um deliberado e intenso momento de curiosidade no próprio espectador, estranheza que se apoia na própria esquivança

19 Para além de Masaccio, encontramos fortes seguidores dos princípios da geometria em artistas como Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno ou Piero della Francesca, por exemplo.

20 Piero della Francesca foi, sem dúvida, um dos artistas que respeitou de forma apaixonada os princípios da perspectiva linear. O tratado que escreveu intitulado *De Prospectiva Pingendi* é prova disso mesmo. Aí tenta esclarecer o método, tanto do ponto de vista formal, como também no que diz respeito à aplicação do mesmo em relação ao espectador e consequente conduta ética e moral. A perspectiva devia ser usada com rigor e com respeito “divino”, pois através dela podia-se entender e ter acesso à divina racionalidade, e ser capaz, deste modo, de integrar plenamente o Homem com a Natureza, ou seja com Deus (Sproccati, 1994).

da composição e que o leva a perscrutar a pintura. Neste sentido, é o ponto de vista a “chave mestra” da própria cena, elegendo o lugar no qual todos os elementos que compõem a cena (pavimento, colunas, trajes, etc.) “funcionam” de acordo com o pretendido. Como afirma Maetzke “(...) la flagellazione di Cristo, significativamente collocata, nell’ambito dello spazio delimitato dalle colonne, alla maggiore distanza rispetto all’osservatore.” (1998:210).

Trata-se pois de algo, diríamos mágico, pois as personagens, dado o fato de se encontrarem em planos desnivelados e afastamentos e aproximações diferentes, acentuam fortemente a necessidade de fixar o espectador (Kemp,1990). Também neste caso Piero, como Masaccio, faz questão de relevar o tratamento cromático, nomeadamente com o uso de cores contrastantes, procurando desse modo isolar elementos em diferentes zonas da pintura, ajudando a conferir-lhes profundidade. O resultado, como vemos, é deveras interessante, pois as figuras quase que “imergem” da cena, como se estivessem emplumadas ou possuíssem luz interior. Oferecendo um espetáculo de luz, cor e forma, com a condição de funcionar a partir de um ponto fixo.

Já em presença dos frescos da Capela Scrovegni²¹, na cidade de Pádua, trabalho da autoria de Giotto, somos confrontados com uma situação bem diversa. Estes frescos estão integrados em diferentes ciclos narrativos e dispostos nas paredes laterais (pintados nas suas superfícies) do interior da capela e também na parte semicircular que circunda o altar. Na totalidade, representam 4 ciclos: *A Vida de Joaquina e Ana* (painéis 1 a 6), *A Vida de Maria* (painéis 7 a 16), *A Vida de Jesus* (painéis 17 a 39) e, por último, *O Ciclo das Sete Virtudes e dos Sete Vícios* (painéis 40 a 53)²². Neste caso, toda a relação de forças parece residir na forma como Giotto foi capaz de adaptar os painéis ao espaço arquitetónico, a partir de um tremendo esforço que podemos designar por simbiótico. Pois, apesar de cada ciclo representado ser autónomo, individual, face aos outros, aquilo que acontecesse na realidade é que o “todo” do espaço produzido só funciona, em termos eloquentes, numa expressiva comunhão total – o tal cruzamento simbiótico entre os contextos pictórico e arquitetónico.

Esta estratégia usada por Giotto, que entendemos como fundamental para que o dispositivo opere plenamente, nomeadamente ao apostar na dispersão da colocação dos frescos ao longo das paredes da igreja, foi capaz de estabelecer um *raccord* que permite, e sugere mesmo, ao espectador, encetar uma aventura táctil, sensorial. Esta é de fato a novidade introduzida por este espaço, incitar o espec-

21 A *Capela degli Scrovegni* foi construída na cidade de Pádua, por volta de 1305, sobre os destroços de um antigo anfiteatro romano. Esta fabulosa construção tem a ver com o culto de *Santa Maria della Carita*, e enfoca directamente em aspectos fundamentais da vida de Jesus. Inicialmente chamou-se *Capella dell’Arena*.

22 Interessante também o facto de Giotto ter realizado cada painel de forma completamente autónoma. Entre cada ciclo não existe uma leitura incessante mas epígona, ou seja, leituras em paralelo, onde cada elemento (fresco) assume por si só uma leitura única e ao mesmo tempo em sequência.

tador a deslocar-se através das narrativas ali expostas, promovendo a sua mobilidade, e constitui necessariamente a parte mais relevante da estratégia de Giotto. E, seguindo esta lógica, podemos ainda levantar uma outra questão, que consideramos muito pertinente: para além de uma maior e nítida liberdade motora, o espectador pode, e deve, selecionar o “enquadramento” adequado para visualizar os frescos. Este segundo e importantíssimo aspecto, que resulta da progressiva mudança operada por Giotto, ou seja na produção de uma sensação plástica de grande dinamismo, ao invés dos ambientes visuais mais estáticos e próprios que marcaram, *grosso modo*, todo o período bizantino e pós-bizantino. Deste modo, os múltiplos pontos de vista assim criados por esta estratégia, capazes de colocar os espectadores em locais diferentes em termos espaciais, permitem transformar a capela Scrovegni num autêntico edifício “imersivo”²³, com os espectadores a procurarem intuitivamente os pontos de fuga usados por Giotto para terem acesso às localizações adequadas para ver os episódios evocados nos frescos, como se de um filme se tratasse, ou de uma banda desenhada, como nos diz Michael Baxandall, no extraordinário texto *Formes de l'intention*.

Veamos em particular o fresco *O Massacre dos Inocentes*, o painel 21, um dos episódios intermédios do ciclo *A Vida de Jesus*, que se encontra localizado no interior do corredor direito de quem está virado de frente para o altar-mor. Este trabalho é particularmente exemplar do que acabamos de afirmar. Desde logo, trata-se de uma cena particularmente “forte”, diríamos até de uma invulgar violência, onde uma multidão cerca um amontoado de corpos masculinos e femininos deitados/empilhados no chão. A cena é estranhamente dramática, com os rostos das personagens, com os olhos esbugalhados, a cruzarem os nossos e a “dizerem-nos” coisas. A composição é cuidada pois a colocação das figuras – dos corpos e dos seus rostos – consegue produzir, no seu conjunto, um episódio em suspensão, como algo que existe antes e algo que existe depois, uma parcela de qualquer coisa que está em movimento. Mais uma vez, é o uso a cor que isola e subtrai os personagens uns em relação aos outros e também na sua relação fundo/forma. Como refere Martin Kemp “This sense of the eyewitness character of Giotto’s scene reflects one of the major motives behind the new naturalism (...) to present the sacred narratives to the spectator on human terms (...)”. (1999:10).

4º MOMENTO: MEIO CONCRETO, ENTRE O ESPAÇO ABERTO E O ESPAÇO FECHADO.

Como vimos, estas duas concepções pensadas por Francastel, não sendo totalmente antagónicas em si, constituem, no entanto, duas visões diferentes da Representação com consequências bem distintas no próprio sistema artístico. Espaço

23 Quando evocamos o termo “imersivo”, não estamos a falar exactamente de dispositivos contemporâneos com recurso a tecnologias de produção virtual, mas somente o uso do termo enquanto gerador de ambientes hápticos, plurissensoriais.

aberto e espaço fechado, entendidos enquanto espaços ideológicos, ganham terreno se os pensarmos enquanto forças que continuam ativas após o desmoronamento do *ecrã euclidiano* e da sua importância no que toca ao sistema artístico. Mas a sua “natureza mecânica” sobreviveu essencialmente através da Fotografia e do Cinema. Como foi referido, tanto com a imagem fixa como com a imagem em movimento, os princípios do *ecrã euclidiano*, e de certa forma o seu sistema de representação do espaço, mantiveram-se ativos, o que significa que o legado espaço aberto/espaço fechado continua a ter a capacidade de se intrometer nos parâmetros da produção artística, em particular operando nos campos expressivos da Fotografia, do Cinema e das Artes Plásticas, com ênfase na videoinstalação.

A videoinstalação aparece-nos como um caso extraordinariamente especial, um território que parece refletir de uma forma “madura” a utilização da imagem em movimento ao mesmo tempo em que opera, de acordo com os princípios enunciados por Francastel, em particular acerca do designado espaço aberto, como um espaço háptico capaz de possibilitar ao espectador uma forma diferente de participar no dispositivo artístico, passando ele próprio a ser assim parte interveniente no processo – ajudando-o a transformá-lo num aparatoso mecanismo operativo polissensorial. A videoinstalação deve pois parte do seu sucesso ao facto de ter recuperado um espaço estratégico para o sistema artístico.

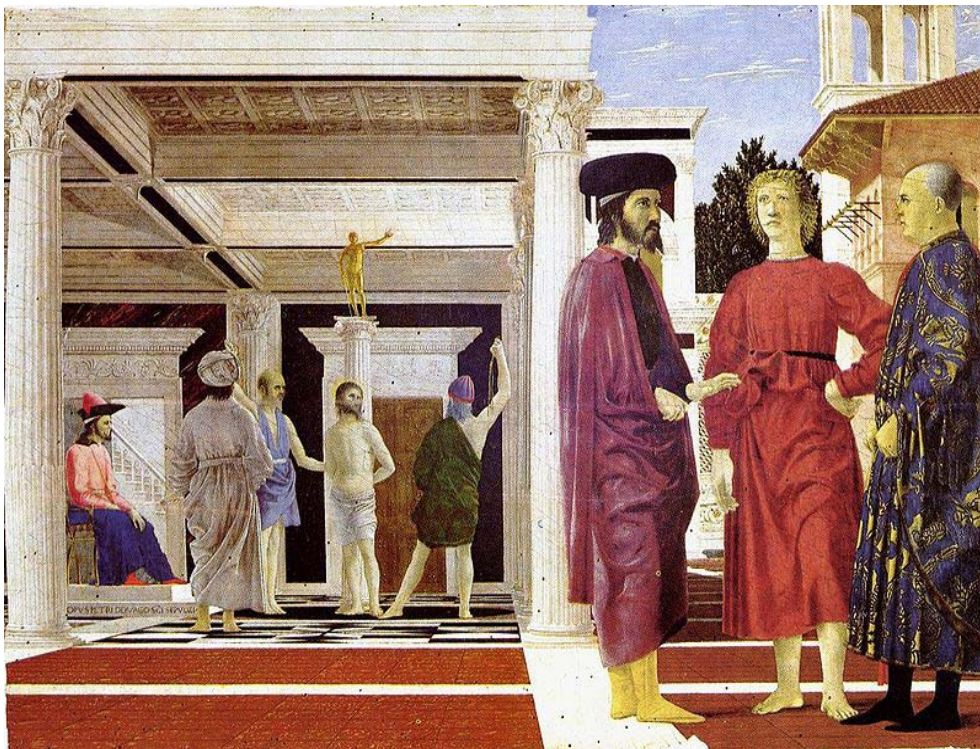


Figura 1. Piero Della Francesca - *A Flagelação* (1465?)



Figura 2. Alexandre Estrela – *Fotossintese*, 2007

A exposição *Meio Concreto*, da autoria de Alexandre Estrela²⁴ (1971), que ocorreu no Museu de Serralves em 2013, é um excelente exemplo de como este espaço continua ativo. A exposição ocupou praticamente toda a área expositiva do Museu, com as diversas obras a ocuparem de forma transversal o espaço.

Este extraordinário evento teve um ponto de partida singular, que foi assentar em dois pressupostos que, diga-se de passagem, têm sido nos últimos anos, parte substancial do trabalho do artista, a saber: uma procura incessante da descodificação da imagem, nomeadamente na forma e no modo de como ela se comporta e, por outro lado, uma pesquisa que tem incidido na procura de ferramentas adequadas à sua instalação no interior do próprio sistema artístico, o que o tem obrigado à utilização de imensos e variados recursos para instalar o seu trabalho, numa incessante “procura de ecrã”, bem como também de espaço(s). A imagem em movimento tem sido a modalidade eleita pelo artista, sendo a videoinstalação a sua área expressiva efetiva. O trabalho do artista reflete deste modo, quase que a imanência de uma imagem cristalina, asséptica e praticamente sem alusão a “conteúdos externos”, seja de que espécie for, assim como a exploração de uma extraordinária relação entre essa

24 Um dos artistas que mais tem trabalhado a imagem em movimento, com recurso vasto a imensos dispositivos. Os seus trabalhos são extremamente enigmáticos, pois por norma são trabalhos centrados na essência da própria imagem e a partir da qual, o artista estabelece procura incessante sobre os seus limites, fitos e propósitos. Qual o seu comportamento e a sua eficácia são parte da procura de Alexandre Estrela, deixando de lado motivos de outra espécie, e tratando apenas o valor residual e imanente da imagem.

imagem e o espectador.

Meio Concreto, uma extensa mostra²⁵ (com trabalhos que vão desde 2006 a 2013), é tudo o que acabamos de afirmar e mais ainda. Todo o desenho da exposição foi concebido em torno desse triângulo mágico: Corpo – Imagem – Espaço. Os espectadores são convidados a percorrer o espaço onde os trabalhos estão instalados e, se cada trabalho vive individualmente, todavia Alexandre Estrela ligou-os através de algumas subtilezas. Os trabalhos são portadores de uma enorme força enigmática e enquanto entidades solitárias parecem convidar-nos a uma profunda meditação/introspecção. A obra *Fotossíntese*, de 2007, explora claramente este aspecto, pois trata-se de uma fotografia que é irradiada pela luz de um projetor, em dias alternados, ficando às escuras no dia ímpar. A imagem existe projetada na parede, entretanto pré-aquecida, factor que acelera todo o processo. Esta luta, que é acompanhada pelos espectadores, vai alternando entre o queimado progressivo da foto e uma acalmia desestabilizadora. Ou ainda num outro espantoso trabalho, *Waterfall*. Aqui temos a imagem em vertiginoso ritmo de movimento, no qual picados e contrapicados surgem intermitentemente, obrigando os espectadores a moverem os seus corpos de forma a acompanharem tão abruptos e súbitos movimentos da imagem. São árvores e suas copas que se agitam e que de repente param. Porém, os espectadores continuam a ver agitação, porque perceptivamente tudo se encontra ainda em movimento. Estrela tira pois proveito do que se designa por *efeito-cascata*.

Desde logo, o percurso. Na realidade estamos perante duas exposições, pois num dia (dia par) algumas peças estão a funcionar, enquanto no dia ímpar é o momento das outras. E o mais estranho é que tanto num dia como noutra as peças “apagadas” e as “acesas” mantêm-se ao mesmo nível. E porquê? Porque a dimensão tecnológica, o aparato, leia-se écrans, fios, dispositivos de projeção, equipamentos com luz e som, toma conta e desenha outro espaço, outra aventura ou, como afirma Gamito (2013; 211) “É tentador pensar que estamos perante duas exposições. Mas o que verdadeiramente acontece é estarmos perante uma exposição em que peças convivem na dinâmica de dois intercambiáveis e no cruzamento de quatro conceitos estruturantes”. E continua “(...) a diferença de potencial entre as peças e o campo energético que elas definem nos seus dois estados, ambos ativados por uma luz que, com informação, o conduz à imóvel omnividência instaurada pela perspectiva e, sem informação, o devolve à mobilidade do corpo (...)”. Nesta aventura que o artista nos propõe alternamos entre um espaço aberto, pela extrema mobilidade, devido às características técnicas da instalação das imagens e dos objetos que compõem cada peça, mas também aqui e ali fixando o espectador e oferecendo-lhe uma radical dimensão ultraretiniana. *Meio Concreto*, é assim, um objeto valioso de estudo para o futuro da utilização desta imagem, uma imagem à procura de um lugar decisivo num leque expressivo que continua a abrir-se.

25 Na maioria, estes trabalhos foram adaptados ao próprio espaço do museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo (1987). *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Madrid: Akal.
- BAXANDALL, Michael (1991). *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- BARTHES, Roland (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BARTZ, Gabriel (2000). *Fra Angélico*. Colonia: Koneman.
- CABRAL SANTO, Pedro (2007). "O Ambiente retiniano em Fra Angélico" In Vários. *Monodisperso*. Porto: FBAUP (Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto).
- CLARKE, John R. (1991). *The Houses of Roman Italy, 100B.C. – A.D 250. Ritual, Space and Decoration*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- CLARK, T.J.(1984). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press.
- DAMISCH, H. (1982). *Le Jugement de Paris*. Paris: Flammarion.
- DAMISCH, H. (1987). *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion.
- DURAND, Gilbert (1984). *L'Imaginaire*. Paris: Hattier.
- HENDRIKS, Jon (1988). *Fluxus Codex*. New York: Harry N. Abrams.
- HENDRICKS, Geoffrey (2003). *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University, 1958-1972*. Massachusetts: Rutgers University Press.
- HERSHENSON, Maurice (1999). *Visual, Space, Perception, A primer*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind e BOIS, Yve-Alain ; BUCHLOH, Benjamin (2004). *Arte since 1900, Modernism, Antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- (1997). *The Return of the Real*. London: The MIT Press.
- FLOCON, Albert ; BARRE, André (1968). *La perspective curviligne, de l'espace visuel á*

l'image construite. Paris: Flammarion.

GAMITO, M. J. (2013) "Image and Matter" In *Vários. Meio Concreto*. Oporto: Museu de Serralves-

HAAS, Patrick de (1997). "Entre projectile et project. Aspects de la projection dan les années vingth" In PAINI, Dominique (Ed.). *Projection, les transports de l'image*. Paris: Hazan/Le Fresnoy.

HALL, Doug; FIFER, Sally Jo (Eds.) (1990). *Illuminating video*. New York: Aperture Foundation.

HATFIELD, Gary (1991). *The Natural and the Normative: Theories of Spacial Perception from Kant to Helmholtz*. Massachussets: The MIT Press.

HIGGINS, Hannah (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.

HIGGS, Matthew (2001). "Conversation with Ann Verónica Janssens" In RONI HORN, ANN VERONICA JANSSENS, MIKE KELLEY, MIKE NELSON. San Francisco, California: CCAC Wattis Institute for Contemporary Art.

MANETTI (1970). *The Life of Brunelleschi*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.

KRAUSS, Rosalind (1976). "Video: The Aesthetics of narcissism". *October*. Nº1 1976. Cambridge: The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind (et al) (1998). *October (the Second Decade, 1986-1996)*. London: The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind (1999). *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson.

MAETZKE, Anna Maria (1998). *Piero Della Francesca*. Milano: Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.

LEIGHTON, Tanya (Ed.) (2008). *Art and The Moving Image*. London: Tate Pubkishing Ltd.

LLOYD, Christopher (2002). *Fra Angelico*. New York: Phaidon.

LONDON, Barbara (2002). *Video Spaces: Eight Installations*. New York: The Museum

of Modern Art.

LOVEJOY, Margot (1992). *Art and Artists in the Age of Electronic*. New Jersey: Prentice Hall.

PANOSFSKY, Erwin (1933). "Style and Medium in the Moving Pictures" In DICKIE, George. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70.

PANOSFSKY, Erwin (1985). *O Significado das Artes Visuais*. Lisboa: Presença.

RIEGL, Alois (1959). *Arte tardoromana*. Turim: Ed. Einaudi.

WHITE, J. (1957). *The Birth and Rebirth of pictorial Space*. Londres: Faber and Faber.

SALMI, S. (1970). "Il Beato Angélico" In MORANTE, Elsa e BALDINI, Umberto (org). *L'Opera completa dell'Angelico*. Milão: Rizzoli Editore.

SPROCCATI, S. (Dir.) (1994). *Guia de História de Arte*. Lisboa: Editorial Presença.

TOMAN, Rolf (ed.) (1994). *A Arte da Renascença Italiana*. Koln: Konemann

TOMAN, Rolf (ed.) (1998). *A Arte do Gótico*. Koln: Konemann.

Josely Teixeira Carlos

Universidade de São Paulo

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

RESUMO

O *discurso verbomusical* (Carlos, 2014) é uma prática formada pelo conjunto das atividades de uma comunidade determinada constituída por todos os sujeitos envolvidos na produção, circulação, divulgação e consumo do objeto musical “canção” (o gênero textual por excelência desse discurso): desde os cancionistas e produtores musicais, passando pelos radialistas e chegando ao público. O objetivo principal deste artigo é analisar o discurso verbomusical em sua dimensão retórica e argumentativa. Nesta análise, utilizo o suporte teórico da Retórica (Clássica e Nova Retórica) e da Argumentação, especialmente os trabalhos de Aristóteles, Cícero, Reboul e Mosca. Além dessa perspectiva, tomo como base a Análise do Discurso orientada por Dominique Maingueneau. Minha proposta analítica abrange duas etapas: na primeira aplico separadamente os fundamentos do sistema retórico tradicional (*inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria, docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos*) ao discurso verbomusical e à produção da canção e, em seguida, proponho uma interação entre essas categorias na compreensão do processo de elaboração de uma música cantada.

PALAVRAS-CHAVE: argumentação; retórica; discurso verbomusical; canção.

ABSTRACT

The verbomusical discourse (Carlos, 2014) is a practice formed by the set of activities of a certain community constituted by all the subjects involved in the production, circulation, spreading and reception of the musical object “song” (the text genre par excellence of that type of discourse): since the song writers and musical producers through the radio broadcasters and up to the audience. The main goal of this article is to analyse the verbomusical discourse in its rhetorical and argumentative dimensions. In this analysis, I make use of the theoretical support of the Rhetoric (Classical and New Rhetoric) and the Argumentation, especially the researches by Aristotle, Cicero, Reboul and Mosca. Besides this perspective, my study is also based on the French Discourse Analysis as oriented by Dominique Maingueneau. My program of analysis is based on two steps: first, I apply the principles of the traditional rhetorical system (*inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria, docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos*) to the verbomusical discourse and then I propose an interaction between those two categories in the comprehension of the process of elaborating a singing music.

KEYWORDS: argumentation; rhetoric; verbomusical discourse; song.

INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste artigo é analisar a *música cantada*, nomeada aqui como *discurso verbomusical* (Carlos, 2014), em sua dimensão argumentativa e consequentemente retórica¹. O discurso verbomusical está sendo tratado neste trabalho enquanto prática discursiva formada pelo conjunto das atividades de uma determinada comunidade no campo das artes, constituída pelos compositores, letristas, melodistas, instrumentistas, intérpretes, empresários, produtores de discos e dos artistas, radialistas, jornalistas, críticos musicais e ouvintes, todos sujeitos *fazedores, comentadores, divulgadores, apreciadores e consumidores* do objeto musical *canção*, o principal produto dessa comunidade.

Para verificar os modos de estruturação desse discurso enquanto sistema retórico, apoio-me na contribuição da Retórica Clássica (Aristóteles, gregos e romanos) no que concerne às *partes da organização retórica* (*inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria*), às *funções do discurso retórico* (*docere, movere e delectare*) e à comunicação entre os elementos *ethos, pathos e logos*. Com o intuito de mostrar essa *retoricidade* da música, estabeleço como parâmetro a elaboração da *canção* como objeto retórico prototípico que representa de forma emblemática a *retórica do discurso verbomusical* (Carlos, *op. cit.*), materializada em seu principal enunciado e gênero textual por excelência desse discurso, pois o *cancionista-orador*, por meio da obra, apresenta-se ao seu *público-auditório* usando a canção como principal mediadora. Procuro mostrar, portanto, que a observação do processo de constituição desse gênero permite, assim, com exatidão, a visualização de todas as dimensões de uma organização retórica.

1. OS FUNDAMENTOS DO SISTEMA RETÓRICO E O DISCURSO VERBOMUSICAL

Segundo o sistema retórico clássico de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, a produção de um discurso argumentativo pode ser dividida em cinco partes, correspondendo cada uma delas às cinco fases pelas quais passaria inevitavelmente o orador e sujeito que produz um discurso, quais sejam, a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio*, a *actio* e a *memoria*. Concentrando-me especificamente no discurso verbomusical e no sistema retórico da canção, considero inicialmente as quatro primeiras fases do sistema retórico tradicional, de base grega.

A primeira delas, a *inventio* (do grego *heuresis*), equivale à busca inicial pelo orador de argumentos, de temas e dos mais diversos meios de persuasão e procedimentos retóricos que serão explorados em seu discurso. Nesse momento, a pergunta que

1 Em minha tese de doutorado (Carlos, *op. cit.*), os preceitos da Retórica são aplicados na análise de canções do discurso verbomusical brasileiro. Seguindo uma perspectiva metodológica paralela, o livro *As mulheres que a gente canta - MPB e retórica*, organizado por Azevedo e Ferreira (2000), traz comentários de exemplares de canções da música do Brasil, de diversos gêneros.

rege o orador é: *o que eu devo expressar?* No caso concreto da música cantada, esses temas são dos mais variados tipos pela própria natureza do gênero de discurso canção, que possibilita ao orador cancionista investir em um número praticamente ilimitado de “temas” ou de *cenografias*, para usarmos a noção postulada por Maingueneau (2001 [1993]: 121-135). E assim surgem canções que falam de amor, de encontros e de desencontros, de dores, de paz, do lugar de origem, de filhos, de mulheres e por aí sucessivamente. Chamo a atenção neste ponto para o fato de que o termo *inventio* não tem necessariamente relação direta com a palavra em língua portuguesa “invenção”, no sentido de uma descoberta singular, pois o orador “inventa” a partir de um repertório fornecido pela própria cultura e essa invenção será mais ou menos ligada a uma criatividade a depender de uma série de coerções do próprio posicionamento do orador nos mais diversos campos discursivos e não apenas na esfera artística. Na música brasileira², certamente é unanimemente aceito pelos críticos que as “invenções” do compositor Chico Buarque de Hollanda, por exemplo, são “mais criativas” do que as invenções de compositores de gêneros extremamente “populares” e comerciais, como o *funk* ou o *axé-music*. Mesmo assim, é indubitável que todos os compositores que produzem canções, independentemente do gênero musical, passam pelo mesmo processo de procura de material a ser trabalhado nas fases seguintes da feitura de uma canção, o que quer dizer que todos eles “inventam”.

Passada a fase de *inventio*, a *dispositio* (em grego, *taxis*) corresponde ao momento de ordenação desses argumentos e elementos discursivos encontrados na etapa fundadora do discurso. Nessa fase, a pergunta feita pelo orador passa a ser: *como organizar o que eu devo expressar?* Novamente pensando no funcionamento do discurso enquanto *cena de enunciação*, inspirada em Maingueneau (*op. cit.*), na *dispositio* o orador compositor, depois de encontrar o tema a ser trabalhado, perguntar-se-á sobre qual *cenografia* será mais adequada a ele e a seu discurso. O tema genérico da “separação matrimonial”, por exemplo, pode ser contado ao auditório ouvinte através de *cenografias* mais específicas, como a da “separação por morte” de um dos cônjuges, a da “traição”, a da “mudança de país” etc.

Essas duas primeiras etapas do sistema retórico podem ser vistas como as fases elementares da organização de todo e qualquer discurso. São elas que darão o alicerce para o discurso efetivamente tangível que surgirá a seguir.

A fase seguinte, a *elocutio* (*lexis* em grego), corresponde no sistema clássico não à “elocução” no sentido oral que hoje poderíamos pressupor, mas à “redação escrita” do discurso a partir do encontro e da ordenação dos argumentos realizados na *inventio* e na *dispositio*, respectivamente. Nessa etapa, a pergunta feita pelo orador é: *como efetivar no papel o que eu devo expressar?* No processo de produção de uma canção, a *elocutio* seria, assim, o momento propriamente dito em que o compositor senta e

2 Segundo Carlos (*op. cit.*).

de fato escreve a letra e a imbrica com uma melodia, não obrigatoriamente nessa ordem. Essa fase, para Cícero, na obra *L'orateur* (1964 [46 a.C.]: 61), como atentou Reboul (2004: 61), é a fase mais própria ao orador, pois é nela que ele vai com efeito usar o poder das palavras para se exprimir enquanto sujeito do discurso. Se antes tudo era apenas uma ideia na cabeça do cancionista, agora essa “intenção” passará verdadeiramente a ter uma existência concreta, em palavras e em sons no papel e no gravador. E a partir disso, a própria figura do compositor terá existência real no mundo da música cantada e do discurso verbomusical.

Com relação à canção, a fase da *elocutio* pode se dar tanto com a produção inicial da letra ou da melodia separadamente, como das duas semioses em conjunto, segundo se comprova nas mais diversas gêneses de produção dos cancionistas que pude analisar. Mas seja começando pela letra, seja pela melodia, cada umas dessas instâncias vai pressupor fatalmente a outra, por uma imposição mesma do gênero de discurso canção.

A quarta fase do sistema retórico, a *actio* (da forma grega *hypocrisis*), corresponde ao momento efetivo de proferição de um discurso, no qual as palavras saem do papel (e os sons do gravador, na canção) e são apresentadas ao auditório real. Nessa fase, a pergunta feita pelo orador muda de foco, saindo do seu processo individual de composição discursiva e passando diretamente para as reações do público, não mais virtual, como nas etapas anteriores. Ele então se questiona: *como o público reagirá ao que eu estou expressando?* Sendo assim, é nessa fase que entram todos os investimentos no uso da voz e do corpo, e, em se tratando de música cantada, a *actio* é o momento em que a música ganha de fato vida, pois é aqui que são mobilizadas todas as possibilidades de interpretação dadas pelo orador intérprete ao julgamento do público.

Somando-se a esses quatro estágios estabelecidos por Aristóteles, foi acrescentada no período romano da Retórica mais uma fase ao sistema do filósofo grego, qual seja a da *memoria* (em grego *mneme*), que correspondia para os latinos à arte de memorizar o discurso. Nessa fase, a indagação postulada pelo orador será: *quais recursos irei utilizar para memorizar meu discurso?* Modernamente, no campo específico da música cantada, como se sabe, os sujeitos que produzem canções dispõem de uma gama de recursos eletrônicos que contribuem para o caráter mnemônico na feitura de uma canção. É interessante observar que hoje um objeto como um simples gravador acompanha o texto canção e o seu autor desde os primeiros momentos de sua gênese, perpassando, assim, as fases de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Além disso, a cada ano surgem invenções tecnológicas no mundo da indústria fonográfica/digital que tornam atualmente o processo de memorização na música bem mais complexo. Não demorou nem um século para que se passasse do disco de cera para o de 78 rotações, e daí o vinil, a fita-cassete, o CD, o DVD, o *pen-drive*... e só o futuro nos mostrará o que há de vir.

2. AS FUNÇÕES DO SISTEMA RETÓRICO DA CANÇÃO E OS ELEMENTOS ETHOS, PATHOS E LOGOS

Além de evidenciar de forma modelar os componentes da organização retórica tradicional, a canção também testemunha todas as *funções de um discurso persuasivo*, ou seja, argumentativo. É um objeto discursivo que instrui, ensina, informa (*docere*); seu fim maior é mobilizar e comover o ouvinte (*movere*); bem como agradá-lo, distraí-lo, seduzi-lo (*delectare*). Já no que se refere ao *ethos*, ao *pathos* e ao *logos*, para que possamos analisar o modo de atuação desses elementos no discurso verbomusical, vejamos primeiro o que Aristóteles nos ensina.

De acordo com o filósofo, no processo de persuasão são utilizadas *três espécies de provas*: “umas residem no carácter moral do orador [no *ethos*]; outras, no modo como se dispõe o ouvinte [no *pathos*]; e outras, no próprio discurso [no *logos*], pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (Aristóteles, 1998 [IV a. C.]: 49). Por esse viés, pode-se dizer que nos meios artísticos de persuasão e no discurso verbomusical mais especificamente entram em jogo nessa tripla relação o sujeito cancionista, que empregará via carácter do orador determinado modo de dizer (*ethos*), para atingir necessariamente a uma plateia, cuja emoção deve ser despertada (*pathos*), por meio de argumentos materializados no texto canção (*logos*).

Buscando uma síntese dessa ideia, ao refletir sobre as funções do sistema retórico em interação com *ethos*, *pathos* e *logos*, e usando o mesmo raciocínio de Mosca para o texto poético, creio portanto que o discurso verbomusical é argumentativo,

cumprindo a função retórica que lhe compete, em consonância com as funções pretendidas pela atividade retórica: o *docere-movere-delectare*, segundo a qual razão e emoção se mesclam naturalmente [através do *ethos*, *pathos* e *logos*], delas resultando o equilíbrio desejado para toda e qualquer atividade humana (Mosca, 2008: xiii).

Nesta afirmação, Mosca observa que, na análise da persuasão poética, é necessário considerar, assim, o binômio razão-emoção. Mas é preciso destacar que todos os discursos estão sujeitos a serem afetados por esses dois fatores, desde por exemplo o da conversa cotidiana mais banal chegando até o discurso científico. Do mesmo modo que não se pode dizer definitivamente que há mais emoção em uma conversa entre namorados e mais razão em um artigo científico, não se pode declarar, no caso do discurso verbomusical, que haveria mais razão no momento em que o compositor compõe uma canção e mais emoção no momento em que o ouvinte escuta uma canção romântica, por exemplo. Como bem resume a autora,

é evidente que muitos embates e tensões se dão nessa junção, mas qualquer tentativa de excluir uma ou outra ou de polarizar numa ou noutra resultaria numa atitude reducionista das formas de conhecimento e da própria atividade

comunicativa. O aprender (da ordem do saber, do conceptual) e o sentir (do viver, da sensação) virão juntos, num encontro do que é exterior e interior ao indivíduo (Mosca, *op. cit.*).

Mais adequado seria, então, analisar em cada canção, em seus variados gêneros musicais, como razão e emoção interagem a partir da tríade *ethos/pathos/logos*, tarefa essa que acredito ser de grande importância, visto que no universo de circulação das canções o que mais se sobressai perante o público é o fator “emoção”, o que gera uma série de equívocos com relação à produção desse discurso, a qual é associada muitas vezes a uma atividade de “inspiração” do cancionista, colocando-se em primeiro plano o aspecto da emoção e deixando-se de lado quase sempre a presença da razão. Engano basilar que compromete muito a compreensão do funcionamento do discurso verbomusical.

3. A RETÓRICA DO DISCURSO VERBOMUSICAL: INTERAÇÃO ENTRE AS CATEGORIAS

Vistas as fases do sistema retórico clássico aplicadas ao discurso verbomusical, levando em consideração as funções desse discurso e o papel dos elementos *ethos, pathos, logos*, razão e emoção, ilustro agora todos os passos paradigmáticos no processo de elaboração de uma música cantada.

O sistema retórico da canção pode assim ser observado normalmente em quatro etapas, as quais começam com a *composição*, passam pelo *registro* e *execução* e chegam à *veiculação*. Segundo a análise do discurso verbomusical e a compreensão do sistema retórico da canção empreendida aqui, cada uma dessas etapas pode também ser relacionada à organização do sistema retórico tradicional. Proponho, assim, a seguinte relação entre as *fases de organização do discurso verbomusical* e as *fases de organização retórica*, na qual interagem *elementos verbais e musicais* e as *categorias retóricas* expostas anteriormente. Vejamos a tabela a seguir:

TABELA 1: O SISTEMA RETÓRICO DA CANÇÃO

FASES DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO VERBOMUSICAL	ELEMENTOS VERBOMUSICAIS	FASES DE ORGANIZAÇÃO RETÓRICA	ELEMENTOS RETÓRICOS
Composição	letras, melodias, ritmos, gêneros musicais	<i>inventio, dispositio, elocutio, memoria</i>	<i>docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos</i>

Registro em estúdio Produção do álbum	arranjos, instrumentação, material gráfico dos álbuns	<i>inventio, dispositio, elocutio, memoria</i>	<i>docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos</i>
Execução ao público	maneira de cantar, de vestir-se, de movimentar-se em <i>shows</i>	<i>actio</i>	<i>docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos</i>
Veiculação	tipo de suporte e <i>mídium</i>	<i>actio, memoria</i>	<i>docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos</i>

Fonte: (Adaptado de Carlos, 2014).

Podemos destrinçar a Tab.1 da seguinte forma:

I. Na fase de *composição* (que abrange a feitura de letras e melodias, a escolha de ritmos e gêneros musicais) atuam a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio* e a *memoria*;

II. No momento do *registro em estúdio* e na *produção do álbum* (que engloba os a preparação dos arranjos, a instrumentação, e a produção do material gráfico dos álbuns) também atuam a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio* e a *memoria*;

III. Na etapa de *execução ao público* (que envolve a maneira de cantar, de vestir-se, de movimentar-se em *shows* ou em apresentações públicas) prevalece especificamente a *actio*;

IV. No instante da *veiculação* (no qual importam o tipo de suporte e *mídium* - K7, LP, CD, DVD; rádio, TV, Internet) atuam a *actio* e a *memoria*.

Em todas essas fases, os elementos retóricos *docere, movere, delectare, ethos, pathos, logos, razão e emoção* vão operar simultaneamente, ou não, e/ou diferentemente. Para o analista, o importante é avaliar a atuação conjunta desses elementos verbomusicais e retóricos, que dependerá do posicionamento e gênero musical do orador cancionista, o qual vai investir mais ou menos em um ou outro elemento. Se pegarmos o exemplo do gênero “música romântica”, encontraremos aí um forte investimento nos elementos *movere* e *pathos*. Por outro lado, o gênero MPB (Música Popular Brasileira) investe especialmente nos elementos *docere* e *logos*.

Em resumo, defendo que toda pesquisa que analise o discurso verbomusical em sua dimensão retórica e argumentativa deve considerar a produção desse discurso como resultado da articulação de estratégias argumentativas no jogo entre *ethos*, *pathos* e *logos*, que inicia com o orador na *inventio* e se presentifica na *memoria* do auditório por meio do *docere*, do *movere* e do *delectare*. Dizendo de outro modo, a formação do discurso verbomusical, segundo acredito, perpassa todas essas dimensões abordadas no sistema da organização retórica tradicional e se constitui na interação direta entre o sujeito cancionista e o gênero canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na conclusão deste artigo, apesar de minhas pesquisas priorizarem o cancionário em língua portuguesa do Brasil, é necessário enfatizar que esta abordagem investigativa propõe a aplicação do sistema retórico ao discurso verbomusical de forma ampla, incluindo a produção da canção em diferentes épocas, notadamente a partir do século XX, e em espaços geográficos diferentes, como o brasileiro, o português, o francês, o espanhol e assim sucessivamente.

Por fim, é inevitável pôr em relevo o fato de que, para analisar na atualidade a música cantada, o sistema retórico desde Aristóteles deve passar necessariamente por adaptações e/ou alterações, que intentem dar conta das especificidades do discurso verbomusical. Ao afirmar que existe na música cantada uma retoricidade, não se quer dizer que as produções musicais busquem seguir um modelo retórico imposto previamente pelas teorias, seja via Aristóteles, Cícero ou Quintiliano, como recomendavam vários tratados que relacionavam música e retórica, escritos entre os séculos XVI e XVIII, os quais traziam uma série de indicações sobre o modo de produção de uma música. Quando se fala aqui em retoricidade, pensa-se em certo modo de funcionamento desse discurso, como foi destacado em Carlos (2014). Assim, as teorias são utilizadas em minhas pesquisas como um instrumental para investigação de um discurso dinâmico, o qual não procura “imitar” as teorias, mas que, pelo contrário, as mobiliza³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior et al. (Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. (Estudos Gerais - Série Universitária - Clássicos de Filosofia). (Original: IV a.C.)

3 Na parte analítica de meu trabalho de tese (*op. cit.*), essa relação entre as partes da organização retórica e as etapas de produção do texto canção foi pressuposta, mas não necessariamente detalhada no que concerne ao sistema da Retórica tradicional. Neste momento venho desenvolvendo o aprofundamento dessa associação inicial feita em meu doutorado.

AZEVEDO, Lucy Ferreira e FERREIRA, Luís Antônio (2000). *As mulheres que a gente canta. MPB e retórica*. São Paulo: LPB.

CARLOS, Josely Teixeira (2014). *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Letras - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 689 p.

CÍCERO (1964). *L'orateur*. Tradução de Albert Yon. Paris: Les Belles Lettres. (Original: 46 a.C.).

_____ (1967). *De l'orateur*. Tradução de Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 3. vol. (Original: 55 a.C.).

MAINGUENEAU, Dominique (2001). *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina . São Paulo: Martins Fontes, 2. ed. (1. ed., 1995). (Original: (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire - énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.).

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. "Apresentação" in HENRIQUES, Antônio (2008). *Argumentação e discurso jurídico*. São Paulo: Atlas, pp. xi-xiv.

REBOUL, Olivier (2004). *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed. (Original: (1991). *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*. Paris: PUF.).

MARGARIDA MARIA ADAMATTI

Margarida Maria Adamatti é formada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, é mestre em Ciência da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) sobre as relações intermediáticas do filme *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu. Faz parte do comitê editorial da Revista *Significação*. Dedicar-se à pesquisa em torno da crítica de cinema e de suas conexões com a historiografia do cinema brasileiro, com o jornalismo e o star system. Participa do grupo de pesquisa CNPQ História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin e pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano. mmadamatti@hotmail.com

DENIZE ARAUJO

Doutora em Literatura, Cinema e Artes na UCR- USA; Pós-Doutora em Cinema e Artes pela Universidade do Algarve-Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado, em Cinema e Audiovisual, PPGCom-UTP- Univ. Tuiuti do Paraná - Brasil; Líder do GP CIC, CNPq; Diretora do Clipagem; Membro do SRC, do PC, do International Council e Vice-Chair do GT Cultura Visual da IAMCR-International Association of Media & Communication Research. Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE; Co-Curadora do FICBIC – Festival Internacional de Cinema da Bienal de Arte de Curitiba. denizearaujo@hotmail.com

ELISSAMA VITOR BARRETO

Graduada em Comunicação Social (Habilitação em Jornalismo) pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Professora de Educação Básica. Possui experiência na área de Assessoria de Imprensa e Comunicação Organizacional, com enfoque em Desenvolvimento Artístico e Cultural. Ex-bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (UEPB). Aluna bolsista no projeto de extensão: *Redes, Vozes e Rendas: Jornalismo Cultural e Assessoria de Comunicação como instrumento de divulgação e visibilidade das produções das rendeiras da Paraíba*, coordenado pela professora Ingrid Fachine, cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão da UEPB. É integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq): *Comunicação, Memória e Cultura Popular*. jeo.elis@gmail.com

JOSELY TEIXEIRA CARLOS

Professora de Linguística e Língua Portuguesa, é pesquisadora de Música Popular da Universidade de São Paulo, na área de Análise do Discurso Francesa, no âmbito do Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação (GERAR), coordenado pela professora Dra. Lineide Mosca. Radialista profissional. Com bolsa CAPES fez pós-doutorado em Letras e Música Popular na Universidade Paris-Ouest-Nanterre La Défense junto ao Centre de Recherche sur Le monde Lusophone (CRILUS), coordenado pela professora Dra. Idelette Muzart. É doutora em Letras pela USP, também com bolsa CAPES, tendo realizado estágio sanduíche nas Universidades Paris-Sorbonne e Paris-Est Créteil Val de Marne, sob a orientação de Dominique Maingueneau. Suas pesquisas no campo da análise do discurso verbomusical abordam os diálogos entre a música e a literatura, a polêmica na música brasileira e as relações entre a canção brasileira, a francesa, a hispânica e a portuguesa. josyteixeira@usp.br

JORGE MANUEL NEVES CARREGA

Doutor em Comunicação, Cultura e Artes e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade do Algarve. Investigador do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Lecionou as disciplinas de *História do Cinema, Cinema e outras Artes* (UAlg), *História e Cultura Portuguesa* e *Recursos Culturais* (INUAF). Organizou várias exposições e conferências sobre cinema e publicou diversos livros e artigos em revistas académicas, destacando-se *Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood* (2009), *O Euro-Western: uma visão europeia do mais americano dos géneros cinematográficos* (2014), *Orson Welles y el cine de Hollywood en la década de 1940* (2015) e *O Cinema de Ray Harryhausen: efeitos especiais e maneirismo no cinema de Hollywood* (2016). jmcarrega@ualg.pt

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

Doutorada em Literatura Francesa, Professora da UAlg, Investigadora do CLEPUL e colaboradora do CIAC. Trabalha nas áreas das Literaturas e Culturas Francesa e Comparada, Estudos Literários, Estudos de Tradução, História da Leitura e Estudos sobre o Fantástico e a Ficção Científica. Tem numerosas publicações dispersas em revistas e atas, bem como vários livros: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon* (2003); *Aventuras d'Escrita(s)* (2004, coautoria); *Retóricas* (2005, coord.); *Viagens sentimentais pelo País da Literatura* (2005); *Outras Retóricas* (2006, coord.); *Ensaio & Outros Escritos* (2008, coautoria); *O Jogo no Jogo* (ed. 2008); *O Silfo* (2008, tradução). aacarva@hotmail.com

JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO

Professor da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Investigador integrado no CLEPUL e Colaborador do CIAC. É Doutorado em Literatura Portuguesa Clássica pela Universidade do Algarve (2000), Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1990) e Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas por esta última Universidade (1985). É autor de vários livros, capítulos de livros e outras publicações científicas, destacando-se títulos como *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens. Estudo de Processos Retóricos e Hermenêuticos*, 2003; *Ensaio & Outros Escritos*, 2008 (em co-autoria); *Viajantes, Escritores e Poetas: Retratos do Algarve*, 2009 (em co-coordenação); *A República – Figuras, Escritas e Perspectivas*, 2011 (coordenação); *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens, E-Book*, 2015 (coordenação). jccarva@ualg.pt

ADALTO CARLOS DA CONCEIÇÃO

Especialista em Literaturas de Língua Portuguesa (UFRJ), Graduado em Letras Português-Japonês (UFRJ), com experiência nas áreas de Educação e Artes, especialmente no ensino de línguas (portuguesa e japonesa) / literatura brasileira e portuguesa, e atuação nas áreas de produção, sonoplastia e artes visuais. adaltocarlos@gmail.com

CRISTIANE AGNES STOLET CORREIA

Professora Adjunta de Literaturas Hispânicas na Universidade Estadual da Paraíba, diretora teatral e atriz. Possui Doutorado em Letras (Poética - UFRJ), Mestrado em Letras (Ciência da Literatura – UFRJ) e Graduação em Letras Português-Espanhol (UFRJ), com experiência principalmente no diálogo entre artes cênicas e educação na conjugação pesquisa-ensino-extensão. cristianeagnesc@gmail.com

SUSANA COSTA

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Além do ensino, colaborou também em projetos de investigação na área da Media Arte Digital, nomeadamente no âmbito do projeto RECARDI (Rede de Cultura e Arte Digital). Foi bolsista de investigação do Centro de Computação Gráfica e é atualmente bolsista do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. susanaraquelcosta@gmail.com

LILIANA LOPES DIAS

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas-Estudos Portugueses e Ingleses e em Línguas, Literaturas e Culturas-Ramo de Português e Espanhol. Especializada em Literatura Comparada na área de Literatura e Cinema. Doutoranda em Comunicação, Cultura e Artes. Colaboradora do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Publicou artigos em revistas, livros e outras publicações científicas. lilianalopesdias@sapo.pt.

INGRID FARIAS FECHINE

Professora efetiva da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Jornalista. Pós-Doutoranda da Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Bolsista da CAPES - Brasil. Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba e Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Doutorado em Co-Tutela). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Memória e Cultura Popular, certificado pela UEPB, cadastrado no CNPq. Pesquisadora associada do Centre de Recherche sur Le monde Lusophone (CRILUS), coordenado pela professora Dra. Idelette Muzart – Fonseca dos Santos. Membro Titular do Conselho do Patrimônio Cultural do Município de Campina Grande - Paraíba - Brasil. Desenvolve pesquisas científicas e projetos de extensão na UEPB com ênfase em comunicação e cultura. ingridfechine@yahoo.com.br

OLIVIA NOVOA FERNÁNDEZ

Mestre em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (2011). Licenciada em Filologia Hispânica pela Universidade de Santiago de Compostela (2002). É atualmente docente na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UAlg. Desde 2012 investiga sobre os jornais cinematográficos portugueses e espanhóis no âmbito do doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e do CIAC. onfernandez@ualg.pt

SARA VITORINO FERNANDEZ

Doutorada em Literatura, nas áreas do Pós-Modernismo e Metaficção na Literatura Portuguesa Contemporânea pela Universidade do Algarve (2014), Mestre em Literatura comparada (UAlg/2005) e Licenciada em Estudos Portugueses – Ramo Científico, com especialização nas áreas de Literatura Comparada e Cultura Medieval (UAlg/2002). Investiga a literatura contemporânea portuguesa no CLEPUL, tendo publicado vários artigos em revistas e volumes de atas. Possui uma coluna permanente na revista suíça *Lusitania Contact* denominada “Escritores Portugueses”, onde escreve sobre temas e autores da Literatura Portuguesa. sara.faria.fernandez@gmail.com

ROZIANE KEILA GRANDO

Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Licenciada em Letras- Português e suas Literaturas pela Universidade Estadual do Centro-Oeste Paraná. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Tecnologias da informação e comunicação e novos multi-letramentos. kekegrando@yahoo.com.br

FILIPA CEROL MARTINS

Doutoranda em Comunicação na Universidade do Algarve, mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pelo ISCTE e licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. É Professora assistente no curso de Ciências da Comunicação da Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve e colaboradora do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação, desenvolvendo investigação sobre jornais cinematográficos e história dos media audiovisuais. filipa.cerol@gmail.com.

ROBÉRIA NÁDIA ARAÚJO NASCIMENTO

Professora Titular do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Brasil), vinculada aos Grupos de Pesquisa *Comunicação, Cultura e Desenvolvimento* e *Comunicação, Memória e Cultura Popular*. Possui Doutorado em Educação pela Universidade Federal da Paraíba (2007) e Mestrado em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba (2001). Desenvolve pesquisas sobre ficção televisiva, observando fluxos e expressões de religiosidade nos processos midiáticos. rnadia@terra.com.br.

LUCÉLIA ALVES PEREIRA

Graduada em Letras Espanhol (UEPB) e atriz. Possui experiência na área educacional e como artista em diversos espetáculos teatrais, tendo experiência não só como atriz, mas também na parte técnica. Ultimamente se dedica principalmente à pesquisa da interseção entre espiritualidade e artes cênicas. sam_saralu@hotmail.com

WILIAM PIANCO

Bolsista pelo Programa de Doutorado Pleno no Exterior CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Brasil); Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes no CIAC/FCHS da Universidade do Algarve (Portugal); Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2011, Brasil); Graduado em Comunicação Social pela Universidade Cruzeiro do Sul (2006, Brasil) e professor universitário na área do cinema e do audiovisual. Tem atuado prioritariamente com investigações acerca da obra de Manoel de Oliveira, cinema português, viagem no cinema e alegoria histórica no cinema; autor de diversos artigos e comunicações em veículos especializados e congressos da área. wiliam_pianco@Yahoo.br

ANTÓNIO PEDRO CABRAL DOS SANTOS
(nome artístico Pedro Cabral Santo)

Estudou pintura e escultura nas Faculdades de Belas-Artes de Lisboa e Porto, licenciando-se em Artes Plásticas na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1995). Em 2011, concluiu o Doutorado em Belas-Artes, especialidade Imagem, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. É, atualmente, professor Auxiliar na Universidade do Algarve, onde leciona na Licenciatura de Artes Visuais, da qual é também o diretor. É investigador no CIAC e têm desenvolvido diversas atividades como artista plástico e curador de exposições. pedrocabral68@gmail.com

BRUNO MENDES DA SILVA

Pós-doutorado em Cinema Interativo pela Universidade do Algarve (UAlg), doutorado em Literatura e Cinema (Literatura comparada) pela UAlg, pós-graduado em Gestão das Artes pelo Instituto de Estudos Europeus de Macau (IEEM) e licenciado em Cinema e Vídeo pela Escola Superior Artística do Porto (ESAP). É professor adjunto na Escola Superior de Educação e Comunicação (ESEC) da UAlg. É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Foi realizador e produtor da Teledifusão de Macau (TDM) entre 1995 e 2000, e tem vindo a ser convidado a participar em festivais internacionais de vídeo, média-arte digital e cinema como o *FRESH* (Tailândia), o *Dokanema* (Moçambique), o *LOOP* (Espanha), o *Festival de La Imagen* e o *Ecologias Digitales* (Colômbia) e o *FILE* (Brasil). Participou em seis projetos científicos financiados e é autor de vários livros, capítulos de livros e outras publicações científicas. mendesdasilva@gmail.com

ORLANDO ANGELO DA SILVA

Mestre em Ciências da Sociedade, com linha de pesquisa em Estudos Culturais, pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB. Especialista em Comunicação Educacional (UEPB). Graduado em Comunicação Social (Habilitação em Jornalismo) pela Universidade Regional do Nordeste - URNE e em Direito pela UEPB. Jornalista profissional sob o número 504-DRT/PB. Professor do Curso de Comunicação Social da UEPB e Diretor do Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Professor pesquisador do Grupo de Pesquisa (CNPq): *Comunicação, Memória e Cultura Popular*. Atua no ensino, pesquisa e extensão da UEPB. Tem experiência em Jornalismo Impresso, Assessoria de Imprensa e Produção Jornalística. orlandoangelosilva@gmail.com.

MARIA CLAURÊNIA ABREU DE ANDRADE SILVEIRA

Mestra e Doutora em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba, professora associada da Universidade Federal da Paraíba, atua na área de Educação, com ênfase em Métodos e Técnicas de Ensino. As áreas de pesquisa onde desenvolve atividades concentram-se principalmente em: abordagens de textos e performances oriundas das culturas populares; metodologias de incentivo à leitura, a partir da educação infantil e no Ensino Fundamental. claurenia@gmail.com

LUIS FERNANDO SEVERO
(nome artístico Fernando Severo)

Mestrando em Comunicação e Linguagens - Linha de Cinema- PPGCom-UTP Universidade Tuiuti do Paraná. Professor de Direção Audiovisual no Curso de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Artes do Paraná/Unespar. Criador e Supervisor Acadêmico do Curso de Cinema do Centro Europeu. Realizador de diversos filmes de longa e curta-metragem selecionados para importantes festivais de cinema, como Gramado, Rio, Brasília, Locarno, Oberhausen e Montecatini-Terme. fernandosevero7@gmail.com

MAICON FERREIRA DE SOUZA

Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Mestre em Televisão Digital pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita filho”. Graduado em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda pela Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (Unicentro). É docente do Departamento de Comunicação Social – DECS da Unicentro e membro do Grupo de Pesquisa CIC- Comunicação, Imagem e Contemporaneidade do PPGCom-UTP. Pesquisa conteúdos audiovisuais para televisão e cinema com ênfase em humor. Email: maicon.rlz@gmail.com

VÍTOR REIA-BAPTISTA

Doutorado em Comunicação e professor da área de Ciências da Comunicação da Universidade do Algarve. É coordenador do grupo de investigação Literacias e Comunicação do CIAC e membro do grupo de peritos da União Europeia sobre literacia dos media. Coordenou ainda a equipa portuguesa dos seguintes projetos europeus: Educaunet, Glocal Youth, Mediappro, Carta Europeia para uma literacia dos media e Euromeduc. vreia@ualg.pt

GUILHERME MENDES SINÉSIO

Graduado em Letras Português (UEPB) e ator. Possui experiência como professor na Educação Básica e como ator em diversos espetáculos teatrais. guilherme.sinesio@gmail.com

MIRIAN TAVARES

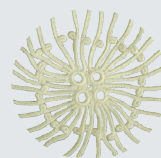
Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica em domínios relacionados com o cinema, a literatura e outras artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística. É, atualmente, diretora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais e Coordenadora do CIAC, Centro de Investigação em Artes e Comunicação. mtavares@ualg.pt

CINQ.



UAAlg

UNIVERSIDADE DO ALGARVE



Grupo de Pesquisa
**COMUNICAÇÃO
MEMÓRIA
E CULTURA POPULAR**
Universidade Estadual da Paraíba
Cadastrado no CNPq

