

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Aquilo que parece e aquilo que é:
Um argumento sobre metonímia e lembranças

Lourenço de Castro Motta Veiga

Tese orientada pelo Prof. Doutor Miguel Tamen e pelo Prof. Doutor João Figueiredo, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

2021

Agradecimentos

A dificuldade que tive em escrever esta tese é espelhada, em grande medida, na dificuldade de que é tema; devo a compreensão desse aspeto, entre muitos outros, à orientação do professor Miguel Tamen.

As várias sugestões de livros e filmes feitas pelo professor João Figueiredo, tanto nos seminários como durante a sua orientação, ajudaram-me muito.

Agradeço também à Teresa pela boa vontade com que se dedicou às conversas que fomos tendo tido.

Índice

Introdução	4
I – Dois Filmes	9
II – Metonímia	24
III – Lembranças	33
Obras Citadas	47

Abstract

In the first chapter of this thesis, I analyze two films using a metonymic type of analysis. The value I place on metonymy, a term borrowed from rhetoric, is highlighted in the second chapter - this form of association can explain the kind of relationship that exists between surface and depth, or part and whole. It suits not only filmic analysis, but also the relationship between what we mean and what we say about the various objects of our experience. The descriptions that establish this relationship are often grounded on memories. In this sense, the thesis develops, in the third chapter, into a discussion of the role that our memories, being private, have in the interpretation of general things. We will see how this relationship has also a metonymic nature, which, in turn, interpenetrates with metaphorical substitution. The fusion between the two poles - metonymy and metaphor - can perhaps help us better explain the meaning of works of art.

Keywords

cinema – metonymy – meaning – context – perception – aspects – memories

Resumo

No primeiro capítulo desta tese, analiso dois filmes utilizando um tipo análise metonímico. O valor que dou à metonímia, termo emprestado da retórica, é salientado no segundo capítulo – esta forma de associação pode explicar o tipo de relação que existe entre superfície e profundidade, ou parte e todo. Ela não se adequa apenas à análise fílmica, mas também à relação entre o que queremos dizer e o que efetivamente dizemos acerca dos vários objetos da nossa experiência. As descrições que estabelecem essa relação são muitas vezes fundamentadas partindo de lembranças. Neste sentido, a tese desenvolve-se, no terceiro capítulo, para uma discussão sobre o papel que as nossas lembranças, sendo particulares, têm na interpretação de coisas gerais. Veremos como também esta relação tem uma natureza metonímica, que, por sua vez, se interpenetra com a substituição metafórica. A fusão entre os dois polos - metonímia e metáfora - pode talvez ajudar-nos a explicar melhor o sentido das obras de arte.

Palavras-chave

cinema – metonímia – sentido – contexto – percepção – aspetos – lembranças

Introdução

A apreciação da arte consiste muitas vezes em descrições verbais. Quando fazemos uma apreciação partimos muitas vezes do princípio de que existe algo “por trás” do que percebemos - algo escondido, que devemos decifrar. Bem entendido, essa curiosidade, que também pode ser uma suspeita, aplica-se aos objetos mais variados da nossa experiência, desde a personalidade de alguém com quem vivemos à “natureza do universo”. No entanto, nada inspira talvez um maior debate do que as chamadas “obras de arte”. Nesta tese falaremos sobretudo de cinema.

Descrevendo, analisando ou interpretando (usaremos estas palavras com o mesmo sentido) filmes, podemos mudar a percepção que os outros têm dos filmes. Se persuadirmos outras pessoas com a nossa descrição, elas não verão o filme da mesma maneira. Mas, noutro sentido, o filme mantém-se o mesmo: não muda. É aquilo que lá está.

Começaremos, assim, com dois filmes. As análises desses filmes (*The Killers* e *Rosemary's Baby*) no primeiro capítulo são exemplos de interpretações que têm em conta o movimento entre duas formas de percepção: uma mais “evidente”, outra mais “profunda”. Descreveremos esse movimento usando um termo técnico da retórica: metonímia.

O segundo capítulo da tese será dedicado a explorar a natureza dessa figura de retórica no sentido característico de associação entre superfície e profundidade, ou aparência e interior. A exploração parte, ainda no segundo capítulo, para um problema mais geral: o problema de perceber como é feita a correspondência entre o que dizemos e o que queremos dizer. Recorrendo a alguns pontos que Wittgenstein faz nas suas

Investigações Filosóficas, discute-se o papel que os conceitos de contexto, uso e vontade (este último no sentido de intenção) têm na descrição desse movimento. O problema principal será o de tentar perceber como a linguagem (num sentido lato de linguagem que inclui, por exemplo, imagens), na sua particularidade, pode dar a entender coisas gerais.

Para podermos descrever a experiência que temos de um filme, como a passagem metonímica da parte para o todo (ou do que está “à vista” para o que está “por trás”, e vice-versa), é relevante discutirmos o papel da memória, ou das lembranças. Essa discussão é feita no terceiro capítulo. Para tal, socorrer-nos-emos da análise clássica de Frances Yates em *The Art of Memory*. As antigas artes da memória aí discutidas são essencialmente metonímicas; mas os alunos de retórica pretendiam, através dessas artes, impedir o esquecimento de palavras, ou imagens, para um fim concreto. Não é esse o nosso propósito quando interpretamos um filme: aliás, quando nos lembramos de um filme, a lembrança que surge é espontânea, involuntária e, por vezes, inesquecível.

Essa lembrança parece criar uma correspondência mais próxima com o “filme em si”, o seu sentido. Partiremos da análise que Roland Barthes faz da fotografia. Barthes sublinha a relação que numa fotografia existe entre o *studium* (o patente) e o seu *punctum* (o latente). Embora essa relação tenha características próprias no caso da fotografia, a dinâmica entre *studium* e *punctum* pode ser aplicada ao meio do cinema. O que importa verdadeiramente é a relação que se impõe entre a lembrança e a evidência do que experienciámos.

O tipo de contacto entre lembrança e filme parece não estar tanto relacionado com a associação metonímica vista acima, como com um processo de substituição metafórica: a percepção nova substitui, por assim dizer, a experiência antiga. Mas essa substituição

tem de, também ela, ser justificada pelo sentido metonímico que fomos descrevendo. A proximidade, ou contiguidade, de diferentes aspetos legitima o uso de metáforas: as metáforas têm, em grande medida, uma base metonímica. Parece, assim, que ambas as figuras se encontram numa relação singular, de interdependência. No final desta tese, discutiremos um texto paradigmático sobre este ponto preciso: “Metonymie chez Proust”, de Gérard Genette. Esse ensaio, tendo em conta a discussão anterior, permitir-nos-á fazer, talvez, uma descrição mais justa do sentido das obras de arte.

I – Dois filmes

The Killers, de Robert Siodmak, é um exemplo de uma obra mal compreendida na crítica de cinema (alguns dizem que é o *Citizen Kane* do *noir*, sem, no entanto, haver qualquer relação com esse filme além das múltiplas reminiscências dos personagens), talvez por ser um filme que requer uma atenção especial para ser entendido.

Antes da análise gostaria apenas de sublinhar alguns pontos sobre cinema. Os realizadores, que usam imagens postas em sequência de forma a criarem ilusão de movimento, além de darem a ilusão de profundidade espacial (o ecrã é a duas dimensões, como a tela da pintura); que manipulam corpos e objetos (ou, sendo filtrados, sombras de corpos e de objetos) de forma a convencer o espectador da sua coerência realista; e que lidam essencialmente com o conceito de visão, tempo e som (este último secundário em relação aos dois primeiros: um filme é essencialmente uma história contada através de imagens); estes mesmos realizadores devem ter estas limitações em conta para, em última análise e se tudo “correr bem”, as ultrapassarem através do modo como submetem esses limites (necessariamente cinematográficos) às suas próprias concepções ou propósitos artísticos. Sequências de imagens, ângulos da câmara, o *décor* dos *sets*, as *mises en scène*, o jogo de luzes, a música, são algumas das técnicas que *tiveram* de ser exploradas para elevar o cinema ao estatuto de arte no contexto moderno.

Alguns dos artistas que mais contribuíram para o desenvolvimento do cinema nos termos acima descritos foram os associados à corrente artística alemã do expressionismo. Nessa escola as expressões faciais têm um papel preponderante, o que já de si justifica o êxito da relação desta corrente com o cinema mudo. Além de faciais,

“expressões” de outro tipo de coisas, nomeadamente de objetos; sempre com ênfase no estado interior, expressado através, naturalmente, do exterior. Também na comunicação entre coisas animadas (pessoas) e coisas inanimadas (objetos), tendo em conta que a *vitalidade* é muitas vezes transferida de umas para as outras, pretende-se criar uma harmonia composicional, tornando os personagens indistintos do cenário que os circunda. Este último princípio é normalmente associado às artes plásticas; no caso do cinema, o movimento da sequência de imagens acrescentou novas camadas de significado, relacionadas principalmente com o fator tempo. Com efeito, os expressionistas também procuraram responder aos problemas que surgiram com a prioridade que a dimensão temporal tem na nova arte através de meios visuais compostos de maneira a fazer comunicar emoções. Procuravam, como vimos acima, ultrapassar os limites dos *meios* desta arte; e alguns filmes da época áurea do expressionismo (anos vinte do último século) são investigações formais acerca das leis da ficção aplicadas ao cinema. Esta espécie de investigação modernista continuou presente, mais tarde, também no cinema *noir*. Siodmak é um dos muitos realizadores que vem da escola expressionista, adaptando-a a um dos géneros mais impressionantes do cinema norte-americano, o *noir*.

Do início de *The Killers* até à morte do personagem principal, Suede, logo por volta dos doze minutos, é como se o tempo ficasse suspenso. O *suspense* criado na primeira cena, em que os assassinos cercam lentamente o restaurante no fundo do ecrã, restaurante já de si mergulhado nas trevas de uma ligeira bruma, como que à espera de serem perfuradas pelas sombras dos novos clientes; esse *suspense*, puramente visual e sonoro, mas que se mantém no diálogo tenso e violento que se segue à entrada, deixa o espectador imerso na narrativa, à espera que algo horrível aconteça¹. Essa espera é tanto

¹ Siodmak deve muito essa estratégia tanto a Hitchcock como aos compatriotas do expressionismo

mais eficaz quanto se mantiver ao longo do maior período de tempo possível, enquanto se mantiver antes de uma eventual resolução. Acaba por haver uma resolução, que surge quase como um alívio. No entanto, ainda é como se o ideal visado fosse um *congelamento da espera*; um impasse transposto em contínuo numa espécie de castigo infernal dantesco. A intenção do realizador é que o tempo pare e se eternize; os assassinos, mensageiros dessa intenção, vêm fazer precisamente isso. Um deles diz: “*never mind about the clock*”. Não penso que ele se dirija apenas ao dono do restaurante: o grande espelho está presente na cena para nos refletir a nós, espectadores-clientes, na ação.

A sensação de uma aproximação do *suspense* total, inevitavelmente ligada à ansiedade, que se manifesta numa espécie de congelamento do tempo, é como uma primeira premissa desta cena; o que é simbolizado em Suede é como o seu contraponto, uma segunda premissa: o desgraçado *já sabe* que vai morrer, ele já sabe que a resolução é a sua morte (o que, de facto, acontece). São pontos quase contraditórios: o espectador está tanto mais confortável enquanto se mantiver na indecisão; e Suede está completamente decidido quanto à hegemonia do tempo². A resignação existencial deste personagem é estranha e a sua morte, para nós, não aparece como um choque (não se sente como uma resolução, e a sua expressão facial esperando a morte espelha talvez a nossa, ainda sob efeito da ansiedade criada pela presença ominosa dos assassinos). Nesse sentido tornou-se necessário percebermos o que ele fez de errado, algum tempo antes: a causa da passividade que se-nos afigura absurda. O resultado da oposição destas premissas depende do conhecimento dessa causa, que, segundo uma impressão de Nick (o rapaz que trabalhava para Suede na bomba de gasolina), acontecera há muito tempo. A minha impressão é que o filme não nos dá a conhecer essa causa: a mistura da investigação

² Parece-me que Siodmak quer mostrar que nos encontramos nesse estado ambivalente, tanto resignado como ansioso, em relação ao futuro

voluntariamente distorcida de Reardon e dos múltiplos *flashbacks* enviesados (onze no total) dos personagens extrapola apenas uma fachada de resposta; uma resposta ilusória para corresponder às exigências de um mundo corrupto e interesseiro. A conclusão, se a houver, é estética e passa-se principalmente no plano visual, temporal e sonoro, o plano que verdadeiramente pertence ao realizador.

No entanto, vale a pena mencionar a complexíssima rede de camadas de engano que se encontra no enredo pós-morte de Suede.

No fim do filme, Reardon, o “investigador”, profere a famosa frase: “The double cross to end all double crosses”³, referindo-se à sua própria engenharia de engano aplicada ao grupo criminoso de Colfax. Aparentemente Colfax tencionava enganar Suede mentindo quanto ao local combinado para a recolha do dinheiro roubado da companhia de chapéus. Pelo menos essa é a versão que Kitty, a *femme fatale*, conta a Suede. É uma versão mentirosa que poderá fazê-la escapar tanto do mundo corrupto em que vive como do amor ingénuo do ex-lutador de boxe. Isso permitiria explicar a sua tendência suicida e conseqüente resignação existencial: o erro que fez uma vez foi deixar-se apaixonar por Kitty; e a história bate certo tendo em conta que Suede reconhece a sugestão de Charleston, companheiro de cela - “Charleston was right!” - insistindo que quando uma mulher por quem se está apaixonado deixa de comunicar, não quer forçosamente dizer que ela esteja doente. Mas essa história é retirada à força de Kitty por Reardon, que precisa de algo para não parecer mal ao seu patrão (e não perder o subsídio de férias).

Reardon desvia-se da tarefa de perceber o que Suede “fez mal uma vez”, da busca da causa que mantém o filme de pé, à medida que se aproxima da ligação que ele quis criar

³ Um filme posterior de Siodmak, de 1949, chama-se “Criss Cross”.

entre o dinheiro roubado e o assassinato. Para reforçar essa projeção falsa encontram-se as lembranças das testemunhas: lembranças que são todas, de certa maneira, enviesadas. Ou seja, nós espectadores não temos grande razão para acreditar nas recordações de uma criada fanática (a beneficiária do seguro de vida de Suede), nas palavras soltas inconscientes de um homem prestes a morrer ("Blinky" Franklin), ou mesmo no bêbedo Charleston, personagem tão genuíno como Suede, que na sua segunda reminiscência profere: "I can remember what was the last time, not where or when or who".

A interpretação que Reardon faz das pseudoprovas é, no entanto, a mais oblíqua de todas: quem cria a "double-cross to end all double crosses" é, na verdade, o seu patrão, que o incita a ver este caso do ponto de vista do lucro; e a ironia maior é que Reardon (uma clara brincadeira fonética: neste caso "rear done", traduzido por "costas quentes") acaba por se interessar no caso apenas pelo capricho infantil obediente ao seu pai-patrão (a sua expressão facial na descoberta de supostas provas diz tudo), desviando-se até do interesse pelo dinheiro. Quem realmente ganha é o patrão, agente do mal kafkiano que deixa a verdade do caso para si. A impressão com que se fica é que ele detém uma companhia de criação de histórias para se entreter, além de ficar com o lucro do roubo maquinado pelo seu filho.

A presença do patrão durante a investigação do seu súbdito nota-se no *doppelgänger* treinador de boxe de Suede, que só fala do dinheiro que perdeu; e, de forma mais óbvia, na sua entrada do carro à porta de "Delphi" para "The Green Cat", restaurante da cena final. Está no plano de fundo enquanto Reardon se encontra com Kitty, disfarçado com uma canadiana. A entrada no carro encontra-se em paralelo com o reaparecimento dos assassinos da primeira cena; essa sincronização simboliza, parece-me, a identificação da demanda de ambas as entidades.

Colfax, na cena final, “admite” ter sido ele quem mandou os assassinos matar Suede. Mas, como se viu, esta última cena da história de Reardon é apenas uma história; e nós espectadores temos a vantagem de ver que ela é fictícia na cena em que Reardon, mostrando finalmente a sua verdadeira cara à luz da vela, admite que só precisa de uma história que bata certo com o que ele já sabe sobre o caso. Nessa cena, a gatinha pede o seu leite dentro de um restaurante chamado gato verde; verde este que lembra o *souvenir* McGuffin encadeador superficial do enredo (“the green handkerchief with the golden harp”). Este lenço foi, segundo Reardon, oferecido por Kitty a Suede, portanto essencial para a sua busca. É, no entanto, uma observação satírica sobre simbolismo no cinema. O espelho enorme e oblíquo, além de ser uma representação de tela de cinema, lembra a cena inicial no “diner”, refletindo-nos na ação. Agora é Siodmak que nos apanha, é a vez de ele criar uma memória: música diegética e não-diegética juntam-se numa fuga diabólica entre o piano e a orquestra; a câmara segue o movimento de saída do restaurante de uns desconhecidos para que possa enfatizar a entrada dos assassinos; estes são mortos, a confusão instala-se e a gatinha foge saltando pela janela.

De seguida, quando Reardon e a polícia chegam à mansão do casal de pacotilha, Colfax e Dum-Dum já se anularam. Segue-se um diálogo final no mínimo paródico, em que um Colfax meio-morto admite tudo sobre o caso com um cigarro na boca. Esse cigarro é acendido por um fósforo riscado no sapato do polícia, tenente Lupinsky. Tanto os sapatos como os fósforos são objetos estilísticos que aparecem noutras cenas do filme: os sapatos (de camurça - de “suede”) naquela que é a primeira imagem da transição “morte de Suede”-“começo da investigação”; os fósforos na cena em que esse mesmo polícia profere “don’t you know what happens to little boys who play with matches?”⁴.

⁴ Referência a um dos maiores filmes do *noir* clássico: *Double Indemnity*, primeiro filme de Billy Wilder. Aliás, a referência é quase ao nível de hipotexto: a relação pai-filho é ainda mais evidente nesse filme.

O reaparecimento desses objetos no final não acontece por acaso, tal como o nome do restaurante, “Green Cat”, é significativo.

Na mesma *mise-en-scène* da morte de Colfax encontra-se, na parede de fundo, a sombra do balaústre com a forma de trevos de quatro pétalas; “trevos” que não só nos reencaminham a atenção para o lenço verde, como para a sorte que deu origem a todo este evento final: Reardon finalmente junta as peças do puzzle não precisando de usar a sua pistola, não arriscando a sua vida. O enredo resolve-se, por assim dizer, como por acaso, se focarmos a atenção no plano “literal” da narrativa; por outro lado, se nos focarmos no plano estético, o do realizador, há um desenlace harmonioso de cariz visual, temporal e até sonoro; um desenlace que se faz por meio do estilo denotado ao longo do filme, dependente de coisas que não teriam qualquer relevância para a obra como um todo se esta não fosse uma obra de arte do cinema.

Sabemos que Reardon não resolveu verdadeiramente o caso. Continuamos, no entanto, sem saber o que Suede fez de errado: continuamos sem conhecer a causa que motivou o facto de o filme não ter acabado com a morte desse personagem. O contraste das premissas de que falei acima (do ideal congelado do *suspense* nos espectadores e o fatalismo de Suede) mantém-se. A nossa procura da “verdade” é frustrada e explorada por um omnipresente padrão ganancioso se procedermos “do lado” do investigador; mas se, no entanto, estivermos “do lado” do realizador, do artista, experienciamos a impressão de fenómenos exclusivos à arte. A presença misteriosa, ominosa e incerta do ambiente imaginativo formado no espectador pelo autor através da manipulação das coisas com que se debate é o que se deve procurar se se quiser aproximar do que um texto (no significado lato de texto) significa.

Importa salientar que, sendo este filme a preto e branco, e sendo a dinâmica do verde imaginado do lenço com trevos e do bar “The Green Cat” tão importantes para um entendimento correto do seu poder estético, talvez ganhasse se houvesse efetivamente cor. Nesse caso, a contiguidade de tropos talvez fosse mais intuitiva e mais resistente a uma análise exaustiva; e o *suspense* seria ainda mais eficaz. A introdução da cor nos filmes, que apenas se tornou economicamente viável a partir dos anos cinquenta, não avançou, em si mesma, a arte do cinema (não é o caso que o filme de Siodmak seja pior que filmes coloridos apenas por ser descolorido); mas o uso dedicado às cores enquanto detonadoras de significado aumentou as possibilidades do realizador que procure comunicar ambientes ricos de sentido ao espectador, enquanto o persuade da sua coerência.

V.F. Perkins dá em *Film as Film* um excelente exemplo de como esse progresso técnico ajudou a emancipar o cinema das outras artes, elevando-o a níveis mais altos de realismo e subtileza estética. Nas duas versões de *The Man Who Knew Too Much*, uma a preto e branco e a outra a cores, Hitchcock usa certos elementos para que possamos entender melhor o enredo. Entre esses elementos há um que é fundamental detetar, sendo que no primeiro filme é um amuleto e no segundo filme é simplesmente uma cor integrada no próprio *décor*. Ambos refletem, para Perkins, uma mesma função: representar a indecisão, aliada ao *suspense*, da mulher no concerto do Royal Albert Hall. Ela tem de decidir gritar para salvar o ministro; ou manter-se calada e salvar o seu filho/filha. No primeiro, um amuleto lembra os espectadores de que há um grande preço na escolha da primeira opção; no segundo é uma cor (vermelho) que faz esse papel. Com o amuleto, o simbolismo é óbvio (e, neste caso, não havia intenção de ser um McGuffin) e intelectualizável: atrasa a nossa resposta, logo o nosso envolvimento nesta

cena fundamental do filme; com a cor, pelo contrário, tudo parece mais natural, menos evidente.

Roman Polanski, em *Rosemary's Baby*, está preocupado com o que o cinema, no seu sentido mais “formal”, tem para dar ao espectador. Tentar perceber as causas das ações de outras pessoas é algo que todos nós fazemos; e neste filme, tal como em *The Killers*, a nossa ignorância da origem da queda do personagem principal (porque é que Rosemary se sente enganada, luta, e no final sucumbe às maquinarias do diabo?) deixa-nos constantemente à procura de indícios. Os realizadores não nos dão manuais de psicanálise, apesar de em ambos os filmes existirem tanto explicações aparentes como profundas para o estado mental dos personagens. As mais profundas entrecruzam-se com o filme em si, com o ambiente do estilo empregue, que envolve, neste caso, cores (mas não só).

Rosemary's Baby começa com filmagens de Nova York enquanto os créditos cor-de-rosa (algo já em si pouco comum) se sobrepõem à imagem. Uma canção de embalar é cantarolada pela própria Mia Farrow e a câmara aproxima-se, lentamente, dos protagonistas, um jovem casal: estão a entrar no edifício que contém o apartamento onde se irá passar a maior parte da ação do resto do filme. Este edifício neogótico, saberemos um pouco mais tarde, é um local de eleição para rituais satânicos; os protagonistas não o sabem antes de comprarem essa habitação, apesar de, já nessa altura, se passarem coisas esquisitas como um homem das obras fixar o seu olhar em Guy (John Cassavettes) enquanto esburaca uma porta; ou o facto de haver um armário enorme a tapar uma despensa, façanha um pouco sobrenatural para uma idosa, a antiga inquilina do apartamento.

Toda a aparência do apartamento, a sua decoração, é transformada por Rosemary. Cores vivas como a cor de laranja e o vermelho, além das formas naturalistas dos cortinados e

forros da mobília, dominam a paisagem da nova casa do casal. Rosemary quer ter um filho. Guy (o nome é sugestivo: é um homem do tipo “comum”), que trabalha para a televisão, procura o sonho de se tornar rico, o que em si também é um desejo de estar em harmonia com o *status quo*. A conjugação de ambas as ambições, típicas de quem procura começar uma vida bem-sucedida de classe média nova-iorquina (ou de qualquer sítio do mundo), insere o espectador numa posição crédula, mas ligeiramente perturbada: afinal de contas, os pequenos distúrbios já mencionados culminam no suposto “suicídio” da vizinha de cima, uma rapariga que tinha sido “salva” da má vida (uma hippie em recuperação de dependência de drogas) por um casal de idosos, os Castevets. Mas essa queda é só o começo do terror que espera Rosemary.

Muito rapidamente, os espectadores apercebem-se de que a protagonista se encaminha para um destino semelhante ao da hippie morta: o símbolo mais evidente para essa compreensão é o “amuleto da sorte” oferecido pelos Castevets a Rosemary; um amuleto para pendurar ao pescoço com um cheiro estranho, também outrora usado pela hippie. Mas o destino é outro; algo que ainda não podemos adivinhar concretamente, mas que podemos pressentir como trágico.

Numa das cenas seguintes, o apartamento de cima (o do casal excêntrico) está completamente mergulhado em tons lúgubres enquanto à mesa se fala de como o papa católico “finge” ser sagrado. Roman⁵ gaba-se de ter estado “em todo o lado” e elogia um gesto de Guy para uma peça chamada “Luther”. Eventualmente convence-o a fazer algo misterioso depois de lhe contar histórias ao lado da estátua de uma sereia. Um pouco mais à frente, Rosemary revela a sua surpresa pelo facto de a casa dos Castevets

⁵ Importa referir que Roman Castevet tem um nome revelador: primeiro nome de Polanski e segundo nome estranhamente próximo do ator e realizador que representa Guy, John Cassavetes. Mais à frente no filme, Rosemary “resolve” um suposto anagrama e “Roman Castevet” torna-se “Steven Marcato”, um satânico. Talvez Polanski esteja a satirizar a imagem que se cria dele e de Cassavetes enquanto “satânicos” disfarçados, ou seja, realizadores que criticam a ordem social e valores pré-estabelecidos, nomeadamente valores do cinema em si.

não ter quadros pendurados, apesar de os ganchos lá estarem, “and the one that is there doesn’t fit”. Aqui Rosemary faz de interprete para nós, chamando a atenção para a camada de fundo do filme, representada, aqui, pelo *décor*.

Há evidentemente um lado verosímil nesta observação: o jovem casal acabou de se mudar e, sendo que Rosemary já manifestou aos espectadores o seu vigor de redecoradora, está naturalmente treinada para reparar nessas coisas. Não temos por isso de achar este facto muito estranho; ainda assim, estamos desconfortáveis.

Pouco depois, acontece um milagre na carreira de Guy: o ator que ocupava o lugar para uma peça famosa, Baumgart, ficou cego, e Guy pode assim ficar com o seu papel. A referência a olhos e à perda de visão é algo que voltará no fim do filme. Por agora, queremos deixar claro que Baumgart é afastado do caminho de Guy como que “do nada” depois das cenas anteriores, onde vimos uma especial cumplicidade entre Guy e o casal Castevets. Suspeitamos de uma ligação entre os dois acontecimentos, o que logicamente nos leva à conclusão de que Baumgart foi cego por alguma maquinaria diabólica. Não temos, no entanto, provas; estamos ainda “cegos” para a verdade, mas pressentimos, nessa “cegueira”, tal como Rosemary, um engano. Depois de um episódio que nos parece chamar a atenção para o *décor*, surge um que o contrasta e nos estimula a pensar, ou a imaginar. Ou seja, há uma tentativa de nos “cegar”, de nos transferir para uma posição em que a imaginação tem tanta preponderância como a realidade: de vermos a camada invisível, o “espírito” do filme, e não ficarmos extasiados apenas com a sua beleza plástica.

A cena do jantar romântico é inaugurada por Guy ao acender a lareira e ao dizer, olhando para a câmara, “Here goes nothing”. A mensagem vista acima mantém-se: o cenário do apartamento, em si mesmo, não vale nada. Minnie Castevet surpreende-os com uma mousse de chocolate da sua especialidade que, segundo Rosemary, “has a

chalky undertaste”. Guy, que não sente o gosto, é cético em relação à observação de Rosemary e quase começa uma discussão. Ela, para o satisfazer, finge ter comido tudo. No seguimento do jantar, Rosemary desmaia e tem um pesadelo. Esta cena “surrealista” parece resolver, mas na verdade reforça, todas as dúvidas acerca da natureza do que vemos: algo satânico. Este *tour de force* estilístico, começando na descida para o porão de um barco à vela, passando por cenas de sadomasoquismo, filmagens em contínuo da Capela Sistina e um crânio de bode; uns olhos de diabo em chama direcionados para nós; uma música assustadora que parece comentar, em modo negativo, a que tocava no gira-discos umas cenas antes, desliza e culmina no que Rosemary diz: “this is no dream, this is really happening!”.

Esta cena reforça as dúvidas quanto ao que conseguimos considerar fidedigno porque entramos totalmente no ponto de vista da protagonista. Não sabemos se Rosemary está a ser ingénua, paranoica, vítima da sociedade patriarcal ou de uma doença pré-parto, de um transtorno psicológico, ou detentora da verdade do oculto: não sabemos qual destas versões é a “realidade” e qual é ficção.

O resto do filme é um lento crescendo desta tensão, cheio de sinais que ora corroboram um lado, ora o outro (uma imagem é particularmente densa de significado: Rosemary, no enterro de Hutch⁶, o seu único confidente, está com um adereço na cabeça que parecem os cornos do diabo). É precisamente porque este impasse é tão bem conseguido que o filme se desenvolve naturalmente. As cores vão variando subtilmente, mantendo o tom lúgubre geral, exceto numa cena, em que Rosemary parece estar a sofrer com dores de gravidez olhando para umas formas indecifráveis na sua televisão enquanto uma escultura do estilo Giacometti e uma tempestade encham o azul e preto (é quase uma

⁶ Hutch foi quem primeiro avisou o casal da natureza diabólica do edifício onde vivem: pode ser que esse mero palpite tenha manipulado a visão da protagonista, no resto do filme. O que interessa é que Rosemary, nessa altura, já não tem dúvidas da manipulação de todos os personagens à sua volta

cena sem cores) do apartamento. O contraste é feito de passagem, mas é suficiente para, como um pormenor aparentemente irrelevante numa história de detetives, mas que afinal de contas é fulcral para perceber quem foi o assassino, mudarmos a percepção em relação ao todo. Rosemary parece estar a aperceber-se do vazio que a circunda. O problema é que essa toma de consciência (ou melhor, conversão) foi feita tarde demais: a sua ingenuidade anterior já começou a criar um demónio, algo que já pressentíamos que fosse acontecer. O facto de a protagonista lutar contra o seu destino, não de cair na loucura ou de se suicidar, como a hippie, mas antes de semear o terror, só nos deixa a nós, espectadores, mais assoberbados com toda a atmosfera. Nesse sentido é um *noir* existencial do mais alto nível, ainda que o filme acabe numa cena que parece uma paródia a esse género, ou mesmo à tragédia no geral: em vez de morte, há um nascimento.

A cena final é aquela que parece, no plano literal, mais inverosímil (tal como a cena do pesadelo, descrita acima, que repete a mesma música). Rosemary, já depois de ter tido o filho (que, segundo os médicos, morreu durante o parto), finge tomar os remédios que lhe dão na cama, escondendo-os numa pequena frincha de uma estante (note-se que, se Rosemary estiver efetivamente com problemas mentais, não tomar remédios pode ser a razão de esta cena ser “alucinada”, tal como a mousse que Rosemary não come antes de desmaiar, na cena do pesadelo). Levanta-se numa noite de grande calor e em silêncio entra no armário que, no início do filme, estava estranhamente mal posicionado e a protagonista redecorou. Com uma faca na mão passa num corredor onde vê um quadro de uma catedral a arder (que também estava no pesadelo) e um quadro de Goya, *El Conjuero* (que representa bruxas a comer crianças e uma pessoa, de roupão com a mesma cor da de Rosemary, azul-bebé, que resiste à tentação do ritual). Entrando na sala do apartamento de Castevets, agora decorada, mas ainda com as mesmas luzes diabólicas,

ouvimos apenas o relógio (tal como em grande parte da cena do pesadelo) e um dos membros dá um grito; Rosemary vai direta ao “seu” bebé e, quando o “vê”, diz, com os olhos esbugalhados: “What have you done to his eyes?!”; à qual respondem: “he has his father’s eyes”. Guy esconde, com vergonha, os seus.

Já tínhamos visto acima como a referência à falta de visão tem conotações significativas; nada do que vemos tem valor por si só, sendo que o real alicerce do filme é algo invisível (e assustador), o bebé de Rosemary. Apagar o olhar “objetivo”, material, é acentuar a imaginação, para o bem ou para o mal. Não é literalmente ficarmos cegos, mas pensar além do literal, idealizar todos os elementos do *décor* e carácter do filme.

Este apartamento é um *locus horrendus* citadino, um local de pesadelo coletivo. A câmara, na sequência final, faz zoom out e voltamos ao ponto de vista do início: Nova Iorque. Parece que Polanski, ao escolher rodar a narrativa, descreve⁷ a experiência de um casal “comum” que cai no inferno pelo facto de seguirem o caminho “comum” inconscientemente. Anulando o aspeto sobrenatural do filme, ficamos apenas com o seguinte: Rosemary, vinda de uma família católica cheia de bebés, quer muito ter um, vivendo a sua vida em função disso (ao longo do filme ouvimos gritos de bebés enquanto a câmara se foca nela); Guy, um ator de televisão a subir na escada da fama, quase nunca está em casa. Há uma noite em que Rosemary desmaia e é violada durante o sono por Guy para que se não perca a suposta “baby night”. A protagonista é abandonada pelo seu marido, tendo de procurar médicos decentes e apoio emocional sozinha. Não admira que algo não esteja bem; e não é só a nível psicológico.

Toda a “technicolor” é usada, neste filme, para disfarçar o vazio existencial deste casal, ao mesmo tempo que se encontra na decoração do apartamento como parte natural da

⁷ Ao estilo documental, talvez influenciado pelas suas origens na escola do Novo Cinema Polaco

paisagem. É o equivalente sensível à fuga da criação de laços significativos em prol de um ideal ilusório: Rosemary, seguindo a moda porque simplesmente é moda, aliada à vontade de poder do seu marido, cria as condições para um universo onde as aparências materializam um terror muito mais próximo do que julgamos.

II - Metonímia

Os dois filmes que discutimos têm em comum o facto de a própria estrutura evidente (como a “resolução de um caso” em *The Killers* e a suposta “sobrenaturalidade” em *Rosemary’s Baby*) não nos mostrar aquilo de que realmente tratam. Como vimos acima, toda a superfície do meio de comunicação escolhido (neste caso, do cinema) tem de ser manipulada tendo em conta os seus limites. Além dos limites técnicos, os limites e preconceitos de géneros artísticos também são virados do avesso. Só assim é que podemos intuir correspondências, conexões que mostram algo mais significativo, logo mais essencial à experiência estética.

Tentaremos, em seguida, perceber melhor de que tipo de experiência é que estamos a falar, e como é que ela difere das outras.

A nossa hipótese é a de que existe uma relação entre este tipo de experiência e a figura de retórica conhecida por metonímia. A metonímia é a relação de um objeto com o conceito sob o qual ele se inclui⁸. Uma ação metonímica é a passagem do plano literal para o geral, dos casos para o conceito (ou vice-versa). Esta relação é complexa e feita por meio de substituições ou representações: algo que em si fazemos no dia-a-dia ao falar e pensar sobre diferentes assuntos.

A corrente de ligação entre o particular e o geral tem de se basear nalguma relação convencional. Não tem necessariamente de ser uma partilha de propriedades, nem de relação semântica. Por exemplo, a expressão “ele é muito fechado” não se refere a nenhum “fechamento” literal, mas antes relaciona-se com o ato de esconder (voluntária

⁸Richard Nate “Metonymy” *Encyclopedia of Rhetoric*. Ed. Thomas O. Sloane, 2006 Oxford University Press. Há muitas definições da metonímia; aqui daremos preferência ao seu uso estético-literário - à contiguidade entre um termo e o que se quer dizer com ele.

ou involuntariamente) dos outros os pensamentos ou emoções. Alguém que se “feche num quarto” e alguém que se “isole dos outros” partilham uma vizinhança conceptual que legitima o uso da primeira expressão para demonstrar a segunda, ou vice-versa. Os atributos de “fechar-se num quarto” são usados para descrever o comportamento da pessoa que se isola dos outros, porque existe uma relação entre os dois atos.

Precisamos, no entanto, de explicar porque nos damos ao trabalho de fazer substituições em vez de simplesmente “descrever” uma certa circunstância. Além da clara vantagem da “economia de meios”, damos conta de que, se fizermos o exercício de descrever realmente o que se passou, acabaríamos por ou fazer um relato moroso e extensíssimo (que não comunicaria coisa alguma); ou não conseguir dizer nada. Esse é um impasse que nós mesmos temos ao tentar descrever a experiência estética.

Há casos em que a categorização é indireta. Por exemplo, se alguém visitar uma cidade e disser “é uma cidade fechada”, claramente que parece querer-se referir aos seus cidadãos. Não é a cidade que é fechada, pois dessa forma nem haveria ocasião para este testemunho; mas também não se quer dizer com isso que todos os cidadãos se fecham.

Este uso da linguagem descreve “tendências”: uma cidade é “fechada” se, por exemplo, vários dos seus cidadãos o são (ou temos a experiência de os ver dessa forma); e pode não ter nenhuma porta fechada e ainda assim a descrevermos desta maneira.

Descrever uma tendência é descrever para onde é que algo parece ir: dizermos que alguém é “fechado” não quer dizer que essa pessoa é sempre assim, mas antes que há uma tendência no seu carácter para reservar algo de si para si – de tal forma a ser justificável a ligação com o conceito mais abstrato de “reserva”.

A metonímia também se baseia na maneira como pormenores, impressões, ou ocasiões podem dar a entender algo mais geral. Como é que pormenores aparentemente

insignificantes podem dar azo a um conceito, que é algo ilimitado? Parece ter algo a ver com a proximidade tendencial que vimos acima. Mas como é que essa proximidade acontece?

A correspondência em si é enigmática: no momento em que percebemos que uma pessoa “é fechada” é como se disséssemos coisas gerais baseando-nos num caso específico (algo que, aliás, fazemos o tempo todo). São os traços de carácter daquela pessoa específica que nos dão motivo para dizer isso. Como é que podemos extrair uma ideia universal de reserva baseada naquele caso, provavelmente único? Numa associação metonímica não importa que o caso seja único, mas sim que partilhe algo com um conceito mais geral.

Este tipo de associação pode ser feito entre coisas que são habitualmente vistas como dissemelhantes; mas há sempre algo que as liga. Quando nos lembramos de qualquer coisa, lembramo-nos sempre de características associadas a essa coisa, de tal maneira que não conseguimos distinguir umas da outra. Com as obras de arte no geral, e no cinema em particular, as correspondências têm um valor necessário, contendo algo que nos parece ser mais significativo.

Esta correspondência está longe de ser evidente, ou pelo menos não é evidente a forma como a poderemos descrever. Não é uma correspondência harmoniosa; tem mais a ver com a tendência para excluir todos os elementos que a ameacem. É a materialização de algo invisível, a relação entre coisas separadas, mas ao mesmo tempo estranhamente familiares.

Para voltar à metonímia: essa correspondência entre duas coisas tem de ter alguma relação anterior, algum tipo de partilha entre as partes (como “fechar-se” se encontra sob “reserva” e vice-versa). Wittgenstein tenta descrever a dificuldade quando, nas suas

Investigações Filosóficas, defende que *contexto* e *uso* são os conceitos fundamentais para perceber a natureza dessa correspondência⁹. A importância é dada às ocasiões a que uma palavra ou expressão se aplicam, não às “palavras em si”. Essas ocasiões existem, naturalmente, sob contextos de ação determinados em que faz sentido dizer-se certas coisas. É para esses que devemos olhar primeiro para compreendermos a ação metonímica.

Como vimos acima, “descrever” pode ser algo moroso e até absurdo. Mas há circunstâncias em que não temos outra opção. Devemos por isso arranjar uma maneira de, na descrição (ou “expressão”), dar a entender o que queremos dizer. Não é possível comunicar algo invisível sem dar a entender o contexto que o envolve, pois não existiria sem ele. Esse contexto não é apenas uma coisa, mas sim um conjunto de coisas. Para Wittgenstein acaba por estar relacionado com a “intenção” ou o “querer”.

De facto, “fechar-se” e “reserva” estão numa relação simbiótica, mesmo depois de vermos casos que parecem contradizê-la. Pessoas fechadas podem ir para o campo aberto; ou uma pessoa que se feche em casa no deserto pode fazê-lo para comunicar e abrir-se ao telefone. Em suma, uma pessoa pode ser “aberta” e fechar-se em casa; e uma pessoa pode ser “fechada” e viver ao ar livre. Mas ainda assim, estes casos particulares não bastam para fazer desaparecer a relação entre fechar-se e reserva. O que os junta parece estar relacionado com o sentido figurativo (neste caso, metonímico) ou, mais subtilmente, com o que queremos dizer ao usar essas palavras.

Wittgenstein propõe a questão de saber como é que a intenção e aquilo que é dito podem ser congruentes – como podemos ter a certeza de que aquilo que dizemos

⁹ Logo desde I, 1, Wittgenstein dá a entender que há algo que uma teoria da linguagem perde quando submete palavras a denotações estritas (a palavra “maçã” denotando o objeto “maçã”, por exemplo). Ou, também, em 583, em que uma coisa que “aconteça” na vida humana só ganha sentido num determinado contexto, tendo-se em conta o que vem antes e o que se espera que venha depois.

satisfaz realmente aquilo que queremos dizer. Há uma relação metonímica entre as duas coisas não muito diferente da relação vista acima, entre particular e conceito. No caso da experiência estética, por ser um caso especial, o problema é mais multifacetado: as várias percepções possíveis já estão incorporadas, por vezes em conflito direto, impossibilitando a escolha de uma só visão. O que podemos tentar intuir é o contexto que envolve em si mesmo esse conflito. Não é possível ver todas as interpretações ao mesmo tempo (como as interpretações de *Rosemary's Baby*; nós escolhemos uma visão, mesmo estando conscientes que existem outras); mas é possível, para seguir a frase de Wittgenstein, “reparar em aspetos”¹⁰.

“Reparar em aspetos” de uma coisa é mudar a percepção que temos em relação a essa mesma coisa. A mudança não é uma mudança no sentido comum do termo, mas antes uma espécie de “mutação” que mantém a figuração de origem mesmo depois de a percepção mudar¹¹. A variação entre o patente e o latente, cuja determinação depende inteiramente do contexto perceptivo, é uma variação entre entidades aparentemente díspares. Como é que as meras cores da decoração de um apartamento, na sua insignificância, podem dar ocasião para falar de algo tão diferente como a base existencial e moral de um casal? No contexto do filme, depois de descrevermos as suas premissas básicas, a associação não é descabida.

Notar-se um aspeto é notar-se ao mesmo tempo uma congruência e uma diferença. O facto de duas coisas estarem próximas, seja a nível espacial, temporal, conceptual ou mental, não assegura que haja uma cadeia de ligação causal necessária. Proximidade

¹⁰ II, xi, 3. Há uma mudança que talvez seja mais familiar, descrita por Gombrich em *Art and Illusion*. Gombrich dá um exemplo, partindo das teorias da escola de psicologia da *Gestalt*, em que um desenho de Paul Klee (*Alter Dampfer*) representa a tensão ou ambiguidade entre dois tipos de percepção radicalmente diferentes (percecionar as pranchas do barco por cima *ou* por trás das rodas); essa tensão, segundo Gombrich, cria a ilusão de movimento do desenho.

¹¹ Wittgenstein explica de que maneira a expressão dessa mutação ocorre em II, xi, 23: “A expressão da mutação de aspeto é a expressão de uma nova percepção, ao mesmo tempo que é a expressão da percepção que não se mudou”

não é causalidade. Mas há decerto uma “influência” entre coisas que estão próximas. O exemplo dado por Wittgenstein é o de proximidade entre alguém que desperte medo noutra pessoa: a pessoa que assusta não é a causa do medo; é, por assim dizer, a *direção* do medo¹². As causas explicam outras coisas, nomeadamente razões psicológicas ou biológicas.

Esta ligação, ou direção (da pessoa com medo para a pessoa que desperta o medo, e vice-versa) é feita no contexto de perceber como o sentido ou intenção de uma expressão podem estar relacionados com a expressão *per se*. Wittgenstein diz que “vamos ao encontro daquilo que intencionamos”, descrevendo uma tendência que Baudelaire exprime, mais ambiciosamente, como “l’homme finit par ressembler à ce qu’il voudrait être” (p. 455). As coisas complicam-se quando percebemos que esta relação não tem a ver com nenhum raciocínio dedutivo: é impossível reduzir a natureza da vontade a uma descrição, a um conhecimento. Mas é certamente algo que se *nota*, ou em que se repara.

A nossa apreciação das obras de arte é completamente determinada pela perceção que temos delas, ou por perceções de que elas são direção. O exemplo do *suspense* é um exemplo paradigmático desta relação. O *suspense* é uma sensação pela qual se passa, que vai ao nosso encontro, mesmo se já soubermos o que vai acontecer. Essa relação impõe-se, ou acontece, independentemente do nosso conhecimento. A razão de isso acontecer é semelhante à relação entre vontade e expressão. O filme “agarra-nos”, absorve-nos; não “causa” um efeito de *suspense* em nós.

Só podemos fundamentar a relação metonímica entre particular e geral se tomarmos em conta o sentido. Dizer “ele é fechado” não mostra absolutamente nada se o ouvinte não

¹² Investigações Filosóficas I, 476. Nesta parte da obra, o contexto parte da discussão sobre o que é que a “expectativa” tem de diferente de um fenómeno perceptivo habitual.

perceber que nessa asserção existe um sentido implícito. Como é que essa compreensão acontece é tanto um mistério como uma trivialidade. O que Wittgenstein diria é que teríamos de ver todo o contexto da ocasião em que a expressão “ele é fechado” é usada para podermos explicar o seu sentido. O problema é determinar como perceberemos o critério segundo o qual essa explicação é satisfatória – como é que diremos que esse caso é um caso de “reserva” e o que é que tem em comum com outros casos de maneira a podermos justificar essa caracterização.

A natureza da metonímia, uma substituição de termos baseada na contiguidade, num “aspeto”, entre coisas diferentes, admite graus. Uma rua é estreita se comparada com uma avenida; larga, comparada com uma frincha. A rua não é literalmente estreita, mas quando uma pessoa a descreve dessa maneira, nós percebemos o que ela quer dizer. A “estreiteza” é uma qualidade que, para existir, depende da intenção das pessoas de darem o mesmo nome a diferentes espaços apertados entre filas de casas. Essa intenção é equivalente à aproximação que existe entre algo particular e algo geral. É a vontade humana que, por assim dizer, “completa” a aparente dissonância; mas também é essa correspondência que, por sua vez, caminha na nossa direção.

Não há nenhuma relação estrita entre o conceito e as palavras que o corroboram. Aqui, mais uma vez, é a intenção, inserida num determinado contexto, que conta:

descrevermos os traços de carácter de uma pessoa de forma a serem compreensíveis para outras pessoas, que conhecem o conceito em questão. Dizemos “ele é fechado” para descrever uma pessoa; essa pessoa obviamente não é literalmente “fechada”. Há algo que ocorre que nos faz compreender a expressão dita neste contexto – e criar uma correspondência entre conceito e particular.

A distância é compensada se “notarmos os aspetos”. “Notar aspetos” é um processo complicado, precisamente por estar ligado a um fenómeno não intelectualizável, a um

fenómeno da vontade. Para Wittgenstein, é a partir desse fenómeno, desse “ato”, que se criam sentidos. São ações momentâneas, pequenas revoluções que transfiguram a percepção e nos impõem uma atmosfera nova.

Nenhuma palavra ou expressão possui inerentemente uma atmosfera. Elas podem possuir aspetos diferentes e nós podemos reparar neles. A partir do momento em que o contacto ocorreu, já não temos de nos esforçar para apreendermos o sentido. De forma semelhante, o sentido de um filme (a dinâmica patente-latente dos filmes analisados acima) torna-se indissociável da nossa visão depois de nos apercebermos que há mudanças de percepção que determinam toda a nossa atenção em relação à sua atmosfera. Depois de chamarmos a atenção para, por exemplo, uma cena muito curta enquanto forma de contraste para o tom geral de um filme (como na cena de *Rosemary's Baby* em que Rosemary está à frente da televisão), é impossível vermos esse tom geral da mesma maneira.

O problema de perceber o que é a atmosfera (a relação metonímica entre particular e geral e vice-versa) é o problema de perceber o que é a vontade. Wittgenstein observa em I, 594 que, se uma pessoa diz que algo é profundo ou tem um sentido especial, isso não diz absolutamente nada acerca da coisa em questão; mas diz, isso sim, “aquilo para que se sente inclinada”. O problema é perceber o que é que *não é*, nesses termos, produto da inclinação. Dizer que uma atmosfera ou sentido não é produto nem do sujeito nem do objeto, mas da própria natureza da vontade que parece fazer a ligação entre os dois é o mesmo que dizer que nada é estático, porque a vontade *muda*.

Filmes como *Rosemary's Baby* ajudam-nos a perceber este ponto: há várias formas de ver o filme (nomeadamente vê-lo como sendo ou um produto da imaginação ou da realidade); podemos saltar entre elas, parecendo haver uma posição que envolve as duas atitudes, muito diferentes, mas ao mesmo tempo congruentes; a vontade só por si não

basta, mas é condição necessária para que se repare nos aspetos que persistem na impossibilidade em reduzir o filme a uma só perceção. Wittgenstein diz que esse ato em si parte de um tipo de perceção que é usado mais habitualmente do que pensamos, um tipo de perceção que pode explicar a proximidade existente entre a intenção e expressão.

Regressamos assim ao problema da relação metonímica entre parte e todo, descrito anteriormente. A conclusão principal é que não é possível vermos o sentido ou lado latente de um termo (o todo) sem partirmos do lado patente e superficial (a parte).

Mesmo que a ênfase seja posta no estado interior, tem de ser expressa, de alguma maneira, pelo exterior¹³. A conjetura da parte para o todo, do transitório para o imutável, acaba por ser praticamente indistinguível da procura de sentido em si¹⁴. Um filme não é bem “aquilo que parece” (redução a uma visão literal, por exemplo em *The Killers*: “a resolução de um caso”); mas é a partir daquilo que parece que podemos dizer algo mais próximo do seu sentido, mesmo se esse sentido estiver num movimento de oposição, ou de contraste, com o literal.

Esse movimento é aquilo que definimos como metonímico; um movimento entre ausência e presença: há uma espécie de “ver através” do filme que acontece sem fazermos nenhum cálculo especial; que acontece como uma ação espontânea da mente, mais propriamente da memória.

¹³ I, 580: “Um processo interior necessita de critérios exteriores”.

¹⁴ No fim de I, 664, Wittgenstein admite “que se ache difícil saber-se onde se está” quando pretendemos distinguir a “gramática de superfície” da “gramática profunda” de uma palavra.

III – Lembranças

Ao recordar-nos, por exemplo, de pormenores específicos de um filme, “prolongamos” esses pormenores num empreendimento associativo que, no processo de justificá-los, poderão dar origem a conclusões de natureza mais geral sobre o filme, ou mesmo sobre o cinema em geral. Parece que nos lembramos do “filme em si” quando certos pormenores se impõem; pormenores que nos podem trazer ideias de outra ordem que, se forem ouvidas por outros sem se conhecer o contexto sob o qual foram formadas, não serão perceptíveis. Esse processo mnemónico é metonímico no sentido de pequenas coisas poderem lembrar ou manifestar coisas mais gerais, baseadas nalgum tipo de contiguidade entre as primeiras e as segundas.

A memória que temos de pormenores de um filme é subjetiva, mas o processo que se segue, o ato de justificar o facto de serem esses os pormenores relevantes, não é. A justificação tem o fim de dar a entender algo precioso, um ponto fundamental que não se esquece, aquele do qual partimos depois de um ato de recordação. No processo de combinação desse ponto com outros pontos secundários sugere-se onde se pretende chegar, num ato voluntário da memória.

A distinção de Bergson entre memória voluntária e involuntária parece aqui relevante¹⁵: a primeira ocorre quando nos esforçamos para recordar ou quando usamos “lembretes” para recordar algo esquecido; a segunda acontece espontaneamente e não envolve esforço. Aquilo que procuramos está mais próximo da memória involuntária. A dificuldade apresenta-se quando nos apercebemos que este segundo tipo de memórias é

¹⁵ A distinção é feita em *Matière et mémoire*; mas nessa obra o tipo de distinção entre as duas memórias não nos interessa aqui. A nossa visão, como veremos mais à frente, é mais próxima da prática literária-estética de Proust, segundo Genette.

particularmente resistente a análise, pois elas ocorrem inesperadamente e parecem ser, talvez por isso mesmo, mais profundas. Assim, como vimos acima, precisamos de critérios exteriores, patentes, para tentar perceber o interior, o latente.

A distinção pode-se tornar mais explícita se considerarmos o caso das “artes da memória”, artes metonímicas criadas com o objetivo de impedir o esquecimento das palavras de um discurso. Uma descrição clássica dessas artes encontra-se no primeiro capítulo do livro de Frances Yates, *The Art of Memory*.

Yates observa que na antiguidade clássica era exigida aos alunos de retórica a construção de “edifícios mnemónicos”. Esta exigência depende da convicção de que haveria uma ordem correta para o discurso que teriam de memorizar. A estratégia para o fazer era dividida em três partes fundamentais: memória de espaços (*loci*); vivacidade das imagens (*imagines agentes*); e, finalmente, a semelhança sonora entre palavras.

Os alunos, conta Yates, começavam por escolher um edifício abandonado e vazio com várias divisórias. Cada divisória teria uma iluminação e dimensão específicas.

Memorizando-as e à sua distribuição em pormenor, serviriam depois para criar uma estrutura mental pronta para “receber” visitantes. Segundo Yates, a analogia espacial usada pelos professores era feita com pergaminhos e tabuletas de cera. O autor anónimo do tratado *Ad Herennium* (sec. I AC) observa que:

Os lugares são como as tabuletas de cera ou papiros, as imagens como as letras, o arranjo e disposição das imagens como o texto, e a distribuição como a leitura.

Com a exceção das imagens (das quais falaremos um pouco mais à frente), toda a estrutura espacial ou mental, depois de ser memorizada, estaria intacta e pronta a ser gerada. Este empreendimento parece estranho porque se baseia em algo aparentemente oposto à ação espontânea e involuntária da memória: lembrarmo-nos de uma pessoa e

só depois do espaço onde essa pessoa vive, por exemplo (partirmos do particular para o geral). Mas o fim desta arte é precisamente criar um sistema que permita que nada do que seja lá inserido caia no esquecimento. Como se fosse criada uma pasta de documentos na mente, mas com uma diferença fundamental em relação ao que fazemos nos nossos computadores: cada “documento” teria de ser completamente diferente dos outros. O que torna possível esses documentos serem associáveis entre si é o facto de fazerem parte de uma mesma estrutura, ou de um mesmo contexto.

Através de um ato voluntário da memória, criam-se as condições para podermos ter “atos involuntários” mais bem direcionados. Dessa forma, as associações aparentemente fortuitas entre pontos dispares têm afinal de contas uma base segura, a estrutura básica definida *a priori*. Ainda assim, não é, nem pode ser, uma imagem mental muito rígida, porque têm de se lhe adequar discursos com conteúdos diferentes.

Nestas artes a forma ou, por assim dizer, o alicerce da memória, não muda (está “suspensa”). De igual modo não muda a estratégia que consiste em inserir imagens vivas (*imagines agentes*) que correspondam às palavras no discurso: imagens nas quais teria de se projetar algo de incomum de forma a ser mais fácil lembrá-las. Através de uma espécie de desfiguração, de ornamentação singular, ou de inserção de figuras particulares (por exemplo, belas ou horríveis), o autor do *Ad Herennium* aconselha o exagero dos traços que se assemelhem mais distintamente ao que se pretende lembrar:

Devemos, então, inserir um tipo de imagens que permanecem durante mais tempo na memória. E conseguimos fazer isso se estabelecermos semelhanças o mais impressionantes possível; se inserirmos imagens que não são nem variadas nem vagas, mas ativas (*imagines agentes*); se lhes conferirmos beleza excepcional ou fealdade singular; se ornamentarmos algumas com coroas e mantos de púrpura, para que a semelhança nos seja mais nítida; ou se de certa forma as desfigurarmos, introduzindo, por exemplo, uma manchada com sangue, ou suja de lama, ou de tinta vermelha.

Estas imagens “ativas” seriam, assim, ideais para criar uma deixa para a sequência de um discurso “inserido” no edifício. Podemos verificar isso nos casos da nossa experiência em que, por exemplo, dificilmente nos esquecemos de uma rua, ou mesmo de um bairro inteiro, depois de lá vermos ou vivermos um episódio particular. Esta é uma consequência da “criação” de memórias involuntárias, para o bem ou para o mal: a dificuldade em dissociar um episódio do espaço onde ele ocorreu, e vice-versa.

No caso das memórias voluntárias, mesmo as *imagines agentes* precisam, para ter alguma semelhança com o original, de estar inseridas num contexto específico. Ainda assim, a prática de as “usar” baseia-se na nossa propensão natural em reter mais facilmente imagens “chocantes”. Têm, no entanto, enquanto lembretes, uma função específica: recordar ao aluno as palavras do discurso, as letras de um texto.

Vimos que para garantir a precisão seria necessário ter um edifício mental pronto para receber “visitantes”; mas esses visitantes não podem interferir demasiado. Se assim fosse, poderia haver o perigo de eclipsarem as dimensões e iluminações específicas das divisórias, e conseqüentemente o alicerce de toda a arte da memória. As *imagines agentes* poderiam constituir um perigo semelhante se não fossem também elas adequadas ao propósito de uma “recordação controlada”: do uso das memórias de um espaço para que possa ser percorrido à vontade.

As pontes de ligação entre as divisões, ou entre as palavras de um discurso, eram idealmente transpostas com a ajuda do carácter sonoro sugerido pelas *imagines agentes*.

Um exemplo que Yates refere é a este propósito explícito:

A imagem vívida traz imediatamente à mente ‘Domitius-Reges’ e isso relembra, *pela semelhança sonora*, ‘domum itionem reges’. Exibe então os princípios da imagem de ‘memória para palavras’ que traz à mente as palavras de que a memória está à procura através da semelhança sonora com a noção sugerida pela imagem.

O processo associativo entre imagem, palavra e som é intrincado e, mais uma vez, parece ser muito diferente do “processo” que acontece naturalmente quando nos lembramos de algo involuntariamente.

Como é que algo tão “superficial” como a percepção dos sons de uma frase pode evocar conceitos? Há uma proximidade entre os dois que se baseia no sentido em que são proferidas, como vimos acima acerca da metonímia. No caso do aluno de retórica, ele não ouve o sentido em que “Domitius-Reges” é proferido porque simplesmente não precisa: conhecido o contexto *a priori*, a percepção, tanto das imagens como dos sons sugeridos pelas mesmas, já está orientada para um certo fim.

A arte da memória é construída por razões pragmáticas, para fins práticos; mas a matéria-prima (as características da memória associadas à recordação de espaços, imagens e associação de sons) que é manipulada nessa arte funciona de maneira mais inesperada e está mais próxima da experiência estética. O facto de as lembranças de um filme serem subjetivas e o facto de poder haver uma atenção apegada a certas imagens e pormenores do mesmo mostra que há algo menos complexo, mas mais misterioso, nesta experiência. Isto levanta de novo a questão de determinar a relação entre as nossas lembranças de um filme e o filme em si.

Não interessa se a relação entre os dois é “estrita”; podemos até ter memórias involuntárias de coisas que não “façam parte” do filme e que ainda assim revelem algo importante sobre o mesmo. O que interessa, novamente, é o contexto da associação, ou o sentido em que descrevemos a associação: se a vontade estiver direccionada para o que está no filme, o ponto que se nos impõe depois de o vermos coincide com a sua imagem, como num ato de reconhecimento. Nós não criamos essa coincidência; ela ocorre.

A memória involuntária é, em certa medida, mais concreta que a voluntária: está numa relação mais íntima com o objeto, mesmo se não partilhar nenhuma propriedade com ele. O conceito é difícil de compreender porque tem precisamente a ver com um fenómeno do entendimento que ocorre no momento em que, a partir de aspetos patentes ou superficiais de um filme, nele reconhecemos algo latente. Está ligado a uma experiência estética ou, mais especificamente, a uma experiência sugerida pela substituição de termos semelhantes, uma experiência “metafórica”¹⁶.

A metáfora funda-se, mais uma vez, na intenção que liga objetos separados, no sentido específico em que justifica uma substituição. Não há relação estrita, mas sim uma relação parecida com a relação metonímica vista acima, também de contiguidade.

Explicaremos a confusão entre estas duas “figuras de retórica” adiante; mas antes de mais, deparamo-nos com uma dificuldade. O empreendimento figurativo, metonímico ou metafórico, necessita de uma ação para *justificar* a associação de um termo com outro. No entanto, aquilo que se nos impõe depois da experiência de vermos um filme (o aparecimento da memória involuntária que se nos afigura mais essencial) parece ser pouco conciliável com essa ação, precisamente por ser involuntária.

Vimos acima que o género de intenção que estamos a analisar acaba por estar mais relacionado com um ato “involuntário”, como no caso da compreensão do sentido da frase “ele é fechado”. Vimos também que as artes da memória construídas pelos antigos se baseavam numa série de pressupostos acerca de como a nossa memória funciona independentemente dessa mesma arte; da influência que certos tipos de lembranças têm em nós. Podemos agora ver como esse encontro tão trivial como miraculoso pode

¹⁶ A relação da metáfora com algo que sugere uma experiência, neste sentido mais geral, é explícito logo no início de *Beauty*, de Roger Scruton: “The important question about a metaphor is not what property it stands for, but what experience it suggests”.

explicar a razão para coisas superficiais, como imagens, se adequarem metaforicamente ao campo latente de um filme.

O conceito wittgensteiniano de “notar aspetos” é próximo desta conceção da ação metafórica. Ainda assim, a substituição entre o carácter latente e patente, o processo de incorporar um sentido¹⁷, tem de envolver uma justificação deliberada. Essa ação é, mais uma vez, metonímica e, por muito inconsciente que seja, de natureza interpretativa.

O que se nos impõe e dá assim azo à interpretação de um filme tem de estar relacionado com o filme, mas ao mesmo tempo, e num certo sentido, não tem nada a ver com ele.

Sem entrarmos no campo da psicologia da percepção, existe uma analogia com o nosso problema na discussão que Roland Barthes faz da noção de *punctum*. Roland Barthes entende por *punctum* um conceito próximo do de “lembrança”, apesar de o usar exclusivamente a propósito da fotografia (mas com algumas implicações para o cinema, como veremos adiante).

Em *La Chambre Claire*, Barthes procura descobrir a “essência da fotografia” (o que ela realmente é). Essa procura leva-o ao conceito de *punctum*. O *punctum* é algo que para si parte da fotografia e nos fere; é um “detalhe” que nos atrai e não pode ser esquecido.

Não há nada de intencional (no sentido de “voluntário”) quando esse contacto ocorre: simplesmente “aterra” numa zona vaga de nós mesmos, deixando-nos algo de si, como diz Barthes: “il (le *punctum*) est coupant et aterrit cependant dans une zone vague de moi-même..”.

Barthes defende que o *punctum* é subjetivo, mas também que esse “apontar”, independentemente da fotografia que o causa, demonstra uma tendência humana

¹⁷ A dificuldade que uma pessoa tem em incorporar no termo “torre” o sentido do termo “banco” em II, xi, 156.

objetiva¹⁸. É algo que fica, como uma impressão concreta, que aponta para uma coisa interior: um “campo cego”, para usar o seu termo¹⁹.

O carácter de inevitabilidade do *punctum* assemelha-se ao das memórias involuntárias. Ambos os conceitos têm origem no encontro com o objeto (neste caso, a fotografia), não importando que parte da fotografia o criou, mas antes o resultado dela em nós. No entanto a fotografia tem outro aspeto, mais patente, que também determina o carácter da nossa relação com ela. A esse aspeto Barthes chama *studium*.

O *studium* é o lado composicional da fotografia, o lado “artificial”. Não tem nada de subjetivo: é um aglomerado de evidências reais, tão reais que impedem qualquer tipo de especulação em relação à mesma (e não no sentido de serem “realistas”, mas sim no sentido de não poderem ser ficcionais). Afinal de contas a fotografia captura um momento, fixa-o. Dá-nos uma realidade imediata, histórica, um momento do passado que salvaguarda e anula a ilusão da memória; que, como a arte da memória, nos impede de esquecer algo.

Como conciliar, então, a evidência do *studium* com a invisibilidade do *punctum*?

Barthes descreve a sua relação como uma relação de contraponto, de tensão contínua irresolúvel. Associa o primeiro, como vimos, à sua total “realidade”; o segundo, à “verdade”. Ora esta interpenetração, se ocorrer, é a base do conceito de experiência estética que vimos ser também uma experiência de natureza metafórica e metonímica: uma substituição baseada na aproximação entre a “origem” e o que é manifestado, entre o latente e o patente.

¹⁸ Pg.110: A “ciência impossível do ser único”, que é “objetiva” no sentido “positivo do termo”.

¹⁹ Pg. 90. Importa salientar que esse campo também é despertado pelo cinema e está próximo do conceito de conteúdo latente que temos visto, um conteúdo que se adivinha: “..dès qu’il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine)..”

Barthes demonstra a sua desconfiança quanto ao conceito de “realidade” no sentido de semelhança entre propriedades que existiria entre a representação e o original. Mesmo que seja impossível fugir à realidade do momento fixo capturado pela fotografia, ela não se assemelha àquilo que representa, mas antes a algo mais interior. O lado superficial, o *studium*, visto em si mesmo, não é suficiente para satisfazer os requisitos do *punctum* de uma fotografia: o ponto que não tem de partilhar nada literal com o que a fotografia mostra, tal como uma lembrança involuntária, ou uma expectativa. Ainda assim, o *punctum* seria inarticulável se não fosse o que a foto mostra de real, o que mostra na sua superfície²⁰; mas isso não demonstra que essa “realidade” seja a causa da memória: é antes a *incorporação* de algo que importa apenas na medida em que aponta para um lugar concreto de nós mesmos, e nos afeta.

Esse fenómeno também acontece com o cinema. No cinema não estamos em confronto com o real da mesma maneira que com uma foto; o cinema representa outro tipo de realidade, uma realidade misturada com a imaginação (como vimos no exemplo de *Rosemary's Baby*). Não é, no entanto, essa mistura que faz com que uma certa memória de um filme fique em nós; o lugar concreto, o “campo cego”, é gerado pelo sentido expresso, no caso do cinema, pela sequência de imagens. É uma atmosfera que se forma por meios diferentes dos da fotografia, mas que se impõe de forma semelhante²¹.

Talvez este fenómeno seja parecido com o da ocorrência de uma memória involuntária; uma memória ao mesmo tempo inevitável e inesquecível. Mas há a particularidade de ter de estar intimamente relacionada com a obra concreta que a despertou, para poder

²⁰ Uma relação típica de tensão entre *punctum* e *studium* é exemplificada pelas fotos de pessoas que já morreram: fotos que de alguma forma representam uma intimação da morte antes da morte. Nós sabemos que a pessoa representada já morreu (*studium*), mas ainda assim sentimos o êxtase de que vai morrer (*punctum*)

²¹ É importante referir que, para Barthes, o cinema, por ser uma arte que manipula o tempo, não nos dá o mesmo espaço que a fotografia para sermos instantaneamente atingidos, como diz no fim da página 89; ainda assim, há momentos tocantes que têm o mesmo efeito, como a descrição do seu encontro com uma cena do filme *Casanova*, de Fellini, nas páginas 177 e 178.

haver uma correspondência com um valor necessário. Não tem de partilhar nenhuma coisa com o que “realmente” lá está, com o *studium*; mas tem de haver algum tipo de correspondência com a fotografia.

Essa correspondência remete-nos para a relação metonímica examinada atrás, que associa particular a conceito, ou parte a todo. Essa força é, em si mesma, uma metáfora que explica o nosso impulso em criar ou descobrir sentidos: em interpretar. Até as lembranças espontâneas e inesperadas são uma espécie de sentido que se nos impõe, num encontro que nos parece “irracional”.

Em “*Métonymie chez Proust*” Gérard Genette defende que a memória involuntária, vista por Proust, ou mesmo em toda a teoria estética inerente a *À la recherche du temps perdu*, consiste numa fusão da associação metonímica com a substituição metafórica. A segunda era habitualmente vista como a representante paradigmática do encontro místico de Marcel: o simples mergulhar de um bolo no chá permitiria ao narrador reencontrar todo um passado. Mas a epifania não tem qualquer valor independentemente do milagre adjacente do “deflagrar” da lembrança que torna possível a criação, diríamos, do próprio conceito de passado.

Para Genette, é a partir da própria coerência da construção do texto, através de associações “justas”, ou seja, de associações verosímeis tendo em conta o contexto, que Marcel tem uma epifania. Não haveria epifania se não houvesse a predisposição de criar correspondências entre, por exemplo, uma xícara de chá e toda uma infância. Portanto, uma metáfora só tem sentido se sugerir alguma experiência mais geral.

Proust, segundo Genette, na sua prática, transforma o involuntário em voluntário, através de uma arte da memória essencialmente metonímica. Nenhuma metáfora é gratuita: o preço de as usar é lembrar a relação especial que têm com o que as envolve.

Portanto, a metáfora (ou, neste caso, a “epifania”) sofre, no texto, o poder de atração do que está próximo, seja a nível espacial, temporal ou psicológico. Há uma preparação metonímica que justifica o uso da metáfora²².

A expressão em português “estar ao pé de” exemplifica bem a fusão que estamos a ver. Esta expressão é uma metáfora que denota uma relação metonímica: o seu sentido é “estar perto”, exemplificado pela tendência de, quando nos aproximamos de uma coisa com o corpo, partilharmos o “pé” num terreno próximo do dela. Tal não tem de acontecer literalmente para que possamos usar essa expressão; mas, sem o uso figurativo, o sentido não seria compreensível, nem mesmo talvez o sentido do termo “proximidade”.

A metonímia é, neste sentido mais relevante, também ela uma forma geral de metáfora; e as metáforas só ganham coerência, só ganham contexto, se forem metonímicas; a confusão que Genette tenta decifrar é precisamente a de, em Proust, haver uma mistura das duas figuras. A demarcação deve ser feita para entendermos melhor a natureza de ambas, apesar de muitas vezes não ser claro qual tem prevalência: elas interpenetram-se, nas palavras de Genette, como a superfície de um objeto e o seu reflexo (p. 61). A interpenetração é, neste sentido estilístico, um fundamento para algo mais interior do que o interior: a sua fusão com o exterior.

A memória involuntária, sendo inesperada, só ganha coerência se percebermos para onde ela aponta. A aparência de profundidade é criada; mas falta o conteúdo. Como vimos, é a correspondência que estabelecemos com o conteúdo, e não o conteúdo em si, que tem importância para a experiência em questão. A partir dessa correspondência

²² “On voit donc que la relation métaphorique n’est jamais perçue en premier, et que même, le plus souvent, elle n’apparaît qu’à la fin de l’expérience, comme la clé d’un mystère qui s’est tout entier joué sans elle.” Gérard Genette, “Métonymie chez Proust” página 56

crece a atmosfera de um contexto ou situação, de um universo contruído através de palavras que interpretam um encontro.

A natureza desta fusão ajuda a perceber como é possível corresponder uma lembrança que temos de um filme com o filme em si. A lembrança, no sentido proustiano, é um encontro metafórico com algo que se passou, impondo-nos uma relação que nos parece misteriosa se não tivermos em consideração o contexto sob o qual aconteceu. Há uma estrutura pré-existente à qual se adequa um ponto (no sentido próximo do *punctum* de Barthes), e essa adequação é feita em contínuo.

Mas o pretexto metonímico que é construído para justificar o uso de metáforas não é em si algo absoluto: é algo que se funda no impulso humano em projetar sentidos que são do seu interesse. Esse impulso é, se Genette estiver certo em relação à prática de Proust, imobilizado no texto em cenas altamente coerentes que explicam tudo o que possa parecer irracional ou “subjetivo” através do ato da memória involuntária.

A interpretação de Genette parece justificar a ideia de que Proust já tinha uma solução para o problema da ilusão da memória. Teria talvez construído um edifício análogo ao das artes clássicas da memória, embora com uma diferença: enquanto naquelas já temos as respostas (o fim é dado *a priori*), o edifício de Proust representa o processo da consciência na construção do edifício; é um edifício em construção permanente sustentado pela metonímia, que requer rituais de iniciação.

Parece então existir uma aproximação metonímica entre patente e latente, o dito e o “intencionado”, a lembrança e a “realidade” que em todos os casos precisa de uma relação metafórica para adquirir conteúdo. Inversamente, tal substituição metafórica precisa de uma aproximação metonímica para ser aceite como verosímil. A copresença destes dois polos em tensão pode ser vista como uma base útil para interpretações: a

associação metonímica explicará grande parte do que parece não ter sentido na substituição metafórica, e vice-versa. Talvez um nome possível para esta copresença seja simplesmente “obra de arte”.

Obras Citadas

Fontes Impressas: livros e artigos

Baudelaire, Charles, “Le Peintre de la Vie Moderne”, *Curiosités Esthétiques*, Paris: Garnier Frères, 1962

Barthes, Roland, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Paris: Éditions de l'Étoile, 1980

Bergson, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965

Genette, Gérard, “Métonymie Chez Proust”, *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, 1972

Gombrich, Ernst, *Art and Illusion, A Study in the psychology of pictorial representation*, London: Phaidon Press, 1960

Nate, Richard, “Metonymy”, *Encyclopedia of Rhetoric*, Berkeley: Ed. Thomas O. Sloane, Oxford U.P, 2006

Perkins, V.F., *Film as Film, Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin, 1972

Scruton, Roger, *Beauty*, New York: Oxford U.P, 2009

Wittgenstein, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, Trad. M.S. Lourenço, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015

Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966

Fontes impressas: filmes

Hitchcock, Alfred, *The Man Who Knew Too Much*: Gaumont-British Picture Corporation, 1934

Hitchcock, Alfred, *The Man Who Knew Too Much*: Paramount Pictures, 1956

Polanski, Roman, *Rosemary's Baby*: Paramount Pictures, 1968

Siodmak, Robert, *The Killers*: Universal Pictures, 1946

Siodmak, Robert, *Criss Cross*: Universal Pictures, 1949

Welles, Orson, *Citizen Kane*: RKO Radio Pictures, 1941

Wilder, Billy, *Double Indemnity*: Paramount Pictures, 1944