

N.º 10 | 2019

CEM

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

REVISTA DO CITCEM
– CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR
«CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA»

NESTE NÚMERO:

DOSSIER TEMÁTICO

«Imagem em Movimento e Cultura
Visual»

(ed. Hugo Barreira e Pedro Alves)

OUTROS ESTUDOS

RECENSÕES

NOTÍCIAS



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CEM N.º 10
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

CEM N.º 10

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço & Memória» (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)/ Edições Afrontamento

Diretora: Amélia Polónia

Editores do dossier temático: Hugo Barreira | Pedro Alves

Foto da capa: by Scala

Design gráfico: www.hldesign.pt

Composição, impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda.

Distribuição: Companhia das Artes

N.º de edição: 2003

Tiragem: 500 exemplares

Depósito Legal: 321463/11

ISSN: 2182-1097-10

Periodicidade: Anual

Revista sujeita a *peer-review*.

Revista indexada em: DOAJ, Fonte Académica (EBSCO), Academic Journals Database e Google Scholar.

A edição *online* respeita os critérios do OA (*open access*) disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349&sum=sim>

Dezembro 2019

Trabalho financiado por Fundos Nacionais através da FCT– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UID/His/04059/2019.





EDITORIAL *pág. 5*

APRESENTAÇÃO

IMAGEM EM MOVIMENTO E CULTURA VISUAL

- Hugo Barreira
- Pedro Alves *pág. 7*

DOSSIER TEMÁTICO

DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE COMO POSSIBILIDADE DA SUA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. UMA LEITURA A PARTIR DAS POSIÇÕES DE VALÉRY, PROUST E THEODOR ADORNO

- Sílvia Bento *pág. 13*

IMAGEM E AUTOMAÇÃO – CONSIDERAÇÕES SOBRE ‘HESITANT HAND’ DE PAKUI HARDWARE

- João Ricardo Antunes Mateus *pág. 25*

NÃO KHALO: ENTRE AS MATÉRIAS-FANTASMA E O DEUS NIETZSCHIANO

- Sílvia Raposo *pág. 39*

«QUE COISA É A VERDADE?»: THEATRUM MUNDI E O MISTÉRIO DA EXISTÊNCIA NO ACTO DA PRIMAVERA DE MANOEL DE OLIVEIRA (1963)

- Maria Inês Lopes
- João Rebelo *pág. 63*

O AUTO DA FLORIPES NO LUGAR DAS NEVES: UM CONTRIBUTO DA IMAGEM EM MOVIMENTO PARA A PERCEÇÃO DO FENÓMENO CULTURAL

- Pedro Mota Tavares *pág. 77*

MARIONETAS, MÁSCARAS E SUBVERSÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IMAGENS DE RUKA

- Miguel Cruz *pág. 93*

LEITURA INTERSEMIÓTICA DE *O HOMEM DUPLICADO* DE SARAMAGO E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *ENEMY* DE VILLENEUVE – UM ESTUDO COMPARATIVO

- Clara Maria Silva *pág. 109*

A CINEPEDAGOGIA ENQUANDO «GRANDE FUNÇÃO DO CINEMA». DISCURSOS, MODELOS E EXPERIÊNCIAS DO CINEMA EDUCATIVO EM PORTUGAL (1920-1950): O CASO DO PORTO

- Joana Isabel Duarte *pág. 125*

O DOCUMENTÁRIO «INSTITUTO MODERNO DO PORTO»: QUANDO IMAGENS EM MOVIMENTO CELEBRAM A INOVAÇÃO PEDAGÓGICA

- Helena Isabel Almeida Vieira *pág. 143*

A MEMÓRIA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO CINEMA: O CASO DE *EL LABIRINTO DEL FAUNO*, DE GUILLERMO DEL TORO

- Isabella Alessandra Cortada *pág. 159*

NUNCA ME ESQUECI DE TI: A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA DE UM LUGAR

- Ana Isabel Barbosa Lino *pág. 173*

A IMAGEM DO VINHO: O CASO DA QUINTA DO VESÚVIO (REGIÃO DEMARCADA DO DOURO – DOURO SUPERIOR)

- Carla Sequeira
- Otilia Lage *pág. 183*

IMAGENS (DES)CONTÍNUAS: REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO CANGACEIRO ANTÓNIO SILVINO NO CORDEL

- José Rodrigues Filho *pág. 199*

DECONSTRUIR EL AMOR A PARTIR DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA* (2018) DE JEN WANG

- Maria Abellán Hernández *pág. 215*

LA CREACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN VISUAL, SONORA Y HÁPTICA EN UN VIDEOJUEGO PARA LA MEJORA DE ACCESIBILIDAD A PERSONAS CON DISCAPACIDAD VISUAL

- Jaime Martínez Barahona
- Francisco García García
- Óscar Estupiñán *pág. 231*

VARIA

ENTREVISTA COM MANUEL MATOS BARBOSA

- Fábio Jesus *pág. 249*

TU PESCAS, EU FILMO (2019) E O TRABALHO AMADOR

- Lucas Tavares *pág. 265*

RECENSÕES *pág. 267*

NOTÍCIAS *pág. 271*



Conselho Editorial

Amélia Polónia
Armando Malheiro da Silva
Gaspar Maritns Pereira
John Thomas Greenfield
Lúcia Rosas
Luís Alberto Marques Alves
Maria Norberta Amorim
Mário Jorge Barroca
Luís Fardilha
Isabel Pereira Leite
Ana Paula Soares

Conselho Consultivo

Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade Nova de Lisboa)
David Reher (Universidade Complutense de Madrid)
Fernando Rosas (Universidade Nova de Lisboa)
Francisco Bettencourt (King's College)
Hilario Casado Alonso (Universidade de Valladolid)
Ingrid Kasten (Universidade de Berlim)
Joaquim Ramos Carvalho (Universidade de Coimbra)
Jochen Vogt (Universidade de Essen)
Jorge Alves Osório (Universidade do Porto)
José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)
José Pedro Paiva (Universidade de Coimbra)
José Portela (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)
Maria de Fátima Sá e Melo Ferreira (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)
Maria Helena Cruz Coelho (Universidade de Coimbra)
Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)
Mathieu Poux (Universidade Lumière Lyon II)
Mona Haggag (Universidade de Alexandria)
Nuno Gonçalo Monteiro (Universidade Nova de Lisboa)
Octávio de Medeiros (Universidade dos Açores)

Secretariado

Marlene Cruz
Vanessa Sousa

Contactos

CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço & Memória»
Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Via Panorâmica, s.n. / 4150-564 PORTO – PORTUGAL
Tel: 226 077 177
<http://www.citcem.org>
E-mail: citcem@letras.up.pt

O número 10 da *CEM, Cultura, Espaço e Memória* é agora lançado em formato papel e digital, centrando-se em alguns dos novos reptos suscitados pelas dinâmicas de investigação do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória), bem como pelas inovadoras áreas de estudos especializados disponibilizadas pela FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

Prosseguindo a sua vocação transdisciplinar, a *CEM*, revista do CITCEM, submete reflexões baseadas num conjunto alargado de estudos sobre Cultura Visual. O título do seu dossier temático, *Imagem em Movimento e Cultura Visual*, é por si só sugestivo acerca dos seus contributos, que se apresentam como análises multifocais, pontuando com contributos centrais, multidisciplinares e internacionais, sobre o tema selecionado.

Constituindo uma mostra da produção literária, artística e cinematográfica desta área de estudos, este volume da *CEM* é também a prova das virtualidades apresentadas pelas conexões estabelecidas entre os vários Grupos e Linhas de investigação do CITCEM, no cumprimento da sua missão de atuar como plataforma de investigação transdisciplinar, explorando as relações próximas entre áreas como a História, História de Arte, Estudos Culturais e Literários, Comunicação e Ciências do Património, entre outras.

Centrado no estudo transdisciplinar de temas relacionados com a Memória e o Património, em articulação com a construção interativa e evolutiva de identidades e de espaços sociais, políticos, e culturais, o seu enfoque abrange o estudo de memórias identitárias e de patrimónios culturais nas suas formas materiais e imateriais, tomando como objeto de estudo diversas práticas e representações.

Ao comprometer-se com a transferência de conhecimento entre investigação académica e a sociedade em geral, o CITCEM pretende manter e expandir o seu papel no amplo e atual diálogo das Humanidades e Ciências Sociais, em busca de respostas para os desafios presentes e futuros, nacionais e internacionais, europeus e não europeus, em estreito alinhamento com as prioridades e princípios de uma Ciência, com e para a Sociedade, e ainda com a Agenda 2030. Este número da *CEM* contribui, sem dúvida, para a concretização destes desafios e alinhamentos no campo de estudos da Cultura Visual.

Dentro deste espírito, tanto o *dossier temático*, quanto a secção *Vária*, integrando uma entrevista inédita com Manuel Matos Barbosa, conduzida por Fábio Jesus, e um texto de reflexão em torno da curta-metragem *Tu Pescas, eu filmo* (2019), de Lucas Tavares, ambas desenvolvidas no âmbito da edição de 2018-2019 do Curso de Especialização em Cinema e Cultura Visual da FLUP, contribuem, de forma confluyente, para este desiderato.

Uma palavra de agradecimento é devida a todos os que tornaram possível a edição da CEM 10, incluindo, os coordenadores do presente volume, Hugo Barreira e Pedro Alves, os membros do seu Conselho Consultivo, os autores, os especialistas que viabilizaram as tarefas de avaliação científica de cada artigo, a Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e os bolsiros de Investigação e de Gestão de Ciência e Tecnologia do CITCEM.

Amélia Polónia

(Coordenadora Científica do CITCEM)

APRESENTAÇÃO

IMAGEM EM MOVIMENTO E CULTURA VISUAL

O décimo número da Revista CEM/Cultura, Espaço e Memória, subordinado ao tema Imagem e Movimento e Cultura Visual, surge na sequência de um conjunto de iniciativas com forte incidência na imagem em movimento e no património organizadas pelo CITCEM. Destacam-se o Congresso Internacional Genius Loci: Lugares e Significados (2016), o V Congresso Internacional de Cidades Criativas (2017) ou o XVI Congresso das Jornadas Internacionais em Educação Histórica (2017), abrindo oportunidades para uma reflexão inter, pluri e transdisciplinar. A estas iniciativas, junta-se ainda o reforço da oferta formativa nestas áreas por parte da FLUP com cursos como a Especialização em Cinema e Cultura Visual.

O objetivo deste número da revista é, assim, o de promover uma reflexão sobre a imagem em movimento, nos seus diversos meios, e sobre a cultura visual, entendida sob múltiplas perspetivas e relações, como, por exemplo, com a História da Arte, com os Estudos Visuais, com a História, com os Estudos em Património ou com os estudos e práticas do Cinema. Note-se que a opção pela utilização da expressão *imagem em movimento* foi consciente e procurou ir de encontro a uma preocupação crescente sobre o lugar do cinema no panorama tecnológico atual. Para lá daquilo que podemos designar como uma incerteza ontológica da cinematografia enquanto meio – originada pelo desenvolvimento de meios técnicos de imagem em movimento já históricos, como a televisão ou o vídeo, ou catalisada a níveis sem precedentes pelas possibilidades dos meios digitais –, encontramos-nos, atualmente, perante um ativo questionar sobre a forma como fazemos, vemos e pensamos (ou sentimos) cinema.

Nesse sentido, além da facilidade com que se questionam os limites da definição de cinema, estamos igualmente perante um status quo tecnológico no qual as plataformas digitais alimentam e condicionam muito daquilo que é não só consumido sob a designação (deliciosamente anacrónica) de *filme*, mas também produzido ao abrigo do mesmo conceito, hiperbolizando deste modo os fenómenos de contaminação bilateral entre a produção televisiva e cinematográfica.

Por *imagem em movimento* entendemos, deste modo, os diversos meios tecnológicos e respetivas questões de produção, exibição, receção ou estudo (entre muitas outras), bem como possibilitamos um questionar ativo, e consciente, dos problemas concetuais inerentes à terminologia tradicional e à sua pertinência no panorama atual. Não podemos, porém, ignorar o lastro afetivo da expressão *ver um filme*, ainda que seja em casa,

ou mesmo a identificação clara daquilo que é cinema e não uma *série de televisão*. É notório como, ainda que de um ponto de vista limitado ao contexto de receção estrita dos objetos, o atual *status quo* tecnológico alterou severamente a forma como acedemos aos conteúdos, colocando na mesma hierarquia de visualização a produção cinematográfica destinada ao *grande ecrã* e a produção de conteúdos para o consumo doméstico, ainda que já não necessariamente em televisão, mas sim num ecrã de pequenas dimensões (mas de grande qualidade). Num ambiente de receção frequentemente comprometido do ponto de vista sonoro, perder-se-á muitas vezes, e irremediavelmente, o trabalho da sonoplastia, permanecendo insondáveis os desígnios de bandas sonoras que tantas vezes esclarecem o sentido das imagens com as quais organicamente se fundem na essência dos meios audiovisuais. Renovam-se, deste modo, problemas já clássicos do foro epistemológico, claramente demonstrados, uma vez mais, pelas questões terminológicas, mas potenciados agora por contextos de receção cada vez menos dependentes do produtor dos objetos.

A potencial anulação de uma hierarquia das imagens e dos sons, bem como dos seus meios, tal como o risco de comprometimento do seu sentido, encontram um corolário na fácil migração que as mesmas experienciam nos meios digitais, transgredindo tempos, espaços e contextos culturais, sendo avidamente consumidas e recriadas por olhares formados num copioso sincretismo visual. Como redenção deste muito complexo fenómeno de receção ainda por compreender nas suas constantes mutações, encontra-se o extenso universo de possibilidades que os meios digitais permitem para os estudos da imagem em movimento, superando finalmente as limitações do tempo absoluto do visionamento. Não deixa de constituir uma ironia que tal resgate da imagem da voracidade do movimento do meio decorra justamente dos passos que foram dados para garantir a sua total imaterialização.

A implícita dimensão afetiva da relação com os objetos, seja num visionamento livre ou no visionamento analítico, expressa-se numa componente relacional entre o meio e o (audio)observador, e no próprio contexto de receção das suas imagens e sons. Tal é sobremaneira importante quando pensamos a imagem em movimento segundo uma ótica patrimonial ou, especialmente, no seu papel nos fenómenos de construção inerentes ao estudo das imagens e da cultura visual, a qual se configura como necessariamente multisensorial.

Este cruzamento é, do mesmo modo, igualmente profícuo pelas múltiplas formas de pensar e analisar as imagens que convoca. Inerente a uma reflexão baseada, como vimos, não só na interdisciplinaridade colaborativa, mas também no convocar de olhares de recorte mais específico, ou assumidamente transversais às várias disciplinas que, habitualmente, se dedicam ao estudo do cinema. Assim, intentamos também com este dossier temático, e respetiva preparação e solicitação de artigos científicos, afastarmo-nos de uma visão que decorresse unicamente das abordagens tradicionais dos estudos fílmicos, por percebermos que aquela resultaria demasiado exígua e relutante em incluir perspetivas possibilitadoras de olhares renovados sobre os objetos, a sua receção e a sua inserção no universo das imagens e dos sons. O mesmo se aplicaria às abordagens temáticas, que

tantas vezes se concentram apenas na mensagem veiculada pelas imagens em detrimento das questões narratológicas e visuais, bem como nos contextos de receção daquela.

Questões como a antropologia da imagem e os estudos em cultura visual, as relações intermediais no âmbito das imagens e, especificamente (ou não), da imagem em movimento, os patrimónios relacionáveis com a imagem em movimento, o seu papel enquanto fonte para outros estudos, ou o seu papel na Educação Histórica, foram igualmente alguns dos pontos que procurámos ver debatidos neste dossier temático. Por outro lado, pretendemos refletir igualmente sobre as suas aplicações no mundo contemporâneo, com as consequentes implicações na sociedade e com os reflexos nas práticas pedagógicas e na literacia (audio)visual, bem como nos desafios que os novos meios promovem ao estenderem a sua linguagem e as suas significações para lá de uma componente imagética. O conjunto de textos selecionados para este décimo volume da revista *CEM / Cultura, Espaço e Memória* oferece, assim, diferentes reflexões sobre problemáticas, desafios e particularidades do nosso conhecimento e da nossa experiência visual e sonora. Combinam, de forma interessante, perfis de investigação diversificados, onde âmbitos mais teóricos ou genéricos convivem com experiências práticas ou análises de carácter mais específico. Abarcando diferentes campos do saber, estes artigos movimentam-nos (como às imagens) por uma *timeline* não-linear de pensamento e análise crítica. Constituem diferentes planos cinematográficos, numa estrutura que os envolve de sentido divergente na expressão e tendencialmente convergente na receção.

Nesse sentido, são várias e complementares as leituras sobre a relevância – histórica ou contemporânea – da imagem em movimento no contexto da cultura visual. Sílvia Bento permite-nos começar por uma relevante reflexão em torno do estatuto da imagem no contexto da experiência estética, relevando as possibilidades – e complexidades – das relações entre produtores e recetores em contextos artísticos. João Ricardo Antunes Mateus expande esta reflexão para o campo da tecnologia e da automação, aproveitando a obra «Hesitant Hand» de Pakui Hardware para uma análise da imagem como resultado e símbolo das mediações tecnológicas que hoje tão incontornavelmente nos definem. Sílvia Raposo conduz-nos para o campo da performance artística – a partir da peça «Não Khalo» – como espaço privilegiado para a incorporação de imagens pessoais e culturais que beneficiam da capacidade polissémica e aberta da expressão cinematográfica. Maria Inês Lopes e João Rebelo desenvolvem esta análise da relação cinema-imagem-cultura a partir do filme *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, indagando potenciais inflexões entre a realidade e a sétima arte pela teatralização do real e o seu reflexo em termos visuais e culturais. Pedro Mota Tavares explora as proximidades entre o cinema e os fenómenos culturais a partir do *Auto da Floripes* e da ideia do cinema como «gesto cultural» que problematiza passados e presentes a partir da relação entre obras, contextos, autores e recetores. Miguel Cruz reforça a relevância desta relação com o filme «Ruka» (1965) de Jiří Trnka, ampliando-a para um prisma ideológico onde as ideias de máscara e subversão surgem associadas à abertura das imagens para diferentes interpretações e implicações sociopolíticas. Clara Maria Silva também se posiciona nas fronteiras e ramificações da expressão cinematográfica, pela análise da sua relação com a literatura e

propondo uma leitura intersemiótica de José Saramago e Dennis Villeneuve, que nos esclarece sobre as distintas configurações e significações narrativas em cada uma destas expressões artísticas. As possibilidades interpretativas e polissémicas do cinema são também objeto de estudo por parte de Joana Isabel Duarte, cujo texto lança um olhar retrospectivo para discursos, modelos e experiências do cinema educativo em Portugal e, especificamente, no Porto, entre as décadas de 1920 e 1950. Helena Isabel Almeida Vieira posiciona-se igualmente no âmbito do potencial pedagógico do cinema e no cruzamento entre a sétima arte e a História, tomando o documentário «Instituto Moderno do Porto» como *case-study* para a celebração da inovação pedagógica pela imagem em movimento. Ainda no campo da História, Isabella Alessandra Cortada propõe-nos um posicionamento do cinema como modo de preservar a memória do passado como bússola para presente e futuro, focando a sua investigação no filme «El Labirinto del Fauno» de Guillermo del Toro. Por outro lado, Ana Isabel Barbosa Lino explora o mesmo conceito de memória através da fotografia e de um estudo de caso português (o fotógrafo Jorge Henriques), realçando a capacidade fotográfica de retenção significativa de um espaço que, através das suas imagens, se abre à preservação da sua memória. Carla Sequeira e Otilia Lage exploram a imagem do vinho através de uma análise histórica e semiótica dos rótulos dos vinhos Quinta do Vesúvio, relacionando-os com a tradição e com os significados geográficos e socioculturais da região do Douro Superior. José Rodrigues Filho ocupa-se também dos significados visuais, mas expostos e propostos na literatura de cordel, tomando o caso do cangaceiro Antônio Silvino como exemplo das possibilidades visuais de diálogo intracultural e intertemporal. No campo da banda desenhada, Maria Abellán Hernández promove uma análise da obra «The Prince and the Dressmaker» para refletir sobre a relação entre o explícito e o implícito na imagem, propiciadora de leituras sociais e culturais que expandem a aparência da obra em sentidos e implicações comprometidas social e culturalmente. Finalmente, Jaime Martínez Barahona, Francisco García García e Óscar Estupiñán relevam este potencial da imagem em induzir transformações sociais e culturais, utilizando o campo dos videojogos como contexto para repensarmos noções de acessibilidade e testar novos modelos de democratização do acesso à experiência visual lúdica.

Na secção *Varia* desta revista incluímos duas contribuições que, embora se afastem do formato de texto científico, se encontram diretamente relacionadas com o tema deste número e que funcionam como complemento das reflexões dos vários autores. A primeira é uma entrevista inédita com Manuel Matos Barbosa, cineasta do chamado Grupo de Aveiro, conduzida por Fábio Jesus, constituindo uma preciosa fonte para o estudo deste cineasta e do contexto cinematográfico com o qual contactou. A segunda é um breve texto de apresentação e reflexão em torno da curta-metragem *Tu Pescas, eu filmo* (2019), de Lucas Tavares, a qual se encontra acessível na plataforma YouTube através desta revista. Ambas as contribuições foram desenvolvidas no âmbito da edição de 2018-2019 do Curso de Especialização em Cinema e Cultura Visual da FLUP.

Todos os autores e textos referidos indagam, como referimos, o lugar dos diferentes polos de comunicação a partir do potencial polissémico, representativo e simbólico das

imagens. Com profundidade e diversidade, contextualizam-nos a experiência visual dentro do espectro amplo da cultura, como veículo para pensá-la, senti-la, vivê-la e, acima de tudo, problematizá-la. São bússolas heterogêneas que servem não apenas para (re)orientar perspectivas, mas também para propor e testar novos caminhos e horizontes. Das imagens que se movem às palavras que aqui as fixam, esperamos que este volume represente um relevante contributo científico para uma reflexão em torno da cultura e do papel da imagem na sua expressão e experiência.

Hugo Barreira
Pedro Alves
(Novembro de 2019)

DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE COMO POSSIBILIDADE DA SUA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.

UMA LEITURA A PARTIR DAS POSIÇÕES DE VALÉRY, PROUST
E THEODOR ADORNO

SÍLVIA BENTO*

Resumo: O presente artigo versa sobre a «musealização» da arte a partir de um ponto de vista estético. Evocando o ensaio *Museum Valéry Proust* de Theodor W. Adorno, procuraremos compreender o processo de «musealização» da arte como condição efetiva de possibilidade da sua experiência estética. As posições sobre a matéria avançadas por Valéry em *Le problème des musées* e por Proust em *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tal como apresentadas por Adorno, constituem a pedra de toque deste artigo. Pretenderemos, assim, discutir a questão da experiência (subjéctiva) do objeto artístico como potencialidade de configuração da sua «segunda vida» [Zweites Leben], oposta aos processos de neutralização cultural de tal objeto. Os recentes estudos de Dario Gamboni dedicados a Odilon Redon – e à sua concepção de art suggestif, que integra uma singular perspetivação de experiência estética – serão, também, tratados.

Palavras-chave: «musealização»; experiência estética; Valéry; Proust.

Abstract: The present article is devoted to the «musealisation» of art from an aesthetic point of view. By analysing the essay *Museum Valéry Proust* by Theodor W. Adorno, we propose to consider the process of «musealisation» of art as an effective condition of possibility for its aesthetic experience. The positions on the subject set forth by Paul Valéry in *Le problème des musées* and by Marcel Proust in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, as presented by Adorno, are the touchstone of this article. Accordingly, it is our purpose to discuss the (subjective) experience of the artistic object as its potential «second life» [Zweites Leben], opposed to the processes of cultural neutralisation of such an object. The recent studies on Odilon Redon developed by Dario Gamboni – and his concept of art suggestif, which comprises a remarkable notion of aesthetic experience – will be analysed.

Keywords: «musealisation»; aesthetic experience; Valéry; Proust.

No ensaio intitulado *Museum Valéry Proust*, integrado na obra *Prismen* de 1955, Theodor W. Adorno apresenta uma reflexão sobre a questão da arte e da sua musealização a partir da evocação das posições de dois autores da cultura francesa, Paul Valéry e Marcel Proust. Debruçando-se sobre a problemática da arte e da sua musealização – questão que, em contexto adorniano, assume os contornos da (controversa) temática da *morte da arte* [Tod der Kunst] –, o filósofo lê e comenta dois textos de Valéry e de Proust: o de Valéry intitula-se *Le problème des musées*, datado de 1923, e o de Proust consiste em passagens de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, publicado em 1919, o segundo volume de *À la recherche*. Segundo Adorno, os dois textos apresentam perspetivações distintas, porventura opostas, sobre a questão da musealização da arte. Cumprirá sublinhar que o próprio Adorno, após introduzir as diferentes posições de Valéry e de Proust sobre a matéria,

* Instituto de Filosofia – Universidade do Porto. silviaandrabento@gmail.com

tenderá a eleger como sua a posição proustiana, enunciada como aquela que é própria do diletante, do *amateur*, aquela que privilegia o momento da receção subjetiva da obra de arte, e não propriamente o seu carácter objetivo, de entidade *em-si*, como que *absoluta*. Já compreenderemos.

Adorno inicia o seu ensaio detendo-se sobre o significado que envolve a palavra *museu* – um significado imediatamente depreciativo, negativo: o termo refere-se ao lugar de reunião de objetos artísticos, supostamente inseridos ou implicados num processo de *morte*, e perante os quais, ou com os quais, o observador não desenvolve uma relação *viva*. Tais objetos artísticos reunidos no museu e oferecidos à contemplação devem a sua preservação a um certo sentido cultural que poderá ser descrito como *respeito pelo passado* – não configurando ou materializando quaisquer necessidades culturais atuais e prementes. «Museu» [*Museum*] e «mausoléu» [*Mausoleum*] são termos afins, não apenas devido à sua proximidade fonética. Adorno, interpretando tal postura de depreciação dos museus, escreve que estes espaços constituem como que sepulcros das obras de arte, testemunhando «a neutralização da cultura»¹. E, no entanto, a existência dos museus não poderá ser dispensada, adverte o filósofo: para quem não possui uma coleção privada – e quem a possui, de facto? – o seu contacto e experiência com as obras ditas canónicas da arte somente poderá realizar-se no espaço do museu. A indispensabilidade da existência dos museus, suposto lugar onde se concretiza a morte da arte, consistirá numa das teses continuamente afirmadas por Adorno neste seu ensaio. Segundo o filósofo, tal avaliação negativa, tal mal-estar relativo ao museu, não deverá traduzir satisfação teórica: a reflexão sobre a arte e a sua musealização deverá desenvolver-se segundo argumentos mais específicos, mais profundos. E, neste ponto do seu ensaio, Adorno convoca as duas posições de Valéry e de Proust sobre a musealização da arte, apresentando-as como teoricamente opostas, conquanto cada uma delas revele uma avaliação esteticamente legítima acerca da matéria.

O texto de Valéry, *Le problème des musées*, assume-se como uma reflexão, de tom melancólico e pesaroso, delineada a partir de uma situação concreta: a visita ao Louvre e o confronto com a caótica «sobre-acumulação»² do museu. Valéry inicia o seu breve ensaio com a seguinte confissão, introduzida como uma incisiva sentença: «Não gosto de museus. Neles existem muitas coisas admiráveis, mas poucas coisas deleitosas»³. A palavra usada por Valéry é *délices*. Expondo-se no seu sentimento de desconforto, que o invade aquando da entrada no museu – sentindo-se sitiado pelo gesto autoritário que o impede de prosseguir com a sua bengala e pelo aviso escrito que o proíbe de fumar –, Valéry escreve que, por entre as esculturas, reina não mais do que uma fria confusão: trata-se de um tumulto de criações congeladas, cada uma delas exigindo que as demais não existam, uma desordem organizada de maneira estranha. Por entre os quadros ofere-

¹ «die Neutralisierung der Kultur» ADORNO, 1963: 176. Tendo em conta a atual situação de inexistência de traduções em Portugal do ensaio de Theodor W. Adorno, as traduções dos extratos citados neste artigo são da nossa responsabilidade.

² «Überakkumulation» ADORNO, 1963: 178.

³ «Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux». VALÉRY, 1960a: 1290. Tendo em conta a atual situação de inexistência de traduções em Portugal do ensaio de Valéry, as traduções dos extratos citados neste artigo são da nossa responsabilidade.

cidos, como presas, à contemplação – continua Valéry – sente-se um calafrio como que sagrado. Falamos mais alto do que na igreja, mas mais baixo do que na vida. Não sabemos bem ao que viemos: adquirir cultura?; procurar prazer?; cumprir um dever e respeitar uma convenção? O cansaço e a barbárie coincidem no museu, constata Valéry. Nem a cultura do prazer nem a cultura da razão poderiam ter construído semelhante espaço – somente o cansaço e a barbárie: «Que cansaço, digo a mim mesmo, que barbárie!»⁴. Conclui Valéry: neste lugar conservam-se «visões mortas»⁵.

Valéry, artista afastado da música – assinala Adorno –, manifesta uma peculiar postura marcada pela ingênua aspiração quanto a esta forma de arte, afirmando o pretensível carácter superior do órgão sensorial do ouvido e da audição: ninguém exigiria que o nosso ouvido escutasse dez orquestras de uma só vez – avança Valéry. Mas o olho é móvel e tem de abranger, num mesmo instante, um retrato e uma paisagem marinha, uma cozinha e uma marcha triunfal e, sobretudo, tem de compreender, simultaneamente, estilos pictóricos incompatíveis entre si: tal constitui a situação visual a que o olhar se encontra submetido, de modo doloroso e fatigante, no espaço do museu. Ora, a caótica e incessante solicitação do olhar é absolutamente contrária à correta contemplação de obras de arte. Estas, quanto mais belas, acrescenta Valéry, mais diferentes, mais isoladas, mais estanques, se revelam entre si: apresentam-se, com efeito, como objetos raros, únicos. Este quadro, afirmamos, aniquila os quadros que o envolvem. O museu – esse espaço caótico, abundantemente saturado de objetos reivindicando incessantemente, cada um deles, a nossa atenção – desrespeita a obra de arte enquanto tal, designadamente a sua dimensão de objeto único, que reclama como que uma contemplação pura, sabática. A sobre-acumulação do Louvre denuncia, insiste Valéry, a transfiguração do excesso de riquezas em pobreza da experiência – da experiência estética, justamente –, impondo sobre a obra de arte, sobre cada obra de arte singular, a sua anulação. Segundo Adorno, a argumentação de Valéry é própria de um certo conservadorismo cultural, que compreende que a sombra do progresso material – inclusivamente no que respeita a arte – redundará numa situação de crescente superficialidade. A arte converte-se, assegura Valéry, em matéria de educação e de informação; Vénus é um documento, e a erudição (aparente, decerto) constitui a derrota da arte. No *shock* do museu – comenta Adorno –, Valéry alcança o conhecimento da extinção das obras de arte: aí, no museu, lugar onde confluem o cansaço e a barbárie, infligimos um suplício à arte do passado.

Valéry não consegue escapar, já na rua, após abandonar o espaço do museu, ao insuportável caos que naquele lugar⁶ se instalara, e dispõe-se a averiguar quais as origens

4 «Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie!». VALÉRY, 1960a: 1291.

5 «visions mortes». VALÉRY, 1960a: 1291.

6 Interessantemente, um outro vulto da estética moderna, Charles Baudelaire, assumia uma outra visão acerca da visita ao Louvre. A propósito, Roberto Calasso inicia o seu magnífico livro *La Folie Baudelaire* do seguinte modo: «Baudelaire used to suggest to his mother, Caroline, that they meet surreptitiously at the Louvre: «There isn't a place in Paris where you can have a better chat; it's heated, you can wait for someone without getting bored, and what's more it's the most respectable meeting place for a woman». The fear of the cold, the terror of boredom, the mother treated like a lover, surreptitiousness and decency conjoined in the place of art: only Baudelaire could combine these elements almost without noticing, as if it were fully natural. It is an irresistible invitation, extended to anyone who reads it. And anyone can respond to it by roaming through Baudelaire as in one of the Salons he wrote about – or even in a Universal Exposition: finding all kinds of things, the memorable and

de tal mal-estar. O Demónio do Conhecimento diz-lhe que a pintura e a escultura são como que crianças abandonadas: a sua mãe morrera, a sua mãe, a Arquitetura; enquanto vivia, a Arquitetura concedia-lhes lugar, emprego e limites; estava-lhes negada a liberdade de errar. Possuíam o seu espaço, a sua luz bem definida, os seus temas, as suas alianças. Enquanto a sua mãe vivia, sabiam o que queriam... Tais considerações articulam-se, pois, com posições estéticas de Valéry sobre a Arquitetura como a mais eminente das artes – recorde-se, pois, o título *Eupalinos ou l'architecte*, de 1921. O texto de Valéry termina abruptamente, ou tão-somente, com um gesto romântico, tal como o lê Adorno: ao deixar a sua reflexão em aberto, Valéry evita a consequência inevitável do radical conservador cultural, a saber, a renúncia à arte como único modo possível de ser-lhe fiel.

Passemos ao texto (às passagens, melhor dito) de Marcel Proust, presentes em *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. A perspetivação proustiana sobre o museu, elucida Adorno, encontra-se literariamente entretida no contexto de *À la recherche*. É aí que assume o seu valor. Em Proust, tal como Adorno o lê, os momentos de reflexão teórica, nomeadamente estética, não consistem em meras considerações sobre o literariamente exposto, mas a este encontram-se intimamente unidas, formando parte (tal como a própria narração) do «grande contínuo estético do solilóquio interior»⁷. Proust narra a sua viagem à praia de Balbec, refletindo sobre a pausa inscrita pela viagem no curso da vida, à medida que somos transportados de um nome a outro nome (e Adorno muito escrevera sobre a questão dos nomes em Proust⁸). Os cenários de tal pausa são as paragens especiais designadas de estações ferroviárias, as quais não formam parte da cidade, mas contêm toda a sua essência despojada da sua personalidade, apresentando o seu nome, somente o seu nome, numa tabuleta de sinalização. Como tudo aquilo que entra no campo visual da recordação de Proust, as estações convertem-se em modelos históricos e, em concreto, em modelos trágicos da despedida.

Mas a verdade é que o prazer específico da viagem não reside em podermos descer durante o caminho e parar quando estamos cansados, mas sim no facto de nos tornar a diferença entre a partida e a chegada, não tão insensível, mas tão profunda quanto possível, em no-la fazer sentir na sua totalidade, intacta, tal qual estava em nós quando a nossa imaginação nos levava do lugar onde vivíamos até ao coração de um lugar desejado, num salto que nos parecia não tão miraculoso por transpor uma distância como por unir duas individualidades distintas da terra, por nos levar de um nome a outro nome; e que é representado (melhor que por um passeio em que, como se desembarca onde se quer, quase já não há chegada) pela operação misteriosa que se realizava naqueles lugares espirituais, as estações de caminho-de-ferro, que quase não fazem parte da cidade mas contêm a essência da sua personalidade, tal como têm o seu nome numa tabuleta de sinalização. [...] Infelizmente, esses lugares maravilhosos que são as estações de caminho-de-ferro, donde partimos para um destino distante, são

the ephemeral, the sublime and the trash; and moving constantly from one room to another. But then the unifying fluid was the impure air of the time. Now it is an opiate cloud, in which to conceal and fortify oneself before going back into the open, in the vast, lethal, and teeming expanses of the twenty-first century». CALASSO, 2013: 1.

⁷ «grosse ästhetische Kontinuum, das des inwendigen Selbstgesprächs». ADORNO, 1963: 180.

⁸ Poder-se-ia referir, a propósito, o artigo *Notiz über Namen*, escrito em 1930, e publicado no *Frankfurter Zeitung*.

também lugares trágicos, porque, se é certo que ali se se consuma o milagre graças ao qual as terras que ainda tinham apenas existência no nosso pensamento vão ser aquelas no meio das quais iremos viver, por essa mesma razão precisamos de renunciar, à saída da sala de espera, a deparar de novo daí a pouco com o quarto familiar onde estávamos ainda uns momentos antes. Precisamos de abandonar toda a esperança de voltar para casa para dormir, pois que nos decidimos a penetrar no antro empestado por onde se tem acesso ao mistério, numa dessas fábricas envidraçadas, como a de Saint-Lazare, onde ia à procura do comboio de Balbec, e que desenrolava por cima da cidade esventrada um daqueles imensos céus crus e prenhes de amontoadas ameaças de drama, semelhantes a certos céus, de uma modernidade quase parisiense, de Mantegna ou de Veronese, e sob o qual se não podia realizar outro acto que não fosse terrível e solene como uma partida de comboio ou o levantamento da Cruz⁹.

A transição associativa ao museu é implicitamente mencionada no romance – e Proust amava apaixonadamente o quadro da estação de Saint-Lazare (sob o nome «Gare Saint-Lazare», pintado por Monet em 1877, também ele entregue a um museu, o Musée d'Orsay). Ambos os lugares, estação ferroviária e museu – compara Proust – apresentam-se subtraídos à corrente superficial dos objetos da ação quotidiana. A isto poderíamos acrescentar que ambos são portadores de um simbolismo de morte: a estação, o antiquíssimo simbolismo da viagem; o museu, o simbolismo referido à obra de arte, *l'univers nouveau et périssable*, o cosmos novo e perecível que o artista cria. Assim como Valéry, Proust reflete sobre a morte dos artefactos artísticos. O que parece eterno, escreve Proust, contém os elementos da sua destruição¹⁰. As frases decisivas sobre o museu encontram-se incluídas na fisionomia da estação:

Mas em qualquer domínio o nosso tempo tem a mania de apenas querer mostrar as coisas com que as rodeia na realidade, assim suprimindo o essencial, o acto de espírito, que da realidade os isolou. «Apresenta-se» um quadro no meio de móveis, de bibelôs, de tapeçarias da mesma época, num insípido cenário em cuja composição, nos palacetes de hoje, se esmera a dona de casa mais ignorante na véspera, a qual passa agora os seus dias no arquivo e nas bibliotecas, cenário no qual a obra-prima que contemplamos enquanto jantamos nos não proporciona a mesma inebriante alegria que apenas lhe devemos pedir numa sala de museu, que bem melhor simboliza, pela sua nudez e pelo seu despojamento [...], os espaços interiores em que o artista se abstraiu para criar¹¹.

A tese de Proust é, num primeiro momento, afim à de Valéry, pois ambos partilham o pressuposto de que as obras de arte proporcionam felicidade (como que seguidores do mote stendhaliano relativo à obra de arte como *promesse de bonheur*). Tal como Valéry se refere a *délices*, Proust introduz o termo *joie enivrante*, o gozo inebriante. Estes dois autores franceses – continua Adorno – que criaram obras de arte, assim como produziram reflexões de ordem estética, sustentavam a sua crença na felicidade proporcionada pela

⁹ PROUST, 2003, v.2: 227-228. Recorrer-se-á, neste artigo, à tradução de Pedro Tamen, publicada pela editora Relógio d'Água.

¹⁰ Trata-se da passagem: «Tudo aquilo que nos parece imperecível tende para a sua destruição». PROUST, 2004, v.4: 258.

¹¹ PROUST, 2003, v.2: 227-228.

arte: as obras de arte oferecem a felicidade a quem as contempla. Por outro lado, ambos consentem na questão da inimizade mortal das obras entre si, que acompanha a ventura que nasce dessa mesma rivalidade. No entanto, e curiosamente, tal hostilidade fatal entre as obras de arte – que, segundo Valéry, o museu representa e concretiza na sua sobre- acumulação de objetos, desrespeitando o carácter único de cada obra de arte individual – não parece desconcertar Proust. De acordo com Proust, a rivalidade entre as obras de arte é prova da sua verdade; as escolas, escreve Proust em *Sodome et Gomorrhe*, devoram-se entre si, como microrganismos, garantindo a sua própria sobrevivência a partir de tal luta¹². Proust desenvolve como que uma curiosa e perversa tolerância para com os museus, enquanto que, para Valéry, a preocupação com a duração da obra de arte individual constitui o problema crucial.

Para Valéry, o carácter de duração da obra de arte consiste no seu *aqui e agora*, o momento plenamente presente; neste sentido, a experiência da obra de arte assume-se perdida quando descontextualizada de uma relação viva, marcada pela imediatidade entre contemplador e objeto. Valéry, enquanto artista, reclama tal dimensão de imediatidade que deverá sustentar a experiência estética – todavia, tal posição integra consequências funestas. Tal como esclarece Adorno, o artista Valéry obedece ao princípio de *l'art pour l'art*, até ao limiar da negação deste mesmo princípio – a negação pelo seu exacerbamento. A ele, Valéry, interessa-lhe a obra pura como objeto de contemplação absoluta, não confundida nem envolta por nada mais que não ela mesma – não obstante, tal argumentação comporta o corolário da morte da obra e da sua degeneração em objeto decorativo do espaço do museu, despojada da sua razão de ser. A obra pura encontra-se, assim, ameaçada pela indiferença neutralizadora que percorre o museu, espaço de sobre- acumulação de objetos. Verificada tal situação, o museu oprime Valéry.

O romancista Proust começa onde Valéry emudece: na questão da «sobrevivência das obras»¹³. De facto, a relação primária de Proust com a arte é contrária à da posição do especialista ou do produtor (esta seria a atitude de Valéry): Proust é o consumidor e o admirador, o *amateur*, aquele que tende para o exagero (motivo de suspeita entre os artistas), acreditando que apenas sente a obra de arte aquele que dela se encontra separado como que por um abismo. Poder-se-ia quase afirmar – avança Adorno – que a genialidade de Proust consiste na adoção desta posição de consumidor e de amador (ele que, na vida, se comportava como um espectador), até que tal posição se transfigure num novo gesto de criação e de produção, até que a força da contemplação interior e exterior, ambas intensificadas, se converta em rememoração, em recordação involuntária. O *amateur* encontra-se, de antemão, muito mais a gosto no museu do que o especialista. Este – representado por Valéry, dir-se-ia – sente-se em casa somente no atelier; aquele, o *amateur*, Proust, passeia-se pela exposição. A sua relação com a arte possui algo de extra- territorial, como um diletante. Proust, no entanto, converte esta aparente debilidade num

¹² A passagem em causa é a seguinte: «Porque as teorias e as escolas devoram-se umas às outras como os micróbios e os glóbulos, e asseguram com a sua luta a continuidade da vida». PROUST, 2003, v.4: 222.

¹³ «das Nachleben der Werke». ADORNO, 1963: 183.

grandioso instrumento de força. E, deste modo, conquanto o seu juízo entusiasmado sobre obras de arte concretas (nomeadamente, da Renascença Italiana) se apresente muito mais naïve e espirituoso do que o de Valéry, a relação de Proust com a arte é, com efeito – afirma Adorno – muito menos ingénua. Falar de ingenuidade em Valéry, no qual o processo artístico de produção e a reflexão se encontram indissociavelmente inseparáveis, poderá soar como uma provocação. No entanto, Valéry revela uma certa ingenuidade – pois acreditava, certamente, na categoria da obra de arte enquanto tal; considerava-a garantida: tal categoria representa, em Valéry, o critério segundo o qual se poderá perspetivar a estruturação interna e objetiva e o modo da sua experiência. Mas Proust:

Proust, por seu turno, apresenta-se completamente livre de um tal fetichismo incondicional, próprio do artista. Para ele, Proust, as obras são, desde o princípio, e segundo o seu aspeto especificamente estético, algo outro, um pedaço de vida de quem as contempla, um elemento da sua própria consciência¹⁴.

Proust compreende nas obras de arte uma outra dimensão, uma outra camada – profundamente distinta daquela que se refere às suas leis formais, à sua estruturação formal interna, que configura tal artefacto como núcleo objetivo. A ingenuidade de Proust constitui uma segunda ingenuidade; em cada nível de consciência do espectador reproduz-se, ampliada, uma nova imediatidade da obra de arte – uma «segunda vida»¹⁵ da obra de arte. Se a fé conservadora na arte como um puro ser *em-si*, própria de Valéry, se orienta no sentido de uma severa crítica à cultura que destrói esse mesmo ser *em-si* em virtude do seu desenrolar histórico, já a singular sensibilidade de Proust relativa às transfurações dos modos de experiência desdobra-se numa paradoxal capacidade de compreensão do histórico como uma paisagem. De acordo com a visão de Adorno, «Proust ama os museus como se estes se apresentassem como a verdadeira Criação de Deus»¹⁶, que, segundo a metafísica proustiana, nunca se encontra finalizada – desenvolvendo-se, sucedendo-se, continuamente, graças a cada momento concreto da experiência, a cada intuição artística originária. «Através do seu olhar maravilhado, Proust salvaguarda algo da infância; Valéry, ao invés, fala de arte como um adulto»¹⁷. Se Valéry conhece o poder aniquilador da história sobre a produção e a perceção das obras de arte, Proust sabe que a história atua no interior das obras como um processo de erosão – mas de um outro modo, oposto, à da visão de Valéry. Pois Proust conhece a fisionomia da decomposição dos objetos como a fisionomia da sua segunda vida – como a fisionomia da sua sobrevivência. Nada possui consistência, para ele, Proust, senão aquilo que se encontra mediado pela memória; o seu amor dirige-se à segunda vida – mais do que à primeira vida – das obras de arte. A questão

¹⁴ «Proust aber ist ganz frei von dem unabdingbaren Fetischismus des Künstlers [...]. Ihm sind von Anbeginn die Kunstwerke, neben ihrem spezifisch Ästhetischen, ein anderes, ein Stück des Lebens dessen, der sie betrachtet, ein Element seines eigenen Bewusstseins». ADORNO, 1963: 184.

¹⁵ «Zweites Leben». ADORNO, 1963: 184.

¹⁶ «Museen adoriert er wie Gottes wahre Schöpfung». ADORNO, 1963: 184.

¹⁷ «In seinem staunenden Blick hat er sich ein Stück Kindheit gerettet; ihm gegenüber spricht Valery von Kunst wie ein Erwachsener». ADORNO, 1963: 184.

da qualidade estética objetiva é secundária para o esteticismo proustiano. O «olhar saturnal da memória»¹⁸ atravessa o véu da cultura – escreve Adorno; é a subjetividade, intensamente presente que se eleva sobre o espírito objetivo, a esfera da cultura, potenciando a irrupção da segunda vida da obra de arte. O museu caótico, que oprime e escandaliza Valéry, adquire em Proust uma expressão própria. Para Proust, a morte das obras no museu desperta-as para a vida; através da perda da ordem do vivo, a verdadeira espontaneidade das obras apresenta-se livre – para lá da cultura.

Quem está correto? O crítico do museu? Ou o seu salvador? Para Valéry, o museu é a sede da barbárie; partidário de uma ideia de santidade da arte, tal como o seu mestre Mallarmé, Valéry sustenta, com incomparável autoridade, o carácter objetivo, a coerência imanente da obra de arte e a correlativa condição de contingência do sujeito contemplador perante ela – adquirindo tal conhecimento a partir da própria experiência de artista, da disciplina do trabalho do artista que produz a obra, entidade como que ontologicamente primeira. Inquestionavelmente, a visão de Valéry apresenta-se como que superior à de Proust neste ponto: Valéry é incorruptível, mais resistente, uma vez que a primazia proustiana da corrente da experiência, que não tolera nada que se apresente como fixo, determinado ou consolidado, possui, em verdade, um aspeto sinistro, que poderia ser perspectivado como o conformismo ou a adaptação solícita à situação mutável. De facto, na obra de Proust, abundam passagens sobre arte que, pelo seu desenfreado subjetivismo, se afiguram próximas de uma certa conceção filisteia relativa à obra como núcleo de projeção de sentimentos. Poder-se-ia, a este propósito, evocar o modo como Eric Karpeles inicia o seu maravilhoso livro *Paintings in Proust*: Karpeles elucida que o romance *À la recherche*, tal como as galerias labirínticas do Louvre frequentadas pelo jovem Marcel e seus amigos, apresenta um vasto repositório de pinturas; no romance, mais de uma centena de artistas são mencionados, de acordo com uma longuíssima história da arte, desde o Trecento até ao século XX, desde o primitivismo até ao futurismo, desde Giotto até Léon Bakst. Segundo uma frase de *Le temps retrouvé*, a obra do escritor não é mais do que uma espécie de instrumento ótico através do qual o leitor há de descobrir aquilo que não poderia alcançar sem o livro¹⁹. Por conseguinte, importará compreender as considerações favoráveis de Proust acerca do museu como reflexões desenvolvidas segundo uma conceção de sujeito contemplador como elemento central, e não o objeto artístico enquanto tal. Não se trata de uma coincidência: aquilo que Proust identifica com o abruptamente subjetivo que, na contemplação da obra, potencia a irrupção da sua segunda vida – a mediação através da qual a obra de arte se separa da realidade que a envolve e a petrifica até à sua anulação –, apresenta-se como elemento que emerge no contexto da experiência da obra no espaço do museu. Este momento de recetividade subjetiva da obra de arte – esta inserção do objeto artístico no *movimento* da própria consciência – constitui-

18 «Der saturnische Blick der Erinnerung». ADORNO, 1963: 185.

19 A passagem referida é a seguinte: «Mas, voltando ao meu caso, eu pensava mais modestamente no meu livro, e seria até inexacto dizer que pensava nos que o leriam, nos meus leitores. Porque, a meu ver, eles não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, e o meu livro seria apenas como que uma daquelas lentes de aumentar igual às que o oculista de Combray propunha ao comprador». PROUST, 2005, v.7: 361.

-se, sob o olhar de Proust, não somente como ocasião de concretização de uma segunda imediatidade da mesma, mas, inclusivamente, como momento da sua produção, ou, pelo menos, do seu colocar-se novamente em *movimento*, potenciando-a com uma segunda vida, com uma possibilidade de sobrevivência. Segundo tal subjetivismo (proustiano), o momento da recetividade subjetiva da obra de arte determina-se como o elemento a partir do qual Proust pensa a possibilidade de abertura de fissuras na imanência da cultura que neutraliza o próprio objeto artístico.

Valéry perspetiva o ser *em-si* da obra de arte, compreendendo-o através de uma reflexão incessante. Por sua vez, o subjetivismo proustiano aguarda da arte a salvação do vivo. Contra a cultura e através dela, Proust defende o ato espontâneo que não se conforma com o estado de coisas (uma certa negatividade, uma certa crítica, contra o estado de coisas). Deste modo, Proust faz justiça às obras de arte – as quais são-no, enquanto tal, na medida em que encarnam essa mesma possibilidade de espontaneidade. Valéry sustenta a concordância com as posições de Mallarmé: tal como escreve no seu ensaio *Triomphe de Manet*, a realidade deverá existir para ser consumida pela arte; o mundo existe para produzir um livro belo; um poema absoluto é a sua consumação. Valéry perspetiva claramente o ponto de fuga para o qual se orienta a *poésie pure*; a sua própria ideia, a da elevação da arte a um culto, a uma idolatria, promoveu e beneficiou – paradoxalmente – o processo de decadência e de destruição da arte representado pelo museu: neste espaço, onde as obras se oferecem à contemplação como um fim em si mesma, estas tornam-se tão absolutas quanto aspirava Valéry e, não obstante, o mesmo Valéry reconhecera, aterrorizado, a realização do seu sonho.

Proust parece conhecer o antídoto para tal situação. As obras de arte, introduzidas no movimento da corrente subjetiva da consciência do contemplador, renunciam à sua prerrogativa cultural, apresentando-se como que libertas de tal usurpação lamentada por Valéry. Proust valoriza – como um perfeito *amateur* – o ato de liberdade da arte; Proust compreende a obra de arte como uma produção ou reprodução mediadas pela vida interior anímica de quem teve a felicidade ou a desgraça de produzi-la ou de desfrutá-la, não tomando em suficiente consideração a determinação objetiva daquela, isto é, o facto de a obra consistir numa entidade que se impõe, não apenas ao seu contemplador mas também ao seu autor, na sua coerência, estruturação e lógica internas e objetivas. Segundo Proust – tal como o lê Adorno –, as obras de arte não constituem reflexos da alma do autor nem encarnações de ideias platónicas ou seres puros, mas «campos de forças» entre o sujeito e o objeto. O elemento objetivo a favor do qual decorre a reflexão de Valéry somente se realiza, assim elucida Adorno, «mediante o ato de espontaneidade subjetiva, perspetivado por Proust como possibilidade de todo o sentido e de toda a felicidade»²⁰. Os museus não podem ser encerrados; tal não é sequer desejável – assevera Adorno. Mas os museus continuam a reclamar enfaticamente aquilo de que toda a obra de arte necessita: algo do contemplador.

20 «durch den Akt der subjektiven Spontaneität hindurch, in den Proust allen Sinn und alles Glück verlegt». ADORNO, 1963: 188.

Le regardeur – a expressão, tornada conceito estético, surge como elemento central no âmbito de um estudo do historiador da arte Dario Gamboni intitulado *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination en art moderne*, publicado em 2002. Trata-se, em verdade, de um conceito com o qual Gamboni se depara através da leitura dos escritos de Odilon Redon.

*O sentido do mistério consiste em estar, a todo o tempo, no equívoco, nos duplos, triplos aspetos, nas suspeitas de aspeto (imagens dentro de imagens), formas que virão a ser, ou que serão segundo o estado de espírito do observador*²¹.

Segundo Gamboni, tal fórmula apresentada por Redon, tão descrita quão prescritiva, poderá ser lida como uma caracterização de pendor eminentemente estético da obra do artista francês e, bem assim, da arte desenvolvida na viragem do século XIX para o século XX. O estudo de Gamboni, que toma por seu objeto as manifestações artísticas ocorridas entre 1880 e a Primeira Guerra Mundial num contexto cultural francês, apresenta-nos – a partir de uma atenta dedicação à arte, à estética e aos escritos de Redon – uma perspetiva acerca de uma certa tipologia de imagens, as designadas *imagens potenciais*, avaliadas à luz das possibilidades manifestas na sua experiência estética: o movimento de receção e de mediação da obra pelo *regardeur* – a experiência estética como um processo de natureza subjetiva, interpretativa, ininterruptamente envolta pela e desenvolvida segundo a *imaginação percetiva* (Baudelaire e a sua tese acerca da imaginação como *la reine des facultés* são continuamente mencionados por Gamboni) – determina-se como elemento constitutivo da obra de arte enquanto tal. Gamboni recorre, continuamente, a expressões estéticas de Redon: *art suggestif*, tal como o artista a define enquanto «uma radiação sensitiva impressa pelo espírito às substâncias, e que delas participa, emanando, também, das incitações dessas mesmas substâncias»²², afigura-se como a noção a partir da qual Gamboni se permite elaborar uma conceção de arte e de experiência estética que não redunde nem na apologia da objetividade pura, avançada por Valéry, nem no subjetivismo, para alguns demasiado filisteu, sustentado por Proust.

A *art suggestif* de Redon determina-se segundo os seus modos de possibilitação de um movimento fulgurantemente incessante entre, por um lado, o olhar do artista dirigido à natureza – *les forêts de symboles*, à la Baudelaire, campo de *correspondances*, matriz de potencialidades artísticas que apelam à imaginação – que conduz à gestação do seu trabalho e, por outro lado, o olhar do observador, *le regardeur*, a quem a obra, à primeira vista finalizada enquanto objeto artístico, atrai, interpela, estimula, invade, desaponta... O conjunto de trabalhos que compõem *Les origines* (particularmente *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*) são os objetos eleitos por Gamboni: de acordo com o historiador da arte, tais trabalhos de Redon, exemplificativos do seu conceito de

²¹ «Le sens du mystère, c'est être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regarder». REDON, 2000: 100.

²² «un rayonnement sensitif imprimé par l'esprit à des substances, et qui en participe, puisqu'il émane aussi des incitations de ces substances». REDON, 1987: 38.

imagens potenciais, não comportam meramente a possibilidade de inscreverem, em si mesmos, um número finito de representações de realidades mais ou menos explícitas, mas deverão, sim, ser apreciados como imagens *in statu nascendi*, deliberadamente convocando – e colocando em movimento – não somente o olhar, mas, inclusivamente, a imaginação perceptiva de quem as contempla. A singularidade da arte de Redon deverá, pois, ser lida segundo o seu próprio conceito de *art suggestif*, nunca confundida com outro tipo de aspirações temporal ou cronologicamente próximas e equivocadamente apontadas como afins: em *Roger et Angélique*, representação de uma cena de *Orlando Furioso*, o gosto pela metamorfose (decorrente da observação de formas naturais como nuvens, árvores, rochedos...), presente em Redon desde o início do seu percurso artístico, bem como a crescente tendência para diminuir ou eliminar referências icônicas, poderão ser afirmados; todavia, e contrariamente ao pronunciamento de Marcel Duchamp acerca de um certo sentido não-figurativo que poderia ser vislumbrado na arte de Redon, importaria assinalar, tal como Gamboni o esclarece, que tais fórmulas não servem a Redon como preceitos artísticos definitivos e sem possibilidade de retorno ou recuo: a pedra de toque da sua arte é, acima de tudo, o gosto (marcadamente deliberado e explicitado nos seus escritos) pela *sugestão*, *indeterminação* e *ambiguidade* que apelam à imaginação perceptiva do *regardeur* enquanto elemento determinante inscrito no próprio processo artístico. A perspetivação clara acerca do equilíbrio entre as intenções e as estratégias deliberadas do artista, presentes nas determinações formais e sensíveis da obra, e a receção profundamente espiritual, num sentido baudelairiano, do *regardeur* anunciam-se como os eixos teóricos que permitem a devida aproximação do estudioso ao trabalho de Redon. Gustav Kahn, perante o trabalho de Redon, assinalara o modo como as suas obras incitam, como se tal fosse o seu maior e único propósito, à imaginação perceptiva do contemplador, atendendo à possibilidade de diferentes espectadores desenvolverem distintas formas de melancolia a partir da experiência de tais representações²³. Pois, neste sentido, a imaginação perceptiva não se traduz somente num fenómeno excecional que intervém no momento da invenção ou da execução – a imaginação envolve todo o processo criativo num sentido lato, e tal processo aspira a alcançar, bem como a incluir, a participação do *regardeur*. Talvez a visão estética de Redon, assim lida e interpretada, se afigure como um relevante contributo para o debate entre Valéry e Proust acerca da experiência estética da arte.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (1963) – *Valéry Proust Museum*. In *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch, p. 176-189.
- CALASSO, Roberto (2013) – *La Folie Baudelaire*. Tradução de Alistair McEwen. London: Penguin Books.
- GAMBONI, Dario (1989) – *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ____ (2016) – *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination en art moderne*. Dijon: Les Presses du réel.
- KAHN, Gustav (1912) – *Hommage à Odilon Redon*. «La Vie», n.º 41, p. 129-136.

²³ Cf. KAHN, 1912: 130.

- KARPELES, Eric (2008) – *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of Lost Time*. London: Thames & Hudson.
- PROUST, Marcel (2003-2005) – *Em Busca do Tempo Perdido*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 7 vols.
- REDON, Odilon (1987) – *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédés de Confidences d'artiste*. Bordeaux: William Blake & Co.
- ____ (2000) – *À soi-même: journal 1867-1915*. Paris: José Corti.
- VALÉRY, Paul (1960a) – *Le problème des musées*. In *Œuvres. Pièces sur l'art*. Vol. II. Paris: Gallimard, p. 1290-1293.
- ____ (1960b) – *Triomphe de Manet*. In *Œuvres*. Vol. II. Paris: Gallimard, p. 1326-1333.
- ____ (2009) – *Eupalino ou o Arquitecto seguido de A Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*. Tradução de Maria João Mayer Branco. Lisboa: Fenda Edições.

IMAGEM E AUTOMAÇÃO – CONSIDERAÇÕES SOBRE ‘HESITANT HAND’ DE PAKUI HARDWARE

JOÃO RICARDO ANTUNES MATEUS*

Resumo: A proeminência do tecnológico tem um impacto concreto nas ferramentas de informação e estruturas auxiliares à percepção do real. Este artigo reporta-se às implicações deste mesmo aspeto no domínio da produção artística contemporânea, através de *Hesitant Hand*, obra de Pakui Hardware. *Hesitant Hand* é utilizado enquanto ponto de partida para uma reflexão sobre a problemática da automação e da imagem, que no caso de *Hesitant Hand*, é informada pelo processo de automação. A metodologia aplicada visa analisar o processo de automação e as imagens de *Hesitant Hand*. A partir da conciliação destes dois aspetos, é procurado explicar a implicação da imagem no caso de estudo apresentado. *Hesitant Hand* apresenta-nos imagens que incidem sobre a funcionalidade da própria imagem e que nos retratam um ecossistema em transformação. Este artigo argumenta que *Hesitant Hand* apresenta três categorias imagéticas distintas e contribui para o debate imagético, oferecendo uma conceção de imagem múltipla e estratificada.

Palavras-chave: imagem; automação; processualidades tecnológicas; Pakui Hardware.

Abstract: The prominence of the technological has a concrete impact on information tools, auxiliary to the perception of the real. This article focuses on the implications of this aspect in the field of contemporary artistic production, through *Hesitant Hand*, a work by Pakui Hardware. *Hesitant Hand* is used as a starting point for a reflection on automation and image, which in the case of *Hesitant Hand*, is informed by the automation process. This article tries to explain the implication of the image in the presented case study, by juxtaposing the automation process and the images of *Hesitant Hand*. Pakui Hardware's work presents us with images that focus on the semantics of the image itself and portrays an ecosystem in flux. This paper argues that *Hesitant Hand* presents three distinct set of images and contributes to the ongoing debate concerned with the image by displaying images that are plural and polymorphic.

Keywords: image; automation; technological processes; Pakui Hardware.

*A imagem autêntica é uma contradição em si,
porque está em lugar de algo que temos por real.*

Hans Belting¹

I. INTRODUÇÃO

A imagem continua a ser um elemento determinante dos nossos tempos e do decorrer histórico², não apenas como *eco de um mundo exterior* mas enquanto agente ativo de construção³.

De modo a podermos incidir sobre esta mesma questão, neste artigo propomo-nos utilizar *Hesitant Hand* (2017) do duo Pakui Hardware (Neringa Cerniauskaite e Ugnius Gelguda), enquanto ponto de reflexão para nos debruçarmos sobre a temática das proces-

* Faculdade de Belas-Artes do Porto. joaoramateus@gmail.com

¹ BELTING, 2011: 17.

² MITCHELL, 1984: 504.

³ HUYGHE, 1994: 499.

sualidades tecnológicas no domínio da produção artística e das imagens que advêm destas. Este será o nosso ponto de partida para nos dedicarmos a uma análise sobre a automação no plano artístico, e através desta, percebermos o que nos pode *Hesitant Hand* dizer sobre o fazer imagético no plano da produção contemporânea. Esta investigação incidirá assim sobre esta obra em particular e confirmará a sua pertinência através de três aspetos fundamentais: 1. Problematização da relação técnico/biológico do domínio artístico; 2. Incidência na supremacia de sistemas automáticos no processo global de manufatura; 3. Contribuição para o debate epistemológico da imagem. Os primeiros dois aspetos estão concentrados no segmento II «Automação em *Hesitant Hand*» e o último é exposto no segmento III «As Imagens de *Hesitant Hand*».

Veremos que, em parte devido à incidência da obra em questões relativas à condição laboral e automação de trabalho manual, *Hesitant Hand* insere-se num quadro político-económico. Ainda que este artigo reconheça estas implicações, concentrar nesta reflexão questões tão abrangentes tornar-se-ia incomportável. Tendo em conta que o nosso foco será a automação e a imagem, o nosso objetivo será circunscrever o impacto do dispositivo de *Hesitant Hand* às imagens apresentadas e a partir do contexto teórico delineado entender as considerações que são feitas sobre a Imagem.

II. AUTOMAÇÃO EM *HESITANT HAND*

Neringa Cerniauskaite e Ugnius Gelguda apresentaram *Hesitant Hand* na exposição coletiva *Citynature: Vilnius and Beyond* na *National Gallery of Art* de Vilnius em 2017. *Hesitant Hand* é composto por um braço mecânico e diversas impressões UV em silicone.

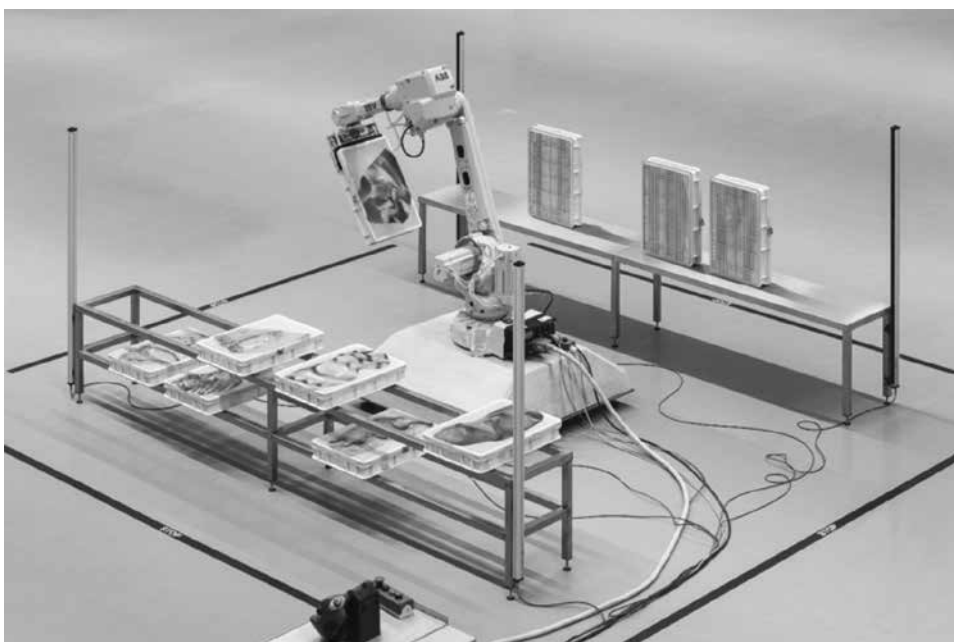


Figura 1 – Pakui Hardware. *Hesitant Hand*. (2017). Cortesia dos artistas.

O braço mecânico da empresa ABB utilizado nesta obra faz parte do modelo IRB 2600. O braço encontrava-se no centro de uma demarcação quadrangular e em dois lados opostos desta mesma demarcação podíamos ver as imagens impressas dispostas sobre bancadas metálicas. Todas estas impressões tinham sido colocadas sobre *transportation boxes*. O braço mecânico tratava depois de reorganizar todas estas caixas e imagens sobre ambas as bancadas de forma precisa e intencional mas sem um critério ou sequência imediatamente perceptível. Ainda que não haja indicação expressa dos autores, é-nos dado a entender que a obra que se rege em função de uma pré-programação. Ou seja, *Hesitant Hand* enquanto sistema computacional automático, dedica-se à transposição e atualização espacial das imagens no espaço expositivo.

As constantes transformações e atualizações do espaço que habitamos bem como a revolução tecnológica que lhes está associada, confluem de forma lógica numa transformação das nossas estruturas e ferramentas de informação⁴, constituindo uma realidade em transformação. Se as imagens nos servem como um dos mais fundamentais elementos de informação, isto significa que também a nossa conceção de imagens se encontra em alteração⁵.

A passagem do tempo confirmou-nos que a suspeita de Gombrich estava correta e o sucesso de novos meios tecnológicos veio de facto traduzir-se em novas práticas e metodologias nas quais estes meios podem ser aplicados⁶. *Hesitant Hand*, não só incorpora este novo paradigma, como, através deste, adiciona para a problemática da imagem. Para percebermos a importância da contribuição feita pelo trabalho de Pakui Hardware torna-se pertinente contextualizá-lo.

Hesitant Hand surge na sequência de um legado que tem vindo a pôr em questão a legitimidade de sistemas tecnológicos no espaço da produção artística. A incorporação de sistemas computacionais automáticos no domínio das obras de arte não é recente. A arte cibernética dos anos 60 prefigura o ponto de partida destes sistemas e demarca a fase de implementação de sistemas computacionais no domínio artístico.

Roy Ascott surge como uma das figuras pioneiras a destacar. No seu texto *Behaviourist Art and the Cybernetic Vision* Ascott afirma que a prática cibernética «is concerned in practice with the procurement of effective action by means of self-organising systems». Esta intenção decorre da função que Ascott atribui à arte moderna, onde o foco é recolocado para o contexto comportamental *artista-artefacto-espetador* e onde a preocupação descritiva, estruturativa e compositiva de factos, dá lugar à iniciação de eventos⁷, o que desde logo nos sugere uma noção de movimento e dinamismo. Ainda que existisse um interesse generalizado nos sistemas eletrónicos e na máquina (tal como a arte telemática nos permitia confirmar), dava-se uma transição para a qual Jack Burnham chamava atenção em *System Esthetics*, onde o foco que estava anteriormente centrado no objeto (*object-oriented*), se deslocava agora para sistemas (*systems-oriented*)⁸.

⁴ HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, 2017: 51.

⁵ BELTING, 2011: 9.

⁶ GOMBRICH, 1999: 103.

⁷ ASCOTT, 2002.

⁸ BURNHAM: 1968.

Sendo a primeira vez que esta possibilidade se afigurava, existiu também um claro interesse na relação simbiótica homem/máquina ou homem/computador⁹. Destacamos o trabalho de Les Levine que para além de se dedicar a esta relação e à implementação de sistemas computacionais, apresenta trabalhos contíguos a *Hesitant Hand*. São exemplos disto mesmo *Iris* de 1968 e *Contact: A Cybernetic Sculpture*, do ano seguinte, onde diversos monitores de diferentes cores colocados num único objeto metálico, devolviam gravações em tempo real do público presente na galeria, que observavam simultaneamente este objeto e a si mesmos. Em 2000, Wim Delvoye apresentou *Cloaca*, um conjunto de mecanismos, que de forma automática, simulavam o processo digestivo humano, do início ao fim. Todos estes mecanismos eram controlados por um computador ao qual o artista podia ter acesso de forma remota¹⁰. Esta foi a primeira obra de uma série que se desdobrou noutras variações adaptadas, todas elas com o mesmo propósito e que surgiram em 2003, 2004, 2006, 2007, 2009 e 2010.

Em 2016 surgem dois trabalhos que se aproximam particularmente de *Hesitant Hand*. Em primeiro lugar *The Painter*, 2016, de Piero Golia, no qual um braço mecânico criava pinturas abstratas na vez do artista, enquanto este tratava de outros afazeres¹¹. O braço mecânico substituíra assim a posição canónica do pintor ao gerar pinturas de modo automático e segundo uma programação prévia. No mesmo ano, Sun Yuan e Peng Yu apresentaram a sua obra *Can't Help Myself*, no museu Guggenheim em Nova Iorque. *Can't Help Myself* era constituído igualmente por um braço mecânico, rodeado por água opacamente tingida de vermelho, e que graças aos componentes que lhe foram adicionados em tudo se assemelhava a uma grande concentração de sangue. Durante a exposição, o braço mecânico tentava que este líquido não se espalhasse pelo espaço a que estava limitado, tentando concentrá-lo ao pé de si através de uma pá. O observador rapidamente percebe que esta tentativa é infrutífera e que o robot se encontra refém de uma tarefa sem fim à vista, confinado a repetir a mesma ação vez após vez. Toda a obra se encontrava circunscrita a um grande espaço translúcido e inacessível ao público. De grosso modo, este é o legado que antecede *Hesitant Hand*.

Mas de que modo contribui *Hesitant Hand* para o debate no plano artístico no que toca a sistemas tecnológicos automáticos? Observemos antes de mais que, quer Pakui Hardware, quer Sun Yuan e Peng Yu, recorrem a imagens remotas para falarem de um presente. Na palestra *Hésitation programmée et imagination transcendante* apresentada na École Normale Supérieure em Paris em 2017, Pakui Hardware referem-se à tríade *Nature-Technology-Contingency* enquanto conjunto inseparável e que se impõem com uma importância gradualmente acrescida, quanto mais as atividades humanas forem delegadas a processos automáticos. Quanto mais estes componentes se fundem uns com os outros e quanto mais dependemos de forma direta de sistemas tecnológicos, maior é a probabilidade de testemunharmos desenvolvimentos positivos inesperados – bem como o oposto.

⁹ BURNHAM, 1968: 31; YOUNGBLOOD, 1970: 181.

¹⁰ CRIQUI, 2001: 182, 183.

¹¹ BORDIGNON, 2017.

Graças à insistência perpétua a que *I Can't Help Myself* parece estar confinada, facilmente poderíamos estabelecer um paralelo com a tarefa igualmente austera de Sísifo. O invólucro translúcido em redor da peça de Sun Yuan e Peng Yu parece sugerir um confinamento semelhante, um tempo e um espaço diferente que enquanto espetadores, só podemos testemunhar de forma passiva. Neringa Cerniauskaite, uma parte de Pakui Hardware, no início da sua comunicação, começa por recordar as figuras de Epimeteu e Prometeu, em particular, o esquecimento de Epimeteu em atribuir características positivas ao ser humano depois de, graças a uma má previsão, as ter atribuído a todos os outros seres – acidente que Prometeu se prontifica a resolver com a dádiva do fogo. Neringa convoca o antigo mito em prol de uma declaração estruturante para esta investigação: *Accident is a basic condition of progress*¹².

Mais do que nunca, à luz de uma realidade progressivamente mais tecnológica e industrializada, o acidente torna-se parte inerente do conhecimento e por isso mesmo, uma condição base do progresso¹³. *Hesitant Hand* surge com um reconhecimento concreto deste aspeto que é diretamente desenvolvido através do uso do braço mecânico. *Hesitant Hand* parte do erro que pode, na verdade, ser mais do que erro. Esta possibilidade de erro surge a partir do uso que fazemos dos recursos que temos à nossa disposição. Se mais do que de condições geopolíticas, a História é também ditada pelos recursos e pela implementação de energia em determinado período¹⁴, *Hesitant Hand* exercita e materializa a imagem de uma época que é a nossa, incorporando em si o arquétipo da manufatura contemporânea. O acidente (e a destabilização gerada por meio do acidente), torna-se deste modo parte instrumental no discurso de *Hesitant Hand*.

Por outro lado, a articulação robótica de *Hesitant Hand* substitui uma processualidade manual. A utilização da *linguagem ordenativa da máquina*¹⁵, replica a metodologia do complexo industrial capitalista e coloca-a em linha direta de comparação com o trabalho manual que aqui se encontra ausente. A substituição da mão por uma articulação robótica tem duas implicações: (1) Em primeiro lugar confronta-nos com a presença imperativa da componente tecnológica no domínio artístico, contrapondo-a diretamente a uma prática manual que, de algum modo, é questionada ao ser confrontada com um processo completamente automatizado. No entanto, ainda que esta seja uma obra que opera de forma automática, poderá ser importante não esquecer as inevitáveis insuficiências e limitações destes sistemas¹⁶. Este aspeto que poderia ser visto como um impedimento, torna-se no caso de *Hesitant Hand*, uma oportunidade (e é aqui que entra a potencialidade do acidente). Não apenas para se poder reportar ao binómio tecnológico/biológico, mas também para poder convocar, de forma aparentemente paradoxal, qualidades humanas em processos automáticos, em particular, *hesitação*¹⁷. É deste mesmo aspeto do qual deriva o nome da obra. Pakui Hardware parece incidir, justamente, sobre o cruza-

¹² POSTDIGITAL, 2017.

¹³ VIRILIO, 1995: 98, 109.

¹⁴ *Ibid*: 144.

¹⁵ BRANCO, 2013a: 109, 110.

¹⁶ *Ibid*, p.111.

¹⁷ MADSEN, 2017.

mento biológico e tecnológico abordado por Patrícia Castello Branco, em particular a forma como através de sistemas tecnológicos nos podemos referir aos «aspectos não-visíveis do corpo e podemos falar deste, não enquanto mecanismo, mas como circuito neuronal de funções e energias»¹⁸. A coreografia de *Hesitant Hand* chama atenção para as semelhanças nas quais se aproxima de processualidade biológicas que, em certos momentos se podem tornar automatizadas, mas que nunca realmente se transfiguram na automação estéril de *Hesitant Hand*. Este aspeto gera mais do que um puro distanciamento – através do contraste mecânico dos movimentos do braço, testemunhamos um aumento de uma consciência física¹⁹. De forma aparentemente paradoxal, a automação de *Hesitant Hand* cria um ponto de aproximação com a nossa fisicalidade. (2) Em segundo lugar significa também que podemos utilizar *Hesitant* como ponto de reflexão sobre a própria comodificação artística. Todos os elementos constituintes da obra revelam advir de uma seleção criteriosa, e isto inclui as próprias *transportations boxes*, ou suportes onde se encontram as imagens que *Hesitant Hand* movimenta. Ainda que com um aspeto estéril, não deixam de nos remeter para uma imagem de um quotidiano que nos é próximo visto que se assemelham a caixas de frutas. Esta associação mais imediata não será destituída de sentido, dado que o próprio duo confirma ter interesse na forma como «these kind of new inventions are aligned with the expansion of capitalism»²⁰. A apropriação direta de um objeto universalizado e intrinsecamente associado a uma tradição consumista e comercial, está em linha de concordância com esse mesmo interesse. Do mesmo modo, poderá ser importante notar que a ABB sublinha que graças ao seu peso e design o IRB 26000 «can cut the cycle times of the industry benchmark by up to 25 %» resultando no aumento da capacidade de produção e numa maior produtividade²¹. A supremacia do braço mecânico de *Hesitant Hand* no ambiente que domina é a materialização do reconhecimento, não apenas de uma sociedade de consumo, mas de uma arte consumida pelas massas²², espaço onde já nem os próprios artistas ou curadores estão protegidos da automação²³.

Hesitant Hand adota uma linguagem que nos reflete as singularidades do nosso tempo. Reconhecemos nesta um paralelo com o interesse expressado já por Les Levine nos anos 60, com o plástico e com o conceito de *value and exchange*, diretamente relacionado com as propriedades físicas dos objetos e com o seu estatuto descartável, e simultaneamente enquanto produto comercial de produção em massa²⁴. O fluxo e o *eminente reutilizável*²⁵ são agora características reconhecíveis de um tempo que se pauta pelo irregular e pelo movimento perpétuo. A massificação do complexo artístico confirma-nos que o caráter de *fluxo e interação*, oposto a uma já distante imagem de estagnação ou singularidade²⁶, se

18 BRANCO, 2013a: 579.

19 *Ibid*: 281.

20 POSTDIGITAL, 2017.

21 (n.d.). IRB 2600. Consultado a 3 abril, 2019. « <https://new.abb.com/products/robotics/industrial-robots/irb-26000>».

22 LOTRINGER & VIRILIO, 2005: 61.

23 POSTDIGITAL, 2017.

24 HOLERT, 2013: 292.

25 BAUMAN, 2007.

26 BRANCO, 2013a: 110.

tornou agora num dos mais importantes denominadores comuns da produção contemporânea. Ao fazerem uso de um sistema computacional que opera de um modo automático, Pakui Hardware colocam em questão a «unicidade e singularidade da forma reificada na tela nas condições históricas e materiais da sua produção em articulação com o fluxo e o permanente fazer e desfazer das configurações presentes»²⁷, distanciando-se categoricamente de uma imagem fixa.

A reconfiguração de uma processualidade técnico-manual numa puramente computacional proporciona-nos uma encenação de um modo de operar completamente delegado a processos automáticos. Para além de fornecer um importante reflexo do sistema comercial de distribuição material no espaço expositivo, o aparato dispositivo de *Hesitant Hand* estrutura forma decisiva a leitura que é feita dos objetos apresentados. Por isso mesmo a componente fundamental que nos impele à segunda parte deste artigo prende-se com a mercadoria que *Hesitant Hand* manipula – imagens.

III. AS IMAGENS DE *HESITANT HAND*

Todos os elementos que correspondem a um reflexo preciso da época em que são produzidos, incorporam de algum modo, particularidades dessa época. Como tal, falar da imagem implica falar de uma *conceção social de imagem* e das funções que cada sociedade, em dado momento, atribui à imagem²⁸.

Para além de recriar a imagem de determinada época, *Hesitant Hand* incide sobre a conceção e a epistemologia da própria imagem. *Hesitant Hand* não cria imagens da mesma forma que a obra de Piero Golia, mas deixará claro que a «leitura dos objetos passa pelo «entendimento» da imagem a que esses objetos se reportam»²⁹.

Toda a imagem está associada a uma constelação semântica que parte de uma matriz cultural e ideológica específica³⁰, sendo por isso o ato de decifrar cada imagem dependente de cada matriz específica. Para além desta, há igualmente que ter em conta, tal como Ricardo Campos nota, a importância decisiva que os dispositivos têm na leitura das imagens a que estão associados, em particular dispositivos tecnológicos. Ao regularem as expectativas dos observadores, os dispositivos designam quadros simbólicos e cognitivos sobre a qual a leitura das imagens é feita, sendo esta leitura suscetível de ser alterada em função do suporte em que assenta³¹. Tendo em conta a natureza mutável de toda a tecnologia, aspeto do qual *Hesitant Hand* é paradigmático, este fator obriga-nos a repensar de forma constante a epistemologia das próprias imagens³². Por este mesmo motivo, os suportes onde as imagens de *Hesitant Hand* surgem – quer o suporte individual de cada imagem, quer o braço mecânico – têm uma importância decisiva e devem ser tidos em consideração quando nos debruçamos sobre as suas imagens.

²⁷ *Ibid*: 109.

²⁸ GOMBRICH, 1999: 48; CAMPOS, 2015: 331.

²⁹ MELO, 1998: 68.

³⁰ CAMPOS, 2015: 331, 336.

³¹ *Ibid*: 334.

³² *Ibid*: 332.

Todas as imagens de *Hesitant Hand* aparentam ser amostras, recortes ou fragmentos de texturas, algumas delas polidas demais para serem completamente orgânicas. As imagens

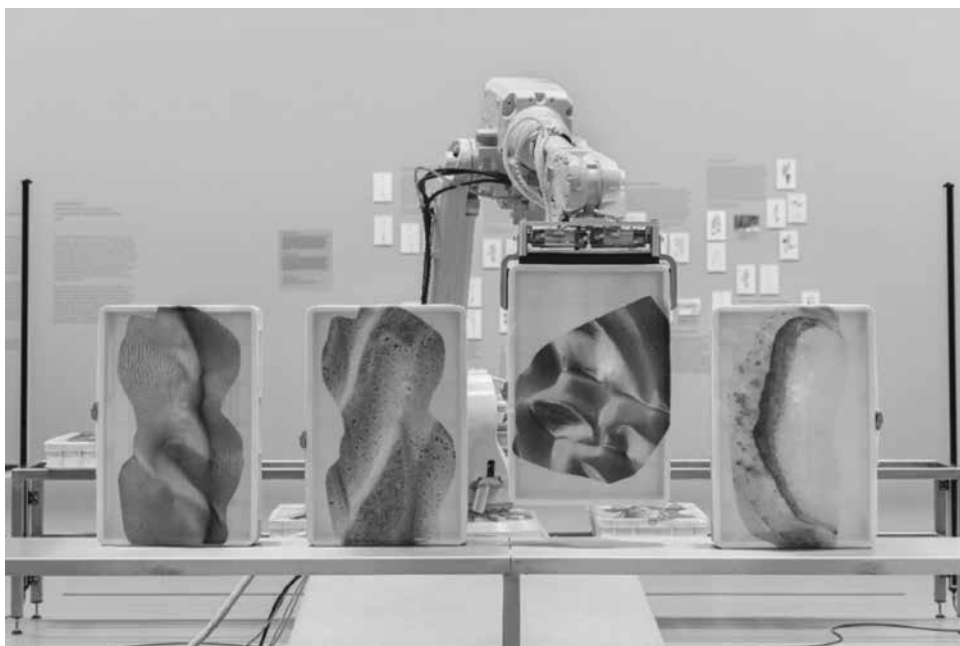


Figura 2 – Pakui Hardware. *Hesitant Hand*. (2017). Cortesia dos artistas.

surtem impressas sobre uma camada elástica de silicone e cobrem uma das faces de cada *transportation box*. A aparente maleabilidade das imagens e o nível quase microscópico de precisão remetem-nos para o domínio científico ou tecnológico. Devido à elasticidade do silicone, durante o processo de transposição, as imagens adquirem um movimento e instabilidade concretos. No site oficial dos artistas podemos confirmar que as imagens utilizadas para gerar as imagens que se encontram expostas, são provenientes do arquivo digital da NASA³³. Isto mostra-nos, desde logo, que as imagens de *Hesitant Hand* não são imagens singulares, mas sim estratificadas. Argumentamos por isso que no contexto da obra são propostas três categorias imagéticas. Até aqui reconhecemos duas: as imagens geradas pela obra (as que se encontram de forma objetiva em movimento pelo braço mecânico) e as imagens externas retiradas de um arquivo que servem a obra.

A apresentação formal das *transportations boxes* que em muito se assemelham ao esboço de que poderia ser um quadro, bem como o processo de reconfiguração espacial das imagens, sugerem a compreensão das *ordens simbólico-tecnológicas* que estruturam os modos de análise e entendimento das imagens, e que subordinam a natureza da imagem ao suporte a que está associada³⁴. Ou seja, a incorporação de imagens em suportes que

³³ (n.d.). *Hesitant Hand* (National Gallery of Art, Vilnius). Consultado a 3 de abril, 2019, «<http://pakuihardware.org/index.php?works/hesitant-hand-national-gallery-of-art-vilnius/>».

³⁴ CAMPOS, 2015: 335.

não são imediatamente reconhecíveis mas que nos remetem para referentes familiares parecem incidir sobre a manipulação das expectativas que o observador pode ter relativamente à imagem com que se depara. A impercetibilidade das imagens, ou o que podemos considerar ser uma dificuldade de descodificação das mesmas, dá seguimento a isto mesmo. Desvinculadas de uma representação simbólica e de signos pictóricos convencionais estas proposições reportam-se à semântica da própria imagem.

Da mesma forma que a coreografia do aparato de *Hesitant Hand* remete para um legado exterior a si, também as imagens se reportam a referentes externos. A apropriação de outras imagens e a estratificação imagética presente na obra, para além de demonstrarem um reconhecimento de uma sociedade regida por uma multiplicidade de imagens³⁵, conduzem-nos a um importante entendimento polimórfico e fragmentado da imagem³⁶. A própria diversidade de imagens deixa claro que Pakui Hardware parte de um pressuposto que se mostra pouco interessado numa conceção de uma Imagem unívoca e singular mas que, pelo contrário, visa afirmar os dispositivos apresentados enquanto imagens de imagens subscrevendo a perspetiva de uma realidade que é tanto imagem, como real³⁷.

Por outro lado, a multiplicidade de imagens e o movimento gerado por estas e em torno destas, pode de algum modo ser vista como uma insurgência contra o pressuposto ilusório da imagem unívoca que precede o pós-modernismo. *Hesitant Hand* informa a imagem não para lhe conferir uma forma definida e imutável³⁸, mas para abrir possibilidade precisamente ao oposto. Da mesma forma que o braço mecânico de *Hesitant Hand* encena o crescente domínio da automação industrial, também estas imagens se automatizam, industrializam e desmembram sobre uma elaboração fluida e *infinitamente decomponível e reconstituível*³⁹, remetendo-nos igualmente para a qualidade cyborg e intermedial que tem vindo a definir a arte pós-modernista⁴⁰. Esta perspetiva justificaria, por exemplo, a qualidade informe e inconstante das imagens apresentadas que podem ser vistas como uma materialização deste aspeto.

Se nenhuma imagem existe de forma puramente isolada, esteticamente, as imagens de *Hesitant Hand* aproximam-se e partilham uma linguagem semelhante à de imagens geradas a partir de sistemas computacionais. A produção de Robbie Barrat apresenta-se como um exemplo a destacar no que toca a imagens geradas por intermédio de inteligência artificial. As reconstruções feitas pela codificação criada por Robbie retêm o mesmo elo entre contribuições manuais e aplicações computacionais. Quer sejam elas paisagens ou retratos nus, todas as suas imagens subvertem uma expectativa de veracidade ao apresentarem contornos de uma natureza diferente. Estas produções, aproximam-se muito mais do conhecido caso do retrato de *Edmond Belamy*⁴¹, um dos primeiros quadros a ser

³⁵ JOLY, 2003: 202; CAMPOS, 2015: 332.

³⁶ CAMPOS, 2015: 332.

³⁷ BRANCO, 2013a: 551.

³⁸ HUYGHE, 1994: 515.

³⁹ BRANCO, 2013a: 575.

⁴⁰ TOTA, 2000: 199; RAJEWSKY, 2005.

⁴¹ ROLEZ, 2019.

gerado por inteligência artificial e a entrar no circuito comercial artístico. Ambos estes exemplos, e até mesmo em parte o retrato de *Edmond Belamy*, não se procuram afirmar como realísticos. Tal como Robbie nos confirma, eles falham nesse aspeto: «The machine failed to learn all of the proper attributes found in nude portraits (...)»⁴². No entanto a sua natureza acidental não é um erro mas uma característica estrutural que define estas imagens, visto que tal como afirmámos antes a destabilização criada pelo acidente é fundamental.

Fará por isso sentido que na produção de Pakui Hardware o conceito de natureza não surja enquanto utopia, mas sim profundamente associado à componente tecnológica, que não deixa de ser uma extensão da primeira. Um retorno à natureza faz por isso pouco sentido no contexto da produção do duo:

*But return to what, to which point? [...] There's no heritage that is preserved as such, because we can't stop things if they are always evolving, we can't think of nature as something that is static. It's always evolving, changing and adapting to our reactions as well*⁴³.

Tal como as imagens de *Robbie Barrat*, as imagens de *Hesitant Hand* reformulam uma aproximação ao que apelidamos de natureza, através de uma reflexão atualizada entre processos orgânicos e tecnológicos. Ao considerar uma relação atualizada entre corpo, tecnologia e imagem Pakui Hardware contribui para a potenciação destas imagens enquanto agentes mediadores que procuram viabilizar uma ordem percetiva dominada pela sinestesia tátil e que suplanta o ocularcentrismo moderno⁴⁴. Os volumes dentro das *transportation boxes*, que quebram a já frágil pura bidimensionalidade que poderíamos ver nas imagens das impressões, bem como todo o trabalho escultórico dos artistas posterior a *Hesitant Hand*, são exemplos disso mesmo.

As imagens encontram-se assim em movimento, de dois modos diferentes: antes de mais, espacialmente, por intermédio do braço mecânico; mas as diversas modelações das imagens, que revelam ser variações sobre um tema, inferem um movimento próprio. O seu movimento é o de uma natureza e de um ecossistema igualmente em fluxo. Se de algum modo as pudermos considerar janelas para uma realidade⁴⁵, estas são janelas que refletem a transformação que ocorre dentro e fora destas e que, como tal, se apresentam elas mesmas transformadas ou adaptadas. *Hesitant Hand* manipula imagens em movimento, da mesma forma que opera sobre imagens próprias. *Hesitant Hand* é de igual modo, objeto e entidade que objetiva. É, deste modo, uma imagem a operar sobre imagens. Este é a terceira e última categoria imagética presente em *Hesitant Hand*: o da obra, na sua totalidade, enquanto imagem.

Qual é então a implicação da imagem, no caso de *Hesitant Hand*? Notemos que a forma como as imagens são utilizadas é significativa. As imagens são colocadas e reco-

⁴² (n.d.). Robbie Barrat. Disponível em <https://robbiebarrat.github.io/> [Consulta realizada em 21/04/2019].

⁴³ VIDEOBRASIL, 2018.

⁴⁴ BRANCO, 2013a: 579; CAMPOS, 2015: 336.

⁴⁵ BELTING, 2011: 9.

cadadas em disposições diferentes vez após vez – são tratadas como produtos, e por isso mesmo, transformadas em produtos. Para além disto, a pluralidade de imagens e o movimento a que estão sujeitas são igualmente importantes. Ambos estes aspetos confluem numa conceção de imagem que para além de ser múltipla, se encontra em constante reformulação. Tal como as imagens de Robbie Barrat, estas imagens subvertem a expectativa de reprodução de verdade frequentemente vinculada à imagem, e através da sua meta-linguagem chamam atenção para os processos de classificação, significação e examinação que utilizamos para fazer o retrato do mundo e que consequentemente modelam a nossa realidade⁴⁶.

A componente de automação torna-se deste modo fulcral ao informar de modo decisivo a leitura destas imagens. Estas imagens reportam-se assim ao vínculo entre a rede expansiva de sistemas computacionais e processualidade manuais e à própria transformação e reinterpretação imagética. O privilegiar de diversas imagens em detrimento de uma imagem singular ou absoluta rejeita um entendimento unívoco e inalterável da imagem que é cada vez mais, como *Hesitant Hand* demonstra, múltipla e adaptável ao quadro epistemológico em que é enquadrada⁴⁷.

A proeminência das imagens em *Hesitant Hand* torna-se essencial devido a este mesmo estatuto enquanto imagens industrializadas/produtos. É desta forma que as imagens de *Hesitant Hand* dão continuidade a um diálogo atualizado sobre a imagem, no seio do qual existe uma perceção de que graças aos diversos fatores que influenciam a leitura de cada imagem, dificilmente poderemos falar de *imagem* mas sim de *imagens*⁴⁸. A utilização do sistema IRB 2600 e o movimento que este acaba por embutir às imagens, espelha a pluralidade das imagens, não apenas das que são apresentadas, mas de todas às quais estas estão associadas e às quais estas se reportam, bem como a necessidade que esta tem de ser repensada de forma constante. Assim sendo, *Hesitant Hand* revela-se igualmente paradigmática de uma constante atualização simbólica imagética.

Enquanto o braço mecânico de *Hesitant Hand* encena processos industriais, as suas imagens são documentos que existem enquanto testemunhos desses mesmos processos, enquanto expressões de um *post-human collective* que se estende através de *ecossistemas próprios*⁴⁹.

IV. CONCLUSÃO

De forma coincidente ou não, no contexto da exposição, *Hesitant Hand* encontrava-se próximo de um trabalho com o qual, de modo direto ou indireto, acaba inegavelmente por dialogar⁵⁰. Este trabalho, pertencente a Vida Motiekaityte, tinha por título *Urbophytocoenoses: Syntaxonomy, Toxicotolerance, Successions, Functions* e apresentava-nos várias

⁴⁶ CAMPOS, 2015: 336.

⁴⁷ CAMPOS, 2015: 341.

⁴⁸ *Ibid*: 344.

⁴⁹ (n.d.). *Hesitant Hand* (National Gallery of Art, Vilnius).

⁵⁰ Figura 2.

espécies de plantas com o intuito de estudar a vegetação urbana da Lituânia, o que recolava *Hesitant Hand* entre o tecnológico e o profundamente biológico e mais uma vez, sob a alçada da imagem.

Este pormenor permite-nos resumir algumas das contribuições mais imediatas que procurámos expor até aqui. Desde logo, a componente de automação e a utilização do IRB 2600 contextualizam *Hesitant Hand* no seguimento de obras system-oriented. A inexistência de uma prática manual e a substituição da mão operativa por um sistema computacional automático, confronta-nos com a soberania da componente tecnológica, no espaço artístico e no domínio operário. Ao passo que esta surge através da sua hegemonia, a componente biológica, é convocada, inversamente, pela sua ausência. Enquanto possível imagem do complexo industrial contemporâneo e de um gradual processo de comodificação, *Hesitant Hand* dá seguimento a uma questão de legitimidade de processos automáticos relativos ao fazer artístico e imagético. Deste modo o aparato de *Hesitant Hand* impacta de forma direta a expressão imagética apresentada.

Delimitar estes aspetos torna-se fundamental de modo a podermos justificar o impacto que o dispositivo da obra exerce na leitura que é feita das imagens apresentadas. A partir deste enquadramento definimos a presença de três tipos de imagens na obra: (1) as imagens geradas pela obra, (2) as imagens externas que servem a obra, e (3) a obra enquanto imagem. Estipulámos, portanto, que podemos ver nesta obra uma imagem a incidir sobre a operatividade e funcionalidade da própria Imagem. Ao passarmos pelo binómico biológico/tecnológico, pela supremacia de sistemas automáticos na distribuição comercial e pela contribuição da obra no que toca à imagem, respetivamente, procurámos deixar claro que estas imagens são fruto de um ecossistema em transformação, de um modo de produção industrial e imagético em adaptação a novas processualidades no âmbito da supremacia tecnológica.

A contribuição de *Hesitant Hand* no contexto do debate imagético prende-se por isso com o entendimento denso e plural que é feito da imagem e com a problematização desta no domínio da supremacia tecnológica. É por meio destas que é proposto um repensar do ocularcentrismo dominante que imbui a imagem numa noção ilusória de veracidade e transparência. Como nos são apresentadas, as imagens sustentam uma perspetiva da transformação das estruturas e ferramentas de informação, convergindo na atualização das imagens, elas mesmas fragmentos de uma rede plural de símbolos, linguagens e tecnologias.

BIBLIOGRAFIA

- ASCOTT, R. (2002) – Behaviourist Art and the Cybernetic Vision. In Packer, R. & Jordan, K. (Ed.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. Nova York: Norton.
- BAUMAN, Z. (2007) – *A Vida Fragmentada: Ensaios Sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 978-972-708-932-1.
- BELTING, H. (2011) – *A Verdadeira Imagem*. Porto: Daphne Editora. ISBN: 978-989-8217-13-4.
- BENEDEK, A., VESZELSKI, Á. (2016) – *In the Beginning Was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition*. Frankfurt: Peter Lang AG. ISBN: 978-3-631-67860-2.

- BRANCO, P. S. C. (2013a) – *Imagem, Corpo, Tecnologia. A Função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Para a Ciência e Tecnologia. ISBN: 978-972-31-1453-9
- BRANCO, P. C. (2013b) – *Imagem, Corpo, Tecnologia. Um futuro Pós-Humano?* Baptista, Tiago e Martins, Adriana, (Ed.), «Atas Do II Encontro Anual Da AIM», Lisboa: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, p. 27-39. ISBN: 978-989-98215-0-7.
- BURNHAM, J. (1968, setembro) – Systems Esthetics. *Artforum*, p. 31-35.
- CAMPOS, R. (2015) – «Mas o que é, afinal, isso da «imagem»? Para um reequacionamento dos discursos da antropologia visual». In Sarmiento, C., & Moreira, C. (Eds.) – *Semióticas da Comunicação Intercultural: da teoria às práticas*, p. 329-347. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 978-972-36-1441-1.
- CRIQUI, J. (2001, setembro) – Eater's Digest. *Artforum International*, p. 182.
- FISTER, B. (1996) – *On the Threshold of Representation: The Function of the Holbein Christ in The Idiot*. Disponível em <<http://homepages.gac.edu/~fister/ThresholdofRepresentation.html>>. [Consulta realizada em 10/04/2019].
- GALANTER, P. (2003) – «What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory». In *Proceedings of the Generative Art 2003 – 6th Generative Art Conference*. Milão.
- GOMBRICH, E.H. (1969) – *The Evidence of Images*. «Interpretation: Theory and Practice». Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 35-68.
- ____ (1999) – *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Londres: Phaidon. ISBN: 0 7148 3655 9.
- GRAHAM, G. (1997) – *Filosofia das Artes. Introdução à Estética*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-1080-3.
- HABERMAS, J. (1994) – *Técnica e Ciência como «Ideologia»*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0661-X.
- HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, R. (2017) – *Technology and Self-modification: Understanding Technologies of the Self After Foucault*. «Journal of Science and Technology of the Arts», [Special Issue], Vol. 9, No. 3, p. 45-57. ISSN 2183-0088.
- ____ (2016) – *Overcoming Information Aesthetics: In Defense of a Non-Quantitative Informational Understanding of Artworks*. «Journal of Science and Technology of the Arts», [Special Issue], Vol. 8, No. 1, p. 17-27. ISSN 2183-0088.
- HOLERT, T. (2013, maio) – Information Society. *Artforum International*, p. 288-295.
- HUYGHE, R. (1994) – *Diálogo com o Visível*. Braga: Bertrand Editora. ISBN 972-25-0834-2.
- JOLY, M. (2003) – *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-1181-8.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995) – *Olhar Ouvir Ler*. Porto: Edições Asa. ISBN: 972-41-1374-4.
- LOURENÇO, E. (1996) – *O Espelho Imaginário – Pintura Anti-Pintura Não-Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOTRINGER, S., VIRILIO, P. (2005) – *The Accident of Art*. Nova Iorque: Semiotext(e). ISBN: 1-58435-020-2.
- MARTINS, H. (1996) – *Hegel, Texas – e outros Ensaios de Teoria Social*. Lisboa: Edições Séclo XXI. ISBN: 972-82-93-08-9.
- MELO, M.F.B. (1998) – *Imagens da Arte. Contributos Para a Historiografia da Arte em Portugal no Século XV*. Lisboa: Guimarães. ISBN: 972-665-410-6.
- MITCHELL, W.J.T. (1984) – *What Is An Image?* «New Literary History: A Journal of Theory And Interpretation (Image/Imago/Imagination)». Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Vol. 15, No. 3.
- NAKE, F.; GRABOWSKI, S. (2017) – *Think the Image, Don't Make It! On Algorithmic Thinking, Art Education, and Re-Coding*. «Journal of Science and Technology of the Arts», [Special Issue], Vol. 9, No. 3, p. 21-31. ISSN 2183-0088.
- RAJEWSKY, I. O. (2005) – «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, n. 6, p. 43-64.
- ____ (2010) – «Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality». In Lars Elleström (ed.) – *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 51-68.
- ROLEZ A. (2019) – *The Mechanical Art of Laughter*. «Arts». Vol.8, No.1. ISSN 2076-0752.

- TEMKIN, D. (2017) – *Language Without Code: Intentionally Unusable, Uncomputable, or Conceptual Programming Languages*. «Journal of Science and Technology of the Arts», [Special Issue], Vol. 9, No. 3, p. 83-91. ISSN 2183-0088.
- TOTA, A. L. (2000) – *A Sociologia da Arte*. Do Museu Tradicional à Arte Multimédia. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN: 972-33-1612-9.
- VIRILIO, P. (1995) – *The Art of the Motor*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 0-8166-2571-9.
- YOUNGBLOOD, G. (1970) – *Expanded Cinema*. Nova Iorque: E.P. Dutton. ISBN: 978-0525472636.

RECURSOS ONLINE

- BORDIGNON, E. (2017) – «Conversation Piece | Part 3 – Piero Golia». *ATP DIARY*. Disponível em <atpdiary.com/conversation-piece-part-3-piero-golia/>. [Consulta realizada em 20/04/2019].
- (n.d.) – Hesitant Hand (National Gallery of Art, Vilnius). Disponível em <http://pakuihardware.org/index.php?/works/hesitant-hand-national-gallery-of-art-vilnius/>. [Consulta realizada em 03/04/2019].
- (n.d.) – IRB 2600. Disponível em <https://new.abb.com/products/robotics/industrial-robots/irb-2600> [Consulta realizada em 03/04/2019].
- MADSEN, K. V. (2017) – «PAKUI HARDWARE» *Berlin Art Link*. Disponível em <www.berlinartlink.com/2017/12/12/pakui-hardware/>. [Consulta realizada em 20/04/2019].
- POSTDIGITAL, E. (2017, 21 de dezembro) – La spontanéité programmée et l'imagination transcendante – Pakui Hardware & Catherine Malabou. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EETB-q1U2fwM>. [Consulta realizada em 03/04/2019].
- PRIGANICA, A. & GAGNON, M.-C. (28 de março, 2017) – *Constructing Realities – A Conversation with Pakui Hardware*. Disponível em <https://www.widewalls.ch/pakui-hardware-interview/> [Consulta realizada em 02/04/2019].
- (n.d.) – Robbie Barrat. Disponível em <https://robbiebarrat.github.io/>. [Consulta realizada em 21/04/2019].
- VIDEOBRASIL. (2018, 23 de janeiro) – Pakui Hardware | 20.º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nYal2MjjEds>. [Consulta realizada em 04/04/2019].

NÃO KAHLO:

ENTRE AS MATÉRIAS-FANTASMA E O DEUS NIETZSCHIANO

SÍLVIA RAPOSO*

Resumo: O presente artigo parte de uma investigação em artes sobre o espetáculo Não Kahlo para evocar o lugar da performance frankensteiniana enquanto lugar por excelência da incorporação de imagens, questionando e apropriando o conceito de hibridismo e a teoria Nietzscheana da morte de Deus, associada ao pós-Modernismo e ao advento do «fim da arte» através do seu cruzamento com o conceito de medialidade na arte e com a teoria do «phásma» na imagem na acepção de Jean Pierre Vernant. Através da teoria de Vernant, que reivindica um entendimento da imagem enquanto parte igualmente composta por «pictura» e «imago», reivindica-se o lugar do artista contemporâneo enquanto entidade dupla que integra o Super-Homem e o Deus de Nietzsche, evocando-se novos formatos de medialidade na arte, redefinindo o conceito de médium cinematográfico a partir da noção de «matérias-fantasma», numa procura por um médium do cinema que não se reduza ao filme ou imagem projetada.

Palavras-chave: performance; estética Frankenstein; morte de Deus; matérias-fantasma.

Abstract: This article starts from an art based research on the Não Kahlo performance to evoke the place of Frankensteinian performance as a place of the incorporation of images, questioning and appropriating the concept of hybridity and the Nietzschean theory of the death of God associated with Post-Modernism and the advent of the 'end of art' through its intersection with the concept of mediality in art and the theory of 'phasma' in image according to Jean Pierre Vernant. Through Vernant's theory, which claims an understanding of the image as part equally composed of «pictura» and «imago», the place of the contemporary artist is claimed as double entity that integrates the Superman and the God of Nietzsche, evoking new mediality formats in art, redefining the concept of cinematographic medium from the notion of 'ghostly-matters', in a search for a cinema medium that is not restricted to the film or projected image.

Keywords: performance; Frankenstein aesthetics; death of God; ghostly matters.

INTRODUÇÃO

Há todo um mundo no homem que se exprime sobretudo através de imagens significantes (...), trata-se do mundo da memória e dos sonhos. Todo o esforço de reconstrução da memória é uma «série de im-signos», ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica. (...) O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema¹.

Pasolini fala-nos numa articulação entre memória, sonho e imagem cinematográfica, demonstrando-nos como a imagem no cinema poderá ser comparada ao sonho, no sentido em que existe uma estreita relação entre a forma como se criam os significados de um cinegrama e de uma imagem onírica, ou como destaca Epstein, «tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente»².

* FLUL-UL/CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia. silva961993@gmail.com

¹ PASOLINI, 1982: 138.

² EPSTEIN, 1983: 296.

O próprio sonho, tal como o cinema, é «projeção-identificação»³, pois «na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projecções-identificações referentes à vida real em movimento»⁴, ou seja, confrontamo-nos com uma realidade afetiva – o «encantamento da imagem». Trata-se de uma exaltação da visão das coisas banais ou quotidianas, recorrendo ao duplo, aos poderes da sombra, a uma sensibilidade específica, à fantasmagoria, que permitem atrair projecções-identificações melhor do que a própria vida. É por este motivo que Morin define o espectador enquanto uma entidade infantilizada, sob efeito de uma neurose artificial, motivo pelo qual, no cinema, rapidamente se passa do grau afetivo ao grau mágico⁵. Isto é mais facilmente permitido pela segregação física entre o espectador e o espectáculo, pois, se no teatro a presença do espectador se pode refletir na performance do ator, no cinema, a ausência física torna impossível uma cooperação prática espectador-espectáculo⁶. Neste sentido, estando o espectador de cinema num estado hipnótico, concede-se ao cinema uma atenção da qual não beneficia o teatro: uma atitude favorável ao mito, ao sonho e à magia.

A imagem em cinema é considerada uma analogia do real, repete e imita as metáforas sensíveis do espírito, transformando-se num veículo de sentido. Deste modo, existe uma estreita ligação com a memória, uma vez que a compreensão de um filme exige a memorização das ações realizadas durante a projeção⁷ e que essa memória se trata de uma «memória coletiva», a ferramenta que nos permite reviver continuamente a nossa consciência daquilo que foi esse «país estrangeiro» de que nos fala David Lowenthal, cujos atributos e peculiaridades se configuram e domesticam a partir dos gostos de hoje e da nossa preservação dos seus vestígios⁸. É por estes motivos que o filme, um *medium* importado do cinema, encabeçou muitas das práticas artísticas experimentais dos movimentos das vanguardas das décadas de 1960 e 1970⁹:

*A incorporação do medium importado do cinema no domínio das artes visuais foi particularmente preponderante em momentos de viragem artística, em momentos em que os artistas recusaram as convenções herdadas e quiseram expandir o seu domínio a novos suportes, processos e disciplinas, aumentando exponencialmente os limites formais e conceptuais do que pode ser identificado como arte*¹⁰.

Marcada por um interesse transdisciplinar, a década de 1960 e inícios de 1970, reviveu a imagem projetada de forma preponderante, na qual o filme, o vídeo e outras formas de imagem projetada criaram uma nova linguagem de representação que permitiu à performance manipular o tempo, o movimento e o corpo. A utilização da imagem proje-

³ MORIN, 1970.

⁴ MORIN, 1970: 112-113.

⁵ MORIN, 1979.

⁶ *Idem*.

⁷ FREITAS, 1997.

⁸ LOWENTHAL, 1995.

⁹ MAGALHÃES, 2017.

¹⁰ MAGALHÃES, 2017: 69.

tada destrói o ilusionismo do cinema, trazendo para a sala de exposição o equipamento de projeção. Os artistas, contagiados pelos cineastas experimentais, expandiram as convenções normalizadas pelo cinema, levando a uma viragem artística que nos encaminha para um questionamento da condição *pós-medium* e intermedia da obra de arte¹¹.

Em *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post – Medium condition* (2000 [1999]), Rosalind Krauss, a partir de uma análise da obra de Broodthaers, procura definir o *pós-medium*, evocando a perda da especificidade da obra de arte:

Desta maneira, a águia em si não é mais uma figura de nobreza, torna-se um signo da figura, da marca, isto é, da pura troca. Ainda há um paradoxo ao qual Broodthaers não viveu para ver. O princípio da águia, que ao mesmo tempo implode a ideia de um medium anestético e transforma tudo igualmente em readymades que colapsam a diferença entre o anestético e o comercializado, permitiu que a águia voasse acima dos destroços e alcançasse novamente a hegemonia. Vinte e cinco anos depois, por todo o mundo, em todas as bienais e em todas as feiras de arte, o princípio da águia funciona como uma nova Academia. Seja chamando-se instalação, ou crítica institucional, o alcance internacional das instalações de mídias mistas tornou-se omnipresente¹².

A obra de Broodthaers marca uma mudança ao nível do entendimento do *médium* e traça a viragem para a condição *pós-medium*, uma era marcada pela multiplicação de *médiuns* e pela prática da instalação com *médiuns* mistos, esvaziando o valor crítico do *médium*¹³. Face a isto, segundo avança Bilbao, Krauss numa obra mais tardia – *Under Blue Cup* (2011) – «procura definir um novo conceito unificador para caracterizar o *médium*»¹⁴, propondo que seja «possível pegar nos suportes já existentes, que poderiam aparentemente confinar, e encará-los como ponto de partida para uma recursividade que potencializa a reinvenção de novas linguagens mediante a especificidade diferencial»¹⁵.

O *médium* transforma-se, assim, num eixo relevante se considerarmos o actual contexto marcado pelo capitalismo, globalização e um excesso de comunicação, nos quais a produção artística toma parte, expondo a própria medialidade num processo comunicativo sem fim¹⁶. Confrontada com um excesso de medialidade descarregada pela «cultura dos média» promovida pela sociedade de consumo, capitalismo económico e pelas transformações culturais e tecnológicas que aproximaram a relação entre comunicação e arte, os artistas contemporâneos procuram cada vez mais redefinir o conceito de *médium* no campo da arte.

Perante uma categorização da arte contemporânea como «intermedia», «transmedia» ou «pós-media», unidas por uma conceção medial da arte, a «Estética Frankenstein», que analisarei mais à frente, procura afastar-se da entrada da fotografia, do vídeo e outras

11 MAGALHÃES, 2017.

12 KRAUSS, 2000: 2 [Tradução Livre].

13 KRAUSS, 2000.

14 BILBAO, 2016: 55.

15 BILBAO, 2016: 55.

16 LAPA, 2017.

formas da imagem projetada na performance, procurando rever e reconfigurar um novo *médium* do cinema que não seja o filme¹⁷. O estudo de caso a que me irei reportar – *Não Kahlo* – integra-se neste novo movimento e dialoga, não só com o conceito de «matéria-fantasma», resgatando um trabalho da «micro-história da arte», mas também com a teoria de W. J. T. Mitchell, uma vez que compreende o criador/intérprete pós-moderno enquanto um caçador-colector de imagens, transgredindo as fronteiras históricas e disciplinares, numa Era marcada pelo hibridismo e a migração de imagens¹⁸.

O que distingue a «Estética Frankenstein» da estética pós-moderna é que a linguagem da pós-modernidade é uma mestiçagem artística baseada numa atitude *carpe diem*, enquanto a «Estética Frankenstein», apesar da linguagem híbrida e de metamorfose, procura trabalhar com aquilo a que Reinhart Koselleck designou por «o horizonte da expectativa»¹⁹. E a expectativa realiza-se no Hoje, é «futuro presente» voltado para o ainda-não, para o que apenas é previsto e que ainda não foi experimentado²⁰, pois os excertos que compõem esta estética são matérias fantasmagóricas – «*phásmas*».

A respeito do *phásma*, Jean Pierre Vernant define-o como um fantasma, uma visão imaginativa, uma entidade a meio caminho através da qual a imagem do que está ausente se faz representar na nossa alma²¹. Neste sentido, o interesse estético da «Estética Frankenstein» recai sobre o Kitsch e as imagens da sociedade de consumo, tais como o universo da Walt Disney ou o *burtonesco* e surge como resposta à pós-modernidade e à pergunta proposta por Mitchell acerca do que poderiam querer as imagens, cuja resposta fora que estas queriam ser beijadas num gesto de incorporação, um beijo que engole o outro sem o matar²². E o beijo é uma imagem e um conteúdo, a imagem corresponde ao presentismo e o conteúdo corresponde ao *phásma*, enquanto reivindicador de futuros.

Trata-se de utilizar a criação para superar o criador, ou seja, criar arte num tempo marcado pela «síndrome de Frankenstein». Evoca-se o criador que quer matar a sua criação enquanto metáfora para os tempos de Hoje, marcados pela crítica à modernidade, pelo fim da ideia de arte moderna e pelo panorama pós-médium. À semelhança de Mary Shelley, o criador frankensteiniano reivindica um futuro, colocando-se, não no lugar do criador como os pós-modernos, mas no do monstro:

*Você, (...) criador, [que] detesta e abomina a sua criatura, a quem está ligado por laços que só a aniquilação de um de nós pode dissolver. Sua intenção é matar-me [à criação vanguardista]. Como se atreve a brincar assim com a vida? (...) Foi a desgraça que me converteu em demônio. Devolva-me a felicidade e voltarei a ser virtuoso*²³.

17 CRUZ, 2017.

18 ROCHA, 2009.

19 KOSELLECK, 2006.

20 *Idem*.

21 GORDON, 1997: 134-135.

22 ROCHA, 2009.

23 SHELLEY, 2012: 93-94.

O olhar pós-moderno encara o hibridismo e a medialidade enquanto uma atitude de escolha, seleção, reconstrução e uma matriz de distinção artísticas, colocando-se no lugar do criador Victor Frankenstein, ou seja, no pós-modernismo o *shock* e o entusiasmo pelo novo já não existem, trabalha-se com a reactualização do passado e do presente (*carpe diem*) marcada pelos médiuns mistos. Os artistas frankensteinianos colocam-se no lugar da criatura, que já nasceu híbrida, uma vez que o próprio criador contemporâneo já é ele também híbrido, uma entidade hifenizada, fundida com o mundo, a tecnologia, o cinema e a globalização, que não se limita a criar numa relação passado-presente, mas projeta futuros para a sua criação, trabalha com a contemporaneidade:

*Ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto*²⁴.

Assente numa ideia de «Frankenstein artístico», o espectáculo *Não Kahlo* procura redefinir a medialidade cinematográfica ao recuperar determinados *signos mímicos* enquanto sombras de comunicação mecânica ou onírica, ou seja, canibaliza a linguagem onírica do cinema, uma vez que «a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjectiva»²⁵, contudo esta possui também elementos objectivos como «a integração da mímica na fala e a realidade vista pelos olhos, com os seus mil signos estreitamente sinaléticos»²⁶.

Perdido numa simultânea subjectividade, a linguagem cinematográfica é extremamente objectiva (composta por imagens enquanto entidades concretas) e, carecendo de um léxico conceptual e abstracto, é poderosamente metafórica, daí que Paolo Pasolini, através da noção de «Cinema de Poesia», a defina como fundamentalmente poética²⁷. É esta linguagem poética do cinema com os seus signos mímicos na qual assenta a «Estética Frankenstein», sendo que a proposta passa por um entendimento do objecto artístico enquanto «lugar de memória», onde se expõem as «assombrações» e as «matérias-fantasma»²⁸ numa relação com a «identidade provisória»²⁹ dos performers. Trata-se de um novo caminho para a *mise-en-scène* de imagens, cujo *phásma* remete para o imaginário cinematográfico, evocando as noções de liminaridade e *mysterium tremendum*, associadas ao corpo dos performers e à imagem em teatro como arquivo de memória. Procura-se, evidenciar a *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico enquanto estratégia poética e performativa que permite criar novas formas de soberania, micropolíticas e contrapoder, fazendo da apropriação da codificação discursiva e visual do cinema uma redefinição do médium cinematográfico na performance contemporânea.

²⁴ AGAMBEN, 2009: 69.

²⁵ PASOLINI, 1982: 142.

²⁶ PASOLINI, 1982: 142.

²⁷ PASOLINI, 1982.

²⁸ GORDON, 1997.

²⁹ PRINZAC, 2005.

A TÉCNICA DE LECTER E O CANIBALISMO CINEMATOGRAFICO

Propõe-se que a citação e o canibalismo imagético e textual, característicos do hibridismo e da herança da *pop art* e do *readymade* num quadro cultural de produção industrializada, apropriação imagética e questionamento do valor de cópia da obra de arte e autoria, se transforme numa ferramenta que permita chamar o cinema à presença no teatro sem recorrer unicamente ao médium filme ou vídeo, uma vez que, no estudo de caso que irei apresentar, está presente em cena uma imagem mental por referência ao imaginário cinematográfico citado.

Numa Era marcada pelo hibridismo, «niilismo da transparência»³⁰ e migração de imagens³¹, ou seja, um contexto de consumo fugaz de imagens que se vão tornando translúcidas, a «Estética Frankenstein» caracteriza-se pelo uso da «Técnica de Lecter», termo utilizado pelos criadores frankensteinianos para explicitar a técnica dramática usada na redefinição do médium cinematográfico nas artes performativas. Esta, que consiste num acto de canibalismo textual que parte do guionismo cinematográfico, é entendida aqui enquanto instrumento de uma estética que resulta de uma cultura que já nasceu híbrida, fundida com o cinema e a sociedade de consumo. Uma sociedade onde o impulso canibal surge como algo natural despertado por influências psicossociais.

Considerado por Gorender como o novo herói da pós-modernidade, Hannibal Lecter é um alvo de identificação, uma vez que a questão da pós-modernidade se caracteriza por um ato de escolha entre consumir ou ser consumido, sendo o consumir uma forma de manter uma individualidade ilusória³². O serial killing implica, à semelhança do capitalismo, repetição e serialidade. Se considerarmos o caso de Hannibal Lecter, compreendemos que o psiquiatra, ao escolher as suas vítimas, transforma-las em objectos de consumo em série. Capitalismo, canibalismo e serial killing podem ser considerados, deste modo, imagens de alienação³³. A «Técnica de Lecter» baseia-se numa estratégia de citação textual, maioritariamente cinematográfica, através de uma estratégia de corte e costura de citações e adaptações, assente numa nostalgia revisionista que tem como *background* a noção de montagem do cinema de Didi-Huberman, a caixa-sombra de Joseph Cornell, o monstro de Frankenstein e o antropofagismo de Oswald de Andrade. Trata-se de trabalhar com imagens de alienação textuais presentes na sociedade de consumo e no cinema, devorando-as para não sermos devorados e utilizando o canibalismo como matriz de distinção simbólica. Mas, numa primeira instância, foquemos-mos no espectáculo e na criação do texto dramático de forma a melhor compreendermos de que modo se realizou esta articulação:

Não Kahlo

A criação do texto dramático *Não Kahlo* partiu da vida, obra, diário e cartas da pintora mexicana Frida Kahlo e de um diálogo canibalista, na aceção de Oswald de Andrade,

³⁰ BAUDRILLARD, 1991.

³¹ ROCHA, 2009.

³² GORENDER, 2010.

³³ GORENDER, 2010.

com a sociedade de consumo, mas também com autores e pensadores como Heiner Müller, Fernando Pessoa, Lewis Carroll, Shakespeare, Osip Mandelstam, Irmãos Grimm, Mário Cesariny de Vasconcelos, George Orwell, autores do Romanceiro e Cancioneiro Popular Português, entre outros. No texto encontram-se referências a «A Missão- Lembranças de uma revolução» (1979/1980), de Heiner Müller, «Alice no país das maravilhas» (1865), de Lewis Carroll, obras cinematográficas, com destaque para, «Frankenweenie» (1984), «Ed Wood» (1994), «Edward Mãos de Tesoura» (1990), «Alice no País das Maravilhas (2010)», «Alice através do Espelho» (2016) e «Big Eyes» (2014) de Tim Burton, «Mirror, mirror» (2012), de Tarsem Singh, «Pina» (2011), de Wim Wenders, e inúmeras animações da Walt Disney.

A criação do objecto cénico dialoga com a noção de «conto-sonho»³⁴, ou seja, com o universo *non-sense* e o mundo onírico criados por Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas* (1865), mas que neste caso, em vez de uma fuga à fixidez da sociedade vitoriana e à sua moral rígida³⁵, *Não Kahlo* recria Alice não como uma sucessão de eventos, mas como uma história que mergulha no universo surrealista, do realismo mágico latino-americano, biográfico e artístico da pintora mexicana Frida Kahlo. Com texto e encenação de Mónica Kahlo e Sílvia Raposo, interpretação de Margarida Camacho, Anabela Pires, Mónica Kahlo e Sílvia Raposo e sonoplastia de Pedro Milo, o espectáculo *Não Kahlo* estreou a 7 de Maio no *Centro Cultural Malaposta*, em Lisboa, e a 6 de Julho de 2018, na sala *El Umbral de Primavera*, em Madrid, no âmbito do *III Ciclo de Teatro Argentino*, mantendo-se em tournée em Portugal até Março de 2019.

Procurou-se, no objeto artístico em análise – *Não Kahlo* –, mais do que por uma apropriação, mas um ato canibal, uma vez que, de forma a articular todos estes questionamentos encontrámos na antropofagia, adaptada ao canibalismo artístico, a nossa pedra de toque. Atentemos ao *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade:

*Tupi, or not tupi, that is the question. (...) Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. (...) Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí (...). Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem*³⁶.

Oswald de Andrade assume aqui o índio Tupi enquanto representante da relação entre culturas e dos encontros culturais ocorridos entre os colonizadores portugueses e os índios colonizados no Brasil, criticando a geral aceitação da influência exterior como modelo pronto a ser seguido e a criação da imagem do Tupi como máxima da submissão colonial. Para se contrapor a essa normatização, Andrade recorre à figura do índio antropófago, ou seja, o canibal, o índio que devora o inimigo através do ritual e não por mero saciar de fome, reconhecendo a própria construção de sentidos do Tupi, sem, contudo, ignorar o reconhecimento do valor do Outro³⁷. É precisamente este reconhecimento do

³⁴ MONZANI, 2011.

³⁵ BRITO, 2008.

³⁶ ANDRADE, 1928: 1- 4.

³⁷ RIBEIRO & DOMINGOS, 2013.

outro, mas também de si mesmo como elemento primordial na construção de sentidos, que o objeto artístico em análise procura evocar. Mas, se em Oswald de Andrade o canibalismo possuía uma conotação antropológica, entendido ou como um acto ritual ou como um gesto agressivo oriundo de uma tradição secular, chamado de antropofagismo; Em Lecter o canibalismo é alegórico, em consequência de um contexto psicossocial, servindo para saciar os desejos e vontades. Neste sentido, é entendido como crueldade³⁸:

Um sujeito que, além de não sentir empatia pelo próximo, não está comendo carne humana porque não existem outras opções, mas sim porque isso o satisfaz. Hannibal é inteligente e articulado, sabe como esconder suas atitudes grotescas por trás de uma mente brilhante³⁹.

Hannibal Lecter remete-nos para a figura do duplo, entre o Dr. e o monstro, representados na presença da máscara que figura enquanto objecto fantasmático e liminar⁴⁰. A «Técnica de Lecter», ao trabalhar com o desdobramento de imagens da sociedade de consumo, presente na ideia de *phásma* – sobre a qual nos debruçaremos mais adiante –, à semelhança da máscara usada por Hannibal Lecter pressupõe que haja algo misterioso, um «numinosum» por detrás da máscara, uma sacralidade bravia que remete para algo temível, misterioso e sedutor, como define Paula Godinho⁴¹. Posto isto, a «Técnica de Lecter» é o saciar de um desejo pessoal e vontade de projeção de futuros por parte do criador/artista, manifestando também um fator de crueldade, pois, como veremos, esta induz, ao *majestas*, à *orgê* e ao *mysterium tremendum*, um mistério arrepiante e uma invocação à fantasmagoria⁴² suscitada no espectador.

«ESTÉTICA FRANKENSTEIN»: UMA REDEFINIÇÃO DO MÉDIUM CINEMATOGRAFICO

Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. (...) Quem será capaz de conceber os horrores dessa tarefa oculta, quando eu chafurdava na umidade dos sepulcros, ou esquartejava o animal vivo para aproveitar-lhe o sopro de vida na recomposição da minha criatura? (...) Coletava ossos dos necrotérios e profanava, com os dedos, os recônditos do corpo humano⁴³.

Como referido no capítulo anterior, o dispositivo de mediação estética da «Estética Frankenstein» é o cinema na sua vertente ilusionista e cinestésica, sendo o seu principal médium a imagem, a temporalidade, a palavra, a música/som e a cinestesia cinematográficas. Neste sentido, a construção do universo imagético do espectáculo *Não Kahlo*

³⁸ OLIVEIRA, 2016.

³⁹ OLIVEIRA, 2016: 41.

⁴⁰ TURNER, 2008.

⁴¹ GODINHO, 2014; GODINHO, 2012.

⁴² OTTO, 2007.

⁴³ SHELLEY, 2012: 11-54.

(2018/19) (2019/20) revela não só a influência dos canibalismos, como a influência do conceito artístico de «caixa-sombra», a partir da noção de montagem proposta pela obra do surrealista e simbolista Joseph Cornell. Como é descrito no seu site:

*Joseph Cornell was not a sculptor, a draftsman, or a painter. This internationally renowned modern artist never had professional training. He was first and foremost a collector*⁴⁴.

Cornell coletava e justapunha objetos que encontrava em pequenas caixas de vidro, criando uma ideia de poema visual, composto por uma simbiose entre a forma, a textura e a luz. Eram caixas preenchidas por ideias, memórias, fantasias e sonhos, onde os objetos do quotidiano eram transformados em misteriosos tesouros. É esta sua condição de coletor que nos permite aproximar o seu trabalho ao do artista frankensteiniano, também ele um caçador-colector de imagens⁴⁵. No objeto artístico em análise – *Não Kahlo* – há essa presença da «caixa-sombra», uma vez que a criação partiu de objetos, figuras, imagens e textos encontrados, partidos, colados, transformados, sobrepostos e montados durante um longo processo que resultou numa única caixa – a caixa negra, que é preenchida por elementos fantasmáticos que a habitam enquanto sombras de uma realidade mágico-cinematográfica.

A noção de «caixa-sombra» dialoga no objeto em análise com uma ideia de «surrealismo pop», com origem na década de 70 nos Estados Unidos, ou seja, um hibridismo discursivo e imagético numa recodificação da realidade promovida pela técnica da citação e do canibalismo que reconstrói o espectáculo à luz do ‘nonsense’, esse território do absurdo habitado pela figura do monstro sombrio e gracioso que, no «surrealismo pop», não se adequa aos estereótipos sociais, acentuando a sua loucura, excentricidade e mistério, associada a uma estética do agradável que contradiz o estereótipo grotesco e, por sua vez, acentua a dimensão híbrida das figuras⁴⁶. É neste sentido que o espectáculo é habitado por criaturas grotescas que procuram evidenciar um «corpo paradoxal»⁴⁷ – entre o real e a fantasia, o devir-matéria, devir-obra de arte ou devir-animal. Trata-se do lado sombrio da «caixa-sombra», relacionado com a magia e a loucura, enquanto metáfora para uma realidade que aí se assume como poética. Para se melhor compreender esta questão apresento abaixo um resumo dos personagens do espectáculo e esses devires e imagens a que o mesmo apela:

NÃO KAHLO (Lista de personagens)

FRIDA – Representação da pintora Frida Kahlo que dialoga com a figura da Alice, de Carrol e Burton, mas também com a figura atormentada da pintura *O Grito*, de Edward Munch, que aqui simboliza a revolta e impotência comum a toda uma geração artística, ou até mesmo com a cultura litúrgica cristã na imagem de Santa Isabel ou da crucificação de Cristo;

⁴⁴ «Boxes». Em Joseph Cornell Box [Em linha]. Disponível em <<https://josephcornellbox.com/lifeart.htm>> [Consultado a 17 de Março de 2019].

⁴⁵ ROCHA, 2009.

⁴⁶ OLIVEIRA, 2014.

⁴⁷ GIL, 2001: 69.

RABBIT – Figura do coelho em *Alice no País das Maravilhas* que chama à presença uma imagem de bigode que remete para a figura do pintor surrealista catalão Salvador Dalí, evidenciando também um diálogo com a imagética de Gollum do filme *O Senhor dos Anéis* (2001);

KAHLO – Alter-ego de Frida que dialoga com a figura do veado ferido, imagem recorrente nas pinturas de Frida Kahlo;

LOBO MAU – Dialoga com o imaginário cinematográfico do capuchinho vermelho do filme *Caminhos da Floresta* (2014), de Rob Marshall, mas que aqui representa a contrarrevolução e o universo amoroso e extraconjugal de Frida Kahlo;

PARCAS (Nona, Décima e Morta) – Baseadas na figura do Oráculo presente no imaginário cinematográfico de *Hércules* (1997) e da Lagarta em *Alice*, que aqui dialoga com a mitologia clássica e com as três deusas que tecem o fio da vida e são responsáveis pelo destino dos Homens, num diálogo paralelo com a figura do Anjo do Desespero do dramaturgo alemão Heiner Müller;

PORCO – Representação do muralista Diego Rivera que dialoga com a figura do porco Major, da obra *A Revolução dos Bichos* (1944), de George Orwell, enquanto representação de Lenine e Marx, e com o filme da Disney *Os três porquinhos* (1933), de Burton Gillett.

Como é possível compreender, a «Estética Frankenstein», tal como sugere o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman, coloca as imagens em relação, uma vez que estas não comunicam de forma isolada e que o exercício da montagem de imagens não se restringe a um tempo ou fazer, sendo, por si só, múltiplo⁴⁸. Mas, pensar a montagem didi-hubermaniana, pressupõe que as imagens se possam desmontar, tal como se desmonta um relógio, ou seja, «para interromper sua máquina de contar o tempo, mas também para entender seu trabalho, o que é indispensável para repará-lo»⁴⁹.

Quer-se com isto referir que a montagem na «Estética Frankenstein» trabalha com imagens fixas, únicas ou múltiplas, que são isoladas e desmontadas. Refira-se, a título de exemplo, que a imagem do Porco no espectáculo *Não Kahlo* é construída a partir do engajamento com outras imagens isoladas associadas à figura de um porco, seja a imagem mental do porco Major da obra *A Revolução dos Bichos* (1944) ou a imagem pictórica dos três porcos do filme *Os três porquinhos* (1933). Parte, como vemos, de uma noção de fantasma:

Porque o material oriundo da montagem nos parece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi destacado de seu espaço normal, porque não para de correr, de migrar de uma temporalidade para a outra. É por isso que a montagem decorre fundamentalmente desse saber das sobrevivências e dos sintomas dos quais Aby Warburg afirmava que ele se parece com algo como uma «história de fantasmas para gente grande» (Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene). Uma história melancólica e sutil, de luto, como um vento de cinzas. Uma história alegre e ordenada, divertida como um relógio que desmontamos⁵⁰.

⁴⁸ CAMPOS, 2017.

⁴⁹ CAMPOS, 2017: 271.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, 2016: 6-7.

Estas montagens e desmontagens artísticas pressupõem, como aponta Didi-Huberman, novas obras, novas visibilidades, novas imagens, e novas montagens, permeadas de anacronismos, encontros de temporalidades e sobrevivências. Trata-se de criar aquilo a que Didi-Huberman denomina «uma forma visual de conhecimento»⁵¹.

Ainda, a montagem é, para Didi-Huberman, uma actividade mútua, co-criada pelo espectador que se inscreve no processo criativo, uma vez que este «experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor»⁵². Neste sentido, considere dar particular atenção, no âmbito da formação da «Estética Frankenstein» aos testemunhos dos espectadores, sendo que uma das questões mais colocadas pelos espectadores se prendeu precisamente com a imagética do espectáculo e esta noção de montagem que parte das heranças teóricas e artísticas de Didi-Huberman, Joseph Cornell, Frankenstein, Hanibal Lector e Oswald de Andrade, criando uma técnica própria, de influência fílmica, que fez com que o público se visse emaranhado numa estranheza e sensação de *shock* ou êxtase oriundas da confrontação com as imagens cinematográficas entendidas enquanto um apelo ao *non-sense* e à fantasmagoria.

Trata-se de tentar compreender o que levou, por exemplo, a que Carlos Troncoso, numa entrevista que emitimos na Rádio Vallekas de Madrid, classificasse o espectáculo *Não Kahlo* como uma estética «freak»⁵³? Refira-se, a título ilustrativo, em primeiro lugar a crítica portuguesa:

Um espectáculo autobiográfico, surreal e diferente da pintora Frida Kahlo. (...) Pessoalmente achei um pouco exagerado a personagem do Coelho que mais me parecia o Gollum do filme Senhor dos Anéis (Site Fluffy Cookies, Portugal).

Alice vai reviver na pele de Frida uma história do absurdo (...), cruzam-se, assim, dois universos surrealistas que trazem aos palcos a multidisciplinariedade e o multilinguagem de um espectáculo que atravessa a performance, a dança, as artes plásticas, o português, o inglês, o francês e o espanhol. (...) Um laboratório de fusão de experiências culturais, de cruzamento de épocas e artistas e, em suma, de um hibridismo artístico inovador em Portugal (Rita Madeira para o site EspalhaFactos).

É possível inferir que o canibalismo e hibridismo linguísticos se apresentam enquanto marca distintiva da «estética Frankenstein», associados a um ideal de vanguarda e progressão (considere-se que o espectáculo é multilíngue, falado em português, inglês, francês e espanhol). Ainda, o confronto com as imagens cinematográficas e a estratégia de citação imagética podem causar essa estranheza que apontava a primeira crítica, uma vez que revelam aspetos do *non-sense*, do pós-modernismo, do surrealismo ou do simbo-

⁵¹ CAMPOS, 2017.

⁵² EISENSTEIN apud CAMPOS, 2017: 284.

⁵³ TRONCOSO, Carlos (2018). Entrevista para a Rádio Vallekas de Madrid no âmbito do 7.º programa Sin Espacio Cultural, emitido a 09 de Julho de 2018. Disponível em <https://www.ivoox.com/sin-espacio-cultural-07-yerma-rocky-horror-picture-audios-mp3_rf_26958625_1.html?fbclid=IwAR19mBPG1EZew0Wdgmf97djlSyoU8F4N7m8AmQfMsmL_C9AzFOXHqRpmH5c> [Consultado a 15 de Março de 2019].

lismo relacionados com uma ideia de mesclagem, hibridismo e experimentação característica do ser contemporâneo. Tal como também evidencia a crítica madrilena:

*Una visión muy particular de la pintora mexicana, entre el simbolismo y el non-sense, de Mónica Kahlo y Silvia Raposo, en la que el muralista Diego Rivera, su marido, aparece literalmente con una cabeza de cerdo*⁵⁴.

*Así, las heridas físicas y psicológicas de Frida, Diego Rivera, las rosas, los conejos motorizados, el reverso personal, la sexualidad, los cerdos, el cuerpo, la cárcel, las limitaciones físicas, etc., se abre paso sobre el escenario y se desarrolla en un espacio donde el surrealismo, el contraste, y la fuerte carga visual marcan toda la propuesta. (...) Un realismo que se difumina a su alrededor con la existencia de elementos surrealistas, teatro del absurdo y simbolismo que se desarrollan a partir de elementos multidisciplinares que mezclan interpretación, danza, expresión corporal, etc. La propuesta es valiente y arriesgada, apuesta por la diversidad en la forma y el contenido, la fuerte carga visual y la experimentación. (...) Algo poco usual en el panorama teatral nacional es la presencia de propuestas multilingües como esta, donde se habla en español, inglés, portugués y francés, una decisión arriesgada*⁵⁵.

Estas sensações de estranheza associadas a um ideal de progressão prendem-se com uma mistura do sentimento de fascínio, assombro, avassalamento e irracionalidade, relacionados com o aspecto *numinosum* que a imagem em teatro suscita⁵⁶. Saliente-se que a expressão *numinosum* vem de *númen*, «ente sobrenatural, do qual ainda não há noção mais precisa»⁵⁷. Quer-se com isto aludir ao facto de a imagem em teatro, que neste caso chama à presença fragmentos fílmicos imagéticos ou literários, pela sua componente fantasmática, evocar três sensações distintas: o *mysterium tremendum* (mistério arrepiante ou assombro), o *majestas* e a *orgê* (energia do *numinoso*)⁵⁸. A imagem em teatro coloca-nos, assim, perante um «extraordinário poder de convicção, de ilusão e de metamorfose»⁵⁹, um sentimento que nos invade e excita através de um poder que confunde os sentidos⁶⁰:

*O que acabamos de dizer ainda se pode ilustrar com aquele derivado apócrifo e distorcido do sentimento numinoso, que é o medo da assombração [ou fantasma, Gespenst]. (...) O verdadeiro fascínio da assombração está antes no fato de se tratar de algo espantoso [mirum], por si mesmo prendendo extraordinariamente a fantasia, despertando grande interesse e curiosidade. Essa coisa esquisita em si é que atrai a fantasia*⁶¹.

⁵⁴ José María Plaza para o Jornal El Mundo.

⁵⁵ SAVIRÓN, 2018.

⁵⁶ OTTO, 2007.

⁵⁷ OTTO, 2007: 28.

⁵⁸ OTTO, 2007.

⁵⁹ PESSANHA apud GODINHO, 2012: 56.

⁶⁰ OTTO, 2007.

⁶¹ OTTO, 2007: 60.

O estranho *mysterium tremendum*⁶² é um apelo à fantasmagoria na imagem em cena, relacionando-se com a reanimação de um cadáver, ou seja, dos fantasmas ou *phás-mas* de obras cinematográficas e literárias enquanto agentes co-presentes que permitem apelar à fantasia:

[O *mysterium tremendum*] Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebria mento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração⁶³.

A evocação do cinema no teatro possui ainda um aspeto de *tremenda majestas*⁶⁴, ou seja, um sentimento de criatura que contrasta com o avassalador perante o confronto com uma experiência transcendental que, por vezes, se traduz no *orgê*, ou seja, um sentimento vivo de paixão, vontade, força, comoção ou excitação⁶⁵, muitas vezes sentido quando nos confrontamos com uma tela de cinema, não só pela sua dimensão inalcançável, promovida pelo distanciamento dos atores e da cena, mas também pela sensação de algo que é maior do que nós, promovida pela grandiosidade da tela. Deste modo, as imagens cinematográficas não são externas aos intérpretes ou aos espectadores, elas constroem-nos numa espécie de simbiose onde se desvanece a fronteira entre imagem cinematográfica e «imagem viva» em tempo real criada pela encenação, cenografia, figurinos e presença do intérprete em cena (também ele repleto de *numinosum* e *tremenda majestas*), que rompe com uma dicotomia representado/representação⁶⁶. Trata-se daquilo a que irei chamar «objectificação fantasmática», adaptando o conceito de «objectificação» de Miller. A principal questão que se coloca é a seguinte: de que forma é possível objectificar um fantasma? Daniel Miller em *Materiality* (2005), questiona se

*¿Una imagen efímera, un momento en una secuencia de video, es una cosa? ¿O si la imagen es congelada como una imagen fija, es ahora una cosa? ¿Es un sueño, una ciudad, una sensación, un derivado, una ideología, un paisaje, un desmoronamiento, un beso?*⁶⁷.

Considerando a imagem em teatro, que entendo enquanto representação de um referente que é pictórica, mas também mental, possuindo a componente pictórica e material associada, por exemplo, à cenografia ou aos figurinos, ou seja, uma imagem visual e composta de sensações, sons e emoções, ao mesmo tempo que é um «ecrã interior que habita a nossa cabeça», no domínio da recordação ou da imaginação⁶⁸, enquanto uma

62 OTTO, 2007.

63 OTTO, 2007: 44-45.

64 OTTO, 2007.

65 OTTO, 2007.

66 GELL, 1998.

67 MILLER, 2009: 5.

68 AREAL, 2012.

coisa objectificada, na proposta de Miller; Considere-se que Daniel Miller entende a objectificação como

*Um processo dinâmico pelo qual um dado sujeito se desenvolve através da sua projecção num mundo externo e da subsequente reincorporação dessa projecção. (...) [É] a assimilação das projecções exteriores como criações do próprio sujeito*⁶⁹.

Argumento que a cena é composta por imagens, ou seja, há um processo de objectificação da acção em cena que a fixa numa imagem que é tanto mental quanto pictórica e, neste sentido, é possível questionar a mesma enquanto objectificação de phásmas cinematográficos. Ou seja, quando nos recordamos de um espectáculo recordamos-mos de uma imagem mental, por um lado construída pela própria imagética do espectáculo e, por outro, pela nossa memória dessa imagética, ou seja, cenas fixas, pois, como destaca Miller, não é possível compreender nada, incluindo a nós próprios, sem presença de uma forma, seja um corpo ou até mesmo um sonho⁷⁰. A imagem em teatro relaciona-se directamente com a erupção do «phásma» na imagem que, por sua vez, altera a experiência de estar no tempo e a «maneira como separamos o passado, o presente e o futuro»⁷¹, aludindo a uma confluência temporal característica do ser contemporâneo.

Jean Pierre Vernant demonstra-nos que a imagem, e como tal a imagem em teatro, invoca o «phásma» e a «phantasia», ou seja, «o que chamamos de visiones, visões imaginativas, por meio das quais as imagens das coisas ausentes são representadas na alma, de modo que parecemos discerni-las pelos olhos e tê-las presentes diante nós»⁷², esta não se trata meramente de uma imagem mental ou tampouco de uma *pictura*, mas deverá ser aqui entendida enquanto uma «entidade a meio caminho». A criação, tal como a imagem e sendo composta por esta, possui uma caixa de fundo falso – o duplo ou «Eídolon» –, «esse milagre de um invisível que por um instante se faz ver»⁷³:

*Uma imagem (...), que se realiza não como uma representação dentro do foro íntimo do sujeito, mas como uma aparição real inserida efetivamente aqui em baixo, nesse mundo mesmo em que vivemos e vemos, um ser que sob a forma momentânea do mesmo se revela fundamentalmente outro porque pertence a outro mundo*⁷⁴.

Trata-se do *Eídolon*, duplo fantasmático, o «jogo da ausência na presença»⁷⁵ que se exprime pelo vazio dos olhos e se traduz inevitavelmente em algo para além da existência terrena. Como destaca Platão, o eídolon é um «segundo objecto igual», uma imagem-retrato, ou seja, «dois Crátulos no lugar de um só» que reproduz não apenas a forma e cor,

⁶⁹ DUARTE, 2009: 22-23.

⁷⁰ MILLER, 2009.

⁷¹ GORDON, 1997: xvi.

⁷² VERNANT, 1975: 4.

⁷³ VERNANT, 1975: 10.

⁷⁴ VERNANT, 1975: 10.

⁷⁵ VERNANT, 1991 [1993]: 21.

mas o próprio interior de Crátilo. É deste modo que se exprime o éidolon arcaico nas três formas pelas quais se apresenta: «imagem do sonho (ónar), aparição suscitada por um Deus (*phásma*) e fantasma de um defunto (*psyché*)»⁷⁶. Também Kandinsky, em *Le Spirituel dans l'art* (1910), conceptualiza a imagem e o código imagético enquanto «remanescência de memórias ancestrais e testemunho de pontos de vista proféticos, rituais ou mágicos»⁷⁷.

O *phásma* é então esse duplo fantasmático, o espectro que surge na presença da imagem em cena que irrompe enquanto resultado daquilo a que intitularei «política do *phásma*», recuperando o conceito de «política do chão» nomeado por Lepecki que se referia à ideia de que a encenação geralmente se baseia numa fantasia de que o chão prévio à criação de uma performance é um espaço em branco, liso, sendo que na maioria das vezes se ignora a violência contida no acto de neutralizar um espaço. Aqui, a presença da imagem é uma cicatriz no espaço em branco, através da qual podemos escorregar e tropeçar, propondo um encontro com a historicidade da imagem suscitada pela performance⁷⁸. O irromper do *phásma* na imagem em teatro foi aquilo que permitiu, no exemplo dado anteriormente, que a espectadora que assistiu ao espectáculo *Não Kahlo* visse na figura do Coelho, uma imagem mental do personagem Gollum do filme *O Senhor dos Anéis* (2001), ou seja, associada à criação e presença da imagem em cena emergem «matérias-fantasma» e fragmentos de imagens cinematográficas ou aquilo a que Avery Gordon designou pela noção de «haunting» ou «assombração» (1997):

*[Falar de assombrações é falar em milhares de fantasmas]; Quando sociedades inteiras ficam assombradas por atos terríveis que ocorrem sistematicamente e são simultaneamente negados por todos os órgãos públicos do governo e comunicação; Quando todo o propósito da negação verbal é garantir que todos saibam o suficiente para assustar a normalização no sentido de causar um estado de cansaço nervoso; Quando há fantasmas inocentes e fantasmas malévolos que vivem em bairros; (...) Quando as pessoas que conhecemos ou amamos estão lá num minuto e desaparecem no próximo; (...) Quando toda a vida se tornou tão envolvida no trânsito dos mortos e dos mortos-vivos... Abordar, muito menos estabelecer, uma compreensão firme dessa realidade social pode fazer-nos sentir como se estivéssemos a carregar o peso do mundo aos nossos ombros*⁷⁹.

Procura-se, com isto, uma compreensão da performance artística enquanto forma de preservação de «memórias cripto-artísticas»⁸⁰ ao resgatar o testemunho das memórias cinematográficas ausentes, aludindo aos espectros ou às «obras mortas» – «corpus» de bens que não estão presentes na sua materialidade – enquanto testemunho de identidades⁸¹:

⁷⁶ VERNANT, 1975: 9.

⁷⁷ SERRÃO, 2017: 14.

⁷⁸ LEPECKI, 2013; VERNANT, 1991 [1993].

⁷⁹ GORDON, 1997: 64.

⁸⁰ Evoca-se o conceito de Cripto-História da Arte enquanto ciência que investiga as obras de arte fragmentárias e mortas, assente numa determinada ideia de fragmento enquanto essencialização de um património mais vasto. Fala-se de uma história da arte periférica que procura resgatar o testemunho das memórias ausentes, aludindo às «obras mortas». SERRÃO, 2017.

⁸¹ SERRÃO, 2017: 15.

Para apaziguar este espectro (...), não basta dar-lhe sepultura. (...) Há que repará-lo (...), para que este corpo real e inalcançável, mas terrivelmente eficaz, desapareça definitivamente no além a que pertence, é preciso coroar o edifício fúnebre com uma imagem⁸².

É neste sentido que se pode falar na aplicação de uma investigação microscópica aplicada às artes, uma história vista de baixo para cima⁸³, uma investigação que procura recuperar o «*phásma*» das obras cinematográficas e que, ao fazê-lo, reverte aquilo a que chamei de «versão fraca» numa «versão forte» da imagem cinematográfica, permitindo que essa se aproxime de nós⁸⁴.

Ainda, esta ideia do fantasma como matéria para a montagem cénica, por revelar uma dimensão profundamente dionisíaca como nos propõe Didi-Huberman

Coloca-se em pedaço, corta-se de sua continuidade, assassina-se num senso e, portanto, é lá que se faz justamente mudar, dançar, viver. É um nascimento cruel, um nascimento por desmembramento obrigatório⁸⁵.

permitiu-me chegar à teoria nietzschiana da morte Deus, pois se a montagem se aproxima de Dioniso enquanto o deus que se transforma em pedaços, se dilacera e fragmenta, para então se remontar novamente⁸⁶, nesta reunificação corpórea de um corpo transfigurado – um corpo de bens e fragmentos artísticos ou filmicos –, Dioniso também pode ser entendido enquanto «*phásma*». Como veremos, ao entendermos o «*phásma*» como Dioniso e a imagem como Apolo poderemos conceptualizar o criador/artista frankensteiniano enquanto super-Homem em constante ligação com o divino.

«NÃO KAHLO» E A RESSURREIÇÃO DO DEUS NIETZSCHIANO

Nietzsche em *O Anti-Cristo* (1997) faz uma chamada ao nascimento da pós-Modernidade na filosofia, criticando a noção de verdade e evidenciando que «o fundamento já não funciona, dado que não há nenhum fundamento para acreditar no fundamento»⁸⁷:

Não sei sair nem entrar; sou tudo aquilo que não sabe nem sair nem entrar» – lamenta-se o homem moderno... E é dessa modernidade que adoecemos – da paz podre, do compromisso cobarde, de toda a virtuosa sujidade do moderno sim e não. Esta tolerância e largeur do coração, que tudo «perdoa» porque tudo «compreende», é para nós o vento siroco⁸⁸.

⁸² VERNANT, 1991[1993]: 34.

⁸³ SERRÃO, 2017.

⁸⁴ RAPOSO, 2018; TRAVERSO, 2012.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN apud CAMPOS, 2017: 285.

⁸⁶ CAMPOS, 2017.

⁸⁷ QUARESMA, 2011: 292.

⁸⁸ NIETZSCHE, 1997: 3.

Tal como a morte da Arte é um resultado do seu excesso, da sua saturação, também a morte de Deus é para Nietzsche a sentença de «um movimento que levado ao seu limite chegou ao fim»⁸⁹. Trata-se de um excesso de metafísica e nesse sentido empreende-se uma crítica ao Cristianismo, pois para Nietzsche, para que o ser humano viva necessita de se libertar do mundo fictício da metafísica. Traduzindo a história do ocidente numa depreciação de tudo o que é terreno, Nietzsche crítica a estrutura religiosa e propõe a morte de Deus como esfacelamento dessa mesma estrutura (Idem). Não se tratando de um mero ateísmo, procura-se, como destaca Quaresma, suprimir uma forma de concepção da realidade que vise afirmar a vida e reivindicar o «ser primordial» sob a força simbólica de Dioniso:

*Ou seja, interpretar e permitir que ressurja em nós o impulso dionisíaco, não só estancará a processualidade dialéctica e racional na qual o homem moderno se deixou enredar, como segregará um estado estético novamente disponível para uma unidade primordial geradora de tensão, errância e devir, e que suprima a «individuação» e as positivities do conhecimento*⁹⁰.

Trata-se de uma visão da realidade que afirme a vida em detrimento do modelo metafísico e de significação do cristianismo. Em *Assim falava Zaratustra (1957)* o profeta desce das montanhas para ensinar o Super-homem e incentivar a aceitação do Eterno Retorno, anunciando uma nova Era, baseada no pressuposto da Morte de Deus, reivindicando uma nova significação para a realidade evocada como meramente terrena⁹¹. O Eterno Retorno, de acordo com Grunewald, é a aceitação suprema da transitoriedade da vida com as suas dores e alegrias, do caos do devir⁹². Se o cristianismo procura significar a existência no além, Nietzsche reivindica o sentido na própria existência. Ainda que a vida manifeste dor e sofrimento deveremos transformar a dor em vontade, na qual a arte poder-se-á afirmar como uma forma por excelência, ao invés de a submeter a um sistema metafísico⁹³. Evidencia-se, deste modo, um convite para que o homem se religue a um «culto contemporâneo de forças tão supra-históricas como supra-subjectivas de transformação da vida e da arte»⁹⁴:

*Eu anuncio-vos o Super-homem! O Super-homem é o sentido da terra. Diga a vossa vontade: seja o Super-homem, o sentido da terra. Exorto-vos, meus irmãos, a permanecer fiéis à terra e a não acreditar naqueles que vos falam de esperanças supra-terrestres*⁹⁵.

A projecção do super-homem não foi uma mera fantasia de Nietzsche. Este sempre existiu, pois que seria da humanidade sem os homens sobre-humanos que por vezes

⁸⁹ GRUNEWALD, 2016: 282.

⁹⁰ QUARESMA, 2011: 296.

⁹¹ NIETZSCHE, 1957.

⁹² GRUNEWALD, 2016.

⁹³ NIETZSCHE, 1997.

⁹⁴ QUARESMA, 2011: 296.

⁹⁵ NIETZSCHE, 1957: 13.

aparecem para cumprir na terra alguma missão? O super-homem de Nietzsche não se detém em dores, renunciou à felicidade, repouso e prazer para si próprio, encontrando-se provido de um espírito perspicaz. Trata-se de uma alma senhorial, no sentido em que Nietzsche a distingue: por um lado, as almas servis, os vencidos, submissos, que não constroem, não reagem, limitam-se a esperar pelo socorro alheio; por outro lado, as almas senhoriais que aliam a força moral e intelectual, sabendo afirmar-se com pujança. É neste sentido que Heitor Muniz afirma que o super-Homem corresponde a uma necessidade do mundo⁹⁶:

*Os grandes homens, os homens necessários, os homens providenciais existem, existirão e não de existir sempre. Como diz Carlyle, exaltando o culto aos heróis e ao heroico nos assuntos humanos, a história universal, formada pelos feitos que os homens realizaram, não é, em suma, outra coisa que a história dos grandes homens que atuaram no seu desenvolvimento*⁹⁷.

Zaratustra fala-nos ainda das «três metamorfoses do espírito»: quando o espírito se torna camelo, quando o camelo se torna leão e quando o leão se torna menino:

Há o quer que seja pesado? – pergunta o espírito sólido. E ajoelha-se como camelo e quer que o carreguem bem. (...) O espírito sólido sobrecarrega-se de todas estas coisas pesadíssimas; e à semelhança do camelo que corre carregado pelo deserto, assim ele corre pelo seu deserto. No deserto mais solitário, porém, se efectua a segunda transformação: o espírito torna-se leão; quer conquistar a liberdade e ser senhor no seu próprio deserto. Procura então o seu último senhor, quer ser seu inimigo e de seus dias; quer lutar pela vitória com o grande dragão. Qual é o grande dragão a que o espírito já não quer chamar Deus, nem senhor? «Tu deves», assim se chama o grande dragão; mas o espírito do leão diz: «eu quero»⁹⁸.

O espírito quer agora desafiar o sagrado perante o dragão enquanto representação da convenção cristã e da proibição, à qual o camelo se submetteria, mas não o leão. Este grita «Eu quero», sendo este o camelo que se apercebe da sua força, mas que cujo «eu quero» não visa criar novos valores, mas estar ao serviço de uma afirmação por vir, da liberdade de uma nova criação. Assim o leão se torna menino, enquanto representação da inocência e do esquecimento, e símbolo de um novo começo⁹⁹.

É precisamente neste ponto que volta a fazer sentido estabelecer uma ligação entre a teoria e o objecto artístico em análise – *Não Kahlo* –, pois também neste se evoca o super-homem nietzschiano. Veja-se o trecho final da peça:

MORTA – Se tu és a Revolução, salva-te a ti mesma e a nós.

NONA – Estais na mesma condenação, minha irmã! Mas aquele nenhum mal fez (olhando para o bebé de Frida). Lembra-te de mim quando te sentares no teu trono.

⁹⁶ MUNIZ, 2015.

⁹⁷ MUNIZ, 2015: 155.

⁹⁸ NIETZSCHE, 1957: 35.

⁹⁹ NIETZSCHE, 1957.

FRIDA – *En verdad te digo que hoy pariré un tigre y lo llamare Godot!*
DÉCIMA/MORTA – A REVOLUÇÃO É A MÁSCARA DA MORTE. A MORTE É A
MÁSCARA DA REVOLUÇÃO (repete).

Excerto do texto dramático «*Não Kahlo*».

A referência ao nascimento de um Godot no final do texto dramático entende a definição nietzschiana de «super-homem» enquanto consequência do Deus que se tornou fraco em nós, no sentido de uma negação de um ser voltado para o além, oposto à realidade terrena, propondo o nascimento da criança nietzschiana, sendo que este nascimento é aqui o renascimento do Deus forte: «A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação»¹⁰⁰.

A crença metafísica pode ser considerada a base da arte, no sentido em que as personagens fantásticas/fictícias e o mundo da fantasia é uma criação do homem na sua relação, não só com o mundo terreno, mas também com o metafísico – a fantasia, do grego *Phantasia*, ou seja, aquilo que faz surgir em nós uma aparição – *phantasma*. Neste sentido matar Deus é matar a fantasia (do grego *Phantasia*, ou seja, aquilo que faz surgir em nós uma aparição – *phantasma*). Jamais a arte sobreviveria à morte da fantasia, uma vez que, em última instância, a ligação criador-espectador e vice-versa pressupõe essa fantasia, um «phásma» que habita as imagens que cada qual chama à presença e o outro reconhece. Portanto, o fim da arte e a morte de Deus não são fins resolutos, mas apenas um estágio da história, deixando em aberto a possibilidade de um renascimento. Este renascimento poderá ser a criança nietzschiana¹⁰¹. Assim, ainda que, de acordo com Nietzsche, a religiosidade não funcione no Estado moderno, será que este poderá funcionar na arte contemporânea? Não poderá o criador/artista contemporâneo, no exercício da actividade artística, ser o super-homem? Não será ele o leão que grita «Eu quero» perante o grande dragão que diz «tu deves»? Para indagar tais questões a teoria da imagem demonstrar-se-á mais adiante bastante profícua. Atentemos agora ao testemunho da encenadora Mónica Kahlo:

*As referências a Cristo também são recorrentes, nomeadamente o espectáculo termina com uma subversão da crucificação de Cristo, porque tanto Cristo como Frida Kahlo são duas figuras que ao mesmo tempo que se opõem se aproximam, ambas são uma semente enterrada em solo seco que, contra todas as probabilidades, dá à luz uma rosa vermelha. Os espinhos surgem para que ninguém esqueça que do caule mais cruel pode nascer a mais bela das flores, basta lutarmos por nós e por aquilo que acreditamos, o que a torna na flor revolucionária por excelência*¹⁰².

A testemunho visa aproximar o criador/artista frankeinsteiniano da figura do super-Homem criado por Nietzsche, mas reivindicando um super-Homem envolto numa aura

¹⁰⁰ NIETZSCHE, 1957: 37.

¹⁰¹ NIETZSCHE, 1957.

¹⁰² Entrevista a Mónica Kahlo, 2018.

de «sacralização»¹⁰³, de poder simbólico, no sentido em que este, por possibilitar uma renovação da personalidade social e inversão de categorias, possui o «*numinosum*», a «sacralidade bravia» que o transforma num objecto temível, misterioso e sedutor¹⁰⁴. Neste sentido, o super-Homem e Deus são uma espécie de Apolo e Dioniso, um não existe sem outro, mantendo as suas espadas cruzadas. O artista frankensteiniano traz em si essas duas energias em conflito: Deus através do poder de criação, de dar vida e o super-Homem através da construção de mundos alternativos, micro-desvios, como se deverá dar especial enfoque para o facto de que, no advento da pós-modernidade, marcado por um «anti-elitismo anarquista»¹⁰⁵, este possui uma autoridade e liberdade supremas, sendo dono do universo de todas as possibilidades e não estando submisso a quaisquer leis artísticas ou de juízo, mantendo, no entanto, essa ligação com o divino. Neste sentido, não poderá o criador/artista frankensteiniano se converter num super-homem que não se afaste do sagrado? Ou, nas palavras da encenadora, transformar-se na flor revolucionária por excelência?

A existência do «*phásma*» ou «fantasma» na imagem e, por conseguinte, na criação artística enquanto essa «entidade a meio caminho» dá lugar a uma possibilidade de conceptualização do criador/artista frankensteiniano enquanto super-Homem em constante ligação com o divino. Nietzsche faz uma leitura de Deus nas estruturas rígidas de Apolo (aparência do mundo, sonho, fantasia), opondo-lhe a celebração da vida e do mundo terreno sob o impulso de Dioniso. No entanto, talvez possamos pensar Deus mais próximo de Dioniso, no sentido em que este não possui forma física, e o super-Homem de Apolo (da forma, da estrutura), uma vez que o super-Homem procura reestruturar o mundo e ao projectar o seu «Eu quero» nos outros, transforma-o num «Tu deves», quebrando de certa forma o seu vínculo com Dioniso. Já a ideia de Deus, encontra-se para além das regras e estruturas criadas pelo homem, para lá da forma apolínea, podendo ser entendido, a um nível mais íntimo, como «*phásma*»¹⁰⁶. Ao entendermos o «*phásma*» como Dioniso e a imagem como Apolo, reivindicamos como princípio norteador da criação artística uma noção de «imagem», presente na Grécia do século V (a.C.), composta por «*pictura*» (dimensão material da imagem) e «*imago*» (dimensão psicológica da imagem), estendendo-a a toda a linguagem artística, sendo a questão tanto ou mais relevante se considerarmos que, como aponta Serrão:

*Os regimes religiosos são quase sempre favoráveis (mesmo que de modo não declarado) ao uso da imagem, à sua sublimação do real e ao seu poder de sedução e/ou de intervenção. Por isso, a dimensão do sagrado percorre sempre, de modo mais ou menos inconsciente, o território da representação artística*¹⁰⁷.

103 KOPYTOFF, 2008.

104 GODINHO, 2014; GODINHO, 2012.

105 DIAS, 2011: 240.

106 VERNANT, 1991 [1993].

107 SERRÃO, 2017: 14.

Pode-se, assim, argumentar que o nascimento da pós-Modernidade na filosofia levou a história da arte para caminhos melindrosos como os que postularam a «morte de Deus», o «fim da história» ou «fim da arte» ou de uma determinada ideia de arte ou história. Mais do que refletir em torno de uma série de conceitos, como «phásma»¹⁰⁸, «super-homem» ou «morte de Deus»¹⁰⁹, procurou-se demonstrar como a «Estética Frankenstein», marcada pela «Técnica de Lecter» evidenciada no início do artigo, se impôs como uma estratégia de bricolage e canibalismo assentes numa noção de montagem dionisiaca cujo background vai beber à montagem dionisiaca didi-hubermaniana, à caixa-sombra de Joseph Cornell, ao monstro Frankenstein de Mary Shelley e ao antropofagismo de Oswald de Andrade, visando manifestar através do «phásma» de fragmentos filmicos, imagéticos e textuais a possibilidade de reivindicar um futuro para a arte assente na ideia do artista frankensteiniano enquanto entidade dupla que integra em simultâneo tanto o Super-Homem, como o Deus de Nietzsche que aqui, contrariamente à teoria nietzschiana, se destaca pelo seu carácter dionisiaco, reinvidicando assim uma ressurreição não só para a arte, mas também para Deus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, a «Estética Frankenstein» é uma estratégia que permite chamar à presença as imagens cinematográficas numa co-presença com o próprio espectador que constrói o espectáculo (numa constante rememoração imagética) ao mesmo tempo que este decorre perante os seus olhos, uma vez que a exposição da «assombração», permite reivindicar por um futuro alternativo, ou, como propõe Gordon, «assombrar aterroriza, mas dá-nos algo que temos de tentar por nós mesmos»¹¹⁰. A principal virtualidade do fantasma/*psuché* está em actuar como contemporâneo do presente, permitindo uma provocação de desequilíbrios¹¹¹. No fundo, o *phásma* pode ser entendido, metaforicamente, como o espelho de Carrol que não é um mero reflexo, mas que revela um outro mundo por detrás. Trata-se de um entendimento da imagem enquanto «entidade a meio caminho» que estabelece uma particular relação com o sagrado, teoria que, aliás, tomou uma forma particular no campo da história da arte, e na qual assenta a redefinição do médium cinematográfico na performance contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2009) – «O que é o contemporâneo?». Em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora do Unochapecó, p. 52-73.
- ANDRADE, Oswald de (1928) – *Manifesto Antropófago*. «*Revista de Antropofagia*», (1), mayo.
- AREAL, Leonor (2012) – *O que é uma imagem*. «Cadernos PAR. Pensar a Representação», n.º 5. ESAD. CR, p. 58-80.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) – *Sobre o niilismo*. In *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 195-201.

¹⁰⁸ VERNANT, 1991 [1993].

¹⁰⁹ NIETZSCHE, 1957.

¹¹⁰ GORDON, 1997: 134-135.

¹¹¹ GORDON, 1997; VERNANT, 1991 [1993].

- BILBAO, AnaMary (2016) – *William Kentridge: A potência da «especificidade diferencial» resgatada na obsolescência*. «ARTis ON», (4), p. 54-59.
- BRITO, Aline (2008) – *Análise interpretativa do romance Alice no País das Maravilhas*. «Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários». Patos de Minas: UNIPAM, (1), anon 1, p. 49-56.
- CAMPOS, Daniela Queiroz (2017) – *Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo*. «Aniki», 4 (2), p. 269-288.
- CRUZ, Maria Teresa (2017) – *Arte e mediação*. «ARTis ON», 4 (Junho), p. 8-17. Retrieved from <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/98>.
- DIAS, Fernando Rosa (2011) – *Vanguarda e pós-Modernidade: do tempo de ruptura à ruptura dos tempos*. In QUARESMA, José; DIAS, Rosa (Coord) – *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, p. 162-252.
- DIDI-HUBERMAM, G (2016) – *Remontar, Remontagem (do Tempo)*. «Cadernos de Leituras», (47), Belo Horizonte: Chão da Feira.
- DUARTE, Alice (2009) – *Experiência de consumo: Estudos de caso no interior da classe média*. Porto: U. Porto Editorial.
- EPSTEIN, Jean (1983) – *O cinema do diabo*. In XAVIER, Ismael (Org.) – *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 192-301.
- FREITAS, Cristiane (1997) – *Da memória ao cinema*. «Revista Logos», vol. 4, n.º 2.
- GELL, A. (1998) – *Art and Agency, an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, p. 1-258.
- GIL, José (2001) – *«O corpo paradoxal»*. In *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água Editores.
- GODINHO, Paula (coord.) (2012) – *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Colibri, p.13-18; p. 53-68.
- ____ (2014) – *Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução; A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social*. In GODINHO, Paula (coord.) – *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde: 100Luz, p. 9-24; p. 193-213.
- GORDON, A. (1997) – *Ghostly matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GORENDER, Miriam Elza (2010) – *Serial killer: o novo héroi da pós-modernidade*. «Estudos de Psicanálise», n.º 34, p. 117-122, Dezembro.
- GRUNEWALD, Aline (2016) – *A morte de Deus em Assim Falou Zaratustra*. «Revista Último Andar», (28), p. 275-287.
- KOPYTOFF, Igor, 2008 [1986] – *A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo*. In *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- KOSSELLECK, Reinhart (2006) – *Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas*. In *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, p. 305-327. [Trad. Carlos Almeida Pereira].
- KRAUSS, Rosalind (2000) – *Preface*. In *A Voyage on The North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, p. 5-64.
- LAPA, Pedro (2017) – *Algumas considerações sobre a viragem ética das artes*. Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores, no ciclo de conferências Ética e Arte, 8 de Maio, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- ____ (2017) – *Editorial*. «ARTis ON», (4) Junho, p. 4-7. Retrieved from <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/96>.
- LEPECKI, A. (2013) – *Planos de composição: Dança, política e movimento*. In RAPOSO, P. et al. (Eds.) – *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, p. 109-120.
- LOWENTHAL, David (1995) – *Como conhecemos o passado*. In *The past is a foreign country*. (Trad. Lúcia Haddad). Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-180.
- MAGALHÃES, Andreia (2017) – *O filme nas práticas artísticas conceptuais entre a desmaterialização do objeto de arte e a especificidade do medium*. «ARTis ON», n. 4 (Junho), 60-71. Retrieved from <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/104>.

- MILLER, Daniel (2009) – *Materiality: An introduction*. In MILLER, Daniel (ed.) (2009) – *Materiality*. Durham, NC: Duke University Press, p. 1-50 [Tradução de Andrés Laguens].
- MONZANI, Luiz (2011) – *Deleuze e Lewis Carroll: aproximação entre filosofia e literatura*. «Kínesis», vol. III, n.º 06, dezembro, p. 123-136.
- MORIN, Edgar (1970) – *A alma do cinema*. In *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, p. 100-139. [Trad. António Pedro Vasconcelos].
- MUNIZ, Heitor (2015) – *O super-homem de Nietzsche*. «Cadernos de Nietzsche», Guarulhos/Porto Seguro, 36 (2), p. 149-156.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997) – *O Anti-Cristo*. Covilhã: LusoSofia Press [Tradução de Artur Morão].
- ____ (1957) – *Assim falava Zarathustra: livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S. A., 4.ª Edição. [Tradução de José Mendes de Souza].
- OLIVEIRA, Lia Fernanda Ramos de (2014) – *Parábolas e fabulações: uma investigação em arte*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP (p. 1-58). Retrieved from <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000941276>.
- OLIVEIRA, Marina de (2016) – *Estudo do canibalismo na história e na literatura e o significado de Hannibal Lecter como possível ogro contemporâneo*. Brasil: Universidade de Santa Cruz do Sul, RS, 46f. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras.
- OTTO, Rudolf (2007) – *O Sagrado. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, p. 37-63. [Traduzido por Walter O. Schlupp].
- PASOLINI, Pier Paolo (1982) – *O cinema de poesia*. In *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio Alvim p. 137-152.
- PRINZAC, Mônica (2005) – *Performance da dor*. Brasil: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 98 f. Tese de doutoramento.
- QUARESMA, José (2011) – *Nietzsche e o desmascaramento da modernidade*. In QUARESMA, José; DIAS, Rosa (Coord.) – *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, p. 292-307.
- RAPOSO, Sílvia (2018) – *Os desaparecidos, os fantasmas e o corpo. Como arquivam? Analisando o conflito sírio na performance contemporânea*. «Sociologia Online», 15, dezembro 2017, pp. 71-100.
- RIBEIRO, Gilvan; DOMINGOS, Ibrhaim (2013) – *A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar*. «Ipotesi», Juiz de Fora, 17(1), 69-80.
- ROCHA et al, Rose (2009) – *Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell*. «Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação», 12(1), Brasília: E-compós.
- SAVIRÓN, Estrella (2018) – *NO KHALO, de la compañía D. Mona*. «Agolpedeefecto, Revista Cultural Digital». Madrid, julho [em linha]. [consultado a 13 de janeiro de 2019].
- SERRÃO, Victor (2017) – *Iconoclastia e cripto-história da arte: casos de estudo e acertos teórico-metodológicos no património artístico português*. «ARTis ON» (Revista do ARTIS – Instituto de História da Arte), 5, 8-24.
- ____ (2017) – *Arte no feminino – casos de estudo na arte portuguesa*. In *Ciclo Arte no feminino*. Instituto Adriano Moreira / Academia das Ciências de Lisboa, 12 de Dezembro, 17h/18h.
- SHELLEY, Mary (2012) – *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Le Livros.
- TURNER, Victor (2008) – *Dramas sociais e metáforas rituais*. In *Drama, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF. Retrieved from http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/dramas_campos_metaforas.pdf
- VERNANT, Jean-Pierre (1975) – *Image et aparence dans la théorie platonicienne de la Mimesis*. «Journal de psychologie», 2, abril-Junho, p. 4-37. [Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães].
- ____ (1991 [1993]) – *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema.

«QUE COISA É A VERDADE?»:

THEATRUM MUNDI E O MISTÉRIO DA EXISTÊNCIA NO ACTO DA PRIMAVERA DE MANOEL DE OLIVEIRA (1963)

MARIA INÊS AFONSO LOPES*

JOÃO REBELO**

Resumo: A imagem em movimento e a cultura visual estabelecem um campo de referências entre o imaginário e a imagem projectada. A longa-metragem de Manoel de Oliveira *Acto da Primavera* (1963) é um dos grandes exemplos dessa relação. Se, por um lado, inaugura dispositivos inquisitivos que se tornarão recorrentes na visão do autor sobre o cinema, como o afastamento da imagem e do meio, a teatralidade da representação e as relações entre ritmo e montagem; por outro, este filme é também um excelente ensaio sobre a acção das imagens quando confrontadas com o imaginário cristão que herdamos tanto da cultura visual, como da ritual. Assim, propomos analisar o *Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira enquanto dispositivo de compreensão da teatralização da vida, assim como um jogo de espelhos com as nossas imagens mentais.

Palavras-chave: cinema; teatro; ritual; cultura visual; Manoel de Oliveira.

Abstract: The moving image and the visual culture lay down a field of references between imaginary and projected image. *Rite of Spring* (a Manoel de Oliveira feature film from 1963) is a good example of this relationship. If, by one hand, it inaugurates inquisitive tools that will turn into recurring issues in the author's vision of cinema, by stressing the distance between image and médium, by the theatricality of the performance and by the operative relationship constructed between rhythm and film editing, on the other hand, this film is also an excellent essay on the action of images, when confronted with the christian imaginary that we inherited through visual culture and ritual. This way, we propose to analyze Manoel de Oliveira's *Rite of Spring* as a device for the comprehension of life's theatricality, and as game of mirrors with our mental images as well.

Keywords: cinema; theater; ritual; visual culture; Manoel de Oliveira.

Singular pelo modo como inaugura questões que posteriormente se tornariam recorrentes na obra de Manoel de Oliveira¹, *Acto da Primavera* – longa-metragem de 1963 – é «um ponto de partida»², quer para o cineasta, então com 55 anos, quer para o cinema português³. Encontrando-se no seguimento de um percurso que tinha até então explorado sobretudo as possibilidades da forma documental em detrimento da ficcional, no *Acto da Primavera*, representação ficcionada de um documentário, Oliveira funde estes dois registos, ensaiando, pela primeira vez, questões que serão uma constante ao longo da sua obra futura. Convém, assim, pelos ecos que essas ideias terão no corpo da sua obra posterior, sondar as raízes da inquietude que levaram o autor a fazer deste um ponto de viragem.

* CITCEM. inesafonsolopes@gmail.com

** Escola das Artes/ UCP. joaocrebelo@gmail.com

¹ Seja a sua preocupação com a representação do mise-en-scène do mistério da existência ou a utilização de dispositivos inerentes ao teatro para questionar os limites entre o real e o ficcionado.

² COSTA, 1991: 122.

³ Podemos ver como ecos desta produção reverberam, por exemplo, na filmografia de António Reis e Margarida Cordeiro (veja-se as suas obras etnoficcionais, *Trás-os-Montes* ou *Ana*). António Reis foi, aliás, assistente de realização em *Acto da Primavera*.

O próprio realizador alude esta premissa ao afirmar, em 1981:

Muito recentemente compreendi que o filme que alterou o meu esquema foi o Acto da Primavera. Vi que estava dentro de um texto, dentro de uma representação, que vinha do século XVI, de um acontecimento de há cerca de dois mil anos e que era mostrado hoje. Isso dá bem a ideia de representar uma realidade, não simular, representá-la apenas⁴.

Nesta afirmação vê-se um autor *indisciplinar*⁵ ao procurar a desconstrução do regime *representativo da arte*⁶, podendo-se, assim, compreender a constante aproximação da obra de Manoel de Oliveira ao que Rancière definiu como *regimes estéticos da arte*⁷. De facto, a característica indisciplinabilidade do autor, inaugurada em toda a sua irreverência no *Acto da Primavera*, levá-lo-á no decorrer da sua longa carreira a indagar a partir do objecto fílmico a relação entre *mistério* e cinema, real e ficção.

Podem ver-se ressonâncias deste impulso reflexivo que parece ter estado na origem do *Acto da Primavera*, nos comentários realizados por Manoel de Oliveira, em 1994, sobre o filme *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975). Esta obra aproxima-se da longa-metragem de 1963 pela relação que estabelece com a teatralidade enquanto dispositivo de questionamento do cinema. Quando comenta a escolha da sua abordagem à adaptação da peça de José Régio⁸, Oliveira expõe a sua visão do cinema enquanto *mistério*, falando dos dispositivos imagéticos que usou no filme para resolver a questão que frequentemente o inquietou – *onde reside a verdadeira diferença entre teatro e cinema?* «Ostensivamente, [diz o autor] criei aquele momento inicial no filme, com a câmara a percorrer os estúdios, por detrás dos cenários antes de penetrar no interior. Vê-se toda a maquinaria, a fim de mostrar que tudo é cenário. Tudo existe e nada existe. Tudo é *mistério*»⁹. Esta mesma visão parece ser comum a outro autor *indisciplinar*¹⁰ por excelência – Jean-Luc Godard¹¹ – que em *Histoire(s) du Cinéma*, afirma a sua convicção do cinema enquanto *mistério* – «Je disais: pas un art, ni un technique, mais un mystère. Le temps trouve. Seulle cinéma. Tout seul. Mystère»¹².

Não parece ser alheio a esta ideia o facto de Oliveira claramente marcar no texto que introduz o *Acto da Primavera* que os autos portugueses são «correspondentes aos MISTÉRIOS [sic] franceses e ingleses» da época medieval e que «em algumas remotas

4 OLIVEIRA, 1981: 34.

5 Conceito de Rancière, auto proclamado autor indisciplinar, que vê na indisciplinabilidade a raiz do cinema: *Mas a ideia de que há uma linguagem fílmica, de que se vai destilar os elementos desta linguagem e de que, nessa base, se vai analisar filmes não é, na minha opinião, de particular interesse. Isso pertence ainda à ideia das disciplinas e dos diferentes campos, enquanto que o cinema mistura diferentes regimes sensoriais: os da imaginação literária, da visão sensível de uma pintura, da emoção musical, etc. O filme é a forma estandardizada da obra de arte total. Falei da fábula cinematográfica, não da teoria do cinema, de forma a claramente sinalizar esta heterogeneidade do objecto cinema. Há uma tensão entre dois regimes: um regime de sequência narrativa e um regime de suspensão estética que está no centro do filme. Há uma mistura de regimes sensoriais.* RANCIÈRE, 2008: 7 (tradução dos autores).

6 RANCIÈRE, 2010: 97.

7 RANCIÈRE, 2010: 96.

8 O diálogo criativo com a obra de José Régio será, aliás, uma recorrência na obra de Oliveira. Já em *Acto da Primavera*, Régio surge-nos creditado como consultor. OLIVEIRA, Manoel de (realiz.). (1962) – *Acto da Primavera*. (2014) [DVD]. Lisboa: Nos.

9 BAECQUE & PARSY, 1999: 52.

10 RANCIÈRE, 2008: 2-3.

11 RANCIÈRE, 2008: 9.

12 AUMONT, 1999.

aldeias de Portugal são ainda conservados por tradição, e sempre interpretados pela gente do povo»¹³. De facto, sinopticamente, a longa-metragem desenvolve-se em torno de um *mistério* religioso, ao filmar a representação do Auto da Paixão, realizada pelos habitantes da aldeia da Curalha, nos anos 60 do século XX. Anualmente apresentado na aldeia, o Auto da Paixão congregava não só os seus habitantes, mas também um público diverso que procurava assistir à encenação do texto quinhentista de Francisco Vaz de Guimarães¹⁴. Focando o carácter antinaturalista da performance, Manoel de Oliveira regista a passagem da temporalidade acelerada dos ritmos do dia-a-dia para uma temporalidade lenta, aparentemente mitológica, desenvolvida na encenação dramática¹⁵. Inesperadamente, no final da obra, os elementos da Paixão serão somatizados numa reflexão maior sobre o papel do homem na violência, guerra e sofrimento do mundo.

MISE-EN-SCÈNE TEATRAL COMO DISPOSITIVO DE QUESTIONAMENTO DO CINEMA

Se, nos seus minutos iniciais, o filme começa por parecer apenas registo documental ao introduzir os habitantes da aldeia da Curalha no seu quotidiano, com o aparecimento da anacronia, tanto no campo da acção como dos habitantes, o tempo mundano da comunidade cessa. Rapidamente, uma heterogénea audiência é revelada, numa justaposição acelerada de planos e vozes, que evocam distintas realidades (rural/urbano) e percepções do espectáculo que se prepara. A mudança de temporalidade enquanto dispositivo de reforço da dicotomia entre o rural e o urbano já está presente em *O Pão*, filme que precede cronologicamente o *Acto da Primavera*, mostrando a clara continuidade entre os dois filmes¹⁶. No fundo estamos a ver um autor a ensaiar um trabalho de montagem de tempos heterogéneos.

Após a arritmia provocada na sobreposição sensorial de diferentes realidades, o realizador surge com a sua equipa e num efeito retórico ordena:

– «Liga!»

Principia assim a construção da realidade cinematográfica que, como Manoel de Oliveira declarou, por sua vez representa uma outra realidade¹⁷. Numa prefiguração do agente cénico brechtiano, que o autor desenvolverá na continuidade da sua obra (v. ex. *Os Canibais*, *O Dia do Desespero*), a personagem do Corifeu é instruída pela equipa técnica a entrar em cena, convidando todos os pecadores/espectadores a contemplar o Auto que se vai desenrolar. O espectador é deste modo apresentado a um campo de sobreposições de tempos, acções, percepções e em último caso de realidades. Para o efeito a ideia de ritmo

¹³ Pode também ver-se na peculiaridade de o Auto ser representado por gente do povo vestígios das práticas medievais, que lhes deram origem. Como Jean-Claude Schmitt demonstra, a noção de teatro na época medieval era muito diferente da nossa visão contemporânea, variando nas formas, tal como nas denominações (drama, jogo, mistério, farsa, etc.), sendo uma das características principais o facto de os actores e o público não estarem separados. SCHMITT, 2016: 589.

¹⁴ Primeira edição de 1593: GUIMARÃES, 1593.

¹⁵ Aliás, para Carolin Overhoff Ferreira, a sobreposição de temporalidades, no *Acto da Primavera*, é vista como sintoma da já referida indisciplinaridade de Manoel de Oliveira. Cf. FERREIRA, 2012: 118-121.

¹⁶ COSTA, 2012: 119.

¹⁷ OLIVEIRA, 1981: 34.

neste filme parece ser fulcral – ritmo das imagens, ritmo dos corpos, ritmo dos sons, ritmo/arritmia da sobreposição/justaposição da montagem dos planos. De facto, Manoel de Oliveira chegou a afirmar que tanto o ritmo como a montagem eram os aspectos mais singulares do cinema, em relação às outras artes, vindo como excepção a música¹⁸.

É assim que logo nos primeiros dez minutos do *Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira começa a formular aquela que será talvez a questão maior na sua obra – o cinema como dispositivo de compreensão da ritualizada teatralidade da existência e dos limites da percepção e do real. Nas palavras de João César Monteiro, Manoel de Oliveira filmava «não o artifício da realidade, mas a realidade do artifício¹⁹» (v. *Benilde ou a Virgem Mãe* ou *Mon Cas*). Aliás, para além da sua introdução, toda a relação dialéctica montada ao longo do filme é reveladora desta premissa: seja pelos elementos dramáticos (cenários, figurinos), pela performance enfaticamente teatral da população da Curralha ou pelo claro *mise en scene*, posto em evidência pela câmara do realizador. Em 1998, ao ser questionado por João Bénard da Costa se teatro e cinema seriam o mesmo objecto, Manoel de Oliveira respondia:

Evidentemente que não são. Mas não são por razões completamente diversas. O cinema não existe. Há apenas vida e teatro. De facto a vida também não existe. O que há, verdadeiramente, é teatro. E não há vida porque as acções da vida são de tal modo efémeras que o décimo de segundo que agora passou já não existe. É nesse sentido que a vida não existe. O que fica são as convenções. A vida é toda feita de convenções. [...] O que regula e dá sentido à vida são as convenções. Portanto, que é que existe na vida? O teatro. Quando se passa a vida para o teatro, não é a vida que se passa, são as convenções. São elas que permitem passar para o teatro, e repeti-las. Mas o cinema, quer vá buscar à vida, quer vá buscar ao teatro, o que faz é uma representação. Não há distinção entre representação e vida²⁰.

É desta forma materializada a perspectiva de Oliveira sobre o real: uma tensão entre objectividade e subjectividade, em que verdade e fingimento se cruzam e fundem. Também é a partir do diálogo destes elementos que nos é possível perceber como, já nesta obra, o autor esbate/anula as clássicas catalogações estanques de géneros cinematográficos, estéreis em si mesmas.

O texto teatral, o palco ou uma dicção fortemente dramatizada por parte dos actores serão convenções de que Manoel de Oliveira se fará sistematicamente valer numa consciente elaboração da sua gramática de representação da vida. Neste sentido, e por via de uma acentuada ênfase, a representação dramática é, ela própria, transformada em meio de expressão artística, ultrapassando a condição de mero meio técnico. A câmara conscientemente fixa pessoas no acto de representar e não personagens. Assim, a auto-consciência permanente do gesto e da forma da acção performativa é um dos princípios basilares na reflexão que o autor vai construindo, filme após filme, em redor da possibilidade de o cinema dar a ver a materialidade do teatro da vida.

¹⁸ BAECQUE & PARSI, 1999: 142.

¹⁹ COSTA, 2012: 123.

²⁰ Cit Manoel de Oliveira entrevistado por João Bénard da Costa (1998) in PRETO, 2008: 116.

Existe, portanto, aqui um mecanismo de interposição de uma distância crítica sobre o representado que traduzirá, além do mais, uma posição de dissidência contra uma concepção dominante de cinema, essencialmente técnica e baseada em efeitos especiais, na qual o espectador é acriticamente atraído para o centro do simulacro. Ou seja, através de uma, cada vez menos habitual, dissonância entre o meio e a imagem²¹, Manoel de Oliveira procura eliminar a *tecnologia do encantamento* resultante do *encantamento da tecnologia*²², fazendo-nos questionar o espectáculo perante os nossos olhos, assim como o real. Não será por acaso que no *Acto da Primavera* aos 51:19, Pilatos pergunta a Cristo enfaticamente: *Que coisa é a verdade?*

Em *Acto da Primavera*, a ostensiva inserção na acção de Manoel de Oliveira e da sua equipa de filmagem em pleno trabalho – como terceiro grau de representação interposto entre o quotidiano da aldeia, que se ajusta para a encenação do *Auto da Paixão*, e a interpretação da *Paixão de Cristo* pelos habitantes da Curalha – inscreve-se desde logo na mesma lógica, na afirmação de um dispositivo auto-referencial que deliberadamente evita que meio e imagem se fundam/confundam²³.

Filmar a vida através da construção de um evidente mas estranho «teatro» que se serve por vezes de textos de teatro propriamente dito, do palco dos teatros e de uma actuação dos actores a que se poderia chamar «declamada», mas que acima de tudo é a evidente construção de uma «máscara» ou de um processo de «desnaturalização» da matéria filmada para um efeito de distanciação do espectador e, através disso, sobretudo para a sua responsabilização, para o pôr a pensar, a ver e a ouvir a vida de outra maneira, transformada ou «representada» por si própria, a vez mais longe do que aquilo que normalmente vemos, para sentir a necessidade (impossível?) de lhe dar um sentido²⁴.

IMAGENS ANACRÓNICAS NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Como referido, ao filmar o *Auto da Paixão*, Manoel de Oliveira usa um ritual centenário como dispositivo de questionamento do real. Mais tarde, numa entrevista de 1994, o autor iria sublinhar a importância que dá à ritualidade ao afirmar: «nós vivemos através de determinados rituais. São os rituais que fazem a vida»²⁵. É esta ideia seminal que parece já ter estado na origem do *Acto da Primavera*. A escolha do ritual surgiu de um acaso (– e o que é um acaso se não um mistério?): Manoel de Oliveira conhece a aldeia da Curalha, perto de Chaves, durante a filmagem de *O Pão* (filme de 1959, onde o realizador explorava, através da oscilação da temporalidade entre o artesanal e o industrial, as dicotomias e mutações da sociedade portuguesa de então²⁶) tomando contacto com a povoação

²¹ BELTING, 2014: 34 e 35.

²² GELL, 1998.

²³ BELTING, 2014: 34 e 35.

²⁴ CINTRA, 2015: 34.

²⁵ BAECQUE & PARSI, 1999: 41.

²⁶ COSTA, 2012: 119.

ção, exactamente no momento em que os habitantes circulavam vestidos com os figurinos para o Auto, que se passaria no dia seguinte²⁷. É possível arriscar adivinhar o efeito provocado pela anacronia da cena apresentada, ao ponto de partir daí o realizador começar a conceber a longa-metragem que iria ser rodada entre 1961-1962.

Decidi assistir a esta encenação da Paixão de Cristo. O espetáculo surpreendeu-me pela espontaneidade da representação; fiquei tocado pela cor, pelos movimentos, pela salmodia do recitativo, dos cânticos e, sobretudo, pelo espetáculo carnal da cerimónia. Imaginei introduzir este espetáculo insólito num filme²⁸.

De facto, na visualização do *Acto da Primavera*, tem-se a sensação fascinante de assistir ao *sintoma/sobrevivência*²⁹ de um rito e de uma *performance*³⁰ evocados na sua ancestralidade, seja pelos gestos anacronicamente teatrais ou pela invulgar cadência litúrgica das vozes captadas filmicamente por Manoel de Oliveira. A sua dimensão enquanto objecto híbrido, entre o filme e o documentário etnográfico³¹, faz-nos sentir perante um objecto de *tempo complexo e impuro, onde o anacronismo é fundado numa invulgar sobreposição/montagem de tempos heterogéneos*³² (como já referido, podemos logo ver esta premissa enquanto ideia visual nos primeiros minutos do filme). Há nesse sentido, uma dimensão *epifânica* que percorre a obra – a imagem em movimento como dispositivo/meio tecnológico³³ (simulacro de carnalidade) desperta em toda a sua vida *sobrevivências*³⁴ de um outro tempo que nos é inalcançável, mas nos é dado a antever através do corpo, dramaticamente enfatizado, dos habitantes da Curalha. Corpo este, «*lugar das imagens* sobre o qual as culturas se constituem³⁵», que é tornado em imagem/simulacro pela lente/meio de Manoel de Oliveira, será reproduzido tecnicamente, sem a *aura*³⁶ que lhe deu origem. Esta dimensão sintomática dos gestos, mesmo que dessemantizada, e o papel da sua fixação no cinema não é estranha ao autor que, em 1994, nas suas conversas com Antoine de Baecque e Jacques Parsi, reflectia sobre o ritual, afirmando:

Hoje, por exemplo, já não se usa chapéu. Antigamente, tirava-se o chapéu quando nos cruzavam na rua. Como gesto, isso não vale nada. Como rito, é muito. É, na minha opinião, o princípio cinematográfico. Aquele movimento é a continuidade do ritual. Se desconhecemos o seu significado, o elemento é inútil. É preciso compreendê-lo. [...] O cinema é um processo audiovisual de fixação. Assim sendo, é necessário alguma coisa para fixar. Nós temos pouco para fixar³⁷.

²⁷ COSTA, 2012: 118.

²⁸ BAECQUE & PARSI, 1999: 13.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, 2002: 39.

³⁰ BARTHOLEYNS *et al.*, 2010.

³¹ COSTA, 2012: 119.

³² DIDI-HUBERMAN, 2017: 18.

³³ BELTING, 2014: 49.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, 2002.

³⁵ BELTING, 2014: 82.

³⁶ Dentro da concepção benjaminiana, Cf. BENJAMIN, 2012: 59-91.

³⁷ BAECQUE & PARSI, 1999: 42.

De facto, ironicamente, é no sublinhar do artifício da teatralidade deste filme, que o realizador irá encontrar uma linguagem própria que desenvolverá na procura do *cinema da não-ilusão*. Assim, no *Acto da Primavera* o conceito de *theatrum mundi* é uma ideia visual, quer nos panejamentos voluptuosos e acetinados da cenografia, quer nos movimentos enfáticos dos corpos que acentuam os figurinos de cores garridas, quer nas perucas excessivamente trabalhadas que contrastam com os rostos duros, queimados pelo sol, dos habitantes da Curalha, como se das ásperas e teatrais representações sacras de Caravaggio se tratassem. Como já mencionado, ao citar a descrição de Manoel de Oliveira sobre o seu primeiro confronto com o ritual, todo este aparato cénico inspirou o autor pelo «insólito» mas também pela dimensão «carnal da cerimónia» aportada pelo fulgor dos estímulos sensoriais presentes. De facto, como diz Antoine de Bacque, mais do que o insólito é a carnalidade (no fundo incarnação multisensorial) que marcará a partir daí a obra de Oliveira³⁸.

Pode-se deprender que o insólito referido por Manoel de Oliveira é produto da dimensão anacrónica que terá provavelmente levado o autor a usar o adjectivo «pitoresco» no intertítulo que introduz o *Acto da Primavera*. Aí, afirma «procurar os sentimentos originais» ao invés de se apoiar no «explorar o pitoresco e os anacronismos que não evidencia nem despreza». Efectivamente, apesar de não procurar o evidenciar do anacronismo, presente, por exemplo, na declamação do texto do século XVI por camponeses transmontanos do século XX, este acaba por funcionar como dispositivo de desnaturalização do meio filmico, servindo a perspectiva *indisciplinar* de Manoel de Oliveira sobre o cinema.

De facto, aquilo a que Georges Didi-Huberman chamou «uma estranheza, na qual se confirma a paradoxal *fecundidade do anacronismo*» não será de ignorar para a compreensão do *Acto da Primavera*. Ainda nas palavras deste autor, é no choque, no rasgar do véu, na irrupção ou aparição do tempo que se acede aos «múltiplos tempos estratificados às sobrevivências, às longas durações do «mais-do-que-passado» mnésico», e se dá lugar ao «mais-do-que-presente» de «um acto reminiscente» ou seja à «memória involuntária»³⁹, aos sintomas. Segundo o mesmo autor, Pasolini e Agamben encontravam «entre o arcaico e o moderno um encontro secreto». Ou seja, Didi-Huberman confronta na obra de Agamben «preocupações dramáticas e antropológicas» próximas daquelas de Pasolini⁴⁰, a partir da reflexão permanente sobre a ideia de «gesto e sua temporalidade profunda através da exaltação da «potência «antiga» dos gestos populares» e do utilizar da linguagem vernacular⁴¹. Assim, o discurso e a sua cadência «popular», os gestos, os rostos irrompem como «redes de sobrevivências».

Dentro desta rede de sobrevivências podemos encontrar o próprio texto que deu lugar à representação do *Acto da Primavera*. Como Mário Martins refere, pode-se perce-

³⁸ BAECQUE & PARSI, 1999: 13.

³⁹ DIDI-HUBERMAN, 2017: 22.

⁴⁰ Curiosamente, Agamben foi um dos doze apóstolos no filme de Pasolini *Evangelho Segundo São Mateus*, realizado em 1964, portanto, um ano após o *Acto da Primavera*.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 2011: 71 e 72.

ber a longa sobrevivência do texto do *Auto da Paixão de Francisco Vaz de Guimarães*, que, após a sua primeira edição, em 1593, teve pelo menos outras catorze edições⁴². O elevado número de edições do texto (várias vezes com gravuras ilustrativas) atesta a circulação que este teve desde a sua primeira edição, possibilitando adivinhar as repetidas representações ao longo dos séculos, muitas vezes sem substantivas alterações ao texto original. Segundo Mário Martins, apesar da sua falta de qualidade literária, o sucesso do texto ao longo dos séculos deve-se à beleza das palavras de alguns dos lamentos, assim como à bem-sucedida transposição de um texto sagrado para a linguagem comum. Por outro lado, a presença de um conjunto de personagens com as quais as populações se poderiam identificar (Mário Martins marca o porteiro, o espião, o acusador e Verónica), juntamente com a simplicidade dos diálogos e monólogos recitados de modo dramático (exemplo maior desta ideia são as várias repetições enfáticas da interjeição – *ai dolor! ai dolor!*), tornavam ainda mais viva/carnal e acessível uma narrativa dolorosa do imaginário coletivo, provocando assim sentimentos da mais elevada empatia.

Como em outras obras de Oliveira, a intermedialidade é produto da anacronia do texto – sempre primordial na acção – e do sentido ritmado, antinaturalista, da sua recitação. No ensaio *O Nascimento das Imagens* do antropólogo André Leroi-Gourhan, este associa o início das imagens da figuração humana à fala. Na continuidade do trabalho de André Leroi-Gourhan, Hans Belting afirma que «a linguagem traz em si uma dupla determinação: no acto corporal, ao falar, e no acto social, na comunicação entre corpos»⁴³. Talvez, nenhuma arte tenha utilizado de modo tão sistemático este potencial medial entre visão e fala como o teatro, revestindo este meio de uma anacronia antinaturalista.

Este texto, simples mas de entoações flamejantes que correspondem à religiosidade do fim da Idade Média⁴⁴, servirá para Manoel de Oliveira ensaiar a sua construção fílmica onde o texto ganha um papel preponderante no questionamento entre teatro e cinema. As entoações das vozes cadenciadas de certos habitantes a um ritmo próximo do litúrgico, agudas e vibrantes, exacerbam a teatralidade da acção. Não será de espantar que o ritmo litúrgico esteja presente num *Auto da Paixão*, visto as origens destas representações estarem no teatro religioso que começou a ser representado nas igrejas dos mosteiros a partir do século X⁴⁵, passando depois para as igrejas paroquiais, sendo o tom cadenciado de voz mais uma sobrevivência, neste caso no campo performativo.

Como em toda a narrativa/imagem, algumas personagens/corpos destacam-se pelo dramatismo. Aqui os habitantes da Curalha, evidenciados pela força da naturalidade do seu sotaque, vivem na dicotomia entre o espectro do *mistério do sagrado* que representam e da fixação da imagem sonora, viva e colorida captada por Oliveira. O surgimento da imagem de Verónica, que após limpar a face de Cristo fica com o rosto divino marcado no seu pano é particularmente uma transmutação visual da ideia de *Mistério*, também

⁴² Teatro de Cordel (1922) Edições em 1593, 1617, 1639, 1659, 1761, 1783, 1784, 1785, 1790, 1820, 1849, 1853, 1862, 1879, 1893. cf MARTINS, 1978: 7.

⁴³ BELTING, 2014: 42.

⁴⁴ CHIFFOLEAU, 2011.

⁴⁵ SCHMITT, 1990: 273.

presente no texto⁴⁶. Esta expõe no meio fílmico o objecto que (re)produz o efeito de presença de Cristo – ou seja, a ostentação do *Sudário de Verónica*, num objecto de reprodutibilidade técnica, à partida sem *aura*, é a ostentação de talvez um dos objectos de maior *auratização* em todo o cristianismo, por resultar, nas palavras de Georges Didi-Huberman, da «aparicação de uma distância»⁴⁷. Manoel de Oliveira parece ter noção desta questão ao dar enfoque à ostentação do Sudário, intercalando quatro planos, consecutivos, fixos sobre Verónica a ostentá-lo (entre o 1:04:30 e o 1:05:57).

Primeiramente vê-se um grande plano de Verónica expondo o *Mistério* divino da imagem de Cristo marcada no Sudário, enquanto canta. Num plano seguinte, este de conjunto, continuamos a ver Verónica, agora à distância, num segundo plano, estando em primeiro plano a *Procissão dos Passos*. Aqui, contrastando com a indiferença dos soldados, várias mulheres param, e de costas para a câmara testemunham o *Mistério*. O plano que se segue é também um plano de conjunto, ainda mais afastado. Aqui, Verónica surge ainda mais distanciada da câmara, encontrando-se num alto de uma rocha expondo o Sudário, enquanto todos os transeuntes, apresentados no primeiro plano em fila, vão virando a cabeça por momentos para ver esta mulher e o objecto que expõe. Por fim, a lente volta apenas a focar Verónica num grande plano.

Todo este minuto e meio de filme é constantemente acompanhado sonoramente pelo canto agudo de Verónica e o baixo continuo trazido pelo som dos tambores que acompanham a procissão: aumenta-se, assim, através da expressão sensorial, a *aura* da exposição do Sudário. Variadas vezes, Manoel de Oliveira sublinhou a importância da música enquanto dispositivo expressivo nos seus filmes. Para ele «cada elemento tem a sua expressão. A imagem tem uma expressão. A palavra dá uma expressão, e a música cria a terceira expressão. É o que faz a riqueza»⁴⁸. Ora, a *aura* da imagem sagrada só ganha todo o seu potencial no momento da performance multissensorial que a acompanha.

Ao filmar a fabricação de uma relíquia e ao dar-lhe forma dentro de um objecto reprodutível tecnicamente, ou seja do campo da serialidade do industrial, Manoel de Oliveira demonstra assim que «o acto de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do sagrado [...]. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um carácter religioso e primitivo»⁴⁹.

Se, como já referido, o cinema de Manoel de Oliveira é um cinema de encarnação, o papel preponderante dado à imagem da Virgem enquanto instrumento de encarnação divina é essencial para se perceber este cinema onde as imagens emergem como *sobrevivências*. Na representação da Virgem no *Auto da Paixão* da Curalha, Manoel de Oliveira filma esta personagem com o mais pujante dramatismo, através da sobreposição do focar

⁴⁶ Após Verónica mostrar à Virgem Maria e a São João o lenço onde ficou impressa a imagem de Cristo, São João Evangelista exclama «Oh excellent pintor, o Mysterio muy profundo, esta he vossa figura dos homens a fermosura, que alegrava todo o mundo».

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, 2015a: 181.

⁴⁸ BAECQUE & PARSI, 1999: 176.

⁴⁹ MONTEIRO, 2005: 141.

no olhar lacrimejante da *Mater Dolorosa* acompanhado pelos seus gemidos, que aludem ao canto choroso das carpideiras (curiosamente, na sua obra *La Terre du remords*, o antropólogo italiano Ernesto De Martino afirma que nas representações populares da Paixão o símbolo da dor da Mãe de Deus assumia frequentemente a fórmula ancestral das carpideiras)⁵⁰.

De facto, cada imagem é sempre produto de movimentos previamente sedimentados ou cristalizados, a partir de forças históricas, antropológicas ou mesmo psicológicas. Assim, quando nos encontramos diante de uma imagem encontramos-nos *diante de um tempo complexo*⁵¹. A performance ritualizada do lamento da Virgem, repleta de *pathos-formel* e *sobrevivências*, claramente recua a estas forças. Como já referido, a jovem que representa a *Mater Dolorosa* mimitiza a entoação de voz às carpideiras, enquanto, através da *performance*, torna também o seu corpo numa imagem, como tantas antes já vistas na iconografia ao longo dos séculos. Nas palavras de Georges Didi-Huberman «as imagens são uma espécie de cristais nos quais se concentram muitas coisas, em particular estes gestos tão antigos, estas expressões colectivas de emoções que atravessam a história»⁵². No *Acto da Primavera*, a *Mater Dolorosa* apresenta-se agarrada aos pés da Cruz, como se desesperadamente tentasse agarrar a vida do filho. É curioso que na folha de rosto da edição do *Auto da Paixão* de Francisco Vaz de 1639⁵³, assim como em outras edições posteriores, exista uma gravura onde se vê a Virgem também ajoelhada e agarrada à cruz. O corpo e feições da Virgem convertem-se num movimento anímico que Oliveira foca enquanto ideia visual, a partir dos grandes planos do rosto lacrimejante da *Mater Dolorosa*, e do grande plano de extremo intimismo em que capta a *Pietà* agarrada ao corpo do filho morto⁵⁴.

No entanto, apesar do dramatismo captado pela câmara, Manoel de Oliveira consegue distanciar o espectador da performance que se desenrola, lembrando constantemente que este é parte da assistência de uma representação teatralizada. Para tal, mais uma vez, o sublinhar constante do anacronismo da palavra, das sonoridades e da gestualidade extremamente teatral da representação, funciona como dispositivo de distanciamento do espectador.

INDISCIPLINARIDADE E MISTÉRIO

Em 1991, a revista *Cahiers du Cinema*, publica um excerto de uma longa carta de Manoel de Oliveira a Gilles Deleuze, na qual o cineasta discorre em torno de algumas inquietações com que ficara após o visionamento de um registo da conferência de Deleuze *Qu'est-ce que l'acte de création?*. O filósofo tinha finalizado a conferência dizendo que toda a obra de arte é pensada para um povo inexistente. Para Gilles Deleuze, a Segunda Grande

⁵⁰ ROTIVAL, 2018.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, 2002: 39.

⁵² DIDI-HUBERMAN, 2015b: 35.

⁵³ GUIMARÃES, 1659.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2019.

Guerra Mundial tinha sido o ponto de viragem do cinema, pois, após esta, sentia-se apenas ausência do povo político que tinha estado antes presente na produção cinematográfica – «se houvesse um cinema moderno politizado, ele existiria dentro desta premissa: o povo já não existe, ou pelo menos ainda não existe...o povo está ausente». É neste ponto que, na sua carta, Manoel de Oliveira se opõe ao filósofo com maior veemência. Para Oliveira não é o povo político que falta mas sim o povo de Deus, enfatizando assim a distância entre a vida de Cristo e os tempos modernos – postura já visível quase trinta anos antes no irreverente encerramento do *Acto da Primavera*⁵⁵.

Sobre a obra, António Preto afirma uma tendência da procura de um tempo e espaço sagrado em oposição ao profano:

*A intrincada recriação das coordenadas espaço-temporais liga-se, em profundidade, com a própria natureza do ritual, no que este pressupõe de perpetuação do mito e refundação do lugar. Com efeito, um dos aspectos centrais do filme [Acto da Primavera] encontra-se num duplo conflito, entre um espaço profano (cartesiano, neutro e homogéneo) e um espaço sagrado (qualitativamente diferenciado e organizado em torno de um centro), por um lado; entre um tempo histórico (linear e irrepitível) e um tempo religioso (circular e recorrente), por outro. São essas diferentes concepções que Manoel de Oliveira põe em jogo no modo como em Acto da Primavera filma e reconfigura paisagem nos seus ciclos de morte e renascimento*⁵⁶.

É esta relação que vemos de forma acentuada no final do *Acto da Primavera*. Todos sabemos como termina a *Paixão de Cristo*. O momento da deposição do seu corpo defunto não significa o fim da mitologia cristã – o ciclo da sua Paixão continuará.

Manoel de Oliveira lembra essa continuidade nos últimos três minutos do *Acto da Primavera*, numa releitura do filme que o torna agente de uma reflexão muito mais ampla do que à partida se vislumbrava, no primeiro grande momento, na sua obra, em que este revela toda a sua indisciplinaridade enquanto autor. Após o belíssimo momento da deposição de Cristo no túmulo, uma série de planos se justapõem. Contrastando com as cores garridas de grande parte do filme, irrompem na tela, a preto e branco, imagens documentais⁵⁷, actuais à época, de violência, guerra e dor provocadas pelos homens. Estas são intercaladas com planos da *Paixão de Cristo*, também, agora a preto e branco, captados por Oliveira, a partir da representação da icónica cena do *Ecce Hommo*, durante o Auto. A violência das imagens é acentuada pela intensidade do som dos estridentes risos dos soldados do Auto da Paixão, intercalado pela repetição das palavras «Eis o Homem...».

Nesta montagem de imagens, sons e ritmos, Manoel de Oliveira parece explorar/inquirir tudo aquilo que do corpóreo pode emanar, ou seja, a substância que pode permanecer mesmo após a realidade morrer. No fundo, a força das sobrevivências do primitivo

⁵⁵ VIEGAS, 2016: 116-117.

⁵⁶ PRETO, 2008: 52.

⁵⁷ Um conjunto de actualidades seleccionadas pelo realizador Paulo Rocha. Cf. OLIVEIRA, Manoel de (realiz.), (1962) – *Acto da Primavera*. (2014) [DVD]. Lisboa: Nos. De facto, Paulo Rocha tornou-se uma das figuras maiores do *Cinema Novo* português dessa década de 1960, e que estrearia no ano seguinte *Verdes Anos*, um dos filmes seminais do movimento.

que, na sua fenomenologia errante, irrompe no cinema de Oliveira. Assim, existe uma reposição da *aura* perdida entre o instante da representação e a sua fixação por meios técnicos.

[...] creio profundamente nesta coisa a que chamamos cinema e que enquanto imagem projectada no ecrã é imaterial, é como que o fantasma de qualquer realidade, real ou imaginada, imagem que não pertence à realidade concreta da ciência aplicada. O que desta fica é o ecrã em si, as máquinas em si, enfim, as coisas materiais, mas não o abstracto imaterial que destas coisas se abstrai e delas não faz parte [...] ⁵⁸.

Neste seguimento, a repetição da ideia visual e sonora da cena do *Ecce Homo* sedimenta a compreensão de algo que se pode adivinhar ao longo do *Acto da Primavera*: essa fantasmagoria fora do tempo que é o cinema só poderá funcionar na presença de um espírito criador que a insufla de vida. Aqui, o espírito criador encontra-se metaforizado na presença da figura de Cristo, com toda a sua dualidade homem/Deus. E é esse o mistério final sondado por Oliveira, o dos limites da sabedoria divina e o das obras da sua principal criação.

Finalmente, de novo num forte colorido, lembrando o início do filme, surgem uma vez mais os habitantes da Curralha, no seu quotidiano. Encontram-se a ler o jornal, enumerando uma série de desgraças: falam sobre a guerra atómica e a ameaça de extermínio total da humanidade. De súbito uma figura, significativamente a do habitante que representa Cristo no *Auto da Paixão*, levanta-se e abrindo os braços, numa mimetização da gestualidade da figura do Corifeu, diz em alta voz:

– «E aos três dias ressurgirá!» Ouvem-se a seguir os pássaros enquanto a câmara foca o branco das flores de uma amendoeira.

É assim que, nestes últimos três minutos, a sobreposição de temporalidades que domina o filme dá lugar ao intemporal: o dramático teatro humano da dor e da esperança irá assim continuar...

FONTES FÍLMICAS

OLIVEIRA, Manoel de (realiz.). (1962) – *Acto da Primavera*. (2014) [DVD]. Lisboa: Nos.

___ (1975) – *Benilde ou a Virgem Mãe*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jZ2SbJO6zF8>>. [Consulta realizada em 29/08/2019].

___ (1986) – *Mon Cas*. (2010) [DVD]. Lisboa: Nos.

___ (1988) – *Os Canibais*. (2010) [DVD]. Lisboa: Nos.

___ (1992) – *O Dia do Desespero*. (2010) [DVD]. Lisboa: Nos.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Nelson (org.) (2014) – *Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.

58 OLIVEIRA, 2001.

- AUMONT, Jacques (1999) – *Amnésies: Fictions Du Cinéma D'Après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI Jacques (1999) – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- BARTHOLEYNS, Gil; DIERKENS, Alain et GOLSENNE, Thomas (coord.) (2010) – *La performance des images*. « *Problèmes d'histoire des religions* », 19. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- BELTING, Hans (2014) – *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM.
- BENJAMIN, Walter (2012) – *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. In BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CHIFFOLEAU, Jacques (2011) – *La religion flamboyante (1320-1520)*. Paris: Editions Points.
- CINTRA, Luís Miguel (2015) – *Manoel de Oliveira 3/3*. Porto: Fundação de Serralves.
- COSTA, Catarina Sousa Brandão Alves (2012) – *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- COSTA, João Bénard da (1991) – *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM.
- DEBRAY, Régis (1992) – *Vie et Mort de l'Image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (2016) – *A Imagem-Movimento: cinema 1*. Lisboa: Sistema Solar.
- ___ (2015) – *A Imagem-Tempo: cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002) – *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions Minuit.
- ___ (2011) – *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo-Horizonte: Editora UFMG.
- ___ (2015a) – *Falenas*. Lisboa: KKYM.
- ___ (2015b) – *Que Emoção! Que Emoção?* Lisboa: KKYM.
- ___ (2017) – *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- ___ (2019) – *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Gallimard.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2012) – *Em favor do cinema indisciplinar: o caso português*. « *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* », Ano 1, número 2.
- GELL, Alfred (1998) – *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GUIMARÃES, Francisco Vaz de (1593) – *Auto da Paixão. Obra novamente feyta da muyto dolorosa morte e paixão de nosso Senhor Iesu Christo, a mais copiosa que até agora foy feyta, porque nella se tratam os mysterios e passos da payxão, segundo a escreverão os quatro SS. Evangelistas. Feyta por hum devoto padre chamado Francisco Vaz natural de Guimarães*. Évora: Manoel de Lyra.
- ___ (1659) – *Obra novamente feita da muyto dolorosa morte e paixão de N. S. Jesu Christo*. Lisboa: Officina de Domingos Carneyro.
- GRILO, João Mário (2006) – *O Cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ___ (2007) – *As lições do Cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH.
- MARTINS, Mário (1978) – *Teatro quinhentista da Paixão*. « *Lusitania Sacra* », Lisboa.
- MONTEIRO, João Cesar (2005) – *O Passado e o Presente, um necrofilme português de Manoel de Oliveira*. In NICOLAU, João (coord.) – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- OLIVEIRA, Manoel de (1981) – *Diálogo Com Manoel de Oliveira – Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- ___ (1998) – *O Cinema não é o caminho para a santidade*. Entrevista realizada por João Bénard da Costa. « *Pública* », n.º 133, 6 de Dezembro, 1998., p. 26. In PRETO, António (2008) (Ed.) – *Manoel de Oliveira: O cinema inventado à letra*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.
- ___ (2001) – *Memória de um crítico de Cinema*. « *Trafic* », n.º 37, « Serge Daney – après, avec ».
- PRETO, António (Ed.) (2008) – *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) – *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora.
- ___ (2008) – *Jacques Rancière and Indisciplinarity*, « *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* », Volume n.º 1. Summer.

- ROTIVAL, Aurel (2018) – *Modernes pietà. Images Re-vues* [En ligne]. Disponível em <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/5726>>. [Consulta realizada em 02/04/2019].
- SCHMITT, Jean-Claude (1990) – *La Raison des Gestes dans l'occident medieval*. Paris: Éditions Gallimard.
- ____ (2016) – *Les Rythmes au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gallimard.
- VIEGAS, Susana (2016) – *Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira*. «The Journal of Aesthetic Education», 50.1. 112-122.
- VVAA (2008) – *Manoel de Oliveira 1/3*. Porto: Fundação de Serralves.
- ____ (2008) – *Manoel de Oliveira 2/3*. Porto: Fundação de Serralves.
- ____ (2015) – *Manoel de Oliveira 3/3*. Porto: Fundação de Serralves.

O AUTO DA FLORIPES NO LUGAR DAS NEVES:

UM CONTRIBUTO DA IMAGEM EM MOVIMENTO PARA A PERCEÇÃO DO FENÓMENO CULTURAL

PEDRO MOTA TAVARES*

Resumo: O presente trabalho tem como objeto de estudo a representação da peça Auto da Floripes. De acordo com o tema anteriormente referido, o nosso objetivo principal visa, em primeiro lugar, analisar a relação entre esta peça – desde as suas origens até, aproximadamente, ao final da década de 1950 – com o lugar das Neves e o culto à santa padroeira local. Pretendemos ainda analisar o contributo particular do filme com o título homónimo, realizado em 1959, para o desenvolvimento de um tema que, por norma, tem pertencido ao campo das Ciências Sociais e Humanas. Neste sentido, recorreremos ao acervo documental do Cineclube do Porto, por forma a perceber em última análise – e a partir da documentação existente sobre o filme – a relação entre o contexto etnográfico de Neves e a representação do próprio Auto da Floripes.

Palavras-chave: cultura popular; representação teatral; património; cinema.

Abstract: The present work has as its object of study the representation of the play Auto da Floripes. According to the theme previously mentioned, our main objective is, in first place, to analyze the relationship between this play – from its origins until, approximately, the end of the 1950's – with the place called Neves and the religious devotion of the local saint. We also intend to analyse the particular contribution of the homonymous film, made in 1959, to the development of a theme that, on principle, has belonged to the field of Social and Human Sciences. In this sense, we used the documentary collection from Cineclube do Porto in order to understand, in the end – and from the existing documentation on the film –, the relationship between the ethnographic context in order to understand of Neves and the representation of Auto da Floripes itself.

Keywords: popular culture; theatrical representation; heritage; film.

INTRODUÇÃO

A natureza do problema que conduz o presente artigo prende-se com o modo como as estruturas culturais e religiosas marcam e influenciam indelevelmente os comportamentos assumidos por uma determinada comunidade. Assim, as linhas de orientação que dão corpo ao trabalho que aqui se apresenta visam, antes de mais, as estruturas laicais de devoção popular, assumindo, como pano de fundo, a sua permanente relação face ao meio envolvente a que se reportam.

Operando o cruzamento entre a História Cultural e das Religiões e os Estudos em Património, o fator que esteve na origem deste trabalho de pesquisa resultou, em primeira instância, do acesso ao acervo documental do Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto, em depósito na Casa do Infante – Arquivo Histórico Municipal do Porto. No que concerne à metodologia empregue na recolha e no tratamento desta documentação, o critério adotado privilegiou, fundamentalmente, a informação alusiva à produção do *Auto da Floripes* – desde o texto que lhe serve de base, até às notas e às fotografias resultantes das saídas de campo levadas a cabo no lugar das Neves pela equipa de realização.

* FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: pfmmtavares@gmail.com.

Ao nível da estrutura interna, o primeiro ponto do nosso trabalho tem como objetivo delinear as origens da representação deste auto, atendendo à sua tradição secular e aos itinerários percorridos nos interstícios da História. Por sua vez, o segundo ponto incide concretamente sobre o estudo da devoção a Nossa Senhora das Neves, de acordo com a sua implantação local e a importância assumida em termos simbólicos. Finalmente, o terceiro e último ponto, em resultado daqueles anteriormente descritos, procurará avaliar o contributo particular da imagem em movimento por via do cinema, assinando para isso as principais qualidades deste instrumento de pesquisa na perceção do fenómeno cultural.

1. SOBRE AS ORIGENS DA REPRESENTAÇÃO DO AUTO

1.1. A TRADIÇÃO SECULAR

O termo auto popular designa um conjunto variável de significados. Não obstante a polissemia gerada em torno do emprego da expressão, a génese da mesma remete para a velha figura do auto religioso no contexto da Península Ibérica. Surgida ainda na Idade Média, esta manifestação de carácter, simultaneamente, pedagógica e lúdica, denota uma clara função moralizadora, sobretudo através do recurso à construção de personagens tipificadas, capazes de traduzir, numa linguagem simples e concisa, concepções gerais de virtude ou pecado. Em termos performativos, os autos religiosos compreendiam não só as composições teatrais num único ato – onde se conjugavam cânticos, danças, jogos e representações –, mas também a ocorrência de procissões, cultos e invocações religiosas, tanto dentro como fora das igrejas.

Na transposição que se verificou da representação dos autos religiosos, do espaço privado das igrejas rumo à área envolvente fora de portas – e a que, de resto, haviam de ficar «confinados» –, importa frisar o modo como a própria dinâmica interior/exterior nos permite entender a confluência de duas tendências culturais, designadamente a erudita e a popular. O auto popular surge então neste contexto específico, apropriando-se, ainda numa primeira fase, das velhas formas de representação, cujo pressuposto formal havia de ser reavaliado a favor da implantação de um novo conteúdo voltado para o imaginário popular. Este processo de adaptação do auto não havia de ser, contudo, alheio a outras influências, na medida em que o mesmo encontra afinidades, por exemplo, com os velhos romances medievos – que à época já circulavam profusamente no seio popular –, mas também nas narrativas e gestas guerreiras. Em sùmula, é lícito afirmar que a expressão original do auto popular incide, fundamentalmente, no cruzamento que se verifica entre a transmissão oral e a escrita¹.

Descrevendo um movimento inverso ao do auto popular, o teatro vicentino estabelece-se sobretudo junto da nobreza e do clero. Com efeito, a sociedade cortesã

¹ Michael Pollak, por sua vez, descreve a importância deste tipo de fontes orais em matéria de propagação da memória, aludindo para o dever crítico do historiador diante das mesmas: «Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exactamente comparável à fonte escrita». (POLLAK, 1992: 205).

quinhentista era ávida de consumo com respeito às manifestações literárias e artísticas que se produziam à época, razão pela qual o teatro vicentino – pese embora tenha conseguido obter o acolhimento popular – sempre envergou as vestes de uma produção letrada e escolar direcionada para o consumo cortesão. Para além disso – e de acordo com a afirmação de António José Saraiva –, Gil Vicente (1465-1536) não foi bem-sucedido na tentativa de alcançar uma unidade dramática, pelo que no seu teatro abundam os tipos, mas faltam os caracteres, ou seja, há classes, mas não há indivíduos, e sem dúvida há casos, mas não há problemas ou dramas². Contrastante com este aparente elitismo, o teatro popular guerreiro define a sua matriz entre meados do século XVI e a primeira metade do século XVII, assumindo-se plenamente – e como tantas vezes refere Luís Chaves – a partir do cruzamento entre o filão popular e o mestrado erudito, cujas bases, de resto, se haviam de constituir mais tarde como os dois pilares fundamentais daquilo que também se designou por teatro rural³.

O *Auto da Floripes* herda da Idade Média o anonimato quanto à autoria do texto que lhe serve de base. Fazendo-se acompanhar por outras representações mais ou menos aparentadas – e onde se verifica sempre a interseção de vários elementos de índole popular, no âmbito dos quais se destacam, por conseguinte, os cantares ao desafio, as danças e a pantomima –, o *Auto*, ao nível da sua compreensão, enquadra-se no contexto das mouriscas e judengas tão populares a partir do reinado de D. Manuel I (1495-1521) e na sequência da expulsão ou conversão forçada das minorias religiosas. Este feito continua, de resto, a ser hoje assinalado, tanto por via das festividades religiosas, como através das procissões mais populares – tal como se constata, por exemplo, no caso do *Corpus Christi*⁴.

Simultaneamente, ao nível do conteúdo e da forma, a análise da peça corresponde ao postulado de teatro popular anteriormente enunciado, atendendo ao facto de a mesma resultar da apropriação de uma trama pré-existente e de cariz erudito. Com efeito, a origem do *Auto da Floripes* parece remeter para a *Chanson de Roland*, a partir da qual foi recriada e alterada ao longo dos séculos pelos romeiros provenientes de Santiago, tendo assim chegado ao lugar das Neves ainda no século XVI. Os elementos autóctones viriam posteriormente a ser acrescentados, dando, por fim, forma ao texto que hoje se conhece por *Auto da Floripes*. Importa ainda referir, a este respeito, a influência da segunda metade de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, uma narrativa impressa em 1521 e com autoria de Nicolau de Piemonte⁵. Não obstante, a versão portuguesa desta narrativa, traduzida a partir do castelhano por Jerónimo Moreira de Carvalho (1673-1748), no ano de 1728, só havia de ser publicada muito posteriormente⁶.

Seguindo uma linguagem simples e de acordo com a cadência própria das rimas populares que dão corpo ao diálogo salmoniano, o *Auto* narra um evento inscrito no âmbito das lutas medievais que opuseram cristãos contra mouros e cuja representação

² SARAIVA, 1985: 115.

³ Cf. CHAVES, 1942, 1947, 1948.

⁴ Cf. SOEIRO, 2001.

⁵ Cf. FRANCO, 2008: 63-72.

⁶ Cf. CARVALHO & FLAVIENSE, 1863.

dramática de influência carolíngia é típica dos séculos XVI e XVII: a contenda entre os cristãos capitaneados por Carlos Magno («sou o nobre rei cristão / destas terras generoso / venço todas as batalhas / com meu braço esforçoso⁷») e os turcos sob as ordens de Balaão («eu sou o rei da Turquia / a quem o respeito inclina / sou quem tenho poder / nesta terra argelina⁸»), ao que se segue o desafio entre Oliveiros, um dos Pares de França, e Ferrabrás, filho do rei de Alexandria; posteriormente, a trama culmina com a conversão de Ferrabrás e da sua irmã, Floripes, que se converte assim ao cristianismo por forma a conceder liberdade a Oliveiros, com quem havia assumido a intenção de se casar («senhor pai me perdoe / esta ação mal considerada / se lhe fiz esta ofensa / foi p'ra ser mulher casada⁹»).

1.2. A MATRIZ POPULAR

A história do teatro popular carece de documentação própria – contrariamente ao teatro dito erudito e apesar de estes terem existido, durante um determinado período, em regime de comunhão –, pelo que não será exato falar-se na existência de um arquivo físico, mas sim na capacidade da memória ser encarada como um valor cultural transmissível entre gerações, contribuindo, deste modo, para a consciência da sua unidade e da sua singularidade¹⁰. Atendendo ao facto enunciado, torna-se difícil determinar com precisão a origem do *Auto*, pelo que só possuímos para isso de alguns indícios que nos podem auxiliar a decalcar o desenho do seu «mapa original». Em todo o caso – e retomando a observação formulada pelo Pe. Maurício Guerra –, um dado parece-nos hoje irrefutável: o que sabemos é que, ao longo dos séculos, a História – enquanto elemento dramático – penetra mais profundamente na trama do *Auto*, a ponto de atingir a predominância¹¹.

Importa, em primeiro lugar, dar conta do itinerário trilhado pelo *Auto da Floripes* no decurso do tempo, atendendo tanto às «amputações», como aos acrescentos de que foi sucessivamente alvo. No que concerne especificamente a esta matéria, podemos, desde logo – e mediante a comparação entre as várias versões publicadas do texto – destacar os seguintes exemplos: o desaparecimento das quadras e a conseqüente introdução de novas falas; as mudanças das vestes envergadas pelos atores; a extinção do uso das espingardas em cena; o espaço destinado ao público torna-se também progressivamente mais pequeno; e, por último, as partituras das músicas não são mais coincidentes com aquelas que se fazem ouvir na representação. De resto, esta tendência na evolução do *Auto*, através dos séculos, reflete integralmente a definição apresentada por Petr Bogatyrev acerca do conceito de teatro rural. O autor de origem russa descreve, a este propósito, as peças com origem em dramas artísticos, religiosos ou seculares que, após terem alcançado as aldeias, se tornaram populares, sendo substancialmente alteradas até se aproximarem na sua forma a outras peças de expressão folclórica¹².

⁷ NEVES, 1952: 14.

⁸ NEVES, 1952: 15.

⁹ NEVES, 1952: 28.

¹⁰ ASSMANN & CZAPLICKA, 1995: 130.

¹¹ GUERRA, 1978: 78.

¹² BOGATRYEV, 2006: 267.

1.3. O LUGAR DAS NEVES

O largo triangular que dá pelo nome de Neves situa-se na convergência de três freguesias pertencentes ao concelho de Viana do Castelo – Barroelas, Mujães e Vila de Punhe – e é representado, simbolicamente, por uma mesa com três bancos, cada um deles pertença de uma paróquia – e onde, no passado, se reuniam os respetivos abades, findos os compassos pascais, para uma merenda. A origem deste largo remonta aos séculos XII e XIII¹³, pelo que, à época, o lugar das Neves se encontrava sob administração de Barcelos e pertencia, em termos eclesiásticos, ao Arcebispado de Braga. Atualmente com um pequeno aglomerado populacional, esta região continua a comportar terrenos bastante férteis, razão que explica o facto de a população local ainda encontrar no sector primário – designadamente na agricultura – uma das principais fontes de rendimento. Para além de delimitar a fronteira entre cada uma das freguesias, o largo também se caracteriza pela proximidade em relação à capela de Nossa Senhora das Neves, a quem se presta anualmente culto local na festa celebrada a dia 5 de agosto. Consequentemente, foi esta a circunstância escolhida para todos os anos se erguer o estrado que serve de palco à representação do *Auto da Floripes*, onde é invocada a figura de Nossa Senhora das Neves por via das loas que lhe são consagradas na vitória dos cristãos sobre os turcos¹⁴ («Nossa Senhora das Neves / quando será vosso dia / a cinco do mês de agosto / quando a calma caía. / Demos fim a este baile / que a nós assim nos convém / regalem-se meus senhores / até ao ano que vem¹⁵»). Tomando partido do capital simbólico que caracteriza esta extensa praça, os locais – tanto no lugar das Neves, como nas freguesias que nele convergem – aliam assim o imaginário popular a uma tradição que remete para vários séculos de existência.

Sem qualquer tipo de vínculo que explique a apropriação do ciclo de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França* como símbolo de uma identidade local, a correspondência desta narrativa com o lugar das Neves – onde também não se encontram registos históricos que validem a hipótese de uma presença turca no passado – parece confirmar a tese de que o teatro popular encontrou na cultura erudita o seu corpo referencial. Atende-se assim ao facto de que, como afirma Luís Alberto Dias Franco, o texto do *Auto da Floripes* foi totalmente extraído da segunda metade da narrativa de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, à qual se juntou, posteriormente, a rima de redondilha maior (com 7 sílabas), típica dos autos e da literatura de cordel¹⁶, o culto à padroeira de Nossa Senhora das Neves e a imaginação popular fértil¹⁷.

¹³ COSTA, 1959: vol. 2, 124-125.

¹⁴ A substituição de «mouros» por «turcos» corresponde precisamente a umas das muitas alterações que se verificam no texto que dá corpo ao *Auto da Floripes* a partir da adaptação da *História Carlos Magno e dos Doze Pares de França*.

¹⁵ NEVES, 1952: 29.

¹⁶ «É indiscutível, de facto, a ocorrência de múltiplos aspetos que apelam à associação «cordel» / «popular»» (NOGUEIRA, 2006: 598).

¹⁷ FRANCO, 2008: 71.

2. DO CULTO A NOSSA SENHORA DAS NEVES

A devoção que se presta à Nossa Senhora das Neves está presente num significativo corpo documental, mas também se manifesta através do património edificado – constituído por templos e altares –, pelo que dispõe, igualmente, de um grande capital simbólico patente em imagens dispersas por dezenas de freguesias¹⁸, onde ocorrem, ciclicamente, a este respeito, celebrações e hábitos que visam expressamente a sua invocação. Partindo deste quadro referencial, é-nos permitido elaborar um inventário exaustivo do culto mariano – que, no entender de vários autores, se constitui como pedra-de-toque na história do Cristianismo¹⁹. Com efeito, é seguro afirmar que, no que concerne ao fenómeno religioso em Portugal, e desde o início da nacionalidade, este tem sido gerido pela Igreja Católica²⁰. A crença religiosa encontra-se, por conseguinte, na génese de um conjunto de fatores que determinam a vida das comunidades rurais, nomeadamente ao nível do trabalho, mas também com respeito às relações sociais, aos ciclos que descrevem a vida em contexto rural – e os respetivos rituais a ela associados –, sem esquecer, naturalmente, a própria doutrina que dá conta de um conjunto de ensinamentos transmitidos por via da tradição oral.

Tanto no plano local, como no que respeita ao seu percurso e à sua representatividade em termos nacionais – e sem com isso deixar de aludir às influências repercutidas além-fronteiras, designadamente no que concerne às antigas colónias ultramarinas portuguesas, tanto no Brasil, como em África (de acordo com as suas versões adaptadas do *Auto*²¹) –, as freguesias portuguesas onde se verifica, de forma mais expressiva, a exaltação da figura de Nossa Senhora das Neves são – tal como já referimos – as três que resultam diretamente da convergência no lugar das Neves, mais concretamente Barroselas, Mujães e Vila de Punhe.

2.1. A ORIGEM DAS FESTAS

Na génese do programa das festas que se organizam anualmente na confluência das três freguesias assinaladas, tendo em vista prestar o culto à Nossa Senhora das Neves, somos remetidos para a celebração da basílica de Santa Maria Maior, em Roma, durante a vigência do Papa Libério (352-366), sendo que a sua edificação se prende intimamente com a ocorrência de um «milagre», cujos contornos são descritos pelo Pe. Avelino Jesus da Costa nos seguintes termos:

O patrício romano João e sua esposa, não tendo filhos, resolveram instituir sua herdeira a Virgem Maria, pedindo-lhe ardentemente que lhes revelasse a obra em que deviam aplicar a fortuna. Nossa Senhora fez com que, na noite de 4 para 5 de Agosto, uma parte do monte

¹⁸ Cf. VENTURA, 1979: 58.

¹⁹ VENTURA, 1979: 57.

²⁰ FRANÇA, 1980: 9.

²¹ «Assim se explica a existência na ilha do Príncipe de uma versão africanizada do *Auto* de Floripes, provavelmente levada por colonos das Neves, ou na ilha de São Tomé de uma versão da *Tragédia* do Marques de Mantua, de Baltasar Dias, designada por Tchiloli, ou mesmo a popularidade dos textos deste mesmo autor na literatura popular do Nordeste brasileiro, região originalmente colonizada por portugueses do Alto Minho». (MARTINS & PALINHOS, 2013: 123).

Esquilino se cobrisse de neve, apesar do calor que fazia. Nessa mesma noite, revelou em sonhos ao patrício João, à sua esposa e ao Papa Libério que lhe erigissem um templo no local coberto pela neve.

A pedido dos sacerdotes e do povo, Libério foi marcar o local onde veio a construir a igreja, que ficou a chamar-se Basílica de Libério, segundo afirma o Liber Pontificalis (do séc. VI), que atribui a Sixto III (432-440) a construção da basílica.

Este Pontífice quis que esta basílica ficasse como perpétua memória do triunfal êxito do Concílio Êfese (ano de 431), em que a Virgem Maria foi proclamada Mãe de Deus²².

O dia 5 de agosto foi, desde então, instituído como a data prevista para a celebração litúrgica em torno da construção da basílica de Santa Maria Maior, cujo calendário das festividades em sua honra adotou o nome de Santa Maria das Neves ou, pura e simplesmente, Nossa Senhora das Neves. Contudo, a expansão em torno desta celebração só viria a ocorrer mais tarde com o advento do século XIII, sendo que, dos primitivos calendários portugueses, apenas o Santoral Beneditino da Diocese de Braga o menciona no século XIV, assumindo-se assim como o primeiro a registá-lo na letra do original com o nome de «Santa Maria das Neves»²³. Posteriormente, todos os antigos calendários litúrgicos – com exceção daqueles pertencentes à Ordem de Cister – vão passar a assinalar as celebrações, dando inclusivamente nota do grau de solenidade com que as mesmas se realizavam. De facto, quase todas as *Constituições Diocesanas* – entre 1444 e 1683 – mencionam a festa de Nossa Senhora das Neves²⁴, sendo que a mesma passou a ser de guarda em algumas destas dioceses; noutros casos, a vigília passava, inclusivamente, pelo jejum – um pouco à semelhança do que já se verificava nas grandes celebrações marianas. Progressivamente, estas celebrações vão perder influência, pelo que, logo a partir de meados do século XVII, as mesmas vêm revogado o seu estatuto de guarda e chegam mesmo a ser omitidas nas constituições posteriores²⁵.

Urge, todavia, dar conta dos elementos preservados localmente como símbolo da devoção à Nossa Senhora das Neves. Com efeito, estes encontram-se espelhados sob a forma de igrejas, capelas, altares e imagens, sendo que o seu elevado número traduz, em última análise, a permanência de uma tradição secular. Neste seguimento, não será de somenos dizer que, apenas para o concelho que nos interessa abordar no contexto do presente trabalho, Viana do Castelo registava, em meados do século XVIII, duas freguesias dedicadas a Nossa Senhora das Neves, assim como um número total de 13 capelas em sua honra²⁶. Já em 1860, aquando da publicação de um texto sobre a romagem da Senhora das Neves no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiros*, o *Auto da Floripes* é descrito como o drama popular de maior expressão e representatividade em termos locais²⁷.

²² COSTA, 1978: 2.

²³ COSTA, 1978: 3.

²⁴ Cf. COSTA, 1978: 4.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. MATTOS, 1859: 370-371.

2.2. O CAPITAL SIMBÓLICO PARA A REGIÃO

Independentemente das linhas de ação que se cruzam no sentido de prover um rendimento capaz de dar forma ao *Auto da Floripes*, importa frisar que, mesmo tendo em conta o percurso que define a sua matriz como uma combinação de várias influências, esta peça não deixa de comportar um «caráter original», representando, por essa via, um marco simbólico da identidade local – capaz de se distinguir, nesse mesmo aspeto, das demais pertencentes ao domínio do teatro erudito. Assim, colhendo uma enorme adesão por parte da comunidade a que se reporta, o *Auto* beneficia, desde logo, do facto de ser representado num território comum a três freguesias e de todas as suas personagens serem interpretadas pelos respetivos residentes das mesmas. Tal facto parece explicar, conseqüentemente, a adoção desta peça como estratégia de afirmação de uma identidade local e fator de união dos seus membros, sendo que, a este propósito, os mesmos só preservaram a unidade que lhes foi conferida pelas áreas de circulação de usos e costumes impostas pela unidade geográfica, sem nenhum tipo de suporte administrativo²⁸.

Como já referimos anteriormente, o *Auto da Floripes* resulta da congregação de vários elementos que se constituem como parte estrutural da peça, pelo que a mesma é ainda tributária de um conjunto de fatores que terão contribuído grandemente para a sua fixação no tempo e no espaço. Importa, neste seguimento, fazer notar que, no primeiro plano da memória de um grupo, se destacam sempre as lembranças dos acontecimentos que visam o maior número de pessoas e que, nessa qualidade, resultam da sua própria experiência de vida – sem com isto esquecer as relações com os grupos mais próximos, mais frequentemente em contato com esse mesmo grupo²⁹.

No que concerne à representação do *Auto* – e num plano meramente formal – importa salientar a importância que advém da expressão festiva com que turcos e cristãos se digladiam em palco, mas também a própria disposição cénica dos elementos que o compõem: as personagens centrais são permanentemente ladeadas por figurantes que representam cada uma das partes envolvida na contenda; e, por último, o próprio estrado que serve de palco, situado ao centro do Largo das Neves, é igualmente ladeado por espetadores, o que confere à representação um maior envolvimento por parte daqueles que se encontram na assistência.

Vigora um pouco a ideia de um conhecimento transversal da peça por parte das pessoas residentes nestas freguesias, o que dá conta do grau de integração da mesma naquilo que é a vivência da população. Importa também reter aqui a noção de que, durante um período considerável de tempo, o *Auto da Floripes* limitou-se a ser representado pelos locais de sexo masculino – dado que somente a partir do ano de 1962 a interpretação da Floripes havia de ser confiada pela primeira vez a uma mulher³⁰. Já os turcos, segundo a tradição vigente, foram sempre interpretados por jovens rapazes, ao passo que os católicos são, por sua vez, encabeçados por homens mais velhos. Por conseguinte, a

²⁸ MATTOSO, 1998: 47.

²⁹ HALBWACHS, 1990: 45.

³⁰ MARTINS & PALINHOS, 2013: 126.

simples consumação deste facto permite-nos entender de forma muito clara o alcance que a representação do *Auto* assume enquanto ritual, sobretudo se tivermos em atenção um dado concreto: a trama da peça pressupõe a conversão do grupo dos turcos pelos cristãos, sendo que, tradicionalmente, o primeiro é interpretado por adolescentes no limiar da maioridade, enquanto que o segundo é representado por homens significativamente mais velhos, o que simboliza, por essa mesma via, a integração dos jovens na dita «idade maior».

De um ponto de vista simbólico, este rito de passagem é comum a tantos outros no Norte do país³¹. Na definição de Martine Segalen, a este respeito, o rito ou ritual é assim um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica, pelo que o mesmo se caracteriza por uma configuração espaço-temporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de linguagens e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns ao grupo³². É precisamente com base neste entendimento que o filme sobre a representação do *Auto da Floripes* deve ser lido, atendendo assim para o tipo de intervenção operada pelos seus autores. Na qualidade de elementos externos, estes intervieram no processo que caracteriza o ritual iniciático como ficção do Outro, sem com isso interferirem diretamente no «jogo da encenação». De resto, importa ainda sublinhar, à luz deste enquadramento, o facto de a câmara poder operar – para além da sua função primordial como ferramenta de registo e de análise – como elemento potencializador do ritual em curso, dado os intervenientes, cientes da sua presença, estabelecerem com a mesma uma espécie mediação entre si e a própria imagem que transmitem de si.

3. EM TORNO DAS MANIFESTAÇÕES DO PASSADO

Como ponto prévio à leitura propriamente dita do filme, importa, antes de mais, frisar a existência de alguns textos votados à interpretação do *Auto da Floripes*, publicados ainda na primeira metade do século XX. Partindo da sua análise, a impressão geral retida remete-nos, sucessivamente, para um processo que procura estetizar a representação deste auto como expressão folclórica, advogando para isso da ideia do mesmo como ícone da identidade de toda uma região. Consequentemente, esta promoção das ditas tradições locais visa, como derradeiro objetivo, a determinação das raízes identitárias de todo um povo, segundo o entendimento de que as mesmas estariam vertidas numa certa cultura popular de configuração rural³³. No que concerne ao *Auto*, esta tendência encontra-se espelhada, tanto no trabalho de autores como Cláudio Basto³⁴, como não deixa de estar presente na obra de Leandro Quintas Neves, sobretudo se tivermos em atenção a forma como este encara as expressões locais na qualidade de «objetos museológicos»³⁵. Contra-

³¹A este respeito, podemos destacar o *Auto dos Turcos de Crasto* (c. Ponte de Lima), o *Auto de Santo António de Portela-Susã* (c. Viana do Castelo), o *Drama dos Doze Pares de França de Palme* (c. Barcelos), a *Comédia dos Doze Pares de Argozelo* (c. Vimiosos), o *Baile dos Turcos* (c. Penafiel), ou mesmo a *Dança dos Pedreiros de Penamaior* (c. Penafiel).

³² SEGALEN, 2005: 30.

³³ RAPOSO, 2004: 144.

³⁴ Cf. BASTO, 1934: 178-183; 1937: 96-101; 1938: 8-9.

³⁵ Entenda-se por «objeto museológico» qualquer interpretação de uma manifestação do passado destituída de enquadra-

riamente a esta conceção de cultura popular – e por oposição ao discurso oficial produzido no passado em torno desse mesmo tema – o *Auto* pode ser assim encarado como um legado intempestivamente oral, atendendo sobretudo para o facto de o seu valor cultural se fundar na oralidade – no âmbito da qual, de resto, a própria encenação da palavra também representa um «gesto cultural». É, de resto, precisamente à luz deste contexto que procuraremos avaliar o contributo específico da imagem em movimento, designadamente por via do filme *Auto da Floripes*, realizado no ano de 1959.

3.1. O CONTRIBUTO DA IMAGEM EM MOVIMENTO

O cinema, por via do facto de ser encarado como expressão artística, nunca viu reconhecido o seu potencial enquanto instrumento de pesquisa científica, pese embora o importante contributo de várias personalidades provenientes deste campo de ação na génese do seu surgimento em finais do século XIX. Devemos, antes de mais, tomar em consideração um dado importante: a questão ontológica em torno da imagem fotográfica – que é, de resto, a matriz do cinema – remete-nos, conseqüentemente, para a sua essência documental; por outras palavras, o cinema – e à semelhança de qualquer outro documento³⁶ – mesmo antes de nos revelar o visível, regista-o indelevelmente.

Em campo, a metodologia empregue pelo cineasta diante do seu objeto assenta no pressuposto de questionamento permanente, pelo que o simples ato de filmar já comporta em si essa dimensão. Como tal, a intervenção do cineasta manifesta-se, desde logo, no tipo de enquadramento que opera, uma vez que este resulta de uma escolha e uma escolha é sempre a mediação entre o fragmento tendo por referência uma ideia abstrata de totalidade. Para que esta intervenção não redunde numa agressão exercida sobre os agentes filmados, o cineasta imerge num «espírito de comunhão» com estes. Também se torna imperativo, a este respeito – e na aceção da ideia defendida pelo cineasta francês, Jean Rouch – «acreditar na crença para poder filmá-la»³⁷.

Na sequência das saídas de campo levadas a cabo no lugar das Neves pela equipa de realização da Secção Experimental do Cineclub do Porto, no ano de 1959 – a fim de procederem a um minucioso reconhecimento daquela localidade, de acordo com a sua geografia humana – realizaram-se vários registos fotográficos. Esta série retrata, antes de mais, a vivência dos habitantes nas vésperas das festas que ocorrem todos os anos no dia 5 de agosto – e, no âmbito das quais, se presta tributo à padroeira de Nossa Senhora das Neves e se procede à representação do *Auto da Floripes*. É precisamente a partir deste contexto que se forma, com base numa ideia de Henrique Alves Costa, o projeto para um filme coletivo em torno da peça – apresentado, posteriormente, em 1963.

A pertinência deste filme resulta, num primeiro momento, da incorporação de um ponto de vista, simultaneamente, participativo e analítico em torno das tradições que compõem a paisagem cultural das Neves, fornecendo-nos, por essa mesma via – e em

mento prático à luz do tempo presente.

³⁶ «A imagem tem *a priori* um estatuto de documento em relação ao real nele referido» (ABRAMOVICI, 2010).

³⁷ Citado em ABRAMOVICI, 2008: 103.

última análise – dados importantes com vista à percepção do fenómeno que descreve a representação do *Auto da Floripes* de acordo com o seu enraizamento popular. Com base neste enquadramento, a representação do *Auto*, no ano de 1959, foi assim fixada num suporte em película de 16 mm. Posteriormente, acrescentou-se ainda a potencialidade de sincronizar o som com a imagem no próprio processo de montagem, conferindo assim um maior realismo ao filme.

Em termos formais, o filme compreende, *grosso modo*, duas partes distintas: a primeira constitui-se como uma descrição da geografia humana que compõe o lugar das Neves, partido de uma sucessão de planos em movimento, entrecortados apenas pelos retratos de alguns dos moradores locais no exercício das suas lides diárias e, numa fase posterior, o acompanhamento da romaria de Nossa Senhora das Neves; já a segunda metade do filme designa, no seguimento da primeira, a representação propriamente dita do *Auto da Floripes*. No âmbito desta segunda parte do filme, verifica-se a transposição dos moradores, do desempenho das suas tarefas – que visam, essencialmente, a agricultura –, para o estrado que serve de palco à representação do *Auto*. Transfigurados sob as vestes de cavaleiros turcos e cristãos, os residentes no lugar da Neves passam assim a integrar a trama da peça que decorre, por sua vez, sobre um longo estrado disposto no centro do largo, diante da capela de Nossa Senhora das Neves. O corte abrupto que se verifica entre as duas metades do filme ocorre sem recurso a uma contextualização apropriada de cada uma das partes, pelo que tal facto parece evidenciar a intenção dos cineastas em preservar uma unidade na relação entre o espaço, o tempo e os seus intervenientes formais, por forma a dar conta do ritual associado à própria representação do *Auto*.

Sob um ponto de vista mais técnico da análise, a representação do *Auto* é filmada de acordo com a conceção lógica do sistema multicâmara – que se explica, em traços gerais, pelo recurso à utilização de mais do que uma câmara por forma a registar uma ação inscrita no tempo –, atendendo assim às condicionantes que resultam do facto de o *Auto da Floripes* não sofrer nenhuma interrupção no decurso da sua representação.

A ação do filme coincide assim com a trama do *Auto* no anúncio do desafio que é feito por Ferrabrás de Alexandria a Carlos Magno, que, por sua vez, irá incumbir o cavaleiro Oliveiros de lhe transmitir uma resposta. Trava-se um combate que é, amiúde, interrompido por longas tiradas, no âmbito das quais Oliveiros invoca proteção divina, enquanto que Ferrabrás, por seu lado, procura convencer o adversário a depor as armas e com isso proceder a uma aliança com os turcos. Nas extremidades do palco, tanto Balaão, o rei turco, acompanhado pelo seu exército, como Carlos Magno, na companhia dos seus guerreiros, aguardam pacientemente pelo resultado da contenda. Chegado o momento em que Oliveiros derrota Ferrabrás, os turcos apressam-se a fazer de Oliveiros e do respetivo escudeiro, Guarim, seus prisioneiros. Alguns guerreiros cristãos surgem no campo de batalha por forma a resgatar Ferrabrás, que se encontra assim ferido na sequência do combate travado com Oliveiros e que clama agora pela conversão através do batismo. Floripes, irmã de Ferrabrás – e que aqui continua a ser interpretada por um homem – entra finalmente em cena no decorrer da batalha, fazendo-se acompanhar ao

som da contradança que é executada pela banda situada do lado turco. Floripes prossegue então até a meio do estrado, colocando-se, de seguida, ao lado do rei turco.

Após o aprisionamento de Oliveiros, Carlos Magno encarrega os seus embaixadores de reunirem com o rei turco, o que resulta no seu aprisionamento; o rei turco, por sua vez, ordena o envio de dois emissários ao campo cristão, na sequência do que estes são expulsos a tiros de espingarda. Floripes liberta Oliveiros e os seus respetivos companheiros, fugindo em seguida com estes rumo ao campo do lado de Carlos Magno. Ao longe, o rei turco recrimina Floripes, a qual lhe responde prontamente com um pedido de perdão pela ofensa, aludindo, desde logo, à vontade de se casar como o motivo que conduziu àquele ato. O rei turco perdoa Floripes, convidando-a em seguida para uma dança, o que suscita um reencontro entre ambos ao som das filarmónicas, pelo que estes, após executarem algumas voltas, retomam, por fim, aos seus lugares de origem.

A representação termina com o rei turco e Carlos Magno em palco, cada um deles acompanhado pelo seu respetivo exército, pelo que ambos se defrontam, em seguida, ao som do rufar dos tambores. A batalha prossegue quase em forma de bailado, na sequência da qual os turcos vão sendo aprisionados aos pares, culminando assim na derradeira vitória dos cristãos sobre estes. Por fim, com todos os participantes a retomarem os seus respetivos lugares de origem em palco, entoam-se em uníssono as loas à Nossa Senhora das Neves. Ao som das filarmónicas e na contradança do bailado, separam-se todos em dois grupos e abandonam o estrado pelo respetivo lado onde haviam dado entrada.

Da produção deste filme resultou um diário de filmagens redigido pela mão de Henrique Alves Costa e, a partir do qual, podemos extrair algumas observações reveladoras, tanto no plano técnico do filme, como no que respeita o próprio «discurso fílmico» em torno do *Auto da Floripes* (de acordo com a data da sua realização):

Para a filmagem do Auto, o que não é fácil, vai trabalhar-se com quatro câmaras (três foram emprestadas e infelizmente não são da mesma marca). Os operadores são todos amadores e alguns de fresca data. (...) A filmagem do Auto não poderá repetir-se. Nem um só plano. (...) Os comediantes sobem ao estrado. É um longo estrado de 30 metros. (...) À volta do estrado onde tem lugar a representação, Lopes Fernandes e Ferreira Alves, com câmaras à mão, preparam-se para escolher (por vezes em incómodas e incríveis posições) as imagens que lhes compete tirar³⁸.

António Reis, por sua vez – e na qualidade de um dos membros que integraram a equipa de realização – descreveu, posteriormente, a abordagem formal do *Auto* numa curta entrevista³⁹, a partir da qual, ainda assim, se podem extrair várias notas importantes com respeito à adoção de um «discurso fílmico», quase sempre em oposição direta aos discursos anteriormente produzidos em torna desta representação.

Em primeiro lugar, ficamos a saber que o texto do *Auto da Floripes*, cuja publicação utilizada havia sido impressa na revista *Vértice*⁴⁰, foi formalmente adotado como base de

³⁸ In VVAA, 2008: 50-51.

³⁹ Cf. VVAA, 1974: 23-32.

⁴⁰ NEVES, 1952: 23-43.

trabalho, tendo assim em vista a sua adaptação de acordo com o que pareceu à equipa de realização ser o essencial para um aproveitamento cinematográfico. Este procedimento, contudo, não procurou alienar o carácter da sua expressão teatral, tomando em consideração o facto de que a filmagem estaria sujeita à contingência de o *Auto* se representar uma única vez. A exclusão de toda e qualquer hipótese de repetição dos planos – tendo assim presente a noção de que o tempo de representação teatral seria integralmente respeitado – tornou a equipa de realização consciente do facto que, em termos técnicos, tal iria constituir um grande entrave ao tempo disponível para o trabalho de ambiências de luz e de campos focais.

Sabemos também que a equipa de realização operou várias deslocações prévias ao lugar das Neves, tendo em vista a elaboração de um minucioso reconhecimento geográfico do espaço, no seguimento do que chegaram, inclusivamente, a tirar medidas no terreno e a estudar o problema da colocação das câmaras de filmar. A solução encontrada pela equipa de realização, a este respeito, visou – um pouco como na televisão – a obtenção de uma multiplicidade de tomadas de vista, tendo para isso recorrido à utilização de, ao todo, quatro câmaras de filmar. Mediante o testemunho de António Reis, percebemos também que foram, neste aspeto, tomadas opções estratégicas pela equipa de realização, o que, em termos práticos, se consubstanciou no seguinte esquema de filmagem: duas câmaras fixas para os planos gerais, por forma a registar a ação conjunta dos elementos em palco; e, de forma complementar, outras duas câmaras móveis colocadas ao nível do estrado, tendo em vista o acompanhamento individual de cada um dos atores principais⁴¹. Tal facto pressupunha, de resto, não só um conhecimento prévio da ação do *Auto*, como da própria dinâmica do espaço cénico, o que obrigaria, por sua vez, à elaboração de uma pré-montagem dos planos a serem filmados. Perante isto, Reis acaba ainda por reconhecer que, em última análise, aqueles grandes movimentos coreográficos, aqueles meios planos de atores ou conjuntos de atores, a considerar, já não eram, em determinados momentos, teatrais, mas cinematográficos⁴².

CONCLUSÃO

Podemos então concluir que o valor cultural do *Auto da Floripes* assenta na oralidade, no âmbito da qual a própria encenação da palavra também representa, ela mesma, um «gesto cultural». A este respeito, o contributo da imagem em movimento, por via do cinema, revela-se de extrema utilidade na perceção do fenómeno, designadamente no que concerne ao contexto etnográfico das Neves. Atendemos assim para o facto de os cineastas responsáveis pela realização do filme homónimo se terem preocupado em preservar uma unidade na relação entre o espaço, o tempo e os seus intervenientes formais, por forma a

⁴¹ A este respeito, importa relembrar a observação produzida por Claudine de France, ao tentar avaliar a adequação do enquadramento ao gesto filmado, uma vez que este é determinado, em igual medida, pelo próprio enquadramento e pelo visível (cf. FRANCE, 1989). Por exemplo, no caso do *Auto da Floripes*, um grande plano sobre as mãos de um ator não é capaz de mostrar a amplitude do seu gesto, da mesma forma que um plano aberto não nos revela a destreza dos seus dedos.

⁴² VVAA, 1974: 24.

dar conta do ritual associado à própria representação do *Auto*. Já na articulação entre linguagem popular, representação teatral e «discurso fílmico», este filme revela-se capaz de, por essa mesma via, dar conta de um passado que atravessa indelevelmente o presente e uma tradição que se dilui no quotidiano daquela comunidade. Com efeito, o trabalho empreendido pela equipa de realização da Secção Experimental do Cineclubes do Porto recupera a ideia de tradição enquanto «documento vivo», por oposição direta aos discursos produzidos no passado em torno da representação do *Auto da Floripes*, cujo enfoque nos remete quase sempre para uma conceção da mesma enquanto «objeto museológico» – *i.e.*, uma manifestação do passado destituída de enquadramento prático à luz do tempo presente.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVICI, Serge (2008) – *O olho em campo*. In ABRAMOVICI, Serge; PEREIRA, Virgílio Borges; PINTO, José Madureira – *Ir e voltar: sociologia de uma colectividade local do Noroeste Português: (1977-2007)*. Porto: FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 99-106.
- ____ (2010) – *Observação metódica*. Comunicação apresentada no VI Congresso Português de Sociologia. *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia/ FCSH [não numerado].
- ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John (1995) – *Collective Memory and Cultural Identity*. «New German Critique», N.º 65. Duke University Press, p. 125-133.
- BASTO, Cláudio (1934) – *O auto da Floripes*. In *Feira da Ladra*. Lisboa: Ed. Gusmão Navarro, Tomo 6, p. 178-183.
- ____ (1937) – *Auto da Floripes*. «Revista Portucal», vol. 10, n.º 57-58. Porto: [s.n.], p. 96-101.
- ____ (1938) – *Auto da Floripes*. «Viagem: Revista de Turismo, Divulgação e Cultura». Porto: [s.n.], p. 8-9.
- BOGATRYEV, Petr (2006) – *Formas e funções no teatro popular*. In GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves – *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspetiva, p. 265-271.
- CARVALHO, Jerónimo Moreira de; FLAVIENSE, Alexandre Caetano Gomes (1863) – *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Lisboa: Typographia Rollandiana.
- CHAVES, Luís (1942) – «Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras». In *Ethnos*, vol. 2, Lisboa: [s.n.].
- ____ (1947) – *O Teatro Rural*. In VVAA – *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa: O Século, p. 205-262.
- ____ (1948) – «Um Auto Carolíngio em Terras de Viana». In *Arquivo do Alto Minho*. Viana do Castelo: [s.n.].
- COSTA, Henrique Alves (1949) – *O Auto da Floripes*. «Revista Vértice», vol. 8, n.º 73. Coimbra: [s.n.].
- COSTA, Avelino de Jesus da (1959) — *O bispo D. Pedro e a organização da diocese de Braga*. Coimbra: [s.n.], 2 Vols.
- ____ (1978) — «Nossa Senhora das Neves. Subsídios para a história do seu culto». In *Separata Festa das Neves*. Viana do Castelo: [s.n.].
- FRANÇA, Luís de (1980) — *Comportamento Religioso da População Portuguesa*. Lisboa: Moraes.
- FRANCE, Claudine de (1989) — *Cinéma et Anthropologie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- FRANCO, Luís Alberto Dias (2008) – *Entre o Mito e a Realidade. O que é o Auto da Floripes?* In VVAA – *Festas das Neves: 1 a 6 de agosto*. Viana do Castelo: Comissão de Festas em Honra de Nossa Senhora das Neves, p. 63-72.
- GUERRA, Maurício (1978) – *A Floripes no Património Cultural Português*. «Revista da Festa das Neves». Neves: [s.n.]

- HALBWACHS, Maurice (1990) – *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- MARTINS, Moisés de Lemos; PALINHOS, Jorge (2013) – *Auto de Floripes e as origens e significado do teatro do espaço lusófono*. «Revista Ensaio Geral», vol. 5, n.º 10. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança.
- MATTOS, T. E. M. Sampaio e (1859) – *Romagem da Senhora das Neves*. In CASTILHO, Alexandre Magno de (dir.) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1860*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa.
- MATTOSO, José (1998) – *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- NEVES, Leandro Quintas (1952) – *Texto Integral do Auto da Floripes*. «Revista Vértice», vol. 12, n.º 102. Coimbra: [s.n.], p. 23-43.
- NOGUEIRA, Carlos (2006) – *Aspetos da literatura de cordel portuguesa*. In GARCÍA, Pedro Manuel Cátedra (dir.) – *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR, p. 595-624.
- POLLAK, Michael (1992) – *Memória e Identidade Social*. Revista «Estudos Históricos» vol. 5, n.º 20. Rio de Janeiro: [s.n.]
- RAPOSO, Paulo (2004) – *Do ritual ao espectáculo*. «Caretos», intelectuais, turistas e media. In SILVA, Maria Cardeira da (org) – *Outros Trópicos. Novos Destinos turísticos, Novos Terrenos da Antropologia*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 137-153.
- SARAIVA, António José (1985) – *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Bertrand.
- SEGALEN, Martine (2005) – *Ritos e Rituales Contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- SOEIRO, Teresa (2001) – *Dias Festivos: O Corpo de Deus em Penafiel*. Penafiel: Museu Municipal.
- VENTURA, Leontina (1979) – «O culto de Nossa Senhora das Neves», In *Atas da I Jornada do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*. Coimbra: GAAC.
- VVAA (1974) – *Entrevista com António Reis*. «Revista Cinéfilo», n.º 29. Lisboa, pp. 23-32. Lisboa: [s.n.].
- ___ (2008) – *Filmes na Invicta. A Militância do Cineclube do Porto*. Porto: CMP.

FILMOGRAFIA

- VVAA (1959) – *Auto da Floripes*.

MARIONETAS, MÁSCARAS E SUBVERSÃO:

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IMAGENS DE RUKA

MIGUEL CRUZ*

Resumo: A partir da ideia de objeto fílmico enquanto imagem na qual habitam tantas outras imagens, assim como das considerações de Hans Belting sobre a imagem como entrecruzamento entre imagens mentais e físicas, pretende-se refletir sobre o último filme de Jiří Trnka, *Ruka* (1965). Tomar-se-á também, seguindo Belting, a imagem como entidade simbólica, que se aproxima de uma máscara, e procurar-se-á, de acordo com estas premissas, expor as imagens dentro da imagem de *Ruka*. Serão apresentadas algumas das leituras pertinentes deste filme, mas sugere-se que muitas outras são possíveis. Considera-se que o efeito de distanciamento potenciado por *Ruka* permite que o espetador reclame o controlo sobre a sua própria interpretação, o que contribui para a natureza subversiva deste filme, com a qual se encerrará o presente artigo.

Palavras-chave: *Ruka*; Jiří Trnka; imagem; metáfora.

Abstract: Starting from the idea of the filmic object as an image with images within, as well from Hans Belting's considerations about an image as a cross between mental and physical images, I intend to reflect on the last film by Jiří Trnka, *Ruka* (1965). I will also consider, following Belting, the image as a symbolic entity, similar to a mask, and I will, according to these premises, expose the images within the image of *Ruka*. Some of the conceivable readings of this film will be presented, but it is suggested that many others are possible. It is considered that the alienation effect enhanced by the film allows the viewer to claim control over their interpretation, contributing to the subversive nature of this film, which will be the last topic addressed in this present article.

Keywords: *Ruka*; Jiří Trnka; image; metaphor.

Para os propósitos da argumentação deste artigo, considerar-se-á o objeto fílmico como uma imagem em movimento, isto é, um «fluxo de imagens que se sucedem no tempo», imagens estas que estão habitadas por diversas outras¹. Cada uma destas imagens é formada por quatro componentes: a profílmica, a fotográfica, a cinematográfica e a sonora, «inerentes ao seu processo de construção. Estas componentes não dizem, porém, unicamente respeito ao que percecionamos, mas antes ao processo de construção do resultado final [...]»².

Como definição de imagem, seguir-se-á a de Hans Belting que, no seu ensaio, propõe uma definição antropológica, em contraposição a uma da história da arte, que terá a ver com o estudo da obra de arte como um «objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição»³. Na definição antropológica, a imagem pode viver numa obra, mas não coincidir com ela, isto porque flutua entre uma existência física e outra mental; ou seja, a imagem e o *medium* visual são distintos⁴. A imagem é uma «presença de uma ausência», estando a sua presença e visibilidade factual dependentes do *medium*⁵. Para

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. miguelardcruz@gmail.com / up201405666@letras.up.pt

1 BARREIRA, 2017: 51.

2 *Idem*: 52.

3 BELTING, 2005: 66.

4 *Idem*.

5 *Idem*: 76.

fins de representação interna, processo que é simplificado ao ser denominado por Belting de percepção⁶, ou externa, as imagens apropriam-se do *medium*, num «arranjo mental», migrando entre vários *media* ou combinando diferentes características destes⁷. Relativamente à ideia da existência física e mental das imagens, o autor exemplifica que estas não podem existir apenas numa parede ou apenas na cabeça, pois estão embaraçadas num exercício contínuo de interação, umas inscritas nas outras⁸. Belting apoia-se em Bernard Stiegler: «Nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto). Reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas, no sentido em que aquelas são o *retour* ou a *rémanence* destas»⁹.

Para Belting, a imagem final, que resulta da interação entre imagem mental e física, pode ser tomada enquanto entidade simbólica, item de seleção e memória¹⁰. Recorrendo a «símbolo» enquanto algo que representa uma outra coisa, Belting considera também uma imagem como uma máscara: «Toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo»¹¹. Segundo o autor, a máscara foi a «invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens», pois «encena uma narração a respeito do seu significado»¹². Esta compreende a simultaneidade, como também a oposição, entre a ausência e a presença das imagens. A máscara expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder uma outra, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença.

*Ruka*¹³, do ano de 1965, é um filme *stop-motion* de marionetas realizado por Jiří Trnka. Trata a história de um oleiro que vive para fazer vasos onde a sua planta possa florir. A certo momento, uma mão de luva branca entra no seu espaço por uma janela, apresenta-se e incumbe-o de moldar o barro numa estatueta à sua imagem e semelhança. O oleiro nega-se a trair a sua arte e expulsa a mão, que retorna para o persuadir a executar a dita incumbência. Quando este declina a ordem novamente, a mão coloca-o numa gaiola e fá-lo esculpir uma estátua gigante de si mesma. Galardoado por este trabalho, o oleiro foge, volta para o seu espaço, mas morre acidentalmente pois, do topo do armário, um vaso com a sua planta cai-lhe na cabeça. Um funeral cerimonioso, a planta aos pés do caixão, uma coroa de louros e uma saudação romana, feita pela mão.

Se anteriormente se apontou que a imagem poderia ser considerada como uma máscara, ir-se-á procurar, também em *Ruka*, aquilo que a sua imagem revela e esconde.

⁶ *Idem*: 73.

⁷ Numa visão completa, não tão relevante para explorar neste trabalho, Belting propõe uma inter-relação triangular entre imagem, *medium* e corpo. Diz que o ser humano vive em corpos físicos com os quais gera as suas próprias imagens e que pode contrapor a outras imagens do mundo visível (*Idem*: 70); e que a «medialidade» é o elo perdido entre as imagens e o corpo. *Idem*: 77.

⁸ *Idem*: 73-74.

⁹ *Idem*: 53.

¹⁰ Cf. *Idem*: 67.

¹¹ *Idem*: 70

¹² *Ibid.*

¹³ *The Hand*, em inglês.

Importa notar que o carácter já por si metafórico da imagem é exacerbado pela própria ontologia da animação. Paul Wells argumenta que todos os filmes de animação podem, de facto, ser constituídos enquanto atos de desconstrução, no sentido em que a sua forma exhibe auto-conscientemente a sua artificialidade enquanto meio e, com isso, muitas das metáforas e ironias apresentadas, sendo intensificadas ou realçadas, acabam por chamar a atenção para modos específicos de construção e execução¹⁴. Poder-se-á dizer, assim, que o filme de animação emprega uma estética surrealizante; aquilo que, para Octavio Paz, não é poesia, mas sim uma poética¹⁵. Uma estética surrealizante será um modo de jogar com signos¹⁶, aquilo que Belting aproximou à sua conceção de imagem.¹⁷ Luis Aragon, em 1928, sugeriu que o surreal seria uma provocação da imagem por si mesma e por aquilo que ela representa, através de uma metamorfose que faria com que cada imagem obrigasse a reconsiderar todo o universo¹⁸. David W. Paul estende estas considerações a *Ruka*, caracterizando-o como um filme de animação experimental que recorre a princípios surrealistas, na medida em que Trnka teria usado um grande número de símbolos e metáforas para retratar a realidade¹⁹. A realidade que resulta destas associações, salienta, não será física, mas sim metafísica²⁰, uma realidade simbólica de outra, com a qual mantém uma relação associativa. Só do encontro entre as imagens internas do espetador e as externas desta realidade é que se formará, recorde-se, a imagem em movimento que o filme é. Nesta linha de pensamento, autores como Wells tratam o cinema de animação como uma forma subversiva, talvez dedicada a potenciar um espírito mais crítico, isto porque, dizem, se o *live-action film* se ocupa da realidade física, o filme de animação ocupar-se-á da metafísica – preocupado, não com o que as coisas aparentam ser, mas com aquilo que significam²¹.

Além da estética surrealizante presente no filme de animação, *Ruka* tem a particularidade de ser um filme de animação de marionetas, o que o reveste de uma estética teatral originada no teatro de marionetas checo²². Embora as raízes deste sejam profundas e confusas²³, poder-se-á localizar um início²⁴ para a sua tradição no final do século XVIII, embora ainda não existisse uma arte especificamente checa neste período²⁵. Há evidências de que possa ter havido influência de trupes itinerantes de marionetistas ingle-

¹⁴ WELLS, 1998: 245

¹⁵ Cf. ARAGON. *Apud*. SMIRNOVA, 2015: 12.

¹⁶ *Idem*: 14.

¹⁷ Cf. BELTING, 2005: 76.

¹⁸ *Apud* SMIRNOVA, 2015: 52.

¹⁹ Cf. PAUL, 1983: 235.

²⁰ Cf. WELLS, 1998: 11.

²¹ Cf. WELLS, 1998: 11. Wells também fala de uma «medium's intrinsic capability to resist realism» mais adiante.

²² «O amor de Trnka pelo teatro de marionetas influenciou o carácter imaginativo da sua arte», MEDEIROS, 2014: 213.

²³ Cf. BILLING & DRÁBEK, 2015: 7.

²⁴ Billing e Drábek referem que se torna trabalhoso procurar estas raízes do teatro de marionetas checo, pois não é possível traçar continuidades solidamente. Há inúmeras questões que se põem no caminho, tal como aquilo que eles consideram uma mitificação e glorificação da tradição, os problemas inerentes à forma oral através da qual era transmitida e os gostos variáveis dos espectadores. BILLING & DRÁBEK, 2015: 7.

²⁵ Isto porque a Boémia, região histórica da atual República Checa, estava sob o domínio do Império Habsburgo desde os inícios do período moderno. Cf. PAUL, 1983: 235.

sas e italianas no dito teatro de marionetas²⁶, contudo, a maior influência terá sido proveniente de intérpretes de expressão alemã, fazendo com que se praticasse a arte tanto em checo como em alemão²⁷. Com isto, é convocada de imediato a função do teatro de marionetas checo em preservar a identidade nacional, o que se tornaria especialmente evidente no século XIX²⁸. Ainda que este tipo de teatro tivesse sido, durante muito tempo, alvo de uma reputação pejorativa, que o dispensava como uma forma de entretenimento não artística, popular e de pouca relevância cultural²⁹, o movimento do século XX que se viria a chamar «Puppetry Renaissance» trouxe de novo as marionetas para o centro da produção cultural, prometendo dar-lhes uma nova vida. Os checos, conscientes das formas e métodos da sua tradição, mas com vontade de com ela experimentar, reconheciam que o teatro, e as realidades materiais a que estava ligado, necessitavam de ser desconstruídos, para alcançarem um efeito filosófico³⁰. As marionetas, então, centrais na cultura teatral checa, encontrariam agora também o seu lugar nos filmes de animação. O meio era diferente, mas as marionetas mantinham a sua tradição. Como North aponta, ainda que estes filmes continuassem a replicar as estruturas dos contos de fadas e populares, exibiam, agora num contexto filmico, as funções alegóricas, sociopolíticas, culturais e críticas que sempre haviam estado associadas ao teatro de marionetas checo³¹.

Retornando à ideia de Belting, de que a imagem se assemelha a uma máscara, poder-se-á afirmar que em *Ruka* esta noção ganha saliência, uma vez que não só a imagem pode ser lida, em sentido lato, como uma máscara, como também as próprias marionetas que habitam a imagem invocam, na forma como Trnka as desenhava, máscaras. O próprio afirmou, sobre o seu próprio trabalho, que havia evitado, e contrariando a tendência que vigorara antes dele, construir marionetas que se assemelhassem demasiado ao ser humano, e que portanto tivessem como primeira função substituí-lo; e asseverou que o seu objetivo sempre havia sido fazer filmes com marionetas animadas – marionetas enquanto marionetas, unicamente³². Ainda que o foco deste artigo seja *Ruka*, torna-se importante notar que o primeiro filme de Trnka resultado da sua intenção de dar vida a marionetas de forma tão única foi *Špalíček*³³, de 1947. Para além da sua estética, na qual já se distinguiam os traços que viria a explorar, era também já identificável, segundo Bendazzi, a poética que viria a caracterizar todos os seus filmes: o amor pela natureza, o lirismo e uma profunda ligação com a cultura popular checa³⁴. O seu segundo filme, *Císařův Slavík*³⁵, de 1948, recuperou os temas do primeiro, tratando-os agora com ironia. Em 1959, Trnka realizou *Sen noci Svatojánské*, uma adaptação de *Midsummer Night's*

²⁶ Cf. BILLING & DRÁBEK, 2015: 12

²⁷ Cf. DOLENSKÁ, 2015: 232

²⁸ Cf. Falar-se-á aqui, nomeadamente, de um «Czech National Revival», conforme os autores Billing & Drábek. BILLING & DRÁBEK, 2015: 232.

²⁹ Cf. *Idem*: 10-11.

³⁰ Cf. *Idem*: 19.

³¹ Cf. NORTH, 2015: 332.

³² *Apud* BENDAZZI, 2016: 64

³³ *The Czech Year*, em inglês.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *The Emperor's Nightingale*, em inglês.

Dream, de William Shakespeare. Uma pantomina sobre o amor e a juventude, o filme era leve, alegre e colorido, com adereços e cenários luxuosos³⁶. As personagens, ainda que marionetas, exibiam fisionomias e movimentos realistas, numa aproximação ao gesto humano. Tal viria a contrastar com os filmes que Trnka criou ao longo dos anos 60, o seu período mais negro e pessimista. Por um lado, o tom e o visual austero, presentes já em *Kybernetická babička*³⁷, de 1962, seriam progressivamente exacerbados nos seus filmes seguintes e, especialmente, em *Ruka*. Por outro, Trnka foi depurando o rosto das suas marionetas e sistematizando os seus gestos, tornando as suas expressões faciais quase inexistentes e o seu movimento quase estático. Trnka terá descoberto, segundo Bendazzi, que uma marioneta poderia ser uma máscara teatral, pelo que lhe conferia expressividade também ao jogar com movimento, luz e composição. Břetislav Pojar, que trabalhou com Trnka, notou que, quando este pintava as cabeças dos seus atores prediletos, lhes dava um olhar indefinido; com um simples rodar de cabeça ou com uma mudança na iluminação, eles ganhavam expressões diferentes. Tal, juntamente com os elementos psicológicos que Trnka imprimia às marionetas, era aquilo que as trazia à vida. A presença das suas marionetas praticamente sem expressão marca um estilo que estabelece, logo nos primeiros segundos do filme, uma regra, ou uma convenção teatral, que esvazia a imagem em movimento da necessidade de uma expressão facial para funcionar³⁸. Pode afirmar-se, assim, que também para Trnka, as marionetas escondiam mais do que revelavam – o que nos faz recordar Belting, na sua asserção de que uma máscara revela uma face, escondendo outra.

Prosseguir-se-á, assim, e de modo a melhor compreender a concetualização da imagem da cara estática das marionetas de Trnka, com uma exploração da aproximação desta à máscara teatral, tal como Bendazzi o propôs.

A máscara tem sido um símbolo icónico teatral desde os tempos de Sócrates até ao teatro moderno ocidental³⁹. A máscara do teatro grego era «simples e naturalista»⁴⁰, de linho e cola de gesso ou de gordura animal⁴¹, tal como inexpressiva, algo entre a «neutral and the character mask»⁴². Peter Hall refere que as máscaras criavam o distanciamento necessário para contemplar o horror apresentado, sem cair em empatias, por criarem um certo grau de separação entre as atrocidades que aconteciam no palco e o espetador⁴³. Era dada assim uma maior importância ao espaço mental deste último, pelo facto de a máscara ser «não descritiva»⁴⁴. No mesmo plano funcionaria a máscara do teatro tradicional japonês *Noh*, «neutra e sem qualquer traço individualizado»⁴⁵. Já David Griffiths reconhece que a *Commedia dell'Arte*, séculos depois, usou a máscara para que o espetador

³⁶ Cf. *Idem*: 65.

³⁷ *The Cybernetic Grandma*, em inglês.

³⁸ Cf. HOLMAN, 1975: 59.

³⁹ Cf. ROY, 2016: 3.

⁴⁰ Cf. JOHNSON *Apud* SIEGEL, 2017: 8.

⁴¹ WILES, *Apud* MONAGHAN, 2008: 4.

⁴² MONAGHAN, 2008: 19.

⁴³ Cf. SIEGEL, 2017: 7.

⁴⁴ MONAGHAN, 2008: 20.

⁴⁵ TAMBA, *Apud* SIEGEL, 2017: 11.

reconhecesse um arquétipo de personagem imediatamente, separando, deste modo, a individualidade do ator da personagem, e fazendo com que toda a carga satírica do espetáculo fosse compreendida e pensada pelo espetador⁴⁶. A máscara terá ressurgido no século XX por via de interesses modernistas, sendo que uma figura como Vsevolod Emilevitch Meyerhold a utilizou para desenvolver o controlo físico dos intérpretes e, nomeadamente, isolar partes específicas do corpo, de forma a chegar a uma «performance semiótica»⁴⁷. Por fim, Bertold Brecht interessou-se pela «não automatização da perceção estética» e pensou no efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) através de máscaras gesticas que colocariam um peso maior sobre o movimento físico, em detrimento da expressão facial do intérprete, para comunicar um objetivo⁴⁸.

Com este alinhar no tempo dos usos de máscaras, torna-se clara a ideia de que a máscara no teatro, particularmente nos casos referidos, nega ao espetador uma ligação emocional ou empática com o intérprete ao criar uma barreira estética, conferindo-lhe o estatuto de observador racional e analítico⁴⁹. E. Tonkin considera que através deste efeito de alienação, a máscara é um meio para articular poder, o poder de o espetador assumir controlo cognitivo⁵⁰. O mesmo se poderá dizer, por extensão, da imagem – da máscara de Belting – da expressão facial estática da marioneta de *Ruka*. Esta imagem chama uma participação consciente da imagem interior do recetor que experiencia a imagem que o filme é. Jiří Trnka tinha uma conceção própria sobre como queria usar as marionetas nos seus filmes, contrária à tendência de as aproximar do ser humano, num modo «hiper-realista» e «hiper-ilusionista»⁵¹ a que se poderá considerar que Walt Disney aspirava. Para Trnka, uma marioneta era uma marioneta⁵² e as suas potencialidades deveriam ser exploradas ao máximo. Contrariar isto seria bárbaro, absurdo e até doloroso⁵³. Segundo Holman, não se tratando de um desenho animado, nem de um ator de cinema de imagem real, a marioneta deveria ser um meio de si mesma. Forçar a animação em *stop-motion* para além dos moldes da sua eficiência seria desperdiçar o potencial que reside nas marionetas. No seu ver, a integridade do meio deveria ser respeitada⁵⁴. Tal como David Wiles sugere em relação à *plain mask*, a imagem do estatismo facial do oleiro de *Ruka* é uma tela à espera da intervenção do recetor⁵⁵. Trnka, e a sua forma particular de trabalhar com marionetas, viria a influenciar o percurso de outros artistas. De entre estes, pode salientar-se Jiří Barta, autor de filmes de animação surrealistas profundamente críticos da vida política de então. Uma das suas principais obras, *The Club of the Discarded Ones*, de 1989, é protagonizada por manequins, escolhidos por Barta por serem «algo entre mario-

⁴⁶ ROY, 2016: 4.

⁴⁷ ROY, 2016: 6.

⁴⁸ Cf. *Ibid.*

⁴⁹ Cf. *Idem*: 4.

⁵⁰ Cf. *Idem*: 3.

⁵¹ WELLS, 1998 (trad. livre).

⁵² Cf. HOLMAN, 1975: 77.

⁵³ Cf. HOWARD, 2013: 3.

⁵⁴ Cf. HOLMAN, 1975: 76.

⁵⁵ Cf. WILES, *Apud* MONAGHAN, 2008: 4.

netas e atores»⁵⁶. Olhando os manequins, é impossível não recordar Trnka – embora eles tenham faces, estas não têm vida, são completamente estáticas. Barta colocou-os a realizar ações humanas, como cozinhar, trabalhar ou comer, mas o realismo é quebrado, e o estranhamento causado, pelas restrições de movimento dos manequins, pelos seus gestos robóticos, pelos seus olhos vidrados⁵⁷. A título de exemplo, poderão ser consultadas em anexo imagens retiradas de filmes importantes na carreira de Trnka, como *Špalíček* (1947), *Kybernetická babička* (1962) e, por fim, *Ruka* (1965), o que poderá ajudar à compreensão daquilo que tem vindo a ser exposto, ao tornar mais clara a evolução das marionetas de Trnka, as suas características de inexpressividade e a sua aproximação à máscara e à tradição do teatro de marionetas. Estas imagens foram retiradas de momentos distintos de cada um dos filmes apresentados, ilustrando como a marioneta é colocada em situações narrativas claramente diferentes e a sua expressão se mantém inalterada, o que coloca, como supramencionado, um peso consideravelmente maior em outros elementos da imagem em movimento e, em última análise, no espectador, que adquire o poder acrescido de reclamar a sua própria interpretação, a ser ainda detalhado no artigo.

Os dispositivos anteriormente mencionados (como a estética teatral, que chama a atenção para a artificialidade da sua realidade) possibilitam um efeito de distanciamento, que consciencializa o espetador das imagens e, por extensão, das suas componentes, o que irá posteriormente permitir, finalmente, a leitura da imagem, capacitando o espetador de discernir o que vê⁵⁸.

Uma das leituras que se poderá fazer da imagem – e aquela mais comumente elaborada – é uma leitura política⁵⁹. Irena Kovarova diz que *Ruka* é o filme mais político de Jiří Trnka⁶⁰; surgindo como o culminar de uma obra que, na década de 60, se tornava crescentemente mais obscura. A crítica aponta para que *Ruka* seja, por fim, uma manifestação assumida daquilo com o que havia já sofrido toda a sua carreira⁶¹ – uma determinação, por parte de uma entidade autoritária, sobre o caminho da sua obra. Apesar de ter sido bem-sucedido fora e dentro da Checoslováquia, de ter agradado ao governo já em 1948 (com o seu quarto filme, o primeiro de animação *stop-motion*, *Špalíček*) o que levou a que a sua produção filmica fosse financiada até ao fim, a verdade é que algo despertou em si a

⁵⁶ Apud SMIRNOVA, 2015: 64.

⁵⁷ Cf. NORTH, 2015: 338.

⁵⁸ Ideia que poderá ser remanescente, por exemplo, de um efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) característico do teatro épico de Bertold Brecht. Cf. ROY, 2016: 6.

⁵⁹ Será importante, para contextualizar *Ruka* no seu tempo, e eventualmente, perceber a sua dimensão política, referir que Nikita Khrushchev, sucessor de Joseph Stalin, se encontrava no cargo de primeiro ministro da União Soviética desde 1958. Ainda que o período entre 1953 e 1964, denominado «Degelo de Khrushchev» tenha sido caracterizado por um «enlightened totalitarianism», pelo abrandamento da regulamentação artística e um favorecimento da produção cultural, na Checoslováquia a censura havia de funcionar ilegal e secretamente até 1966. Na maior parte dos casos, a censura passou de restringir a produção para regulamentar a distribuição dos filmes. Além disso, quando em 1964 Leonid Brezhnev sucedeu a Khrushchev, a censura voltou a apertar. É neste contexto que Trnka se vai encontrar numa posição de «oficial disfavour». Apesar de, aquando da sua morte, em 1969, ter sido homenageado com um funeral de Estado, um ano depois, *Ruka* viria a ser retirado de circulação na Checoslováquia. LIEHM, 1981: 9. É neste sentido que se pode encarar *Ruka*, e recuperando a apresentada interpretação política, como subversivo, ao mostrar uma visão profundamente crítica do poder político.

⁶⁰ Cf. KORESKY, 2018: 27-35.

⁶¹ Cf. *Idem*: 24-56.

vontade, e talvez a necessidade, de criar *Ruka*⁶². Se, como anteriormente referido, o filme de animação pode ser encarado como inerentemente subversivo, pelos mecanismos que emprega e as possibilidades de análise crítica que favorece, é inegável que, tendo em conta o contexto político em que *Ruka* surgiu, este foi ele próprio, sem dúvida, subversivo. Isto porque, tal como Hames refere, a *Trnka* deve-se o sucesso de trazer formas de arte modernista e influências surrealistas para o cinema, numa época em que o regime favorecia apenas uma linha formalista⁶³. O seu carácter subversivo torna-se claro ao refletir sobre elementos que informam a leitura política mencionada, os quais se seguem detalhados.

Uma análise dos componentes da imagem chamará necessariamente a atenção, primeiramente, para a mão, numa luva branca, que poderá ser o símbolo da tirania, do poder e da autoridade⁶⁴; ideia que se reforça no último plano de *Ruka*, quando se levanta num gesto de saudação que, para Hames, faz recordar a saudação fascista⁶⁵. A figura do oleiro evoca, para além da de artista, a de Arlequim, habitualmente visto como espelho da realidade social e como símbolo do «desejo de mudança humana»⁶⁶. Nas mãos do oleiro, os vasos adquirem uma dupla função – a de, por um lado, funcionarem como objeto artístico, e de, por outro, serem o suporte para a vida que quer ver florir⁶⁷. Será relevante, assim, fazer referência ao simbolismo, presente em outras histórias, da roda do oleiro e do próprio barro – na lenda do deus egípcio *Khnum*, este terá gerado os seres humanos e as suas almas a partir do barro que moldou na sua roda de oleiro⁶⁸ e na Bíblia hebraica, narra-se um episódio em que Deus terá criado os seres humanos a partir «do barro da terra»⁶⁹. Associar-se-á a criação de vida à criação de arte, pois o oleiro de *Ruka* apenas sabe fazer vasos; aquilo que lhe resta no seu ser é a sua «willing-to-art»⁷⁰. Contrariamente, a estatueta que a mão impositiva quer ver erguida exhibe apenas uma função ornamental; é um «símbolo conformista, no qual o dedo apontado surge como um gesto, simultaneamente, de esclarecimento e constrição»⁷¹. A mão, enquanto supramencionado símbolo de tirania, exhibe-se também através do ecrã da televisão, surgindo ornamentada, de entre outros itens, com jóias, a tocha da Liberdade e uma arma – símbolos historicamente enraizados que, advoga Wells, poderão ser metáforas de propaganda totalitarista⁷².

Posto isto, propõe-se uma outra leitura de foro meta textual, em que o equivalente da relação autoridade-artista é a de autor-obra, sendo que a mão é o autor, que está ao encargo de todas as componentes da imagem em movimento, e a obra, num sentido lato, e na lógica deste argumento, é a referida imagem que a mão controla – contudo, num sentido estrito, dada a relação entre uma mão humana e uma marioneta, esta última,

62 Cf. BENDAZZI, 2016: 64.

63 Cf. HAMES *Apud* SMIRNOVA, 2015: 56.

64 Cf. SMIRNOVA, 2015: 61.

65 Cf. HAMES, 2012.

66 BOTTINI *Apud* CHAFFEE & CRICK, 2015: 57.

67 Cf. WELLS, 1998: 86.

68 Cf. TYLDESLEY, 2010: 92.

69 MCGEOUGH, 2006: 311.

70 MOHAMED & NOR, 2015: 107.

71 *Ibid.*

72 Cf. *Ibid.*

o oleiro, pode simbolizar a parte do todo desta obra. A leitura apoia-se no facto de a mão, literalmente, ser a extensão de um animador, como Wells refere que «a mão, por si só, opera como um mecanismo físico de movimento e gesto simbólicos»⁷³ e Medeiros reitera: «a mão humana está na própria essência do filme animado [...] e o toque do animador [...] que identifico como ressignificação da animação»⁷⁴. É tanto a mão que move a marioneta fotograma a fotograma⁷⁵ no plano da criação, fora do universo da história – já que domina todas as componentes da imagem em movimento – como a titereia e a impede de exercer a sua arte, dentro do universo da história. Este toque do animador é o que confere a vida à marioneta, que não a tem sem o envolvimento do seu criador⁷⁶ na imagem que o filme é. Nesta relação, o oleiro, ao querer desobedecer às ordens da mão, demonstra uma vontade de ser independente dela; poderá ser a predisposição para uma obra poder e querer funcionar sozinha na sua significação. Esta leitura não está desassociada da leitura anterior, porque existe em ambas uma relação hierárquica observável entre os dois elementos de cada «dupla» – autoridade-artista e autor-obra. Nas duas duplas há uma vontade de o inferiorizado ser independente do primeiro, o que, pela hegemonia deste, dificilmente poderá ocorrer.

Referiram-se apenas duas das leituras possíveis de *Ruka*; muitas outras poderiam ser exploradas pelo recetor, que não se pretende relegar para uma posição de passividade. Recordando a definição antropológica de imagem avançada por Belting, para que a imagem exista, o recetor tem de colocar em interação com ela a sua imagem mental. Assumidamente, *Ruka* é uma imagem em movimento sobre a queda de um artista, contudo, subliminarmente é uma imagem que permite a um recetor assumir o controlo cognitivo sobre as imagens que formam o fluxo de imagens maiores que o filme é. O recetor poderá exercer o mesmo controlo sobre as outras imagens do dito fluxo, pois todas funcionarão conforme o mesmo princípio. Será relevante invocar também a argumentação de Umberto Eco sobre o papel da interpretação e o dinamismo entre autor-obra-leitor, que propõe que os sinais literários⁷⁷ são uma organização intencional de significantes que dão instruções ao leitor para a criação de um significado, em vez de somente designarem um objeto⁷⁸. Aqui retoma-se também o já referido efeito de estranhamento, causado pelas convenções teatrais utilizadas, pela aproximação das expressões das marionetas às máscaras teatrais e pela desconstrução da realidade proporcionada pela própria natureza do filme de animação; é este efeito de estranhamento que conduz ao distanciamento que capacitará todos os espectadores para a leitura da sua imagem. Se *Ruka* havia já sido subversivo no contexto político da sua época, e se a própria história

⁷³ Cf. WELLS, 1998: 86.

⁷⁴ MEDEIROS, 2014: 163.

⁷⁵ «For the puppeteer they [the strings] are the technical device by which he controls marionette's movements; in puppet animation these «strings» are invisible, indeed non-existent. Their function is replaced by the technique of frame-by-frame animation». BUCHAN, *Apud* SMIRNOVA, 2015: 50.

⁷⁶ Cf. BUCHAN *Apud* SMIRNOVA, 2015: 49-50.

⁷⁷ Alarga-se aqui o sentido de sinais literários para o signo semiótico, a que Belting aproxima a sua imagem de definição antropológica (*ver página 3*).

⁷⁸ Cf. ECO, 2004: 21.

que nos apresenta fala também de uma luta pela subversão, não se poderá deixar de acrescentar que, neste sentido, o é também. Os dispositivos utilizados por *Ruka* possibilitam que as imagens mentais dos recetores se cruzem com as imagens físicas, e é aqui que ideologicamente existe uma possibilidade de subversão, se se o fizer de forma consciente, racional e ativa. Assim, cria-se o espaço para que todos, a partir das imagens que criaram, cheguem a leituras distintas e igualmente válidas, honrando a vontade de Trnka: «Art is good when it speaks to everybody. It is concerned with ideas and ideas never are only Czech, they are always human»⁷⁹.

BIBLIOGRAFIA

- BARREIRA, Hugo Daniel da Silva (2017) – *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/110018>>. [Consulta realizada em 4/2/2019].
- BELTING, Hans (2005) (Trad. de CAMPELO, Jason) – *Por uma Antropologia da Imagem*. «Concinnitas», vol. 1, n.º 8, p. 65-78.
- BENDAZZI, Giannalberto (2016) – *Animation: A World History, Volume II*. Boca Raton: CRC Press.
- BILLING, Christian M.; DRÁBEK, Pavel (2015) – *Czech Puppet Theatre in Global Contexts: Roots, Theories and Encounters*. Em «Theatralia», vol. 18, n.º 2, p. 5-31.
- CHAFFEE, Judith; CRICK (Ed.) (2015) – *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Nova Iorque: Routledge.
- CHIABURU, Irina (2015) – *Subversion in the Soviet Animaton of the Brezhnev Period: An Aesopian Reading of Andrei Khrzhanovsky's Pushkiniana*. Bremen: Universidade Jacobs. Tese de Doutoramento. Disponível em <<https://opus.jacobs-university.de/frontdoor/index/index/docId/500>>. [Consulta a 4/2/2019].
- DOLENSKÁ, Kateřina Lešková (2015) – *Czech Puppet Theatre Dramaturgy as a Specific Phenomenon*. «Theatralia», vol. 18, n.º 2, p. 23-276.
- ECO, Umberto (2004) – *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel.
- HAMES, Peter (2009) – *Czech And Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- HOLMAN, Bruce Loyd (1975) – *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique*. Cranbury: A. S. Barnes and Co.
- LIEHM, Antonín J. (1981) – *Thaws, booms and blacklists: East European cinema 1948-80*. «Index on Censorship», vol. 10, n.º 4, p. 9-11.
- McGEOUGH, Kevin (2006) – *Birth Bricks, Potter's Wheels, and Exodus 1*. «Biblica», vol. 87, n.º 3, p. 305-318.
- MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes (2014) – *A arte da animação: inter cruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutoramento. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-21092015-123233/pt-br.php>>. [Consulta a 7/2/2019].
- MOHAMED, Fauzi Naeim; NOR, Nurul Lina Mohd (2015) – *Puppet Animation Films and Gesture Aesthetics*. «Animation: an interdisciplinary journal», vol. 10, n.º 2, p. 102-118.
- MONAGHAN, Paul (2008) – *Mask, Word, Body and Metaphysics in the Performance of Greek Tragedy*. «Didaskalia», vol. 7, n.º 1, p. 18-25.
- NORTH, Dan (2015) – *Forgotten Toyhood*. «Theatralia», vol. 18, n.º 2, p. 329-346.
- PARKER, Noel; SIM, Stuart (1997) – *The A-Z Guide to Modern Social and Political Theorists*. Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.

79 TRNKA, *Apud* VRÁNKOVÁ, 2015: 93.

- PAUL, David W. (Ed.) (1983) – *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- ROY, David (2016) – *Masks as a method: Meyerhold to Mnouchkine*. «Cogent Arts & Humanities», vol. 3, n.º 1, p. 1-11.
- SCHECHTER, Joel (Ed.) (2003) – *Popular Theatre: A Sourcebook*. Oxon: Routledge.
- SIEGEL, Alexi M. (2017) – *Masks: A new face for the theatre*. Senior Honors Projects. Disponível em <<https://commons.lib.jmu.edu/honors201019/342>>. [Consulta a 14/1/2019].
- SMIRNOVA, Ekaterina (2015) – *The «Discreet Charm» of surrealism in Eastern European Animation: when repression fosters creativity*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. Dissertação de Mestrado. Disponível em <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/23864>>. [Consulta a 14/1/2019].
- TRNKA, Jiří (Realizador) (1965) – *Ruka*. República Checa: Krátký Film Praha. (18 minutos)
- TYLDESLEY, Joyce (2010) – *The Penguin Book of Myths and Legends of Ancient Egypt*. Londres: Penguin Books.
- WELLS, Paul (1998) – *Understanding Animation*. Oxon: Routledge.
- VRÁNKOVÁ, Kamila (2015) – *Dreams and Magic in the Illustrations and Puppet Movies of Jiri Trnka*. «Belgrade English Language and Literature Studies», vol. 7, p. 93-106.

Páginas da Internet e recursos eletrónicos

- HAMES, Peter (2012) – *The hand that rocked the Kremlin: Jiri Trnka*. «Sight&Sound» Disponível em <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/issue/201204>>. [Consulta a 7/1/2019].
- HOWARD, Cerise (2013) – The Passion of the Peasant Poet: Jiří Trnka, A Midsummer Night's Dream and The Hand. «Senses of Cinema», n.º 66. Disponível em <<http://sensesofcinema.com/2013/cteq/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/>>. [Consulta a 5/2/2019].
- KORESKY, Michael Koresky; ALMOZINI, Florence; KOVAROVA, Irena (2018) – The Puppet Master: The Complete Jiri Trnka. [Episódio de Podcast] «The Close Up». Nova Iorque: Film Society of Lincoln Center. Disponível em <<https://soundcloud.com/filmlinc/175-the-puppet-master-the-complete-jiri-trnka>>. [Consulta a 8/2/2019].
- SRAGOW, Michael (2018) – Deep Focus: The Puppet Master: The Complete Jiri Trnka. «Film Comment». Disponível em <<https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-puppet-master-complete-jiri-trnka/>>. [Consulta a 15/1/2019].

ANEXO











LEITURA INTERSEMIÓTICA DE O HOMEM DUPLICADO DE SARAMAGO E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA ENEMY DE VILLENEUVE –

UM ESTUDO COMPARATIVO

CLARA MARIA SILVA*

Resumo: Adotando uma perspectiva intersemiótica, analisamos uma obra de José Saramago – O Homem Duplicado (2002) – conjuntamente com a sua adaptação cinematográfica por Denis Villeneuve – Enemy (2013). Procura-se compreender tanto a reformulação temática da obra fílmica como o aproveitamento do narrativo literário que a circunda e circunscreve, e que resultam na escrita de um texto independente. Visa-se concluir o modo como essa construção recodifica o texto saramaguiano assim se possibilitando, em termos teóricos, a abertura para o debate sobre o princípio da fidelidade adaptativa como pensada por André Bazin.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; literatura comparada; intersemiótica, princípio de fidelidade.

Abstract: While adopting an intersemiotic perspective, José Saramago's work O Homem Duplicado (2002) will be analysed altogether with its cinematographic adaptation Enemy (2013) by Denis Villeneuve. The latter work constructs a thematic reformulation provided by the narrative that encircles and circumscribes it. Thus, the writing of a filmic text results in its independence. We ought to understand how the thematic construction recodes Saramago's work, culminating in the opening of a debate on the fidelity principle designed by cinematographic thinkers such as André Bazin.

Keywords: cinematographic adaptation; compared literature; intersemiotic; fidelity principle.

INTRODUÇÃO

Serve a presente análise o propósito de compreender os fenómenos literário e cinematográfico sob uma perspectiva intersemiótica, visando deste modo, estabelecer nexos entre os objetos particulares nomeados acima sem, no entanto, ignorar as diferenças signílicas que compreendem a especificidade de cada obra artística. Procuramos ler os signos¹ e os sintagmas mais relevantes que compõem tanto a versão fílmica quanto a literária, buscando entender o funcionamento dos mesmos no interior de cada texto² para, posteriormente, comparar os diferentes códigos³ e compreender quais as consequências sémicas – de distância e/ou aproximação – que daí advém.

* FLUP. up201405647@letras.up.pt

¹ GREIMAS & COURTÉS, s. d.: 422: «Signo é uma unidade do plano da manifestação, constituída pela função semiótica, isto é, pela relação de pressuposição recíproca [...], que se estabelece entre grandezas do plano da expressão (do significante) e do plano do conteúdo (do significado), no momento do ato de linguagem».

² AUMONT & MARIE, 2009: 61: «a noção de 'texto' coloca a questão fundamental da unidade da obra [fílmica] e da sua análise».

³ GREIMAS & COURTÉS, s. d.: 50. «Compreende-se, então, por código, não somente um conjunto limitado de signos ou unidades (do domínio de uma morfologia) mas, também, os procedimentos de seu arranjo (sua organização sintáctica), sendo que a articulação desses dois componentes permite a produção de mensagens».

Recusamos, deste modo, uma análise que parta de uma hierarquia artística, *i. e.* visamos eliminar a pretensa dependência artística comumente associada ao texto subsequente na relação com o antecedente, concedendo-lhe autonomia necessária para um estudo rigoroso. Tomamos por verdadeira a célebre máxima barthiana: «A verdadeira crítica das linguagens não consiste em julgá-las, mas em distingui-las»⁴. A referida posição imanente relativa ao estudo dos fenómenos artísticos contribui, como em seguida veremos, para o debate em torno da teoria sobre a *fidelidade* como desenvolvida por André Bazin, que argumenta que a transposição fílmica procura traduzir e/ou transferir o texto literário para a tela. Joy Boyum, por sua vez, defende que o filme interpreta a obra da qual parte, atualizando-a.

*Do que se trata, para Bazin, é de nos dizer que a adaptação permite ao cineasta a procura criativa de 'equivalências' fílmicas, capazes de fidelizarem, o filme ao livro. Mais ainda: que essa busca de 'equivalências', destinadas a dar conta na tela daquilo que o texto literário narra na página, traz a valia de proporcionar no ecrã a emergência de novas modalidades comunicativas. [...] Adaptar, procurando 'equivalências', possibilita assim, de acordo com Bazin, que se efetue uma renovação e uma fecundação da produtividade dos signos e códigos técnico-narrativos da sétima arte*⁵.

E ainda,

*Mas o que nos importa reter é a noção de 'fidelidade' proposta por este autor [Joy Gould Boyum] e que se correlaciona com uma aceção de filme, nomeadamente aquele que transpõe um texto literário, em termos de objeto potencialmente plural e aberto que reclama cooperações interpretativas da instância espectral. Quer dizer, como uma entidade dotada de pressupostos rumos de interpretação que, para se atualizarem e se assumirem como 'mundos' possíveis pertinentes, requerem a participação ativa de um recetor*⁶.

METODOLOGIA E OBJETIVOS

Não propondo uma definição estanque e definitiva do fenómeno cinematográfico, visamos uma hipótese abrangente para a compreensão da essência da sétima arte. A proposta pretende-se introito para a discussão sobre a fidelidade na transposição artística. Teremos como ponto de partida uma definição de cinema apoiada na sua característica essencial – o movimento.

Analisaremos a obra de José Saramago, *O Homem Duplicado* e a sua reapropriação criativa por Denis Villeneuve, *Enemy*. É nosso objetivo primeiro justificar a transposição (praticamente na íntegra) da narrativa do romance para o filme e a remodelação temática que a película produz. Para tal, recorreremos principalmente à construção espacial do

⁴ *Apud*, LES, 2003: 27.

⁵ SOUSA, 2003: 40.

⁶ *Idem*: 42.

texto como definida por Yuri Lotman em *A Estrutura do Texto Artístico* e às teorias da missividade operativa e das modalidades actanciais desenvolvidas por Claude Zilberberg. Passaremos ainda por formulações de Roland Barthes e apoiar-nos-emos nas definições supracitadas do *Dicionário de Semiótica* de Algirdas Julius Greimas e Joseph Courtés.

Simultaneamente, pretende-se advogar que a fidelidade não é um critério absoluto ou um princípio fundamental para as adaptações cinematográficas, como defendido por André Bazin. Também mostramos como o conceito de fidelidade é usado, em termos críticos, sem que seja traçada a diferença entre «fiel» vs. «infiel». Não se definindo o grau de afinidade que uma obra de arte deve manter com outra para ser considerada «fiel» essa categoria perde relevância no tocante aos estudos comparatistas.

AFINAL, O QUE É O CINEMA?

A pré-história do cinema conecta-o ao desenho – em primeiro lugar ao não animado, cujo movimento se entendia ilusoriamente, e em seguida ao animado.

Na Lanterna Mágica, construída por Joahnnes Zahn, as imagens a projetar eram pintadas sobre vidro e fixadas numa placa circular que se fazia girar diante das lentes de forma a criar, por vezes, a impressão de movimento. A iluminação era fornecida por um candeeiro colocado no interior do aparelho. Outros inventores trouxeram aperfeiçoamentos a esta Lanterna Ótica, mas será ainda a partir de um projetor de mesa inventado por Zahn que se construirão todas as Lanternas Mágicas desse tipo que surgem e se divulgam muito no século XIX. Ao modelo 'familiar' (que por vezes se assemelhava a um candeeiro de mesa, a petróleo) chamou-se-lhe lampascope. Tal como nas outras Lanternas Mágicas, as imagens a projetar, quase sempre coloridas, e delicadamente desenhadas, eram pintadas numa placa retangular de vidro, de pequenas dimensões, representando uma figura em várias posições, ou diferentes cenas de uma história, podendo projetar-se (tal como hoje os diapositivos) com boa nitidez a uma razoável distância⁷.

Os posteriores aperfeiçoamento e alargamento técnicos da fotografia e das fitas rotativas possibilitaram que os irmãos Lumière inventassem o cinematógrafo, sendo a data de 1895 a da patente do mecanismo comumente associado à sétima arte. A projeção de imagens – desenhadas ou fotografadas – não é suficiente para que as designemos «cinema», visto que é o movimento a sua característica essencial. «Mas... com ou sem efeitos especiais, com ou sem truques, de simples ou dupla projeção, a Lanterna Mágica *projetava imagens, não reproduzia o movimento*. Quando muito havia por vezes uma impressão de movimento, apenas porque as figuras *mudavam de posição*. Estávamos ainda numa fase de projeções *estáticas*»⁸.

Linguagem complexa e intermedial por excelência, o cinema não tem origem na hibridização e na mescla de diferentes artes, sendo esta amplitude formal desenvolvida

⁷ COSTA, 1988: 35.

⁸ *Idem*: 41.

progressivamente e associada às melhorias técnicas – não só da máquina de filmar como de cenários, de luzes, de processos de edição do visual e de efeitos de som.

Sendo imprescindível, o movimento da imagem define o cinematográfico, colocando-o na categoria de linguagem simultaneamente do espaço e do tempo. Porém, à imagem documental opõe-se a artística. Neste ramo, a arte provém da liberdade que o plano de expressão adquiriu ao longo do desenvolvimento tecnológico dos filmes. Fazendo-se uso da decupagem, da montagem, do trabalho de planos, enfim, da reformulação criativa do plano da expressão, o cinema torna-se linguagem de arte. A liberdade formal propicia processos vários de construção, adquirindo, o cinema, dimensão artística.

ANÁLISE DE *O HOMEM DUPLICADO* DE JOSÉ SARAMAGO

O Homem Duplicado conta a história de Tertuliano Máximo Afonso que, em determinado dia, aceita a sugestão de um colega de trabalho – o professor de matemática – de ver um filme, cujo título é ‘Quem porfia mata caça’. Essa película mudará a vida de Tertuliano, uma vez que vê um homem – António Claro – que é tão parecido consigo que facilmente passariam por gémeos homozigóticos. Numa demanda para descobrir o seu sócia, Tertuliano acaba por trocar de vida com António. Porém, essa troca levará a consequências irreversíveis.

Relativamente à apropriação e (re)formulação signílicas creio que se destaca uma aula que é lecionada por Tertuliano Máximo Afonso e por Adam, personagens principais em *O Homem Duplicado* e *Enemy*, respetivamente. Os episódios relatados funcionam de maneira distinta, embora ambos incidam no carácter psicológico das personagens. Analisemos a passagem do livro para, no próximo *item*, nos ocuparmos do filme.

[...] *Depois de fazer a chamada com voz firme e serena disse, Tinha pensado guardar para a semana que vem a revisão do nosso último exercício escrito, mas fiquei ontem com a noite livre e resolvi adiantar trabalho. Abriu a pasta, tirou os papéis, que pôs em cima da mesa, e continuou, As emendas estão feitas, as notas dadas em função dos erros cometidos, mas, ao contrário do costume, que seria entregar-vos simplesmente os exercícios, vamos dedicar o tempo desta aula à análise dos erros, isto é, quero ouvir de cada um de vocês as razões por que creem ter errado, pode ser, inclusive, que as razões que me forem dadas me levem a mudar a nota. Para melhor. Os sorrisos na aula acabaram de levar as nuvens para longe*⁹.

O gesto do professor de História, posterior à descoberta da sócia, marca a necessidade de justificação daquilo que pensa ser o erro da sua existência, como que dizendo «não é errado ser errado», o que tem consequências posteriormente. A temática da existência enquanto erro vê-se ainda presente num encontro entre os dois personagens quando tentam descobrir qual nasceu primeiro, questão que não fica resolvida, visto que António Claro poderá ter mentido:

⁹ SARAMAGO, 2002: 47, grifos meus.

E está disposto, pela sua parte, a arriscar-se, Mais que disposto, Sem mentir, Espero que não seja necessário, respondeu António Claro com um sorriso estudado, uma composição plástica de lábios e dentes onde, em doses idênticas e indiscerníveis, se reuniam a franqueza e a maldade, a inocência e o descaro. Depois, acrescentou, Naturalmente, se prefere, podemos tirar à sorte aquele a quem caberá falar em primeiro lugar, Não é preciso, eu começo, você mesmo referiu que é uma questão de boa-fé, disse Tertuliano Máximo Afonso, Nasceu então a que horas, Às duas da tarde. António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou, para falar com absoluta exatidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze horas e vinte e nove minutos, lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu, o duplicado é você¹⁰.

Analisando o texto através da teoria da missividade operativa de Claude Zilberberg, apreendemos que tanto Tertuliano quanto António veem no outro um possível inimigo, *i. e.* as personagens encaram-se remissivamente. «Se no fazer emissivo cabe ao destinador encaminhar o sujeito em sua performance, na afirmação da descontinuidade cabe ao anti-sujeito desencaminhá-lo. Em orientação contrária à do fazer emissivo, a afirmação da descontinuidade se dá no fazer remissivo»¹¹.

Ambos veem na existência do outro a negação de si próprios. A remissividade inicial da descoberta do duplo modela-se, no entanto, regime dialético de remissividade-emissividade. Aquando a inversão de papéis sociais e pessoais, António pretende vingar-se de Tertuliano tendo relações sexuais com Maria da Paz e, posteriormente, o inverso sucede-se, sendo que o professor de história dorme com Helena, mulher de António. A modalidade actancial postulada nessa troca é a do *querer-fazer*.

De acordo com *A Estrutura do Texto Artístico*, Yuri Lotman afirma que um texto literário é construído com base em relações espaciais, que formulam o campo semântico do plano de conteúdo.

No entanto, a questão não se limita a isto [a um modelo da estrutura do espaço do universo]. O espaço é 'um conjunto de objectos homogêneos (de fenómenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância, etc.). Além disso, considerando um dado conjunto de objectos como espaço, abstraímos-nos de todas as propriedades destes objectos, salvo daqueles que são definidos por estas relações de aparência espaciais tomadas em consideração'¹².

Segundo este autor, existem dois tipos de textos: os sem tema e os com tema. O texto sem tema é o que não admite acesso de um personagem além-fronteira, para fora do espaço que lhe está reservado. O tema de uma obra artística, segundo o autor mencionado, postula-se na transgressão dessa fronteira e um acontecimento define-se, portanto, pela negação da insuperabilidade do limite. O texto com tema postula-se no texto sem tema como sua negação.

¹⁰ *Idem*: 221, ênfases minhas.

¹¹ PIETROFORTE & GÉ, 2009: 20.

¹² LOTMAN, 1978b: 360.

O texto sem tema afirma a imutabilidade destas fronteiras.

O texto com tema constrói-se na base do texto sem tema enquanto negação deste. O mundo está dividido em vivos e mortos e é partilhado por uma linha intransponível, em duas partes: é impossível, permanecendo vivo, ir até aos mortos, ou, estando morto, fazer uma visita aos vivos. O texto com tema, conservando esta interdição a todas as personagens, introduz aí um (ou um grupo) que se liberta: Eneias, Telémaco ou Dante descem ao reino das sombras, o morto do folclore em Jukovski ou Blok faz uma visita aos vivos. Assim se destacam dois grupos de personagens, as personagens móveis e as personagens imóveis. [...] O movimento do tema, o acontecimento, é o facto de atravessar esta fronteira que traz a interdição, que afirma a estrutura sem tema¹³.

No romance de José Saramago o tema desenvolve-se em torno da individualidade e do mito do duplo: uma personalidade não poderá ser uma outra, ou melhor dizendo, Tertuliano Máximo Afonso está impossibilitado de ser outra pessoa para além de si próprio. António Claro, após a descoberta de Tertuliano, pondera a hipótese de mudar de vida, transformando-se, por momentos, neste último. Há que notar, no entanto, que o intercâmbio de identidades não tem consequências ao nível da personalidade de cada um.

Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que professem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro¹⁴.

Neste sentido, a ênfase é colocada na experiência pessoal, iniciando-se assim, uma querela entre os personagens pela pertença de um espaço que visa a eliminação do outro e que culmina na degradação da moral de cada um, como premune Carolina, mãe de Tertuliano Máximo Afonso, ao associar o filho a Tróia no seguinte excerto:

A História ensinou-me que Cassandra tem sempre razão, E tu declaraste que eu tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo o amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa, Inúmeras, Não queiras então ser mais uma, [...] Unicamente te peço que não voltes a encontrar-te com esse homem, promete-mo, Prometo¹⁵.

Assim sendo, em *O Homem Duplicado*, e porque António está insatisfeito com a sua vida, este decide forçar Tertuliano à troca de identidades. Há um fator que, posteriormente, convence Tertuliano a assumir a permuta e a adotar as posturas social e conjugal de António – a necessidade de vingança. Por outras palavras, a fronteira da individualidade é ultrapassada, formulando-se o tema da trama: o da identidade (in)transponível.

¹³ *Idem*: 385-386.

¹⁴ SARAMAGO, 2002: 219.

¹⁵ *Idem*: 262, ênfase minha.

*Na ordem dos eventos narrados no livro, é o protagonista Tertuliano quem primeiro descobre a existência de um duplo. Isto nos leva a atribuir inicialmente somente a ele os conflitos que habitualmente geram o fenômeno. No entanto, quando seu duplo António Santa-Clara (sic) nos é finalmente apresentado, notamos que este também vive uma vida de insatisfações e que, ao reconhecer Tertuliano, logo enxerga uma oportunidade de trocar de vida e poder ser alguém diferente. Enquanto esperávamos, acostumados ao cânone do mito na literatura, que apenas o primeiro desejasse se tornar o segundo, o interesse na troca aos poucos se demonstra completamente recíproco. É, pois, seguro dizer que tanto Tertuliano quanto seu duplo não aceitam muito bem quem são. Ambos possuem frustrações e as deixam claras na medida em que esta troca passa de fato a acontecer. Assim, ao optar por este nível de realismo, Saramago distancia seu duplo do fenômeno imaginário e convida o leitor a uma reflexão sobre o sentido de identidade, subjetividade e liberdade individual no mundo moderno*¹⁶.

A palavra «cópia», recorrente no romance, poderá remeter para a filosofia platônica, como nos mostra o texto saramaguiano: «[...] como se cada palavra já viesse acompanhada do seu duplo, uma espécie de retumbar de caverna habitada»¹⁷. Tomar uma leitura do mundo empírico cujos construção e reflexo se baseiam no ideal como verdade absoluta, prova a facilidade na queda em hierarquizações sociais perigosas¹⁸.

Daqui os personagens depreendem que as vidas de ambos têm valores diferentes, algo que o narrador vai desconstruindo ao longo da narrativa através de oscilações hierárquicas. Apesar de serem iguais em aparência, as personalidades são distintas, o que vai possibilitar a inversão da hierarquia entre as duas através da conduta ética de cada personagem. Porque António Claro obriga Tertuliano a trocar de papéis, o primeiro não é excelso a nível moral. Tertuliano, para se vingar, decide ter relações sexuais com Helena, nivelando-se ao oponente. Assim sendo, o narrador mostra-nos que, quando confrontados com situações-limite, a capacidade de decisão dos personagens leva-os a produzir diferentes valores acerca da vida humana, neste caso correspondentes aos da ideal realidade. Esta categorização subjetiva é, no entanto, um produto social.

O valor real-ideal sobre a vida seria, portanto, intrínseco, fixo e independente de quaisquer consequências da ação humana, admitindo-se uma verticalidade axiológica estanque. Neste sentido, a existência de Tertuliano não vale tanto como a de António. A filosofia platônica parece, no entanto, ser inviabilizada no momento posterior, uma vez que Tertuliano Máximo Afonso não morre meia hora após António Claro, como seria de esperar se lhe fosse dependente.

É apenas quando a morte de António Claro que se torna evidente para Tertuliano que a vida de seu duplo era a errada. Porém, ao surgir uma terceira personagem que alega ser igual ao ator, Tertuliano vê-se obrigado a responder novamente à questão. Para evitar a queda em relativismos absolutos – ou são todos erros, ou então não é nenhum – este

¹⁶ LIRA & MAGALHÃES, 2017: 271.

¹⁷ SARAMAGO, 2002: 292.

¹⁸ *Idem*: 240: «O original, sim, [sumiu-se] mas eu tinha guardado uma cópia para meu uso, um duplicado, Guardou uma cópia, repetiu António Claro, sentindo ao mesmo tempo que o estremecimento que acabava de lhe percorrer o corpo tinha sido causado não pela primeira, mas pela segunda das suas duas palavras», grifos meus.

decide matar a terceira sócia, não visando propriamente solucionar o problema, mas a sua eliminação permanente, como nos evidencia Martins: «Ao recuperar o mito de Narciso, o texto apaga a possibilidade de diferença entre a subjetividade e a alteridade, anulando a referencialidade identitária, assim como a personagem, ao convocar o gesto de Caim, alegoriza o fim da civilização e da humanidade»¹⁹.

TRANSFERÊNCIA OU TRANSGRESSÃO?

No seu artigo «Por um cinema impuro – defesa da adaptação», André Bazin argumenta a favor da adaptação fílmica que fielmente capta, traduzindo, o texto do qual parte. A transposição artística forneceria a possível abertura formal da linguagem cinematográfica através da procura de equivalências com o texto anterior.

*[...] É errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. [...] Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura de equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazemos com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito*²⁰.

Para Bazin, uma adaptação fiel pressupõe equivalências formais entre o texto subsequente e o texto de origem, sendo que o primeiro deve ser capaz de captar as leis estéticas do romance de modo a apropriá-las, deslocando-as para o cinema. Este paralelismo estético-formal implica uma subjugação por parte do filme, que se apresenta completamente influenciado pelo texto original. Assim sendo, o «texto subsequente» é sinónimo de «texto secundário» enquanto o texto original é o influente, o primeiro na hierarquia das obras.

Reconhecendo um duplo-referente em *Enemy*: o romance saramaguiano a par do real em si, a premissa de Bazin de que a adaptação cinematográfica é influenciada por textos verbais perde força teórica. Uma adaptação remodela simultânea e criativamente o mundo e a obra de arte de origem, transpondo-os para outro meio artístico. O deslocamento formal – do livro para o filme – não implica necessariamente uma procura de equivalências na sémica textual. Deste modo, o paralelismo formal não é imperativo para a adaptação cinematográfica. No caso de *Enemy*, como comprovaremos em seguida, apenas a narrativa é equivalente em relação ao livro, ainda que com ligeiras diferenças, sendo a estrutura textual completamente distinta na sintaxe, na semântica, no tema.

¹⁹ MARTINS *et al.*, 2005: 47.

²⁰ BAZIN, 1991: 95-96.

ANÁLISE DE *ENEMY* DE DENIS VILLENEUVE

A construção do texto, na adaptação fílmica, difere da do livro no que toca ao aparecimento da segunda personagem, Anthony, uma vez que nos é apresentado, pelo próprio Adam enquanto este sonha, sendo apenas posteriormente que Anthony aparece na película que lhe fora indicada. Não é notório se o colega lhe recomendou o filme porque sabe que o ator é parecido com Adam, nunca ficando explícitas as intenções que o motivaram a propor a película.

A linha teórica de Claude Zilberberg não auxilia na compreensão das diferenças que o filme postula relativamente ao romance, uma vez que a narrativa pouco foi alterada. O regime missivo entre romance e filme não sofre modificações na transposição artística. A remissividade entre Anthony e Adam mantém-se assim como a emissividade da troca de papéis.

As dissemelhanças relativamente ao romance, e que abrem zonas de indeterminação a ser preenchidas pelos espectadores, são 1) nunca ficam explícitas as razões pelas quais Adam aceita a troca de identidade, 2) o intercalar das imagens de Anthony e Mary a discutir e de Adam e Helen a ter relações sexuais²¹ e 3) Adam nunca chega a saber da notícia da morte de Mary e de Anthony, apesar de ser sugerida no rádio. Alude-se, assim, o carácter simbólico e alegórico do acidente, uma vez que a identidade das vítimas nunca fica confirmada.

No entanto, partindo dos estudos de Lotman, é possível encontrar o que, estruturalmente, poderá modificar o texto por completo relativamente ao romance. O filme inicia com uma sequência que liga a sexualidade feminina à presença de uma aranha. Esta associação de ideias manter-se-á ao longo da película, conferindo-se à imagem da aranha uma carga sémica estável. Deste modo, sempre que a aranha aparecer no écran, o espetador poderá associá-la ao feminino.

É preciso manter presente que as zonas de indeterminação podem ser preenchidas de modo diferente por cada espectador/ leitor, pelo que esta linha de leitura não invalida outras, igualmente de possível fabricação. Confirma-nos isto a premissa barthiana de que a imagem é, por essência, polissémica. «[...] Toda a imagem é polissémica, implicando subjacente aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros»²².

Dependendo da leitura do filme, este signo aracnídeo poderá transportar a narrativa relativamente à sua temática. No romance saramaguiano, o tema está relacionado com a identidade e seu valor (real-ideal, moral, social) assim como com o mito do duplo. A aranha convoca a sexualidade como tema principal da obra, sendo a fronteira do campo semântico a que separa a lealdade do adultério. O espaço reservado a Adam é o de homem casado, mas, por via da duplicidade, este inventa uma personagem, Anthony Claire, a quem é permitida uma sexualidade livre das regras conjugais.

²¹ Esta montagem de atrações pode ser particularmente relevante tendo em conta que a justaposição das imagens forma uma sequência sintagmática. *Idem*: 68: «Quaisquer que sejam [as montagens], podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações».

²² BARTHES, 1984: 32.

Poderá ser associada, deste modo, a existência de Anthony ao subconsciente de Adam, não constituindo, portanto, uma sócia, mas numa parte da identidade de Adam que pretende que permaneça velada. Na cena seguinte mostra-se aquela que pode ser, como já referimos, uma linha construtiva paralela em relação a *O Homem Duplicado*, ainda que com as suas diferenças sémicas:

[...] *Last class we talked about dictatorship, so today we'll start with Hegel. It was Hegel who said that all the greatest world events happen twice. And then Karl Marx added, the first time it was a tragedy, and the second time it was a farce. It's strange to think a lot of the world's thinkers are worried that this century will be a repetition of the last one. And there's an interesting observation, a creative act of memory. To remember something, to remember somebody*²³.

Ao referir *O 18.º Brumário de Luís Bonaparte* de Karl Marx, aludem-se os eventos da História paralelamente à vida do personagem principal. Adam vê-se embrenhado num quotidiano repetitivo e vazio e é ao cometer adultério (primeiro evento trágico na história da sua vida), que cria, posteriormente, uma personalidade adversa e oposta – note-se a ênfase do título *Enemy* a intertextualidade e o simbolismo do nome de Adam que nos remete para o momento da criação bíblica do primeiro homem, assim como a construção de Anthony a partir da sua costela²⁴. A farsa, referida na sua aula, constituiria, portanto, essa personagem criada por Adam e a vivência repetida dos acontecimentos sob o molde de uma rememoração falseada, com possível caráter ilusório e onírico. A morte de Anthony seria simbólica do entendimento psíquico dessa experiência e da consequente adequação de Adam a um estilo de vida que tem como premissa uma melhor compreensão da sexualidade feminina, esta representada, por sua vez, pela imagem da aranha.

*Ao notarmos a presença constante de padrões que remetem a teias de aranha, somos apresentados tanto à decadência do cenário quanto a uma oportuna metáfora visual, já que a teia representa um sistema de 'tramas' conectadas, repetidas, que se dão através de um desfiar. Para Durand (1997), a aranha se encaixa no regime noturno da imagem nos símbolos cíclicos, simbologia que, segundo o autor, condensa os aspectos temíveis da mulher, do animal e dos laços. A presença de aranhas em *Enemy* sugere o terror do protagonista Adam Bell em ser envolvido por laços e depois devorado, algo que se torna claro quando reparamos que ambos os duplos estão profundamente insatisfeitos em seus relacionamentos. Enquanto Adam Bell tem problemas para satisfazer sexualmente sua mulher, seu duplo Anthony Saint-Claire tem a mulher grávida e insegura pelo fato de já ter sido traída. Há, portanto, para além da metáfora visual, um sentido nas aranhas que corresponde ao imaginário humano, o que se revela sobretudo na última cena, quando Adam Bell, ao perceber a troca completa da sua vida pela do seu duplo, vê sua 'nova' mulher metamorfoseada numa aranha monstruosa*²⁵.

²³ VILLENEUVE, 2013: min. 18:00 a min. 18:46.

²⁴ *Idem*: min. 52: 12.

²⁵ LIRA & MAGALHÃES, 2017, p. 276.

Alguns exemplos que motivam esta leitura estão presentes ao longo de todo o texto fílmico. O primeiro confronto entre Adam e Anthony faz-se por telefone²⁶ e, caso o espectador tome nota dos detalhes e para o preenchimento das zonas de indeterminação (como defendidas por Roman Ingarden)²⁷, esta linha de leitura ganha força sémica: Adam entra no quarto de banho durante a segunda chamada e na sequência seguinte vemos Anthony a sair do mesmo espaço, pedindo ao interlocutor para que não lhe telefone mais – sugerindo-se assim a simulação de uma conversa com o outro. Em seguida, Anthony escreve algo num papel²⁸ e o plano é suficientemente revelador para entendermos que este é esquerdino, enquanto que, num *frame* prévio²⁹, se mostra que Adam escreve com a mão direita, pormenor ambíguo, uma vez que tanto pode simbolizar que são indivíduos diferentes como sugerir que constituem personalidades opostas e conflituvas reveladas no interior de um mesmo personagem ambidestro. É no momento posterior à chamada que Helen pergunta se Anthony ainda mantém contacto com outra mulher, ficando sugerida a descoberta do relacionamento extraconjugal.

Por meio de sugestões, a trama avança sob o signo da ambiguidade.

Compreendamos em seguida, o signo da aranha, inexistente em *O Homem Duplicado*. Esta imagem surge-nos logo no início do filme, associando-se à sexualidade feminina. No final da sequência, Adam/Anthony vê a aranha esmagada por uma mulher nua, gesto que não agrada ao personagem, o que poderá simbolizar a (in)compreensão da sexualidade da mulher; o prazer feminino apreende-se nulo através da morte da aranha. O ambiente desta cena é subjugado pelo silêncio masculino, enquanto a palavra pronunciada na cena seguinte sugere que o personagem procura um «controlo» despótico da vida sexual, culminando no detrimento dos seus relacionamentos.

Deste modo se intui a razão pela qual Mary, nas sequências seguintes, permanece insatisfeita com as atitudes de Adam. Através da posição sexual, pode ler-se precisamente esse controlo que Adam reclama para si, algo que se subverte quando Anthony leva Mary a um hotel. Numa outra projeção³⁰, Adam³¹ sonha novamente, desta vez com uma mulher nua com cabeça de aranha, atravessando um corredor na direção oposta.

Notemos que a única maneira de o protagonista se inteirar da sexualidade feminina é ao imaginar Mary com outro homem. E é quando Adam compreende a sexualidade da sua amante que entende também a de Helen, culminando no desaparecimento de Anthony. Quando Mary repara na marca do anel no dedo de Anthony, Adam e Helen juntam-se, sendo o acidente alegórico do fim do relacionamento entre Adam e Mary e o

²⁶ VILLENEUVE, 2013: min. 31:00 a min. 33:20.

²⁷ INGARDEN, 1979: XXIII: «Nos caps. 13 e 14 (§§ 61-67), a propósito do terceiro estrato da obra literária, R. Ingarden põe o problema do estado de disponibilidade da obra, de certas zonas de indeterminação que nela encontramos, ou seja, em resumo, a possibilidade que esta oferece de leituras diferentes, quer pessoais, quer epocais. Impossível ler estas páginas sem pensar na teoria de Umberto Eco. Certas afirmações do cap. 13 poderiam ser atribuídas a Eco ou mesmo a Roland Barthes».

²⁸ VILLENEUVE, 2013: min. 33:38 a min. 33:58.

²⁹ *Idem*: min. 13:06 a min. 13:20.

³⁰ *dem*: min. 45:21 a min. 45:50.

³¹ Não me refiro a Anthony porque este se encontra naquele que parece ser o quarto de Adam.

plano subsequente centrado no para-brisas (que se assemelha a uma teia, *produto* de uma aranha) o entendimento da *gravidez* de Helen por parte de Adam.

Enfim, não nos esqueçamos de que esta leitura não invalida a possibilidade de se ler a diegese tendo em conta que Adam e Anthony são pessoas diferentes, uma vez que toda a estrutura do filme procura ambiguidade diegética, sugerindo uma e outra leituras e nunca confirmando se Anthony é, de facto, produto do psicológico de Adam. A contribuir para a abertura de interpretações está a ambiguidade discursiva – que inclui os diálogos e o plano de expressão configurador, por sua vez, do plano de conteúdo. O espectador tem, portanto, de seleccionar os signos de modo a construir o texto fílmico.

Enfatizamos, portanto, uma possível interpretação que não está presente em *O Homem Duplicado*. Ao acrescentar um único signo, toda a trama é transportada para um tema diverso do do livro. A narrativa, no entanto, permanece praticamente inalterada. Estes critérios provocam dificuldades em classificar o filme relativamente ao livro no tocante à fidelidade.

DISCUSSÃO

Colocam-se, então, questões últimas, que certamente não terão resposta definitiva:

A atmosfera e o estilo de *Enemy* são provenientes da fidelidade narrativa ou, contrariamente ao que é defendido por Bazin, pela adição do signo da aranha e pela semia que evoca? Ou, por outro lado, serão provenientes de ambos?

Quais os critérios que estipulam que uma transposição artística é fiel ao texto antecedente? Será a transposição narrativa suficiente para se considerar um filme fiel ao romance que adapta ou são necessárias equivalências entre obras no tocante aos plano de expressão? A mudança de tema é suficiente para se considerar o texto fílmico como traição relativamente ao romance?

Enfim, terá o critério de fidelidade relevância nos estudos comparatistas?

Tabela com os argumentos utilizados nesta análise:

| Adaptação cinematográfica é «fiel» ao livro? | | |
|--|-----|-----|
| | SIM | NÃO |
| Narrativa | X | |
| Princípios formais paralelos | | X |
| Sintaxe | | X |
| Semântica | | X |
| Tema | | X |

À GUIZA DE CONCLUSÃO

Chegamos, portanto, à conclusão de que a adaptação cinematográfica, neste caso, não corresponde a uma leitura interpretativa do texto saramaguiano, uma vez que *Enemy* procura uma construção temática distinta da de *O Homem Duplicado*, sendo o relato do primeiro distinto da narração do segundo e conduzindo, conseqüentemente, o espectador a um entendimento da narrativa de Saramago que não é imanente a *O Homem Duplicado*.

A premissa de fidelidade, desenvolvida quer por André Bazin quer por Joy Boyum, como motor principal para o estudo comparativo entre obras é, neste caso, inviável, uma vez que a adaptação fílmica não sugere uma linha de equivalências com o texto antecedente, não se devendo entender o filme como uma atualização do livro. Apesar de, em termos diegéticos, se verificar uma transferência narrativa com alterações significativas, no desenlace, estas não ocorrem ao longo da diegese.

Ao confrontar a fidelidade baziniana com o esquema argumentativo de Lotman no tocante aos sistemas modelizantes secundários, notamos que a reapropriação sígnica, no texto subsequente não é uma cópia servil e paralela ao texto antecedente porque o (re)modela. O filme reconstrói a narrativa do romance no plano da forma, conferindo-lhe um novo plano de conteúdo e nova carga sémica, como se constata com a inserção de um signo inexistente no texto verbal, o aracnídeo. Sem que a trama sofra alterações no tocante à ação, a história modela-se com um diferente tema em relação ao romance.

Não concordamos, no entanto, que se deva avaliar o caráter estético do texto subsequente sob o preceito de ‘traição’, visto que, apesar de Villeneuve usar da liberdade semiótica, distanciando-se da obra antecedente, não visa a atualização ou inviabilização do texto de Saramago, mas a afirmação do objeto artístico como independente e autossuficiente na sua dimensão artística. Como o próprio realizador nos demonstra: «From the book to the film there is a lot of difference (*sic*). I think that the best way to respect an author is to be very honest about the way you adapted and to totally destroy the original and make it your own»³².

Villeneuve apenas empresta, portanto, a história desenvolvida pelo autor português, conjugando-a com signos que criam um espaço problematizante não inerente ao texto primordial. A adaptação cinematográfica adiciona o signo aracnídeo e suprime determinados elementos do romance de forma a construir polissemia. «Adaptar uma narrativa específica ou cruzar referências de várias narrativas, do mesmo *medium* ou de media diferentes. Pode procurar retratar a história original de forma muito próxima, ou revisita-la de forma mais ou menos livre. Alterações, adições e supressões de elementos essenciais do texto-fonte são comuns em ambos os casos»³³.

Cabe a *O Homem Duplicado* a introdução das temáticas do livre-arbítrio e da moralidade como questões principais para o desenvolvimento do texto, enquanto que *Enemy* produz ambigüidade diegética, centrando-se ora nos conflitos psíquicos e identitários despoletados num sujeito que se sente incapaz de controlar impulsos que o conduzem a

³² <https://www.youtube.com/watch?v=zt15THrxz-4> (minuto 3: 46-4:00).

³³ *Apud*, LIRA & MAGALHÃES, 2017: 273, citando SOUSA, 2010: 14.

uma vida sexual extraconjugal ora na vivência cruzada de duas pessoas iguais em aparência que entram em desacordo. A leitura depende, deste modo, da seleção sígnica do leitor aquando o preenchimento das zonas de indeterminação, como defendidas por Ingarden. Assim sendo, a narrativa é o único lugar-comum que une as obras, postulando-se, a nosso ver, uma adaptação livre:

Num plano oposto a este critério da procura de fidelidade nas adaptações encontra-se a ideia de recriação ou, num sentido mais extremo, de adaptação livre. Um conceito que, ao contrário do anterior [transferência e tradução], sublinha a radical diferença existente entre os sistemas literário e cinematográfico, pondo a tnica no inevitável processo de transformação a que uma obra fica sujeita ao passar de um formato para outro. Segundo este prisma, o original é visto sobretudo como uma fonte de inspiração. São teorias que preferem falar de noções como ‘transformação’ e ‘metamorfose’³⁴.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMATTI, Margarida Maria (2018) – *André Bazin e a Intermedialidade: por uma Historicidade Impura do Cinema*; «Rumores». Vol. 12, n.º 23, Brasil: Universidade Federal de São Carlos, pp. 262-278.
- AUMONT, Jacques & MARIE Michel (2009) – *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- BARTHES, Roland (1984) – *O óbvio e o Obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- (1989) – *Elementos de Semiologia*. Tradução de Maria Margarida Barahona, Col. Signos, Lisboa: Edições 70.
- (1998) – *A Câmara Clara*. N.º 12. Lisboa: Arte e Comunicação, Edições 70.
- BAZIN, André (1991) – *O Cinema – Ensaio*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro e introdução de Ismael Xavier. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BERGAN, Ronald (2008) – *Cinema: Guias Essenciais*. Traduzido por Marlene Campos, editado por Dorling Kindersley. Porto: Civilização Editores.
- BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (2004) – *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- CORTINA, Arnaldo (2017) – «Percurso da semiótica por meio das obras de Greimas». In *Estudos Semióticos*. Vol. 3, n.º 2, São Paulo: USP, pp. 35-50. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/esse/issue/view/10359>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- COSTA, Henrique Alves (1988) – *A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo*. s. l.:Fundaao Engenheiro de Almeida. Cineclubes Editorial.
- DENIS, Sébastien (2010) – *O Cinema de Animação*. Traduzido por Marcelo Félix. Arte e Espetáculo Mmsis. Lisboa: Texto & Grafia.
- FRIAS, Joana Matos (2015) – *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português*. N.º 13, Vias e Desvios; Porto: Edições Afrontamento.
- GONÇALVES, Aguinaldo José (1997) – *Relações Homolgicas entre Literatura e Artes Plásticas – Algumas Considerações*, «Literatura e Sociedade», vol. 2, n.º 2, São Paulo: USP, pp. 56-68. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13268/15086>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS Joseph (s. d.) – *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al., São Paulo: Editora Cultrix.
- INGARDEN, Roman (1979) – *A Obra de Arte Literária*. Traduzido por Maria da Conceição Puga e João F. Barrento Albin E. Beau. Lisboa: Fundaao Calouste Gulbenkian, 2.ª Ed.
- JOUSSELANDIRE, Victor Santos Vigneron de la – *André Bazin, cinema e política: leitura preliminar*, «XXIX

34 OWEN, 2008: 22.

- de História Nacional Simpósio» Disponível em <https://www.academia.edu/38316094/Andr%C3%A9_Bazin_cinema_e_pol%C3%ADtica_leitura_preliminar>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- KRISTEVA, Julia (2005) – *Introdução à Semanálise*. Traduzido por: Lúcia Helena França Ferraz, Col. Debates, São Paulo: Perspectiva, 2.ª ed.
- LES, Juan A. Hernández (2003) – *Cinema e Literatura: A Metáfora Visual*. Porto: Campo das Letras.
- LIRA, Bertrand & MAGALHÃES, Daniel (2017) – *Do Homem Duplicado à Enemy: adaptação e reinvenção do duplo no cinema*, «Culturas Midiáticas, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraíba». N.º 18, Brasil: UFPB. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- LOTMAN, Yuri M. (1978a) – «Introdução». In *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa: Editorial Estampa.
- (1978b) – *A Estrutura do Texto Artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo, n.º 41, Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTINS, Lourdes Cância *et al.* (2005) – *Reler José Saramago: Paradigmas Ficcionalis*. Lisboa: Edições Cosmos.
- MENDES, Conrado Moreira (2013) – *A noção de narrativa em Greimas*. «E-COM – Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte». Vol. 6, n.º 1, Belo Horizonte: UNIBH, pp. 55-67. Disponível em <<https://revistas.unibh.br/ecom/article/view/1002/581>>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- METZ, Christian (2007) – *A Significação do Cinema*. Vol. 54. São Paulo: Perspetiva, 2.ª ed.
- OWEN, Fanny (2008) – «Da literatura ao cinema: o argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema», *Não vi o livro, mas li o filme*. Mário Jorge Torres (org.), tradução de Rita de Brito Benis, Famalicão: Húmus 21.
- PIETROFORTE, António Vicente & GÊ, Luiz (2009) – *Análise Textual da História em Quadrinhos – Uma Abordagem Semiótica da Obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume.
- ROGOSKI, Larissa Couto (2013) – *Alain Badiou e André Bazin: diálogo sobre o cinema*, «Revista Exagium», Brasil: UFOP, pp. 71-81. Disponível em <https://www.academia.edu/5253094/Alain_Badiou_e_Andre_Bazin_di%C3%A1logo_sobre_cinema>. [Consulta realizada em 11/09/2019].
- ROWLAND, Clara & CONLEY, Tom, *org.* (2016) – *Falso Movimento: Ensaio sobre Escrita e Cinema*. Lisboa: Cotovia.
- SANTOS, Joe Marçal G. (2017) – *Cinema, realismo e revelação: um diálogo com Paul Tillich e André Bazin*, «Revista eletrônica Correlatio». Vol. 16, n.º 1, Brasil: UFS, p. 345-360. Disponível em <https://www.academia.edu/34351610/Cinema_realismo_e_revela%C3%A7%C3%A3o_um_di%C3%A1logo_com_Paul_Tillich_e_Andr%C3%A9_Bazin> [Consulta realizada em 11/09/2019].
- SARAMAGO, José (2002) – *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho, [1.ª ed.].
- SAUSSURE, Ferdinand (1995) – *Cours de Linguistique Générale*. Saint-Germain: Grande Bibliothèque Payot.
- SILVA, Alexandre Rocha da & LUCAS, Cássio de Borba (2018) – *Julia Kristeva e a semanálise: dos dialogismos às significâncias*, «Animus, Revista Interamericana de Comunicação Midiática», vol. 17, n.º 34, Universidade Federal de Santa Maria, pp. 39-53. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/29032>> [Consulta realizada em 11/09/2019].
- SOUSA, Marta (2010) – *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*. Braga: Universidade do Minho. (Tese de doutoramento).
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (2003) – *Literatura & Cinema: Ensaio, Entrevistas, Bibliografia*. Coimbra: Angelus Novus Editora.
- (2011) – *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï & BUROV, Aleksandre (2013) – *La sémiotique russe à la recherche de son histoire : éléments pour l'Ecole sémiotique de Moscou et de Tartu*, «Les Dossiers d'Histoire, Épistémologie, et Langage – Les structuralismes linguistiques: problèmes d'historiographie comparée», 3, Lyon: Société d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences du Langage, pp. 1-14.

VANOYE, Francis (2002) – *Récit Écrit, Récit Filmique*. Paris: Nathan.

VERANO, Lourdes Esqueda & ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (2018) – *Cinema as Change Mummified: Objectivity and Duration in André Bazin's Theory*. «L'Atalante.» Traduzido por N.º 26, pp. 169-180. Disponível em <https://www.academia.edu/38327531/2018-_CINEMA_AS_CHANGE_MUMMIFIED_OBJECTIVITY_AND_DURATION_IN_ANDR%C3%89_BAZIN_S_THEORY_.pdf>. [Consulta realizada em 11/09/2019].

MATERIAL NÃO-LIVRO (ENTREVISTAS)

Baville, «The making of The Enemy». Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ztI5THrZx-4>>. [Consulta realizada em 02/07/19].

FILMOGRAFIA

VILLENEUVE, Denis (2013) – *Enemy*, Canadá e Espanha.

A CINEPEDAGOGIA ENQUANTO «GRANDE FUNÇÃO DO CINEMA».

DISCURSOS, MODELOS E EXPERIÊNCIAS DO CINEMA EDUCATIVO EM PORTUGAL (1920-1950): O CASO DO PORTO

JOANA ISABEL DUARTE*

Resumo: O presente artigo incide na análise de alguns dos discursos e das experiências do cinema educativo em Portugal durante a primeira metade do século XX. A cinepedagogia – como se apelida em fontes de época – refere-se às atividades de caráter pedagógico que tiram partido das imagens em movimento, tendo ganho acolhimento logo nas primeiras décadas de existência do cinematógrafo. Foi, contudo, a partir dos anos 20 que se desenvolveu uma verdadeira discussão em torno do cinema educativo, e que se prolongou na imprensa especializada com especial intensidade, grosso modo, até aos anos 50. A par de uma contextualização geral deste movimento, definiu-se como caso de estudo a cidade do Porto, onde precocemente se instigaram esforços na associação do cinema à educação.

Esta investigação tira partido de fontes habitualmente relegadas para segundo plano na análise da referida temática: as publicações especializadas em cinema. Estas fontes evidenciam não só o debate de ideias em prol do cinema educativo, como também noticiam concretizações neste âmbito. Assim, a par dos recursos bibliográficos revistos, a consulta da quase totalidade dos periódicos cinematográficos portugueses foi fundamental para traçar um percurso do cinema educativo em Portugal nas décadas de 1920 a 1950.

Palavras-chave: cinema educativo em Portugal; história do cinema português; pedagogia e cinema, revistas de cinema.

Abstract: The present paper aims to analyse some of the discourses and experiences on educational cinema during the first half of the 20th century in Portugal. The cinepedagogia («cinepedagogy») – as it is named in historical sources – embodies pedagogic activities that benefit from moving images. The use of cinema for education is discoursed since the first decades of the cinematograph, however, it was from the 1920s onwards that the discussion on educational cinema truly developed, and it lasted vividly until the 1950s. Along with a historical contextualisation of this movement in Portugal, the city of Porto was defined as a case study, for instigating the association of cinema and education prematurely and successfully.

This research takes advantage of sources that usually aren't used in the analysis of this phenomenon in Portugal: specialized publications in cinema, such as magazines and newspapers. These sources demonstrate the discussion regarding educational cinema and publicise the concretizations in this field. Therefore, the review of the Portuguese cinematographic magazines, along with bibliographic resources, was fundamental for this study.

Keywords: educational cinema in Portugal; history of Portuguese cinema; film magazines; pedagogy and cinema.

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

O reconhecimento das potencialidades do cinema como passíveis de serem estendidas ao âmbito do ensino escolar e da educação¹ é praticamente coetâneo ao surgimento do cine-

* CITCEM. joanaisabelfduarte@gmail.com

¹ Como veremos ao longo deste artigo, «cinema educativo» parece incluir demasiadas valências para a sua definição ser restringida ao âmbito escolar: utilizaremos, nesse sentido, uma aceção de «cinema educativo» ampla. Esta inclui os cineclubes, associações especialmente importantes a partir da primeira metade do século XX, que impulsionavam uma educação pelo cinema, seja através de sessões fílmicas, seja na organização de cursos cinematográficos. Da mesma forma, considere-se que

matógrafo. Através do cinema é possível testemunhar um evento particular que se torna suscetível de ser exibido enquanto fonte de informação, como nos demonstram os registos dos irmãos Lumière logo nos primeiros anos do cinematógrafo². Já os filmes históricos que proliferam na década de 10 e 20 do século XX, numa dimensão mais elaborada (desde logo pelo tamanho de metragem que passam a dispor), permitiram a recriação de determinados períodos da história versando (não raras vezes com imaginação) sobre personagens e episódios marcantes. Existem, igualmente, outros «géneros» passíveis de serem utilizados pelo cinema educativo: os filmes que se debruçam sobre o acontecimento contemporâneo³ e que fornecem um testemunho (ainda que este possa não estar completamente isento de ficção) de um momento histórico, assim como os filmes «documentais» na sua vertente científico-natural, como os da observação e do registo de fenómenos da natureza – úteis, por exemplo, ao ensino da Geografia e das Ciências. Estes filmes proporcionavam uma visão e compreensão do mundo bem distinta daquela que se baseia meramente na descrição textual ou mesmo da imagem fixa.

Para lá da capacidade de registo e/ou recriação de um fenómeno da ciência ou acontecimento da história, ao cinema também foi atribuída, precocemente, a capacidade de registar as culturas indígenas⁴, preservando, assim, questões culturais e identitárias, ligadas ao património de uma comunidade. Foi essa uma das lutas de Roquette Pinto, pedagogo brasileiro que em 1936 presidia o Instituto do Cinema Educativo e que defendeu uma educação menos livresca e que tirasse partido das potencialidades da imagem em movimento. Não se estranhará, portanto, que se reconheça e valorize desde cedo a atuação do cinema na educação das massas populares, sem a exclusão dos analfabetos⁵.

A utilização da imagem animada como parte de recursos pedagógicos já estaria presente desde o século XIX, através de instrumentos como as lanternas mágicas⁶ e outros equipamentos de fotografia animada (os animatógrafos, por exemplo), uma vez que «a imagem, destituída de qualquer ambiguidade, chegou à escola como uma forma de aproximar os alunos da realidade»⁷. Atualmente, não se deverá deixar de problematizar, é certo, como esta ideia de que a fotografia é equivalente à realidade pertence à ordem do mito. Todavia, no período a que nos referimos,

a existência de cinematecas e museus do cinema constituem importantes impulsionadores na formação da cultura cinematográfica. A título exemplificativo, a geração da *Nouvelle vague* vai atribuir a sua formação e conhecimento do cinema às exibições de cinema de Henri Langlois na *Cinémathèque Française* (BAECQUE, 1991: 25) e ao museu da referida instituição, que na altura era composto por objetos históricos ligados à arqueologia do cinema.

² Os Lumière filmaram acontecimentos do real, mas também episódios mais ou menos imaginados. O restauro e compilação de alguns dos filmes dos Lumière, realizada por Thierry Frémaux em LUMIÈRE! L'AVENTURE COMMENCE / LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA (2016), revela essa dupla valência que existe nos seus filmes: se há casos em que se trata do registo do real, outros existem em que a *mise-en-scène* e o papel ativo do realizador não estavam de todo omissos, como às vezes se faz passar na historiografia do cinema.

³ Veja-se, por exemplo, o TRIUMPH DES WILLENS / TRIUNFO DA VONTADE (Leni Riefenstahl, 1935), que versa sobre o VI Congresso do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. O seu discurso laudatório e propagandístico, à época, visava incutir determinados preceitos. Nos anos que se seguiram e até aos dias de hoje, o filme pode ser analisado enquanto um documento do ambiente vivido e do discurso da divulgação do Congresso.

⁴ CATELLI, 2008: [4].

⁵ MORETTIN, 1995: 14.

⁶ BRUZZO, 2004: 162.

⁷ *Ibidem*: 160-161.

a possibilidade de tomar a imagem fotográfica como substituta do real, de tanta utilidade nas produções da cultura de massa, também revelou-se ao gosto da cultura escolar e estimulou uma prática de conhecer através de imagens⁸.

Os benefícios deste conhecimento por via das imagens animadas são facilmente apreensíveis e justificáveis. Estas possibilidades pedagógicas, que passam a ser aplicadas progressivamente ao cinema⁹, foram igualmente notadas precocemente: em Portugal, nos anos 20 do século XX, os «cinéfilos» revelavam já uma sólida vontade da educação pelo cinema. A divulgação deste fenómeno e da sua luta é indissociável do surgimento em massa de uma imprensa cinematográfica no nosso país. Com efeito, são numerosos os artigos na imprensa que se debatem por este tema e que demonstram bem como o cinema educativo é também uma forma de legitimação do próprio cinema, uma vez que ele acabava por apelar às elites educadoras e/ou intelectuais¹⁰. Não admira, pois, que os aficionados do cinema quisessem ver a sua incorporação no âmbito do ensino do conhecimento.

Este movimento, que surge principalmente a partir dos anos 20, não é exclusivo nem pioneiro no panorama português. Encontramos em Espanha, em França e no Brasil preocupações semelhantes, podendo tratar-se de uma tendência de época inspirada pelos preceitos da *Nouvelle education* de Adolphe Ferrière, que nos anos 10 e 20 germinaram um pouco por todo o mundo. A título exemplificativo, nos anos 20 e 30, no Brasil, o entendimento do cinema educativo como auxiliar de ensino foi discutido e defendido não apenas por cinéfilos, mas também por pedagogos desse movimento da «Escola Nova» brasileira¹¹ e muito apoiado por revistas de especialidade, sobretudo através da *Cinearte* (Rio de Janeiro, 1926-1942).

Na sequência deste enquadramento, pareceu-nos pertinente o estudo desta temática aplicada ao contexto português e, em especial, à cidade do Porto. Definiu-se esta cidade como caso de estudo por demonstrar, antetempo, preocupações e experimentações diversificadas no âmbito do cinema educativo. Sob o ponto de vista metodológico, e de forma a dar resposta a este intento, consultou-se a totalidade das revistas cinéfilas portuguesas publicadas entre os anos de 1912 a 2000, assim como a grande maioria de publicações periódicas especializadas em cinema publicadas no resto do país. A partir delas foi possível recolher notícias, testemunhos e crónicas relativas aos experimentos e debates «cine-pedagógicos» publicados entre nós. Foi, igualmente, a partir destes registos hemerográficos que se pôde delinear uma cronologia – entre 1930 e 1950 – que, segundo o nosso

⁸ *Ibidem*: 160-16.

⁹ Como se denota num artigo da *Invicta Cine* (Porto, 1923-1936), que contrapõe as «projeções luminosas fixas e animadas» às do cinema, ainda em 1932. O autor escreve: «as imagens animadas cativam e prendem a atenção; com elas o ensino é fácil, rápido e eficaz (...) as vistas fixas [servem para] (...) complementarem e simplificarem» (FILHO, 1932: [s.p.]).

¹⁰ Este intento de legitimação do cinema e a sua associação à educação é ainda mais patente nos anos 50 um pouco por toda a Europa. Compara-se o cinema à literatura e à pintura em afirmações como as seguintes «asistir a una proyección de 'Amanecer' [SUNRISE / AURORA (F.W. Murnau, 1927)] (...) equivale a una lectura de 'La Celestina' [obra atribuída a Fernando de Rojas, c. 1499] en clase de literatura» (OJUEL, 1956: [s.p.]), ou «de cine no se puede hablar con ligereza. Como no se puede hablar ligeramente de la Poesía, de la Música o de la Pintura. El cine es un arte, y exige el mismo respeto y (...) estudio que cualquiera de las demás Artes» (*Cine-club Universitario*, 1957: [s.p.]). Também em Portugal, na revista *Imagem*, Ernesto de Sousa produz ensaios das relações entre o cinema e a pintura, como Bazin havia feito para os *Cahiers du Cinéma* (Paris, 1951-). Estas ligações visavam claramente por o cinema ao mesmo nível das outras artes.

¹¹ MORETTIN, 1995: 13.

entender, corresponde às décadas mais expressivas da discussão do cinema educativo na imprensa. Assim, estas e outras fontes primárias (como os documentos legislativos e as licenças de obras) constituem o nosso *corpus* de análise que, em associação com uma revisão do estado da arte, convergiram na reflexão que adiante se apresenta.

A DISCUSSÃO DO CINEMA EDUCATIVO NAS REVISTAS DE ESPECIALIDADE (DÉCADAS DE 20 E 30)

As revistas de especialidade constituem uma fonte fundamental para acompanhar a discussão do cinema educativo, assim como para a compreensão da amplitude das experiências que se fizeram em torno deste, pois para além de publicarem artigos de opinião, divulgavam notícias.

Em Portugal, a «cinepedagogia» ganhou espaço de debate na imprensa especializada em cinema sobretudo nos anos de 20 e 30. A revista mais afamada desta época – a *Cinéfilo* (Lisboa, 1928-1939) – é uma das que mais luta pelo cinema enquanto instrumento didático. Para além dos numerosos e extensos artigos dedicados a esta temática, em 1928 a revista leva a cabo o *Inquérito aos cinemas da província*, um questionário que convidava os seus leitores a responderem sobre os equipamentos cinematográficos das suas cidades, e que incluía duas perguntas que visavam aferir o aproveitamento das potencialidades do cinema para a educação, a saber: «11. São projectados filmes e documentários educativos?; 12. Há, por acaso, alguma escola que use o Cinema para complemento de ensino, ou algum professor que reconheça as vantagens de semelhante auxílio?». Estas questões, que foram respondidas por mais de uma centena de localidades durante os números 18 (22 de dezembro de 1928) a 28 (2 de março 1929), demonstram como a função do cinema enquanto ferramenta educadora é precocemente valorizada. Uma análise às respostas de cada cidade e vila respeitantes a estes dois pontos do questionário é, pois, essencial para a compreensão do cinema educativo em Portugal¹².

É nesta mesma revista, em 1932 – ano em que se publicaram uma série de ensaios sobre este assunto por diversos autores¹³ – que Fernando Fragoso, um dos redatores mais ativos nesta temática, escreve um artigo em que parece confirmar, com evidente satisfação, que «o cinema educativo, nos liceus, vai ser, enfim, uma realidade»¹⁴. Fragoso anuncia que os fornecedores de películas designadas como «didácticas e culturais» seriam distribuídos pela *Coimbra-Films* e *Pathé-Baby*. Relativamente aos títulos e ao teor de tais fitas, nada pudemos apurar, nem mesmo a sua efetiva concretização. Certo é que, vários meses antes, o mesmo autor refletia e redigia sobre o que havia legislado relativamente ao cinema educativo¹⁵, fazendo alusão às propriedades da imagem em movimento na «formação científica, moral e patriótica» sublinhadas em 1932 no *Decreto n.º 20741*¹⁶.

¹² Os limites deste artigo não possibilitam a inclusão de tal estudo, objeto do nosso interesse para futuras investigações mais aprofundadas.

¹³ Destacam-se, por exemplo, os seguintes: DIAS, 1932: 3; FRAGOSO, 1932a: 3-4; FRAGOSO, 1932b: 3.

¹⁴ FRAGOSO, 1932a: 3-4.

¹⁵ FRAGOSO, 1932b: 3.

¹⁶ *Decreto n.º 20741*, 1932: 90.

Na aceção deste documento jurídico, o cinema é considerado um trabalho *circum-escolar* a ser, preferencialmente, incorporado no âmbito de associações da escola¹⁷ que, por sua vez, deviam contar com a presença do Reitor, diretor de classes e professores.

Recorde-se que o cinema educativo se desenvolveu como uma prática pedagógica inovadora inscrita na Educação Nova portuguesa¹⁸ durante o Estado Novo. Nesse sentido, a utilização do cinema na escola, segundo o artigo 149 do referido Decreto, deveria visar o «ensino objectivo e à educação moral e patriótica dos alunos. O conhecimento das regiões de Portugal – continentes, ilhas e colónias – será amplamente dado pelo cinema escolar»¹⁹. Sobre este último aspeto, repare-se como muitos dos filmes que antecederam as longas-metragens em salas de exibição portuguesas – implicação da famosa «Lei dos Cem Metros» (estabelecida no *Decreto n.º 13564*²⁰) – possuíam, igualmente, este pendor «formativo», *i.e.*, de exibição dos monumentos portugueses, com atores, realizadores e motivos lusos²¹. A leitura dos decretos mencionados, legislados durante a Ditadura Nacional e o Estado Novo, evidencia como as apreciações morais e patrióticas fazem parte, nesta época, de objetivos formativos e educacionais. Trata-se, pois, de um entendimento de cinema educativo que incorpora noções muito específicas e direcionadas ideologicamente. A corroborar esta ideia, existiram comissões especificamente dedicadas ao cinema educativo, cuja função era adquirir películas culturais e ceder empréstimos às escolas. Manuel de Alves San Payo, artista e fotógrafo do regime, fazia parte da Comissão do Cinema Educativo criada em 1932 pelo *Decreto n.º 20859*²², segundo as informações dadas ao *Cine Jornal* (Lisboa, 1935-1940)²³.

Para a *Cinéfilo*, as ações que se inserem no cinema pedagógico em várias partes do mundo são objeto de interesse e divulgação, sobretudo enquanto modelo para Portugal, como demonstra um artigo que destaca a Alemanha como um exemplo pioneiro do cinema educativo na Europa²⁴. A referência à Alemanha como país de boas práticas nesta matéria fora sublinhada já em 1930, desta feita pela revista *Crónica Cinematográfica* (Lisboa, 1930). As películas que passavam nas escolas alemãs ensinavam ginástica, educação física e história. Os redatores da *Crónica cinematográfica* elogiaram igualmente os moscovitas em relação à «cinepedagogia», já que o primeiro filme falado teria sido – segundo esta revista – realizado com o propósito de ensinar a ler²⁵. Não deixa de ser curioso notar que os dois exemplos mencionados como modelares sejam, nestes primeiros anos da década de 30, a Rússia e Alemanha, nações que muito investiram em películas de cariz ideológico e propagandístico.

Alguns anos mais tarde congratulava-se, na *Cinéfilo*, o Liceu Camões (Lisboa) por ter comprado um projetor para fins pedagógicos²⁶. No número seguinte, publica-se uma

¹⁷ *IBIDEM*: 120.

¹⁸ FIGUEIRA, 2003: 106.

¹⁹ *Decreto n.º 20741*, 1932: 90.

²⁰ *Decreto n.º 13564*, 1927: 699.

²¹ Também em Espanha existia uma forma semelhante de «propaganda» similar: os «NO-DO» (Noticiarios y documentales), de aplicação mais tardia relativamente ao panorama português – entre 1942 e 1976.

²² RIBEIRO & ALVES, 2014: 153.

²³ S.A., 1935a: 5.

²⁴ ALMEIDA, 1932: [s.p.].

²⁵ S.A., 1930: 3.

²⁶ S.A., 1935b: 2.

ilustração de cariz cómico da autoria de Jean Bellus, que consistia na imagem de um professor, em contexto de sala de aula, que inquiria a um aluno «O que sabe o menino acerca de Cleopatra?», ao que este responde «Nada, não pude ainda ver o filme, sr. Professor»²⁷. De facto, os artigos de opinião a elogiar as iniciativas de incorporação do cinema para fins educativos, assim como a publicação de tiras cómicas desta índole, vincam bem, por um lado, a posição da revista face a esta temática e, por outro, como este assunto era da ordem do dia.

O cinema educativo não se confina, todavia, a esta aplicação exclusiva ao meio escolar. Na cronologia a que nos submetemos verificamos que as fontes consultadas reforçam que se poderá falar de um cinema educativo fora das escolas, como nos demonstram alguns artigos d'*O cinema do operário* (Lisboa, 1931-1932). A título exemplificativo, no Salão da Associação d'A Voz do Operário não se apresentava filmes como *José do Telhado* (Rino Lupo, 1929), uma vez que «o nosso salão tem grandes responsabilidades em matéria de educação popular». Em contrapartida, não baniam das suas telas as «películas policiais, os filmes russos, de tendência propagandística» pois estes filmes «são de declarado merecimento e sempre o seu valor artístico perdoa qualquer espécie de tendência, inofensiva aliás, que neles se esboce»²⁸. Outrossim, aconselham os frequentadores a trazerem crianças e para que «lhes chamem a atenção para os pormenores educativos das obras», já que a arte das imagens pode ser um dos mais poderosos auxiliares da educação²⁹. Artigos desta índole são frequentes ao longo do período de vida desta publicação.

Verificamos, a partir destes exemplos que evidenciam os modelos, iniciativas e campos de atuação, que ao longo destas duas décadas são frequentes os artigos que espelham uma preocupação com a educação e o cinema. Este cuidado surge em publicações especializadas tão distintas como as de divulgação cinematográfica ou as de cariz técnico³⁰.

Nas décadas que se seguiram, o cinema educativo continuou a ser alvo de debate e de experimentação no âmbito da imprensa e não só. Novos agentes, como os cineclubes (sobretudo os universitários) e os respetivos boletins, vão contribuir para um alargamento da discussão em torno da educação pelo cinema, que não é entendida somente para os ensinamentos básicos e liceais, como também para níveis superiores de educação.

O CINEMA EDUCATIVO NOS ANOS 50: O PAPEL DOS CINECLUBES UNIVERSITÁRIOS

Apresentamos, ao longo deste artigo, um panorama geral do que fora o cinema educativo durante as décadas de 20 e 30, anos em que mais se propugnou por uma arte cinematográfica que fosse útil à pedagogia. Todavia, na imprensa cinematográfica dos anos 40, são mais residuais as referências ao cinema educativo: a discussão parece ter refreado.

²⁷ BELLUS, 1935: 4.

²⁸ GASPAS, 1931A: 26.

²⁹ GASPAS, 1931b: 34.

³⁰ *Vd.* a revista técnica *Objectiva* (Lisboa, 1937-1941). Num artigo de 1937, esta revista reitera que «o cinema educativo não é apenas um divertimento» (BRAGA, 1937: 39-40), colocando uma vez mais a tónica numa maior legislação desta aplicação do cinema.

Contudo, deve-se ter em consideração que esta situação poderá dever-se, tão só, ao facto da própria imprensa especializada ter conhecido um declínio considerável no número de publicações editadas³¹.

A atuação do cinema educativo não se confinou, como vimos, aos infantes. A partir dos anos 50 reflete-se sobre a incorporação do cinema no meio universitário. Começam a surgir, em França e em Espanha, cursos universitários dedicados à arte cinematográfica. É o caso da Universidade de Valladolid, que no final dos anos 50 cria já um curso universitário sobre cinema. Por sua vez, a existência de cursos de cinema em Portugal é residual³², e sua associação à universidade surge apenas em 1963 com a abertura do primeiro Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema Experimental, promovido pela Mocidade Portuguesa³³, embora este seja de feição amadora e não incluído num programa de estudos académico.

A par dos cursos, surgem associações de cineclubes vinculados à universidade um pouco por toda a Europa. As preocupações manifestadas pelos universitários vão ao encontro do discurso que já conhecêramos nos anos 20 e 30. A título exemplificativo, atente-se na denominação e escopo de algumas revistas, como a espanhola *Cinema universitario* (Salamanca, 1955-1963), que propugnava pela inclusão dos universitários nos trabalhos de cinema e cultura cinematográfica. O cinema é entendido como uma realidade ao serviço de uma nova pedagogia, e sugere-se que

*quando el cine al fin sea adoptado por los hombres de ciencia y por las universidades, los hombres de la calle comenzaremos a encontrar, en nuestras butacas, el portentoso descubrimiento de la naturaleza (...). La ciencia (...) ahora puede llegarnos mucho mejor preparada con cine*³⁴.

Em Espanha desde os anos 20 que o cinema educativo ocupava um lugar de importância na discussão cinéfila, como comprova a existência da revista especializada *Acción Cultural Cinematográfica: Revista Mensual de Cine Educativo* (Madrid, 1931), que entendia o cinema como instrumento de instrução e divulgação cultural. Encontra-se, nesse aspeto, em coincidência com o panorama português, que nos anos 20 conhece pelo menos uma publicação dedicada a esse efeito: *O cinema educativo* (Gaia; Porto, 1926-1928). Nos anos 50, à semelhança do que ocorre em Portugal, este tema ressurgiu em força na colação cinéfila espanhola, como se evidencia pela existência da *Revista Internacional de cine* (Madrid, 1952-1963), também de pendor educativo³⁵. O cinema, ao ser transportado para academia, com as suas sessões a ter participações de professores, conhece a sua legitimação. Foi esse o desiderato dos cineclubes como o de Salamanca, que publica a revista *Cinema Universitario* com essa feição académica. Não se pense, todavia, que estes cineclubes e respetivas publicações eram apenas conhecidos pela comunidade estudantil

³¹ DUARTE, 2018: 43.

³² Foram levados a cabo, durante os anos 50, alguns cursos breves de cinema orientados por cineclubes e por revistas de especialidade. Cf.: DUARTE, 2018: 124.

³³ CUNHA, 2014: 325.

³⁴ PATINO, 1959: 37-38.

³⁵ FERRANDO; MONTERDE, 2018: 194-195.

regional: pelo contrário, sabemos, pela troca de correspondência (vd. N.º 5 de *Cinema Universitário*), que Manoel de Oliveira e o diretor do *Cine-club de Porto*, Alves Costa, seguiam atentamente esta publicação.

Quer tenham sido inspirados ou não pelas associações que se criavam no estrangeiro, certo é que também em Portugal conhecemos cineclubes que nascem no seio da Academia. Os casos mais famosos os do *Cine-Club de Coimbra* (CCC), cuja criação remonta à precoce data de 1946 e o *Cine-club Universitário de Lisboa* (CCUL), surgido em 1952³⁶. Uns anos mais tarde, a o *Cine-club de Coimbra* funda mesmo um Centro de Estudos Cinematográficos, que mantém, até hoje, a sua atividade. Este caso demonstra como o cineclubes não é apenas um lugar de exibição fílmica, mas sim um espaço de discussão e aprendizagem através do cinema.

CINEMA EDUCATIVO: O CASO DO PORTO (ANOS 20-50)

Na sequência da análise das fontes anteriormente referidas e que compuseram o *corpus* deste estudo, verificamos que se encontra bem documentado como a cidade do Porto primou pela diversidade, qualidade e precocidade de iniciativas no âmbito da «cinepedagogia». Por esses motivos, escolhemos a *Cidade Invicta* como um caso de estudo a ser explorado.

Com efeito, variados e notáveis são os esforços, em prol do cinema educativo, existentes na imprensa especializada (sobretudo na *Invicta Cine* – onde a vertente educacional é considerada «a grande função do cinema»³⁷) e nas associações culturais portuenses a partir dos anos 20. Numa revisão feita à generalidade das publicações periódicas especializadas em cinema³⁸, verificamos que é apenas no Porto que se dedica uma publicação exclusiva a esta temática, de acordo com os dados a que tivemos acesso. O *cinema educativo* (Gaia; Porto, 1926-1928) foi um mensário, inicialmente surgido em Vila Nova de Gaia, editado pela *Secção de*



Figura 1 – Frontispício com o cabeçalho do N.º 1 de *O Cinema Educativo* (1926).
Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto/BPMP (Cota: IX-2-106(6)).

³⁶ CUNHA, 2013: [5].

³⁷ Na *Invicta Cine*, que regressa frequentemente a esta temática, escrever-se-á em 1928: «O cinema como meio de educação [...] [corresponde à] segunda e grande função do cinema» (S.A., 1928: [p.1]), citação utilizada para o título deste trabalho.

³⁸ Vd. DUARTE, 2018, Vol. II.

arte e literatura infantil da Federação de Amigos da Escola Primária (FAEP) ao longo de 17 números, tendo-se trasladado a sua publicação para o Porto no número 3. Esta Federação estaria vinculada à Escola Básica da Alegria (Praça da Alegria, Porto), dado que o endereço da sede da Direção da FAEP reporta-se idêntico ao da escola. A publicação, com poucas páginas e parca em imagens, possuía um cabeçalho [Fig.1] bem ilustrativo do seu propósito: observa-se um ambiente de exibição cinematográfica composto por um projetor e crianças a assistir. É igualmente de destacar que numa época em que ainda não estão estabelecidos cineclubes – apesar de já existirem *clubs* e associações sob outras designações dedicadas à *arte muda* – o cinema já estava presente na vida associativa das escolas, tal como seria sugerido pelo *Decreto n.º 20741* alguns anos mais tarde, em 1932.

Logo no primeiro número deste periódico, noticia-se a doação de terrenos por parte da Câmara à referida federação para a criação de uma «Biblioteca-Cinema-Infantil», utilizando um projeto que já teria sido aprovado pela Comissão de Estética³⁹. A fachada apresentada era da autoria do arquiteto António Martins Rosas e foi publicada no referido periódico [Fig. 2] e, segundo a mesma fonte, também no *Comércio do Porto*. António

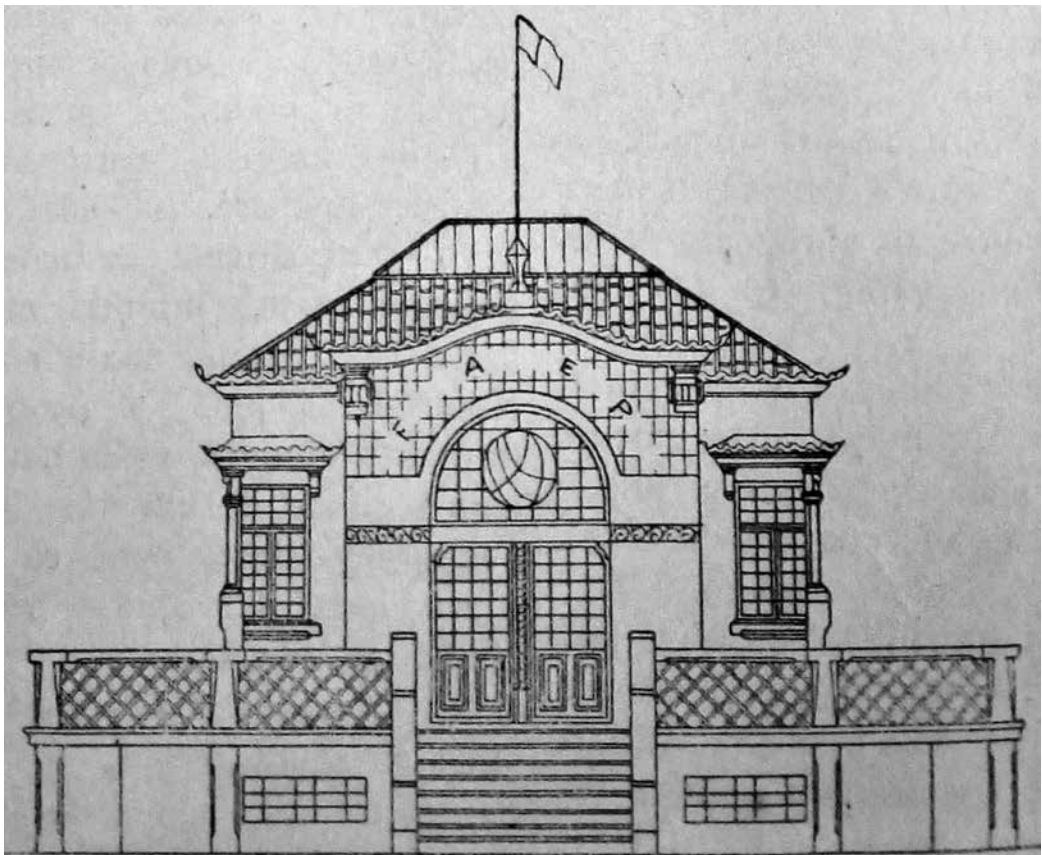


Figura 2 – Biblioteca-Cinema da FAEP. [Projeto do arquiteto António Martins Rosas]. *O cinema educativo*, n.º 5 (1927).
Fonte: BPMP (Cota: IX-2-106(6)).

³⁹ S.A., 1926a: 2.

Martins Rosas assina vários projetos de arquitetura no Porto e em Gaia nos anos 20, desde construção predial, habitacional, comercial a garagens de automóveis. É de destacar a versatilidade nos equipamentos que desenha, sendo que em alguns dos quais incorpora tendências da arquitetura vigentes, como na Garagem da Rua de Camões (Porto), datada de 1928 e onde se adivinha uma fachada inspirada pela Arte Nova ao nível de azulejos e gradeamento⁴⁰.

O alçado da «Biblioteca-Cinema-Infantil» [Fig. 2] evidencia um edifício com algum porte sob o ponto de vista formal, valorizado pelo eixo axial da escadaria e pela simetria dos volumes, bem como pelo amplo recurso ao vidro. Sendo um equipamento direcionado para crianças, afigura-se natural estar num estrato elevado e relativamente vedado com gradeamento. Apesar de se tratar de um edifício de exibição cinematográfica, os vãos envidraçados visíveis na fachada poderiam corresponder ao lugar do *foyer* ou mesmo aos espaços de «biblioteca», valência igualmente incorporada neste edifício. Inicialmente este projeto teria sido pensado para o Jardim de S. Lázaro, nas imediações da Biblioteca Pública Municipal do Porto, contudo, com o parecer da Câmara Municipal, a localização acabou por ser alterada para a zona do 24 de Agosto, num «dos talhões de terreno adjacente ao Palacete onde temos sede»⁴¹ (Praça da Alegria, Porto).

Pelo que conseguimos apurar, o edifício acabou por não ser concretizado, mas a referência a esta iniciativa, bem como um apoio inicial sob o ponto de vista camarário, não pode deixar de ser sublinhada. O facto do equipamento, não obstante aprovado, não se ter construído significa que só temos acesso a este projeto através das fontes periódicas, uma vez que não chegou a existir Licença de Obra⁴². Por este motivo, é difícil determinar com precisão a localização prevista para esse edifício que, como se denotou, nunca chegou a ser construído.

O mesmo periódico anuncia, constantemente, «sessões de cinema instrutivo e recreativo», e alguns dos títulos, ainda que sem ficha técnica, elucidam-nos das temáticas existentes nessas películas: «Vistas de Paris», «Coroação de Jorge V» ou «Fabricação de vasos no Japão» foram alguns dos motivos cinematográficos exibidos graças ao empréstimo da Escola Comercial de Raúl Dória⁴³. Esta escola, hoje desaparecida, foi uma das primeiras escolas comerciais na Península e baseava-se nos métodos de ensino de instituições europeias e americanas, colocando a tónica no ensino prático, com instalações e

⁴⁰ MADUREIRA, 2017: 37.

⁴¹ S.A., 1927a: 3-4.

⁴² Apesar de não constarem, no Arquivo Histórico do Porto (AHP), Licenças de Obras relativas a este projeto, procurou-se informação igualmente nos Requerimentos e Escrituras existentes na referida instituição. Foram consultados os *Livros de registo de requerimento* (Livros de porta) para os anos económicos de 1925-1926, 1926 e 1926-1927, procurando pelos requerentes «António Martins Rosas» e «Federação de Amigos da Escola Primária». Constatou-se que Martins Rosas, em 1925, requereu a construção de um projeto (que não uma casa), mas esse registo não deu entrada no AHP. Encontraram-se, igualmente, pedidos da FAEP para a construção de «pavilhões» e referência a «bibliotecas» mas, apesar de terem dado entrada no AHP, encontram-se em falta e a sua consulta não foi exequível. Estes procedimentos e dificuldades da investigação sublinham a importância das fontes como as revistas – habitualmente descuradas nos nossos estudos cinematográficos – em contribuir para história dos cinemas locais. De outra forma, uma vez que não existe vestígio material nem projeto arquivístico, teria sido impossível conhecer intentos afins a este.

⁴³ S.A., 1926b: 4.

materiais didáticos para esse fim⁴⁴. Tal poderá significar que em 1926 talvez já existissem equipamentos cinematográficos na Escola Comercial. O certo é que no ano de 1938, segundo os registos patentes no *Álbum de Bodas de Prata do Director da Escola Comercial Raul Dória*, se faz referência a sessões cinematográficas «no cinema da escola»⁴⁵. Este espírito prático possibilitado pelas imagens em movimento está de acordo com os preceitos pedagógicas da Educação Nova, inspirada, como anteriormente referimos, pela *Education Nouvelle*.

Em novembro de 1926 a FAEP já possuiria uma máquina cinematográfica «igual à do Rivoli», motivo de orgulho por parte da Federação⁴⁶. As sessões de cinema ao ar livre, num edifício contíguo à escola infantil nas Fontainhas (Porto), também foram publicitadas⁴⁷. Sublinhe-se que, para além das notícias e iniciativas práticas de levar o cinema à escola, o periódico propugnou pelo debate da «cinepedagogia» e pela educação em geral – nesse sentido, publicam-se artigos de áreas não afins ao cinema, mas com elevado interesse sob o ponto de vista didático e de intercâmbio cultural: veja-se, por exemplo, o artigo de Wenceslau de Moraes sobre a educação no Japão (do N.º 14 ao N.º 17). A Federação primou ainda pelo incentivo à alfabetização e à escolaridade, como fica patente pelo cartaz dedicado a este tema [Fig. 3], desenhado por Cruz Caldas.

Esta iniciativa no âmbito escolar associativo, com direito a uma publicação de periodicidade mensal editada ao longo de vários anos, é, nesta cronologia e pelo que conseguimos averiguar, um exemplo único no país. Ainda que o edifício de cinema-biblioteca não se tenha, por motivos que não conseguimos deslindar, concretizado, o facto da Câmara Municipal ter oferecido terrenos para a criação de um «cinema-biblioteca-infantil» e de existir um alçado não será de se descurar.

Seria preciso, todavia, esperar umas décadas para que o cinema educativo voltasse à ordem do dia e com projetos que saíssem do papel. Uma vez mais, o associativismo – desta feita desvinculado da escola – assumiu um papel preponderante neste processo,



Figura 3 – Cartaz de propaganda à alfabetização. «Um homem sem instrução é um cego (...)», editado pela Federação dos Amigos da Escola Primária. Da autoria do caricaturista e maquetista António Cruz Caldas (assinado). Porto, 1929.

Fonte: Arquivo Histórico do Porto (Cota: D-CTZ/ANT2(17)).

⁴⁴ VIEIRA, 2010: 11.

⁴⁵ *IBIDEM*: 58.

⁴⁶ S.A., 1926c: 3.

⁴⁷ S.A., 1927b: 1.



Figura 4 – Programa de sessão infantil do Cine-clube do Porto, N.º 88 (26 de outubro de 1958). Arranjo gráfico dedicado a Jacques Tati, da autoria de António Quadros.

Fonte: Espólio de José Borrego (EPHEMERA, 2014).

Figura 5 – Programa de sessão infantil do Cine-clube do Porto, N.º 89 (9 de novembro de 1958). Arranjo gráfico habitual dos programas de sessões infantis, com uma «fantoche»-guerreiro a partir de um desenho animado de Emile Cohl.

Fonte: Espólio de José Borrego (EPHEMERA, 2014).

Figura 6 – Programa de sessão infantil do Cine-clube do Porto, N.º 145 (23 de dezembro de 1962). Arranjo gráfico dedicado a Charlie Chaplin.

Fonte: Espólio de José Borrego (EPHEMERA, 2014).

através do *Cine-clube do Porto*. Instituído em 1945, o cineclube criou uma secção infantil logo em 1952, tendo dedicado publicações a esta temática, como *O cinema e a criança* (1954), o último dos *Cadernos de Projecção* publicados pelo cineclube. Alves Costa, que sempre defendeu o cinema educativo nos periódicos onde era colaborador, escreve, em *Imagem* (Lisboa, 1950-1953), que se exibiria, nas sessões aos mais jovens, «um cinema que lhes descubra um mundo de coisas novas (a vida dos animais e das plantas, por exemplo), que vá ao encontro da sua inesgotável curiosidade ou da sua imaginação»⁴⁸.

Nesse sentido, a par dos boletins do cineclube, passam-se a criar e a publicar, igualmente, as programações direcionadas às crianças [Figs. 4-6]. Os programas de sessões infantis, à semelhança do que ocorria nas programações normais, eram da autoria dos colaboradores do *Cine-clube do Porto*, como António Quadros [Fig. 4]. Ademais das sessões infantis, é de destacar outras ações didáticas como a realização do «mais pequeno teatro do mundo», com criação de fantoches (desenhados pelo arquiteto Mário Bonito, também associado e colaborador ativo do cineclube) e cenários modernistas feitos pela esposa de Alves Costa, Helena Alves Costa⁴⁹.

De facto, os anos 50 foram um momento de redescoberta do cinema educativo, comprovado pelo acolhimento que este volta a conhecer na imprensa especializada. O *Cine-clube do Porto* é, por esta altura, um modelo no país e no estrangeiro pelas suas iniciativas, pela salvaguarda e exibição de património fílmico e por conter a «segunda maior biblioteca especializada em cinema do país»⁵⁰, ficando apenas atrás do acervo da Cinemateca Portuguesa (que de resto ajudou a construir). Considerado «um dos mais impor-

⁴⁸ COSTA, 1952: [s.p.].

⁴⁹ COSTA, [2008]: 45.

⁵⁰ JOÃO, 1958: 20.

tantes do mundo»⁵¹ por Jean Debrix, todos os seus pares emulavam-no. Mesmo o *Clube Imagem*, cineclubes lisboeta que nascera no seio da revista homónima, pretendia não disputar o título de melhor e maior cineclubes português – contentava-se, tão só, em ser «o grande cine-clubes de Lisboa»⁵². Assim, não estranhámos que, uns anos depois do *Cine-clubes do Porto*, o *Cine-clubes Imagem* crie também uma secção infantil, em 1957.

Ainda no âmbito do associativismo, sublinhe-se a existência de um *Cine-clubes universitário do Porto* a partir de 1954⁵³, mesmo que este nunca tenha tido a expressão dos seus congéneres de Coimbra e Lisboa.

O cinema como ferramenta escolar, que já fora, nos anos 20 e 30, aplicado na Escola Raul Dória, continua a ser uma realidade ao longo dos anos 50, nomeadamente na Escola Industrial Infante D. Henrique⁵⁴ – onde ainda hoje conservam, no seu espólio, câmaras de filmar e projetores desta época.

A nossa investigação mostrou que, nesta cidade, o cinema educativo conheceu experiências com algum fulgor no decorrer de várias décadas. Tendo em conta que existem poucos estudos deste tema aplicados às demais cidades do país, não é exequível tecer comparações entre regiões. Por outro lado, as fontes indicam que o Porto foi pioneiro nesta questão, circunstância que não se poderá considerar estranha se tivermos em conta que foi na cidade Invicta que algumas das primeiras experimentações do cinema português tiveram lugar⁵⁵.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findo este estudo, verificámos que desde os inícios do cinema que existem tentativas de adaptar as potencialidades deste para fins educativos e/ou para a sua incorporação nas escolas. Em Portugal esta preocupação surge ao mesmo tempo que emerge a imprensa cinematográfica, mas tal não significa que se deva excluir a possibilidade de existirem intentos precedentes que reflitam sobre este tema nas publicações generalistas⁵⁶.

Tivemos oportunidade de demonstrar, desta forma, os feitos em prol da associação do cinema à educação ao longo de 30 anos, percorrendo os principais modelos e discursos sublinhados na imprensa especializada, assim como a posição legislativa face a esta temática, através da análise de alguns dos decretos mais significados produzidos nessas datas. De facto, é de sublinhar que o Estado Novo não se posicionou de forma indiferente face a esta questão: bastando para isso ver as disposições previstas no *Decreto n.º 20741* e as ações promovidas pela Mocidade Portuguesa entre o cinema e os universitários. Estas são apenas

⁵¹ C.B., 1952: [s.p.].

⁵² *Ibidem*.

⁵³ CUNHA, 2013: [5].

⁵⁴ RIBEIRO & ALVES, 2014: 157.

⁵⁵ Pense-se nas experiências cinematográficas de Paz dos Reis e Francisco Pinto Moreira, ainda nos finais do século XIX, bem como a produção da *Invicta Cine* (fundada em 1912) e edição da primeira revista portuguesa de cinema, a *Cine-Revista* (Porto, 1912).

⁵⁶ Com efeito, deve-se considerar a existência de pequenas rubricas dedicadas ao cinema na imprensa generalista, onde, nos anos 10, estas reflexões provavelmente começaram a emergir. Um estudo que abranja este tipo de imprensa poderá datar de forma mais precisa o início do debate pelo cinema educativo.

algumas das iniciativas que o Estado adotou para a inclusão do cinema num programa educativo abrangente, mas que não bastaram para agradar à maioria dos entusiastas do cinema, como nos demonstra a imprensa especializada e agentes como os cineclubes (que tentavam colmatar as faltas nesta matéria). Sublinhe-se, ainda, como esta preocupação se insere numa tendência que, como referimos, nos parece de época e transversal a vários pontos do globo: mencionamos brevemente o exemplo de Espanha nesse contexto.

O trabalho evidenciou a necessidade de se debruçar e refletir sobre os termos normalmente associados a «cinema educativo», que nem sempre significam, exclusivamente, «cinema escolar». A aceção do cinema como educativo, nos anos a que nos referimos, tem também muito que ver com a educação às massas populares, o que inclui os analfabetos e pessoas cuja escolaridade terminou prematuramente. Recorde-se, nesse sentido, a publicação do *Cinema do Operário*, suplemento d'*A voz do operário*, que não se destinava especificamente a um público infantojuvenil. Por sua vez, verificamos que «cinepedagogia» – termo muito vulgarizado nas fontes primárias, sobretudo nos anos 20 e 30 – não deverá ser entendido como sinónimo geral de cinema educativo, uma vez que corresponde apenas a uma parte (mais afeta à pedagogia) da definição do cinema educativo. Bem assim, o cinema enquanto educativo não se cinge a métodos e estratégias de educação ou de ensino disciplinar: recorde-se o papel dos cineclubes – inscrevam-se eles no âmbito universitário ou fora do âmbito escolar – na formação dos públicos, e que não poderá de deixar de se incluir na análise desta temática.

As limitações do nosso estudo, por estarem circunstanciadas aos documentos definidos para análise, foram assumidas nesta investigação. Consideramos que para um estudo holístico não bastaria a análise noticiosa e crítica das iniciativas publicadas em revistas, mas igualmente outros documentos que dissessem respeito à prática escolar na cronologia selecionada. Da mesma forma, a produção filmica portuguesa passível de ser enquadrada na designação do «cinema educativo» merecerá um estudo aprofundado, cuja exploração não foi objetivo deste trabalho. Assim, algumas películas da *Lei dos cem metros* e o documentarismo devem ser atendidos para a abordagem desta questão. A título exemplificativo, denote-se que os «documentários de arte» feitos nos finais dos anos 50, por Baptista Rosa – veterano do jornalismo cinematográfico e que havia lutado pelo cinema e educação na década de 50 – têm um cariz que poderíamos designar como instrutivos.

A nossa reflexão foi essencialmente de cariz historiográfico⁵⁷, delineando alguns dos caminhos que se percorreram, nos anos 20 a 50 – décadas onde esta preocupação se manifesta, na imprensa, mais ativa –, para se chegar à aceitação e incorporação do cinema como um meio profícuo para a educação e reflexão. Outrossim, podemos considerar que a formação pelo audiovisual evoluiu do cinema educativo para a televisão educativa, e com a generalização do vídeo progrediu para o «vídeo educativo», disponível primeiramente em cassetes e, nos dias de hoje com o digital, em plataformas em linha⁵⁸. Existem

⁵⁷ Esta perspetiva de uma «história do cinema educativo» não parece ser a mais frequente nos estudos sobre a temática do cinema e educação. Todavia, para outros estudos desta ordem no panorama português, *vd.*, por exemplo, RIBEIRO & ALVES, 2014 e CUNHA, 2006, que abordam especialmente os anos do Estado Novo.

⁵⁸ OLIVEIRA, 2009: 5571.

numerosos estudos que refletem a importância do cinema como instrumento pedagógico e de reflexão na atualidade, seja no âmbito da escola⁵⁹, mas também fora desta⁶⁰: de facto, o cinema como ferramenta educativa, tal como no passado, não se confina (nem deve confinar-se) a um contexto escolar.

Sublinhe-se, nesse sentido, o trabalho das Cinematecas, que continuam a desempenhar um papel fundamental na difusão e instrução do cinema nos seus museus e serviços educativos, assim como as associações culturais onde o cinema tem cabimento. Por sua vez, a maioria dos festivais de cinema em Portugal merecem também uma menção por possuírem alguns serviços educativos abertos à comunidade geral.

No contexto estritamente escolar, a iniciativa mais recente e glosada é a do Plano Nacional de Cinema, estabelecido a partir de 2013. Este plano responde ao objetivo de valorizar a herança cultural do cinema e impulsionar a literacia filmica no meio escolar, levando os alunos às salas de cinema, ensejo que, como vimos, era já antigo. O cinema poderá, assim, constituir um contributo importante para potenciar «codificações e desco-dificações significativas do(s) nosso(s) mundo(s)»⁶¹, ao ser entendido como um «espaço pedagógico para a ampliação de horizontes»⁶², e que já não se restringe ao seu poder de *mostrar* a que se referiam os redatores e pedagogos de inícios do século passado. Para lá das vertentes «demonstrativas» do cinema,

*a sétima arte detém múltiplas funções: informa, educa, consciencializa, promove reflexões, suscita a curiosidade, divulga conhecimento e estimula o autoconhecimento [...] com a utilização do cinema estamos também a agitar sentimentos e fomentar a curiosidade de quem o vê*⁶³.

É notável como as noções sobre as potencialidades do cinema se alteraram, aumentando o seu espectro a áreas que não apenas as do conhecimento programático ou disciplinar (da esfera da História, Geografia, etc.).

Nesta «luta» – que, como vimos, nem sempre foi frutífera em termos de concretizações efetivas, e, quando foi, resultaram a um ritmo compassado – moveram-se cinéfilos que se organizaram em associações e produziram dezenas de artigos a refletir e debater o cinema e as suas potencialidades educativas ao longo de 30 anos; produziram ainda exemplares de grande criatividade e apelo gráfico afetos a este tema e, até mesmo, projetos de arquitetura (mesmo que não tenham chegado a construir-se). De facto, no âmbito do Porto foi possível, através das revistas, boletins, programas de sessões e documentação escolar, documentar alguns dos feitos desenvolvidos nesta contenda. Esperamos, assim, que este artigo tenha contribuído não só para o alargamento da visão do cinema educativo em Portugal, como para a valorização das referidas fontes no estudo desta temática. No nosso entender, fica comprovado como a partir de alguns dos documentos referidos

⁵⁹ *vd.* PEREIRA, 2016; REIGADA, 2013.

⁶⁰ *vd.* RODRIGUES, 2016.

⁶¹ ALVES, 2018.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ RODRIGUES, 2016: 16.

(nomeadamente as revistas ou o *Inquérito aos cinemas da província*) poderão resultar estudos pertinentes e inovadores no âmbito alargado dos estudos cinematográficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

Revistas

- Cinéfilo* (I Série). Lisboa, 1928-1939.
Cine Jornal. Lisboa, 1935-1940.
Cine-Revista. Porto, 1912.
Cinema universitario. Salamanca, 1955-1963.
Crónica cinematográfica: ecos mundiais do cinema. Lisboa, 1930.
Cine-club universitario S.E.U. Salamanca, 1953-1963
Imagem (I Série). Lisboa, 1950-1953.
Invicta Cine. Porto, 1923-1936.
O cinema do operário. Lisboa, 1931-1932.
O cinema educativo. Vila Nova de Gaia/Porto, 1926-1928.
Objectiva. Lisboa, 1937-1941.
Plateia (II Série). Lisboa, 1958-1986.

Arquivos

- ARQUIVO HISTÓRICO DO PORTO – *Livros de registos de requerimentos [Livros de porta]*: 1925-1926.
[Cota: A-PUB2615]
ARQUIVO HISTÓRICO DO PORTO – *Livros de registos de requerimentos [Livros de porta]*: 1926. [Cota:
A-PUB2615]
ARQUIVO HISTÓRICO DO PORTO – *Livros de registos de requerimentos [Livros de porta]*: 1926-1927.
[Cota: A-PUB2615]

Artigos de revistas citados

- ALMEIDA, Avelino (1932, 23 de abril) – *Cinema Educativo: A Alemanha no primeiro lugar Europeu*. «Cinéfilo». Ano 5, N.º 192.
BELLUS, Jean (1935, 6 de abril) – *História antiga* [Reprodução de tira cómica]. «Cinéfilo», Ano 7, N.º 346.
BRAGA, Munhoz (1937, 15 de agosto) – *O cinema educativo não é apenas um divertimento*. «Objectiva». Ano 1, N.º 3.
C.B. (1952, janeiro) – *O «Clube Imagem» será o grande Cine-Clube de Lisboa*. «Imagem», N.º 13.
COSTA, Alves (1952, novembro) – *Cinema para crianças*. «Imagem», N.º 31.
CINE-CLUB UNIVERSITARIO (1957, 20 de janeiro) – *Ver y entender*. «Cine-club universitario S.E.U.», N.º 88.
DIAS, A. Simões (1932, 5 de novembro) – *Ensino Visual*. «Cinéfilo». Ano 5, N.º 220.
FRAGOSO, Fernando (1932a, 12 de novembro) – *O cinema educativo, nos nossos liceus, vai ser, enfim, uma realidade*. «Cinéfilo». Ano 5, N.º 221.
____ (1932b, 30 de janeiro) – *O que há legislado sobre cinema escolar no «Estatuto do Ensino Secundário»*. «Cinéfilo». Ano 5, N.º 180.
FILHO, Sérgio Barreto (1932, 16 de julho) – *Cinema Educativo: as projecções luminosas como auxiliar no cinema escolar*. «Invicta Cine», Ano 10, N.º 177.
GASPAR, José da Natividade (1931a, 31 de outubro de) – *Editorial. Porque não exibimos «José do Telhado»*. «O Cinema do Operário». Ano 1, N.º 7.
____ (1931b) – *Editorial. «O Cinema do Operário»*. A. 1, N.º 9.

- JOÃO, António (1985, 1 de junho) – *Cineclube do Porto. O maior da Península*. «Plateia», N.º 997, Ano XXXIII.
- OJUEL, D. Antonio Abad (1956, 8 de dezembro) – [Sem título]. «Cine-club universitario S.E.U», N.º 86-87.
- PATINO, Basilio Martín (1959, abril de) – *Living desert de James Algar*. «Cinema Universitario», N.º 9.
- S.A. (1926a, 1 de setembro) – *Biblioteca Cinema*. «O cinema educativo», N.º 1.
- ____ (1926b, 1 de setembro) – *Sessões de cinema instrutivo e recreativo*. «O cinema educativo», N.º 1.
- ____ (1926c, 1 de novembro) – *Uma boa nova*. «O cinema educativo», N.º 3.
- ____ (1927a, 1 de janeiro) – *Biblioteca-Cinema-Infantil*. «O cinema educativo», N.º 5.
- ____ (1927b, 1 de maio) – *Cinema ao ar livre*. «O cinema educativo», N.º 8.
- ____ (1928, 15 de fevereiro) – *O cinema como meio educativo*. «Invicta Cine», Ano 5, N.º 36.
- ____ (1930, 18 de abril) – *Cinema pedagógico*. «Crónica Cinematográfica», N.º 4.
- ____ (1935a, 2 de dezembro) – *San Paio o grande artista português fala a* «Cine Jornal». «Cine Jornal», Ano 1, N.º 7.
- ____ (1935b, 30 de março) – *O exemplo do liceu Camões*. «Cinéfilo», Ano 7, N.º 345.

Decretos

- Decreto n.º 13564 (1927, 6 de maio). *Diário do Governo*, N.º 92, I Série, pp. 689-794. Disponível em linha no *Diário da República Eletrónico*. <<https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/467443/details/normal?q=Decreto+n.º+C2%BA%2013564>> (consultado a 15 de abril de 2019).
- Decreto n.º 20741 (1932, 11 de janeiro). *Diário do Governo*, N.º 8, I Série, pp. 86-108. Disponível em linha no *Diário da República Eletrónico* <<https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/484462/details/normal?q=Decreto+n.º+C2%BA%2020741>> (consultado a 15 de abril de 2019).

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Pedro M. (2018, 13 de novembro) – *Amplificar o real pela essência pedagógica do cinema*. «Público». Disponível em < <https://www.publico.pt/2018/11/13/culturaipilon/opiniao/amplificar-real-essencia-pedagogica-cinema-1850782>>.
- BAECQUE, Antoine de (1991) – *Cahiers du cinéma. Histoire d'un revue : à l'assaut du cinéma (1951-1959)*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- BRUZZO, Cristina (2004, janeiro / abril) – *Filme «Ensinante»: o interesse pelo cinema educativo no Brasil*. «Pro-Posições», Vol. 15, N.º I (43).
- CATELLI, Rosana Elisa (2008) – *Cinema educativo: 1920 a 1930. A educação das massas e a educação do cinema nacional*. [Não editado]. Apresentação de trabalho no 6.º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho: 200 anos de mídia no Brasil – Historiografia e Tendências, realizado pela UFF em Niterói / Rio de Janeiro (Brasil). Disponível em http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/?b_start:int=100>. [Consulta realizada em 15/11/2018].
- CUNHA, Paulo (2006) – *O Cinema e a Educação no Estado Novo: O Caso da Comissão de Cinema Educativo (1932)*. «Revista Estudos do Século XX», n.º 6, p. 353-367.
- ____ (2013) – *Cineclubismo e censura em Portugal (1943-65)*. [Não editado] Comunicação apresentada no II Congresso Internacional História e Literatura nos cinemas em espanhol e português, Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca (Espanha). Disponível em < https://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo_e_Censura_em_Portugal_1943-65_2013_>. [Consulta realizada em 15/3/2019].
- CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da (2014) – *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Coimbra: Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento.
- COSTA, Isabel Alves (2008) – *E nós? O cineclube infantil*. In REAL, Manuel Luís; BRAGA, Maria Helena Gil (2008) – *Filmes na Invicta: a militância do cineclube do Porto. A propósito dos 100 anos de Manoel de Oliveira*. Porto: Câmara Municipal.

- DUARTE, Joana Isabel Fernandes (2018) – «Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas»: Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960). Porto: Faculdade de letras da Universidade do Porto. Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre.
- EPHEMERA (2014, 3 de julho) – Espólio de José Borrego: Programas do Cine-club do Porto – sessões infantis. *Ephemeris: biblioteca e arquivo de José Pacheco Pereira*. [Website]. Disponível em <<https://ephemerajpp.com/2014/07/03/espolio-de-jose-borrego-programas-do-cine-club-do-porto/>>. [Consulta realizada em 18/04/2019].
- FERRANDO, Jorge Nieto; MONTERDE, José Enrique (2018) – *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. [s.l.]: Shangrila.
- FIGUEIRA, Manuel Henrique (2003) – *A Educação Nova em Portugal (1882-1935): semelhanças, particularidades e relações com o movimento homónimo internacional*. «História da Educação», Vol. 7, n.º 14, pp. 97-140.
- MORETTIN, Eduardo Victorio (1995, setembro/dezembro) – *Cinema educativo: uma abordagem histórica*. «Comunicação e educação», Vol. 4, pp. 13-19.
- OLIVEIRA, Lia Raquel (2009) – *Cinema educativo e construção social da realidade: criando identidades através da leitura e da escrita do mundo com o audiovisual*. «Actas do X Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia». Braga: Universidade do Minho.
- PACHECO, Raquel (2016) – *Panorama do cinema e educação em Portugal: perspectivas históricas e desafios atuais*. «Revista de Linguagem do Cinema e do Audiovisual», n.º 1.
- PEREIRA, Francisco Diogo Mota Soares (2016) – *O cinema no ensino da História e Geografia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre.
- REIGADA, Tiago dos Santos (2013) – *Ensinar com a Sétima Arte: O espaço do cinema na Didática da História*. Porto: [edição de autor].
- RIBEIRO, Cláudia; ALVES, Luís Alberto (2014) – *Uso do cinema na didática da História*. In ALVES, Luis Alberto; GARCÍA, Francisco García; ALVES, Pedro [coord.] (2014) – *Aprender del cine: narrativa y didáctica*. Madrid: Icono14 / CITCEM, pp. 149-177.
- RODRIGUES, Jéssica Pestana Matos Lima (2016) – *Cinema e pedagogia. Estágio no Indie Lisboa*. Relatório de estágio de Mestrado em Estudos Artísticos apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: [edição de autor].
- VIEIRA, Mário Lázaro Santos (2010) – *A escola prática comercial Raul Dória: memória de um espaço de ensino comercial (1902-1964)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.

O DOCUMENTÁRIO «INSTITUTO MODERNO DO PORTO»:

QUANDO IMAGENS EM MOVIMENTO CELEBRAM A INOVAÇÃO PEDAGÓGICA

HELENA ISABEL ALMEIDA VIEIRA*

Resumo: O Instituto Moderno do Porto foi uma das instituições educativas mais inovadoras do início do século XX em Portugal. Apesar do seu funcionamento se ter circunscrito apenas a um curto período de tempo (1914-1918), esta escola deixou-nos importantes fontes para que o seu intuito pioneiro não caísse no esquecimento. Uma delas é precisamente um documentário, datado de 1916, atualmente à guarda da Cinemateca Portuguesa.

Este conjunto de imagens em movimento, cruzadas com outras fontes, iconográficas e escritas, permitem-nos conhecer os espaços desta escola e as suas práticas educativas inovadoras, mas também algo raro no estudo da História da Educação – ver os seus professores, os seus alunos e as atividades educativas que lá se desenvolviam, fazendo-nos recuar no tempo e ver uma «escola viva».

Palavras-chave: Instituto Moderno do Porto; imagens em movimento; história da educação; inovação pedagógica.

Abstract: Oporto's Modern Institute was one of the most innovative educational institutions of the early 20th century in Portugal. Although it was opened only for a short period of time (1914-1918), this school left us important sources so that its pioneering intention did not fall into oblivion. One of them is a documentary, of 1916, currently in the custody of the Portuguese Cinematheque.

This set of moving images, crossed with other sources, iconographic and written, allow us to know the school spaces and its innovative educational practices, but also something rare in the study of the History of Education – see their teachers, their students and the educational activities that were developed there, making us go back in time and see a «living school».

Keywords: Oporto's Modern Institute; moving pictures; history of education; pedagogical innovation.

1. INTRODUÇÃO

O Instituto Moderno do Porto foi uma das escolas de Educação Nova que surgiu em Portugal nos inícios do século XX (1914), em pleno período republicano. Se esta escola foi incluída no *Roteiro das Escolas Novas* de Álvaro Viana de Lemos, na primeira metade do século XX, foi também, recentemente, incluída nos «*Roteiros da Inovação Pedagógica – Escolas e experiências de referência em Portugal no século XX*»¹.

Esta instituição educativa distanciou-se da forma escolar tradicional da época e, imbuída pelo espírito da Educação Nova, criou de raiz, na quinta da Bela Vista, um ambiente inovador de ensino aprendizagem, quer pelos espaços educativos funcionais, higiénicos e saudáveis que construiu em plena articulação com a natureza, quer pelas práticas pedagógicas transversais

* CITCEM. vieira.helenaisabel@gmail.com

¹ PINTASSILGO & ALVES, 2019.

que implementou no sentido de garantir o desenvolvimento integral (intelectual, físico, moral e cívico) dos alunos².

Neste trabalho procuramos alargar o conhecimento sobre esta instituição escolar e identificar aspetos marcantes das práticas inovadoras que implementou, a partir de uma fonte em particular: o documentário «*Instituto Moderno do Porto*», de 1916, da autoria de Alfredo Nunes de Mattos e produzido pela *Invicta Film*. Durante a visualização dos seus 29 minutos, mudos e a preto e branco, viajámos no tempo e observámos o quotidiano desta escola, desde as atividades educativas às atividades realizadas em articulação com a natureza nos extensos espaços exteriores que faziam parte desta instituição escolar.

Numa primeira fase, procurámos conhecer melhor esta fonte e perceber se ela poderia responder às questões desta investigação. Este documentário conteria informações que nos permitissem conhecer melhor o Instituto Moderno? Poderíamos ver nele todos os espaços educativos da escola? Seriam refletidas práticas pedagógicas? As suas imagens em movimento iriam provar ou refutar o seu carácter inovador? Simultaneamente, procuramos compreender o contexto de produção deste documentário e as apropriações que dele foram feitas na época. Só desta forma poderíamos descortinar se as suas imagens em movimento seriam ou não uma fonte a considerar e a valorizar neste estudo no âmbito da História da Educação.

Numa segunda fase, cruzámos as informações recolhidas neste documentário com outras fontes já analisadas³; quer escritas (como as licenças de obras para a construção e remodelação da escola (com as respetivas plantas e alçados), notícias presentes na imprensa diária da época, os programas do Instituto e impressões exaradas no livro de visitantes desta instituição escolar); quer iconográficas (outras imagens fixas), nomeadamente o acervo constituído por 52 fotografias da autoria de Oliveira Lima⁴.

Assim, depois de contextualizarmos o documentário como fonte histórica e de revermos a História do Instituto Moderno do Porto, procuramos descrever o documentário que é alvo de estudo e verificar se ele comprova ou contradiz as informações recolhidas noutras fontes. Em última análise, procuraremos perceber se a inovação pedagógica que marcou esta instituição escolar é, ou não, visível neste conjunto de imagens em movimento.

2. O DOCUMENTÁRIO ENQUANTO FONTE NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

O documentário é um produto audiovisual não ficcional, distinguindo-se, assim do filme ficcional. O documentário estabelece uma relação estreita de proximidade com a realidade, respeitando um conjunto de convenções: a não direção de atores, o uso de cenários

² VIEIRA, 2019: 241.

³ VIEIRA, 2019.

⁴ Neste conjunto de fotografias, 10 apresentam o exterior dos principais edifícios do Instituto; 5 apresentam a sua mata e os seus espaços exteriores; 26 apresentam os espaços interiores da escola, como a habitação do diretor, as camaratas dos alunos, o refeitório, os lavabos, os balneários, as salas de duche, a rouparia, o salão de estudo, algumas salas de aula e o museu de História Natural; e 11 fotografias de alunos e professores.

naturais, o uso de imagens de arquivo, o uso de câmara ao ombro, entre outras. São estes fatores que garantem a objetividade cinematográfica e a veracidade dos factos expostos.

A origem da palavra documentário remonta etimologicamente à palavra «documento», pois nas suas origens, nos finais do XIX, as imagens capturadas pela designada «caixa mágica» eram consideradas formas culturais e documentais que mostravam o mundo tal como ele era. Por isso, as suas imagens em movimento adquirem um inegável valor documental e podem ser consideradas uma viável fonte de informação para os historiadores. Manuela Penafaria relembra que, «os documentos não se limitam às fontes escritas, alargam-se às fontes visuais, sonoras e a todas aquelas a partir das quais o historiador saiba e possa retirar ou compreender algo sobre o passado»⁵.

Porém, o documentário por muito objetivo que possa tentar ser, pode ser manipulado, pois ele contém sempre o cunho pessoal do realizador. É este que determina a escolha do tema, é o seu ponto de vista que é apresentado, é ele que cria e conduz a narrativa, é ele que vai influenciar a informação e a mensagem que o espectador recebe.

Por outro lado, o documentário apresenta influências específicas da arte cinematográfica, desde a escolha dos planos, a estética do enquadramento, a luz, a montagem e sequência de imagens. Em termos técnicos, também segue a mesma estrutura de produção dos filmes. Inicia-se com uma pré-produção, que inclui a redação de um guião e a escolha dos locais de filmagem; segue-se a produção, em que a filmagem capta as imagens que irão compor o documentário; e termina com uma pós-produção, que inclui a edição das imagens, do som e da distribuição. Porém, no documentário, não existe direção de atores, nem a construção ou adulteração de cenários. As imagens de intervenientes são capturadas em cenários naturais e de «câmara ao ombro». São estas condições que garantem o realismo, a veracidade e a naturalidade do documentário dos inícios do século XX.

Em Portugal, as primeiras imagens em movimento foram capturadas por Aurélio da Paz dos Reis, que criou pequenos documentários sobre o quotidiano dos portugueses, como por exemplo a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, de 1896, a primeira obra documental de referência no cinema português. «Os pioneiros das imagens em movimento, deslocavam-se aos locais onde decorriam os acontecimentos que queriam registar e «documentavam» esses mesmos acontecimentos que eram, essencialmente, manifestações da vida humana»⁶. É nesta categoria que podemos incluir o documentário *Instituto Moderno do Porto*, de 1916, realizado por Alfredo de Nunes Matos.

Com o passar do tempo, o documentário adquiriu uma grande variedade de formas e, conforme nos relembra Dirk Eitzen, classificar um filme como um documentário ou não, depende da maneira como olhamos para ele⁷. Para Bill Nichols «cada documentário tem a sua voz distinta. Como toda a voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital»⁸. Por essa razão, podem identificar-se seis tipos de documentários: poético, expositivo, participa-

⁵ PENAFRIA, 1999: 19.

⁶ PENAFRIA, 1999: 37.

⁷ EITZEN, 1995: 82.

⁸ NICHOLS, 2005: 135.

tivo, de observação, reflexivo e performativo⁹. Porém, o autor relembra-nos que nada impede que um documentário de determinado tipo não possa ter características de outro. Patricia Aufderheide defende que «para ver as maneiras diferentes que os realizadores arranjaram para abordar os problemas de representar a realidade dentro de várias áreas»¹⁰, é necessário criar outras categorizações. Defende, por isso, outros seis subgéneros de documentários: de interesse público, de propaganda governamental, de causas, históricos, etnográficos e de natureza¹¹. Por outro lado, John Corner apresenta três pontos importantes para estabilizar o conceito de documentário e resolver os problemas que se levantam em torno da sua definição: a forma, o assunto e o propósito¹².

Enquanto fonte histórica, o documentário apresenta várias possibilidades e problemáticas. Sendo uma fonte audiovisual, apresenta uma linguagem específica. Por essa razão, é de extrema importância partir para a sua análise com o conhecimento prévio da linguagem cinematográfica, conhecer as especificidades do que se convencionou chamar de documentário e fazer uma rigorosa crítica documental ao documentário em análise¹³. Tal como nos relembra Marc Ferro, a linguagem cinematográfica não é inocente. André Feitosa (2013) corrobora esta ideia, afirmando que

*as escolhas técnicas e estéticas de um cineasta fornecem informações importantes sobre o filme, sobre o cineasta e sobre os efeitos que ele procura alcançar através da sétima arte. Dessa maneira, a forma pela qual o cineasta elabora seu discurso através de planos, de uma fotografia ou pelo uso de determinados sons, são maneiras de intervenção no mundo social, através da «ideologia» da qual eles estão a serviço. Daí a importância de recorrer a teóricos do cinema para melhor compreender as artimanhas utilizadas por esses cineastas para elaborarem seus discursos*¹⁴.

Porém, quando se entende o objeto audiovisual como fonte histórica, seja ele um filme ou um documentário, cabe ao historiador ter em mente dois aspetos essenciais:

⁹ Segundo Nichols, o documentário poético é subjetivo e artístico; sobrepõe a forma ao conteúdo, fazendo sobressair os aspetos fotogénicos das imagens. O documentário expositivo apresenta uma estrutura mais argumentativa, linear e objetiva; narra uma história clara e, por vezes, didática. O documentário de observação pretende mostrar a realidade espontânea, isto é, a realidade tal como ela é. O documentário participativo apresenta uma interação entre o cineasta e a ação, incluindo entrevistas ou depoimentos. O documentário reflexivo mostra ao espectador alguns procedimentos e fases da filmagem e montagem; o realizador trabalha sobre as expectativas do seu público, focando-se em convenções sociais. O documentário performativo é subjetivo e não se baseia em dados empíricos ou factuais; o realizador estimula a sensibilidade do espectador, com o objetivo de criar impactos afetivos e emocionais.

¹⁰ AUFDERHEIDE, 2007: 56.

¹¹ O documentário de interesse público apresenta temas relacionados com a pobreza, programas governamentais de saúde, corrupção corporativa, saúde ou outros programas de serviço público. Os documentários de propaganda governamental pretendem convencer o público de um determinado ponto de vista; não refletem o ponto de vista do realizador, mas sim da organização que o encomendou; devem ser analisados no seu contexto cultural, social e ideológico. Os documentários de causas são produzidos por advogados ou ativistas para defender causas políticas. Os documentários históricos contam uma história sobre uma pessoa, um país, um acontecimento ou uma determinada época. Os documentários etnográficos retratam culturas, pessoas exóticas e diferentes costumes. Os documentários de natureza retratam a vida natural e selvagem.

¹² CORNER, 2008. A forma do documentário direciona-nos para o problema da grande variedade de documentários realizados ao longo dos tempos. O assunto direciona-nos para o problema dos inúmeros temas e assuntos que são abordados nos documentários. O propósito relaciona-se com o que o documentário pretende atingir com determinada forma e assunto.

¹³ FEITOSA, 2013.

¹⁴ FEITOSA, 2013: 2.

primeiro tem de considerar os seus «códigos internos de funcionamento», isto é, deve reconhecer a sua lógica interna, a sua linguagem, convenções e narrativas, assim como também deve considerar as «representações da realidade histórica ou social nelas contidas», ou seja, deve contextualizar a produção do filme/documentário e cruzá-lo com outros elementos «externos» com que ele dialoga¹⁵.

Kracauer também nos recorda que «o filme (...) tem a capacidade única de gravar e revelar a realidade física e, portanto, gravita em direção a ela»¹⁶. Partindo desta perspectiva, Tiago Reigada mostra

*o cinema como um meio próximo do real, a possibilidade de servir de testemunho da sociedade e a capacidade de registar as coisas do real, mas que não são a realidade, são a vida percebida, reconstruída e imaginada no filme, fazem dele um objeto de estudo no campo das representações e do imaginário social*¹⁷.

Segundo Tiago Reigada, o cinema percorreu um longo caminho até ser suficientemente explícito para poder ser utilizado do ponto de vista científico. «Para além da dificuldade em perceber o cinema como produto e lidar com todas as suas idiossincrasias, a desconfiança em recorrer ao cinema como meio de prova pode ser também entendida à luz da incapacidade interpretativa das imagens por parte dos historiadores»¹⁸. Neste sentido, Tiago Reigada vai ao encontro de Peter Burke quando este afirma que os historiadores «preferem lidar com textos e factos políticos ou económicos e não com os níveis mais profundos da experiência que as imagens sondam»¹⁹. Peter Burke relembra, no entanto, o cuidado com que estas fontes devem ser analisadas, pois o filme transmite ao espectador uma sensação de testemunhar eventos. Porém, alerta-nos este autor, que esta é ilusória²⁰. Pierre Sorlin justifica-nos esta ideia salientando que os filmes, por nos mostrarem coisas e pessoas reais que estiveram à frente da câmara em determinado momento, reproduzem reflexos, constituindo-se, por essa razão, como artefacto sem vida²¹.

Tiago Reigada, não reconhece nestas ressalvas uma limitação inultrapassável e recorda-nos que vários historiadores, para tornar o cinema uma fonte credível para o conhecimento histórico, problematizaram a validade da imagem, o reflexo da realidade que ela criava e o conjunto de oportunidades que proporcionava para o conhecimento do passado²². Assim, indo ao encontro de Michèle Lagny, entendemos que se encararmos o filme como um testemunho do passado, que as imagens cinematográficas conservam um conjunto de vestígios importantes para a sua compreensão²³ e que nos permitem ver um retrato de uma determinada época, cultura, mentalidade e ideologia, então ele é uma

¹⁵ FEITOSA, 2013: 3.

¹⁶ KRACAUER, 1997: 28.

¹⁷ REIGADA, 2015: 32.

¹⁸ REIGADA, 2015: 33.

¹⁹ BURKE, 2004: 12-13.

²⁰ BURKE, 2004: 200.

²¹ SORLIN, 2008: 19-31.

²² REIGADA, 2015: 34.

²³ LAGNY, 2009: 100.

fonte histórica que os historiadores têm ao seu dispor e que devem considerar. Estas potencialidades podem ser transpostas para a História da Educação, como procuraremos mostrar a partir da análise do documentário *Instituto Moderno do Porto*, entendendo-o como um vestígio do passado educativo na cidade do Porto e em Portugal. Ao mostrar-nos um tempo concreto, o de 1916, os espaços educativos reais desta escola e algumas das atividades educativas que lá se realizavam, ele permite-nos alargar o campo do conhecimento de uma realidade educativa que se vivenciou na cidade do Porto, durante a primeira república, sendo, por isso, indiscutivelmente, uma fonte histórica no âmbito da História da Educação.

3. O INSTITUTO MODERNO DO PORTO

O Instituto Moderno, fundado por José de Oliveira Lima, em 1914, na quinta da Bela Vista, no Porto, foi uma instituição escolar masculina, privada, de internato e semi-internato. Lecionava o ensino primário e secundário, contendo neste último ramo as vertentes liceal e técnica. Esta escola e todos os seus edifícios adjacentes foram meticulosamente construídos de raiz, tendo sempre subjacentes os princípios pedagógicos e higiénicos que pretendiam alcançar-se, conforme se verifica nas memórias descritivas e nos projetos arquitetónicos que acompanham os pedidos de licenciamento para a sua construção. O conjunto arquitetónico do Instituto Moderno foi de tal forma bem pensado, estruturado e executado que, em 1914, ganhou o Prémio da Cidade do Porto atribuído ao melhor edifício concluído nesse ano.

Situado na quinta da Bela Vista, o colégio era complementado por diversos espaços adjacentes como jardins, terrenos agrícolas e uma mata, perfazendo cerca de 80.000 metros quadrados. Este espaço, localizado a uma altitude de 160 metros, era, por isso, considerado o local mais saudável e higiénico da cidade. A própria imprensa diária da época dava conta deste aspeto ao destacar a natureza envolvente do espaço, rica em carvalhos, pinheiros e eucaliptos. Por ser tão valorizada, a natureza envolvente desta escola é quase uma constante no documentário que será alvo de estudo e análise e foi a principal razão que motivou a imprensa diária da época a caracterizar o Instituto Moderno como «um verdadeiro sanatório»,

*encontrando-se a uma pequena distância do coração da cidade (doze minutos da Praça da Liberdade, no eléctrico), a Quinta da Bela Vista goza duma situação tal que os alunos podem considerar-se em pleno campo, respirando sempre ar puríssimo, dispo de formoso bosque*²⁴.

O Instituto Moderno do Porto desenvolveu um ensino prático e demonstrativo, seguindo de perto os mais recentes métodos pedagógicos da época, inspirados em modelos estrangeiros de referência, não só nas amplas salas de aula, mas também nos seus laboratórios e salas de trabalhos práticos, recorrendo já na altura a projeções de imagens fixas e animadas. O grande objetivo do Instituto Moderno do Porto era garantir

24 Diário de Notícias, 30 de junho de 1915.

*uma educação completa e perfeita que, a par do avigoramento físico e da formação de carácter, os torne [aos alunos] homens de iniciativa convenientemente preparados para a luta da vida, contando com o seu próprio esforço, sem precisarem de recorrer à protecção de pais, parentes e amigos, e podendo, finalmente, ser úteis a si próprios e à sociedade, contribuindo assim para o rejuvenescimento e progresso da querida Pátria Portuguesa*²⁵.

O surgimento desta escola, nas palavras do seu mentor, pretendia também solucionar um problema concreto: a inexistência de escolas de referência em Portugal, o que fazia aumentar a emigração de jovens portuenses e portugueses.

*Ninguém ignora que, há alguns anos a esta parte, inúmeras crianças estavam sendo mandadas a educar em colégios do estrangeiro (Bélgica, Inglaterra e Suíça, principalmente), alegando-se que essa emigração académica era consequência necessária da falta dum bom colégio em Portugal. O facto é autêntico, e tinha, em verdade, essa justificação que, além de nos deprimir aos olhos dos estrangeiros, nos magoava em os nossos sentimentos de brio patriótico*²⁶.

Sobre esta realidade concreta, encontrámos o testemunho de Manuel Pessoa Torreira de Fonseca, que depois de visitar o Instituto Moderno, em 12 de dezembro de 1914, deixava exarado no livro de visitantes do Colégio:

*Vim aqui encontrar o que ha um ano debalde procurei no meu país: a aplicação rigorosa, integral e harmónica dos mais modernos princípios de pedagogia e de pedologia. Auscultei a vida íntima do Instituto nos mais pequenos detalhes, e se os meus sentimentos patriotas exultaram, o meu coração de pai rejubilou. É que o meu filho já não precisou de voltar para a magnífica École Nouvelle de Brierges-les-Wavre, Belgique, para encontrar quem saiba desenvolver-lhe, orientar-lhe, fortalecer-lhe a vontade e a inteligência. O magnífico Instituto Moderno, que sob um esforço colossal de boa vontade, de energia e de inteligência, surgiu inesperadamente no nosso meio, preenche plenamente aqueles afins*²⁷.

O complexo arquitetónico do Instituto Moderno, da responsabilidade do arquiteto José Teixeira Lopes, era constituído por três pavilhões: o pavilhão principal ou de internato; o pavilhão de enfermaria e o pavilhão de ginásio, oficinas e aulas. Existiam ainda diversos jardins, dois terrenos anexos e uma mata.

O pavilhão principal de internato era magnífico. Aqui estavam os aposentos e o gabinete do diretor, a sala dos professores e as salas de vistas do diretor e dos alunos. Na ala poente, situava-se o refeitório. Na ala nascente, o grandioso salão de estudo dos alunos, bem visível no documentário que analisaremos, onde se destacava a iluminação favorecida por catorze amplas janelas. Durante as horas de estudo noturnas, o espaço era iluminado por dezasseis lâmpadas elétricas de grande intensidade. Este espaço era complementado com um bebedouro higiénico e lavabos. Nas alas laterais dos andares

²⁵ Programa do Instituto Moderno, 1915, 11.

²⁶ Programa do Instituto Moderno, 1915, 10.

²⁷ Livro de Visitantes do Instituto Moderno, 12-12-1915.

superiores encontravam-se os dormitórios e os balneários, que garantiam os exigentes princípios de higiene impostos pelo colégio. No último andar existia uma rouparia, salas de concerto de roupa e os dormitórios dos funcionários.

O pavilhão de enfermaria estava apetrechado com os mais recentes meios de diagnóstico da época. Localizava-se na parte mais alta da quinta, distante dos restantes pavilhões para garantir «o perfeito isolamento em qualquer caso que, pela sua natureza, exija tal cuidado»²⁸. Era composto por dez quartos para doentes, frequentemente desinfetados, uma sala de operações, uma sala de ambulatório, um depósito de artigos médicos e um quarto para o enfermeiro permanente.

O pavilhão do ginásio, de oficinas e das aulas era também ele grandioso. Tinha janelas colossais que iluminavam naturalmente e arejavam os espaços e uma recente e eficaz rede de iluminação eléctrica artificial. O salão do ginásio destinava-se não só a exercícios de ginástica e outros desportos, mas era também um espaço para «conferências instrutivas [...] acompanhadas, sempre que possível, de projecções fixas ou cinematográficas»²⁹, para festas e sessões solenes. Era ainda um espaço de recreio em dias de más condições climáticas. As salas de aula, marcadas pelas amplas janelas, pela centralidade do quadro negro e por diversos recursos didáticos como cartazes e mapas, também se localizavam neste pavilhão, assim como os laboratórios, o museu escolar e as salas para trabalhos práticos.

No Instituto Moderno, o ensino centrava-se em quatro eixos fundamentais: a higiene e os cuidados de saúde; a educação física, a educação intelectual e a educação moral e cívica. Para tal, nas salas de aula e nos restantes espaços educativos, os professores desenvolviam os mais recentes e inovadores métodos pedagógicos prescritos pelo movimento da Educação Nova, particularmente o método intuitivo e a chamada lição das coisas, por oposição à predominância do método expositivo e tradicional que marcava a educação portuguesa nas primeiras décadas do século XX num conjunto muito significativo de escolas. A par do método expositivo, que não era descartado, no Instituto Moderno aplicava-se também o método socrático e realizavam-se exercícios práticos frequentes. Desenvolvia-se, inclusivamente, uma pedagogia ativa e diferenciada, com a possibilidade prevista de atribuir exercícios diferentes de acordo com as necessidades dos alunos. No âmbito da avaliação dos alunos, destacava-se já nesta altura a prática da auto e heteroavaliação³⁰. A motivação dos alunos era outro aspeto importante, desenvolvendo-se para tal um sistema de atribuição de prémios e recompensas, conforme o desempenho intelectual e o comportamento moral dos alunos.

Apesar do Instituto Moderno do Porto se ter afirmado como instituição escolar «modelar» e de referência em Portugal, entre 1914 e 1918, os mesmos quatro anos em que Portugal e a Europa enfrentaram as dificuldades da I Guerra Mundial, e de ter implementado grandes novidades, quer ao nível dos espaços educativos, quer ao nível das práticas pedagógicas, foi vítima da sua própria inovação e dos preceitos de higiene que sempre valorizou. Em março de 1918, um grande surto de tifo exantemático afetou a cidade do

²⁸ Programa do Instituto Moderno, 1915, 24.

²⁹ Programa do Instituto Moderno, 1915, 24.

³⁰ VIEIRA, 2019: 255.

Porto. Perante a falta de instituições de saúde pública que estivessem à altura da epidemia e pudessem dar resposta ao problema de saúde pública, o Instituto Moderno foi requisitado pelo estado, assim como outras escolas da cidade, para acolher e tratar o número galopante de doentes infetados com a doença³¹. No final do surto, sem poder suportar as elevadas despesas para a desinfeção da escola, Oliveira Lima, o seu fundador foi incapaz de a reabrir. Não sendo capaz de garantir as mais rigorosas condições sanitárias e de higiene, o Instituto Moderno do Porto não voltou a abrir as suas portas. Não obstante, o seu legado permaneceu, sendo disso exemplo, o documentário *Instituto Moderno do Porto* que passamos a apresentar e analisar.

4. AS IMAGENS EM MOVIMENTO DO INSTITUTO MODERNO DO PORTO

Como todas as fontes históricas, o documentário *Instituto Moderno do Porto*, de 1916, abre uma possibilidade de novas leituras sobre as imagens em movimento que se nos apresenta, mas também nos permite fazer outras leituras que vão para além das imagens.

Uma primeira análise externa desta fonte permitiu-nos concluir que se trata de uma película portuguesa, produzida no Porto pela *Invicta Filme*, uma produtora de documentários de propaganda comercial, industrial e de atualidades. Os seus documentários foram exibidos não só em Portugal, mas também no estrangeiro. O documentário *Instituto Moderno do Porto* foi produzida por Alfredo Nunes de Matos, com a autorização do diretor do Instituto, que viu neste filme inúmeras potencialidades para apresentar a sua escola, divulgar os preceitos educativos que defendia e, certamente, atrair mais alunos. Tem a duração de vinte e nove minutos, é um filme mudo e as suas imagens são apresentadas a preto e branco. O documentário disponível on-line no site da Cinemateca portuguesa apresenta alguns problemas técnicos devidos à passagem do tempo e ao desgaste que a película sofreu. Estes, embora prejudiquem alguns segundos de visualização, não condicionam a sua leitura nem a sua interpretação.

O documentário apresenta uma sequência de imagens de aspetos diversos do quotidiano do Instituto Moderno, tendo sempre como pano de fundo os seus espaços educativos: os edifícios (interiores e exteriores), os jardins e as matas adjacentes. O diretor do Instituto Moderno, Oliveira Lima, foi um entusiasta das novas ideias dos movimentos de renovação pedagógica da Educação Nova e defendeu a utilização de filmes e películas como ferramentas didáticas no processo de ensino-aprendizagem. O sentido de «eficácia pedagógica» defendido pelo diretor da escola foi mais longe e transpôs-se para a sociedade e até mesmo para além-fronteiras. Entendeu este documentário como um recurso visual que permitiria expor a sua escola, promovendo-a enquanto uma instituição de ensino, diferente e modelar, para todos os portugueses que lá quisessem inscrever os seus filhos.

Por outro lado, este mesmo documentário, realizado para se constituir como um lugar de memória, tornou-se também um instrumento de reflexão para a sociedade da

³¹ VIEIRA, 2019: 261.

época ao expor a visão sobre como deveriam ser as escolas e o ensino em Portugal. Desta forma, este documentário, de objeto de entretenimento, proporcionador de evasão para os seus espectadores, tornou-se num objeto de leitura do mundo educativo e da cultura da época, passível de interpretação e crítica. Noutras palavras, o documentário *Instituto Moderno do Porto*, tornou-se numa fonte histórica para a História da Educação.

Segundo a classificação de tipologias de documentários de Bill Nichols, poderíamos classificar o documentário *Instituto Moderno do Porto* como um documentário de observação, uma vez que este apresenta-se «sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá»³². Este documentário permite-nos olhar para ele como se este fosse uma janela aberta para a realidade, permite que «olhem para dentro da vida no momento em que ela é vivida»³³. Tal como se pretende nesta tipologia, o documentário apresenta uma montagem mínima, no sentido de preservar a sensação do ritmo e do tempo impressos na película, fazendo-nos crer que a sua narrativa corresponde com o tempo cronológico da filmagem, daí a sucessão e alternância das cenas representadas sem ordem aparente.

Na classificação de Patricia Aufderheide (2007), poderíamos incluir este documentário no subgénero de documentário de causas, não porque tenha sido realizado por advogados ou defensores de causas políticas, mas sim porque foi realizado por vontade do diretor da escola, Oliveira Lima, que procurou através do cinema mostrar as grandes mais valias do Instituto Moderno, ao mesmo tempo que advogava uma nova forma de ensino que procurava uma educação integral do indivíduo, em estreita ligação com a natureza, em espaços higiénicos e saudáveis. Assim, podemos concluir que este documentário foi criado por iniciativa de uma instituição escolar específica para divulgar os seus ideais educativos e as suas práticas. A película produzida constitui-se como uma ferramenta para mobilizar os seus espectadores no sentido de tomar uma posição em relação à causa educativa que expunha.

Se seguirmos as linhas problematizadoras de John Corner (2008), podemos considerar que em termos da forma, este documentário pode ser classificado como um documentário de observação e de causas, seguindo os autores anteriormente citados. O seu assunto prende-se com as práticas educativas, diferenciadoras e únicas da instituição escolar que retrata, e o seu propósito é, claramente, a promoção do Instituto Moderno do Porto e das práticas educativas lá implementadas. Por outro lado, este documentário permite-nos fazer diversas leituras, tanto na perspetiva da identificação e descrição dos espaços escolares, como na perspetiva da compreensão das práticas educativas lá desenvolvidas. Permite igualmente visualizar as vivências de vários agentes educativos (diretor, professores, alunos e funcionários). Assim, e passando para uma análise interna mais objetiva do documentário, optamos por fazer uma breve exposição sobre o conteúdo do documentário em análise.

³² NICHOLS, 2005: 147.

³³ NICHOLS, 2005: 148.

No seu todo, este documentário é constituído por um conjunto de cenas filmadas *in loco*, sem qualquer intervenção do produtor nos cenários. A narrativa, aparentemente, não foi pensada e parece não ter outra lógica, se não apresentar realidades/vivências desta escola à medida que elas vão surgindo. Nota-se que não foram dadas instruções aos seus intervenientes, embora alguns alunos caíssem na tentação de olhar para as câmaras.

O documentário inicia-se com a apresentação de um jogo de futebol num dos terraços do complexo educativo. O campo de futebol é ladeado por um muro natural, onde se observam vários alunos entusiasmados a assistir à partida. Do lado oposto, encontra-se um miradouro sob a cidade do Porto. Os jogadores estão equipados a rigor e nota-se a presença de um professor a arbitrar o jogo. Na cena seguinte, surge-nos uma vista panorâmica sobre os campos e os jardins que se encontravam à frente do edifício principal. Depois, surgem imagens da prática de escotismo na mata do Instituto. Seguidamente, dois professores orientadores cortam o tronco de um eucalipto em frente a vários alunos devidamente fardados com o uniforme de escoteiros. Já no plano seguinte surge o diretor da escola, Oliveira Lima, na entrada principal do Instituto. Após essa cena, voltamos à equipa de futebol, que se apresenta em pose como se estivesse preparada para uma fotografia. O documentário continua com cenas de equitação, com os alunos a desfilarem a cavalo, observam-se alguns exercícios de corrida e alguns saltos pequenos. No final desta cena surge a visão de um anexo. Nesta primeira parte, é evidente a intensão de destacar as práticas desportivas, em estreita articulação com os espaços naturais que envolviam a escola.

Em seguida, o filme leva-nos para o interior do instituto, exibindo a sala de estudo comum. Aqui observam-se vários alunos, em mesas individuais, com três professores a supervisionar o seu estudo individual, circulando pela sala entre as filas de carteiras. Nesta cena vê-se novamente o diretor da escola a marcar a sua presença neste momento de estudo. Pelo programa do Instituto Moderno, sabemos que estas sessões de estudo tinham a duração de uma hora e que se realizavam sempre ao início da manhã, antes das aulas começarem, e ao final do dia, depois das aulas terminarem. Dada a luminosidade natural que inunda as imagens observáveis no documentário, concluímos que a sessão de estudo apresentada seria a do início da manhã. Nestas imagens destacam-se as amplas janelas nas duas laterais estando algumas delas abertas, arejando os espaços, um dos grandes preceitos higiénicos defendidos na época. Sabendo da importância que é dada, no programa do Instituto e em algumas notícias, a estas janelas, quer para iluminação natural, quer para arejamento dos espaços comuns, cremos que estas imagens foram capturadas com o intuito de ilustrar esta inovação na conceção dos espaços educativos. Pelas imagens não se consegue perceber o que está a ser estudado pelos alunos, mas é claro que o estudo está a ser supervisionado e não dirigido, pois a mesa e a cadeira central do professor, em frente ao quadro negro, estão vazias e os professores acompanhantes circulam pela sala, entre as filas de carteiras. Tal leva-nos a crer que os intuitos destas sessões de estudo, tal como é descrito no programa, se destinavam, efetivamente, para um estudo individual, sendo o papel dos professores presentes nestas sessões o de orientar o estudo ou esclarecer dúvidas.

Em seguida observam-se imagens de alunos a passear pela mata, algo que era feito diariamente segundo o horário semanal presente no programa do Instituto. Os alunos

mais velhos surgem numa marcha organizada, seguidos pelos alunos mais novos. Entre estes, alguns saem da formação, em momentos de brincadeira e diversão. A cena seguinte mostra novamente o diretor da escola a cumprimentar alunos que estão a sair do edifício principal. Depois, é apresentado o interior da rouparia, onde se encontram quatro criadas a dobrar roupa e a colocá-la nos grandes armários para o efeito. O filme regressa depois às imagens da mata, onde o eucalipto que estava a ser cortado anteriormente está agora tombado no chão e é arrastado por alunos e professores, num esforço conjunto. A película continua depois novamente com imagens de um jogo de futebol, mas desta vez numa clareira da mata, havendo aqui um jogo mais livre, pois não se observam balizas, nem professores a controlar o mesmo.

As imagens seguintes apresentam o amplo e rico o refeitório, onde os alunos se dispõem em mesas com quatro ou seis lugares. Este espaço também é amplamente iluminado por grandes janelas, ficando as imagens inundadas de luz. Os alunos são servidos à mesa por diversos criados, num ambiente de luxo que caracterizava toda a escola. Não podemos deixar de ter em mente que esta era uma escola privada, destinada a alunos da classe alta e que, como tal, tinham certos luxos e regalias que não existiriam noutras escolas.

De seguida observam-se novamente alunos a sair da escola pela entrada do edifício principal do Instituto, sendo os mesmos cumprimentados pelo diretor. Ainda nesta cena, podemos observar uma panorâmica da cidade do Porto. Aos dezanove minutos, o filme regressa à mata, onde se observa novamente o corte e a queda de um eucalipto. Voltam igualmente cenas de vários saltos de equitação. Segue-se então uma nova panorâmica da cidade do Porto, feita da partir de um terraço/miradouro da escola. Nesta observamos a igreja de Campanhã, um conjunto de habitações, uma fábrica lançando fumo das suas chaminés, e, finalmente, a vista para o rio Douro. Esta panorâmica relembra-nos a considerável implantação industrial que ainda existia na cidade nesta época, embora no primeiro plano destas imagens em movimento esteja sempre uma abundante vegetação, transmitindo a estreita ligação do espaço educativo do colégio com a cidade e, sobretudo, com a natureza, lembrando as palavras da imprensa diária que afirmavam a localização excelente da escola, num ambiente campestre e rural em plena cidade do Porto.

Daqui as imagens voltam para o interior da escola, desta vez para a cozinha, onde se observa um grande fogão central. Este espaço é preenchido por um cozinheiro e três ajudantes. Abandonando o edifício principal, as imagens dirigem-se para o interior do pavilhão de ginásio. Aqui observa-se uma atividade de patinagem, com alunos a circular à volta do recinto. Alguns alunos, naturalmente, têm quedas e neste momento observam-se os alunos que estão a assistir numa animada diversão. Estas imagens justificam-nos o pedido de uns patins que um dos alunos desta escola fez, em 1917, ao seu pai³⁴. De seguida voltam a surgir imagens de passeios nos trilhos da mata, seguindo-se depois imagens de exercícios de ténis. O filme termina com a apresentação de exercícios de ginástica ao ar livre, muito organizados, ordenados e disciplinados, numa performance

34 VIEIRA, 2019: 260.

quase exemplar. Esta última imagem relembra ao espectador que esta escola valorizava tanto a formação física, evidente na prática de desportos como o futebol, a equitação, a patinagem e o ténis, nos longos passeios pela mata e na prática da ginástica, como a formação intelectual e moral, visível na valorização do estudo individual, no comportamento e postura exemplar dos alunos e na ordenação dos mesmos em fila sempre que se deslocam ou passeiam. A evasão dos alunos não é descurada e, também neste documentário, se observam alunos alegres e divertidos, seja nas partidas de futebol, seja nos passeios pela mata, seja nas aulas de patinagem.

Se este filme apresenta em larga medida os espaços exteriores e atividades diversificadas que lá se realizavam, infelizmente, não ilustra as oficinas nem salas de aula, inovadoras para a época como se observa no acervo fotográfico registado por Oliveira Lima³⁵. Também não ilustra os dormitórios, a sala do diretor nem a dos professores. Curiosamente, também não ilustra os balneários, duches e sanitários, tão fotografados por Oliveira Lima e tão elogiados e descritos no programa do Instituto por serem os espaços que garantiam as práticas de higiene tão preceituadas pelo diretor do Instituto.

Porém, a partir da visualização e análise deste documentário, é evidente o seu tom claramente laudatório, propagandístico e ideológico. Esforça-se por apresentar uma representação do Instituto como um ideal de exemplaridade – «o que de melhor havia a nível educativo em Portugal»³⁶, procurando desta forma mostrar-se como uma experiência educativa inovadora, que contrastava com as práticas tradicionais que vigoravam em muitas escolas portuguesas.

Este documentário teve um grande impacto na sociedade da época, constituindo-se como um meio para «celebrar» e expor a inovação pedagógica que se aplicava no Instituto Moderno. Este documentário não só circulou no país, mas também além-fronteiras, nomeadamente no Brasil, como nos mostra uma pequena notícia do jornal o Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, de 20 de outubro de 1916, onde se podia ler:

*Um filme de alto valor pedagógico: como se educa em Portugal. O Instituto Moderno do Porto. Vista geral – as aulas, as salas, os sports, a instrução militar, os passeios, refeitórios, dormitórios, etc.*³⁷.

Uma vez mais, este documentário com alguns traços aparentemente propagandísticos, destinava-se a mostrar o caráter exemplar e modelar do Instituto Moderno, salientando todos os aspetos que o distinguiam dos restantes colégios da época – particularmente os grandiosos espaços em perfeita articulação com a natureza, a defesa de rigorosos princípios de higiene e a valorização da prática de educação física, a par da educação intelectual e moral – e que, nesse sentido, o sustentam como uma experiência educativa inovadora. Assim, este documentário, exibido em Portugal e no estrangeiro, pode ser considerado uma fonte histórica de referência, pois para além de mostrar como era o

³⁵ VIEIRA, 2019: 252-254.

³⁶ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1916.

³⁷ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1916.

ensino nesta instituição escolar, dá-nos também um vislumbre sobre o que, na época, se considerava verdadeiramente inovador no campo educativo, por oposição ao que se passaria na maioria das escolas portuguesas nas quais predominaria ainda um ensino exclusivamente expositivo e tradicional.

5. CONCLUSÃO

A partir deste estudo, centrado na análise de um documentário de 1916 sobre o Instituto Moderno do Porto é possível concluir que este é uma fonte de informação importante que nos permite conhecer melhor esta instituição educativa. Nele observamos espaços vivos, onde alunos e professores são atores da vida educativa desta escola, constituindo-se assim como um objeto de memória não só desta instituição em particular, mas também da História da Educação na cidade do Porto e em Portugal. Embora nem todos os espaços educativos sejam visíveis nestas imagens em movimento, o certo é que observámos as instalações desta escola de referência que o realizador nos quis mostrar. Apresentou alguns dos seus espaços interiores, dependendo mais minutos na apresentação da importante sala de estudo conjunto, mas privilegiou a apresentação dos espaços exteriores e das diversas atividades lá desenvolvidas (passeios, ginástica, equitação, jogos de futebol e ténis) durante cerca de dezanove minutos dos vinte e nove que constituem o documentário. Por outro lado, embora neste documentário não sejam refletidas práticas pedagógicas em contexto de sala de aula, esta omissão remete-nos para uma importante conclusão – a valorização da educação física em estreita articulação com a natureza, aspeto este considerado uma prática inovadora que distanciava esta escola da forma escolar da época, procurando garantir simultaneamente uma verdadeira formação integral do indivíduo, não só intelectual, mas também física e moral. Neste sentido, as imagens em movimento capturadas por Alfredo Nunes de Mattos, provam o seu carácter inovador, ou pelo menos o que na época se considerava inovador no âmbito educativo.

Dando-nos a observar a visão do seu realizador sobre o que era a novidade educativa em 1916, este documentário permite-nos alargar o campo do conhecimento de uma realidade educativa que se vivenciou na cidade do Porto durante a primeira república, sendo, por isso, indiscutivelmente, uma fonte histórica no âmbito da História da Educação, que apresenta imagens em movimento que permitem celebrar aquilo que na época se considerava ser inovador.

FONTES

BPMP – *Programa do Instituto Moderno do Porto*, 1915.

BPMP – *Livro de Visitantes do Instituto Moderno do Porto*, 1915.

BPMP – *Fotografias do Instituto Moderno do Porto*, 1915.

Cinemateca Portuguesa – Documentário «*Instituto Moderno do Porto*», 1916.

Diário de Notícias – 30 de junho de 1915.

Correio da Manhã – 26 de outubro de 1916.

BIBLIOGRAFIA

- AUFDERHEIDE, Patricia (2007) – *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- BURKE, Peter (2004) – *Testemunha ocular: imagem e História*. São Paulo: EDUSC.
- CORNER, John (2008) – *Documentary Studies: Dimensions Of Transition And Continuity*. In AUSTIN, Thomas e JONG, Wilma – *Rethinking Documentary: New Perspectives, New practices*. Londres: Open University Press, p. 12-28.
- EITZEN, Dirk (1995) – *When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception*. In *Cinema Journal*. Vol. 35, No. 1, p. 81-102.
- FEITOSA, André (2013) – *O documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas*. Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371307904_ARQUIVO_ARTIGOANPUHDocumentariocomofontehistorica2013.pdf> [consulta realizada em 29/04/2019].
- KRACAUER, Siegfried (1997) – *Theory of film: the redemption of physical reality*. Oxford: Oxford University Press.
- LAGNY, Michèle (2009) – *O cinema como fonte da História*. In NÓVOA, Jorge, et al – *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*. São Paulo: UNESP, p. 29-40.
- NICHOLS, Bill (2005) – *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- PENAFRIA, Manuela (1999) – *O Filme Documentário – História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- PINTASSILGO, Joaquim e ALVES, Luís Alberto, coord. (2019) – *Roteiros da Inovação Pedagógica. Escolas e experiências de referência em Portugal no século XIX*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Instituto de Educação.
- REIGADA, Tiago (2015) – *Ensinar com a sétima arte: O espaço do cinema na didática da História*. Porto: CITCEM.
- SORLIN, Pierre (2008) – *Cine e Historia, una relación que hace falta repensar*. In CAMARERO, Gloria et al. – *Una ventana indiscreta, la Historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC, p. 19-32.
- VIEIRA, Helena (2019) – *O Instituto Moderno do Porto: um efêmero exemplo de inovação pedagógica*. In PINTASSILGO, Joaquim e ALVES, Luís Alberto, coord. (2019) – *Roteiros da Inovação Pedagógica. Escolas e experiências de referência em Portugal no século XIX*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Instituto de Educação, p. 239-261.

A MEMÓRIA DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO CINEMA:

O CASO DE *EL LABIRINTO DEL FAUNO*, DE GUILLERMO DEL TORO

ISABELLA ALESSANDRA CORTADA*

Resumo: Sendo a memória colectiva uma construção social e um factor de identidade de uma comunidade, então como viver com esquecimentos impostos? Como conviver diante do apagamento (desmemória)? Na disputa pelo que lembrar, é possível pensar em memórias subterrâneas que expressam o testemunho dos excluídos e dos esquecidos da memória oficial. Assumindo uma nova postura no relato histórico de acontecimentos vividos, vários foram os autores que «consagraram» a sua arte fílmica aos usos e resgate da memória, assim como aos «usos do esquecimento». De entre os muitos possíveis, falaremos aqui de Guillermo del Toro e do seu *Labirinto del Fauno*, de 2006.

Palavras-chave: história; memória; «desmemória»; cinema.

Abstract: Being the collective memory a social construct and a factor of identity for any community, how are we supposed to live with oblivion? How are we to live upon the deletion of the past (de-memorizing)? Amidst the dispute at what to remember, it is possible to think of underground memories that express the spoken word of the excluded and of the neglected from the official memory. Shaping a new perspective on History accounts, innumerable filmmakers consecrated their art to the experience of memory and the uses of oblivion. Amongst the many possible, we call upon Guillermo del Toro and his *Labirinto del Fauno* from 2006.

Keywords: history; memory; oblivion; cinema.

INTRODUÇÃO

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme¹, é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. O objectivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do mesmo. Não obstante, não assumiremos aqui tal vertente tecnicista do «Olhar» analítico, mas tão-somente a opção pelo «Olhar» crítico, na tentativa de estabelecer algum critério de validade – e de valor – na relação do objecto fílmico com um determinado fim (o seu contributo para a discussão do tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade...).

Nossa intenção é que o presente artigo possa pôr em evidência os usos da memória e do esquecimento dentro da perspectiva da *desmemória* ou da ideia de *memória confiscada*, à luz da experiência histórica. Nessa linha de pensamento, o caso da disputa pela

* ISAG / Universidade de Santiago de Compostela; Professora e investigadora em Estudos Literários e Inter-Artes. isabella.cortada@gmail.com

¹ AUMOUNT & MARIE, 1999.

memória na Espanha é paradigmático, visto que transcorridos agora mais de 80 anos sobre o fim da Guerra Civil (1936-1939) e passadas mais de três décadas da morte de Franco, o fascínio envolto em torno do tema persiste, assim como persiste a dificuldade da sociedade espanhola em superar esse passado de guerra e de franquismo. Subsistiu um novo hino nacional sem letra, pois os antigos versos remontavam à vitória do bando nacionalista, em 1939, liderado pelo *Caudillo*; o Vale dos Caídos, mausoléu erguido em homenagem aos insurrectos nacionalistas e onde também se encontra o túmulo do ditador, continua a receber flores frequentemente, embora a romaria em tributo a Franco tenha sido proibida; as estátuas do general foram retiradas de praça pública e as ruas foram renomeadas para que as homenagens às figuras importantes do governo franquista sejam esquecidas; contudo, as exumações de valas colectivas de vítimas da Guerra Civil ainda encontram obstáculos por parte do governo no que concerne a identificação dos corpos; o processo de revisão dos julgamentos proferidos durante a ditadura mantém-se interdito na esfera judiciária, ao ponto de existir uma crise entre o Supremo Tribunal da Espanha e o Tribunal Penal Internacional, principalmente com relação à validade da Lei de Amnistia, de 1977.

Esses são apenas os casos mais visíveis com que a sociedade espanhola tem vindo a lidar nos últimos tempos devido a toda a tensão pela posse de uma Memória dita «Oficial». Convém lembrar que a condição totalitária do estado franquista não poderia esquecer o sector cinematográfico como âmbito de acção ideológica. Diferentemente do que ocorreu na Alemanha nazista, na URSS estalinista e, parcialmente, na Itália fascista, no caso espanhol, o franquismo não adoptou um modelo de cinema «de estado», ainda que mantivesse um estrito controlo dos diversos ramos da indústria cinematográfica. Em vez de «eliminar» a iniciativa privada, para assim desenhar uma produção e um consumo cinematográfico adaptados às necessidades do regime, o franquismo manteve a mesma, embora estreitando as suas margens de acção mediante uma ampla gama de mecanismos: censura, subvenções, créditos sindicais, prémios, promoção internacional... Por outro lado, a intensa produção cultural do país também se mostrou sempre atenta às reivindicações políticas dos grupos que estiveram à margem da Memória Oficial. Através de obras de arte, livros e filmes, a memória dos «esquecidos» esteve fortemente ancorada, criando espaços físicos e simbólicos, carregados de representações divergentes das que o Estado buscou propagar ao longo dos anos de ditadura, e mesmo após o término do regime.

A produção significativa de reflexões sobre a complexidade e diversidade das questões pertinentes à *memória* mostram que esta é uma temática cada vez mais recorrente numa sociedade marcada pela aceleração do instantâneo, pelo efémero e pela crescente e notável diminuição de densidade temporal entre os acontecimentos e a sua percepção. Dentro desse âmbito cultural, a indústria cinematográfica consagrou um importante espaço para a divulgação de memórias das minorias e de grupos politicamente díspares do governo. E devido ao seu grande êxito, o cinema passou a ser um dos principais focos de resistência dessa memória não-oficial relegada à obscuridade. Em foco aqui, o filme de Guillermo del Toro, *El Labirinto del Fauno* (2006), enquanto «lugar» de resistência porque de memória também. Falaremos de Real e de Maravilhoso, de História e de Mito: a ficção e o documento histórico entrelaçados.

1. O CINEMA ENQUANTO LUGAR DE MEMÓRIA, CONTRA A «DES-MEMÓRIA»

Dentro da linha de defesa do uso do cinema como fonte, Rosenstone (1997) indaga se um filme histórico pode representar a realidade passada e se os historiadores podem usá-lo seriamente como fonte. Para além da análise do cinema como actividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer reflectir sobre a nossa relação com o passado, sendo encarado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a nossa concepção e conceito da mesma².

Aqui, a questão da demanda social faz-se presente uma vez que o cinema também opera na constante actualização dos acontecimentos, tal qual os livros didácticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos. Esta concorrência é um dos factores que têm levado os historiadores a rejeitarem o cinema como fonte, a recusar a utilização do filme histórico pela sua carência de rigor, pelas invenções e pela trivialização que confere às personagens e aos contextos. Mas isto seria a resposta pública. Veladamente, a resposta seria que os historiadores não controlam o cinema, o conteúdo de um filme histórico, já que a dificuldade de análise de uma fonte desconhecida exige a busca de elementos interdisciplinares. As regras de avaliação de um filme devem ter origem no próprio filme, nos seus modos e suas estruturas para que depois se possa analisar a sua forma de relação com o passado. Um filme é uma inovação em imagens da ideia de história que altera as regras do jogo histórico ao colocar as suas certezas e verdades em questão, uma vez que estas são oriundas de uma realidade visual e auditiva não captada e absorvida por palavras.

Segundo Rosenstone, o teórico do cinema compreende a história como um jogo sem regras, uma criação e uma manipulação dos significados do passado preocupando-se somente com o sentido e não com os factos que dão lugar a esse sentido³. É nesse ponto que destacamos a importância de uma análise histórica para o cinema e para os filmes históricos. Uma análise que articule estas diferentes esferas disciplinares, mas que mantenha o viés histórico em primeiro plano, atrelado às concepções e filiações de cada historiador. Qualquer filme pode ser situado historicamente e, se podemos estudar um livro em função de seu conteúdo, por que devemos analisar um filme meramente em função do seu reflexo?

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica mudar a nossa visão da história, em que o empírico é só uma maneira de encarar o passado e tal não implica romper com a noção de verdade e com a noção de prova, a essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado a ponto de o cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema implica entregar o conhecimento histórico, sua distribuição e produção a outro colectivo que não apresenta em seu horizonte preocupações importantes.

² ROSENSTONE, 1997: 16-17.

³ ROSENSTONE, 1997: 19.

Destarte, é o debate teórico sobre a relação entre cinema e história antigo e gerador de muitas polémicas. O ponto central do debate é a questão da captação da verdade, o que afastou e afasta o historiador do filme e do seu uso como fonte. Com os ataques e os debates surgidos com o Pós-modernismo, o questionamento da verdade atrelou-se ao questionamento dos métodos do historiador. Neste momento ganha terreno a inserção do cinema neste debate, cabendo destacar a ampla aquisição de conhecimento sobre a consciência do método historiográfico para a área da comunicação, mas o mesmo não ocorre em relação aos métodos fílmicos, ainda pouco familiares aos historiadores.

Se nas análises de Marc Ferro (1992) o filme é associado à ideologia dominante e, por consequência, às classes que o produzem, permitindo perceber uma contra-análise da sociedade e as transcrições fílmicas de visões concebidos por outros, Rosenstone, por seu turno, valoriza a estética dos filmes, intitulados por ele como pós-modernos, dotados de um novo meio de representar a história, uma história mais viva, mais presente, fora das escolas e dos meios académicos, onde o filme compõe uma nova forma de pensar que utiliza som e imagem. Mas não podemos ignorar que o saber está associado ao poder económico e à actual fragmentação do espaço e do tempo, onde tudo deve corresponder ao agora, dissociado de um passado e de um futuro, ou seja, glorificar a negação da heteronímia do conhecimento, sua desconexão com os elementos exteriores (de classe, económicos e políticos) que se correlacionam e determinam uma produção artística.

Para Rosenstone o porquê de nossas investigações condiciona o que encontramos no passado e a sua reconstrução. A diferença entre académicos e cineastas está no meio e nos seus fins, uma vez que os cineastas têm mais liberdade para personalizar seu trabalho e possuem um código de profissão diferente para o qual o critério de verdade é aquele que consegue manter a atenção do espectador⁴. Como um dos maiores exemplos destas manifestações culturais, a produção cinematográfica em Espanha, ao longo do período franquista (1939-1975), procurou servir como zona de amparo à memória da Segunda República e das vítimas da repressão franquista devido à inexistência de Lugares de Memória oficiais, como museus, cemitérios, estátuas, monumentos e datas comemorativas (vale lembrar que Lugar de Memória é entendido como qualquer objecto ou espaço destinado à recordação de personagens históricos, feitos, comemorações, etc. São lugares que carregam simbolicamente a memória em si empregue por uma comunidade ou sociedade).

Entretanto, conforme o processo de abertura democrática foi possibilitando a construção de outros Lugares de Memória para as vítimas da Guerra Civil, os filmes continuaram a ser uma das principais formas de manifestação da memória não oficial do país. Este fenómeno ocorre devido à possibilidade de transmitir a memória dos «perdedores» a um número muito maior de indivíduos, visto que o cinema possui um alcance significativamente maior do que os espaços arquitectónicos e os documentos oficiais, servindo como um Lugar de Memória alternativo que consegue transpor barreiras culturais, geográficas, históricas, políticas, ideológicas e sociais.

4 ROSENSTONE, 1997: 74-85.

Além disso, o receio de novos conflitos ideológicos poderem causar agitações no seio da sociedade espanhola resultou na permanência de alguns dogmas sociais impostos ainda durante o regime de Franco, dificultando a criação de Lugares de Memória oficiais para ancorar simbolicamente a memória da Segunda República e seus defensores. O Lugar de Memória torna-se mais significativo conforme o uso que se faz dele, pois é na interacção dialéctica com o espectador que se produz e reproduz o seu significado. A partir dessa premissa, os filmes que buscam representar a história da Espanha na Guerra Civil e o período em que Franco esteve à frente do Estado podem ser considerados Lugares de Memória não oficiais, pois, segundo Nora:

*São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência, vividos por um pequeno número, para uma maioria que deles não participou.*⁵

É importante salientar que as obras de ficção (sejam elas fílmicas ou literárias) criam uma dinâmica com as representações das memórias individuais e colectivas, acabando por gerar um intuito de preencher as lacunas existentes na história a partir de novas representações sobre determinado tópico. Nesse sentido, os filmes oferecem ao pesquisador uma reflexão sobre as relações que se estabelecem entre a produção cultural e a sociedade que a consome. Em última instância, aponta as permanências da memória em relação às questões do passado e às do presente. Além de ser uma obra de arte, o cinema é um produto social cujos elementos não são apenas estéticos ou linguísticos, mas também ideológicos e históricos; o filme é testemunho do seu momento de produção, o que implica procurar nas informações extra-fílmicas – ou seja, biografia dos autores, recepção da crítica e do público, polémicas em torno do filme, censura ou apoio do Estado, exibição, etc. – as motivações para sua realização. Nesse sentido, o filme sempre vai além de seu conteúdo, pois ele acaba por reflectir a mentalidade da sociedade, incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que o produziram⁶.

2. *EL LABERINTO DEL FAUNO*: MITO E GUERRA

O filme *El Laberinto del Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006) é mais um exemplo de entre um conjunto de obras vastas que foram produzidas no calor das disputas pela memória na Espanha dos anos 2000. Muito embora estas produções busquem representar os primeiros anos de legitimação do regime franquista na década de 1940 – onde a repressão do governo foi mais dura e a resistência armada antifranquista actuou com maior obstinação – os seus discursos estão intrinsecamente ligados ao contexto de realização das longas-metragens.

⁵ NORA, 1993: 21-22.

⁶ FERRO, 1992: 87.

Para compreender os elementos tensionadores da narrativa *El Laberinto del Fauno* cabe destacar como procedeu o contexto político e social após o fim do Franquismo. Diversos elementos são reflectidos no filme.

Franco morre em 20 de Novembro de 1975. A partir deste período em diante diversos debates ocorreram em torno da Guerra Civil e do Franquismo, mas somente em 2002 formou-se uma comissão constitucional no congresso de deputados para discutir as medidas do passado recente. Entre 2004 e 2006 o governo de Zapatero criou uma comissão que ampliou o debate e a 27 de Dezembro de 2007 criou-se a Lei 52/2007 que reconhece e amplia os direitos das vítimas da Guerra Civil. Esta lei é conhecida como *Lei da Memória Histórica*. Composta por 22 artigos, esta lei aborda diferentes esferas de reparações e acções. Reconhece o direito da reparação moral, impõe a retirada de símbolos franquistas, reconhece a actuação das Brigadas Internacionais, cria o centro da memória, estabelece a protecção aos documentos e o acesso aos arquivos públicos e privados. Esses mais de 30 anos desde 1975 produziram uma controvérsia no debate em torno da formação democrática. Muitos historiadores e cientistas sociais apontam que a democracia nasce de um pacto de silêncio, de um processo de desmemória.

O consenso da transição serviu-se do uso da história como arma política. Somente no limiar do século XXI se inseriu uma nova perspectiva nos meios de comunicação que ampliaram o debate e divulgaram o trabalho de associações e comissões que possibilitaram a abertura das valas. Para o Partido Popular, o passado estava superado, o Franquismo já era um facto histórico. Apenas o futuro deveria pairar no horizonte. Mas essa é uma visão que já vinha da extensão dos objectivos do Franquismo e, como tal, deve ser liminarmente refutada. A Espanha da guerra e do pós-guerra não foi apenas um país dividido em duas partes, uma nação que contava com dois grupos rivais, nacionalistas e republicanos, que, embora lutassem pelo mesmo ideal – uma nova Espanha – se excluíam pelas ideologias que apoiavam. Assim, mesmo com o fim da guerra, os republicanos seguem resistindo em confronto bélico ao novo regime, enquanto os fascistas entendem que, para nascer uma nova Espanha, é preciso liquidar todo o rastro de pensamento divergente existente.

Calcula-se que durante a Guerra Civil, somada aos trinta e seis anos da ditadura de Franco, morreram quinhentos e quarenta mil pessoas⁷, ou seja, o número calcula a mortandade tanto em guerra declarada quanto por motivos de perseguição e repreensão do Estado. Também se sabe que em Dezembro de 1939, com o fim da guerra e a vitória nacionalista, o número de presos republicanos em Espanha era de mais de duzentos e setenta mil⁸. Ao longo da ditadura franquista o número de presos políticos foi diminuindo gradativamente e isso deve-se a vários factores: morte, fuga para outros países, o abrandamento das políticas militares internas para evitar embargos internacionais – lembrando que, com a perda do eixo na Segunda Guerra Mundial, bloco formado pela Alemanha, Itália e Japão, Franco se encontrava isolado no que diz respeito à política ditatorial de direita, e assim foi obrigado a adoptar medidas que passassem uma imagem

⁷ ORTEGA, 2005.

⁸ PAYNE, 2007.

mais branda para a opinião pública internacional. Entre essas medidas, estavam as amnistias que a princípio diminuíram as penas dos presos políticos e que num segundo momento lhes concedia liberdade condicional. Porém, dos duzentos e cinquenta mil presos no ano de 1940, apenas cento e três mil haviam sido condenados por sentenças judiciais, o que comprova a arbitrariedade do regime fascista.

Os horrores da Guerra Civil Espanhola foram difundidos pela imprensa internacional da época. Até então uma guerra nunca tinha sido tão descrita, com palavras e imagens, e o confronto na Espanha ganhou notoriedade por chegar ao conhecimento daqueles que estavam muito distantes da frente de combate. Tanto os republicanos quanto os fascistas tinham os seus agentes de imprensa com um papel muito importante na batalha: a propaganda. Os bandos precisavam conquistar a Espanha, seja para pegar em armas, seja para auxiliar de outras formas, e muitos meios serviram para isso, como as artes, a poesia e a música. Com isso a guerra chegava a todo o país, angariando simpatias e apoios. A Guerra Civil Espanhola foi de facto um confronto que envolveu tanto civis quanto militares, e isso explica o facto da guerra se estender para além de 1939, ano de seu término, por conta da resistência de republicanos e da repressão fascista.

Franco contou com o partido militar mais duradouro de um movimento fascista na Europa: a Falange. Fundada em 1933 por José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), a Falange não foi a única responsável pela actuação fascista na Espanha, mas certamente é a que melhor representa o pensamento nacionalista. Em seu discurso de fundação do partido, Primo de Rivera é categórico nas suas palavras: esperava tornar a Espanha numa síntese indivisível, um Estado autoritário, e certamente tanto os falangistas quanto os demais franquistas seguiam esses mesmos ideais e, em *El Labirinto del Fauno*, a personagem Vidal representa esse ideal de Espanha. O filme retrata o período posterior à Guerra Civil Espanhola, remontando-nos ao ano de 1944 de consolidação do regime ditatorial do general Francisco Franco (o ano de 1944 constitui um dos últimos anos da II Guerra Mundial, da qual a Espanha não fez parte oficialmente, mas estava claramente apoiando Hitler). Em meio a este momento bélico vivido tanto pela Espanha quanto pelo resto da Europa, acompanhamos a história de Ofélia, uma jovem delicada e sonhadora de 13 anos, que viaja com a mãe, Carmen, a qual sofre uma gravidez de risco, para um posto militar no norte do país. Já no local, a menina encontra Vidal, cruel capitão do exército franquista, novo marido de Carmen e que não sente afecto algum pela enteada. Enquanto Vidal se preocupa em acabar com a resistência republicana, Mercedes, empregada do capitão, ajuda clandestinamente o grupo de rebeldes, cujo líder é seu irmão, com apoio do médico local. Certa noite, porém, Ofélia explora os arredores do lugar e encontra as ruínas de um labirinto, em que reside um fauno. O misterioso ser reconhece-a como uma princesa herdeira do trono do Reino Subterrâneo, Moanna, e desafia a menina a realizar três perigosas provas antes da lua cheia que, se cumpridas, comprovarão sua identidade. No desenrolar dessa missão, Ofélia desloca-se constantemente entre a realidade sangrenta imposta pela ditadura franquista e sua realidade individual na busca pela sua identidade.

Esta obra é repleta de simbologias que remetem aos tradicionais contos de fada, de modo que o discurso político – aparentemente secundário – atinge os espectadores atra-

vés da narrativa sem que se perceba. O filme acompanha a permanência do debate acerca da memória da resistência antifranquista, porém busca dar ênfase à luta contra o franquismo – mesmo que aparentemente mostre apenas o conflito entre as personagens. Nosso interesse pela obra em questão deu-se fundamentalmente não apenas pela temática retratada, mas pela maneira como o filme concretiza a aproximação entre o discurso da historiografia sobre a época e o discurso literário, mais precisamente o maravilhoso dos contos de fadas e do mito. Tal diferencial coloca-nos a seguinte reflexão: em que medida a obra dialoga com a memória da época revisitada e com a discussão sobre o tema nos nossos dias ao resgatar um momento histórico comprovadamente ocorrido, colocando-o em relação com o mundo do maravilhoso mítico? Para a investigação da questão colocada, tomemos como caminho inicial uma análise de como cada um desses «mundos» ou «realidades» são reconstruídos pela obra. Como introdução ao filme, deparamo-nos com as seguintes informações: «Espanha, 1944. A guerra civil terminou. Escondidos nas montanhas, grupos guerrilheiros ainda combatem o novo regime fascista, que luta para suprimi-los». A imagem apoia-se, portanto, na palavra escrita a fim de situar o tempo (histórico) e o espaço (concreto) em que se desenrolarão as acções. Com letras pequenas e brancas e o fundo negro, o texto promove um tom sério e documental ao verbal, enquanto os sons de ventania, de um sussurro agonizante e de uma melodia melancólica constituem uma atmosfera de medo e terror. Podemos perceber até mesmo características técnicas que reforçam o momento tenebroso que o país vivia. Todas as cenas são escuras, mesmo quando em ambientes externos, a chuva, a lama, a penumbra são elementos constantes que reforçam a visão cruel, negativa e pesada do momento do pós-guerra.

Os elementos descritos acabam por inserir o espectador num ponto de vista próprio da historiografia em que se «pressupõe objectividade»⁹. Somos, então, motivados a activar nossos conhecimentos prévios sobre o momento que será retratado, certamente cenas de guerras, torturas, dentre outras. As cenas seguintes e o desenrolar das acções confirmam as expectativas do espectador. Baseando-se nos factos históricos, acompanhamos e vivenciamos por meio da fruição da obra o mundo do franquismo autoritário e repressor que, assumindo um discurso que se pretende monológico, busca a submissão de todos os que estão sob sua liderança, sufocando incansavelmente e violentamente as acções dos rebeldes. Apesar de abordar um período de ditadura, podemos pensar que com o fim da guerra os confrontos haviam cessado, mas para entender o quão real é a recriação do embate entre o Capitão Vidal e os republicanos é importante olhar de facto para o que foi o país nos anos que se seguiram ao comando do «Generalíssimo».

Ao longo do filme o Capitão não mostra apenas ser autoritário, mas cruel e sanguinário. Desde a primeira cena ele apresenta-se duro com Ofélia, intransigente com Carmen, autoritário e prepotente com o médico. Vidal ignora as fragilidades tanto da menina quanto de sua mãe, desconsiderando os conselhos do médico quando este diz que Carmen não deveria ter feito a viagem para o moinho ou quando diz que não há

⁹ LEITE, 2001: 71.

certeza de o filho que a mulher espera ser um homem. Porém, por mais exagerada que possa parecer a representação que Vidal faz dos generais e do exército franquista, os números citados acima somados às inúmeras descrições e imagens da Guerra Civil Espanhola mostram o quão perto do real está a personagem do Capitão.

O filme, apesar de ser assumidamente uma ficção, faz uma alusão muito próxima do que de facto aconteceu na guerra da Espanha. Assim, é construída uma atmosfera de horror predominante, ambiente criado em perfeita consonância com os testemunhos daqueles que vivenciaram os anos sangrentos da ditadura. Guillermo del Toro, por meio de uma personagem que de tão cruel nos parece caricata, leva à cena a «verdade» absoluta incorporada pela ditadura franquista, revelando-nos a essência de todo pensamento totalitário. O totalitarismo e o governo ditatorial não foram exclusividade da Espanha. Ao longo do século XX outras partes do mundo experimentaram o sabor amargo de viver sob a repressão da força militar, a falta de liberdade, o mando de governantes que, mesmo com o fim das monarquias, tinham o poder de vida e morte de seus cidadãos. Os governos autoritários nunca deixaram de existir, nem tampouco a resistência de cidadãos contra eles. Assim, o filme representa uma guerra específica, mas pode remeter a muitas outras guerras contra as ditaduras, em outros países, espalhando dessa forma realidades e sentimentos semelhantes como se cumprisse o papel mítico, como veremos adiante, por seu carácter universal.

Em contrapartida, a reconstituição de uma época na qual predomina a violência física e, principalmente, ideológica, choca-se tanto com a narrativa protagonizada por Ofélia, que representa o mundo da fantasia, em que predominam a imaginação e as infinitas possibilidades da existência humana, quanto com o próprio título da obra *El Labirinto del Fauno*, cuja presença do vocábulo labirinto traz-nos referências, dentro da tradição mítica, ao antigo labirinto cretense. A representação desse mundo do maravilhoso é-nos introduzida a partir do seguinte discurso, narrado por uma voz masculina e grave: «Conta-se que há muito, muito tempo, no Reino Subterrâneo onde não existe mentira nem dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, burlando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez do lado de fora, a luz do sol cegou-a e apagou da sua memória qualquer indício do passado. Ela esqueceu-se de quem era e de onde vinha. Seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E, passados alguns anos, ela morreu. No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar...».

Escutando a narrativa, logo reconhecemos o contador de histórias, descendente dos narradores primordiais, que contavam o que tinham ouvido ou conhecido, representando a memória dos tempos a ser preservada pela palavra e transmitida de geração para geração. Retoma-se, portanto, um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo através de um ponto de vista fixo¹⁰, onde tempo e espaço situam-se fora da realidade conhecida e resultam da consciência mítica do início dos

¹⁰ GOTLIB, 1988: 30.

tempos¹¹. Dessa maneira, ainda que a aproximação à tradição literária dos contos de fadas e do mito pareça afastar-nos da reconstrução de factos concretos da ditadura franquista retratada no filme, acabamos por ser confrontados com uma concepção de memória de tempos remotos e que pode ser capaz de iluminar a reflexão sobre a época e, num âmbito maior, a discussão do tema da memória em nossos dias. De origem remota e popular, os mitos constituem-se em narrativas que, por meio do pensamento maravilhoso, exemplificam a busca do ser humano que ao longo dos tempos procura entender o mundo que o cerca e a si mesmo. É possível afirmar que a memória mítica não deixa de ser, também, uma espécie de memória colectiva, uma vez que era por meio do mito, antes do advento da ciência, que o homem buscava explicar os acontecimentos¹².

De maneira ampla, o mito define-se por relatar a memória de um acontecimento originado num tempo primordial. Segundo Mircea Eliade (1963), graças à memória presente nessas narrativas, ou seja, à memória mítica, seria possível a recuperação das realidades originais. Como relatos próprios de um momento da «criação», tais histórias acabam por revelar modelos de ritos e de actividades significativas do ser humano. Nesse sentido, por carregarem questionamentos humanos essenciais, Nelly Novaes Coelho (2000) destaca ainda como característica de tais histórias o facto de guardarem um conhecimento fundamental, referente à experiência primordial do homem em relação ao mundo e à vida. Por outro lado, a narrativa fílmica não apenas introduz o ponto de vista mítico, como estabelece um rico diálogo com a questão da lembrança e do esquecimento. A memória da princesa, pelo seu desejo de conhecer o novo e pela ânsia por liberdade, foi apagada e, agora, somente após uma longa jornada de busca existencial, metaforizada pela comprovação de sua identidade de princesa, será capaz de resgatar o seu conhecimento do passado e de si mesma.

Por outro lado, com respeito à figura do labirinto, podemos dizer que o filme é contextualizado em um momento histórico, em certa medida, muito próximo ao mito original, ou seja, temos uma situação de opressão instaurada pela ditadura franquista, cujo líder Vidal, da mesma maneira que o rei Minos, não medirá esforços e vidas para manter a soberania da ordem estabelecida. Retomando os significados simbólicos do mito, segundo Junito de Souza Brandão (2002), o símbolo do «touro» representaria a dominação perversa exercida por Minos, cuja injustiça tirânica é simbolizada pelos jovens atenienses destinados a servir de pasto ao monstro. Ao prender o monstro no labirinto, tece-se um raciocínio ilusório, a dominação perversa de Minos, e o Minotauro, continua a viver. O rei é assim incessantemente obrigado a opor-se à sua sabedoria, a alimentar sua atitude monstruosa, o que o torna incapaz de reconhecer o seu erro e renunciar às condições impostas aos atenienses.

É possível observar, dessa maneira, uma intensa relação entre a época histórica retratada e o conhecimento advindo da memória mítica resgatada pelo discurso maravilhoso presente em *El Labirinto del Fauno*. Ademais, a aproximação entre o discurso

11 COELHO, 2000: 104.

12 FIORIN, 2001.

maravilhoso mítico não apenas responde e justifica as indeterminações que encontramos com respeito à ausência de elementos mais concretos e factuais na retoma daqueles anos vividos pela Espanha, como fundamentalmente coloca-nos uma profunda reflexão sobre a memória da época. Parece-nos que a obra não tem como foco principal reconstruir os acontecimentos de maneira específica e sim, ao relacionar a memória daqueles anos ao maravilhoso mítico, propor-nos a reflexão sobre atitudes e comportamentos que acompanham o ser humano desde tempos imemoriais, atitudes e comportamentos estes cuja memória ainda sobrevive por meio dos mitos.

A aproximação entre o discurso historiográfico e o pensamento maravilhoso presente na narrativa mítica na constituição da obra cinematográfica em estudo relaciona-se às discussões mais pertinentes sobre o tema do resgate e conservação da memória em nossa contemporaneidade. Nessa ordem de ideias, é fundamental o facto de que várias são as perspectivas a partir das quais podemos observar o passado e o ponto de vista da memória, já que as acções podem ser vistas e pensadas a partir de um ângulo muito mais universalizante, e que só o mito é capaz de nos proporcionar. Além disso, ainda que, num primeiro momento, pareça que a obra realiza uma fuga do que poderíamos considerar o resgate da memória da realidade histórica de factos passados, a inserção do mito não apenas ilumina a reflexão sobre a época e sobre a repetição do gesto ou atitude humana retratada, mas dialoga com a própria essência do acto de lembrar como reconstrução e releitura do passado. Ainda, segundo Ecléa Bosí, «a memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência que é capaz de inovar»¹³.

O *Labirinto do Fauno*» permite reflexões capazes de abarcar uma análise estética do filme – que possui tamanha precisão de realidade, causando um efeito de que o fabuloso se torna parte do real, confundindo-se, através da própria realidade de Ofélia que vive, literalmente, a fantasia como e em realidade – mas, além de uma análise estética, permite uma percepção profunda da relação que se estabelece entre opostos que, só aparentemente parecem opostos, mas os quais o filme organiza em verdadeiro paradoxo, em que coexistem e não se anulam. Realidade e ficção; o mundo real em sua crueza e a fantasia, a fábula; a vida e o desejo de viver e o que oferece de mais propício à morte: a guerra. O desejo de imortalidade em meio a um cenário de mortalidades excessivas. Estas questões ficam tão bem fundamentadas quando inseridas num contexto de uma guerra que, mesmo «oficialmente» acabada perpetuou por muito tempo; manteve-se pelas consequências irreparáveis, como exposto no filme, sentidas não só emocionalmente, mas na prática do quotidiano, moldando vidas e atitudes pelas próprias circunstâncias, assim como provocando atitudes diferenciadas e totalmente diversas de indivíduo para indivíduo, deixando claro os movimentos múltiplos e as facetas de uma guerra que desde seu início foi desigual mesmo em âmbito nacional. ‘*Labirinto do Fauno*’, portanto, é um filme que caminha no sentido oposto dos filmes que tratam de guerra, uma vez que a mescla de fantasioso e de real abre novas perspectivas de abordagem, permitindo ao director ir

13 BOSÍ: 1994: 68.

para além da verosimilhança e fazer um relato inteiramente novo sobre determinado assunto. Algo parecido com o que acontece no filme israelense «Valsa com Bashir», no qual o director faz um documentário a respeito da guerra no Líbano utilizando uma animação.

El Labirinto del Fauno é uma obra de ficção que indiscutivelmente nos remete a um facto histórico. Sendo assim, se o estudo historiográfico pode ser visto como uma reconstrução da memória ao mesmo tempo em que levanta questionamentos sobre o olhar dirigido ao facto histórico, é pertinente uma abordagem fictícia dos factos, mesmo que seja por meio do enredo do filme que constantemente remete ao mundo maravilhoso dos contos de fadas. Com isso, apesar da personagem de Vidal ser tão fictícia quanto o Fauno, ambos retomam uma memória de opressão e horror presentes em distintas e diversas épocas e sociedades. Assim, tão importante quanto entender o real visando sua exactidão objectiva e concreta são as muitas perspectivas a partir das quais se pode olhar esse real. Ou, segundo as palavras do narrador primordial ao encerrar o filme: «Diz-se que a princesa voltou para o reino de seu pai, e reinou com justiça e bondade por muitos séculos, que foi amada por seus súbditos e que deixou detrás de si, poucos rastros de sua existência, visíveis somente para aqueles que saibam onde olhar».

Neste sentido, esta obra fílmica insere-se num quadro de diversas produções que têm como tema central a memória, testemunhos e relatos do passado. Este fenómeno só ocorre graças às circunstâncias sociopolíticas onde é possível regressar ao passado, recuperá-lo, interpretá-lo e representá-lo. Após o final da Guerra Civil, com a instauração da Ditadura franquista, o trauma não era mencionado no âmbito literário e cinematográfico. Havia uma «causa não dita» presente nas representações. As menções à guerra eram efectuadas através de alegorias ou formas muito subtis, pela forte censura vigente. A partir da década de 1960 e até o final do período franquista, começaram a explorar-se as consequências de um passado traumático, mas as referências eram dominadas pelo contexto em que a relação do período representado com o efeito nas personagens não eram explícitos. Com o fim da Ditadura em 1975 e no decorrer da década de 1980, ganham destaque as consequências da transição para a democracia. Com um passado mais conhecido e explorado pela abertura de arquivos e novas pesquisas, na década de 1990, as memórias e os testemunhos começaram a ganhar destaque no meio cultural espanhol.

CONCLUSÃO

O tempo que foi continua pulsando, vivo, dentro do tempo que é. O direito de lembrar não figura entre os direitos humanos consagrados pelas Nações Unidas, mas hoje mais do que nunca é necessário reivindicá-lo e pô-lo em prática: não para repetir o passado, mas para evitar que se repita; não para que os vivos sejam os ventríloquos dos mortos, mas para que sejam capazes de falar com vozes não condenadas ao eco perdido da estupidez e da desgraça. Quando está realmente viva, a memória não contempla a história, mas convida a fazê-la.

Assim sendo, pode-se concluir que o ponto de vista da obra fílmica aqui usada vai ao encontro da necessidade de elucidar a importância da resistência da guerrilha e o sofrimento causado à parcela civil da sociedade espanhola durante os anos de perseguição e opressão do regime franquista. Dessa forma, os filmes que retratam esta problemática ajudam a realocar a memória das vítimas do regime de Franco, transmitindo aos espectadores a intenção de trazer à tona o debate acerca da disputa de memória na Espanha pós-franquista, fazendo das figuras da guerrilha e seus simpatizantes como símbolos da memória não oficial. Isso explica-se pela forma como eles se apropriam dos mesmos mecanismos necessários para a formação e consolidação da Memória Coletiva: por meio das conversas entre indivíduos é que se constroem associações sobre uma vivência comum, permitindo a edificação de pontes entre suas próprias lembranças e as lembranças de outros por meio da empatia. Com base na narrativa da memória individual desenvolve-se a memória de um grupo (daqueles que reivindicam a memória das vítimas da ditadura), reforçando o debate e a reivindicação da Memória Oficial.

É inegável que a guerra e os traumas gerados pela miséria humana são capazes de promover uma cultura de consumo de novelas, de filmes biográficos e de ficção, alimentando a indústria do entretenimento e suas manobras comerciais. Entretanto, o acesso do público a esses produtos da indústria cultural acaba realimentando uma série de representações sobre a História, mas também concede visibilidade às reivindicações políticas e sociais de um determinado grupo. Historicamente, o cinema espanhol que protestou contra o regime franquista serviu de Lugar de Memória devido à inexistência de outros que contemplassem a memória dos esquecidos; com a transição democrática e a sua consolidação, as produções espanholas passaram de uma alternativa de reafirmação de memória a uma reivindicação estratégica, aproveitando-se da difusão dos filmes para alcançar um maior público. O aumento da produção e abrangência da história não acadêmica reflecte realmente a preponderância que as memórias conquistaram no plano cultural, sendo responsáveis principalmente pela retoma do debate político e jurídico, em contraponto a um silêncio institucional que somente nos últimos anos vem sendo rompido. Uma coisa é certa: a memória exige o conhecimento do passado e de todas as suas consequências. Repensar a história e reconstruir memórias subterrâneas, silenciadas, ocultadas, pode contribuir para pensar outros futuros e imaginar uma sociedade onde os desaparecimentos e a tortura, por exemplo, não estejam presentes.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (1999) – *L'Analyse des Films*. Nathan, 2.^a Ed.
BOSI, Éclea (1994) – *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
BRANDÃO, Junito de Souza (2002) – *Mitologia Grega* (vol. III). Petrópolis: Vozes.
BYWATER, Tim; SOBHACK, Thomas (1989) – *Introduction to Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York: Longman.
COELHO, Nelly Novaes (2000) – *A literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna.
ELIADE, Mircea (1963) – *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.
FERRO, Marc (1992) – *História e Cinema*. São Paulo: Paz e Terra.

- FIORIN, José Luiz (2001) – «In principio erat verbum». In *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática.
- GOTLIB, Nádia Battella (1998) – *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- JELIN, Elizabeth (2002) – *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom (2005) – *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King.
- LE GOFF, Jacques (1996) – *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes (2001) – *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- LONGMAN CARMONA, Ramón (1996) – Como se Comenta un Texto Fílmico. Cátedra.
- NORA, Pierre (1993) – *Entre a memória e história: a problemática dos lugares*. In *Projecto História*. São Paulo, n.º 10, p. 7-28, dez.
- ORTEGA, José Antonio; SILVESTRE, Javier (2005) – *Las consecuencias demográficas da la Guerra Civil*. Galicia: X Congreso de la AEHE.
- PAYNE, Stanley G. (2007) – *La Época de Franco*. Cap.: *Gobierno y Oposición (1936-1969)*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- RIBEIRO, Joana Marques (2009) – «A construção do maravilhoso e do insólito em ‘O Labirinto do Fauno’», de Guillermo del Toro. In: *Simpósio o Insólito e seu Duplo*. Rio de Janeiro. Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010, p. 123-136. Neamp, disponível em <www.pucsp.br/revistaaurora>.
- RICOEUR, Paul (2007) – *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- ROSENSTONE, Robert (1997) – *El Passado em imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- RUTSKY, R. L.; GEIGER, Jeffrey (2005) – *Film Analysis: A Norton Reader*. W.W. Norton & Company.
- SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente (2006) – *Cine y Guerra Civil Española – del mito a la memoria*. Madrid: Alianza. Disponível em <net/entelequia/pdf/2008/e07a02.pdf>. [Consulta realizada em 21/03/2019].
- SARLO, Beatriz (2007) – *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SCHACTER, Daniel L. (1999) – *En busca de la memoria*. Barcelona: Grupo Zeta, 1999.
- TODOROV, Tzvetan (2000) – *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.

NUNCA ME ESQUECI DE TI: A FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA DE UM LUGAR

ANA ISABEL BARBOSA LINO*

Resumo: Para a elaboração deste artigo, fruto de uma investigação académica no âmbito da História da Fotografia, dentro dos estudos da Cultura Visual, recorreu-se a um registo fotográfico português, dos anos 50/60 do século XX, cuja temática recai sobre a paisagem da zona portuense das Fontainhas. Como principais objetivos, pretendeu-se elaborar a análise da fotografia, abordando questões técnicas e formais, bem como esboçar um pequeno estudo sobre o fotógrafo, Jorge Henriques. Todavia, trabalhou-se a imagem sobretudo do ponto de vista da memória do lugar: um dos primeiros passeios públicos da cidade, palco de festejos e lembranças.

Palavras-chave: fotografia; Porto; Fontainhas; Jorge Henriques.

Abstract: Regarding the elaboration of this article, which results from an academic investigation in History of Photography, within the studies of Visual Culture, we selected a Portuguese photographic record, dating from the years 50/60 of the 20th century, whose thematic falls on the landscape of the area of Fontainhas (Porto). As the main goals, we intended to elaborate the analysis of the photograph, addressing technical and formal issues, as well as sketching a small study about the photographer, Jorge Henriques. Nevertheless, the image was mainly read from the point of view of the history of the place: one of the first public walks of the city, stage of festivities and memories.

Keywords: photography; Porto; Fontainhas; Jorge Henriques.

INTRODUÇÃO

O registo fotográfico data dos anos 50/60 do século XX. Como tal, no decorrer deste trabalho, investigou-se a zona do Passeio das Fontainhas durante essa mesma época, comparando-a com a atualidade, para que se percebessem as razões que levaram o autor a capturar aquele momento, naquele sítio. Como principais motivações para a escolha deste registo (e, portanto, da temática que retrata) assinalam-se a curiosidade por este confronto entre as *Fontainhas* da altura em que foram fotografadas e as dos dias de hoje, bem como a vontade de conhecer a obra e a figura de Jorge Henriques, tão pouco estudado até agora.

A imagem fotográfica foi encontrada durante uma pesquisa na *web* por fotografias da zona oriental do Porto. Foi fácil escolhê-la para a nossa análise, especialmente pela sua luz e pela mensagem que parece querer transmitir, deixando no ar alguma nostalgia – a mesma que inspirou o título que se atribuiu ao trabalho: *Nunca me esqueci de ti*, como a canção homónima de Rui Veloso, cantor criado no Porto desde a infância.

Como objetivos específicos, pretende responder-se a algumas questões – a) onde estaria posicionado o fotógrafo?; b) a que horas fotografou?; c) como está hoje esse lugar? – para este último, servimo-nos sobretudo da observação direta no território e da análise de antigos documentos fotográficos e cartográficos.

* CITCEM. up201202039@letras.up.pt



Figura 1 – Sem Título. Jorge Henriques, anos 50/60. Positivo, papel, p/b, 23x24cm, gelatina e sais de prata. Centro Português da Fotografia; Pertence ao conjunto de fotografias que foram selecionadas para a exposição «Domingo de Manhã», patente no CPF no ano de 2002. Código de referência: PT/CPF/JH/00014.

Quanto ao processo de recolha de dados, este passou, em primeiro lugar, pela pesquisa sobre o fotógrafo: no arquivo digital do Centro Português de Fotografia (CPF)¹. Seguiu-se a leitura de obras bibliográficas relacionadas com o tema e com a exposição em que a fotografia foi apresentada (de seu nome *Domingo de manhã...*²). Recorreu-se ainda a uma visita presencial ao CPF para obter ainda mais informações sobre Jorge Henriques. Já para o estudo do local, a investigação foi feita sobretudo na plataforma GISA (do Arquivo Histórico Municipal do Porto), no já referido arquivo digital do CPF e em monografias específicas. De seguida, procedeu-se à observação no local e à captação de imagens (ver apêndice 2, 3 e 4), para posterior comparação com registos de outras épocas e, por fim, foi elaborado o presente relatório escrito.

O FOTÓGRAFO: JORGE HENRIQUES

Nascido em Coimbra, Jorge Henriques vem residir no Porto entre 1943 e 1981 por motivos profissionais. É durante vinte e um anos (1950-1971) que, até ao meio dia das manhãs de domingos e feriados, fotografa a zona ribeirinha da cidade. Todavia, após a morte da sua esposa, acaba por perder o ânimo para a arte de fotografar. Fotógrafo

¹ <https://digitarq.cpf.arquivos.pt/> consultado pela última vez a 30/04/2019, às 16:50h.

² SERÉN, 2002.

amador e salonista³, foi sócio e membro da direção da Associação Fotográfica do Porto (AFP). A sua obra segue o caminho do Pictorialismo, marcado pelas técnicas desenvolvidas de luz e sombra:

De acordo com os ideias e regras salonistas, o seu trabalho demonstra um grande apuramento técnico e um esplêndido tratamento da luz. Herança do Pictorialismo é naturalmente a relação entre o enquadramento e a temática, por vezes fortemente lírica e tendo como actores indivíduos ou grupos populares, o que é comum ao sentido do Salonismo⁴.

Em Junho de 2007 o seu espólio, composto por 65 documentos fotográficos, foi doado ao CPF, onde o podemos encontrar hoje.

ANÁLISE DA IMAGEM FOTOGRAFICA

A imagem fotográfica estudada encontra-se, então, na coleção do Centro Português da Fotografia. No ano de 2002, juntamente com outras fotografias de Jorge Henriques, fez parte da exposição, que aí teve lugar, denominada *Domingo de Manhã*.

Retrata uma caminhada no passeio das Fontainhas, possivelmente entre pai e filho, pelo que se caracteriza como figurativa. Em termos de classificação genérica, insere-se na fotografia de rua, mostrando uma cena passageira, com figuras humanas no seu dia-a-dia, ladeadas por arquiteturas, exacerbando o carácter temporário da ação, podendo também ser considerada fotografia documental por se associar à história de um lugar, se bem que não tenha sido criada para tal fim. Enumerando alguns parâmetros técnicos, é um registo de grande formato, positivo, com suporte em papel, monocromático: preto e branco com dominante fria (azulada). O processo fotográfico realizou-se com prova de gelatina de prata. Quanto à textura pictórica, o grão praticamente não se manifesta, sendo visível apenas no lado superior esquerdo da imagem fotográfica, o que pode indicar uma menor sensibilidade da película.

Numa leitura primária encontram-se três figuras humanas, duas a caminhar pela rua, entre um muro e habitações, com a ponte Luís I num plano de fundo, e uma terceira num plano mais afastado. Quanto ao contexto, não tivemos acesso a informações detalhadas que nos indiquem a intenção do fotógrafo, a não ser o seu gosto por fotografar durante os passeios matinais de Domingo.

Passando a um nível morfológico, analisamos agora o enquadramento: quanto à composição dos elementos na imagem, vemos em destaque as arquiteturas (os edifícios, o passeio e a ponte), e ainda alguma vegetação (as árvores), as suas sombras e em menor escala, as três figuras humanas mencionadas anteriormente, duas numa posição central, constituindo o ponto de focagem. De facto, o número de figuras é reduzido em relação à

³ «A ele muito se deve a longa prática desse estilo a que, pela divulgação nas corporações criadas e valorizadas pelo Estado Novo, se chamou Salonismo». A arte fotográfica, in SEREN, Maria do Carmo – A representação de si: o retrato da Fotografia Beleza in SOUSA, 2008.

⁴ Excerto do texto do convite para a exposição Domingo de Manhã, in <https://novaziodaonda.wordpress.com/2011/09/13/jorge-henriques-domingo-de-manha/>, dia 04-06-2016, às 18:24h.

componente espacial – não as encontramos nem no plano mais próximo nem no mais afastado, mas num plano intermédio –, ou seja, a ênfase é colocada nos elementos urbanos, sugerindo a amplitude do espaço. Trata-se de um plano geral, já que as figuras estão enquadradas no contexto desse espaço, existindo leitura entre eles. Quanto ao posicionamento da câmara, estamos perante um plano picado ou *plongée* – que favorece esta percepção espacial.

Num nível compositivo, a perspetiva é atmosférica porque os planos distantes parecem mais suaves, com perda de pormenor, do que os planos próximos, mais detalhados. A composição é aberta, num espaço concreto, exterior e aberto. O tempo acusa a instantaneidade: capta o momento da caminhada, não se tratando de uma fotografia encenada, mas sim fruto de um olhar pictorialista e sensível.

Predominam as linhas retas oblíquas, com algumas verticais e horizontais, que se interseccionam, atribuindo à imagem fotográfica dinamismo e ritmo através da repetição, visíveis, por exemplo, nas árvores, nas sombras, nos tabuleiros da ponte (ver apêndice 1). Nota-se uma certa inclinação da linha do horizonte, que é elevada, mas conservando a verticalidade de alguns elementos como as árvores.



Figura 2 – Linhas identificáveis na imagem fotográfica

A iluminação, natural, é sobretudo de contraluz e de alta intensidade porque os contrastes entre luz e sombras são fortes e ajudam a tornar o cenário espetacular. Por um lado, contrastam os claros sobre escuros e escuros sobre claros (como vemos entre a roupa estendida e o muro ou as casas), por outro lado existe uma harmonia entre o tom do rio e do céu.



Figura 3 – Comparação entre sombras a diferentes horas do dia. Esquerda: fim da tarde. Direita: c. 12:00(?)

FOTOGRAFIA COMO MEMÓRIA DE UM LUGAR: FONTAINHAS, PORTO

Analisa-se agora a paisagem a partir do Passeio das Fontainhas, comparando-a com a atualidade. Em 1831, o lugar das Fontainhas era considerado um dos mais belos miradouros da cidade, com as suas ruas ladeadas de canteiros e uma fonte ao centro. Foi a primeira varanda portuense sobre o Douro. Em 1790, o espaço recebeu gradeamentos a toda a volta⁵, com portas que à noite se fechavam. A alameda, cujo traçado é atribuído a José Francisco de Paiva, tornou-se local de passeio para os portuenses que fruía da sombra dos plátanos colocados de forma simétrica, da fonte e de tanques para lavar roupa, que ainda hoje podemos observar. Em 1871, foi alargada para nascente e nela foi edificado um muro para a proteção do caminho-de-ferro⁶. Continua visível um túnel ferroviário, aberto em 1888, cuja linha ligava a Alfândega de Miragaia à estação de Campanhã, entretanto desativado.

Em 1877 erguia-se a Ponte D. Maria e em 1886 a de Luís I. Nos anos 90 do século XX aparecia a Ponte São João. Todas posteriores à construção do Passeio, são alguns dos elementos paisagísticos que lhe dão a sua singularidade. Contudo, nos dias que já lá vão, os visitantes das Fontainhas encantar-se-iam antes com a paisagem vegetalista, as colinas e a vinha da outra margem. Hoje, a Alameda é menor, devido à construção da ponte do Infante, mas as Fontainhas continuam o palco imperdível da noite de São João. Era lá que todos os Sábados de manhã se realizava a Feira da Vandoma, atualmente deslocada para a Avenida 25 de Abril⁷.

⁵ COUTO, 1998: 146.

⁶ BARROS, 2010: 105.

⁷ De acordo com informação recebida através de um assistente do website <http://www.visitporto.travel/Visitar/Paginas/default.aspx>, dia 21-04-16 às 12:25h.

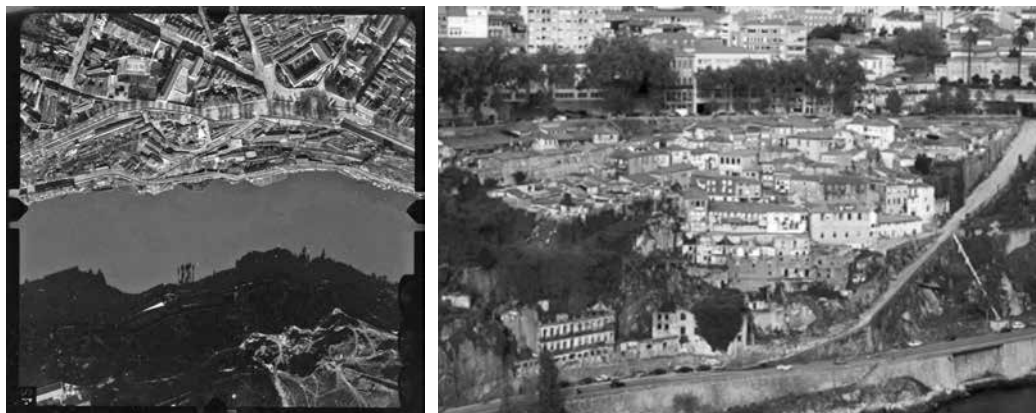


Figura 4 – Esquerda: Vista aérea da zona do Passeio e da Alameda das Fontainhas, 1939/1940 (<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/587885/?q=rua+do+sol>); Direita: Vista sobre a escarpa das Fontainhas, Carlos Silva, 2012 (<http://porto-sentido.blogs.sapo.pt/tag/fontainhas>).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como objetivos deste trabalho, procurou-se responder a algumas questões: Onde estaria posicionado o fotógrafo? A que horas fotografou? Como está hoje o local? Depois do estudo efetuado, os resultados foram bem-sucedidos. Através da deslocação ao local, depreendemos que o fotógrafo estaria posicionado na rampa da Rua do Sol, com o olhar apontado para o Passeio das Fontainhas (no sentido da Ponte Luís I). Analisando a direção das sombras, através de fotografias em diferentes alturas do dia e com o auxílio de um relógio de sol desenhado manualmente, conclui-se que seriam aproximadamente dez horas da manhã quando Jorge Henriques criou a fotografia.



Figura 5 – Possível localização do fotógrafo (Rampa do Sol). Esquerda: Fotografia da autora. Direita: Plano em que se vê a Rua do Sol e o Passeio das Fontainhas, 1839. AHMP, disponível em <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-ofdescription/documents/334887/?q=rua+do+sol>.



Figura 6 – Vista sobre a rampa da Rua do Sol, Carlos Silva, 2012. AHMP, disponível em <http://porto-sentido.blogspot.pt/tag/fontainhas>.

Numa última fase, comparou-se o estado atual da área fotografada com a imagem fotográfica, assinalando os elementos identificáveis que ainda se assemelham aos captados nos anos 50/60. Assim sendo, sabemos que o Passeio das Fontainhas não foi alvo de grandes transformações estruturais, excetuando as que respeitam à edificação da Cooperativa de Habitação de S. João das Fontainhas, mas que a sua envolvente foi bastante modificada tendo em conta as derrocadas da escarpa, a construção de elementos como a Ponte do Infante, o Viaduto e Parque de Estacionamento Duque de Loulé.



Figura 7 – Esquerda: Passeio das Fontainhas antes da construção do edifício da Cooperativa, com vista da rampa da Rua do Sol (direita), João Avila, 2013, retirada de ÁVILA, João – O espaço sobranste: o caso dos viadutos, dissertação e Mestrado Integrado em Arquitetura, apresentada à Faculdade de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona, sob orientação do Professor Dr. Arq. Manuel Joaquim Soeiro Moreno, Porto, 2013, p. 52. Direita: Passeio das Fontainhas durante a construção do edifício da Cooperativa. Vista para os plátanos.



Figura 8 – Assinalamento de pontos comuns identificáveis às duas épocas.

Quanto à obra de Jorge Henriques, a partir da análise desta imagem fotográfica, torna-se possível a confirmação do seu enquadramento dentro das práticas correntes da fotografia portuguesa dos anos 50 e 60.

A abordagem metodológica proposta, e que se utilizou para esta investigação, enquadra-se nos mais recentes campos da História da Arte, que, entretanto, se vem abrindo a temáticas relacionadas com a imagem, numa perspetiva contemporânea, e que conformam a Cultura Visual. A par com o cinema, a fotografia torna-se, a largos passos, um imprescindível método de análise do Património construído, permitindo a maior exatidão dos estudos da História Urbana.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Joaquim Jaime Barros Ferreira (1987) – *O Porto Na Época Dos Almadas (1757-1804)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Doutoramento.
- BARROS, Susana Pacheco (2010) – *História do Porto, a cidade dos Almadas, das reformas pombalinas à véspera das invasões*, vol. 8. Matosinhos: QN – Edições e Conteúdos, SA.
- COSTA, Sofia Elisabete Nogueira (2014) – *A Fotografia de Família no Sistema de Informação Marques da Silva/Moreira da Silva: uma abordagem sistémica*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre.
- COUTO, Júlio (1998) – *O Porto em 7 dias*, 2.ª Edição. Porto: Campo das Letras.

- FERNANDES, Marcos (s/d) – *A fotografia nos anos 40, 50 e 60 | Espaço para Humanismo, Neorealismo, Reportagem Subjetiva, Paisagem Social, e Salonismo, no tempo fotográfico de Artur Pastor*. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Artur%20Pastor/artigo_marcosfernandes.pdf>.
- NORA, Pierre (1993) – *Entre a memória e história: a problemática dos lugares*. In *Projecto História*. São Paulo, n.º 10, p. 7-28, dezembro.
- PINTO, Jorge Ricardo (2007) – *O Porto Oriental no Final do Século XIX*, Porto: Edições Afrontamento.
- SEBASTIÁN, Francisco Javier Lázaro (2011) – *Salonismo y Tardopictorialismo en el panorama fotográfico español de la década de los cincuenta. La Sociedad Fotográfica de Zaragoza y su Salón Internacional*, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, revista número 17. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3848549>>.
- SERÉN, Maria do Carmo [et al.] (2002) – *Domingo de manhã*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- SOUSA, Fernando de (coord.) (2008) – *Espólio Fotográfico Português*, Porto: CEPSE.
- TAVARES, Emília – *Hibridismo e Superação: A Fotografia e o Modernismo Português*. Disponível em <http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/hibridismo_e_superao_emlia_tavares.pdf>.

SÍTIOS WEB VISITADOS

- Biografia de Jorge Henriques escrita por Eric Breia Disponível em <<http://www.jorge-henriques.com/quem-e->>. [Consulta realizada em 17-02-16, às 20:30h].
- Biografia de Jorge Henriques. Disponível em <<http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=39165>>. [Consulta realizada em 17-02-16, às 20:38h].
- Turismo do Porto. Disponível em <<http://www.visitporto.travel/Visitar/Paginas/default.aspx>>. [Consulta realizada em 21-04-16, às 12:25h].
- «O Bando foi à descoberta dos Túneis». Disponível em <http://bando-do-cafe-progresso.blogspot.pt/2010_11_01_archive.html>. [Consulta realizada em 21-04-2016, às 12:33h].
- Fotografias das Fontainhas. Disponível em <<http://porto-sentido.blogs.sapo.pt/tag/fontainhas>>. [Consulta realizada em 21-04-16, às 12:35h].
- Um Comboio e Três Linhas por Dario Silva. Disponível em <<https://aventar.eu/2010/05/11/um-comboio-e-tres-linhas/>>. [Consulta realizada em 21-04-16, às 12:37h].
- Porto – Despedida do Comboio a Vapor via Larga 25-3-1977 por Paulo Moreira. Disponível em <<http://retratosdeportugal.blogspot.pt/2009/03/porto-despedida-do-comboio-vapor-via.html>>. [Consulta realizada em 21-04-16, às 12:37h].
- ASSOCIAÇÃO FOTOGRAFICA DO PORTO, MANUEL MAGALHÃES Fotografia Disponível em <<http://mmagalhaesfotografia.blogspot.pt/2010/07/associacao-fotografica-do-porto.html>>. [Consulta realizada em 23-04-2016, às 12:32h].
- «À conversa com...», por Sérgio B. Gomes. Disponível em <<http://artephotographica.blogspot.pt/2009/03/conversa-com.html>>. [Consulta realizada em 23-04-16, às 13:23h].
- «Movimento Pictorialista». Disponível em <<http://noolhar.tv/foto-conteudo/movimento-pictorialista>>. [Consulta realizada em 23-04-16, às 13:36h].
- Fotografia aérea da cidade do Porto: 1939-1940: fiada 20, n.º 437. Disponível em <<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/587853/?q=rua+do+sol>>. [Consulta realizada em 25-04-2016, às 19:36h].
- Fotografia aérea da cidade do Porto: 1939-1940: fiada 21, n.º 469. Disponível em <<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/587885/?q=rua+do+sol>>. [Consulta realizada em 25-04-2016, às 19:37h].
- Texto do convite para a exposição *Domingo de Manhã*. Disponível em <<https://novaziodaonda.wordpress.com/2011/09/13/jorge-henriques-domingo-de-manha/>>. [Consulta realizada em 04-06-2016, às 18:24h].

Plano que mostra (...) os terrenos compreendidos entre a lingueta da Rua do Sol e a Escada dos Guindais (...). Disponível em <<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/334887?q=rua+-do+sol>>. [Consulta realizada em 27-04-2016, às 10:38h].

A IMAGEM DO VINHO:

O CASO DA QUINTA DO VESÚVIO (REGIÃO DEMARCADA DO DOURO – DOURO SUPERIOR)

CARLA SEQUEIRA*

OTÍLIA LAGE**

Resumo: *A par do desenvolvimento das marcas comerciais, na sequência da Convenção de Paris (1883) e do Acordo de Madrid (1891), o sector vitícola desenvolveria acções no sentido do reconhecimento e criação de mecanismos legais de defesa da marca regional.*

Após a análise da evolução do enquadramento legal das marcas e denominações de origem no sector dos vinhos, desde finais do século XIX até à actualidade, reflectiremos sobre o rótulo como «construção da imagem para o exterior»¹.

De seguida, numa abordagem semiótica da imagem dos vinhos durienses a partir dos rótulos, ensaia-se uma breve análise à marca Vesúvio de vinhos produzidos e comercializados pela Quinta do Vesúvio, no Douro Superior, a partir da observação estético-funcional de ideias, símbolos e sinais de composição de algumas imagens dos seus registos de marca, selos e rótulos, desde 1847 a 2009. Faz-se uma revisitação histórica aos vinhos afamados, Moscatel e Porto, que ficaram na história local-global desta exploração agro-industrial e apresenta-se a longa história da emblemática quinta duriense que deu nome a esta marca de vinhos de prestígio e valor para as importantes empresas vitivinícolas que detiveram a sua propriedade: D. Antónia A. Ferreira e Sucessores, Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto e, desde 1989, o Grupo Symington Family Estates, actual proprietário.

Palavras-chave: *vinho; marca comercial; denominação de origem; rótulos.*

Abstract: *Alongside the development of trade marks, following the Paris Convention (1883) and the Madrid Agreement (1891), the wine sector would develop actions to recognize and create legal mechanisms for defending the regional brand.*

After analyzing the evolution of the legal framework of brands and denominations of origin in the wine sector, from the end of the 19th century until today, we will reflect on the label as «construction of the image abroad»¹. Based on a semiotic approach to the image of wines, a brief analysis is made of the Vesuvius brand of wines produced and marketed by Quinta do Vesuvio in the Upper Douro, from the observation of ideas, symbols and signs of composition of some images of their brand registers, stamps and labels, between 1847, 1863-1902, 1913-1936 and 2009. It is made a historical review of the famous wines, Moscatel and Porto, which remained in the local-global history of this agro-industrial exploration and presents the long history of this emblematic Quinta that gave its name to this wine brand of prestige and value to the important wine companies that owned it: D. Antónia A. Ferreira & Suc. and Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto, or still hold it today, since 1989, the Symington Family Estates.

Keywords: *wine; trade mark; designation of origin; labels.*

EVOLUÇÃO DO ENQUADRAMENTO LEGAL DAS MARCAS E DENOMINAÇÕES DE ORIGEM NO SECTOR VITÍCOLA

Em meados de década de 1880, a crise instalara-se no Douro devido à devastação provocada pela filoxera e à crescente utilização de vinhos estranhos à Região Demarcada do Douro (RDD) pelo sector comercial, em consequência não só da diminuição de produ-

* Investigadora em História Económica e Social da FLUP/ CITCEM. cferreira@letras.up.pt

** Investigadora integrada do CITCEM / FLUP. otialilage@sapo.pt

¹ GUICHARD, 1997.

ção decorrente do flagelo das vinhas mas também da instituição de um regime de liberdade de comércio, em 1865, que facilitava a proliferação de fraudes e falsificações.

A oposição de interesses entre os viticultores durienses e os exportadores do Porto e viticultores de outras regiões vitícolas portuguesas acarretou, a breve prazo, sucessivas reivindicações pela restauração do regime proteccionista no sector vitícola, particularmente no que à RDD dizia respeito.

A Região reclamava a garantia da marca regional, isto é, a utilização da denominação de origem (DO) *Porto* exclusivamente pelos vinhos produzidos no Alto Douro. Em plena crise, a marca regional era vista como um meio de recuperação económica ao garantir a genuinidade do produto e impedir as fraudes, falsificações e mistificações.

Desde finais da década de 1870 que se repetiam as denúncias de fraudes na utilização da marca regional. Quase em simultâneo, começaram a ser enviadas representações às Cortes, a par da publicação de artigos na imprensa e realização de comícios onde se defendia o reconhecimento legal da marca *Porto*. Esta questão tivera os seus primórdios na década de 1860 quando se discutiu a reforma da legislação do sector, e Afonso Botelho de Sampaio e Sousa apresentou um projecto, que viria a ser considerado como «a lei da marca», em que propunha o investimento na criação de tipos de vinho diversificados e autónomos, pensando em especial nos vinhos de segunda categoria².

Como refere Alberto Ribeiro de Almeida «a DO é, como sabemos, muito antiga, mas o seu reconhecimento jurídico como figura autónoma, independente dos outros direitos de propriedade industrial que têm uma função semelhante de distinção e de garantia (como é o caso da marca de certificação), é relativamente recente»³.

Num primeiro momento, o poder central respondeu às reivindicações aprovando a Lei das marcas de indústria e do comércio, de 4 de Junho de 1883, cujo objectivo era garantir a concorrência leal nas transacções comerciais.

As marcas de fábrica e de comércio surgiam no contexto do direito de propriedade industrial e no seguimento da assinatura da Convenção da União de Paris (CUP), em 20 de Março de 1883⁴ onde, a uma escala maior, se fizera também sentir o conflito de interesses e o peso do *lobby* do sector comercial e exportador, com a manifesta oposição a disposições que contrariassem as práticas comerciais. Assim, a CUP não protege directamente as Denominações de Origem, considerando-as como designações genéricas e equiparando-as a indicações de proveniência. No seu artigo 10.º, proíbe as falsas indicações de proveniência, desde que acompanhadas de nome comercial fictício.

A referida Lei de 4 de Junho de 1883 estabelecia como ilícita a indicação, na marca de um produto, de um país ou de uma região onde não houvesse sido produzido. No caso específico dos vinhos, obrigava a que fosse também indicado o país ou região produtora, a par do nome da quinta ou da freguesia onde esta estava situada.

O estabelecimento da Comissão de Defesa do Douro, em Dezembro de 1885, constituiu uma data fundamental no movimento em defesa da marca histórica dos vinhos

² SEQUEIRA, 2011: 44.

³ ALMEIDA, 1999: 178.

⁴ O texto foi revisto em Bruxelas (1900) e ainda em Washington, Haia, Londres, Lisboa (1958) e Estocolmo (1967).

durienses. Assistir-se-ia ao desenvolvimento de diversas iniciativas institucionais, que envolveriam também as autarquias, insistindo-se na necessidade de prevenir a usurpação da DO através da aplicação de marcas regionais a todos os vinhos e da demarcação das respectivas regiões produtoras. O debate acabaria por chegar também ao Parlamento, onde os diferentes interesses, inter-regionais e sectoriais, encontravam representação.

O Douro exigia a regulamentação da Lei de 4 de Junho de 1883 de modo a que a garantia «às localidades de produção» aí prevista tivesse execução prática. Neste contexto, a criação da Real Companhia Vinícola de Portugal (RCVNP), em 1888, ajudava a responder às reivindicações regionais mas fez aumentar o conflito vivido no sector, em consequência da possibilidade que lhe era concedida de vender com marca oficial própria.

No momento em que «a questão da marca tornava-se o centro das discussões»⁵, surgia o Acordo de Madrid⁶ em «resultado da insuficiência do art. 10.º da Convenção de Paris»⁷.

O Acordo de Madrid, assinado em 14 de Abril de 1891, constituiu o primeiro passo importante no sentido do reconhecimento das DO como entidade autónoma do ponto de vista jurídico. Como refere Alberto Ribeiro de Almeida⁸, este Acordo foi a primeira instância onde a protecção das denominações de origem começou a ser verdadeiramente encarada, ao visar a repressão das indicações de proveniência falsas ou falaciosas.

O seu artigo 4.º consagrava a indicação de proveniência de produtos vinícolas, estabelecendo que a indicação de origem dada pelo nome geográfico do país ou da região de produção nunca poderia transformar-se em denominação genérica de um tipo de vinho. No Douro, o Acordo de Madrid passou a ser encarado como instrumento de defesa da marca regional por se entender que a aplicação do nome geográfico a produtos agrícolas designava um produto que não podia ser obtido senão naquele determinado lugar. O que o Douro pedia era que se transpusesse esta interpretação para a legislação nacional.

Esta questão tornar-se-ia cada vez mais premente, com uma manifesta dualidade de critérios e conceitos. O cerne estava na diferença entre produto agrícola e produto industrial, entre marca regional e marca comercial. De um lado, o sector exportador, representado pela Associação Comercial do Porto (ACP), argumentava que a marca lhe pertencia, não reconhecendo qualquer direito ao Douro. Para a ACP, a marca era não apenas o rótulo, o nome do fabricante, as insígnias, mas também a prática de produzir vinho com recurso à lotação com vinho de várias proveniências, «prática seguida há muito no fabrico de vinhos pelo comércio do Porto»⁹. Do outro, os viticultores durienses que defendiam que a marca *Porto* não era denominação de um tipo de vinho mas marca de região, tal como ficara estabelecido no Acordo de Madrid e novamente confirmado na Conferência de Bruxelas, em 1910.

⁵ SEQUEIRA, 2011: 152.

⁶ Portugal ratificou o Acordo de Madrid em 1893. O Acordo seria revisto na Conferência de Londres (1934), alargando o âmbito de protecção ao incluir a proibição de falsas indicações de proveniência em produtos publicitários.

⁷ ALMEIDA, 1999: 155.

⁸ *Idem*.

⁹ SEQUEIRA, 2011: 138.

Nos inícios do século XX, as elites durienses nomearam uma comissão de estudo da lei das marcas regionais, apontando no sentido da diversificação: marca *Portwine* para os vinhos licorosos, vinho virgem do Douro para os vinhos de consumo.

Mas apenas em 1906, o Governo reconhecia o direito do Douro à denominação de origem do vinho do Porto, apresentando um projecto que definia os vinhos generosos de tipo regional comercialmente reconhecidos e delimitava as regiões que os produziam.

E somente com a ditadura de João Franco se conseguiria fazer prevalecer algumas das reivindicações regionais, através da publicação do decreto de 10 de Maio de 1907, que permitiria a «definitiva identificação legislativa do nome de vinho do Porto com os vinhos generosos produzidos no Douro, passando aquele a ser a denominação de origem protegida destes»¹⁰.

Em 1914-1915, teve lugar um momento-chave no reconhecimento da marca regional, no âmbito do Tratado Luso-britânico. Aqui se espelharam, de forma paradigmática as questões políticas e de luta de grupos de interesse subjacentes a esta questão. Travou-se um movimento institucional e popular, acentuou-se o diferendo inter-regional, mas assistiu-se à união entre os sectores da produção e do comércio em defesa do reconhecimento da marca *Porto*.

Instrumento legal previsto no Acordo de Madrid, aparentemente o Tratado consistia numa tentativa de o Estado proteger o vinho do Porto da concorrência de falsificações e imitações no mercado britânico. Mas na verdade, a identificação de vinho do Porto com o produzido na Região Duriense não ficava estabelecida, originando movimentações e conflitos. O diferendo continuava a centrar-se na definição de vinhos licorosos, que o Sul pretendia manter como tipo genérico¹¹.

A nível internacional, procurava-se conseguir a repressão das falsas indicações de proveniência junto dos países que não haviam aderido ao Acordo de Madrid, como era o caso da Alemanha. Assim, no âmbito do Tratado de Versalhes os países vencidos na I Guerra Mundial ficaram obrigados a tomar medidas contra as falsas indicações de proveniência e a proteger as DO dos produtos vinícolas de uma forma eficaz¹².

Ainda no plano internacional, em 29 de Novembro de 1924 seria criado o *Office International de la Vigne et du Vin* (OIV), com directas responsabilidades na definição rigorosa e protecção das DO, reprimindo as fraudes e concorrência desleal.

Na actualidade, a DO tem uma natureza jurídica, sujeita a interesses económicos, sociais, políticos e legislativos.

De acordo com Alberto Ribeiro de Almeida, a DO continua, como no passado, a não ser unanimemente reconhecida, e nem todos os Estados ou organizações internacionais consagram essa figura no seu ordenamento jurídico. Assiste-se a uma duplicidade de situações, entre os estados produtores e os estados consumidores. Nos primeiros, a DO

¹⁰ MOREIRA, 1998: 244.

¹¹ O *lobby* sulista mostrar-se-ia, numa primeira fase, preponderante, impedindo a tomada de medidas legislativas por parte do Governo, mas a questão acabaria por terminar com sucesso para o Douro, em Maio de 1916. Ver, a este respeito, PEREIRA & SEQUEIRA, 2004.

¹² ALMEIDA, 1999: 207.

surge como um sinal distintivo do comércio, um direito de propriedade industrial dotado de regulamentação própria, que indica uma certa origem geográfica do produto e garante a sua qualidade. No segundo grupo de países, a DO não é reconhecida, não goza de protecção, levando a que os titulares de DO se deparem com dificuldades na obtenção de uma protecção eficaz ou no combate às contrafacções e imitações.

Por exemplo, o Acordo de Lisboa¹³, relativo à protecção das denominações de origem e seu registo internacional, surgido por proposta do governo português para a adopção de um novo acordo de registo internacional das DO, teve como objectivo disciplinar a protecção internacional das DO, «como sinal distintivo diferente da indicação de proveniência»¹⁴. Assinado em 31 de Outubro de 1958, consagrou o nível de protecção desejado pelos países produtores, mas grande parte dos países consumidores não aderiram.

Conforme refere Alberto Ribeiro de Almeida, «o Acordo de Lisboa é uma manifestação de autonomia das DO»¹⁵. Contudo, não havendo reconhecimento, pelos países importadores, do conceito de DO, a respectiva «jurisprudência, e legislação não admitem» essa autonomia «confundindo-a com outros direitos de propriedade industrial, como sejam as marcas, o nome comercial ou as indicações de proveniência»¹⁶.

Por outro lado, o Acordo de Lisboa exige o reconhecimento e protecção da DO no país de origem. No caso português, o Código da Propriedade Industrial (CPI), aprovado pelo Decreto-Lei 16/95 e modificado pelo Decreto-Lei 141/96, tem um capítulo próprio relativo às denominações de origem e indicações geográficas (art. 249 a 256). Porém, o diferendo entre marcas comerciais e regionais mantém-se uma vez que o CPI não tem uma norma específica para as DO «afamadas», mas apenas para as marcas (art. 191).

Ora, «a marca e a DO são duas modalidades vizinhas da propriedade industrial. Uma e outra são sinais distintivos colocados sobre mercadorias introduzidas no mercado»¹⁷.

Como nos diz Luís Gonçalves, «após as primeiras legislações de marcas no século XIX, a marca tinha uma, e só uma, função autonomamente protegida: distinguir e garantir uma única e constante fonte de origem dos produtos»¹⁸. A função primordial da marca é, pois, «distintiva»¹⁹.

Embora a denominação de origem possa ser usada numa marca e «o uso de um nome geográfico para distinguir, na concorrência, produtos provenientes de região correspondente a esse nome»²⁰ seja uma prática de tempos antigos, existem diferenças substanciais entre a marca e a DO, em termos jurídicos.

A denominação de origem é um direito de carácter colectivo, «pertence aos produtores de uma zona determinada»²¹. É formada pelo nome geográfico da região, localidade

¹³ Ratificado por Portugal em 1966, ano em que entrou em vigor. Revisto na Conferência de Estocolmo de 1967, e modificado em 2 de Outubro de 1979.

¹⁴ ALMEIDA, 1999: 176.

¹⁵ *Idem*, p. 178.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 336.

¹⁸ GONÇALVES, 2001: 101.

¹⁹ ALMEIDA, 1999: 334.

²⁰ ALMEIDA, 2001: 342.

²¹ ALMEIDA, 1999: 181.

ou território. Os titulares não a podem ceder temporária ou definitivamente. Pode ser aposta a qualquer produto, desde que corresponda às condições exigidas. Não está sujeita a caducidade. Tem uma função distintiva e indicativa da origem geográfica e de certas características qualitativas típicas.

A marca é propriedade exclusiva do seu titular, que a pode utilizar como muito bem entender, inclusive cedê-la a título precário ou definitivo. Não pode ser constituída exclusivamente por indicações de proveniência geográfica e o seu registo caduca pela sua não utilização.

QUINTA VESÚVIO, MARCA DE VINHOS E IMAGEM DE MARCA

São vários os traços de ordem económica, social e cultural inscritos na pioneira marca Vesúvio de vinhos do Porto produzidos e comercializados pela Quinta do Vesúvio, de valor real e simbólico para as empresas vitivinícolas: A. A. Ferreira, Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto, Sucessores de A. A. Ferreira²² e, a partir de 1989, Symington Family Estates²³.

A Quinta do Vesúvio consolidou o seu prestígio e estatuto lendário sob a imensa fortuna e vocação empresarial de D. Antónia Adelaide Ferreira, figura histórica do Douro Oitocentista, quando o vinho do Porto era sobretudo exportado a granel, prevalecendo, até meados do século XX, as marcas de casas exportadoras (importadores/distribuidores): Warre, Sandeman, Cockburn's, Graham's, Roriz, Ramos Pinto, etc.

Terá sido «em 1704 que o primeiro vinho do mundo a ser engarrafado que se tem notícia, foi um Porto, e outra primazia desse vinho foi em 1863, quando surge a primeira marca fantasia para um vinho, Quinta do Vesúvio, da tradicional Família Ferreira»²⁴.

O registo da marca Vesúvio (renovado de 1902 a 1932) e etiqueta-rótulo com inscrição do ano 1863, ilustram essa data inaugural desta marca nacional e internacional (fig. 1).

Os herdeiros do património de D. Antónia «continuaram a produzir no Vesúvio excelentes vinhos lotados com os de outras propriedades da família ou vendidos a outros produtores do Douro»²⁶,

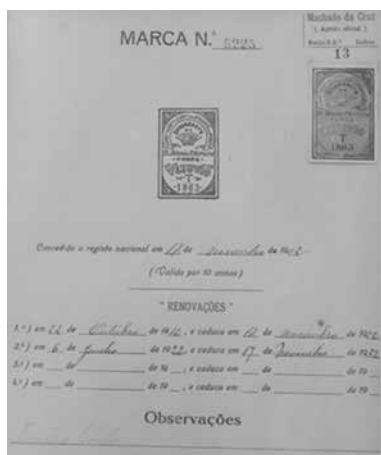


Figura 1 – Registo de marca de 17 Nov. 1902 e rótulo Porto Vesúvio 1863²⁵

²² A Casa Ferreira foi «A.A. Ferreira» (desde a morte de António Bernardo Ferreira II, 1844, até à morte de D. Antónia, 1896), «A.A. Ferreira, Sucessores» (de 1896 a 1898), «Companhia dos Vinhos do Porto» (em 1898), «Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto, SARL», depois «SA» (de 1898 a 1987) e «A.A. Ferreira SA». LEAL, 2012: 57.

²³ Há documentos da Quinta do Vesúvio (1823-1989) nos Arquivos Históricos da Casa Ferreira e da Symington Family (1850-1956), consulta que se agradece a Paula Montes Leal e Jorge Barreira.

²⁴ CABRAL, 2013.

²⁵ AHCF – *Álbum das marcas registadas da Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto*.

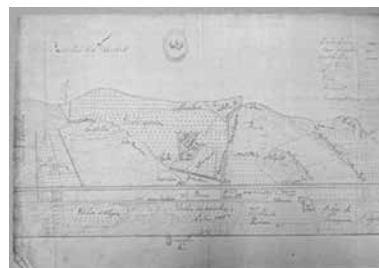
²⁶ *Quinta do Vesúvio*. Symington Family [s.d.], 13-14.

vindo depois a marca Vesúvio a ser relançada como herança activa nos *Port Wines* e Vinhos DOC – Douro da Quinta do Vesúvio, do Grupo Symington, «a nível da sua arrojada gestão e imagem multimarcas»²⁷.

Na considerada imagem do vinho «adquirem importância no argumento de venda, quer o nome da empresa ou da marca como garantia de laços de fidelidade e rotina, confiança e/ou dependência entre negociante e fornecedor, distribuidor, retalhista e freguês, quer o local, a área, o espaço: a geografia (...)»²⁸.

Nessa complexidade diacrónica em que interagem mercados, evolução dos gostos e modos de consumo e marketing, impõe-se como dominante sincrónica a imagem da marca no seu discurso escrito e iconográfico e funções principais de informação visual e de comunicação.

A Quinta do Vesúvio, no concelho de Vila Nova de Foz Coa, é das mais notáveis quintas do Douro, lugar primordial do império agrário e geografia sentimental de D. Antónia Adelaide Ferreira (1811-1896), que lhe granjeou reputação histórica e lendária. Destaca-se pela sua grandeza e origem remota. Com uma longa história de cinco séculos, remonta à antiga e fidalga Quinta das Figueiras. Foi adquirida, em 1820, por António Bernardo Ferreira, tio e sogro que viria a ser de D. Antónia, sob cuja gerência aí trabalhavam, em 1826, 500 homens (muitos galegos). Com uma produção de 120 pipas de vinho, a maior colheita da região, em 1827, aí se construíram grandes armazéns, lagares e adega²⁹.



Figuras 2 e 2a – Quinta do Vesúvio, vista da estação ferroviária.
Quadro de Manuela Martins (1980); Logotipo da Quinta

Figura 3 – Planta da Quinta do Vesúvio (1883).
AHCF.

Esta propriedade de elite de D. Antónia, só designada Quinta do Vesúvio em 1830, foi, após a sua morte, herdada pelo filho António Bernardo Ferreira III, mantendo-se na família durante mais de cem anos, sempre como fornecedora da Casa Ferreira.

²⁷ Entrevista em 21/2/2019, na sede do Grupo Symington (Gaia) com Luís Martins, Director Administrativo da Symington Vinhos SA e Miguel Carr Potes, Gestor Sénior de Comunicações da Symington Family Estates, aos quais se agradece.

²⁸ GUICHARD, 1997: 152.

²⁹ AHCF – *Dossier Quinta do Vesúvio* – Dr. Manuel de Lemos.

É hoje propriedade da Symington Family Estates, sob cuja administração se veio a tornar um autêntico «museu vivo»³⁰ da vitivinicultura duriense mantido, a custos elevados, como património histórico e cultural único³¹.

A vitivinicultura da quinta com 141ha de vinha velha e nova, nos 326ha de sua área total, exposta a extremos climáticos e grande variação de altitude, continua a produzir vinhos de referências autónomas e superior qualidade e vintages de topo. A área vinícola, especializada em vinhos do Porto, mantém técnicas originais de vinificação hoje quase extintas no Douro. A colheita das uvas continua a ser manual e a pisa realizada em ritual tradicional, por homens e mulheres, em grupo de 40 a 50. Como única alteração neste processo tradicional, foi instalado nos antigos lagares um sistema de refrigeração moderno para controlar a temperatura e otimizar a fermentação dos mostos. É um dos poucos lugares do Douro onde a produção dos vinhos mantém a tradição.

Os excelentes vinhos do Vesúvio que, outrora, melhor representavam a produção vitícola de Portugal, participaram na Exposição Universal de Paris (1855), sendo distinguidos com a medalha de 1.ª classe e, mais tarde, nova medalha de ouro, em Paris (1878). Depois de visitar esta quinta, em 1876, Vila Maior, notável estudioso do Douro, escreveu que todo o vinho do Vesúvio era «fabricado escrupulosamente e com perfeição». O que se traduziria em vinhos «fabulosos, soberbos», galardoados com *Grands Prix*: Philadelphia 1876; Vienna 1879; Paris 1900; Londres 1902; Porto 1904; Milão 1906, e, ainda, em várias outras Exposições: Londres 1874 (Vesúvio 1868, 1870 e 1872); Viena de Áustria 1873; Berlim 1888; Paris 1889; Exposição Internacional Rio de Janeiro 1908; Exposição Sevilha 1929, etc.³².



Figuras 4 e 4a – Rótulos Vesúvio «Grand Prix» 1863 (Expos. 1865). Col. Symington³³

Entre 1895 e 1910, multiplicaram-se os registos de marcas de vinhos da Casa Ferreira, com renovações até 1936. Contabilizaram-se no álbum das marcas registadas da Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto³⁴, A. A. Ferreira Sucessores³⁵, 16 registos de marcas de vinhos com concessão definitiva e/ou renovação de 10 em 10 anos do registo nacional (por vezes registados ainda em Londres, Inglaterra, Rio de Janeiro e Brasil): A.A.F.; A.A.F. O Porto; Vesúvio 1863; Vesúvio Moscatel 1847; D.A.A.F.; Vinho da Casa Ferreirinha; Vesúvio (rótulo); Vesúvio; Vesúvio (tarja preta) Ferrei-

³⁰ Entrevista referenciada.

³¹ Quinta do Vesúvio. Symington Family.

³² AHCF – Exposições de Vinhos – Representações da Casa. Arquivo Casa Ferreira, Série n.º 540 e copiadore de correspondência F. Torres 1875-1878 e 1878-1880 – A.A.F.

³³ Imagens de rótulos Vesúvio, coleção Symington, cedidas por Miguel Potes, Gestor Sénior de Comunicações – Symington Family Estates, a quem se agradece.

³⁴ O nome desta firma comercial, fundada em 1898, foi registado sob o n.º 523 em 20 de março de 1901. AHCF – Álbum das marcas registadas da Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto.

³⁵ O nome comercial A. A. Ferreira, Sucessores foi registado sob o n.º 279 em 15 de junho de 1906 e no Brasil em 31 de Agosto de 1909. AHCF – Álbum das marcas registadas da Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto.

rinha (rótulo); Ferreirinha vinho de mesa (rótulo); Ferreirinha; Ferreirinha (tarja preta) e D. Antónia; e sob o n.º 33876, em 18 de Maio de 1926, o registo da marca Vezúvio, denominação internacional «Vezúvio» e nacional «Quinta do Vezúvio», com registo perpétuo.



Figuras 5, 5a e 5b – 2009 Quinta do Vesúvio Vintage Porto³⁶

O Quinta do Vesúvio Vintage 2009, ano de vindima excepcional 2008, é um vinho do Porto de edição limitada, de que apenas foram produzidas 7.200 garrafas. Foi guardado em tonéis da Quinta do Vesúvio durante 18 meses sendo depois engarrafado, sem qualquer filtração. Destina-se a ser bebido em ocasiões especiais, vocacionado para colecionadores e/ou consumidores conhecedores, configurando-se assim como um *Porto* superior de categoria especial e marca de luxo portadora de longo e reconhecido prestígio.

O rótulo desta embalagem, em sua estética formal equilibrada e minimalista ao nível de elementos gráficos e textuais simples, mantém destacado o ano de colheita e o nome da quinta simbolizando, através do *design* visual e formato rectangular encimado por elemento gráfico circular – sinal estilizado da rosácea da capela neobarroca da Quinta do Vesúvio –, património assim valorizado.

Na linha dos rótulos dos *vintage* de êxito, quanto mais simples mais caros, este rótulo equilibra uma ideia arrojada e narrativa o mais tradicional possível, incorporando o *less is more* de grandes marcas de referência (perfumes, roupas, etc.).

Simboliza um produto distinto que se diferencia, logo à primeira vista, e visa novos gostos de uma geração emergente de jovens quadros com carreiras de sucesso que reproduzem o consumo de vinho do Porto como afirmação de *status*. Portador de valores intemporais, impõe-se na velocidade voraz do nosso tempo³⁷.

Comparando-o com rótulos históricos da marca Vesúvio, observa-se uma continuidade e persistência onde, o que antes era denotado se pode considerar hoje conotado como valor acrescentado ao produto, ao produtor e à empresa comercial.

³⁶ Disponível em <<https://www.garrafeiranacional.com/2009-quinta-do-vesuvio-vintage-porto.html>>. [Consulta em 28/11/2018].
³⁷ Entrevista referenciada.

«VESÚVIO» / «QUINTA DO VESÚVIO»: MARCA COMERCIAL E RÓTULOS – ANÁLISE SEMIOLÓGICA

A aproximação teórico-metodológica seguida inspira-se em autores clássicos da semiótica³⁸, estudo dos signos e sinais relacionados com a comunicação, que permite analisar linguagens e objectos na sua dimensão significativa e simbólica e estruturas de significação.

A semiótica aplicada, dimensão analítica por que se optou no estudo deste caso, «tem por objecto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, examina os modos de constituição de todo e qualquer fenómeno como o de produção de significação e de sentido»³⁹. Domínio de investigação essencial em antropologia cultural e sociologia, possibilita uma abordagem interpretativa que atende à comunicação vista como «produção e troca de sentido», sendo a ênfase colocada na criação dos significados e na formação das mensagens.

O signo-marca funciona como mediador entre sistema de produção e consumo e representa um objecto (empresa, produto, etc.) e um consumidor real/potencial.

Os rótulos são artefactos com a finalidade de significarem; há subjacente aos seus sinais constitutivos uma intenção significativa. Através do rótulo constrói-se o posicionamento da marca e gera-se confiança e fidelidade.

A marca, o rótulo e a embalagem formam um conjunto de elementos essenciais para a transmissão de conceito atribuído a um produto. O *design* destas peças é interpretado como mecanismo de agregação de valor que contribui para a construção de uma imagem de qualidade e tradição. Enquanto portadoras de estilo próprio, deverão despertar a atenção, incentivar a aproximação do público-alvo e transmitir uma imagem eficaz.

A análise funcional e estética, ou semiótica, aplicada a uma selecção de rótulos e registos da marca Vesúvio/Quinta do Vesúvio apoia-se nos estudos de semiótica moderna de Santaella (2005), segundo o modelo epistemológico de Charles Sanders Peirce, cujo entendimento teórico das matrizes da linguagem-pensamento assenta em conteúdos sonoros, visuais e verbais.

Mobilizam-se as dimensões essenciais dos signos na interpretação da comunicação dos produtos: a sintaxe, que implica o modo de funcionamento técnico do objeto na inter-relação de seus elementos constitutivos físico-estruturais, visuais e estético-formais; a semântica, que designa o querer dizer e denota os significados e significação do objecto textual e visual; e a pragmática, que expressa aos consumidores a lógica interna do objecto e escolhas que os utilizadores/intérpretes são levados a fazer.

O rótulo é uma peça de comunicação que contém, em regra, indicação da marca, informações e comunicações promocionais susceptíveis de contribuir para promover o produto. Para além da referenciação funcional, tem uma função estética e contém elementos apelativos.

³⁸ PIERCE, 2010; SEBEOK, 2001; ECO, 2014.

³⁹ SANTAELLA, 1983: 13.

Nas bebidas alcoólicas, o rótulo ganha maior importância do que «noutros produtos de grande consumo» acabando por tornar-se, no decurso da história recente, no «principal media, quando não a única forma de comunicação com os consumidores»⁴⁰.

A observação e interpretação plurifacetada dos elementos constitutivos (sinais visuais, textuais/gráficos, cromáticos e símbolos) destes rótulos de vinhos do Porto operacionalizam a inter-relação das três dimensões de análise semiológica baseada na tricotomia dos signos: sintáctica, pragmática e semântica: a) qualitativo-icónica; b) singular-indicativa; c) convencional-simbólica.

RÓTULO DE VINHO DO PORTO DA QUINTA DO VESÚVIO

Este rótulo de vinho do Porto da Quinta do Vesúvio, de D. Antónia Adelaide Ferreira⁴², é consonante com a longa fama da marca Vesúvio. A imagem e identificação de «marca» traduz-se nos seguintes *traços de história* impressos e icónicos: a paisagem vinhateira do Douro em grande destaque, como elemento central, enquadrada por nome do produtor, designação do tipo de vinho, medalhas conquistadas em exposições internacionais, simbolizando o reconhecimento nos mercados da superior qualidade do vinho e do nome da quinta.



Figura 6 – Rótulo impresso em Paris c.1870. Col. AHCF⁴¹

- a) A diagramação é elaborada com motivos vegetais estilizados e duas medalhas de prémios, em tons dourados. A composição é centralizada e a distribuição simétrica. O reduzido conteúdo textual, em estilo clássico, apresenta-se em tipos gráficos maiúsculos com serifas, preenchidos sobretudo a branco em fundo azul. O rótulo identifica o produtor, o produto *Porto*, destacado em letras de cor preta, a quinta do Vesúvio local de produção e a região duriense de origem. As cores dominantes são o verde acinzentado em tonalidades diferentes na imagem central, o dourado nos elementos decorativos, vegetalistas e honoríficos. O conjunto naturalista é contrastado pelo branco sobre fundo azul das letras, informação precisa de evidente legibilidade que se impõe.
- b) O enquadramento e focagem dos sinais informativos e estéticos que afirmam a singularidade e autenticidade do produto de *status* elevado, reconhecido e recomendado denotam e criam no leitor a percepção de solidez, genuinidade, riqueza e grandiosidade.
- c) Há um padrão de distribuição da informação pela tendência de centralização das palavras dispostas no topo, simbolicamente entre medalhas de honra, e no fundo da imagem, em duas linhas espaçadas e arqueadas envolvendo outra linha onde se destaca o nome em singelo pelo qual o produto é, nacional e internacionalmente, conhecido. A distribuição estético-funcional dos elementos textuais e visuais con-

⁴⁰ GUICHARD, 1997: 151-152.

⁴¹ Cf. PEREIRA & OLAZABAL, 1996: 122.

⁴² O produtor, D. Antónia A. Ferreira, procedeu ao registo das suas iniciais 'A.A.F.' em 1895. PEREIRA & CRUZ, 2017: 409-425.

vencionais transmite luminosidade e confere uma espécie de vibração da procedência, tradição e força a um produto local, singular de vocação universal.

Nesta imagem (Fig. 7) com outro recorte do mesmo rótulo colado na embalagem do produto, garrafa de vidro escuro, o seu formato, aproximadamente circular, com rebordo recortado, adequa-se à forma cilíndrica do corpo da garrafa (embalagem) ampliando-se, assim, a percepção visual em quase panorâmica no momento em que o rótulo, ao encontrar a sua finalidade, consoma a imagem da marca.



Figura 7 – Rótulo Vezúvio Dona Antónia. Impr. Litografia Matta C.^a Lisboa. (Expos. 1865). Col. Symington.⁴³

RÓTULOS VEZÚVIO 1863

a) O formato de conjunto é retangular, o que se adapta bem à embalagem (garrafa), com inscrições gráficas e decorativas no interior em forma circular e semi-circular, o que contribui para aumentar a percepção visual onde se impõe, ao centro, a coroa e o nome da marca-quinta em tons dourados. A diagramação é elaborada através do grafismo e cantos preenchidos a dourado com motivos vegetais estilizados. A composição de elementos é centralizada e a distribuição simétrica. O conteúdo textual apresenta tipos gráficos diferenciados em letras maiúsculas e minúsculas com serifas, preenchidas a preto e/ ou dourado em destaque no fundo de tom neutro.



Figura 8 – Rótulo em registo de marca 1902. AHCF.

O rótulo identifica a empresa familiar agro-industrial, o nome da empresa ascendente, o produto *Porto T* (tinto), destacado em letras a preto, o nome da quinta e marca Vezúvio num tipo de letra maior em tons dourados e sugere a cultura da vinha.

São dominantes o cinzento azulado de tom uniforme no fundo neutro da esquadria rectangular, os dourados e pretos dos elementos interiores decorativos naturalistas e estilizados. A informação legível e intuitiva traduz-se, simbolicamente, nas cores (dourados e pretos) e tamanhos diferenciados das letras, por ordem de grandeza e importância atribuídas.

- b) O enquadramento e focagem dos sinais informativos e estéticos diferenciados, que caracterizam este rótulo de aparência equilibrada e relativamente sóbria, corroboram a singularidade, autenticidade e densidade histórica da marca «Vezúvio», vinho do Porto tinto, produto enobrecido e glorificado denotando e podendo gerar no consumidor a percepção intuitiva de perenidade e perfeição.
- c) Há um padrão de distribuição relevante e gradativa da informação principal a reter,

⁴³ A imagem central deste rótulo – Quinta do Vesúvio, integrada no território de origem – parece evocar a reprodução de um quadro de António Joaquim de Sousa (cerca de 1830) divulgado em *Quinta do Vesúvio. Symington Family*, [s.d.]: 32-33.

logo à primeira vista, através da composição centralizada e relacional dos sinais visuais, textuais/gráficos, cromáticos e símbolos atrás descritos. Os grafismos organizam-se em maior ou menor destaque dado pela cor dourada ou preta, símbolos de sofisticação e qualidade, tamanho e tipo de letras e algarismos, em torno do elemento simbólico central – a coroa – encimada no topo por faixa decorativa dourada com o nome da empresa vitivinícola, simbolizando garantia de qualidade, seguida da alusão à história e memória da sua afiliação familiar, «símbolo de tradição e excelência», destacada pelo nome em singelo do produto e tipo de vinho «Porto» T, pelo nome da marca Vezúvio e ano especial de colheita.

A cor dourada revela um potencial efeito de reforço da imagem clássica e levemente sofisticada do rótulo. O dourado aparece com certa frequência em rótulos de vinhos como potencial de qualidade através de atributos de nobreza, subtileza e tradição. Em regra, quanto mais caro é um vinho, com maior frequência o dourado costuma aparecer. De elevada significação e efeitos penetrantes, este rótulo transmite majestade e nobreza da casa produtora e do produto, através da marca. Esta imagem de marca com idêntica composição de base tornou-se matricial para outros tipos de vinho do Vezúvio.

O *layout* com idênticas características simbólicas de nobreza e distinção exibe-se persistente em sucessivos rótulos com a mesma matriz, onde só muda a informação relativa ao nome da marca e data de colheita de outros vinhos do Porto da mesma casa vitícola, conforme se evidencia na série de rótulos de vinhos servidos na Quinta a jornalistas da imprensa internacional, em 1898. A escolha destes quatro tipos de vinho do Porto, em que nos dois primeiros rótulos se simboliza a velha aliança luso-britânica, configuraria já uma espécie de publicidade ou marketing, dada a repercussão na imprensa do evento (Fig. 10).



Figura 9 – Rótulo Vezúvio Moscatel 1847, registo de marca 1902. AHCF



Figura 10 – Rótulos dos vinhos servidos no almoço de 4 de Outubro de 1898, na Quinta do Vesúvio aos participantes no 5.º Congresso Internacional da Imprensa (Lisboa, 26 a 29 de Setembro) que registou a presença de 323 jornalistas de vários países do mundo. AHCF.⁴⁴

RÓTULO (VESÚVIO – TARJA PRETA)



Figura 11 – Rótulo em registo de marca nacional 1904. Registo internacional 1913. AHCF.



Figura 12 – Rótulo Vesúvio Tinto 1863 Grand Prix. Col. Symington.

a) Este rótulo, saturado de informação, combina uma mistura heteróclita de signos e sinais (visuais, gráficos, cromáticos) e apresenta um *layout* de características semelhantes a rótulos anteriores, a que se acrescentam elementos novos: um brasão encimado pela ema que viria a integrar o logotipo da empresa, Casa Ferreira e uma tarja preta.

A variação das cores é dada pelo azul, preto, dourado e branco que já apareciam noutros rótulos, mantendo-se uma faixa vertical de fundo cinzento, em contraste com uma mancha rectangular azul. O traço mais evidente é a tarja preta, onde se destaca o nome da marca Vesúvio em letras maiúsculas cursivas com serifa e numa fonte de tamanho maior, preenchidas a branco como as palavras «Companhia» e «Sucessora» intercaladas de letras do mesmo tipo, maiúsculas e minúsculas de tamanho inferior, preenchidas a dourado e preto. Os tipos gráficos de tamanhos diversos, traços rectos ou cursivos e cores de preenchimento são diferenciados gradativamente pela importância dada aos elementos que designam. O formato de dimensões rectangulares, a estrutura visual posicionada centralmente, menos fina, surtem um efeito de sedimentação.

O brasão de António Bernardo Ferreira (1835-1907), filho de D. Antónia, no canto superior esquerdo em tons dourados, é encimado pela ema, logotipo da empresa, e enquadrado, do lado direito, por duas medalhas de prémios seguidas do nome da casa comercial e, no canto inferior esquerdo, por mais seis medalhas de cor dourada.

b) O enquadramento e focagem dos elementos informativos e sinais estéticos, diferenciados no que concerne aos tipos gráficos (tamanho da fonte, tipologia de letras e cores de preenchimento), em função da importância institucional da empresa, que caracterizam este rótulo marcado, à primeira vista, por uma profusão de significados a descodificar, dotam-no de uma aparência pouco sóbria. Corroboram-se a singularidade e a densidade histórica da marca vinho do Porto Vesúvio, produto nobre denotativo de valores de confiança, liderança, maturidade e perenidade, transmitindo uma percepção de sofisticação, resiliência e seriedade.

c) Nos símbolos convencionais, os três elementos que aqui surgem de novo podem surtir múltiplos efeitos: o brasão – tradição, experiência, nobreza, confiança; a ema – velocidade, resiliência, perenidade; a tarja preta no nome da marca – memória, continuidade, respeito, sofisticação, seriedade. O preenchimento das letras a branco, cor que é

soma de todas as cores, para além de denotar contraste e destaque que se quer impor no receptor, suscita sensações de pureza e harmonia⁴⁵.

Neste rótulo destaca-se em fundo branco e sinais textuais/visuais a vermelho, preto e dourado, a identificação comercial da empresa, produtor e produto, com o brasão e as medalhas de prémios conotadores de nobreza e prestígio. Esta composição da imagem convencional simbólica perdura noutros rótulos da marca, sinal de genuinidade e garantia.

O processo de construção e consolidação da «marca Vesúvio/Quinta do Vesúvio» desenvolveu-se a par de uma dinâmica agregadora de história e tradição como valores de nobreza, distinção e confiança, que se mantêm operantes e traduzidos em marca de prestígio na sociedade e nos mercados.

A força da imagem e suas temporalidades, a capacidade de mobilizar e comunicar valores da sociedade e cultura, revelam-se na experiência visual que desafia novo regime de historicidade onde as imagens não são só tema de uma história das representações, mas mais uma plataforma de observação privilegiada da experiência histórica.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Alberto Ribeiro de (1999) – *Denominação de origem e marca*. «Studia Juridica – Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra», 39. Coimbra: Coimbra Editora, p. 141-175.
- ____ (2001) – *Denominações geográficas e marca*. In ASCENSÃO, José de Oliveira et al. – *Direito Industrial*. Vol. 2. Coimbra: Almedina, p. 341-391.
- CABRAL, Carlos (2013) – *Vinho do Porto, História tradição e modernidade*. «Revista QTravel». Disponível em <<http://consuladportugalsp.org.br/vinho-do-porto-historia-tradicao-e-modernidade/>>. [Consulta realizada em 28/01/2019].
- ECO, Umberto (2014) – *Tratado Geral de Semiótica*. 5.ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- GONÇALVES, Luís M. Couto (2001) – *Função da marca*. In ASCENSÃO, José de Oliveira et al. – *Direito Industrial*. Vol. 2. Coimbra: Almedina, p. 101-112.
- GUICHARD, François (1997) – *O vinho do Porto e mais alguns: gestão da imagem*. «Douro – Estudos & Documentos», vol. 1 (3). Porto: GEHVID, p. 145-157.
- IBAÑEZ, Rita Benozzati (2008) – *Análise semiótica de rótulos de vinhos: Linha Montes Classic Series, Viña Montes (Chile)*. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/pospesquisa/monografias/Rita.pdf>>. [Consulta realizada em 20/01/2019].
- LEAL, Paula Montes (2012) – *O Arquivo da Casa Ferreira (1751-1896)*. Évora: Universidade de Évora. Dissertação de mestrado em Ciências da Informação e da Documentação.
- ____ (2019) – *Um almoço há 120 anos*. In PEREIRA, Gaspar Martins; AMORIM, Maria Norberta; LAGE, Maria Otília Pereira, Coord. – *Douro e Pico: paisagens culturais património mundial*. Porto: CITCEM, p. 69-90. Disponível em <<https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=ido24id16928 sum=sim>>.
- LIMA, Gustavo Barbieri; CARVALHO Dirceu Tornavoi de (2012) – *Análise semiótica aplicada às Marcas*. «Revista Eletrônica de Administração». Vol. 11: n.2, edição 21, jul-dez., p. 1-13.
- MOREIRA, Vital (1998) – *O Governo de Baco: a organização institucional do vinho do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.
- PEREIRA, Gaspar Martins; OLAZABAL, Maria Luísa (1996) – *Dona Antónia*. Porto: A.A. Ferreira/ BPI.

⁴⁵ IBAÑEZ, 2008: 23.

- PEREIRA, Gaspar Martins; SEQUEIRA, Carla (2004) – *Da «missão de Alijó» ao «motim de Lamego». Crise e revolta no Douro vinhateiro em inícios do século XX.* «Revista de História da Faculdade de Letras do Porto». 3.ª série: vol. 5, p. 59-77
- PEREIRA, Gaspar Martins; CRUZ, Marlene (2017) – *Origem e distinção: as marcas de vinhos no final do séc. XIX.* «CEM/ Cultura Espaço & Memória». N.º 8, p. 409-425.
- PIERCE, Charles Sanders (2010) – *Semiótica.* 4.ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- QUINTA DO VESÚVIO SYMINGTON FAMILY [s.d.] – Direcção Artística Eduardo Aires; Fotografia Rui Cunha e Miguel Potes; Edição Electrónica Fernando Pendão.
- SANTAELLA, Lúcia (1983) – *O que é semiótica.* São Paulo: Brasiliense.
- SANTAELLA, Lúcia (2005) – *Semiótica Aplicada.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- SEBEOK, Thomas A. (2001) – *Signs: An Introduction to Semiotics.* Second Edition. Toronto: University of Toronto Press.
- SEQUEIRA, Carla (2011) – *O Alto Douro entre o livre-cambismo e o protecționismo: a «questão duriense» na economia nacional.* Porto: CITCEM/ Edições Afrontamento.

IMAGENS (DES)CONTÍNUAS: REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO CANGACEIRO ANTÔNIO SILVINO NO CORDEL

JOSÉ RODRIGUES FILHO*

Resumo: O presente artigo realiza um estudo da visualidade atrelada ao cangaceiro Antônio Silvino no cordel. O trabalho estuda imagens presentes nas capas de sete folhetos sobre Antônio Silvino, publicados na primeira metade do século XX. Além dos cordéis, o artigo dialoga com imagens publicadas em duas revistas: O Malho e Flor de Liz. O trabalho adota dois conceitos teóricos: pathosformenl e cultura visual. Estes são empregados com o intuito principal de observar as continuidades e descontinuidades visuais em torno da imagem do cangaceiro Antônio Silvino no cordel. Foi possível observar que determinados elementos, «gestos» e sinais de uma cultura e sociedade não se isolam e acabam em si, em seu tempo histórico, mas ultrapassam as barreiras das temporalidades, estabelecendo conexões e interligações com imagens de outro suporte, contextos e temporalidades históricas. De igual modo, é possível compreender que a reutilização de imagens segue interesses que permeiam o campo editorial, onde autores e editores transitam em memórias e locais que oferecem um repertório visual que é levado para a construção de representações e narrativas visuais presente nos cordéis.

Palavras-chave: literatura de cordel; cultura visual; pathosformenl; Antônio Silvino.

Abstract: This article carries out a study of visuality related to the cangaceiro Antônio Silvino in cordel literature. The paper studies pictures present in the covers of seven flyers about Antônio Silvino published in the first half of the 20th century. Besides the cordel's, the article dialogues with pictures published in two magazines: O Malho and Flor de Liz. The paper adopts two theoretical concepts: visual culture and pathosformenl which are used with the main intention of observing the visual continuities and discontinuities around the image of the cangaceiro Antônio Silvino in cordel literature. It was possible to observe that certain elements, «gestures» and signs of a culture and society do not isolate and end in themselves in their historical time, but they overcome the barriers of temporalities, establishing connections and interconnections with images of other supports, contexts and historical temporalities. Likewise, it is possible to understand that the reutilization of pictures follows interests that pervade the editorial field, where authors and editors transit in memories and places that offer a visual repertoire that is taken to the construction of representations and visual narratives present in cordel literature.

Keywords: cordel literature; visual culture; pathosformenl; Antônio Silvino.

1. O CANGAÇO E A LITERATURA DE CORDEL

O cangaço emergiu no cenário brasileiro em contexto em que se evidenciavam perversas «condições sociais» no Nordeste do país. A população pobre vivia excluída das camadas maiores do poder e era submetida à servidão, exploração e humilhação pelos chefes do poder local. A entrada no cangaço era movida por algumas razões. No caso do cangaceiro Antônio Silvino, três factores podem ser mencionados como «causas» que o fizeram entrar para o cangaço: a vingança aos homens que teriam assassinado seu pai; o refúgio, por ter se tornado um foragido da lei e o meio de vida, já que o cangaceiro instituiu o seu grupo, acolhendo outros homens que fugiam «das perseguições de opositores ou mesmo da polícia»¹. Contudo, convém salientar que não é o objetivo deste trabalho realizar um

* Universidade de São Paulo (USP).

¹ OLIVEIRA, 2011: 61-62.

estudo aprofundado em torno da temática do cangaço. Este artigo tem outro objetivo: realizar um estudo da visualidade da literatura de cordel atrelada ao cangaceiro Antônio Silvino, procurando observar as continuidades e descontinuidades visuais em torno deste cangaceiro.

Cabe apontar, dessa maneira, que os relatos em torno desta temática não se restringiram às páginas de jornal e revistas que noticiavam as histórias envolvendo cangaceiros como Antônio Silvino ou Lampião. O cordel foi de igual modo responsável por transmitir as narrativas em torno desta questão. Neste sentido, os relatos orais, verbais e visuais possibilitaram aos sujeitos conhecer, por meio de cantadores e poetas, histórias em torno do cangaço. Diante disso, a literatura de cordel possibilitou a transmissão de outras leituras e visões em torno da temática. Analisar este fenômeno por meio das fontes não oficiais se torna importante para compreender outras versões e visões sobre o cangaço.

A escolha de estudar o cangaceiro Antônio Silvino decorre da maneira como sua imagem é constituída na literatura de cordel; perpetuada, reinventada e aberta a diálogos visuais. Dessa maneira, estudar as imagens deste cangaceiro é se remeter às primeiras produções visuais sobre o cangaço no campo da literatura de cordel, já que este personagem foi um dos primeiros a ter sua imagem elaborada e vinculada nas capas dos folhetos desde o início do século XX.

Do ponto de vista teórico do estudo da imagem, neste artigo a discussão se realizará com enfoque nas discussões em torno das relações entre história e *cultura visual*, assim como reflexões acerca do conceito de *Pathosformen* (formulas de emoção), por meio das contribuições de autores como Aby Warburg e Carlo Ginzburg. O conceito de *cultura visual* é abordado em relação à produção e circulação das imagens, não entendendo-as apenas como ilustração dos textos. Já o conceito de *Pathosformeln* é utilizado nas análises com o intuito de apresentar sua aplicabilidade na iconografia da literatura de cordel. As imagens do cordel serão observadas neste trabalho enquanto potencializadoras de sentidos, mensagens e memória.

2. ANTÔNIO SILVINO ENQUANTO SUPORTE DE UMA MEMÓRIA VISUAL NA LITERATURA DE CORDEL

As imagens presentes nas capas de folhetos sobre Antônio Silvino não iniciam precisamente com as primeiras narrativas sobre o cangaceiro. Os primeiros folhetos possuíam em suas capas não uma imagem, mas sim algumas informações editoriais como: autor, título do poema – geralmente em caixa alta para que o leitor pouco familiarizado com a escrita pudesse identificar de imediato a narrativa do poema –; local de venda, e em algumas ocasiões o valor do folheto. Estes eram conhecidos como «folhetos de capa cega». Além disso, alguns poemas possuíam em suas capas ornamentos ao redor das informações editoriais, que adequavam o folheto às normas de composição.

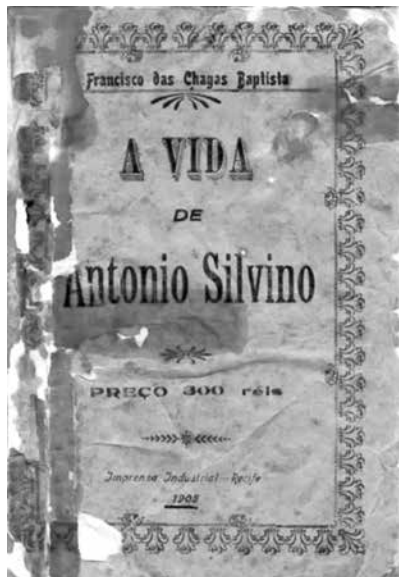


Figura 1 – Folheto «sem capa», ou de «capa cega»
(BATISTA, 1905)

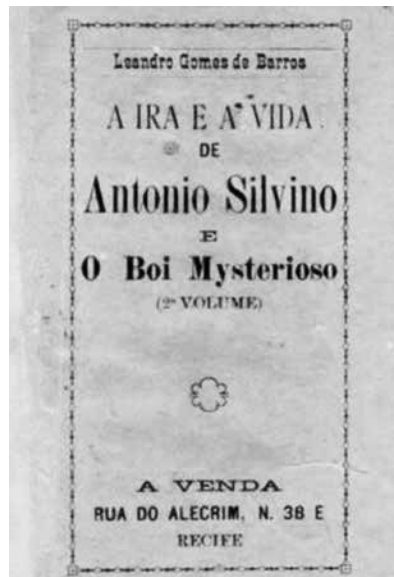


Figura 2 – Folheto «sem capa», ou de «capa cega»
(BARROS, S.N.)



Figura 3 – Folheto publicado entre 1910-1912
Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 4 – Desenho utilizado no folheto da figura 3

Contudo, a produção de imagens não tardou: ainda nas primeiras décadas do século XX, os folhetos começaram a receber imagens que, ao tempo em que serviam de ilustração, transmitiam mensagens visuais. Um dos primeiros folhetos sobre Antônio Silvino a possuir uma imagem na capa foi «Antonio Silvino o rei dos cangaceiros», do poeta Leandro Gomes de Barros (Figura 3).

A imagem do folheto corresponde a um desenho feito por encomenda de Leandro Gomes de Barros, autor e editor do folheto. De acordo com a pesquisadora Luli Hata, a partir da década de 1910 é possível notar uma produção de desenhos específicos para as capas dos folhetos de cordel. Segundo ela, isso aconteceu, provavelmente, devido ao «aumento do número de profissionais gráficos especializados no Nordeste, clichéristas e desenhistas»².

A imagem posta em análise apresenta uma representação do cangaceiro Antônio Silvino, portando algumas das suas armas (rifle, punhal na cintura), assim como os trajes de cangaceiro (chapéu de vaqueiro, blusão de couro, entre outros acessórios, estão presentes). Não se localizou nesta pesquisa imagens sobre o cangaceiro anteriores ao desenho inserido no cordel «Antonio Silvino o rei dos cangaceiros».

Pensar a imagem com a narrativa do poema é fundamental para se realizar um estudo da imagem. Sendo assim, remetendo ao poema «Antonio Silvino o rei dos cangaceiros» (1910-1912), é possível observar a construção da figura de Silvino como um cangaceiro generoso, que tira fortunas dos mais ricos para distribuir aos pobres:

*Ajuntei todos os pobres
Que tingam necessidade
Torquei outro por papel
Haja esmola em quantidade
Não ficou pobre com fome
Ali naquela cidade³*

A figura do cangaceiro Antônio Silvino pode ser entendida aqui na categoria do cangaceiro romântico: aquele que retira dos ricos para dar aos pobres, uma espécie de Robin Hood⁴. A passagem anterior se remete a um trecho do poema onde Silvino, após saber de uma grande quantidade de dinheiro enterrada em uma casa paroquial, vai até ela roubar o dinheiro do pároco. Todavia é possível notar que os trechos finais da narrativa do poema se aproximam do título e da imagem presente na capa do cordel, onde se evidencia a fala de Antônio Silvino em torno das peripécias e combates vividos por ele, assim como é possível notar os pressupostos, o *metier* da profissão de cangaceiro:

*Há de ouvir como cachorro,
Ter fato como veado,*

² HATA, 1999: 62.

³ BARROS, 1910/1912: 08.

⁴ GRILLO, 2015: 180.

*Ser mais subtil do que onça,
Maldoso e desconfiado,
Respeitar bem as famílias,
Comer com muito cuidado*⁵

Se tornar cangaceiro e chegar ao posto de «rei dos cangaceiros» não era uma incumbência fácil de ser alcançada. No trecho anterior se destacam duas características: uma primeira corresponde aos pressupostos que exigem a entrada no cangaço: possuir os sentidos aguçados, ser «desconfiado» até com a comida é algo primordial no seguimento da «profissão». Um segundo elemento está atrelado à construção da figura do cangaceiro Antônio Silvino enquanto aquele que honra a família, que sabe respeitar os costumes, o espaço familiar.

A imagem publicada no cordel anterior não se restringe a ele, ela passa a circular em outros folhetos que abordam as histórias de Antônio Silvino, como pode ser observado no próximo poema.

O poema «A visão e Antonio Silvino» não possui uma data de publicação precisa. Contudo, é possível afirmar que o folheto foi publicado entre 1910 e 1913 quando a Tipografia Perseverança, de Leandro Gomes de Barros, estava em funcionamento, antes de ser vendida a Francisco das Chagas Batista⁶. Na página que antecede a narrativa do poema, é encontrada uma fotografia de Leandro Gomes de Barros, reservando o direito autoral dos seus folhetos, que constantemente eram reproduzidos por outros autores como se a eles pertencessem.

O que pode ser evidenciado nestes exemplos se direciona para a reutilização de imagens nos diálogos iconográficos da literatura de cordel, algo recorrente desde o início do século XX, quando se inicia a produção de uma visibilidade para este suporte. O autor dos dois poemas, que é ao mesmo tempo editor, reutiliza a mesma imagem em folhetos distintos como uma técnica editorial utilizada pelo menos desde o século XVI.

O historiador Roger Chartier aponta para o fato de que a reutilização de imagens na França do Antigo Regime estava atrelada em partes à reimpressão constante de várias imagens, ou seja, a vida útil das matrizes com imagens possibilitava aos editores «tiragens múltiplas»⁷ por



Figura 5 – Folheto publicado entre 1910 e 1913
Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa

⁵ BARROS, 1910/1912: 14.

⁶ GASPAS, 2012: 01.

⁷ CHARTIER, 2004: 110.

variadas vezes, o que ocasionava um desgaste da matriz da imagem. Em outras palavras, as encomendas a gravadores e impressores que trabalhavam com a produção de imagens, principalmente religiosas, possibilitava que uma mesma matriz permitisse a reimpressão de uma imagem variadas vezes. O que levava a reutilização destas imagens em outros suportes visuais e em outros momentos, atendendo a outros interesses e transmitindo novas narrativas visuais.

No caso da literatura de cordel, a reutilização de imagem em folhetos distintos atende a três finalidades. A primeira está associada ao que pode ser entendido como a vida útil das matrizes iconográficas. Quando uma figura era impressa várias vezes, o desenho da matriz aos poucos se apagava, tornando necessária a utilização de novas imagens. Uma segunda finalidade corresponde ao custo-benefício, principalmente em relação às matrizes de clichê. Dessa maneira, reutilizar uma imagem em folhetos distintos estava atrelada a diminuição dos custos no valor da produção.



Figura 6 – Autor: Leandro Gomes de Barros
Data: 19??. Acervo: José Alves Sobrinho

Uma terceira característica pode ser entendida como a demora na elaboração de um clichê e seu transporte a cidades distantes das grandes capitais, onde estas matrizes que possuíam desenhos e fotografias eram elaboradas; cita-se aqui o caso de Juazeiro do Norte, com a Tipografia São Francisco, que em decorrência destas características iniciou no Cariri cearense a utilização de uma nova técnica de ilustração para os folhetos de cordel, a xilogravura. Essa estratégia editorial atendia aos interesses do seu proprietário José Bernardo da Silva, observando a demora na chegada dos clichês vindos de Recife e Fortaleza para novas histórias, recorria a xilógrafos que esculpiam na madeira da umburana imagens do Padre Cícero e de santos católicos, para que elaborassem imagens para os folhetos de cordel editados na Tipografia São Francisco⁸.

Talvez estas características elencadas tenham feito com que o cordel «A visão e Antonio Silvino» não tenha se prendido a um modelo iconográfico específico ao longo do século XX, mas ter começado a receber outras imagens para este poema, como pode ser observado no cordel da figura 6.

Na republicação do poema «A visão e Antônio Silvino», o seu editor não continua a usar a imagem posta no cordel anterior, mas elabora um novo modelo iconográfico que traz um conjunto maior de elementos visuais, os quais estão permeados por mensagens que transitam em outros suportes iconográficos. É importante ser salientado que no campo da literatura de cordel os sujeitos envolvidos no «circuito de comunicações»⁹,

⁸ RODRIGUES FILHO, 2016: 658-666.

⁹ DARNTON, 1996: 135.

como o editor, não se prendem a modelos iconográficos específicos, mas agem elaborando também os seus, buscando o «ineditismo» em suas obras¹⁰. Ser inédito é construir o novo, buscar outros modelos iconográficos que venham atender aos seus interesses da produção e comercialização dos livros.

Uma reflexão em torno da imagem é necessária: O que é que ela diz? Quais os códigos sociais e culturais que estão presentes em sua construção? Que diálogos elaboram com outros suportes? As possíveis respostas podem estar nas relações entre imagem-poema, imagem-*cultura visual*.

A imagem presente na capa do cordel «A Visão e Antonio Silvino» está dividida em dois planos: um inferior e outro superior. No plano inferior observa-se a representação do cangaceiro Antônio Silvino em torno de um espaço cercado pelo medo, indiciado pelos demais elementos visuais que se encontram no plano superior da imagem, e estão diretamente conectados com a narrativa do poema.

O medo de Antônio Silvino é enfático, não apenas na imagem, mas também na narrativa do poema. O poema narra o seguinte episódio: durante uma noite de muita chuva, cercada por trovões e grandes ventos, Silvino teria se perdido dos seus companheiros de batalhas e ficara sozinho na mata, mas apenas por alguns instantes.

*Ahi elle olhou e viu
Um batalhão de soldados,
Mas eram só esqueletos,
Com ossos ensanguentados
Viu bem dois officiaes
Com dois sabres empunhados*

*Mettia terror olhar
Para aquelles esqueletos,
Os ossos agigantados,
Os dentes grandes e pretos,
Só parecia que tinham
As boccas cheias de espêtos¹¹*

O poema narrado em primeira pessoa tem como intuito enfatizar as ideais e fatos explicitados na narrativa assim como fundamentar a estória ali presente. Silvino nota que o que se encontrava em sua presença não eram soldados comuns, mas sim esqueletos de soldados mortos, que pertencem não mais ao plano humano, mas ao espiritual. Em seguida, o narrador (Antônio Silvino) descreve as características destes esqueletos, algo que demonstra o medo do cangaceiro ao descrever como eram os seres. O pavor se torna ainda mais claro na construção visual. O desenho elaborado para o folheto demonstra de forma clara todo o pavor e aflição que cerca Antônio Silvino na dita cena.

¹⁰ RAMOS, 2007: 06.

¹¹ BARROS, s.d.c: 06.

As descrições incluídas no desenrolar do poema estão diretamente ligadas à construção da imagem. As linguagens verbal e visual se cruzam e estão interligadas, onde em conjunto constroem o clima de pavor e tensão do cangaceiro em meio ao exército de esqueletos que o cerca. Pensar a visualidade da imagem é entender que esta «[...] não se fundamenta somente em imagens, é claro, mas também em um conjunto de textos não visuais que apoiam a criação de imagens por sujeitos históricos em um circuito social ampliado»¹².

A historiadora Ana Maria Mauad enfatiza o fato de que a leitura da imagem por meio da sua visualidade deve abarcar outros processos e diálogos sociais e culturais, os quais transcorrem os «circuitos» da imagem. Dessa maneira, as relações entre os mais diversos «textos não visuais» interferem diretamente na visualidade encontrada nas imagens, portanto, cabe salientar que sua leitura não se restringe à fonte iconográfica em si, ela está aberta a relações com outros suportes, imersos na *cultura visual* destes artefatos.

Nesse sentido, urge o questionamento: qual o significado dos esqueletos na imagem? As expressões encontradas nos rostos da maioria dos esqueletos demonstram sua função: amedrontar Antônio Silvino. O conjunto de nove esqueletos que correspondem às pessoas mortas pelo cangaceiro se dirige em sua direção, que, de cócoras e com as mãos no queixo, encontra-se assustado. Os esqueletos parecem estar em sincronia uns com os outros. Sobretudo o que se encontra no plano central da imagem e o que está ao seu lado demonstram, no enredo da imagem, um movimento que parece corresponder a um ritual. Além disso, cabe destacar que estas imagens demonstram como a visualidade da literatura de cordel está imersa em uma cultura que não acaba em si, mas que está em diálogo constante com a cultura, assim como a arte em sua forma abrangente.

3. A PRISÃO DE ANTÔNIO SILVINO: IMAGENS EM TRÂNSITO

Antônio Silvino foi preso no ano de 1914, e logo em seguida foi encaminhado para Casa de Detenção do Recife. Após várias tentativas de captura por parte das forças policiais, a incessante perseguição ao famoso cangaceiro estava finalmente completa. Após ser ferido em batalha, Antônio Silvino decide se entregar à polícia. A sua prisão de imediato começou a ser noticiada nos meios de comunicação, nomeadamente nos jornais. Segundo Sérgio Augusto Dantas¹³, Antônio Silvino, ao chegar no cárcere, teria procurado saber o que falavam sobre ele:

Como do nada, o ferido perguntou a um dos enfermeiros o que a «opinião pública» dizia a seu respeito e que juízo os jornais faziam de sua pessoa. Também indagou sobre como as pessoas julgavam seus crimes. Depois ficou liente. Em um rompante de desespero, manifestou o interesse de morrer, e falou em suicidar-se.

A pergunta do cangaceiro em saber o que estava sendo veiculado sobre a sua prisão e o que as pessoas diziam a seu respeito demonstra a grande influência que exerciam os

¹² MAUAD, 2016: 41.

¹³ DANTAS, 2012: 222.

meios de comunicação, como o jornal, sobre a sociedade mediante um acontecimento impactante, como era a prisão do famoso bandoleiro. O *Jornal do Recife* noticiava a prisão de cangaceiro como a «ODYSSÉA DE UM BANDIDO»¹⁴. Outros jornais cumpriam o mesmo objetivo. A 9 de dezembro de 1914, o *Jornal A Época* destinava um espaço do periódico ao cangaceiro: «A prisão de Antônio Silvino: o que contam os jornais de Recife»¹⁵.

É importante ser apontado que, além dos jornais, circulavam revistas nas cidades nordestinas que representavam de igual modo uma fonte de informação importante e constituidora da formação de opinião pública. Nos estados de Pernambuco e Paraíba estas revistas abordaram a prisão do «rifle de ouro», Antônio Silvino.



Figura 7 – Revista *O Malho*, 1914¹⁶



Figura 8 – Revista *Flor de Liz*, 1927

Acervo: Núcleo de Documentação Histórica Deusdedit Leitão¹⁷

Neste tópico, a discussão se enveredará por meio da análise de cordéis do poeta Francisco das Chagas Batista, responsável pela escrita de diversos poemas em torno do cangaceiro Antônio Silvino, que, como aponta Maria Ângela Grillo, era «[...] um dos seus temas mais recorrentes»¹⁸. Além dele, se utilizará o cordel «A prisão do celebre Antonio Silvino» do poeta Leandro Gomes de Barros.

¹⁴ Notícia presente na capa do jornal. Disponível em: <http://cariricangaco.blogspot.com.br/2015/12/que-foto-e-esta-por-salvio-siqueira.html>. [Consulta realizada em: 02/03/2019].

¹⁵ http://memoria.bn.br/pdf/720100/per720100_1914_00837.pdf. [Consulta realizada em: 12/03/2019].

¹⁶ Disponível em: <http://honoriodemedeiros.blogspot.com.br/2013/11/o-misterio-acerca-da-amante-do.html>. [Consulta realizada em 01/03/2019].

¹⁷ Disponível no Núcleo de Documentação Histórica Deusdedit Leitão (NDHDL). Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Formação de Professores (UFCG/CFP).

¹⁸ GRILLO, 2015: 109.

Segundo a pesquisadora Ruth Terra, diversos folhetos elaborados por Francisco das Chagas Batista foram elaborados por meio da leitura de jornais que circulavam em Recife. Além disso, Chagas Batista era leitor de revistas como «*O Malho*, *A Careta*, *Revista da Semana* e *Cosmos* do Rio de Janeiro e da *Revista do Brasil* de São Paulo»¹⁹. Além disso, se observa não apenas os desenhos em clichês que eram utilizados por Gomes de Barros, mas também algumas xilogravuras. Dessa maneira, serviam como uma espécie de reapropriação de outros meios de comunicação, como o jornal.

Observando a notícia da revista *O Malho* sobre a prisão de Antônio Silvino, se torna claro como tal meio comunicacional serviu de influência para as narrativas visuais expressas nos folhetos de Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros. Como o leitor observará a seguir, o retrato do cangaceiro presente na revista representa a mesma imagem que vem a ser utilizada no poema de Chagas Batista no folheto «O interrogatório de Antonio Silvino», assim como é utilizada como modelo para a elaboração da xilogravura presente no cordel «A prisão do Celebre Antonio Silvino», de Leandro Gomes de Barros.



Figura 9 – Fotografia da prisão
de Antônio Silvino (1914)



Figura 10 – Capa de cordel (1957)
Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa



Figura 11 – Capa de cordel
com xilogravura. 19??
Acervo: José Alves Sobrinho

Esse movimento transitório de imagens pode ser entendido por meio da *pathosformel* (gestos de emoção), proposto por Aby Warburg e revisitado por Carlo Ginzburg. Warburg observou como gestos presentes em determinados artefatos artísticos eram «ressonâncias» de outras temporalidades históricas, que, quando reportados em outros

¹⁹ TERRA, 1983: 43.

momentos, passavam a ter outros significados²⁰. O historiador Carlo Ginzburg destaca o termo «ambivalência» dos gestos de emoção. Com isso, o autor busca apresentar que embora um gesto similar venha a ser reproduzido em diferentes momentos históricos, não possui os mesmos sentidos que antes, mas passa a adquirir outros significados e interpretações. A *Pathosformeln* é para Warburg «uma força neutra», aberta a novas e diferentes interpretações²¹. Sendo assim, as imagens seriam abertas a diversas formas de análise por meio das «fórmulas de emoção».

Em conformidade com essa proposta, é possível, ao observar as imagens em análise, o retorno de determinadas «formulas de emoção». É presumível observar as recorrências e «ressonâncias» de determinados gestos, os quais, neste caso, estão em diálogo, elaborando sentidos que se aproximam daqueles observados por Warburg e Ginzburg em seus trabalhos, correspondente ao retorno de determinadas *pathosformeln* (fórmulas de emoção).

Além disso, as três imagens acima estão interligadas entre si no que pode ser entendido como sequência visual. Entender isso é compreender que as imagens seguem uma série visual, estando elas em diálogo, apesar de estarem as duas últimas inseridas em suporte (cordel) distinto da primeira (revista). A imagem está inserida em uma cultura que possibilita a transição destas em momentos distintos e suportes diversos, e, nesse sentido, esta interligação cultural atrelada a uma visualidade pode ser entendida como «narrativa visual»²².

Se torna importante ressaltar que a imagem do cordel «O Interrogatório de Antonio Silvino» pertence, na verdade, uma reedição no ano de 1957²³. Levando em conta o contato de Chagas Batista com jornais e revistas, as quais serviam como influência para a elaboração dos seus folhetos²⁴, é possível fazer outra afirmação: Francisco das Chagas Batista, sendo leitor destas revistas, utilizava-as não apenas para elaborar narrativas para os folhetos de cordel, mas também trazia delas as imagens que seriam úteis para atender aos seus interesses mediante a comercialização do seu produto. Possivelmente, o autor trouxe da notícia publicada na revista *O Malho* a fotografia do cangaceiro para o seu poema.

Por outro lado, tendo José Bernardo da Silva (editor e proprietário do cordel em questão) comprado o acervo de cordéis de João Martins de Athayde, é considerável de igual modo a hipótese que a imagem presente na reedição de 1957 tenha sido usada por Athayde antes do ano de 1957 em Recife, onde funcionava sua Tipografia, e, ao adquirir os cordéis, José Bernardo da Silva tenha adquirido junto com ele um patrimônio visual com a aquisição de vários clichês utilizados por Athayde para embelezar as capas, entre eles a imagem do «Interrogatório de Antonio Silvino».

²⁰ GINZBURG, 2014: 09.

²¹ GINZBURG, 2014: 74.

²² MAUAD, 2013: 13.

²³ Não foi possível, nesta pesquisa, localizar uma data precisa para a primeira edição do folheto *O Interrogatório de Antônio Silvino*. Contudo, considerando o contexto de sua produção, é possível inferir que sua inscrição e publicação se deu entre os anos de 1914 e 1916, tomando em conta a data da sua prisão e a data do seu primeiro interrogatório.

²⁴ TERRA, 2013: 43.

Diante destas questões são possíveis duas conclusões: João Martins de Athayde pode ter usado a imagem que provavelmente Chagas Batista já havia utilizado, caracterizando uma continuidade iconográfica com sua reutilização em 1957 por José Bernardo, assim como Athayde pode ter sido o primeiro a fixar a imagem do retrato de Antônio Silvino no cordel de Chagas Batista. Contudo, é possível de outra maneira constatar que sua utilização representa uma reapropriação da imagem do jornal, como já mencionado; relaciona-se aos seus usos, funções e diálogos elaborados com outros suportes, como a trama do texto.

A narrativa do cordel «O Interrogatório de Antonio Silvino» se realiza em meio a um diálogo com perguntas e respostas de Antônio Silvino ao chefe de polícia Dr. Maurício. Durante o seu interrogatório, o cangaceiro inicia a contar a sua vida e o motivo que o teria feito entrar no cangaço:

*– Não foi tanto por instinto
mas sim, por uma vingança
porque mataram meu pai
minha única esperança
e eu vinguei sua morte
para mim era uma herança²⁵*

A justificativa em torno da entrada no cangaço é explicada por Antônio Silvino. O assassinato de seu pai pelo subdelegado da sua cidade teria sido a causa motivadora de Antônio Silvino vingar a morte do pai e entrar em uma vida difícil ao lado do cangaço, que veio a se tornar seu espaço de proteção.

O poema é finalizado com Antônio Silvino declarando ter contado todos os seus crimes, e afirmando que os roubos praticados contra os ricos tinham um objetivo: serem distribuídos aos pobres. Além disso, assim como no cordel analisado no início deste trabalho («Antonio Silvino o rei dos cangaceiros»), neste se evidencia uma evocação ao respeito e proteção à família, e por esses bem-feitos realizados os crimes cometidos poderiam ser apagados.

Quanto à imagem, o que se evidencia? O que pode ser observado primeiramente é o fato de que a imagem advinda da revista *O Malho* (1914) se perpetua em meio à literatura de cordel numa continuidade visual, tornando-se, ao que parece, um modelo visual em torno das histórias contadas após a prisão do cangaceiro Antônio Silvino no ano de 1914. Em segundo lugar, se faz importante compreender que esse padrão visual, advindo da revista, influencia inclusive a elaboração da xilogravura para os poemas «A Prisão do Celebre Antonio Silvino» e «Antônio Silvino no Carcere», do poeta Leandro Gomes de Barros, impressos na Editora Guajarina, em Belém-PA, aproximadamente em 1914²⁶, onde podem ser enfatizados alguns pontos que sublinham a visualidade da xilogravura, sobretudo na seguinte estrofe:

²⁵ BATISTA, 1957: 04.

²⁶ Essa data pode ser estimada considerando o surgimento da Editora Guajarina no ano de 1914, assim como a referência dos locais de venda do folheto: «A venda em casa do Auctor e na Agencia Geral do Pará Tipografia Guajarina de F. Lopes».

*O miserável destino
Me ensinou ser assassino
Jogou-me nesta cela,
Fez tudo me velar tédio,
Para hoje sem remédio
Eu sucumbi dentro dela²⁷*

Antônio Silvino busca justificar suas ações colocando a culpa no destino que o tornou um «assassino». A referência à cela é sinônimo da sua morte, dela o cangaceiro se vê sem saída. O que pode ser evidenciado na narrativa em relação a imagem é que a construção da xilogravura atenta também para algumas partes do texto ao referenciar a cadeia, a cela, expressas no pequeno ornamento em torno da xilogravura da capa, transmitindo a ideia de grades que aprisionam o cangaceiro. A imagem, ao tempo em que captura fragmentos da imagem da revista, busca interligar-se à trama do texto, possibilitando ao leitor, pouco familiarizado com a escrita, o reconhecimento do folheto.

Essa aproximação da xilogravura com a imagem da revista pode ser compreendida por meio da constituição visual atrelada a uma memória visual em torno do cangaceiro, mais especificamente, à sua prisão. Apesar do editor Francisco Lopes não possuir a imagem d'O Malho utilizada em «O Interrogatório de Antonio Silvino», foi preciso, ao que parece, a elaboração de uma imagem que se aproximasse ao máximo da fotografia do cangaceiro.

Além disso, cabe, por fim, uma breve observação quanto à imagem do cordel «O Interrogatório de Antonio Silvino»: a imagem deste folheto atua não apenas enquanto portadora de uma mensagem atrelada ao assunto vinculado no título, mas também possibilitava aos leitores do cordel, que talvez não tivessem tido acesso ao jornal, serem noticiados da prisão do cangaceiro.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens, portanto, constituem-se enquanto formadoras de uma memória iconográfica atrelada à literatura de cordel, que, quando se repetem, buscam perpetuar mensagens visuais de épocas distintas. Pode-se inferir que as imagens constituem uma apropriação visual de determinados «modelos» pelo público leitor, que pode aceitar ou recusar determinados folhetos em razão da imagem impressa na capa, pois eles influenciam na produção destes artefatos culturais, assim como os editores, ilustradores e autores. As imagens tornam-se, assim, constituidoras de determinados modelos visuais.

É possível afirmar que a visualidade da literatura de cordel se caracteriza por vezes pela repetição do mesmo repertório de imagens advindas dos diversos meios de informação, como, por exemplo, de jornais e revistas, assim como das diversas vivências cotidianas e do contato com outros meios comunicacionais que se caracterizam como espaços múltiplos de memórias visuais.

Por esse motivo, é possível entender que a reutilização de imagens no campo da literatura de cordel se realiza por diversos motivos, entre os quais a necessidade de atender ao gosto do público leitorado. Os editores, por sua vez, fazem perpetuar nos leitores mensagens visuais. Com isso, a reprodução exaustiva de imagens ao longo do tempo podem adquirir significados distintos, ao mesmo tempo em que podem fazer perpetuar determinadas memórias nos leitores.

Por fim, cabe mencionar que as imagens da literatura de cordel transitam entre si, tornam-se abertas a novos diálogos, novas interpretações ao se reinventarem em outros poemas, e estes ao possuírem novas imagens. Elas adquirem novas perspectivas visuais que destinam o leitor a novas narrativas imersas em uma *cultura visual*. Quando a reedição é realizada em um cordel com uma nova iconografia, em substituição das anteriores, traz em si novos elementos visuais que permitem uma nova leitura, aberta a novas interpretações, novos diálogos com os diversos elementos e suportes responsáveis pela transmissão de vivências sociais e culturais.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Leandro Gomes de (s.d.a) – *A ira e a vida de Antônio Silvino*. Recife: Imprensa Industria.
- ____ (s.d.b) – *A prisão do celebre Antônio Silvino*. Belém: Guajarina.
- ____ (s.d.c) – *A visão e Antônio Silvino*. s.l., s. ed.
- ____ (1910a/1912) – *Antônio Silvino o rei dos cangaceiros*. Recife: s. ed.
- ____ (1910/1913) – *A visão e Antônio Silvino*. Recife: s. ed.
- BATISTA, Chagas Francisco das (1905) – *A vida de Antônio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial.
- ____ (1957) – *O interrogatório de Antônio Silvino*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco.
- CHARTIER, Roger (2014) – *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp.
- DANTAS, Sérgio Augusto Souza (2012) – *Antônio Silvino: O Cangaceiro, o Homem, o Mito*. Cajazeiras: Editora e Gráfica Real.
- DARNTON, Robert (1990) – *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GASPAR, Lúcia (2009) – *Edição de cordel no Brasil*. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. [Consulta realizada em 10/02/2019].
- GRILLO, Maria Ângela de Faria (2015) – *A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940)*. Jundiaí: Paco Editora.
- GINZBURG, Carlo (2014) – *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HATA, Luli (1999) – *O cordel das feiras às galerias*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de mestrado.
- MAUAD, Ana Maria (2013) – *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*. «Revista Brasileira de Mídia», v. 2. Piauí: Universidade Federal do Piauí, p. 11-20.
- ____ (2016) – *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*. «Revista Maracanan» v.12. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro p. 33-48.
- MELO, Rosilene Alves de (2010) – *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- OLIVEIRA, Deuzimar Matias de (2011) – *Nas trilhas do cangaceiro Antônio Silvino: tensões, conflitos e solidiedades na Paraíba (1897-1914)*. Campina Grande: Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande. Dissertação de mestrado.

- RAMOS, Everardo (2007) – *Escritores – ilustradores de folhetos de cordel: provessos de criação popular*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/EVERARDO_RAMOS.pdf>. [Consulta realizada em 13/08/2017].
- RODRIGUES FILHO, José (2016) – *A Vez e a voz da iconografia: as possibilidades do uso de imagens no campo da literatura de cordel*. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/xviieeh/xviieeh/paper/viewFile/3263/2676>>. [Consulta realizada em 22/01/2019].
- TERRA, Ruth Brito Lêmos (1983) – *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1892 a 1930)*. São Paulo: Global.
- WARBURG, Aby (2005) – *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. «Concinnitas, revista», ano 6, v. 1. Rio de Janeiro: do Instituto de Artes da UFRJ.

FONTES

- Acervo José Alves Sobrinho de Literatura Popular UFCG*. Laboratório de Apoio ao Ensino de Língua e Literatura – LAELL. Universidade Federal de Campina Grande – UFCG. Campina Grande.
- Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>>. Rio de Janeiro.
- Acervo do Núcleo de Documentação Histórica Deusdedit Leitão (NDHDL)* da UFCG. Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande. Cajazeiras.

DECONSTRUIR EL AMOR A PARTIR DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA* (2018) DE JEN WANG

MARÍA ABELLÁN HERNÁNDEZ*

Resumen: Este texto revisa las construcciones en torno al ideal del amor romántico en tanto que fórmula narrativa consumida en los productos culturales centrándose en un medio escasamente atendido en los Estudios Visuales como es el cómic. Para ello, atendemos a la doble naturaleza del relato en tanto que unión del contenido (historia) y la forma (discurso) tradicional en el ámbito disciplinar de la narrativa audiovisual. En este sentido, utilizaremos la revisión de textos críticos para definir tanto el ideal romántico en el que operamos así como el uso de imágenes visuales empleadas planteando, aun tentativamente, un canon narrativo. A través del análisis crítico de la obra de *El príncipe y la modista* (*The Prince and the Dressmaker*) (2018) de Jen Wang exploraremos la aplicación o subversión de este canon romántico para, en último término, concretar estos aspectos y que puedan servir como modelo pedagógico de nuevos roles y construcciones en torno al amor romántico y los roles de género asignados en este tipo de relato. De este modo, la obra de Wang innova en la representación habitual de los protagonistas y sus roles a pesar de mantener algunos esquemas amorosos clásicos.

Palabras clave: amor; rol de género; cómic; política de emparejamiento.

Abstract: This paper deals with constructions of the romantic love ideal as narrative formulae inscribed in cultural products, focusing on «comic» as a médium hardly attended in Visual Studies. We look this narrative's double nature as a union of the content (story) and the traditional form (discourse) in the discipline of audiovisual narrative. In this direction, we will review some of the critical texts dealing with both the romantic ideal of which consumers participate as well as the use of visual images employed in this stories, as a way of tentatively posing a narrative canon. Through the critical analysis of *The Prince and The Dressmaker* (2018) by Jen Wang, we will explore the subversive strategies of the romantic canon in order to, ultimately, concretize these aspects in a pedagogical model concerned with new roles and construction mechanisms of romantic love and gender roles in this type of story. This analysis will show, beside his loyalty to classic amorous schemes, Wang's innovations in the representation of characters and their narrative roles.

Keywords: love; gender rol; comic; pairing politics.

1. INTRODUCCIÓN

En 1984, Jean-François Lyotard propuso el concepto de metarrelato. Lyotard asumía con este término la existencia de ciertos relatos hegemónicos que configuraban la realidad social donde tan importante resultaba lo que se cuenta como lo que no. Así pues, las ausencias deliberadas que se ofrecían en el propio acto narrativo configuraban de igual modo la realidad social. Los metarrelatos modernos a los que aludía Lyotard legitimaban un determinado tipo de formación y aprehensión de la realidad (bien por afirmación, bien por omisión) ante la que se oponía el discurso del pensamiento crítico posmoderno. Aunque el tiempo ha aumentado el corpus de trabajos de perspectiva crítica y la revisión alrededor de los conglomerados de relatos constructores de imaginarios simbólicos reaccionarios y cristalizados en las capas más profundas de la piel cultural, lo cierto es que

* Personal Docente Investigador. Universidad de Murcia. maria.abellan4@um.es

ciertas reminiscencias siguen activas y fluctúan resurgiendo puntualmente en determinados contextos o momentos.

El amor como uno de esos grandes relatos humanos ha sido configurado, igualmente, en la base de unos ideales específicos (el ideal del amor romántico y del principio del enamoramiento) estableciendo una suerte de marco normativo sobre el que ubicar de manera concreta los roles de las distintas partes implicadas en la narración amorosa. El carácter construido del ideal romántico puede sugerir una provisionalidad sujeta a coyunturas sociales, sin embargo su adherencia a estructuras profundas heteropatriarcales y la perpetuación de un modelo desequilibrado en el canon del ideal amoroso – que se sustenta mediante el reconocimiento del mismo y subjetivación por parte de los individuos implicados (los sujetos amorosos) –, hace del relato amoroso una herramienta de control y perpetuación de diferencias de género pendiente de reprogramar socialmente. Mucha de la literatura feminista ha puesto el foco en la revisión de los roles de género en el amor a través de la revisión de las narraciones amorosas¹ y cómo estas lecturas reflejan intereses de control y consumo en torno al amor y/o de resistencia por parte de los usuarios-consumidores de este tipo de historias. La cuestión, lejos de zanjarse con la identificación del carácter construido de los géneros y por tanto de su eficacia sociopolítica², reverbera como las ondas que se generan en el agua con el goteo continuo de un grifo mal cerrado y hace que la revisión de las representaciones simbólicas en torno al relato amoroso cobre interés nuevamente. Ciertas lecturas actuales acerca del relato amoroso (especialmente en el mundo audiovisual) han identificado algunos nuevos roles entre los personajes protagonistas de este tipo de historia³ dibujando acaso un nuevo paradigma de representación para los habitantes ficcionales de las historias amorosas. No obstante, dentro del espectro de estudios que atienden el análisis del amor y el consumo de este tipo de narrativas, existen aún espacios por explorar que pueden ofrecer una respuesta diferencial a estas construcciones marcadas, en parte, por el formato narrativo que las sustenta. En este sentido, el cómic como medio híbrido que combina imagen y texto en secuencias narrativas fijas de una complejidad considerable, sigue siendo un objeto de estudio poco abordado a pesar de las amplias posibilidades que ofrece para revisar las construcciones entorno al amor y la adecuación de los roles genéricos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A lo largo de la historia del medio del cómic, la segregación del público por género ha venido siendo una constante, marcando circunstancialmente los gustos o los tipos de ficción a consumir⁴. Sin embargo, las sociedades – y por extensión los públicos y audiencias – cambian y evolucionan solicitando modelos no inscritos en las narrativas tradicionales en busca de una ficción más compleja y de nuevos modelos de identificación que

¹ ESTEBAN, 2011; JONÁSDÓTTIR, 1993; RADWAY, 1991, por citar algunas.

² BUTLER, 2007.

³ VÁZQUEZ, 2017; LESTE, 2018.

⁴ RAMÍREZ, 1975; MARTÍN-GAITE, 1987.

retan los roles tradicionales asignados a los personajes de la narración romántica. En este ámbito de actuación, este texto se interroga acerca de la posibilidad de subversión frente al canon del relato amoroso asumiendo como caso de análisis la obra *El príncipe y la modista* (2018) de la autora e ilustradora Jen Wang.

Nuestro objetivo en este texto pasa, primeramente, por conceptualizar e identificar los aspectos más relevantes que siguen vigentes a día de hoy en las narraciones románticas vinculadas a una mitología amorosa que se presenta como transhistórica y universalista para, a continuación, reconocer las posibles relecturas de los mismos a partir de la particular propuesta autoral de Jen Wang en su novela gráfica *El príncipe y la modista* (2018). Para ello, revisamos literatura específica acerca del amor y cómo este se configura socialmente tanto en una dimensión biológica como cultural. Ello se traduce en determinadas características que luego son reforzadas en las construcciones narrativas de los productos culturales.

La selección de la obra de Wang como caso de estudio viene justificada por varias cuestiones que atienden tanto a un nivel industrial y de mercado como de contenido. Con respecto al primero, la actualidad de la obra, su formato autoconclusivo y el éxito obtenido entre crítica y público⁵. Atendiendo al contenido de la obra, nuestro interés se centra en cómo Wang recurre al género narrativo de la ficción principesca y de época – tradicional en muchas narrativas amorosas canónicas –, para desvelar una lectura trasgresora en torno al amor romántico y los roles de los sujetos que participan en él. La riqueza de matices que ofrece la obra de Wang hace que circunscribamos esta propuesta a los aspectos referidos especialmente al mito del amor romántico – estructurado a partir del enamoramiento –, permitiéndonos plantear algunos apuntes acerca de los roles de género de los personajes que habitan la historia analizada.

El modelo metodológico de análisis, posee un corte cualitativo donde tomamos en consideración las variables narrativas de Gorgas en la conceptualización del amor romántico (2018) y las consideraciones de los roles de género y la política de emparejamiento de Leste (2018) siendo estas dos visiones actuales del relato amoroso y los personajes que lo habitan. Estos principios se aplican a la obra gráfica de Jen Wang identificando los puntos de sinergia y dispersión que este relato propone con respecto al canon del amor romántico tradicional.

3. ALGUNAS IDEAS ACERCA DEL AMOR. CONTEXTUALIZANDO EL MITO AMOROSO Y SUS RELATOS

El amor es una construcción social y aunque algunas dimensiones relacionadas con él poseen una base biológica (aquella que tiene que ver con los químicos que el cerebro libera en los estados de euforia que se viven durante el enamoramiento), la consolidación del relato canónico amoroso – en Occidente – se encuentra vinculada a múltiples consen-

⁵ La obra *El príncipe y la modista* aparece referenciado como una de las obras esenciales seleccionada por la Asociación de Críticos y Divulgadores de Cómic (España) en el semestre de su edición. Información disponible en <http://www.acdcomic.es/descargas/esenciales-acdcomic-2018-2o-semestre.pdf>.

sos sociales coyunturales. Bajo este punto de vista, el ideal del amor es una compilación de mitos, prácticas, creencias y normas sociales que establecen un determinado imaginario simbólico socialmente compartido y que circunstancialmente puede tener una base teórica implícita. Aunque desde la crítica se identifica el carácter construido del fenómeno amoroso, los relatos acerca del amor resultan ser de los más reaccionarios socialmente hablando manteniendo estructuras básicas e iterativas. Consideramos aquí que esto se debe por conjugar en él tanto elementos biológicos asumidos como universales⁶ así como cuestiones culturales que lo presentan como un eslabón fundamental en el sistema capitalista y de consumo en el que se inserta⁷.

Cuando planteamos que el amor posee una doble configuración, una social y otra biológica, acudimos a la dialéctica establecida sobre los conceptos calve para entender la realidad social de «naturaleza» y «crianza» – *nature* y *nurture* –. La antropóloga Helen Fisher afirma en su trabajo ¿Por qué amamos? Naturaleza y química del amor romántico que el «amor romántico [...] se trata de una *necesidad* fisiológica, un impulso profundo, un instinto que consiste en cortejar y conseguir a un determinado compañero para aparearse»⁸. El estudio que Fisher llevaba a cabo en su texto consistía en la realización de una serie de encuestas a distintos grupos de población estadounidenses y japoneses. El objetivo de su trabajo era desvelar las características universalistas que subyacen en el amor y su principal conclusión fue que «estar enamorado es algo común a toda la humanidad»⁹. Helen Fisher defiende que, a pesar de que en las actuales sociedades no necesitamos muchas de las conductas sociales que tenemos, los seres humanos seguimos vinculándonos emocionalmente a otros seres y que esta reincidencia demuestra que a un nivel biológico necesitamos del afecto y la unión con otros seres¹⁰. La cuestión es quizá que a lo largo de los miles de años de evolución y cambio, la compostura del amor ha ido modificándose para adaptar esas cuestiones biológicas a las normas sociales que los seres humanos hemos ido instaurando a lo largo de nuestra evolución socio-económica. Si bien el establecimiento de vínculos, los gestos de coqueteo o las sonrisas¹¹ son cuestiones que tanto biólogos como antropólogos se han esforzado en mostrar como universales; las cuestiones asociadas a estas conductas como la monogamia, el matrimonio o el romanticismo, por ejemplo, son elementos acordados para contener o fomentar desde un ámbito social y colectivo aquellas pautas de impronta biológica.

El llamado «amor romántico»¹² lleva implícitos ciertos objetivos que favorecen el mantenimiento social de algunas de estas conductas mencionadas anteriormente¹³ que a su vez tienen su reflejo en los relatos amorosos y posteriormente en las prácticas vincu-

⁶ KARANDASHIEV, 2015; MÁRMOL-MARTÍN, MENA-VEGA Y REBOLLO-BUENO, 2018; FISHER, 2004.

⁷ ILLOUZ, 2009; JÓNASDÓTTIR, 1993.

⁸ FISHER, 2004: 13.

⁹ FISHER, 2004: 21, énfasis en el original.

¹⁰ FISHER, 1987: 177.

¹¹ FISHER 2007: 20-30.

¹² DE ROUGEMONT, 2010.

¹³ ACKERMAN, 2000; YELA, 2002; DE ROUGEMONT, 2010.

ladas al consumo y la cultura material. Sin embargo, todas estas concepciones se sustentan en la misma idea: la necesidad del deseo o el deseo que crea la necesidad¹⁴.

Nuestro ideal del amor romántico se configura a partir del estado primigenio del emparejamiento, esto es, el enamoramiento (o amartelamiento)¹⁵. Dentro de este encuadre autores como Carlos Yela (2002) o Coral Herrera (2010) desde la psicología y la psicología social respectivamente, escudriñan los valores y características asociadas a este fenómeno. Siguiendo a estos autores, algunas de las claves que dibujan el ideal romántico serían la idea de la predestinación, la aparición súbita del estado de enamoramiento, los pensamientos intrusivos de la persona amada, el constante estado de agitación emocional, la vulnerabilidad psicológica o el intenso deseo de intimidad y unión con el otro, por citar algunos. Todas estas pautas híbridas entre lo fisiológico y lo cultural articulan la manera en que finalmente entendemos y asumimos el modelo adecuado de amor. Como la misma Herrera sugiere:

Durante el proceso de socialización aprendemos cómo debemos sentirnos cuando estamos enamorados, cuándo debemos enamorarnos, qué características son deseables en el otro para enamorarnos de él (sexo, edad, clase social, estado civil, atractivo físico, actitudes), cuáles son las pautas y el ritmo de seducción adecuados, qué se espera de la gente cuando se enamora, los lugares en los que uno se enamora, etc¹⁶.

Con esto suponemos que el enamoramiento se configura a través de una serie de supuestos que, a modo de urdimbre, establecen en un sentido amplio qué elementos entendemos ha de tener el amor. «El enamoramiento de alguna manera ya está prefigurado por la cultura [...] La palabra misma enamoramiento es un producto cultural, el resultado de una elaboración y una definición de un cierto tipo de experiencia»¹⁷. De modo similar, la configuración social del amor establece una edad adecuada, normalmente la juventud, para encontrarlo; así como se marca la relevancia del primer amor, habitualmente en la adolescencia y, claro está, del primer desamor. Como se aprecia, la dimensión social de la construcción del amor tiene igual importancia que la concepción biológica del enamoramiento. El arrastre histórico que las sociedades postmodernas tienen, ha llevado a entender el enamoramiento en su sentido estándar y generalista como una cuestión eminentemente heterosexual, juvenil y que aspira a congelarse eternamente en el momento de máxima compenetración de los implicados: la unión final de la pareja con la que termina el relato.

4. HACIA LA DEFINICIÓN DE UN CANON NARRATIVO AMOROSO: VARIABLES DE ANÁLISIS

Aunque las prácticas relacionadas con el amor en ambos planos – el biológico y el cultural – son habitualmente compartidas por todos los sexos, la mitología generada social-

¹⁴ DELEUZE & GUATARI, 1998.

¹⁵ HATFIELD, 1985.

¹⁶ HERRERA, 2010: 110.

¹⁷ ALBERONI, 1979: 67.

mente entorno a la idea del idilio amoroso es distinta para hombres y mujeres¹⁸. Para Ana Isabel Gorgas, que analiza el mito del amor romántico en las sagas de *Crepúsculo* (2005-2008) de Stephenie Meyer y *Cincuenta sombras de Grey* (2011-2012) de Erika L. James, «el amor romántico [se entiende] como una ideología de género y sexualidad, acorde a un orden heteronormativo, que fundamenta las desigualdades sociales»¹⁹. Esta asimetría en las relaciones en el amor romántico son las que construyen las diferencias de género entre hombres y mujeres insertos en el discurso amoroso normativo. Numerosas construcciones narrativas a lo largo de la historia han ido consolidando las actitudes y aptitudes válidas para mujeres y hombres, conduciendo aquellos aspectos cognitivos, de comportamiento y emocionales más adecuados para cada uno. Esta suerte de estereotipia narrativa y visual ha ido fraguando, dentro del relato de temática amorosa, cierto canon. Estas características estables del relato amoroso normalmente se basan en lo que algunos autores (especialmente desde el ámbito de la psicología) definen como ‘enamoramiento’ y corresponde a la primera fase del amor romántico, donde la agitación física por la persona amada es mayor.

Atendiendo a las cuestiones narrativas encontramos varias consideraciones constitutivas del hecho amoroso que fraguan en sus representaciones (audio)visuales. En este sentido, resulta relevante la síntesis que Gorgas realiza al atender a tres características comunes del relato mítico amoroso: a) la idea de la «media naranja»; b) la figura del «príncipe azul» y c) la necesidad del «flechazo» o inicio súbito y fortuito del amor. A estas consideraciones creemos conveniente añadir la necesaria precariedad de la relación o el riesgo de la misma ya que como Dennis De Rougemont establece «sólo el amor mortal es novelesco; [...] el amor amenazado [...]. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es [...] la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento»²⁰.

Tabla 1 – Elaboración propia a partir de Gorgas, Yela y Herrera

| Características del relato mítico amoroso | (A) Media naranja | (B) Príncipe azul | (C) Flechazo | (D) Riesgo |
|---|---|---|--|---|
| Consecuencias/representación en la narrativa | 1. Necesidad de unión. 2. Recomposición de lo que esta deshecho (visión platónica del amor) – búsqueda de emparejamiento constante. 3. Necesidad de pareja. 4. Fracaso de la individualidad. | Glorificación del sujeto masculino como héroe. Princesa pasiva vs. Príncipe activo. Referente amoroso heterosexual. Codificación genérica estable-roles asimétricos y binarios | 1. Indicativo de juventud (amores de verano, amor intenso y veloz) 2. Repentino e inesperado. 3. Velocidad de los acontecimientos y respuestas emocionales intensas. | 1. Desconfianza. 2. Indicativo de amor verdadero. 3. Posible aparición de celos. 4. Amor amenazado (terceras personas/ triángulo amoroso/ villano enamorado) 5. Malentendidos/falta de sinceridad de los personajes |

¹⁸ Conviene apuntar que en un sentido extenso asumimos que la mitología del amor romántico posee su base en convenciones heteronormativas, esto es, articulada a partir de relatos que toman como referentes parejas heterosexuales como comentábamos en el anterior apartado.

¹⁹ GORGAS, 2016: 246.

²⁰ DE ROUGEMONT, 2010: 16.

Estos elementos recogidos en la tabla 1 atenderían a particularidades que tienen que ver con la estructura misma del relato. Por ejemplo, el flechazo (C) imprime un ritmo narrativo raudo que precipita los acontecimientos (C.3) mientras que el riesgo (D) marca los puntos climáticos en la narración e incluso la aparición de nuevos personajes en la historia (D.4). De alguna manera, estos elementos fraguan el tipo de historia que se espera cuando se consume una narrativa amorosa (personajes iterativos, situaciones típicas, escenarios predominantes, etc.).

Por otra parte, anteriormente se ha comentado que el metarrelato amoroso define determinadas conductas o respuestas emocionales en función del género. La propuesta de Eduardo Leste Moyano en «El poder del amor. Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas» resulta relevante para aproximarnos a los valores caracteriológicos de los personajes masculinos y femeninos en la narrativa amorosa más reciente. A través de su análisis de cuatro películas cinematográficas de éxito, Leste configura los atributos y temperamentos de los protagonistas así como la definición de la pareja ideal (que el autor denomina como «política de asentamiento amoroso»)²¹. En su trabajo Leste establece varias categorías de personaje en pares de varones y mujeres y cómo estos se relacionan en cuatro películas que poseen en su trama una historia de amor como elemento principal. En este sentido, el estudio concluye planteando que los personajes femeninos aparecen representados como complejos «porque tienen dobleces, todo lo contrario que los hombres, que son sencillos porque carecen de ellos (y los que los tienen son locos o monstruos)»²². En sus resultados se puede identificar cómo los personajes femeninos que se sitúan más alejados de los valores tradicionales de feminidad terminan en la ficción por emparejarse con hombres ‘buenos’, que encarnan la nobleza pero que se alejan de un modelo masculino tradicional en cuanto a agresivo y pasional. En este sentido, podríamos entender que la irracionalidad femenina se encuentra redimida por la estabilidad emocional y raciocinio de los hombres que saben ver más allá de los defectos de estas mujeres alocadas e hilarantes. Del otro lado, los varones protagónicos, luchan contra la norma del *superyó* en su emparejamiento ideal y, a pesar de intentar buscar una compañera correcta y dentro de la ‘norma’ de la buena esposa y mujer recatada, terminan acercándose a un modelo femenino trasgresor por el que se siente atraído irremediablemente. Se apunta así, que la descripción asimétrica de los sujetos amorosos sigue perpetuándose aún a día de hoy con independencia de que el relato que se consume opere en un ámbito más comercial o independiente. Las mujeres son siempre representadas como defectuosas o puritanas y los varones como agentes agresivos e incompetentes emocionales o como hombres nobles y decentes.

Las representaciones masculinas y femeninas en los relatos amorosos insertos en el canon narrativo del ideal romántico dejan muy poco espacio para el cuestionamiento de los roles. Coincidimos con Leste en que «el amor segmenta y jerarquiza, dejando para la mujer siempre lugares secundarios»²³ al menos, en un sentido amplio y también con que

²¹ LESTE, 2018: 216.

²² LESTE, 2018: 228.

²³ LESTE, 2018: 228.

muchas de las propuestas narrativas amorosas poseen el denominado *happyend* que (re) establece el orden 'natural' de la relación amorosa aceptable o deseable.

En cuanto a la dimensión formal del relato, sus aspectos visuales, conviene retomar la propuesta de Eva Illouz (2009) que apunta a la externalidad del amor romántico. Según la investigadora, el amor romántico tiende siempre a manifestaciones públicas que exceden el ámbito de lo privado y que toman un pleno sentido en el acto social, es decir, al ser compartidas en grupo. Para Eva Illouz «el amor romántico no es un mero tema de la cultura contemporánea, sino que constituye un campo cultural en sí mismo, económicamente autónomo y con sus propios héroes, géneros, teorías y objetos»²⁴. La cultura de consumo está, pues, irremediamente imbricada con la mitología romántica y dado que debe publicitarse (en el sentido de expandirse hacia fuera y hacerse pública) se manifiesta en determinadas imágenes u órdenes visuales que retroalimentan el ideal amoroso. En esta configuración aparecen escenas recurrentes como los jóvenes ante la puesta de sol, el idílico beso de la pareja, la cena romántica con tenue luz... Todas estas imágenes resultan habituales en la iconografía romántica. En el orden de las metáforas visuales, los corazones, las mariposas o las flores suelen ser recurrentes en la representación visual del amor, especialmente si acudimos al mundo de la imagen secuencial fija del cómic. Todas estas manifestaciones visuales suelen corresponderse con el principio de la activación fisiológica ante la presencia del objeto de deseo que Carlos Yela (2002) estipula como una clave del enamoramiento. En el caso de las narraciones (audio)visuales, donde forma y contenido son ocasionalmente unidades de difícil disolución, los momentos de activación fisiológica sirven además como elemento clave para formular la estructura narrativa y el despertar emotivo del lector. Así pues, la manifestación visual del rubor, la sudoración y los latidos de corazón suelen inundar los relatos amorosos y además, pautar los ritmos climáticos de la narrativa.

5. EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA DE JEN WANG. ADOLESCENCIA E IDENTIDAD EN VIÑETAS

Jen Wang es una autora de cómics e ilustradora afincada en Los Angeles cuya producción narrativa se mueve en el terreno de las obras independientes. La autora alcanzó un mayor reconocimiento con su obra *En la vida real (In Real Life)* (2015) que realiza junto a Cory Doctorow, donde exploraba la vida de una joven *gamer*, sus conflictos y la denuncia de la explotación infantil a partir del símil del juego *online* en el que participan los protagonistas de la historia. El gran valor de las propuestas de Wang reside en el fuerte calado que tienen sus obras entre el público adolescente. En este sentido, sus trabajos ofrecen miradas acerca de conflictos reales que tradicionalmente han quedado fuera de la lectura de los más jóvenes. La obra que aquí nos ocupa, *El príncipe y la modista (The Prince and the Dressmaker)* (2018), se presenta comercialmente como una historieta romántica²⁵, ambientada en la ciudad de París en los albores de la época Moderna, o lo que es lo mismo, la ciudad del amor, el lujo y la moda en un momento de la historia marcada por profundos cambios

²⁴ ILLOUZ, 2009: 33.

²⁵ La asociación como género «romántico» se toma del catálogo de Tebeosfera así como de las descripciones vertidas en la web de la editorial que comercializa la obra en España (Editorial Roca-Sapistri).

tecnológicos y estéticos. *El príncipe y la modista* no deja de ser el cuento de un príncipe y una plebeya y de su historia de amor aunque la construcción del relato así como los roles asignados a los personajes protagonistas, difieren en algunos puntos de los asentados en los cánones narrativos del mito romántico. Para acometer los resultados del análisis dividiremos esta revisión en dos apartados. Un primer bloque donde atenderemos las cuestiones relacionadas con la estructura narrativa, el contenido de la historia y los aspectos subvertidos por la obra de Wang en cuanto a relato amoroso y un segundo bloque donde nos centraremos en los roles de género de los personajes (como parte de los existentes narrativos)²⁶ y sus características refiriéndonos tanto a sus rasgos caracteriológicos como a sus acciones y morfología visual. Nos centramos en esencia, y siguiendo el esquema de Casetti & Di Chio, en las dimensiones del personaje como persona y como rol²⁷.

Las partes del análisis, sin embargo, sólo deben considerarse escindidas en un sentido operativo ya que en la realidad del medio cómic (como ocurre en otras manifestaciones narrativas mediáticas) el vínculo entre forma y contenido aparece de manera sólida y prácticamente indisoluble.

5.1. ¿UNA HISTORIA DE AMOR ATÍPICA? ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA*

En un sentido estricto, la historia de amor que se cuenta en la obra *El príncipe y la modista* mantiene mucho de la estructura canónica del relato amoroso que hemos descrito anteriormente. Amparado en un pasado de época, la fantasía de la historia de amor entre el príncipe y la plebeya (encarnados en este caso por el príncipe heredero Sebastian y la costurera Frances) plantea su inicio de una manera canónica en los cuentos principescos manteniendo la mitología del príncipe azul que mediante un baile busca una esposa. El escenario en el que se enmarca la historia, París, también sugiere el trasfondo amoroso con el que se quiere vincular el relato. En las primeras páginas una chica que recibe la invitación al baile del príncipe incluso manifiesta que «Al fin y al cabo París es la ciudad del amor»²⁸. El planteamiento además se organiza en base a un ideal de amor romántico heterosexual y patriarcal (es el príncipe el que está buscando pareja). La obra se divide en doce capítulos breves cuya estructura narrativa clásica utiliza el clímax para referirse al conflicto de la trama principal de la historia: la aceptación de la propia identidad. El relato presenta, de este modo, cierta innovación ya que el amor no es el problema ni el incidente desencadenante sino más bien el trasfondo del relato, con lo cual las primeras páginas juegan a modo de cebo trampa, pues donde el lector/a cree asistir a una típica historia de amor clásica luego descubre que el relato va más allá. Rompiendo con la idea de la velocidad típica en el desarrollo de las historias románticas (idea del flechazo), la atracción entre los personajes se va fraguando lentamente. No es hasta el capítulo seis (justo en la mitad) que se evidencia en la narración la atracción entre ambos protagonistas. Sin

²⁶ CASETTI & DI CHIO, 2007: 155-168.

²⁷ CASETTI & DI CHIO, 2007: 159-164.

²⁸ WANG, 2018: 3.

embargo, ese descubrimiento de las emociones sí que se presenta en un contexto exótico (los personajes se han ido de vacaciones abandonando su ambiente habitual) y las páginas muestran el corolario habitual asociado al consumo del que el relato típico presume: los jóvenes salen a cenar, a un zoo de aves, a bailar... concluyendo la noche en un mirador nocturno en que los protagonistas contemplan los fuegos artificiales hasta casi consumir la secuencia con el habitual beso de enamorados²⁹.

Junto al momento de máximo acercamiento de los personajes encontramos también el acontecimiento que los separará hasta el final de la obra. Sebastian, temeroso de que descubran su secreto exige a Frances que se quede en un segundo plano lo que provocará el abandono de la chica del lado del príncipe para intentar conseguir su sueño de ser una modista reconocida. Aquí, la historia mantiene los cánones míticos románticos introduciendo un elemento de riesgo para el bienestar de la potencial pareja si bien introduce la novedad de que el abandono por parte de la chica es a favor de la realización profesional de la misma. No presenta, por tanto, un conflicto de sentimientos o inseguridad por parte de la chica o el chico en términos de competición amorosa (dudas acerca de los sentimientos, celos o terceras personas que ponen en riesgo el afecto de los protagonistas) sino más bien el choque entre los deseos individuales y los establecidos socialmente donde el amor debe triunfar por encima de todo a costa aún de la felicidad de uno de los integrantes de la pareja.

Finalmente, los conflictos son resueltos de manera satisfactoria para los personajes protagonistas y la relación de pareja se consolida siendo además aceptadas las particularidades de cada uno tanto por el entorno cercano como por la estructura social en la que se insertan. De hecho, a pesar de la existencia de un beso entre los personajes en el clímax narrativo del capítulo once, veremos en la resolución final del relato como ambos personajes mantienen esferas de acción distintas. Esto es, la historia no presenta el final que cabría esperar en el que Frances vuelve a ser la modista exclusiva del príncipe sino que vemos cómo la joven trabaja para Lady Aurelia, la diseñadora de moda por la que Frances se dedica a ese oficio y a la que admira profundamente. Por otro lado, Sebastian convive con su tía, centrándose en sus estudios para prepararse como futuro monarca sin abandonar su identidad de Lady Cristalia. De este modo, aunque se permite un final feliz tanto para los personajes como para los lectores de la obra este rompe de algún modo con el tradicional final de unión tradicional de la pareja. De hecho, la última imagen que aparece en la historia es el encuentro y la unión en un abrazo entre Frances (que ahora trabaja junto a Lady Aurelia) y Lady Cristalia que va a ver sus nuevos diseños.

5.2. RUPTURA DE ROLES TRADICIONALES EN LOS PERSONAJES DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA*

Algunos de los personajes que aparecen en la obra que analizamos se corresponden con la categorización que Leste plantea y que hemos comentado anteriormente. Así, nos centraremos en los personajes protagonistas – el príncipe Sebastian y su alter ego traves-

²⁹ WANG, 2018: 136-138.

tido Lady Cristalia y la modista Frances – ambos personajes redondos, dinámicos y contrastados – especialmente Sebastian/Cristalia – y algunos de los secundarios clave en la historia como son la princesa Juliana y su hermano Marcel, el Rey Leo – padre de Sebastian – y Peter Trippley – el hijo de un magnate dueño de unas galerías comerciales–, siendo estos personajes planos, lineales y estáticos – a excepción del Rey Leo que aparece como modificando su personalidad en favor de un acercamiento a su hijo³⁰.

En las primeras páginas sólo conocemos al príncipe Sebastian por lo que los personajes dicen (y por la propia imagen mental que poseemos en torno a los príncipes de cuento). Sin embargo, se nos presenta a la protagonista femenina, Frances como una joven modista con un peculiar sentido de la moda que trabaja en un taller como costurera. Los rasgos físicos de Frances aparecen como mestizos (tiene el pelo y la tez oscura) lo que señala al personaje, lo destaca frente a otros y la convierte en diferente. En principio la historia sólo plantea claramente el carácter marginal de Frances para luego desvelar que el príncipe Sebastian también se halla en ese espacio liminal cuando se descubre que al príncipe le gusta ponerse vestidos. Los guiños que comienzan en las primeras viñetas anticipan lo que el relato va a mostrar con posterioridad: dos personajes fuera de sus cánones normativos estereotípicos, de los roles que se esperan de ellos. La propuesta de Wang juega a despistar al lector. Donde cabe esperar una historia maniquea y tradicional sobre príncipes y princesas, la autora circunscribe el conflicto del relato a la cuestión identitaria que sin embargo rehúye de su vinculación con la sexualidad. De hecho, esto mismo parece sugerirse cuando en la página 37 del cómic Frances reafirma el género³¹ de Sebastian una vez ha descubierto su secreto. En este momento, cuando Sebastian explica a la joven su gusto por la ropa femenina se descubren características que alejan a Sebastian del canon icónico masculino del príncipe azul tradicional. Él es delgado, grácil, de ojos grandes, sensible, generoso y noble; pero además es inseguro y temeroso del qué dirán, especialmente de su padre. Esta fragilidad emocional desaparece cuando Sebastian se viste de chica y se convierte en Lady Cristalia. Con respecto a esto conviene detenerse brevemente en la propuesta de David Asenjo, donde se resume un conjunto de propuestas acerca del valor del disfraz sexual en las acciones performativas de los relatos narrativos (especialmente centrados en el cine) señalando la dimensión política que esta práctica conlleva de alguna forma. En la taxonomía que este investigador propone el empleo del disfraz femenino resulta habitual en géneros narrativos tendentes a la farsa o lo cómico, identificando el paso de hombre a mujer mediante el disfraz como un elemento habitualmente asociado con el desprestigio³². Sin embargo, para Sebastian vestirse como Lady Cristalia supone un ejercicio de empoderamiento que el propio lenguaje corporal de Lady Cristalia evidencia y que choca con la actitud pasiva, tímida y algo torpe del príncipe. Según la taxonomía de Casetti y Di Chio, Sebastian/Cristalia reúnen los roles de personajes pasivo y activo respectivamente. Esta figura de poder feminizado se refuerza en las miradas de admiración que el resto de personajes depositan en el alter ego de Sebastian

³⁰ CASETTI & DI CHIO, 2007: 159.

³¹ La chica dice «Sois un chico. ¡Sois el príncipe!» (WANG; 2018: 37).

³² ASENJO, 2017: 66.

y de la que también participa Frances (como si de Pigmalión se tratase admirando su creación)³³. En este sentido, el personaje de Sebastian oscila en los parámetros del joven noble e inseguro que plantea Leste en su propuesta y un sujeto abyecto pero poderoso que se mueve fuera de los cánones narrativos amorosos que hemos identificado como arquetípicos y que coincide con una figura femenina independiente.

El personaje de Frances por su parte, también aparece como desligado a los roles de género tradicionales del relato amoroso clásico. Se trata de una joven de origen humilde que se mueve por su ambición profesional, es competente, curiosa, íntegra, fiel y trabajadora. Se trata de un personaje activo que, al igual que Sebastian reúne dobles dimensiones en ella misma pues es tanto un personaje influenciador – sus actos afectan a Sebastian – como autónomo – Frances toma decisiones propias por su propio interés³⁴. Esta imagen choca con el modelo de mujer histriónica que se ha sugerido con anterioridad. En ningún momento aparece interesada en el amor o en entablar una relación con Sebastian. Esto se vuelve más evidente si confrontamos los objetivos de Frances con los del resto de féminas que aparecen en la diégesis donde encontrar pareja resulta ser la finalidad común (desde la madre de Sebastian, pasando por las jóvenes anónimas del principio o la princesa Juliana). Curiosamente, Lady Aurelia, una modista de reconocido prestigio y referente profesional para Frances, queda fuera de la descripción típica iconográfica. Se trata de una mujer de gran estatura, que viste de negro, seria, parca en palabras, que «da miedo [...] pero en plan súper guay»³⁵ como le explica el propio Sebastian/Cristalia a Frances. Por tanto, encontramos en la historia el planteamiento subyacente de que las mujeres liberales (que buscan su realización profesional) están diferenciadas no solo por sus objetivos narrativos (lo que buscan lograr en el relato) sino también visualmente (no responden al canon gráfico de la princesa delicada ataviada con colores pastel).

En el bloque de féminas, la princesa Juliana se adecúa al modelo femenino ideal que la política de emparejamiento propuesta por Leste articula. Así, Juliana es hermosa, refinada, con rasgos arios, siempre lleva el pelo recogido y es recatada. Se trata de la candidata ideal a conquistar el corazón de Sebastian según sus padres y la sociedad en la que se enmarca la historia de *El príncipe y la modista*.

El resto de personajes masculinos secundarios se ajustan a los cánones de masculinidad habitual en los relatos amorosos siguiendo el modelo de Leste, proponiéndose como los pares opuestos de Sebastian. Se trata de personajes fuertes físicamente hablando (como el Rey Leo, padre de Sebastian y Marcel, el hermano de Juliana) o bien poderosos (donde también incluiríamos al joven heredero del emporio comercial, Peter Trippley). Resulta curioso valorar cómo Sebastian nunca hace uso de su poder como príncipe salvo cuando corre el peligro de que su secreto sea desvelado una vez Frances decide abandonar su lado porque no quiere seguir siendo una modista en la sombra. Es ahí cuando le ordena «como su príncipe»³⁶ que se quede a su lado. Tras esto y un episodio trágico en el

³³ véase, WANG, 2018: 50.

³⁴ CASSETTI & DI CHIO, 2007: 161.

³⁵ véase, WANG, 2018: 126.

³⁶ véase, WANG, 2018.

que el padre de Sebastian casi fallece a causa de una dolencia cardíaca, Sebastian acatará el mandato de la estructura social dominante en la que se haya inserto, doblegando sus deseos personales, y aceptará casarse con Juliana para convertirse en el rey que todos esperan que sea. Sin embargo, y aquí el juego de casualidad tan habitual en la historieta romántica se pone en marcha, Marcel descubrirá la verdadera identidad de Cristalia/Sebastian con lo que el compromiso entre ambos queda anulado y provoca la huida de Sebastian a un monasterio. El final del relato, no obstante, depara una resolución del conflicto poco tradicional en relación a los roles de género asignados en la narrativa amorosa. El padre de Sebastian – y principal figura de ‘resistencia’ a la propuesta identitaria que Sebastian enarbola –, apoyará el verdadero ser de su hijo en una acción trasgresora: decidirá desfilarse en el estreno de Frances como modista en las galerías Trippley con uno de los vestidos que la joven ha creado. A pesar de la vestimenta el rey no pierde ni un ápice de su grandiosa envergadura que además se refuerza con el aderezo de una cornamenta de ciervo a modo de tocado y que de alguna manera remeda su masculinidad. Sin embargo, donde el disfraz femenino en Sebastian se presenta como adecuado y verdadero, llegando incluso a invisibilizar su sexo, en el resto de personajes secundarios que desfilarán junto al rey aparece como cómico e hiperbólico, de acuerdo con la catalogación ofrecida por Asenjo.

6. CONCLUSIONES

Los discursos totalizadores que estabilizan nuestras concepciones y conocimientos acerca del mundo suelen ser reaccionarios y aspiran a mantener el *status quo* de su propia concepción y de los relatos derivados. Esto puede llevar a concebir tales afirmaciones acerca del mundo como universales olvidando que la historia, la realidad social e incluso la ciencia, son productos que se deben a las contingencias que los producen. «En un sentido amplio todo es natural, incluso la “cultura”; pero en el mismo sentido amplio todo es también cultural, incluso la “naturaleza”»³⁷. En este trabajo hemos venido considerando el amor como un constructo convencional que es instrumentalizado con diversos fines. Precisamente, desde la aproximación crítica que nos permite el análisis de la realidad a través de las narrativas (audio)visuales hemos revisado las posibilidades de reescritura de ciertos estereotipos narrativos y de personajes en un intento de desarticular su transhistoricidad y universalidad. Parece adecuado recordar la capacidad de subjetivación que los relatos que se consumen tienen para con el espectador y que, tal y como Francisco García y Mario Rajas manifiestan a este respecto:

Más allá de su función comunicativa o su relevancia como expresión estética, la narrativa ha configurado, en gran medida, nuestro propio pensamiento.

Los relatos son parte esencial de nuestra existencia. Los necesitamos para conocer, comprender, explicar, en última instancia, incluso, para intentar dar sentido, a las múltiples y

³⁷ SAU, 1993: 19.

*cambiantes realidades humanas que, esquivas, inaprensibles, pretenden escapar inexorablemente al entendimiento*³⁸.

Si tomamos en consideración el carácter mediático del cómic podemos asumir sus narraciones como fuerzas constructoras/representadoras/opositoras de realidades socialmente instituidas. Así, el cómic puede funcionar para vehicular modelos sociales y de comportamiento, construcciones de identidades subjetivas y colectivas, así como lo hacen otros productos masivos ampliamente más estudiados como el cine o la novela aunque también, como si de la otra cara de la moneda se tratara, pueda oponerse u ofrecer lecturas divergentes a los discursos normativos dado su poder simbólico³⁹.

En esta propuesta hemos analizado el modelo estandarizado del amor romántico a partir de algunas de las claves que organizan sus relatos mediáticos así como los roles de género que tradicionalmente se asumen en el modelo heteronormativo que rige este tipo de historias. A partir de ahí, y tomando como caso de estudio particular *El príncipe y la modista* de Jen Wang, hemos visto las alteraciones que esta obra propone dentro de los regímenes narrativos del amor. En este sentido, hemos centrado nuestra atención en dos aspectos:

- 1) Las cuestiones que tienen que ver con la historia, con el contenido, donde la obra de Wang ofrece alteraciones como la ausencia del flechazo, la subversión del ideal de príncipe azul así como la alteración del motivo principal de la media naranja. En este apartado se ha identificado también los conflictos que ponen en riesgo la relación de la pareja. Estos poseen un carácter identitario antes que estar vinculados con el acto amoroso en sí (como podría ser el hecho de que Frances no pertenezca a la realeza). De igual modo, a pesar de que aparecen terceras personas en la ecuación de pareja que se postulan como mejores candidatos o candidatas bajo la lógica de la política de emparejamiento, el riesgo en la unión de los protagonistas no deviene de su aparición sino del descubrimiento del secreto compartido de ambos. A pesar de estas cuestiones, la obra de Wang sigue ofreciendo una narrativa amorosa heterosexual y un final feliz. Cabe señalar, no obstante, que este último modifica tanto la imagen final (los personajes que se abrazan son Frances y Lady Cristalia, esto es, dos referentes femeninos) como el escenario típico (nos ubicamos en el lugar de trabajo de la joven modista).
- 2) En un segundo bloque de análisis hemos centrado el interés en los roles de género esperados en la acción narrativa siguiendo los modelos de pares femeninos y masculinos habitualmente asociados a la narración romántica. De este modo, vemos en la obra de Wang una organización similar por pares de género opuestos en la diégesis. El príncipe Sebastian/Lady Cristalia aparece como alternativa frente al rol masculino fuerte y seductor habitual en las construcciones románti-

³⁸ GARCÍA & RAJAS, 2011: 9.

³⁹ MATEOS, 2013: 298.

cas más canónicas (siendo éste encarnado por el rey Leo, Marcel y Peter Trippley). Por su parte, la construcción de los personajes femeninos se encuentra más delimitada y ajustada al canon romántico que hemos configurado en la primera parte del trabajo: Frances es a todas luces diferente al modelo femenino ideal que la estructura social –el *superyó*– encarnada en los padres del príncipe desean para el joven y cuyo referente es la princesa Juliana. Cabe destacar que a pesar de las evidencias de estatus y físicas entre ambas, en términos de carácter Frances se aleja de la imagen estereotípica de la mujer histriónica que la política de emparejamiento articulada por Leste diseña mostrando un carácter estable, íntegro y noble (valores que estaban reservados al varón en el análisis de Leste).

Reconociendo los límites que esta propuesta posee, el interés capital de *El príncipe y la modista* reside en la ausencia de juicios finales que obliguen a restituir un orden modélico ideal. Es decir, el desvelamiento del disfraz femenino del príncipe y el reconocimiento del amor mutuo entre la modista y el joven no obligan al abandono de ninguna práctica (tanto la del disfraz femenino como el sueño profesional de Frances) así como no se presenta conflicto alguno entre los agentes implicados en el idilio amoroso con respecto a estas prácticas. El mensaje final de aceptación familiar y conciliación social frente a unas prácticas fuera de la norma establecida sugiere, en una lectura profunda, un anhelo de cambio social.

Si consideramos el público objetivo adolescente al que se dirige la propuesta (aunque no exclusivamente pues el consumidor de cómic actual es de amplio espectro) obtenemos una obra que adquiere un uso pedagógico interesante pues posibilita la presentación de modelos narrativos amorosos diferentes al igual que construye imágenes y roles de los protagonistas inesperados. En este sentido, Wang permite una historia de príncipes y princesas que sutilmente propone una respuesta performativa diferente desde el humor, el cariño y la sensibilidad que facilita su impacto en perfiles más infantiles pudiendo despertar una conciencia de la igualdad mucho más temprana.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Diane (2000) – *Una historia natural del amor*. Madrid: Anagrama.
- ALBERONI, Francesco (1972) – *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (1979) – *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Gedisa.
- ASENJO, David (2017) – Límites visuales entre normatividad y diversidad. Una panorámica de representaciones filmicas de androginia, disfraz sexual, trans e intersexualidad en Occidente. «Revista Prisma Social», número especial 2, pp. 57-82.
- BUTLER, Judith (2007) – *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco & DI CHIO, Federico (2007) – *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Giles & GUATTARI, Felix (1998) – *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DE ROUGEMONT, Dennis (2010) – *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- ESTEBAN, Mari Luz. (2011) – *Crítica del pensamiento amoroso*. Madrid: Ediciones Bellaterra.
- FISHER, Helen (2004) – ¿Por qué amamos? Naturaleza y química del amor romántico. Madrid: Taurus.
- ____ (1987) – *El contrato sexual. La evolución de la conducta humana*. Barcelona: Biblioteca Científica Salvat.

- GARCÍA, Francisco & RAJAS, Mario (2011) – *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono14.
- GORGAS, Ana Isabel (2016) – *El amor romántico como bestseller: lectura en clave feminista de Crepúsculo y Cincuenta sombras*. En BLANCO, Marian & SAN SEGUNDO, Rosa, ed. – *Investigación joven con perspectiva de género*. Madrid: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III, pp. 245-265.
- HATFIELD, Elaine (1985) – *Passionate and Companionate Love*. En STERNBERG, Robert J. & BARNES, Michael L., eds. – *The Psychology of Love*. Londres: Yale University Press, pp. 191-217.
- HERRERA, Coral (2010) – *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- ILLOUZ, Eva (2009) – *El consumo de la utopía amorosa. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.
- JÓNASDÓTTIR, Anna. (1993) – *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la Democracia?* Madrid: Cátedra.
- KARANDASHEV, V. (2015) – A Cultural Perspective on Romantic Love. *Online Readings in Psychology and Culture*, 5(4).
- LESTE-MOYANO, Eduardo (2018) – *El poder del amor. Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas*. «Antropología Experimental», n.º 18, pp. 209-230.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1991) – *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Ediciones de Minuit.
- MÁRMOL-MARTÍN, Inmaculada; MENA-VEGA, Sara & REBOLLO-BUENO, Sara (2018) – El amor romántico en los productos de ficción audiovisual. «Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales», n.º 6, pp. 52-81.
- MARTÍN-GAITE, Carmen (1987) – *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MATEOS, Sara (2013) – Construcción de la feminidad normativa y sujeto político. «Investigaciones Feministas», n.º 4, pp. 297-321.
- RADWAY, Janice (1991) – *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Carolina del Norte (EE.UU): The University of North Carolina Press.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975) – *El «comic» femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo/Edicusa.
- SAU, Victoria (1993) – *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*, Barcelona: Icaria.
- VÁZQUEZ, Lucía Gloria (2017) – *(500) Days of Postfeminism a Multidisciplinary Analysis of the ManicPixie Dream Girl Stereotype in its Contexts*. «Prisma social», n.º especial 2, pp. 167-201.
- WANG, Jen (2018) – *El príncipe y la modista*. Barcelona: Ediciones Roca/Sapistri.
- YELA, Carlos (2002) – *El amor desde la psicología social. Ni tan libres, ni tan racionales*. Madrid: Ediciones Pirámide.

LA CREACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN VISUAL, SONORA Y HÁPTICA EN UN VIDEOJUEGO PARA LA MEJORA DE SU ACCESIBILIDAD A PERSONAS CON DISCAPACIDAD VISUAL

JAIME MARTÍNEZ BARAHONA*
FRANCISCO GARCÍA GARCÍA**
ÓSCAR ESTUPIÑÁN***

Resumo: As pessoas com deficiência visual são um dos grupos com mais dificuldades quando se trata de apreciar produtos audiovisuais, ainda mais no caso dos videogames. A acessibilidade busca derrubar essas barreiras e para isso, alternativas ao canal visual devem ser buscadas, aqueles que comunicam a mesma informação e interação. Um modelo de análise da informação comunicada em seus diferentes níveis ou telas, tanto de forma visual como sonora ou háptica, ajudará a identificar a informação que se limita a ser transmitida por meio de imagens, com possíveis aplicações subseqüente à acessibilidade desse jogo.

Palavras-chave: videogame; acessibilidade; deficiência visual; modelo de análise da informação.

Abstract: People with visual impairment are one of the groups with more difficulties to enjoy the audiovisual products, even more in the case of video games. Universal accessibility tries to take down those barriers and to reach that goal it needs to find alternative procedures to the visual channel in order to communicate the same information and interaction. A model to analyze the information communicated in their different levels and screens, through the visual, sound and haptic channels, will help to identify the information that is just communicated through pictures, with subsequent possible applications to the accessibility of that game.

Keywords: video game; accessibility; visual impairment; analysis model of information.

1. INTRODUCCIÓN

El acceso a la cultura es un derecho fundamental de la sociedad actual, ratificado por la ONU¹ y defendido en la llamada Economía Naranja². Dentro de esa cultura encontramos al videojuego, que además de ser una parte fundamental del ocio a nivel mundial como demuestran sus cifras de ventas, con una facturación de casi 120 mil millones de euros a nivel mundial en 2018³, también es estudiada con más interés por académicos por sus amplios beneficios en aspectos educativos y médicos⁴. Es por ello que la accesibilidad es

* Universidad Complutense de Madrid. jaimefma@ucm.es

** Universidad Complutense de Madrid. fgarcia@ucm.es

*** Universidad Francisco de Vitoria. o.estupinan.prof@ufv.es

1 ONU, 2006.

2 MÁRQUEZ & RESTREPO, 2013.

3 WARMAN, 2018.

4 DÍEZ, 2013.

un tema fundamental a tener presente a la hora de plantearse el desarrollo de un videojuego, para permitir a personas con discapacidad el acceso a su contenido, pudiendo disfrutarlo y consumirlo. Diferentes asociaciones han buscado trabajar en esa línea tanto de acción como de investigación, IGDA o AbleGamers, creando guías e impulsando el concepto del diseño accesible.

Las personas con discapacidad visual total experimentan una de las mayores dificultades posibles a la hora de poder acceder a los contenidos de los videojuegos, siendo el grupo en el que se centrará el presente artículo. En este trabajo se buscará proponer un modelo de análisis de videojuegos centrado en su contenido, fundamentado en los elementos básicos y más importantes del diseño de videojuegos y de la accesibilidad de personas con discapacidad visual a los mismos. Gracias a dicho análisis lo que se pretende es incentivar una visión alternativa y una revisión de los canales a través de los cuales se comunica a sus jugadores, con las que afrontar las barreras a las que debe hacer frente la accesibilidad de cara a las personas con discapacidad visual total.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos de este trabajo serán:

- Identificar cuáles son los aspectos fundamentales de cara al diseño de un videojuego y su accesibilidad a personas con discapacidad visual.
- Presentar un modelo de análisis de la información de un videojuego, dividiéndola en los tres canales principales por la que se comunica, visual, sonora y háptica, como un posible medio para mejorar la accesibilidad de este medio a las personas con discapacidad visual total.

Para lograr alcanzar estos objetivos se comenzará realizando una revisión del marco teórico existente con respecto a la discapacidad visual, la accesibilidad, los videojuegos y su diseño. Posteriormente, se realizará la propuesta de un modelo de análisis donde se analice el funcionamiento de sus componentes, extraídos de la información recogida en el marco teórico, exponiendo a continuación posibles aplicaciones en relación con la accesibilidad de las personas con discapacidad visual a los videojuegos.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. DISCAPACIDAD VISUAL

La discapacidad es definida por la Organización Mundial de la Salud⁵, OMS en adelante, como toda aquella deficiencia, limitación en la actividad o restricción en la participación que pueda padecer una persona. Es una afección en una estructura o función corporal que añade un impedimento o barrera para realizar sus actividades del día a día como

⁵ OMS, 2018.

alguien sin esa discapacidad, pudiéndose categorizar en tres tipos: las sensoriales, motoras y cognitivas. Dentro de las sensoriales se encontrarían aquellas que afectan a nuestros sentidos, incluyendo la discapacidad visual, que es en la que nos centraremos.

Según la Organización Nacional de Ciegos Españoles, ONCE, la discapacidad visual es un término que se refiere a una limitación en el funcionamiento de ese sentido, lo que supone que se puede haber perdido de manera casi total o completa la visión o percepción lumínica, ya sea en uno o los dos ojos. La OMS y la Clasificación Internacional de Enfermedades de 2018, o CIE-11⁶, realiza varias clasificaciones en función de su agudeza visual desde 0 a 1, lo que comprende desde la discapacidad visual total o ceguera, pasando por grave, moderada y leve, hasta la visión normal. Las personas con discapacidad visual grave no podrían distinguir algunos objetos de cerca o leer letra impresa de gran claridad y tamaño empleando la mejor corrección posible de su visión. Según los datos publicados en 2018, de un estudio de 2017⁷, la OMS declara que en torno a 1.300 millones de personas que viven con alguna forma de deficiencia visual, de las cuales 36 millones tienen discapacidad visual total o ceguera. También se incluyen el daltonismo, quienes tienen el campo de visión limitado o no perciben las imágenes, pero de todos modos cada discapacidad es única y por ello hay que pensar de forma diferente a la hora de solventar las barreras que genera a cada persona en su día a día.

3.2. ACCESIBILIDAD

La accesibilidad consiste tratar de lograr la normalización de la vida de las personas con discapacidad, procurando que vivan con el menor esfuerzo posible una vida como la de una persona que no tenga ninguna⁸. Para que esto se logre se debe buscar permitir su acceso a los mismos servicios o actividades que el resto de las personas, de una forma lo más autónoma posible. Las nuevas tecnologías han ayudado mucho a la superación de dichas barreras, avanzando en muchos casos de manera conjunta y con empresas como Google, Apple o Netflix preocupadas por la inclusión de personas con discapacidad en el uso de sus productos.

En el caso de las nuevas tecnologías se busca aplicar los principios de diseño para todos, tanto los de W3C como los compilados por Connell et al.⁹. Estos son los de uso equiparable e igualmente atractivo para todos los usuarios, uso flexible que ofrezca la posibilidad de elegir métodos de uso para adaptarse al ritmo del usuario, diseño simple e intuitivo siendo fácil de entender en la experiencia de usuario, con información perceptible remarcando la información esencial, tolerando el error o dando la posibilidad de deshacer la acción equivocada, adecuando su diseño a varios formatos o plataformas y con poca exigencia de esfuerzo físico.

⁶ CIE-11, 2018.

⁷ BOURNE et al., 2017.

⁸ CASADO, 1991.

⁹ Cit. por GUTIÉRREZ & RESTREPO, 2007 Connell et al. – Principios del Diseño Universal o Diseño para todos.

En el caso de los videojuegos¹⁰ en su accesibilidad son importantes la instalación, flexibilidad en los ajustes de juego, forma o accesorios con los que se interactúa, el diseño de niveles o progresión de dificultad, los gráficos y el sonido. Para quien posea algún tipo de la discapacidad visual, como nos recuerda la ONCE y otras asociaciones como AbleGamers Charity, son también fundamentales todos y cada uno de ellos, añadiendo la posibilidad de una ayuda adicional en sus acciones, una voz que narre lo que sucede, buscar otras vías para transmitir la información, cambiar las interfaces, implementando el mayor número de opciones posibles para adaptar la experiencia a la discapacidad de cada persona. La IGDA¹¹ redactó en 2004 un documento sobre la accesibilidad en los videojuegos, así como ejemplos de buenas prácticas para que las personas con discapacidad visual puedan disfrutarlos. AbleGamers¹² propuso una serie de prácticas y patrones en el diseño de videojuego para lograr una experiencia de juego accesible, centrándose en el acceso a la información del propio videojuego como en los retos que se proponen a lo largo del mismo al jugador. De entre sus indicaciones hay que destacar la de segundo canal, en la que se advierte de la importancia de que toda información se comunique por más de un canal.

3.3. VIDEOJUEGOS

Cuando se habla de los diferentes productos audiovisuales el videojuego se distingue por lo impredecible que es su consumición, debido a la inmensa cantidad de situaciones que se pueden vivir a lo largo del juego y la reacción de cada jugador ante ellos¹³. Hunicke, Leblanc y Zubek definen al videojuego como un artefacto creado por el ser humano, como sistemas que construyen conductas o comportamientos, relacionados con una parte emocional, mediante la interacción. El videojuego precisa una actitud activa del jugador¹⁴, no puede ser pasiva ante el contenido que plantea, ya que el propio videojuego se desarrolla con la acción del juego¹⁵. Moreno¹⁶ habla de lectoautores de la obra audiovisual, donde el jugador crea su propia historia personal a raíz de lo que diseñador ha puesto a su disposición mediante el contenido de la historia y jugabilidad.

Por otro lado, se puede definir al videojuego como un software que precisa de un soporte electrónico, que plantea una realidad y un mundo diferente al nuestro, con unas reglas determinadas por el diseñador del videojuego, en el que podemos sumergirnos e interactuar con libertad dentro de las reglas mencionadas. De ese modo se da énfasis al carácter electrónico del videojuego, al alto nivel de diseño que tiene para lograr que el usuario se sumerja dentro del mismo y a la necesidad de que tenga reglas dentro del propio juego para determinar la experiencia del usuario. Juul lo define como:

¹⁰ BORS, 2015.

¹¹ IGDA-GAME ACCESSIBILITY SIG, 2004: 19.

¹² ABLEGAMERS, s.f..

¹³ HUNICKE, LEBLANC Y ZUBEK, 2004.

¹⁴ MONTGOMERY & CONNOLLY, 2003.

¹⁵ GARCÍA, 2006: 8.

¹⁶ MORENO, 2008: 3.

A rule-based system with a variable and quantifiable outcome, where different outcomes are assigned different values, the player exerts effort in order to influence the outcome, the player feels emotionally attached to the outcome, and the consequences of the activity are negotiable¹⁷.

Esa interacción con el jugador es uno de sus características más identificativas y fundamentales en los que se apoya el videojuego para lograr su grado de inmersión y entretenimiento. Ya sea el apartado de la jugabilidad o de la historia, es preciso que el contenido del juego se comunique de un modo claro, así como el funcionamiento del mismo. Es por ello que el diseño es tan importante, pues a raíz de las decisiones que se tomen en ese apartado se logrará una experiencia de juego comprensible y que los jugadores puedan llevar a cabo.

3.4. DISEÑO Y COMPOSICIÓN DE UN VIDEOJUEGO

Será durante la fase de diseño de un videojuego cuando se definirán los elementos que lo conformarán y darán vida al mismo, tanto en su apartado jugable como el de la historia, desde los bocetos hasta su implementación final¹⁸. Desde aspectos fundamentales, como las reglas o mecánicas, que se podrán encontrar en sus niveles, el diseño del mundo, transiciones, sucesos en cada sección del juego, las diferentes interfaces y el modo de comunicar esa información al jugador¹⁹.

Según Juul²⁰ en un videojuego podemos encontrar: el diseño del juego, la relación entre el jugador y el juego y la relación entre la actividad de jugarlo con el resto del mundo. Por otro lado, Aarseth²¹ define los videojuegos como entornos virtuales y los divide los apartados de *gameplay* siendo lo que el jugador encuentra como sus posibilidades de acción, estrategias y motivaciones, *game-structure* refiriéndose a las reglas que lo limitan desde su diseño y el *game-world* hablando de los escenarios, personajes y niveles con los que interactúa el jugador.

En la composición interna de un videojuego González²² separa diferentes secciones dentro del mismo, entre aquellas con las que el jugador puede interactuar como las que no. Pero también es importante diferenciar cuáles son los elementos que son más propio de la historia a comunicar, como los que se encuentran en su apartado de discurso o representación. El jugador recibe la información y el contenido del juego según la disposición que el diseñador le asigna, respondiendo a la jugabilidad deseada que se busca inicialmente y al tema central.

¹⁷ JUUL, 2005: 36. Traducción propia: Un sistema basado en reglas con un resultado variable y cuantificable, donde a diferentes resultados se les asignan diferentes valores, el jugador ejerce un esfuerzo para influenciar el resultado, el jugador se siente emocionalmente unido al resultado y las consecuencias de la actividad son negociables.

¹⁸ SÁNCHEZ, ZEA, GUTIÉRREZ & CABRERA, 2008.

¹⁹ ADAMS, 2014.

²⁰ JUUL, 2005.

²¹ AARSETH, 2003: 2.

²² GONZÁLEZ, 2015.

Para diseñar, e incluso entender, un juego es preciso determinar el género del mismo, las plataformas donde se disfrutará e incluso el público objetivo para el que se crea, algo que tendrá repercusión en las clasificaciones por edades y en su distribución. También hay que definir aspectos fundamentales como el tema que predominará la historia del juego y la experiencia de juego deseada a través de las mecánicas que definen el juego. Otra división de apartados la plantea Harteveld²³ en realidad o diseño del mundo con su parecido a nuestra realidad, significado o mensaje último a transmitir y juego o los elementos que los conforman junto con su modo de ser jugado.

En el apartado de historia se encuentran tanto las diferentes tramas, sucesos o acontecimientos, todos los personajes, ya sean protagonistas, aliados o enemigos, y el propio mundo donde se desarrolla el juego. Incluiría los diálogos, giros dramáticos, la cámara y otros elementos narrativos se asemejan mucho a los del mundo cinematográfico. En muchas ocasiones se podrán ver mejor representados en aquellos momentos en los que el jugador no puede interactuar y se limita a espectar, llamados cinemáticas. Se suelen contemplar como el momento indicado para comunicar la información más importante de la historia, ya que se reducen notablemente las posibles distracciones por las que el jugador pueda no comprender sus objetivos, alguna mecánica relevante o la historia.

Hablando ahora de la parte interactiva nos lleva a plantearnos tanto las mecánicas y reglas que definirán el juego, estableciendo el campo de actuación que tendrá el jugador, como los objetivos del mismo, ya sean globales o por nivel, que son fundamentales para mantener la motivación del jugador trabajando en muchos casos con la propia historia²⁴. Tres elementos clave en el diseño de un juego y de cara al resultado final del juego los definen Hunicke, LeBlanc y Zubek²⁵ como las mecánicas o los diferentes elementos y reglas de un juego, las dinámicas que se conforman a raíz de la interacción de los jugadores con las mecánicas y las estéticas del videojuego que son las respuestas emocionales que se tratan de evocar en el jugador con las dinámicas. Entre las mecánicas y los objetivos planteados se genera una curva de dificultad que estando bien diseñada planteará un juego divertido, aburrido o un reto imposible de superar. Otra definición de mecánicas nos la proporciona Schell «Las mecánicas de un juego son el núcleo de lo que es realmente un juego. Son las interacciones y relaciones que permanecen cuando toda la estética, la tecnología y la historia se dejan aparte»²⁶.

Dentro del mundo del juego deben crearse los elementos que lo conforman y llenan de vida, así como las acciones que el jugador podrá llevar a cabo en sus escenarios. Se podrán encontrar personajes controlados por el juego, ya sean enemigos, aliados o neutrales, objetos que serán estáticos o móviles, interactivos o no, y todo ello acompañado de un apartado sonoro en forma de efectos de sonido del entorno, banda sonora o diálogos. Los personajes aliados, neutrales, enemigos comunes o jefes finales deben ser creados con un propósito claro, unas funciones posibles y una estética que afectará tanto

²³ HARTEVELD, 2011.

²⁴ ROGERS, 2014.

²⁵ HUNICKE, LEBLANC & ZUBEK, 2004.

²⁶ SCHELL, 2014: 130.

a la historia como al apartado jugable. Dentro de los personajes no controlados por el jugador, será importante definir el comportamiento en cada escenario posible que pueda suceder de acuerdo a las acciones o decisiones del jugado.

En la representación de los videojuegos, los escenarios y los objetos en ellos juegan un papel muy importante de cara a la transmisión de información sobre la historia, haciendo referencia a su diseño tanto de nivel como artístico. Cada pantalla o nivel desarrollado responde a una intención y así como los personajes controlados por el juego deberán simular naturalidad, los enemigos deberán mostrar patrones para ser superados. En última instancia es preciso recordar que cada elemento de un videojuego debe tener su razón de ser, su función en el mundo creado de cara tanto servir tanto a la transmisión de la historia como al desarrollo de la jugabilidad. Cómo reaccionan los objetos interactivos ante las acciones del jugador también tendrá un papel fundamental a la hora de su inmersión en la historia. Los juegos se crean para ser consumidos por un jugador, es necesario pensar en ellos como individuos, en cómo interactuarán o cómo recibirán el contenido creado²⁷.

Toda la información del juego se muestra a través de imágenes, sonidos y, en ciertos casos, vibraciones, haciendo uso de personajes u objetos que sean o no interactivos. Dille y Platten²⁸ subdividen los dos primeros canales en tres subcategorías cada uno: vídeo en gráficos del juego, textos o gráficos de la interfaz con el jugador, mientras que sonido en voz, efectos de sonido y música. Estos autores proponen además un sistema de plantillas con las que optimizar el diseño de videojuegos, tanto en su elemento dramático, o de historia, como en su jugabilidad. En ellas se pueden encontrar varios de los elementos más importantes en un videojuego, como las tramas, personajes, objetivos, motivaciones y obstáculos. Debe buscarse la coherencia entre la historia y la jugabilidad, para que la experiencia de juego sea uniforme en su representación de información, modo de juego y motivación, evitando la ruptura del pacto ficcional que crearía una disonancia ludonarrativa²⁹. Las decisiones artísticas, en el campo visual y sonoro, engloban desde los gráficos, símbolos, animaciones, ángulos de cámara, hasta los efectos de sonido o bandas sonoras que deben estar al servicio del tema del juego y su historia³⁰. La inmersión, peso emocional, experiencia de juego o realismo de muchas secciones del juego dependen en gran parte del sonido, por eso debe cuidarse tanto como a las imágenes que acompaña.

Por supuesto de cara a la experiencia de usuario es necesario pensar en la interfaz de usuario, o HUD, que está formado por aquellos elementos el juego expone en pantalla y cómo se muestran, ya sean intrínsecos a la historia del juego o externos mostrando información del juego. Se podrán identificar diferentes interfaces en función de si se está en una cinemática, pantalla de carga, en un menú o en una sección de juego. Normalmente se usará para transmitir la información necesaria y apoyar las sensaciones que se desean comunicar al jugador³¹, pero debe evitarse su uso excesivo o invasivo, ya que

²⁷ SCHELL, 2014.

²⁸ DILLE & PLATTEN, 2007: 102-105.

²⁹ CODÓN, 2017.

³⁰ BARWOOD & FALSTEIN, 2006.

³¹ SWINK, 2008.

puede romper la inmersión. En un nivel más técnico se encontrarían los posibles ajustes a realizar dentro del juego, ya sea en su diseño, gráficos, sonidos, controles y otros. En gran medida se relaciona con todo el apartado de la programación o los motores gráficos en los que se crea el juego, que harán posible o no los elementos diseñados.

De entre todos los elementos mencionados en el diseño y composición de un videojuego destacan, de cara a la accesibilidad de personas con discapacidad visual total al mismo, el diseño del mundo con sus personajes, los sucesos, cómo se comunica la información, los ajustes posibles y los elementos que conforman el juego, como las mecánicas y las dinámicas. Todo ello debe entenderse y comunicarse de manera correcta a los jugadores, haciéndose accesibles por medio de una comunicación alternativa al canal visual o modificaciones del juego, para que cada jugador pueda disfrutar tanto del contenido como de la experiencia de juego como una persona sin discapacidad. Porque no se puede olvidar que un juego debe ser divertido³², siendo llamativo y entretenido, sin sacrificar la experiencia de juego o la narrativa para lograr su accesibilidad.

4. MODELO DE ANÁLISIS DE INFORMACIÓN VISUAL, SONORA Y HÁPTICA DE UN VIDEOJUEGO

A continuación, se elaborará un modelo cuya finalidad es analizar la información que un videojuego comunica en cada una de sus diferentes secciones, como las cinemáticas o los apartados jugables, y a través de sus diferentes canales, que serían el visual, el sonoro y el háptico. Para ello se comenzará creando un apartado de carácter general, con elementos a rellenar extraídos de los más importantes mencionados en el marco teórico, para contextualizar el posterior análisis que se subdividirá en la información a buscar en cada uno de sus canales. Todo esto se apoya en el patrón de accesibilidad segundo canal que propone AbleGamers y el trabajo de Dille y Platten, dónde se identifica la importancia de cada canal de información, a los que se añade el háptico, a la vez que varios puntos fundamentales a la hora de diseñar y entender un videojuego. Además, se ampliarán y añadirán algunos conceptos en el modelo gracias al trabajo de otros autores, comentándose algunos posibles apartados que se podrían añadir en un futuro, así como las funcionalidades que se pueden desprender del empleo del mismo para mejorar la accesibilidad de personas con discapacidad visual a los videojuegos en los que se aplique.

El modelo se propone como una ayuda a los diseñadores de videojuegos para la identificación de problemas de accesibilidad de personas con discapacidad visual total a este medio, una vez analizados los elementos más relevantes tanto del juego como de diferentes secciones del mismo. Otros trabajos, como algunos ya mencionados o el de Torrente³³, hablan de soluciones concretas de gran utilidad para solucionar las barreras de accesibilidad, en este caso se propone un complemento que ayude al trabajo previo de encontrar esos obstáculos para luego aplicar soluciones, tanto existentes como nuevas, adaptadas a cada juego.

³² MICHAEL & CHEN, 2006.

³³ TORRENTE, 2015.

4.1. SECCIONES DEL MODELO

4.1.1. Información general

En primer lugar, se realizará una recopilación de la información básica sobre el juego, así como otra más relevante sobre el contenido y aquello que el diseñador pretende transmitir al jugador a lo largo del mismo, como se puede ver en la tabla 1. Con todo ello, elementos fundamentales e información principal, se asienta una base con la que se llevará a cabo el análisis posterior con un conocimiento más profundo del objeto a analizar, en este caso un videojuego. A continuación, se explicarán los diferentes elementos elegidos a conocer, estos se han escogido a raíz de la información recogida en el marco teórico, como los mencionados por Rogers, Codón o Hunicke.

| Información general - Datos básicos | | | | |
|-------------------------------------|----------|---------------------|--|------------------------------|
| Título | | Tema | | Controles |
| Desarrolladora | | Jugabilidad Deseada | | |
| Distribuidora | | Estéticas | | |
| Año de | | Historia | | |
| Plataformas | | Tramas | | |
| Géneros | | Mundo | | |
| Clasificación | ESRB | Personajes | | |
| | PEGI | Conflicto | | Possibilidad de modificación |
| | USK | | | |
| | ACB | | | |
| | GRAC | | | |
| | ClassInd | | | |

Tabla 1 – Sección Información general, datos básicos, del modelo de análisis de información visual, sonora y háptica.
Fuente: Elaboración propia

- Título: título con el que sale al mercado el videojuego.
- Desarrolladora: empresa principal que se encarga del desarrollo del videojuego.
- Distribuidora: empresa principal que se encarga de la distribución del videojuego en el momento del análisis.
- Año de lanzamiento: año en el que se lanza en primer lugar el juego, se pueden incluir los posteriores lanzamientos en otras plataformas.
- Plataformas: plataformas en las que se puede jugar el videojuego en el momento del análisis.
- Géneros: clasificación del juego en función del tipo de jugabilidad que predomina a lo largo del mismo, puede haber varios.
- Calificación por edades: las principales calificaciones por edades, con sus descriptores de contenido si los tuviera, como PEGI³⁴, ESRB³⁵, USK³⁶, ACB³⁷, GRAC³⁸, ClassInd³⁹

³⁴ Pan European Game Information, empresa europea de calificación de videojuegos.

³⁵ Entertainment Software Rating Board, empresa americana de calificación de videojuegos.

³⁶ Unterhaltungssoftware Selbstkontrolle o Entertainment Software Self-Regulation, empresa alemana de calificación de videojuegos.

³⁷ Australian Classification Board, empresa australiana de calificación de videojuegos.

³⁸ Game Rating and Administration Committee, empresa surcoreana de calificación de videojuegos.

³⁹ Classificação Indicativa, empresa brasileña de calificación de videojuegos.

- Tema: la idea principal o tema unificador que se busca transmitir con el juego, alrededor del cual gira tanto la historia como la jugabilidad.
- Jugabilidad deseada: tipo de mecánicas y estilo de juego que se busca plasmar a lo largo de los niveles.
- Estéticas: respuestas emocionales que se tiene tienen por objetivo lograr en los jugadores gracias a su interacción con el juego y las dinámicas que se generan.
- Historia: resumen general de la historia del mundo en el que se desarrolla el juego, con los datos más relevantes que han sucedido antes del comienzo del juego.
- Trama: resumen de la trama o tramas principales que se desarrollan a lo largo del juego, con los detalles más relevantes como el detonante, giros dramáticos, clímax o el desenlace.
- Mundo: resumen de las características principales del mundo en el que se desarrolla el juego, tanto de localización como de concepción de universo.
- Personajes: enumeración de los personajes principales del juego con una característica relevante de cada uno de ellos y su función en el juego.
- Conflicto: definición del conflicto general que impera por encima de la historia y que mueve al personaje principal, además de ser la motivación del jugador a llegar al final del juego.
- Controles: enumeración de los controles principales y básicos del juego, en sus diferentes accesorios como mandos o teclado, señalando si se pueden o no modificar.

| Información general - Datos de la historia | | | | | |
|--|-------|--------|----------------------------------|----------|---------|
| Tramas | Nivel | Título | Tiempo / Localización / Clima | Objetivo | Resumen |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |

Tabla 2 – Sección Información general, datos de la historia primera parte, del modelo de análisis de información visual, sonora y háptica. Fuente: Elaboración propia.

De forma añadida, se incluye otro apartado dentro de información general que hable del desarrollo de la historia, con elementos que menciona el trabajo de Dille y Platten⁴⁰ y sus plantillas de diseño dramático universal y diseño de niveles. Como se ve en las tablas 2 y 3, los elementos que lo conforman son los siguientes: desglose de la historia principal de su trama o tramas principales en los diferentes niveles que la conforman, incluyendo el título del nivel, el tiempo, la localización, el clima, el objetivo del nivel, un resumen del nivel, la historia que se desarrolla en ese segmento, el tipo de jugabilidad, el tono del juego en ese momento, las emociones a transmitir, motivación que impera y la existencia o no de cinemáticas.

⁴⁰ DILLE & PLATTEN, 2007: 108-119.

| Información general - Datos de la historia | | | | | | |
|--|----------|---------------------|------|------------------------|------------|-------------|
| Tramas | Historia | Tipo de Jugabilidad | Tono | Emociones a transmitir | Motivación | Cinemáticas |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

Tabla 3 – Sección Información general, datos de la historia segunda parte, del modelo de análisis de información visual, sonora y háptica. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede ver, se configura un apartado que contextualizará, con datos de corte general sobre el juego al completo, el trabajo posterior de análisis del juego y la información que comunica por cada canal. Una vez rellenado cada elemento, se puede pasar al siguiente con una idea más completa que ayude a discernir y comprender el tipo de información que se pretende transmitir.

4.1.2. Análisis de canales de información

En este apartado se llevaría a cabo el análisis de la información por sus respectivos canales, debiendo realizar una subdivisión en algunos apartados que se indicarán y relacionar otros. Como se ha visto en el marco teórico, por el trabajo de González, nos podemos encontrar diferentes secciones dentro de cada nivel a lo largo de un juego, dividiéndose entre aquellas que permiten la interacción y las que apenas lo hacen o en absoluto. Por ello en ese apartado se subdividirá el contenido del análisis de cada nivel entre las

| Análisis de canales de información | | | | | | |
|------------------------------------|------------------------------------|---------------------------|-------------------|--|-------------------------------|---|
| Categoría | Duración | Subcategoría | Elementos | Sucesos | Transiciones | Mecánicas |
| Nombre de la categoría | Duración Minutos' Segundos'' | Nombre de la denominación | Pantalla de Carga | Descripción de lo que sucede en la pantalla de carga | Tipo de transición de entrada | Descripción de si existen mecánicas o interacciones posibles durante la pantalla de carga. En caso afirmativo enumerarlas y clasificarlas. |
| | | | | | Tipo de transición de salida | |
| | Duración Minutos' Segundos'' | | Cinemática | Descripción de lo que sucede en la cinemática | Tipo de transición de entrada | Descripción de si existen mecánicas o interacciones posibles durante la cinemática. En caso afirmativo enumerarlas y clasificarlas. |
| | | | | | Tipo de transición de salida | |
| | Duración Minutos' Segundos'' | | Nivel de juego | Descripción de lo que sucede en el gameplay | Tipo de transición de entrada | Descripción de si existen mecánicas o interacciones posibles durante el gameplay. En caso afirmativo enumerarlas y separarlas por clasificación. |
| | | | | | Tipo de transición de salida | |

Tabla 4 – Sección Análisis de canales de información, primera parte, del modelo de análisis de información visual, sonora y háptica. Fuente: Elaboración propia.

pantallas de carga y las cinemáticas como secciones que no permiten casi interacción, y los niveles de juego donde sí se posibilita, dentro de esta última categoría también se englobarían los menús por ser altamente interactivos.

El análisis siempre se comienza con una categoría que hace referencia al tipo de contenido que se está analizando en relación al juego, como el tipo de historia o misión, como muestra la tabla 4. Seguido de una subcategoría que aclara el apartado concreto que se está analizando dentro de la historia o misión, de este modo el análisis se puede llevar al detalle. Será a partir de aquí cuando se lleve a cabo la subdivisión mencionada entre cinemáticas, pantallas de carga y niveles de juego. La elección del análisis de las pantallas de carga se ha realizado debido a que en muchos juegos supone una sección entre cinemáticas y niveles de juego, incluso aunque se parezca a las cinemáticas es más simple y tiene características propias que se deben distinguir de cara a un análisis exhaustivo o un posterior uso para mejorar la accesibilidad del juego, que es el objetivo final en este caso.

Se procederá a enumerar los apartados de cada sección, que se pueden ver en las tablas 4 y 5 donde se presenta la tabla modelo, y posteriormente se realizarán algunos apuntes sobre la relación entre apartados. Los elementos que conformarían la tabla serían, en el caso de las pantallas de carga:

- Duración: duración total o estimada del elemento, la estimación puede variar en función de elementos técnicos.
- Sucesos: aquello que sucede en la pantalla de carga y que la caracteriza como tal.
- Transiciones: dividiéndolas tanto en aquella con la que se da comienzo a la pantalla de carga como con la que enlaza con el elemento siguiente.
- Mecánicas: tanto si se permite algún tipo de interacción o tiene alguna mecánica disponible como si no lo hace.
- Información visual: descripción de los elementos visuales, imágenes y animaciones, como la información visual que se transmite. Se puede dividir en las imágenes o animaciones que se muestran y los textos, todo depende de aquello que se muestre.
- Información sonora: música de carga o sonidos que se emiten durante el proceso, también mencionar los sonidos de transición a la siguiente sección.
- Información háptica: información que se transmite de forma háptica mientras está presente la pantalla de carga.

En el caso de las cinemáticas se asemejan en algunos casos a los de la pantalla de carga, pero añadiendo una cierta complejidad a los mismos.

- Duración: duración total o estimada del elemento, la estimación puede variar en caso de permitirse la omisión de la cinemática para llegar a la siguiente sección.
- Sucesos: descripción de los sucesos y acontecimientos que ocurren a lo largo de la cinemática, con una mención tanto a los personajes presentes como al lugar.
- Transiciones: dividiéndolas tanto en aquella con la que se da comienzo a la cinemática como con la que enlaza con el elemento siguiente.

- **Mecánicas:** tanto si se permite algún tipo de interacción o tiene alguna mecánica disponible como si no lo hace, saltarse la cinemática sería una posibilidad habitual.
- **Información visual:** se analizan tanto los elementos, imágenes y animaciones, como la información que comunican. Se divide entre los personajes y acciones, los escenarios donde se desarrolla la cinemática y los rótulos o información gráfica que pueda aparecer.
- **Información sonora:** la información sonora analizar los diferentes elementos y la información comunicada, a la vez que se relaciona con los tres apartados de la información visual. Los personajes y acciones se relacionan con dos apartados de la información sonora que serían los diálogos y los sonidos realizados por los personajes. El escenario se relaciona con otros dos apartados de la información sonora que serían los sonidos ambiente o efectos de sonido y la banda sonora de tenerla. Por último, los elementos gráficos también tendrían su apartado único en el de información sonora.
- **Información háptica:** los elementos e información que se transmite de forma háptica, también se relacionan con los tres apartados de la información visual, otorgándole uno a cada uno.

| Análisis de canales de información | | | | |
|------------------------------------|---|---|---|---|
| Categoría | Información Visual | Información Sonora | | Información Háptica |
| Nombre de la categoría | Descripción de la información visual presente en la pantalla de carga. | Música de carga y transición, como si se estuviera viajando por un túnel. Sensación de inmersión. | | Información que se transmite de forma háptica en la pantalla de carga. |
| | Descripción de los personajes presentes en la cinemática y las acciones que realizan. | Diálogos de los personajes en la escena que se desarrolla en la escena de la cinemática | Sonidos principales que realizan y caracterizan a los personajes. | Información que se transmite de forma háptica de acciones o personajes en la cinemática. |
| | Descripción del entorno y escenario en el que los personajes desarrollan su actividad, añadiendo lo que sucede a su alrededor. | Sonidos del entorno y escenario. | Bandas sonoras o canciones. | Información que se transmite de forma háptica del escenario o entorno en la cinemática. |
| | Rotulos y textos que aparecen en pantalla. | Sonidos de los rótulos. | | Información que se transmite de forma háptica de rótulos o gráficos en la cinemática. |
| | Descripción de las acciones principales del personaje o personajes controlados por el jugador, los objetivos principales y descripción general de lo que sucede en el nivel de gameplay a nivel visual. | Diálogos de los personajes en la escena que se desarrolla en el nivel de juego. | Sonidos principales que realizan y caracterizan a los personajes. | Información que se transmite de forma háptica de acciones o personajes en el nivel de juego. |
| | Descripción del entorno donde se desarrolla el nivel jugable, las acciones que acontecen y con las que el jugador puede o no interactuar. | Sonidos del entorno y escenario. | Bandas sonoras o canciones. | Información que se transmite de forma háptica del escenario o entorno en el nivel de juego. |
| | Rótulos e interfaz de usuario con los avisos que puedan suceder | Sonidos de los rótulos e interfaz de usuario. | | Información que se transmite de forma háptica de rótulos, gráficos e interfaces en el nivel de juego. |

Tabla 5 – Sección Análisis de canales de información, segunda parte, del modelo de análisis de información visual, sonora y háptica. Fuente: Elaboración propia.

En el caso de los niveles de juego se añaden más elementos en el apartado de las mecánicas, como se ve en la tabla 5, que se reflejarán en el apartado visual y sonoro de sucesos y personajes principalmente:

- Duración: duración total o estimada del elemento, la estimación puede variar en función de la habilidad del jugador o de la dificultad del juego.
- Sucesos: descripción resumida de los sucesos y acontecimientos que ocurren a lo largo del nivel del juego, añadiendo los objetivos que debe llevar a cabo el jugador para superarlo, con una mención tanto a los personajes presentes como al lugar.
- Transiciones: dividiéndolas tanto en aquella con la que se da comienzo al nivel de juego como con la que enlaza con el elemento siguiente.
- Mecánicas: enumerar las mecánicas posibles dentro del nivel, con una división entre los diferentes tipos de mecánicas, que podrían ser desde las básicas de movimiento como aquellas específicas de ciertas tareas como el combate, añadiendo una breve descripción de la misma.
- Información visual: se analizan tanto los elementos visuales, imágenes y animaciones, como la información que comunican. Se divide entre los personajes y acciones, los escenarios donde se desarrolla la cinemática y los rótulos o información gráfica que pueda aparecer. Dentro de las acciones y personajes, así como los escenarios, se añade la representación e información visual de las mecánicas que se pueden realizar y se realicen por los personajes presentes en el segmento analizado.
- Información sonora: la información sonora analizar los diferentes elementos y la información comunicada, a la vez que se relaciona con los tres apartados de la información visual. Los personajes y acciones se relacionan con dos apartados de la información sonora que serían los diálogos y los sonidos realizados por los personajes. El escenario se relaciona con otros dos apartados de la información sonora que serían los sonidos ambiente o efectos de sonido y la banda sonora de tenerla. Por último, los elementos gráficos también tendrían su apartado único en el de información sonora. En el apartado de sonidos que realizan los personajes aparecerían los sonidos propios de las mecánicas que realizan estos, empleando el apartado de sonidos del entorno para aquellas mecánicas que se encuentren en el escenario.
- Información háptica: los elementos e información que se transmite de forma háptica, también se relacionan con los tres apartados de la información visual, otorgándole uno a cada uno. En caso de que las mecánicas produjeran algún tipo de información háptica se añadiría en su sección correspondiente.

Como se ha podido ver los apartados donde se analiza la información visual, sonora y háptica sí están relacionadas entre ellos según la división mencionada entre personajes y acciones, escenarios y gráficos. Sin embargo, en el caso de las mecánicas simplemente se realiza una clasificación y enumeración, mostrándose en la sección de sucesos y personajes, por englobar tanto al personaje controlado por el jugador como los enemigos, neutrales y aliados, y la de escenario, por contener ciertas mecánicas de interacción del jugador con el escenario. En la tabla 4 se presenta el modelo diferenciando por colores los apartados de pantallas de carga en verde, cinemática en naranja y niveles de juego en azul, esto se puede modificar de cualquier modo, pero el empleo de colores es recomendable

al ayudar en el desarrollo del análisis al recordar el elemento en el que se está trabajando. Este modelo tiene la capacidad de cubrir diferentes situaciones y poder tanto añadir apartados de un tipo de sección en otros de ser necesario, como si pudiéramos mover a un personaje durante una pantalla de carga como en *Assassin's Creed 2*⁴¹.

4.1.3. Otros posibles apartados

Una vez establecido cómo se presentarían los apartados principales del modelo de análisis es conveniente señalar que, de cara a una mejora del análisis y su realización en mayor profundidad, se podrían añadir nuevos parámetros de análisis. Uno de ellos sería la inclusión de un apartado donde se desglosará de forma pormenorizada los diferentes elementos que conforman el videojuego como los personajes, el mundo, los objetos que se puedan encontrar o interactuar con ellos, textos, interfaces existentes, banda sonora y música. Cada elemento se acompañaría de su información más básica como una descripción, comportamientos, acciones y su localización en los diferentes niveles del juego.

Por otro lado, la importancia de las mecánicas en el diseño de un videojuego también plantea la posibilidad de dedicarles un apartado diferente de forma exclusiva a su análisis. Dentro del mismo se podría revisar tanto su duración como la información visual, sonora y háptica que presentan, realizando un análisis en paralelo que complemente el otro. Otro parámetro a indicar sobre las mecánicas sería el momento tanto de la obtención o aparición de dicha mecánica, así como el de su aprendizaje por parte del jugador.

4.2. FINALIDAD DEL ANÁLISIS

Con la información transmitida por sus diferentes canales analizada y separada se puede comprobar qué información comunicada por el visual no se transmite por otros medios como el sonoro o el háptico. De este modo se plantea una situación en la que el diseñador o investigador puede proponer alternativas con las que la misma información sea comunicada por todos los canales, como se indica en el patrón de accesibilidad en el acceso de AbleGamers, segundo canal. Esto a su vez daría lugar a mejoras en su diseño y comunicación de información, tanto de la jugabilidad como de la historia, a los jugadores. Si bien es cierto que no es conveniente saturar de información al jugador, esto puede ser opcional y de gran ayuda en muchos casos, como cuando el jugador emplea los subtítulos para comprender mejor las conversaciones, aunque tenga la capacidad de escuchar y entender el audio⁴².

En el modelo aquí planteado se busca la finalidad adicional de ayudar a mejorar la accesibilidad de personas con discapacidad visual a los videojuegos, ayudando a los diseñadores y trabajadores de un estudio de videojuegos a identificar los elementos no accesibles. Para ello es preciso entender que la barrera principal reside en el canal visual,

⁴¹ UBISOFT MONTREAL, 2009.

⁴² TISSERAND, 2019.

pudiendo ser imposible en algunos casos la percepción de ninguna información comunicada por esta vía. Es por ello que este modelo está pensado con la idea de que se ayude a identificar aquella información que se comunica de forma visual, para que se transmita de la manera más completa posible por el resto de vías posibles en un videojuego, la sonora y la háptica.

Una vez identificada la información que solo se comunica por la vía visual, se puede hacer uso de prácticas como la mano amiga u otras prácticas de diseño accesible para personas con discapacidad visual y solucionar esta barrera. Se pretende que la información pueda llegar a comunicarse a cualquier persona con ceguera, ya que de ese modo también se lograría para quienes tengan una discapacidad visual grave o moderada. Los diferentes elementos a recoger y analizar en el modelo se han seleccionado tras la revisión de aquellos que son fundamentales y básicos en el diseño de un juego, de modo que el análisis sea integral y coherente con sus diferentes apartados.

4.3. USOS POSTERIORES EN LA ACCESIBILIDAD DEL JUEGO

Como se ha mencionado anteriormente, determinando cuáles son las informaciones comunicadas por cada canal se podría realizar una valoración objetiva de cuál es la información que se logra transmitir o no a personas con discapacidad visual total. Al modelo de análisis se le puede añadir un apartado complementario que, apoyándose en los de contextualización y en los de análisis, se dedique a la valoración de forma individual de cada sección del juego en función de si sería accesible para una persona con ceguera. En el caso de que no lo fuera se elaborarían, en un nuevo apartado, propuestas para lograr la accesibilidad de esa información, como las prácticas accesibles que recomiendan asociaciones como la IGDA, solventando la barrera encontrada tratando de alterar lo menos posible el tema o la jugabilidad buscada.

Además de los apartados adicionales propuestos, que supondrían una gran mejora al modelo actual, sería también conveniente la elaboración de otros modelos para los nuevos apartados mencionados de análisis de la accesibilidad y propuestas de mejoras. Por otro lado, en el análisis de canales de información, sería recomendable añadir las consecuencias de las acciones del jugador y su impacto en el juego. Por último, añadir el posible planteamiento de otro modelo de análisis para los menús de los juegos, ya que, a pesar de su similitud a los niveles de juego, formando parte de los mismos en ocasiones, también se beneficiarían de un análisis por separado dentro del mismo apartado que los otros tres.

5. CONCLUSIONES

La accesibilidad universal en todos los aspectos de nuestra sociedad es un objetivo en el que es conveniente trabajar para que, llegado el momento, cualquier persona sin importar su condición tenga acceso a todos los servicios y actividades que el resto. En este caso se plantea un modelo de análisis con el que poder afrontar la accesibilidad de las personas con discapacidad visual en el sector de los videojuegos, proponiendo una línea de pensamiento

alternativo que intenta ayudar a la creatividad de los diseñadores en su búsqueda de nuevos sistemas de comunicar información por vías alternativas, para adaptarse a cada situación.

La identificación de la información que llega o no a una persona es el primer paso para la identificación de las barreras de accesibilidad existentes, con el necesario posterior ejercicio de pensar en su solución. A lo largo de este trabajo se han identificado tanto los elementos más importantes a tener en cuenta como algunas de las prácticas de diseño accesible de videojuegos. Gracias a esa investigación se ha elaborado el modelo de análisis, que ayuda en el primer paso mencionado, habiendo descrito en el marco teórico el trabajo realizado de algunos autores con respecto a la elaboración de métodos para lograr hacer accesible el medio interactivo que es el videojuego.

El modelo de análisis abre la posibilidad de una comprensión más profunda del videojuego, gracias a los elementos escogidos a rellenar, así como una visión cercana a lo que el jugador potencial recibirá de forma consciente o no. Teniendo presente la realidad de la discapacidad visual y con la ayuda del modelo se podrán identificar errores o situaciones de mala accesibilidad para personas con discapacidad visual total, u otras. Con los problemas identificados será más sencilla la búsqueda de soluciones y, por tanto, la mejora de la accesibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABLEGAMERS CHARITY (s.f.) – *Accessible Players Experiences*. Disponible en: <<https://bit.ly/2zcGEj0>>. [Consultado el 15/08/2019].
- ADAMS, Ernest (2014) – *Fundamentals of game design*. Berkley: Pearson Education.
- AARSETH, Espen (2003) – *Playing Research: Methodological approaches to game analysis*. In *Proceedings of the digital arts and culture conference*, University of Bergen: p. 28-29.
- BARWOOD, Hal; FALSTEIN, Noah (2006) – *The 400 Project Rule List*. Disponible en: <<https://bit.ly/2Jh4H7J>> [Consultado el 17/06/2019].
- BORS, Brian (2015) – *The current state of game accessibility guidelines*. Disponible en: <<https://bit.ly/2HR-clFh>> [Consultado el 16/06/2019].
- BOURNE, Rupert R.; FLAXMAN, Seth R.; BRAITHWAITE, Tasanee; CICINELLI, Maria V.; DAS, Aditi; JONAS, Jost. B.; ... y NAIDOO, Kovin (2017) – *Magnitude, temporal trends, and projections of the global prevalence of blindness and distance and near vision impairment: a systematic review and meta-analysis*. *The Lancet Global Health*, 5(9), e888-e897. Disponible en: <<https://bit.ly/2MGyfZM>> [Consultado el 17/06/2019].
- CASADO, Demetrio (1991) – *Panorámica de la discapacidad*. Barcelona: INTRESS.
- CIE-11 (2018) – *Clasificación Internacional de Enfermedades, 11.a revisión*. Disponible en: <<https://bit.ly/2L2P7O7>>. [Consultado el 22/06/2019].
- CODÓN, Ángel (2017) – *Curso de diseño narrativo y guion de videojuegos*. Disponible en: <<https://bit.ly/2HIaJ0w>> [Consultado el 19/06/2019].
- DILLE, Flint; PLATTEN, John Zuur (2007) – *The ultimate guide to video game writing and design*. New York: Lone Eagle Publishing Company.
- DÍEZ, María Isabel (2013) – *La accesibilidad en los videojuegos: una asignatura pendiente*. *Revista Española de Discapacidad*, 1(2), 155-158. Disponible en: <<https://bit.ly/2HPTlGY>> [Consultado el 18/06/2019].
- DISCAPACITADOS OTROS CIEGOS DE ESPAÑA (DOCE) (s.f.) – *Clasificación en torno a la discapacidad Visual*. Disponible en: <<https://bit.ly/2K1l7SS>> [Consultado el 17/06/2019].

- GARCÍA, Francisco (2006) – *Videojuegos y virtualidad narrativa. ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, vol. 4, no 2. Madrid: p. 1-24.
- GONZÁLEZ, Daniel (2015) – *Diseño de videojuegos: da forma a tus sueños*. Madrid: Ra-Ma.
- GUTIÉRREZ Y RESTREPO, Emmanuelle (2007) – *Principios del Diseño Universal o Diseño para todos*. Disponible en: <<https://bit.ly/2lbsPXQ>> [Consultado el 16/06/2019].
- IGDA GAME ACCESSIBILITY SIG (2004) – *Accessibility in Games: Motivations and Approaches*. Disponible en: <<https://bit.ly/2YEmWbP>>. [Consultado el 18/08/2019].
- JUUL, Jesper. (2005) – *Half-real: Video games between real rules and fictional worlds*. Cambridge: MIT press.
- HARTEVELD, Casper (2011) – *Triadic game design: Balancing reality, meaning and play*. London: Springer Science & Business Media.
- HUNICKE, Robin; LEBLANC, Marc; ZUBEK, Robert (2004) – *MDA: A formal approach to game design and game research. Proceedings of the AAAI Workshop on Challenges in Game AI*, 4 (1), Workshop at the Game Developers Conference: p. 17-22.
- MÁRQUEZ, Iván Duque; RESTREPO, Pedro Felipe Buitrago (2013) – *La Economía Naranja: Una oportunidad infinita*. Inter-American Development Bank.
- MICHAEL, David; CHEN, Sandra (2006) – *Serious games: Games that educate, train, and inform*. Boston, MA: Thomson.
- MORENO, Isidro (2008) – *Escritura hipermedia y lectoautores*. TORTOSA, V. *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante. Universidad de Alicante, 121-138. Disponible en: <<https://bit.ly/2V7PFUc>>. [Consultado el 16/06/2019].
- MONTGOMERY, Patricia. C.; CONNOLLY, Barbara. H. (Eds.) (2003) – *Clinical applications for motor control*. Slack Incorporated. Disponible en: <<https://bit.ly/37OyRYL>>. [Consultado el 15/06/2019].
- NACIONES UNIDAS (ONU) – (2006): *Convención internacional amplia e integral para la protección y promoción de los derechos y la dignidad de las personas con discapacidad*. Disponible en: <<https://bit.ly/2XciQAZ>>. [Consultado el 14/06/2019]
- ____ (2006) – *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. Disponible en: <<https://bit.ly/38R4wsy>>. [Consultado el 14/06/2019].
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS) (2018) – *Discapacidad y salud*. [en línea]. Disponible en: <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health>>. [Consultado el 24/06/2019]
- ROGERS, Scott (2014) – *Level Up! The guide to great video game design*. US: John Wiley & Sons.
- SÁNCHEZ, Jose Luis G.; ZEA, Natalia. P.; GUTIÉRREZ, Francisco. L.; CABRERA, Marcelino. J. (2008) – De la Usabilidad a la Jugabilidad: Diseño de Videojuegos Centrado en el Jugador. *Proceedings of INTE-RACCION*, 99-109. Disponible en: <<https://bit.ly/2qZSRn5>>. [Consultado el 21/06/2019].
- SCHELL, Jesse (2014) – *The Art of Game Design: A book of lenses*. Florida: AK Peters/CRC Press. p.130.
- SWINK, Steve (2008) – *Game feel: a game designer's guide to virtual sensation*. Florida: CRC Press.
- TISSERAND, David (2019) – *Tweet de David Tisserand: Thread about data on subtitles usage in Ubisoft games*. [en línea]. Disponible en: <<https://bit.ly/2J3ypM>>.i. [Consultado el 13/06/2019].
- TORRENTE, Francisco Javier (2015) – *Mejorando la accesibilidad de los «serious games» mediante herramientas de autoría*. [en línea]. Disponible en: <<https://bit.ly/34jS3MH>>. [Consultado el 21/08/2019].
- UBISOFT MONTREAL (2009) – *Assassin's Creed II* [Assassin's Creed]. Montreal: Ubisoft.
- WARMAN, Peter (2018) – *Newzoo Cuts Global Games Forecast for 2018 to \$134.9 Billion; Lower Mobile Growth Partially Offset by Very Strong Growth in Console Segment*. [en línea]. Disponible en: <<https://bit.ly/2YmUXMV>>. [Consultado el 16/06/2019]
- W3C (s.f.) – *Web Accessibility Initiative*. Disponible en: <<https://bit.ly/2BtvMAY>> [Consultado el 07/06/2019].

«É UM CONTENTO ESTAR A OLHAR, SÓ A OLHAR...»

UMA CONVERSA COM MANUEL MATOS BARBOSA

FÁBIO JESUS

VARIA

A história do cinema amador em Portugal mantém-se, em grande parte, por contar. As referências bibliográficas são escassas e falta ainda, por um lado, um levantamento geral das suas raízes, da sua evolução e das suas condicionantes, e por outro, de como essa forma de ver e de fazer cinema se cruzou com o cinema profissional. O que é claro desde já é que uma parte muito significativa dessa história terá obrigatoriamente que passar pelo distrito de Aveiro. Aí, nos anos 60, reuniu-se – oriundo do cineclubismo – um conjunto de cineastas amadores que viria a ser responsável por uma quantidade muito significativa de filmes nessa década e na seguinte, estando também por detrás do 1.º Congresso do Cinema Amador Português, realizado em 1970, com organização do Clube dos Galitos de Aveiro. Dele faziam parte, entre outros, Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa e Manuel Paula Dias. Começaram a ser chamados, pelos cineastas profissionais (especialmente os de Lisboa) pelo epíteto depreciativo de «grupo de Aveiro». O nome colou.

Manuel Matos Barbosa nasceu em Oliveira de Azeméis em 1935. Conta, frequentemente, que a sua ligação afetiva ao cinema surgiu da coincidência de ser vizinho do dono da sala de exibição local, cuja esposa o fazia acompanhá-la às sessões que frequentava. Com 19 anos juntou-se ao cineclubes local, e com 23, em 1958, comprou a primeira câmara de filmar de 8mm. Começou a rodar pequenos filmes, emulando em grande parte aquilo que lhe era dado a ver em sessões, muitas vezes, particulares. A partir do início da década seguinte, e partindo do contacto com outros elementos do «grupo de Aveiro», rodou com frequência, fugindo do registo de «filme de família» e oscilando essencialmente entre o documentário e a animação. Seria por este género que viria a ser mais reconhecido, tanto pela sua produção própria – apesar de apenas «ver um filme de animação por ano» – como pela sua ligação ao Cinanima, festival de cinema de animação de Espinho, no qual esteve presente em diversas capacidades desde a sua criação em 1977.

Envolvido de forma gradualmente mais intensa no negócio familiar em Oliveira de Azeméis, afastou-se da produção de cinema amador durante quase trinta anos. No entanto, nunca abandonou a ligação ao Cinanima e nunca deixou de desenhar, especialmente a ria de Aveiro, que diz ser «diferente todos os dias» e que o crítico de cinema Lauro António afirmou um dia (de uma forma que os visados viram como redutora) ser a razão *sine qua non* para a existência do «grupo de Aveiro». Parte desses desenhos deram origem a uma exposição na Casa-museu Regional de Oliveira de Azeméis. Esta viria a motivar um convite da parte de António Costa Valente (produtor de cinema da região com ligações, como o próprio Matos Barbosa, ao Cineclubes de Avanca) para a criação de uma curta-metragem de animação. O resultado foi «A Ria, a Água, o Homem» – com palavras retiradas de «Os Pescadores, de Raul Brandão, e narração de Joaquim de

Almeida –, que marcou o seu regresso à realização de cinema, garantiu um ressurgimento do interesse na sua obra e motivou várias homenagens e prémios.

A conversa que se segue traça o percurso de um homem que se mantém em atividade e cuja memória importa preservar pelo muito que encerra sobre o cinema amador em Portugal. Esperamos que sirva de ponto de partida para reflexões e investigações futuras que enquadrem essa produção na história global do cinema português.

Fábio Jesus – Achei muito interessante, agora com esta pesquisa que fiz, o que estive a ler sobre o «grupo de Aveiro» e sobre todo o movimento de cinema amador que havia aqui em Aveiro, nos anos 60 e 70. É muito curioso porque é um momento do cinema português fora de Lisboa, a que corresponde também o Paulo Rocha a filmar o Furadouro [praia no concelho de Ovar], por exemplo. Mas é um fogacho.

Manuel Matos Barbosa – Não teve consistência nenhuma, não, e não teve grande repercussão. Houve no cineclubes do Porto um grupo bastante curioso, e pouco mais. Apareceu também na altura, em Coimbra, mas não foi assim muito relevante. E em Portimão, mas uma coisa muito pequena: dois ou três indivíduos e mais nada. Agora aqui em Aveiro nós tivemos uma atividade muito grande, ao ponto de termos criado uma certa rivalidade, entre aspas, com a gente de Lisboa. Daí que nos chamavam «o grupo de Aveiro».

FJ – Que, então, era um termo pejorativo.

MMB – Era para nos chatear. Há um artigo qualquer em que eles criticavam os nossos filmes e diziam que se não houvesse ria de Aveiro não havia cinema em Aveiro.

FJ – Foi o Lauro António...

MMB – Foi. Mas depois mais tarde reconheceu; eu guardo isso como uma coroa de glória, entre aspas: eu fiz um documentário, aqui em Vale de Cambra, onde há uma aldeia em que fazem uma festa que é a Senhora da Saúde, a que a minha família estava muito ligada. Aqueles terrenos ali à volta, aquilo era tudo da minha família – a minha mãe era de Vale de Cambra. E eu conhecia a Senhora da Saúde desde garoto. Um dia peguei numa câmara e andei a filmar aquilo tudo. E chatearam-se muito com o filme, porque eu pus de lado a música tradicional portuguesa e fiz a sonorização do filme com música dos Pink Floyd. O Lauro António faz uma crítica no Diário de Lisboa a pôr o filme nos píncaros. Ao mesmo tempo foi curioso, porque toda a gente criticava: «Pink Floyd, o que é que isso tem a ver?» Mas tinha, havia um contraste muito grande entre as imagens e a música, mas ele na altura foi das poucas pessoas que entenderam aquilo que eu pretendia.

FJ – Acho engraçado essa ideia porque um dos seus filmes que vi, o *Vidros*, também tem uma banda sonora de jazz por trás, do Django Reinhardt. Encontrei também um filme seu na internet que tem a música do Carlos Paredes, dos *Verdes Anos*.

MMB – A nossa tábua de salvação da sonorização dos filmes era a música do Carlos Paredes. Até porque havia, da nossa parte, uma vontade de dramatizar um pouco o

cinema que fazíamos. A música do Paredes era, na altura, uma música de resistência. E toda a gente metia a música dele.

FJ – Era «O Pião». Estava a tentar lembrar-me do nome do filme, era «O Pião».

MMB – Isso mesmo. Uma brincadeira – aquilo não tem piada nenhuma, o filme, mas eu vou-lhe explicar o que se passou. Havia um tipo de filme na altura que era o Fuji, que ainda existe, o Fuji Film, e fizeram um concurso nacional, davam a película para se fazer um filme. E deram-me película assim à última da hora: «Pá, pega lá umas bobines e vai fazer o filme». Eu tinha o meu filho, o mais velho, aqui na escola e um dia juntámo-nos lá e fizemos um filme. É isso, mais nada, lembrando-me da história de um pião, essa coisa toda. Foi feito assim *ad hoc*, rapidamente. Agora, repare, em relação àquilo que se passou comigo, eu venho dos cineclubes, e portanto nós estudávamos o cinema, aquilo que se mostrava nós estudávamos, e procurávamos muitas das vezes ir copiar, entre aspas, aquilo que o cinema nos mostrava. Eu quando pego nesse filme dos vidros...

FJ – Vai ao Bert Haanstra buscar o original, não é?

MMB – [Acena com a cabeça] Havia uma circunstância na altura que nos permitia fugir um pouco à censura em alguns filmes. Nós tínhamos acesso a muito daquilo que aparecia fora do circuito comercial porque as embaixadas estrangeiras cá no país, muitas delas tinham grandes cinematecas. E não iam à censura. E nós então íamos lá à procura e eles emprestavam os filmes, e ainda mais, pagavam-lhes a deslocação. Vinham de Lisboa para aqui e daqui para Lisboa e nós não pagávamos nada. E as cinematecas da França, do Canadá, de Inglaterra tinham uma profusão de filmes enorme. Os primeiros filmes do Godard, repare, eu vi-os em 16 milímetros. Estavam na cinemateca. O Chabrol, todo aquele cinema... eu vi as curtas-metragens iniciais deles na cinemateca. A Shell portuguesa, a companhia de petróleo, tinha uma cinemateca maluca, onde estavam os filmes do Haanstra.

FJ – Eu a esse propósito também li uma história curiosa, que era de que tinha visto o filme do [Alain] Resnais, o *Hiroshima Meu Amor*, em Angola, se não me engano. Isto durante o Estado Novo ainda.

MMB – Em 72. Eu fui com o Vasco Pinto Leite a Angola e fiquei admirado, num dia qualquer em Luanda em fui ver o *Hiroshima*, que era proibido cá em Portugal. Havia situações dum ridículo incrível. A cidade da Beira em Moçambique era um polo cultural dos maiores de África. E há um indivíduo que trabalhava lá em farmácia, o José Cardoso, que nós chegámos a conhecer (era de Freixo de Espada à Cinta), que fez um filme, o *Anúncio*, e a música é do Zeca Afonso, e é o original. O Zeca Afonso quando foi proibido de dar aulas cá foi para Moçambique. Havia o cineclube da Beira, e havia lá um grupinho que proporcionou a ocasião dele fazer a música, que é bastante conhecida: «Vejam bem/ Que não há só gaiotas em terra / Quando um homem se põe a pensar». É a música do

filme, a original. E criavam-se situações patuscas mesmo: eu recordo-me de chegar a Luanda e dizer ao censor-mor de Angola, que era um delegado do Ministério da Educação, que nós trazíamos filmes para mostrar, e um deles era de Moçambique e tinha música do Zeca Afonso. «Está proibido.» Eram coisas assim desse género.

O CINEMA EM OLIVEIRA DE AZEMÉIS

FJ – E como era ver cinema aqui, nessa altura e até antes disso? Conta que começou a ver filmes pela circunstância de viver mesmo ao lado do exibidor de cinema aqui em Oliveira de Azeméis.

MMB – Repare que Oliveira era uma terra de cinema. Como é que se compreende uma terra destas, que teria nos anos 70 sete ou oito mil habitantes, ter três cinemas a funcionar?

FJ – Havia três cinemas?

MMB – Eles estão aí: o Caracas e o Gemini, com duas salas, que tinha uma cabine central e dois projetores, um para cada lado. E tinha cinema toda a semana. Isto pressupunha que havia atividade, e as pessoas iam ao cinema.

FJ – Havia salas cheias, na altura?

MMB – Havia, havia sim senhor. O Caracas tem quinhentos e tal lugares e estava muitas vezes esgotado, porque as pessoas iam ao cinema.

FJ – E que tipo de filmes é que se viam?

MMB – A predominância maior era a norte-americana, como ainda hoje continua a ser. Mas havia também muito cinema francês e italiano que passava. E porquê? Porque o director aqui dos cinemas era um senhor cá de Oliveira que fazia parte também do nosso grupinho. E nós dizíamos: «Senhor Abílio, passe isto, passe aquilo.» E ele passava.

FJ – Iam buscar os filmes a Lisboa?

MMB – Vinham pelo caminho de ferro ou por camioneta. E até se criou aqui uma coisa muito curiosa e que para mim era um gozo terrível. Quando me viam a entrar no cinema diziam: «Já não vamos que o filme não presta». Ainda hoje sou conhecido por isso. «Ele vai, por isso não é grande coisa». Eu queria ver o cinema que não era o comercial, apesar de haver coisas muitíssimo boas no cinema dito comercial. E eu vou recordando de vez em quando. Hoje em dia este cinema mais moderno eu quase que não o vejo. Ainda agora estive uns dias em Lisboa e vi um filme só, e fiz asneira. «Ben Voltou» [sic], um filme americano. Não me disse nada. Eu venho do cinema dito clássico. Apesar de que havia coisas fora do comum, que eu hoje me entretenho a rever.

FJ – Como é que se explica um interesse por cinema nesta região? Porque é que há – ou havia – tantas pessoas interessadas em fazer cinema aqui especificamente?

MMB – Repare que a própria paisagem local motivava: a luz que nós temos aqui é admirável. Havia aqui um clube de campismo e eu juntava sempre meia dúzia de indivíduos interessados em fazer isto e fazer aquilo. Vinham-me perguntar como é que se faz. E por arrasto apareceram bastantes. E Aveiro, não sei, mas eram algumas dez a quinze pessoas. Há um filme que está lá muito interessante, na net, no grupo de Cinema Não Profissional em Aveiro, que é o *São Gonçálinho*. Não viu esse?

FJ – Acho que ainda não vi, não.

MMB – Veja porque tem muita piada. Nós depois andávamos à procura de coisas que fugiam do conhecimento do público. Mostrávamos os filmes em público, às vezes sujeitos à autorização do delegado da inspeção de espetáculos. Cada terra tinha um delegado, era um aspeto de censura também. E faziam-se aí sessões públicas, podíamos ter quarenta ou cinquenta pessoas, mas era agradável.

FJ – Como é que divulgavam os filmes, era o «passa-palavra»?

MMB – E o cineclube programava, ou então as pessoas contactavam: «Vamos passar um filme assim e assim.» E toda a gente, pelo menos aqueles mais interessados, juntava-se. Repare, havia bastantes câmaras nas mãos de particulares, muita coisa de 8 mm ou Super 8 com a intenção de filmar o casamento, o batizado, estas coisas assim. Deve haver um espólio enorme de imagens. Eu penso que há um grupo em Lisboa que anda a tentar recolher imagens de filmes particulares, vamos chamar assim, que definem bem uma época. As próprias filmagens nas praias, isto e aquilo, que tem um interesse histórico. E nós também fomos atrás desses elementos. Eu quando vou filmar o vidro é porque sabia que essa fábrica existia cá. Há muito cinema deste amador que era recolha de coisas, não digo escondidas, mas que os profissionais não abordavam porque tinham receio da censura. Havia um moço aqui do porto, o José Manuel Lima, que fez um filme sobre os mineiros da ardósia, ali na zona de Valongo. Aquilo era terrível, as imagens eram de uma violência... quem é que era o profissional que ia lá fazer alguma coisa? Não iam nada. Mas havia malta que com uma camarazita na mão chegava lá e filmava e depois montava em casa. Inicialmente essas câmaras estavam nas mãos de particulares, e o governo, e o sector que superentendia o cinema, pensava que nós estávamos a filmar as criancinhas. Quando deram por elas nós tínhamos coisas que ultrapassavam tudo isso. Então a partir daí veio a censura. Eu tenho boletins da censura.

FJ – Também li que [os filmes] ficaram bem organizados e depois do 25 de Abril foram todos restituídos.

MMB – É, houve alguém que teve o cuidado de os guardar, e depois repôs os filmes. O Vasco Branco tinha um completamente proibido, *O Ensaio*, e está lá. Eu tenho uma cópia que ele me deu. O filme é uma peça de teatro, e é um interrogatório de um preso

político, todos com um certo vestuário a imitar a polícia política. E aquilo vai indo, prolongando-se. Então chegam umas cenas de violência, com murros, isto tudo bem encenado. A certa altura a câmara começa a recuar e nós começamos a ver que estamos num teatro. E o realizador, que era o Vasco Branco, dá um grito e diz: «Parem lá com esta merda que isto está muito longe da realidade!»

FJ – Isto nos anos 60.

MMB – Sim.

FJ – Havia alguma comunicação entre o vosso grupo e o cinema profissional? É curioso que isto tudo coincidiu com o chamado Cinema Novo em Portugal.

MMB – Havia. Houve uma grande reunião no cineclube do Porto, que era ali na entrada da Rua do Rosário, no último andar. E nós tivemos lá em reunião quando a Gulbenkian deu dinheiro aos profissionais para fazer uma espécie de cooperativa, que deu o «Belarmino» e uma série de filmes. Mas a nós nunca nos tocou dinheiro nenhum.

FJ – Vários desses cineastas já tinham ido para Londres estudar com bolsas da Gulbenkian também.

MMB – Há um dos homens daquela altura, nosso companheiro, que depois se tornou profissional, o Rogério Ceitel. Ele ingressou na carreira do cinema. E um outro, o [Francisco] Saalfeld, que foi para o cinema publicitário.

FJ – Como é que vocês olhavam para o cinema que era feito na altura em Lisboa?

MMB – Havia coisas boas, havia gente muito boa.

FJ – Chegou a acompanhar o Paulo Rocha, no Furadouro, quando ele fez o *Mudar de Vida*.

MMB – Sim. Cenas terríveis. O Paulo Rocha era um poeta e não tinha um controle absoluto nas filmagens. Tinha era assistentes bons e tinha um câmara que era um tipo impecável, que dominava quase as filmagens. O Paulo Rocha andava lá no meio: «Ah, que lindo, que bonito!» E aquilo foi uma aventura curiosa, na altura. Estava aí um ator brasileiro, que faz o principal papel no *Mudar de Vida*, o Geraldo Del Rey, que tinha fugido do Brasil por causa da ditadura. E veio para Portugal. Ele era ator de variedades também no Brasil, era cantor, daquela música de resistência brasileira. Esteve ali meses hospedado no Furadouro, num hotel muito velho que havia. E o resto da equipe também, numa casa mesmo quem chega à primeira rotunda do Furadouro. E estava lá tudo, aquilo era uma comunidade. Mas sabe, havia qualquer coisa que nos levava a lutar, agora as coisas estão todas facilitadas, já não há aquele aspeto de luta.

FJ – Há muito essa ideia, não é, de que quando há uma causa que une toda a gente há uma dinâmica que depois deixa de existir.

MMB – É, eu penso muito nisso, sabe? Aqui em Oliveira havia um grupo de gente nova que andava no liceu e que era muito ativa, que fazia teatro, e escrevia. Isso perdeu-se totalmente. Um deles é diretor, já há uns anos, da Escola da Noite, que é um grupo de teatro que há em Coimbra. E um outro, outro moço que vem cá todos os meses, o António Amorim.

FJ – Que também chegou a fazer um filme ou outro.

MMB – Dois. Um deles é o *Silveiras*, que foi premiado internacionalmente, em Super 8. Ele desistiu completamente.

O CINEMA DE ANIMAÇÃO, PARTE 1

FJ – Andando um bocadinho para trás, como é que lhe surgiu o interesse de comprar uma câmara e começar a filmar? Em Super 8, imagino.

MMB – Era 8 mm, ainda mais estreitinho. Havia aqui umas dois ou três pessoas amigas que tinham projetores de cinema em 16 mm e ao mesmo tempo tinham uma pequena câmara. Havia a hipótese de comprar uma câmara nova a prestações, e isso levou-me a comprar e a fazer as coisas naturais de filmar a família. Eu ainda era solteiro. De um dia para o outro conheço o Vasco Branco. Ele emprestou-me os filmes dele e eu mostrei-os cá em Oliveira. Então pensei: «Deixa-me fazer também uma coisa assim». Foi por aí que comecei, a fazer uns pequenos documentários. E dado que gosto imenso de desenhar, uma das coisas que me levou a ir para o cinema de animação foi esse interesse em como aquilo era feito. Mas naquela altura eram coisas dispendiosas. Nós fazíamos uns recortes de papel, umas brincadeiras.

FJ – Que cinema de animação é que tinha visto na altura?

MMB – Um filme por ano. Pelo Natal, aparecia um filme por ano. E mais tarde, alguns filmes na televisão.

FJ – Portanto, quando começou a fazer cinema de animação tinha visto muito pouca animação.

MMB – Muito pouca. Havia o Vasco Granja, que ia buscar também filmes lá fora, às embaixadas.

FJ – E passava cinema checo na televisão portuguesa, não é?

MMB – É, e húngaro. Todo esse cinema, ele começou-o a passar e despertou interesse não só a mim como ao Vasco Branco. E depois também o Vasco tinha ocasião, tinha dinheiro, ia passear e comprava filmes em 8 mm. E emprestava para eu ver como é que aquilo era feito. E comprava-se também com facilidade, havia cópias de cinema de animação, daqueles países de Leste, em 8 mm.

FJ – Vi também uma menção sua ao Tex Avery e à Warner Brothers, aos Looney Tunes. Como é que se viam esses filmes?

MMB – Iam ao cinema. Uma sessão de cinema naquela altura era o jornal de atualidades...

FJ – Propaganda do Estado Novo...

MMB – Alguma dela, ou a Fox Movietone americana, que passava documentários com imagens da guerra da Coreia, da guerra da Indochina. E depois tinha sempre um desenho-animado, que normalmente vinha a acompanhar o filme. Se era da Metro Goldwyn Mayer era o *Tom & Jerry*, ou bonecos daquele género; quando eram filmes da Fox, ou outros, vinham de outras companhias. O Tex Avery esgotava tudo, eram as coisas mais mirabolantes que se pode conceber em cinema, e aquelas lutas terríveis com o Bip Bip, o Speedy Gonzalez... tudo isso era espantoso. Mas repare, nós não tínhamos conhecimento de quem era o autor. Só mais tarde é que se começa a ligar, é que começam a aparecer revistas de cinema que nos vão elucidando sobre os autores. E depois aquela série, a UPA, americana, o [Stephen] Bosustow, que aparece também com coisas completamente modernas, o que para nós era uma admiração: «Como é que isto é, como é que aparece uma coisa destas?» E não era fácil, porque de vez em quando lá aparecia um desenho animado, mas não tinha continuidade.

FJ – E havia mais pessoas do grupo a fazer animação?

MMB – Ora bem, na altura havia em Lisboa um homem, que eu sempre conheci como o Jana, que se perdeu completamente. Depois o Pedro Brito, também, esse é profissional hoje. Um homem de Espinho, o Carvalho Baptista, também fez coisas, e o Vasco Branco e eu atrás. Fomos os iniciadores disso. Era interessante porque fazer cinema de animação com uma câmara daquele tamanho e com os rudimentos que nós tínhamos era impagável.

FJ – Onde é que aprenderam as técnicas?

MMB – Lendo e gastando filme. O filme a cores era caro, e nós tínhamos que organizar as coisas de maneira a que nos chegasse o filme. Isto não só no cinema de animação, mas também em imagem real, sabe? Eu e o meu companheiro de filmagens estávamos a filmar e a contar mentalmente o tempo, um, dois, três, quatro, cinco, pára aí que já chega. Porque não dava hipótese, era caríssimo. Só quem tinha muito dinheiro.

FJ – E acha que essas limitações da película, e do custo da película, não eram também uma forma de fazer surgir uma criatividade que se calhar agora não existe tanto porque podemos filmar ilimitadamente com o digital?

MMB – Era, porque quando nós nos lançávamos para qualquer coisa tínhamos que saber de antemão o que se ia fazer. Portanto não podíamos transigir muito aquele tempo e aquele espaço. Nem andar a fazer experiências. Era muito difícil por causa do custo. Nos anos 50 ou 60 um indivíduo como eu ganhava 700 escudos por mês e uma bobine a cores custava 100 escudos.

FJ – Era um investimento.

MMB – Depois era a angústia, sabe. Um indivíduo filmava, e mandar revelar demorava sempre oito a quinze dias. E ficávamos ali: «Terá ficado bem?»

FJ – Havia aquela antecipação.

MMB – É. E depois havia uma coisa muito curiosa. As câmaras na altura ainda não tinham fotómetro, e então era tudo medido com um fotómetro manual. E o erro que aquilo nos dava? Nós fazíamos o filme a «olhómetro».

FJ – Se calhar também treinavam o olho de uma forma que agora não se treina.

MMB – Já se sabia. Está sol, para aí oito ou onze já dá. E às vezes de bobine para bobine havia diferenças, questões de coloração, de cor. Era todo um mundo...

A NÃO PROFISSIONALIZAÇÃO

FJ – E com os prémios que os seus filmes foram recebendo, nunca pensou em fazer uma coisa mais profissional com o cinema?

MMB – Nós vivíamos numa província, e num atraso que era uma coisa terrível. E então eu fui dos poucos que estudaram até ao antigo quinto ano do liceu, o décimo ano de agora. E quando acabei de o fazer, meu pai tirou-me de estudar. Tudo dependia da família, ou porque nos davam pouco dinheiro, ou pouco nos obrigavam a seguir uma direção que a mim não me interessava de forma nenhuma. Ele pura e simplesmente disse-me «não». E eu acomodei-me a esta vida. Nós tínhamos um comércio por grosso.

FJ – Aqui no centro da cidade?

MMB – Em frente à igreja. Depois fomos para Santiago [de Riba Ul], para a zona comercial. E a partir de certa altura, o meu pai começou-se a desligar um pouco e eu fiquei à frente da empresa. Eu e uma irmã minha. Acontece que as coisas comerciais começaram a correr de tal forma que eu a certa altura não tinha tempo para mais nada. Eu tive um interregno muito grande sem pegar na câmara de filmar.

FJ – Acho que foi em 81, se não me engano...

MMB – Que eu deixei. Porque era impossível. A certa altura – e isto não é auto-elogio – nós devíamos ser a casa comercial maior cá de Oliveira. Nós corríamos de Valença até Vila Franca de Xira. Tinha treze empregados, cinco camiões, continuamente, dia e noite. E acabou.

FJ – Arrepende-se disso?

MMB – Arrependo. Eu era a negação do comércio. A única coisa que me valia muito eram as minhas relações extracomerciais com os fornecedores. Eles conheciam-me da

maluqueira que eu tinha pelo cinema, e tinham para comigo uma consideração extrema. Eu conto isto muitas vezes, e é verdade, eu ia daqui a Alcobaça tratar de assuntos comerciais, e havia uma fábrica que ainda hoje existe, a SPAL. Eu chegava lá e passada uma hora ou duas eu dizia ao diretor comercial: «Então e os assuntos?» E ele dizia-me: «Você venha cá para a semana que é a mesma coisa.» Ficávamos a conversar de coisas completamente diferentes.

O CINEMA DE ANIMAÇÃO, PARTE 2

FJ – Entretanto, esteve sempre presente no Cinanima.

MMB – Sempre, desde que me apanharam. Ao mesmo tempo é bastante interessante: tenho conhecido muita gente, aprendi muito com eles. E tive ocasião de ter gente à minha beira a quem eu nunca fiz ideia que pudesse um dia ter acesso. A primeira vez que eu estive no júri final do festival, nós eramos cinco: um russo, que já faleceu, o Lazarov; uma canadiana, a Caroline Leaf; uma inglesa; e o Quino, o homem da Mafalda. Foram oito dias com aquela gente, foi espantoso. E outros mais que eu conheci e que tenho conhecido, que é interessantíssimo. As pessoas dizem-me: «Pá, conheces fulano?» Conheço, porque se deu ocasião de conhecer...

FJ – E, no entanto, os seus filmes continuam a ser praticamente invisíveis.

MMB – Estão muito mal, muito fracos. Só há este último que fiz, já em suporte de vídeo, com uma cópia boa, e agora o que estou a fazer. Tem-me dado cabo da cabeça, mas eu quero ver se o termino. E já está outro.

FJ – Vi que tinha pelo menos dois projetos na forja.

MMB – Um já está a começar. Ainda há bocado estava com as mãos todas sujas, porque é todo desenhado, e ao mesmo tempo com as mãos eu dou-lhe sombras. Mas os meus conhecimentos são porque me ensinam, porque de resto eu não tenho qualificação nenhuma para saber.

FJ – E gostava que os seus filmes fossem mais vistos, que houvesse forma de os ver? Na Internet, por exemplo, agora é muito fácil divulgá-los.

MMB – É, mas ao mesmo tempo eu tenho um pouco de vergonha porque eles estão muito estragados. Foram muito usados, muito, muito. E eu tenho medo porque são cópias únicas, salvo dois ou três que estão na Cinemateca em Lisboa. O Vasco Branco também, são cópias únicas. Passaram tantas vezes, em tanto lado, e começam a estragar-se. Está a ver, eu não pegava neste dos vidros há que tempo, e aquilo está estragado, tinha uma fotografia admirável. É natural, sabe – a própria película vai-se deteriorando. Se no vídeo já é mau, na película é pior. E em casa um gajo não tem condições nenhuma, está lá metido numa gaveta.

FJ – É pena porque, se nada for feito, esses filmes eventualmente vão desaparecer.

MMB – Eu penso que os meus filhos não os deitarão fora. Tenho a certeza de que eles vão salvar muita coisa minha.

FJ – Mas, em todo o caso, se não houver um esforço por uma preservação eles vão ficando cada vez mais deteriorados.

MMB – Isso é um facto. O ANIM pagou-nos algumas cópias, que foram feitas na Alemanha. Ficaram na posse de alguns filmes, salvo erro são três que estão lá na Cinemateca. Há assim um certo número de filmes que eles salvaguardaram. Tem piada que, há tempos, eu fui à Cinemateca e disse lá ao segurança que queria falar com o senhor diretor, o José Manuel Costa. «Você tem audiência marcada?» «Não, mas diga-lhe que eu quero falar com ele.» Cinco minutos depois eu estava a entrar. Assim que entrei, ele disse-me: «Pá, eu conheço-te.» «Pois, eu também te conheço.» Tantos anos, tantos anos. É interessante que ainda hoje as pessoas me conhecem quase só por causa do cinema.

FJ – É interessante que eu, por exemplo, cheguei até si pelo cinema de animação e só depois é que descobri que também tinha feito documentário em imagem real nos anos 60 e 70. Acho que a percepção que existe de si neste momento é como animador mais do que como documentarista.

MMB – É, é. Eu pouco fiz de documentário.

FJ – E é essa a área que prefere, a animação?

MMB – É a que eu mais gosto.

FJ – Também pelo interesse no desenho, na banda-desenhada.

MMB – É. Repare: na escola superior entrava-se com o quinto ano, e eu quis entrar quando o fiz. O meu pai disse-me que só vai para belas-artes quem é maluco. E acabou. Se eu não conseguisse entrar em pintura entrava em escultura ou arquitetura e depois transitava, que era fácil. Dois anos depois passou a ser obrigado a fazer o sétimo ano para entrar, e havia um exame complementar de aptidão. A partir daí não. Depois veio o serviço militar e acabou.

FJ – Qual é que acha que é a diferença fundamental entre o cinema de imagem real e o de animação?

MMB – O cinema de animação é mesmo para um indivíduo transgredir por todo o lado, e fazer coisas que com a imagem real é difícil. E ao mesmo tempo, tecnicamente, nós podemos fazer coisas... hoje por computador fazem-se coisas admiráveis. E eu reconheço isso, mas o computador para mim, eu nem quero perceber. Hoje faz-se uma longa-metragem de animação em meia dúzia de meses. Antigamente como é que era, e quem é que as fazia? Muito pouca gente. Hoje não, hoje é facilitado.

FJ – E acha importante que ainda haja quem resista na animação dita tradicional quando uma boa parte da animação é computadorizada?

MMB – Acho, sim senhora. O 2D ainda mexe muito, e permite coisas inventivas da parte do autor, coisas admiráveis, enquanto que o 3D, não sei, os gestos são sempre os mesmos, muito mecanizados alguns deles, muito mal feito. Mas há um revigorar novamente do 2D, e aparece muita coisa muitíssimo boa.

FJ – Não se via a fazer animação em 3 dimensões.

MMB – Eu não, de maneira nenhuma. Via-me, se tivesse capacidade para trabalhar isso, era a fazer o Stop-Motion, com bonecos animados. Há coisas admiráveis, principalmente na escola checoslovaca...

FJ – O Jiří Trnka...

MMB – O Jiří Trnka e o Jiří Barta, os dois. O Barta tem lá um filme que eu esta semana já vi umas três ou quatro vezes, por causa de um movimento de caminhar para o meu filme. Chama-se *O Golem*. E tinha outras coisas mais, principalmente essa escola, e os ingleses também. Os ingleses tinham uma escola muitíssimo boa. Os franceses é o 2D, ou então numa escola de Paris, os GOBELINS, que tem uma série de filmes em 3D muito bons. São eles que fazem os filmes de apresentação no Festival de Annecy, que é o maior do mundo. Cada dia tem um filme de apresentação do festival, e são eles que os fazem todos, principalmente na escola.

FJ – Se eu lhe pedisse para fazer uma lista de grandes filmes de animação, o que é que lhe vinha à cabeça assim de repente?

MMB – *O Homem Que Plantava Árvores*, do Frédéric Back. Os filmes do Yuri Norstein. O Paul Driessen. O Bruno Bozzetto, o italiano. O Piotr Dumala. O Riho Unt.

FJ – Já temos uma bela lista. Essa resposta faz-me lembrar uma que eu li, com o João César Monteiro, em que lhe fizeram uma pergunta semelhante, sobre que cineastas ele recomendaria (não de animação, obviamente). E então ele faz uma lista de nomes, não desconhecidos, mas que estão muito longe do padrão das listas estandardizadas.

MMB – Embora, repare, tudo o que seja do Tex Avery... O Tex Avery tem aquele excesso nas imagens que ele faz, ele faz tudo. O absurdo daquelas imagens é admirável. Há um livro sobre ele, de um francês, em que o escritor do livro, o jornalista, conta que ele se juntava com a equipa numa sala e começavam a beber whisky, e a certa altura as coisas mais disparatadas apareciam.

FJ – Como aquela questão interessante da gravidade só funcionar quando nos apercebemos dela.

MMB – Aquela história do Roadrunner, o Bip Bip, a velocidade. Ou do Speedy Gonzalez.

Tem também uma quantidade de efeitos incríveis. Depois há esse italiano, o Bruno Bozzetto, que também é tudo disparates. E é tipicamente latino. Um indivíduo deitado ao sol na praia, e vêm os mosquitos e fazem do gajo um campo de trabalho. Um faz um abastecimento de sangue, em vez de ser de petróleo, monta umas torres de perfuração; outro de caminho ao lado para vender bebidas, e bebidas à volta do sangue, e o gajo vai encolhendo, emagrecendo até que fica um cadáver. O cinema dele funciona todo assim. E tem um filme muito bonito que são vários excertos de música, e depois a aplicação do cinema à música, que é muito, muito bom.

FJ – E pela animação japonesa, tem algum interesse?

MMB – Tenho. O Takahata e o Miyazaki....

FJ – Mais o Takahata ou o Miyazaki?

MMB – Mais o Takahata. Aquele último que ele tem, a Princesa Kaguya. O *Pom Poko*. E tem os antigos do Miyazaki que são admiráveis, o *Porco Rosso*... eu tenho para lá isso tudo.

FJ – Tem lá uma coleção valente.

MMB – De vez em quando, no Cinanima, eu faço uma seleção e trago para casa. Este ano apareceu um filme espanhol, de um La Fuente, sobre o Kapuscinski, um jornalista que acompanhou a guerra civil em Angola. O filme é todo em rotoscopia. E outros dois filmes... em termos de concurso, uma curta-metragem vai até cinquenta minutos. Cinquenta e um já é uma longa-metragem. E apareceram dois filmes que nos levantaram problemas incríveis, porque quer um quer outro são excecionais. Um chama-se *Le Gateau* [sic], «o bolo». É belga. Tem quarenta e nove minutos certinhos. E é que passou mesmo, ganhou o Grande Prémio e ganhou o Prémio do Público.

FJ – Como curta.

MMB – Uma curta de quarenta e nove minutos. E é feito com o Stop-Motion, mas com uns bonecos de filtro. A conceção gráfica do filme é admirável. Já tem uma série brutal de prémios internacionais. Ah, esqueceu-me o Aleksandr Petrov. *O Velho e o Mar*, *A Sereia*... nunca viu *O Velho e o Mar*?

FJ – Nunca vi.

MMB – É admirável. E *O Homem que Plantava Árvores*, do Frédéric Back, é espantoso. E tem um anterior, o *Crac!*, «crac» de partir: é a história do Canadá feita a partir de uma cadeira de baloiço, e é belíssimo. O Frédéric Back esteve em Espinho, a nosso convite. A mim impressionava-me, é todo desenhado, o filme. Eu tenho uma admiração por ele por causa também do desenho. *O Homem Que Plantava Árvores* tem 25 mil desenhos feitos por ele.

FJ – Qual é a duração do filme?

MMB – 32 minutos. É belíssimo, o filme. Tem 45 primeiros-prémios internacionais. É um filme admirável, baseado num conto de um escritor francês, o Jean Giono. Há à venda, é um pequeno livrinho. E é uma obra prima...

FJ – É de quando, o filme?

MMB – É de 90 e pouco. E do Petrov, vá ver *O Homem e o Mar*. Não sei se algum dia leu alguma coisa sobre a técnica. Ele trouxe-as, ali para Espinho, umas placas de vidro. Ele põe tinta de óleo e com os dedos e com o pincel vai mudando as imagens. Desenha e vai mudando as imagens. E o filme é belíssimo, uma cor admirável. O azul do mar espantoso, e é todo assim, todo feito com pincel, e os dedos, puxa daqui, puxa...

«A ÁGUA, A RIA, O HOMEM»

FJ – E por falar em mar e água, como é que surge este filme [«A Água, a Ria, o Homem»]? Tanto quanto eu sei os desenhos vieram antes do filme, não é?

MMB – Vieram. Eu tenho casa na Torreira, sabe, há muitos anos. E passo lá bastante tempo, às vezes. E um dos divertimentos meus é andar a desenhar a ria. E desenhei, desenei, e um dia pediram-me e eu pus os desenhos em exposição.

FJ – No Museu Regional aqui em Oliveira de Azeméis.

MMB – Sim. E o [António] Costa Valente veio à exposição e quando esteve aqui diz-me: «Pá, agora vamos fazer um filme.» E assim foi.

FJ – E havia desenhos suficientes para fazer um filme?

MMB – Havia, havia muita coisa que deu uma exposição enorme. Depois o texto é que eu fui buscar aos *Pescadores*, do Raul Brandão.

FJ – Aquele carácter instável que tem a animação vem das diferenças entre os desenhos, não é?

MMB – É um truque. Eu vou explicar-lhe: são quatro desenhos iguais. E eles nunca são iguais.

FJ – Há sempre uma diferença na linha.

MMB – E depois a projeção dá aquele tremer. Fica curioso. E depois foi isso, e ele resolveu fazer um livro.

FJ – E é interessante porque marca um regresso à atividade ao fim de trinta anos.

MMB – O filme fez um circuito bastante curioso, bastante grande, e agora deve ir para

Timor. A embaixada de Portugal em Timor quer passar filmes portugueses lá, e o Costa Valente disse que o ia mandar para lá. Ao mesmo tempo, sabe, não é pelo ganhar prémios, eu gosto que as pessoas vejam o filme. Acontece que, com esta brincadeira toda, eu tenho – entre vendidos ou dados – apenas um desenho do filme.

FJ – Uma última coisa: eu estava aqui a ler o livro do Raul Brandão, *Os Pescadores*, e há toda uma parte sobre a ria de Aveiro, onde foi buscar o texto do filme, e ele diz qualquer coisa como: «A ria é para os que amam a luz acima de todas as coisas». É uma coisa que também se poderia dizer sobre o cinema, não é? Até pela coincidência de os irmãos fundadores se chamarem Lumière...

MMB – Sim senhora, é verdade. E a ria tem nuances durante o ano que é admirável. Eu muitas vezes, sabe, se estou na Torreira e tenho que ir a Espinho, venho de casa a Estarreja, meto-me no comboio e vou a Espinho. Mas vou sempre às sete ou oito horas da manhã. E venho pela ria fora, e aquilo às vezes é admirável, é mesmo espantoso a nível de luz. E nunca há um dia igual.

FJ – Qual é o melhor sítio para olhar a ria de Aveiro?

MMB – Eu acho que é em todo o lado, quer de um lado quer do outro. Mesmo chegando ali à Bestida e ainda enfiando na estrada que vai direto lá abaixo ao bico da Murtosa. Essa zona toda virada a poente, onde está o fim da ria... a minha casa é mesmo junto da ria, sabe, mas à passagem das gaivotas que vêm do mar, é um contento estar a olhar, só a olhar.

FJ – Não acha então que o Lauro António não tinha razão?

MMB – Não, não tinha não. Mas é um privilégio viver ali naquela zona. A minha mulher gosta imenso, o meu filho de Lisboa também de vez em quando lá vem. Eles foram lá criados... eu vou para a Torreira desde 1954. Ainda aquilo não tinha nada do que é hoje. E todos os anos encontro qualquer coisa de diferente.

TU PESCAS, EU FILMO (2019) E O TRABALHO AMADOR

LUCAS TAVARES

May 1973, i buy a camera, i want to start filming by myself and for myself. Professional cinema does no longer attract me. To look for something else i want to approach the every day, above all in anonymity. It takes time to learn how to do it

David Perlov in *Diary Part 1* (editado em dvd pela revoir de 0:14 a 0:45)

«Amateur» is a word which, in the Latin, meant «lover»: but today it has become a term like «Yankee» («Amateur-Go-Home»), hatched in criticism, by professionals who so little understand the value of the word or its meaning that they do honor it, and those of us who identify with it, most where they think to shame and disgrace in their usage of it.

Stan Brakhage in *Essential Brakhage*

Selected writings by Stan Brakhage. Texto disponível na internet em <https://hambrecine.com/2014/05/28/amateurbrakhage/>

Este filme foi desenvolvido no período escolar de outubro de 2018 a fevereiro de 2019, no âmbito da cadeira de laboratório de «Storytelling Digital» do curso de Cinema e Cultura Visual da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com o acompanhamento de 3 professores: Sofia Batista, Jorge Barcelos e José Azevedo. A proposta inicial começou por ser a de realizar um filme sobre a comunidade piscatória do Douro, mas, logo após uma primeira entrevista com um pescador da região, mudou bastante o seu rumo. O filme final teve a sua pré-produção em dezembro de 2018, momento onde a entrevista foi realizada, com filmagem na primeira quinzena de janeiro e pós-produção na segunda.

Em cinema, o termo «amador» aparece-nos carregado de significado: em vários fóruns e *blogs* encontramos o termo com conotação pejorativa a um cinema ou cineasta que «falha» a linguagem clássica cinematográfica, ou que possua «imperfeições técnicas» como planos tremidos filmados à mão, desfoque, etc. «Amador» é um termo que, verticalmente, surge com uma carga pejorativa, mas que, horizontalmente, é motivo de orgulho para quem faz os filmes. Isso mesmo podemos ver tanto nos comentários iniciais de Brakhage ou de Perlov, dois realizadores que já eram reconhecidos como «grandes» cineastas, mas que decidem abandonar essas práticas profissionais e procurar o cinema dito «amador». Então, de que forma podemos opor o cinema amador e o cinema profissional? O festival de cinema amador WIPE assume no seu regulamento que o único requerimento para participar no festival é que o autor não tenha passado por uma escola de cinema¹. Definição semelhante à que Bernardette Lyra faz do cinema periférico e de

¹ Regulamento completo disponível em <https://filmfreeway.com/WIPE>

bordas, a ausência de formação fílmica². Aqui encontramos um problema e uma contradição, quando realizadores como Terry Gilliam, Stanley Kubrick e alguns mais, nunca passaram por uma escola de cinema³, e a eles nunca foi atribuído o termo «amador». Para além disso, e considerando tantos realizadores que vêm de outras formações como a arquitetura ou as artes plásticas, será o estudo de cinema assim tão relevante para essa diferenciação? Será qualquer tipo de estudo? Por outro lado, temos o festival de cinema amador britânico, que tem como único requerimento a ausência de lucro, aceitando patrocínios e financiamentos somente para cobrir os custos da produção e com a condição de que nenhum dos envolvidos seja pago pelo seu trabalho⁴. Aqui entramos numa definição do cinema amador num sentido económico. Mas será necessária essa ausência total de lucro para se criar essa diferenciação? Por tudo isso, acabei por fazer este filme. Talvez a definição de cinema amador seja mais próxima da pesca lúdica: pesca como piada, pesca realizada quer como atividade de lazer, quer como atividade de introspeção, onde há a possibilidade de se fazer algum dinheiro com o pouco que se pesca, mas dinheiro e prática essas insuficientes para uma dependência económica dessa atividade.

Aceda ao filme através do seu telemóvel aqui:



Hiperligação para o filme: <https://youtu.be/aCHfIyszYFY>

² Lyra, Bernardette (2009). «Cinema periférico de bordas». *Revista do Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo*, vol. 6, n.º 15, pp. 31-47. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145/145>.

³ Informação e lista completa disponível em: <https://www.raindance.org/top-10-self-taught-filmmakers/>.

⁴ Regulamento completo disponível em: <https://filmfreeway.com/BritishInternationalAmateurFilmFestival-881896>.

RECENSÕES

MAIA, Tatyana de Amaral (org.). *Imagens e Propaganda política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979)*. Anhangabaú-Jundiaí, Paco Editorial, 2018.

«As actualidades nasceram com o cinema, fixadas pelos primeiros caçadores de imagens a soldo dos Lumière ou através das reconstituições de acontecimentos em estúdio por Méliès. Só na primeira década do século XX surgiu, porém, em França, o primeiro semanário de actualidades filmadas. Curtas-metragens de informação, mostravam acontecimentos recentes em domínios como a política, economia, desporto, cultura, etc., os quais eram filmados separadamente, mas posteriormente agrupados sob um genérico que lhes dava unidades aparente». (PIÇARRA, 2006: 15)¹

Ao ler o livro organizado por Tatyana Maia e um dos frutos do projeto de pesquisa «Imagens Públicas: cultura política, cinejornais e propaganda na ditadura militar (1967-1979) – o outro extremamente relevante foi a transcrição, sistematização e organização temática dos cinejornais «Atualidades, Brasil Hoje e Cinejornal Informativo produzidos pela Agência Nacional entre 1964-1979» (308 cinejornais disponíveis para consulta no Portal Zappiens Brasil) – não pude deixar de articular a sua leitura com outros resultados de investigações, por exemplo no caso português.

A obra permite-nos densificar as abordagens teóricas, através de um importante texto inicial sobre «Da Expressão ao conhecimento: implicações entre o Cinema e a Realidade». As evidências apresentadas sobre o cinema e a função política das imagens em movimento no mundo contemporâneo, alerta-nos, por um lado, para a redobrada atenção com que devemos olhar para o que parece óbvio, numa

postura de espectador emancipado como nos ensinou Rancière, mas por outro, para a função «domesticadora do real» que a propaganda utiliza para nos levar no sentido dos seus desejos, quase sempre manipuladores. Quando por exemplo num segundo livro de Maria do Carmo Piçarra (*Salazar vai ao Cinema II – A Política do Espírito no Jornal Português*, Lisboa, 2011) ela enquadra este projeto específico numa lógica mais ampla do Secretariado de Propaganda Nacional, ela mostra-nos a realidade que Pedro Alves no seu artigo enquadra concetualmente, num espaço teórico que é aplicável a várias realidades políticas ditatoriais, seja em Portugal, seja nas ditaduras militares do cone sul, seja no Brasil mais especificamente.

Aqui entra o artigo da organizadora do livro – Tatyana de Amaral Maia – investigadora reflexiva, atenta e consistente sobre o ponto de vista teórico, que faz da atualização permanente (por exemplo dando consistência à sua formação académica de doutoramento com um pós-doutoramento no exterior) e, sobretudo, da capacidade de arriscar perante espaços de investigação menos percorridos, uma análise metodologicamente consistente e uma publicitação de resultados, mesmo que parciais. Embora afirme que «ainda são poucas as pesquisas dedicadas à construção de imagens públicas durante a ditadura militar e raras aquelas que se debruçaram sobre a Agência Nacional» (p. 29), arrisca dados importantes sobre a ditadura civil-militar e a construção de uma imagem pública no quadro temporal de 1964 a 1979. Como afirma «uma análise inicial dos cinejornais produzidos pela Agência Nacional, demonstra que a ditadura construiu uma imagem pública do regime, com especial

¹ PIÇARRA, 2006.

destaque para o projeto de modernização conservadora e autoritária em curso» (p. 31). Mas vai mais longe, «a produção audiovisual oficial pretendia dar visibilidade e coerência às iniciativas governamentais, carregando traços da utopia autoritária» (p. 33). Tal como outras análises que já têm sido realizadas sobre o Cinema de Propaganda² fica claro que a imagem no século XX desempenha uma importante missão propagandística, sobretudo junto de pessoas menos alfabetizadas ou mais manipuláveis. A ilusão da realidade visualizada, foi assumida como um excelente meio (ainda com um sentido de novidade muito forte) para fazer passar «uma imagem pública sobre os militares no poder e suas expectativas no processo de modernização do país» (p. 36). Se o fizeram ou não, cabe a nós ver, com estes exemplos históricos, o que ainda hoje está bem perto dos nossos olhos e que, por vezes, temos dificuldade em analisar, em criticar, em evidenciar o seu sentido de manipulação (*fake images*).

Cristiane Mitsue Corrêa no seu capítulo sobre «Cinejornais da Agência Nacional: Imagens Públicas e Representações Sociais do Regime Ditatorial (1967-1979)» faz uma interessante abordagem quantitativa sistematizada num quadro da pág. 46. Centrando-se na análise das «produções fílmicas da Agência Nacional (AN), especificamente os cinejornais *Cinejornal Informativo* (1951-1970) e *Brasil Hoje* (1970-1979)» (p. 41) é possível descortinar o domínio claro da categoria «política» (38%), aparecendo-nos os períodos dos extremos (1967-1969 e 1974-1979) como aqueles onde a produção da AN é mais profícua e quantitativamente mais significativa. «Cultura» (32%) e «Desenvolvimento» (27%) são as que se seguem em representação quantitativa. Na política é sobretudo a figura do presidente que domina e na cultura, são sobretudo temas como o turismo, folclores e exposições artísticas. As considerações finais da autora, garantem-nos um enquadramento teórico que

nos transporta para a «construção de uma cultura visual e uma identidade» de país que a AN procura «promover de apoio ao regime para a sociedade brasileira da época, público consumidor que frequentava os cinemas – local onde os cinejornais eram veiculados». Este aspeto do espaço de divulgação é extremamente porque se por um lado nos evidencia uma certa restritividade, por outro, sendo um espaço de lazer novo e apelativo, de forma mais subliminar podia passar a mensagem que o regime pretendia fazer chegar.

Os últimos dois artigos – o de Lara Coletto sobre «As comemorações Cívicas na Ditadura Civil-Militar Brasileira através dos cinejornais da Agência Nacional (1964-1978) e o de Isadora Dutra de Freitas sobre «A Política Externa do Governo Geisel: o pragmatismo responsável através dos Cinejornais *Brasil Hoje*» – permitem-nos ver outro tipo de incursões investigativas que este manancial de fontes primárias nos garante. Naturalmente, análises mais tematizadas, mais específicas, mais focadas, mas sem, por isso, se revelarem menos importantes. Esta partida do geral para o particular, e a sua grande riqueza histórica, é logo evidenciada por Lara Coletto quando afirma: «o forte teor nacionalista estava presente de inúmeras maneiras: a entonação e forma como as diversas cidades visitadas por ministros e presidente eram tratadas demonstra a glorificação dos territórios brasileiros; reportagens que visam falar sobre localidades específicas incentivando o turismo ou, ainda, aquelas que se referiam as patrimónios culturais, como danças, museus e até mesmo artistas brasileiros; além, é claro, dos investimentos em infraestruturas que demonstravam os caminhos do desenvolvimento nacional» (p. 67). Claro que os cinejornais que tratam especificamente o «Aniversário da Revolução» e referentes aos anos de 1965, 1967, 1969, 1973, 1976 e 1977, são excelentes exemplos de como os Cinejornais são aproveitados para «forjarem uma imagem do governo, já que, ao possuir um aparato mediático estatal, este servirá para transferir aos cidadãos uma

² COSTA, 2016.

imagem favorável aos governantes (p. 85), cumprindo assim, diríamos nós, a função para que foram produzidos.

Caso interessante o tratado pelo artigo de Isadora Freitas, quando pegando no slogan da abertura política – «lenta, gradual e segura» – do governo de Ernesto Geisel, vai tentar utilizar a fonte *Brasil Hoje* para nos ajudar a compreender «a imagem construída pelo governo Geisel sobre a política externa do Brasil no período de 1974-1979» (p. 89-90). Através da análise dos 149 cinejornais produzidos, evidencia-nos algumas categorias predominantes e sobretudo algumas das imagens do Brasil que procuraram passar-se para o exterior. A inclusão de algumas leituras historiográficas do período, permitem uma hermenêutica mais consistente, ajudando-nos a perceber alguns dos slogans usados, como por exemplo o de «Pragmatismo Responsável». Esta visão foi extremamente importante para a estratégia de acordos internacionais que foram promovidos ou perpetuados com «a América Latina, Europa, Ásia e África» permitindo ainda fazer passar a «ideologia anticomunista» que garantia uma grande sintonia com os norte americanos. Este enfoque é importante porque nos alarga o leque de repercussões destas fontes primárias, colocando a sua ideologia e as suas mensagens ao serviço de uma ligação, e sintonia, com os exteriores que ajudariam a solidificar a imagem interna.

Cultura Visual, Imagem, Cinejornais ... mas sobretudo propaganda e mensagens políticas que pretendem chegar de forma simples e

apelativa ao espectador produzindo «esta sensação de realidade (...) que tem como consequência natural um impacto mais forte e direto na assimilação das informações veiculadas por imagem e som» (ALVES, p. 13).

Não foi por acaso que António Ferro teve necessidade de visitar Hollywood, essa máquina de fazer imagens! Ou talvez essa linha de produção de um certo sentido de cultura visual e de civilização³.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Pedro (2018) – *Da Expressão ao conhecimento: implicações entre o Cinema e a Realidade*. In MAIA, Tatyana de Amaral (org.) – *Imagens e Propaganda política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979)*. Anhangabaú-Jundiaí: Paco Editorial, p. 11-21.
- COSTA, Marco da (2016) – *El Cine del III Reich. Desmontando el cine nazi en 50 películas (1933-1945)*. Madrid: Notorious Ediciones.
- FERRO, António (s.d.) – *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2006) – *Salazar Vai Ao Cinema. O 'Jornal Português' de Actualidades filmadas*. Coimbra: Minerva.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2011). *Salazar Vai Ao Cinema II. A Política do Espírito no Jornal Português*. Lisboa.

Luís Alberto Alves
CITCEM/FLUP

³ FERRO, s.d.

NOTÍCIAS

VII JORNADA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA. A CIDADE É COMO UMA GRANDE CASA... A FACHADA COMO ARGUMENTO E ORNATO URBANO

SANTIAGO DE COMPOSTELA, 19-22 DE FEVEREIRO DE 2019

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA (DCTP-FLUP/CITCEM)

Realizou-se nos dias 19, 20, 21 e 22 de fevereiro de 2019 a VII Jornada Internacional de História da Arquitetura, em organização conjunta da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» e da Universidade de Santiago de Compostela – IACOBUS. Este ano a jornada decorreu na Universidade de Santiago de Compostela – Faculdade de Geografia e História e Faculdade de Filosofia – e teve como tema *A cidade é como uma grande casa. A fachada como argumento e ornato urbano*.

Este projeto iniciou-se em 2013 para partilha do conhecimento científico que os novos recursos metodológicos aplicados à investigação aportam ao conhecimento e à interpretação das edificações, junto dos formandos dos três ciclos de estudos da UP, e em particular no campo da História da Arte. Desde a primeira edição que o projeto esteve aberto à participação formativa de público extra-universitário.

Em 2016 foi estabelecido um protocolo entre as Universidades do Porto e de Santiago de Compostela para desenvolvimento do projeto de História da Arquitetura. A VII edição da Jornada realizou-se em Santiago de Compostela.

A presente edição da jornada de História da Arquitetura que decorreu em Espanha foi composta por um painel de investigadores de várias universidades portuguesas e europeias.

Para tal contou com a Comissão Científica na qual participaram ativamente investigadores

nacionais e internacionais, tanto da área de História da Arte como de Arquitetura.

Deste encontro científico resultaram 39 comunicações, de investigadores de Espanha (GI Iacobus – Universidad de Santiago de Compostela, GI HAAYDU – Universidade de Santiago de Compostela, GIRAP – Universidad de A Coruña, e Universidad de Oviedo), de Portugal (CITCEM/FLUP – Universidade do Porto, ESE-IPV – Instituto Politécnico de Viseu; CEAU/FAUP – Universidade do Porto; CEAACP/FLUC – Universidade de Coimbra, IHA Artis – Universidade de Lisboa) e de Itália (CIRICE. Università Federico II de Nápoles), contando com uma assistência de 84 pessoas, entre as quais 56 estudantes internacionais, 7 professores, 11 profissionais de turismo).

É de salientar a planificação científica e a articulação da Comissão Executiva que concorrem para o aporte científico ao campo temático da VII Jornada Internacional de História da Arquitetura.

Todo o material de divulgação e apoio à jornada foram publicados no site oficial da VII Jornada Internacional de História da Arquitetura no endereço <https://viiija.com>, apoiado pelo site oficial do projecto <http://historiadaarquitectura.weebly.com/>.

O próximo encontro realiza-se no ano de 2020 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e terá como linha temática O Desenho da Arquitetura.

ARQUEOCIÊNCIAS 2019 INVESTIGADORES PELO MUNDO: A ARQUEOLOGIA E A ANTROPOLOGIA ALÉM FRONTEIRAS. PROJECTOS, MÉTODOS E DESAFIOS

ANDREIA AREZES (CITCEM/FLUP)

No passado dia 2 de Abril decorreu no Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras da Universidade do Porto a edição de 2019 das *Arqueociências*, um evento que se vem realizando com considerável regularidade, e em continuidade desde 2012.

O Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) e o Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) assumem-se como os pilares da sua concretização. Constatam, de facto, das duas entidades que acolheram a ideia subjacente, que a apoiaram e permitiram reunir as condições e apoios para a realização deste Encontro.

Um Encontro que, este ano, contou com quatro conferencistas: uma antropóloga e três arqueólogos com formação feita em universidades portuguesas, mas que tiveram oportunidade de criar percursos profissionais e de investigação que os levaram a integrar equipas e projectos pluridisciplinares com afirmação num quadro internacional.

Trouxeram-nos, pois, a sua perspectiva sobre os trabalhos que desenvolveram ou continuam ainda a desenvolver, em diferentes geografias e a diferentes escalas, com objectivos e metodologias particulares, com esforço e vontade, mas também com limitações, resultantes da conjugação de uma série de circunstâncias, nomeadamente, históricas, políticas, ideológicas, étnicas ou mesmo militares, decorrentes do contexto de guerra em que algumas das suas acções se concretizaram.

Os membros da Comissão Organizadora e da Comissão Científica aproveitam, neste sentido, para expressar o seu agradecimento à Teresa Ferreira, à Mónica Corga, ao André Tomé e ao Ricardo Cabral, por terem aceite o convite que lhes foi endereçado, por trazerem as suas vozes e experiências para partilhar com estudantes, outros investigadores e docentes, e por permitirem à audiência que os recebeu conhecer um pouco melhor projectos cuja relevância, implicações e resultados merecem reflexão.

CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE DEMOGRAFIA HISTÓRICA

ANTERO FERREIRA (CITCEM)

De 4 a 7 de setembro de 2019, realizou-se na Faculdade de Letras da Universidade do Porto o XII Congresso da Associação de Demografia Histórica (ADEH), de que o CITCEM foi coorganizador, juntamente com o Centre d'Estudis Demogràfics (CED).

O tema do Congresso, «Demografia e história: da catástrofe ao risco global», convidava à

reflexão sobre fenómenos que são interpretados, tanto no passado como atualmente, como riscos globais ou catástrofes, sejam as chicotadas apocalípticas da Fome, da Peste e da Guerra ou as dinâmicas da evolução da população – envelhecimento, fecundidade, mortalidade ou migrações.

O congresso estruturou-se em catorze linhas

temáticas, que reuniram mais de 200 investigadores europeus e latino-americanos, em cinquenta e sete sessões simultâneas. De assinalar a participação do Professor Massimo Livi-Bacci, que proferiu a conferência inaugural «Europe's forgotten traumas: three miserable decades, 1914-1945», e as estimulantes sessões plenárias: «Catástrofes e demografia na História», «Os fenómenos demográficos como riscos globais» e «Demografia 3.0. Desafios estatísticos no século XXI». Durante o

congresso foram nomeados três sócios honorários: os professores Isabel Moll, Vicente Perez Moreda e David Reher, investigadores eméritos ligados à fundação da Associação de Demografia Histórica.

Na sessão de encerramento, o Presidente da ADEH, professor Andreu Domingo, assinalou o sucesso deste evento realizado na cidade do Porto, destacando na oportunidade a elevada qualidade e compromisso da organização local, da responsabilidade da equipa do CITCEM.

JORNADAS EUROPEIAS DO PATRIMÓNIO 2019 – ARTES E LAZER NA CIDADE DO PORTO

HUGO BARREIRA (DCTP-FLUP CITCEM)

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA (DCTP-FLUP CITCEM)

Decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), no dia 27 de setembro, a edição de 2019 das Jornadas Europeias do Património subordinada ao tema geral Artes, Património e Lazer.

A iniciativa foi coorganizada pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) e pelo Centro de Investigação Transdisciplinar – Cultura, Espaço e Memória (CITCEM).

Respondendo ao tema das Jornadas de 2019 – Artes, Património e Lazer – foi concebida uma atividade tomando como caso de estudo a Cidade do Porto – Património Mundial, sendo a jornada científica foi planeada para os alunos da UP, para a comunidade académica e para o público em geral e propondo-se uma reflexão sobre a articulação entre hábitos culturais de ócio e lazer, arquiteturas e a construção da cidade.

O programa foi constituído por dois momentos. Um primeiro, durante a manhã, que decorreu no Anfiteatro Nobre da FLUP, contou com a participação de docentes e de alumni do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP e de investigado-

res do CITCEM, sob a forma de quatro comunicações:

- O lazer na cidade através dos registos cinematográficos. – Hugo Barreira (DCTPFLUP | CITCEM);
- Tudo o que se passa na Invicta passa pelo Palácio de Cristal. – Vera Gonçalves (FLUP);
- Os cinemas do Porto: dos primórdios aos anos 70. – Liliana Duarte (FLUP);
- As artes e o lazer na construção da cidade. – Manuel Joaquim Moreira da Rocha (DCTP-FLUP | CITCEM).

A manhã terminou com a apresentação pública da Exposição virtual Art Portraying Extremism.

Durante a tarde decorreu lugar uma visita orientada por alguns dos espaços dedicados à exibição de cinema na cidade do Porto. Cruzando a história da arquitetura, a história urbana e a história do cinema, o percurso possibilitou aos participantes um outro olhar sobre algumas das arquiteturas mais marcantes da cidade, bem como sobre os espaços desaparecidos, com recurso a múltiplos registos,

salientando a sua articulação com as transformações da cidade do Porto no século XXI.

A exposição virtual da Google Arts & Cultural, *Art Portraying Extremism*, promovida e realizada pelo Programa American Corners Portugal em colaboração com o CITCEM, demonstra como a Arte e a História têm registado o horror. Visualmente subtis ou intensas, as obras de arte da exposição representam o lado da humanidade que preferimos não teste-

munhar mas não que não deixa de existir. A exposição virtual tem como objetivo chamar a atenção para os níveis de crueldade presentes na natureza humana.

O programa da manhã contou com a participação de cerca de 100 pessoas e, durante a tarde, participaram na visita 25 pessoas, provenientes de diversas áreas de formação.

Página web: <http://www.citcem.org/evento/327>

A VELHICE COMO RIQUEZA

FRANCISCO TOPA (CITCEM/FLUP)

Realizou-se nos dias 10 e 11 de outubro de 2019 o colóquio internacional *Matura Idade: considerações sobre a velhice*, que reuniu um total de 25 conferencistas, oriundos de vários campos disciplinares. O objetivo era abordar, numa perspetiva multilateral, a questão da «velhice», não tanto enquanto problema negativo, mas antes como questão aberta.

Depois de uma conferência de Manuel Frias Martins sobre o envelhecimento cultural, os seus sinais e os seus perigos, houve intervenções sobre o papel da música e da literatura num processo de envelhecimento bem-sucedido e sobre aspetos da política institucional de atenção ao idoso nos estados do Piauí e do Maranhão, com atenção particular às universidades da terceira idade. Na mesma linha, Teresa Alves Martins apresentou um estudo

sobre a participação de idosos em organizações coletivas.

As restantes intervenções incidiram sobre a representação da velhice e do idoso na literatura, desde a literatura medieval (alemã e portuguesa) até dramaturgos contemporâneos como Beckett e Pinter, passando por Camões, Lopo Serrão, ficcionistas brasileiros e chilenos e poetas de língua espanhola como Juana de Ibarbouro, Ángel González, Francisca Aguirre, Antonio Gamoneda ou Félix Grande. Houve ainda uma conferência de Maria João Reynaud sobre Fernando Guimarães, que completou há pouco 91 anos e que também esteve presente, lendo alguns dos seus textos.

Um volume reunindo as comunicações apresentadas virá a público no decurso de 2020.

PUBLICAÇÕES DO CITCEM

REVISTAS

CEM

«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 1 (2010). Dossier temático «Viagens e viajantes».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 2 (2011). Dossier temático «Memória material e materiais de memória».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 3 (2012). Dossier temático «Religião e liberdade».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 4 (2013). Dossier temático «Paisagem».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 5 (2014). Dossier temático «População e saúde».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 6 (2015). Dossier temático «O(s) Outro(s)».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM, n.º 7 (2016). Dossier temático «Cruzar fronteiras: ligar as margens da história ambiental».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, n.º 8, 2017. Dossier temático «As Linhas e as Letras: epistolografia e memória da cultura escrita».



«CEM/cultura, espaço & memória». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, n.º 9, 2018. Dossier temático «Erros Meus, Fortuna Nossa: da falha como acerto».



Via Spiritus

«'Via Spiritus'. Pregação e Espaços Penitenciais». Porto: CITCEM, n.º 16 (2009).



«'Via Spiritus'. A infância de Cristo». Porto: CITCEM, n.º 17 (2010).



«'Via Spiritus'. A educação feminina nos sécs. XVI-XIX: entre a aia e a mestra de noviças». Porto: CITCEM, n.º 18 (2011).



«'Via Spiritus'. Revisitação das correntes de espiritualidade (sécs XVI-XVIII): obras e autores». Porto: CITCEM, n.º 19 (2012).



«'Via Spiritus'. Guerra e Paz: da espiritualidade à «política» (sécs. XVI-XVIII)». Porto: CITCEM, n.º 20 (2013).



«'Via Spiritus'. Epistolografias em contextos peninsulares». Porto: CITCEM, n.º 21 (2014).



«'Via Spiritus'. Direção Espiritual (sécs. XVI-XVIII)». Porto: CITCEM, n.º 22 (2015).



«'Via Spiritus'. O Eterno no Tempo. Memória e Construção de Identidades nas Práticas das Ordens Religiosas». Porto: CITCEM, n.º 23 (2016).



«'Via Spiritus'. Construção de Memórias Religiosas». Porto: CITCEM, n.º 24 (2017).



«'Via Spiritus'. Representações dos Pobres: espiritualidade, estética, socio-logia». Porto: CITCEM, n.º 25 (2018).



MONOGRAFIAS

2009

BETTENCOURT, Ana M. S.; ALVES, Lara Bacelar (ed.) – «Dos montes, das pedras e das águas. Formas de interação com o espaço natural da pré-história à actualidade». [S. l.]: CITCEM/APEQ-Associação Portuguesa para o Estudo do Quaternário, 2009.



MORAIS, Rui; DELGADO, Manuela – «Guia das cerâmicas de produção local de Bracara Augusta». Braga: CITCEM, 2009.



SERÉN, Maria do Carmo – «Uma espada de brilhantes para o General Silveira». [S. l.]: Governo Civil do Distrito de Vila Real/CITCEM, 2009.



2010

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «Tomar estado: dotes e casamentos (séculos XVI-XVIII)». Braga: CITCEM, 2010.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; FERREIRA, Fátima Moura; ESTEVES, Alexandra (org.) – «Pobreza e assistência no espaço ibérico (séculos XVI-XX)». [Braga]: CITCEM, 2010.



ESTRADA, Rui – «On rorty and other ethical issues». Munique: Martin Meidenbauer, 2010. (CITCEM – Studies in Literature, 9).



FERREIRA, Fátima Moura – «BRAGA nos tempos da I República: ressonâncias sócio-culturais» (catálogo). [S. l.]: Câmara Municipal de Braga/CITCEM, 2010.



FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – «Guimarães: 'Duas vilas, um só povo'. Estudo de história urbana (1250-1389)». Braga: CITCEM/ICS-Universidade do Minho, 2010.



MARTINS, Carla Maria Braz (coord.) – «Mineração e povoamento na Antiguidade e no Alto Trás-os-Montes Ocidental». Porto: CITCEM, 2010.



TOPA, Francisco; MARQUES, Marco de Oliveira (org.) – «'E agora sei que oiço as coisas devagar'. Evocação e escuta de Daniel Faria». Porto: CITCEM/sombra pela cintura, 2010.



2011

AAVV – «Portugal e o Magrebe. Actas do 4.º Colóquio de História Luso-Marroquina/Actes du IV colloque d'Histoire Maroco-Lusitanienne». Lisboa/Braga: CHAM/CITCEM, 2011.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de – «Filha casada, filha arrumada: a distribuição de dotes de casamento na confraria de São Vicente de Braga (1750-1870)». Braga: CITCEM, 2011.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «Marginalidade, pobreza e respostas sociais na Península Ibérica (séculos XVI-XX)». Braga: CITCEM, 2011.



BETTENCOURT, Ana M.S.; FONSECA, Jorge – «O Povoado da Idade do Bronze de Lavra, Matosinhos: Contributos para o estudo do Bronze Médio no Litoral Norte». Braga: Junta de Freguesia de Lavra/Câmara Municipal de Matosinhos/CITCEM, 2011.



CAPELA, José Viriato; MATOS, Henriques – «As Freguesias dos Distritos de Aveiro e Coimbra nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, História e Património». Braga: José Viriato Capela/CITCEM, 2011. (Coleção «Portugal nas Memórias Paroquiais de 1758»).



CONDE, Manuel Sílvio Alves – «Construir, habitar: a casa medieval». Braga: CITCEM, 2011.



FERREIRA, Fátima Moura; MENDES, Francisco Azevedo; CAPELA, José Viriato (coord.) – «Justiça na Res Publica (sécs. XIX-XX). Ordem, direitos individuais e defesa da sociedade». Braga: CITCEM, 2011, vol. II.



MARTINS, Carla Maria Braz; BETTENCOURT, Ana M. S.; MARTINS, José Inácio F. P.; CARVALHO, Jorge (coord.) – «Povoamento e exploração dos recursos mineiros na Europa Atlântica Ocidental». Braga: CITCEM/APEQ, 2011.



MATTOSO, José (dir.) – «The historiography of medieval Portugal c. 1950-2010». Lisboa: IEM, CEC, CEHR, CESEM, CHSC, CH-UL, CIDÉHUS, CITCEM, CL-UL, CPS, IF-UP, 2011.



MELO, Arnaldo; RIBEIRO, Maria do Carmo (coord.) – «História da construção – Os construtores». Braga: CITCEM, 2011.



MORUJÃO, Isabel; SANTOS, Zulmira C. (ed.) – «Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011.



NUNES, Henrique Barreto; CAPELA, José Viriato – «O mundo continuará a girar. Prémio Victor de Sá de História Contemporânea, 20 anos (1992-2011)». Braga: Conselho Cultural da Universidade do Minho/CITCEM, 2011.



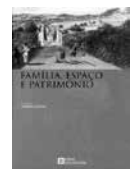
PEIXOTO, Fernando Aníbal Costa Peixoto – «Do corporativismo ao modelo interprofissional. O Instituto do Vinho do Porto e a evolução do sector do vinho do Porto (1933-1995)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011.



SANTOS, Cândido dos – «Jansenismo e antijansenismo nos finais do antigo regime». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011.

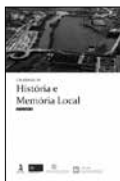


SANTOS, Carlota (coord.) – «Família, Espaço e Património». Braga: CITCEM, 2011.



2012

«Cadernos de História e Memória Local». Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso/CEHR/CITCEM, vol. n.º 1 (2012).



ALMEIDA, A. Campar Almeida; BETTENCOURT, Ana M. S. Bettencourt; MOURA, D.; MONTEIRO-RODRIGUES, Sérgio; ALVES, Maria Isabel Caetano (Coord) – «Environmental changes and human interaction along the Western Atlantic Edge». Coimbra: APEQ; CITCEM; CEGOT; CGUP; CCT, 2012.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «Ponte de Lima. Sociedade, economia e instituições». Braga: CITCEM, 2012.



ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; LÁZARO, António; RAMOS, Anabela; ESTEVES, Alexandra (coord.) – «O tempo dos alimentos e os alimentos no tempo». Braga: CITCEM, 2012.



COSTA, Leonor Freira; DUARTE, Luís Miguel; GARRIDO, Álvaro (coord.) – «Estudos em Homenagem a Joaquim Romero Magalhães – Economia, Instituições e Império». Edições Almedina, 2012 (Coleção «Estudos de Homenagem»)



DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho – «Quando os monges eram uma civilização... Beneditinos: Espírito, Alma e Corpo». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012.



GONÇALVES, Iria – «Por terras de Entre-Douro-e-Minho com as Inquirições de Afonso III». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012.



MARTINS, Manuela; FREITAS, Isabel Vaz de; DEL VAL VALDIVIESO, Maria Isabel – «Caminhos da água. Paisagens e usos na longa duração». Braga: CITCEM, 2012.



MARTINS, Manuela; MEIRELES, José; FONTES, Luís; RIBEIRO, Maria do Carmo; MAGALHÃES, Fernanda; BRAGA, Cristina – «Água. Um Património de Braga». Braga: CITCEM; UAUM – Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, 2012.



MELO, Arnaldo; RIBEIRO, Maria do Carmo (coord.) – «História da construção – Os materiais». Braga: CITCEM, 2012.



OSSWALD, Cristina – «Written In Stone: Jesuit buildings in Goa and their artistic features». Goa: CITCEM/“Goa,1556”, 2012.



RIBEIRO, Maria do Carmo; MELO, Arnaldo Sousa – «Evolução da paisagem urbana: sociedade e economia». Braga: CITCEM, 2012.



2013

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra; COELHO, José Abílio; FRANCO, Renato (coord.) – «Os brasileiros enquanto agentes de mudança: poder e assistência». Póvoa de Lanhoso: CITCEM e Fundação Getúlio Vargas (Brasil), 2013.



BETTENCOURT, Ana M. S. – «A Pré-História do Noroeste Português». Braga: CITCEM/CEIPHAR, 2013.



LIMA, João Torres – MOJAF – «Movimento Juvenil de Ajuda Fraterna (1963-1970)». Porto: CITCEM, 2013.

MELO, Arnaldo Sousa; Ribeiro, Maria do Carmo (coord.) – «História da Construção: Arquiteturas e Técnicas Construtivas». Braga: CITCEM e LAMOP, 2013.

PAULINO, Maria Clara – «Uma torre delicada: Lisboa e arredores em notas de viajantes ca. 1750-1850». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2013.

RIBEIRO, Maria do Carmo; MELO, Arnaldo Sousa – «Evolução da paisagem urbana. Transformação morfológica dos tecidos históricos». Braga: CITCEM/IEM, 2013.

SANTOS, Carlota; MATOS, Paulo Teodoro de – «A demografia das sociedades insulares Portuguesas (Séculos XV a XXI). Braga: CITCEM, 2013.

SILVA, Maria João Oliveira – «A escrita na Catedral: a chancelaria episcopal do Porto na Idade Média». Lisboa: CEHR-UCP; CITCEM, 2013.

SOUSA, Rogério; FIALHO, Maria do Céu; HAGGAG, Mona; RODRIGUES, Nuno Simões (coords.) – «Alexandria ad Aegyptum. The legacy of multiculturalism in Antiquity». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2013.



2014

ALVES; Luís Alberto; GARCÍA GARCÍA, Francisco; ALVES, Pedro (org.) – «Aprender del cine: narrativa y didáctica». Madrid: ICONO14/CITCEM, 2014.

ALVES, Jorge; ALVES, Luís Alberto M.; PEREIRA, Gaspar Martins; PEREIRA, Maria Conceição Meireles. (coord.) – «A Grande Guerra (1914-1918): Problemáticas e Representações». Porto: CITCEM, 2014.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; ESTEVES, Alexandra; SILVA, Ricardo; COELHO, José Abílio – «Sociabilidades na vida e na morte (Séculos XVI-XX)». Braga: CITCEM, 2014.

BOURA, Ana Isabel; TOPA, Francisco; RIBEIRO, Jorge Martins (eds.) – «Construção de Identidade(s). Globalização e Fronteiras». Frankfurt: CITCEM/Peter Lang, 2014.

RIBEIRO, Maria do Carmo; MELO, Arnaldo Sousa – «Evolução da paisagem urbana. Cidade e Periferia». Braga: CITCEM/IEM, 2014.

ROCHA, Charles; DIAS, Lino Tavares; ALARCÃO, Pedro – «Tongobriga. Reflexões sobre o seu desenho urbano». Porto: CITCEM, 2014.

SARAIVA, Arnaldo – «Dar a ver e a se ver no extremo. O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto». Porto: CITCEM, 2014.

SEQUEIRA, Carla – «Antão Fernandes de Carvalho e a República no Douro». Porto: CITCEM, 2014.



SOUSA, Armindo – «O parlamento medieval português e outros estudos». DUARTE, Luís Miguel; AMARAL, Luís Carlos; MARQUES, André Evangelista (Org.). Porto, Fios da história, 2014.



2015

ALVES, Luís Alberto M.; PINTAS-SILGO, Joaquim (coord.) – «História da Educação. Fundamentos Teóricos e Metodologias de Pesquisa: Balanço da Investigação Portuguesa (2005-2014)». Porto: CITCEM; HISTEDUP; Instituto de Educação, 2015.



AMORIM, Inês; PINTO, Sara; SILVA, Luís (eds.) – «Reading Topics on Environmental History – Breves Leituras sobre História Ambiental». Porto: CITCEM-REPORTHA, 2015. (Livro de Resumos).



BERGONZINI, Massimo – «Il culto mariano e immaculista della monarchia di Spagna: l'ambasciata romana di D. Luis Crespi de Borja (1659-1661)». Porto: CITCEM, 2015.



CARVALHO, Elza – «Lima Internacional: Paisagens e Espaços de Fronteira». Porto: CITCEM, 2015.



LAGE, Maria Otilia Pereira – «Mécia de Sena e a escrita epistolar com Jorge de Sena: para a história de cultura portuguesa contemporânea». Porto: CITCEM, 2015.



NORONHA, Elisa – «Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea». Porto: CITCEM, 2015.



PEREIRA, Elsa – «Obras de João Penha. Edição crítica e estudo». Porto: CITCEM, 2015. Prefácio de Francisco Topa.



PORTUGAL, D. Francisco de – «Epistolário a D. Rodrigo da Cunha (1616-1631)». Porto: CITCEM, 2015.



REIGADA, Tiago – «Ensinar com a Sétima Arte: o Espaço do Cinema na Didática da História». Porto: CITCEM, 2015.



TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (coord.) – «De Luanda a Luandino: Veredas». Porto: CITCEM, 2015.



VIEIRA, Helena – «A disciplina de História no ensino técnico». Porto: CITCEM, 2015.



VIEIRA, Ismael Cerqueira – «Conhecer, tratar e combater a «peste branca». A tisiologia e a luta contra a tuberculose em Portugal (1853-1975)». Porto: CITCEM, 2015.



2016

ALVES, Luis Alberto Marques, et al. – «XI COLUBHE – Investigar, Intervir e Preservar. Caminhos da História da Educação Luso-Brasileira. Livro de Resumos». Porto: CITCEM, 2016.



ALVES, Luís Alberto; BARCA, Isabel; RIBEIRO, Cláudia Pinto; GAGO, Marília; PINTO, Helena; MOREIRA, Ana (org.) – «XVI Congresso Internacional das Jornadas de Educação Histórica: Epistemologias e Ensino de História». Porto: CITCEM, 2016.



AMORIM, Maria Norberta – «O Pico. A abordagem de uma ilha». Porto: CITCEM; Desafios da Montanha, 2016. Vol. I – «As Famílias». Tomo IX – «As famílias de Santa Luzia nos finais do século XIX».



ARAÚJO, Sofia de Melo – «Ética e Literatura. Um Estudo de Romances de Iris Murdoch (1958-1970)». Porto: CITCEM, 2016.



BARCA, Isabel; ALVES, Luís Alberto Marques (coord.) – «Educação Histórica: Perspetivas de Investigação Nacional e Internacional». Porto: CITCEM, 2016. (Ebook XV Congresso das Jornadas Internacionais de Educação Histórica).



CARDOSO, Amadeo de Souza – «Amadeo de Souza Cardoso, 12 reproductions». Porto: CITCEM, 2016. Fac-símile.



CARVALHO, José Adriano de Freitas – «Antes de Lutero: A Igreja e as Reformas Religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2016.



MAIA, Tatyana de Amaral; ALVES, Luís Alberto Marques; HERMETO, Miriam; RIBEIRO, Cláudia Sofia (org.) – «(Re)construindo o Passado: o papel insubstituível do ensino da história». Porto: CITCEM, 2016.



PINTO, Helena – «Educação Histórica e Patrimonial: Conceções de Alunos e Professores sobre o Passado em Espaços do Presente». Porto: CITCEM, 2016.



POLÓNIA, Amélia; BRACHT, Fabiano; CONCEIÇÃO, Gisele Cristina da; PALMA, Monique (org.) – «Connecting Worlds. Production and circulation of knowledge in the First Global Age. Book of Abstracts». Porto: CITCEM, 2016.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo (org.) – «Genius loci: lugares e significados: breves reflexões | Genius loci: places and meanings: short reflections». Porto: CITCEM, 2016. (Livro de Resumos).



SANCHES, Maria de Jesus; MONTEIRO-RODRIGUES, Sérgio; VALE, Ana (coord.) – «ARQUEOCIÊNCIAS 2016. Recintos Peninsulares da Pré-História Recente. Métodos Multidisciplinares de Investigação. Pré-Atas». Porto: CITCEM, 2016.



SILVA, André Filipe Oliveira da – «Físicos e Cirurgiões Medievais Portugueses. Contextos socioculturais, práticas e transmissão de conhecimentos (1192-1340)». Porto: CITCEM, 2016.



TOPA, Francisco & VISHAN, Irena (coord.) – «Manuel dos Santos Lima. Escritor Angolano Tricontinental». Porto: CITCEM, 2016.



REYNAUD, Maria João; GREENFIELD, John; TOPA, Francisco (eds.) – «Diálogo(s) transfronteiriço(s). Construção de identidades». Frankfurt: CITCEM; Peter Lang Edition, 2016.



REYNAUD, Maria João; TOPA, Francisco; GREENFIELD, John (eds.) – «Nos Passos de Aquilino». Frankfurt: CITCEM; Peter Lang Edition, 2016.



2017

ALVES, Luis Alberto Marques & GARCÍA GARCÍA, F, coords. – «V Congresso Internacional de Cidades Criativas. Livro de Resumos | Book of Abstracts». Porto: CITCEM/ ICONO 14, 2017.



ALVES, Luís Alberto Marques & PINTASSILGO, Joaquim, coords. – «Investigar, Intervir e Preservar em História da Educação». Porto: CITCEM, 2017



ALVES, Luis Alberto Marques, et al. – «Atas Finais do XI COLUBHE». Porto: CITCEM, 2017.



ALVES, Luís Alberto Marques; PEREIRA, Gaspar Martins (coords.) – «Cruzar Fronteiras. I Oficinas Luso-Afro-Brasileiras». Porto: CITCEM, 2017.



BARREIRA, Hugo; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; BOTELHO, Maria Leonor (Coord.) – «Passeio e Jardim das Virtudes : uma paisagem histórica urbana». Porto: CITCEM, 2017.



BARROCA, Mário Jorge, coord. – «No Tempo de D. Afonso Henriques – Reflexões sobre o primeiro século português». Porto: CITCEM, 2017.



BERGONZINI, Massimo – «Storia della Fondazione della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Valencia». Porto: CITCEM, 2017.



CASTILHO, Liliana – «Construindo a cidade: Viseu nos séculos XVII e XVIII». Porto: CITCEM, 2017.



CORDEIRO, Jacinto; PIRES, Maria Lucília Gonçalves (Introd. e notas) – «Elogio de Poetas Lusitanos». Porto: CITCEM, 2017.



DIAS, Lino Tavares; ALARCÃO, Pedro (coord.) – «Paisagem Antiga, sua construção e (re)uso, reptos e perspectivas». Porto: CITCEM, 2017.



POLÓNIA, Amélia & ANTUNES, Cátia, eds. – «Mechanisms of Global Empire Building». Porto: CITCEM, 2017.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; ARAÚJO, Francisco (coords.) – «A História da Educação em Vila Nova de Gaia». Porto: CITCEM, 2017.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; VIEIRA, Helena; BARCA, Isabel; ALVES, Luís Alberto Marques; PINTO, Maria Helena; GAGO, Marília, coord. – «Epistemologias e Ensino da História». Porto: CITCEM, 2017.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. – «Genius Loci – Lugares e Significados. Places and Meanings, vol. 1.»



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. – «Genius Loci – Lugares e Significados. Places and Meanings, vol. 2.» Porto: CITCEM, 2017.



TOPA, Francisco; SIQUEIRA, Joelma Santana; YOKOZAWA, Solange Fiuza (Coord.) – «Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias». Porto: CITCEM, 2017.



2018

ALVES, Luís Alberto Marques (Coord.) – «Cruzar Fronteiras sobre o Ensino de História. II Oficinas Luso-Afro-Brasileiras». Porto: CITCEM, 2018.



AMORIM, Maria Norberta – «Uma Aldeia num Oceano. As gentes do Corvo entre o século XVII e o XX». Porto: CITCEM, 2018.



BARROCA, Mário Jorge; SILVA, Armando Coelho Ferreira da (Coord.) – «Mil Anos da Incursão Normanda ao Castelo de Vermoim». Porto: CITCEM, 2018.



BEIRES, J. Sarmiento – «De Portugal a Macau (a viagem do «Pátria»)». Porto: CITCEM, 2018. MORUJÃO, Isabel; BRITO, Rita Pina (Ed.).



LEEMANS, Annemie D. C. – Contextualizing Practical Knowledge in Early Modern Europe. Frankfurt: Peter Lang, 2018.



CÂMARA, Alexandra Gago da; BOTTAINI, Carlo; ALVES, Daniel; MURTEIRA, Helena; BARREIRA, Hugo; BOTELHO, Maria Leonor; RODRIGUES, Paulo Simões (Coord.) – «Cities in the Digital Age: Exploring Past, Present And Future | Cidades na Era Digital: Explorando Passado, Presente e Futuro». Porto: 2018.



LIMA, João Torres – «De Leiria à Gabela. Memórias de um Soldado da Guerra Colonial (1971-1974)». Porto: CITCEM, 2018.



CARVALHO, José Adriano de Freitas – «Nobres Letras... Ferosos Volumes... Inventários de Bibliotecas Observantes em Portugal no Século XV. Os Traços de União das Reformas Peninsulares. O Floreto de Sant Francisco». Porto: CITCEM, 2018.



MARTINS, Patrícia Roque; SEMEDO, Alice Lucas; CAMACHO, Clara Frayão (Coords.) – «Representing Disability in Museums: Imaginary and Identities». Porto: 2018.



DIAS, Lino Tavares; ALARCÃO, Pedro (coord.) – «Construir, Navegar, (Re) Usar o Douro da Antiguidade». Porto: CITCEM, 2018.



PIMENTA, Susana – «Dinâmicas coloniais e pós-coloniais. Os casos de Rei Ventura, Guilhermina de Azeredo e Castro Soromenho». V. N. Famalicão: Edições Húmus e Autora, 2018.



GAGO, Marília – «Consciência Histórica e Narrativa na Aula de História». Porto: CITCEM, 2018.



POLÓNIA, Amélia; BRACHT, Fabiano; CONCEIÇÃO, Gisele C.; PALMA, Monique (Editors) – «Cross-Cultural Exchange and the Circulation of Knowledge in the First Global Age». Porto: CITCEM, 2018.



GREENFIELD, John; TOPA, Francisco (Ed.) – «Textualidade e Memória. Permanência, Rutura, Controvérsia». Porto: CITCEM, 2018.



POLÓNIA, Amélia; COSTA, Cátia Miriam; MOUTA, Fernando (Coords.) – «Boas práticas para políticas públicas de memória, ciência e património». 2018.



LAGE, Maria Otilia Pereira – «Um Caso de Fronteira no “Douro Novo” – Carrazeda de Ansiães. Para a História do Vinho do Porto». Porto: CITCEM, 2018.



POLÓNIA, Amélia; DOMINGUES, Francisco Contente (Coord.) – «Shipbuilding: Knowledge and Heritage». Porto: 2018.



LAGE, Otilia (Coord.) – «Alto Douro e Pico. Paisagens culturais vinhateiras Património mundial em perspectiva multifocal: experimentação comparada». Porto: CITCEM, 2018.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; ALVES, Luís Alberto; HENRIQUES, Raquel Pereira (Coord.) – «Manuais Escolares: Presenças e Ausências». Porto: 2018.



RIBEIRO, Cláudia Pinto; CIERCO, Teresa (Coord.) – «Unidos por Um Oceano: o Ensino Superior no Espaço Ibero-Americano». Porto: CITCEM, 2018.



ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (Coord.) – «História da Arquitectura. Perspetivas temáticas». Porto: CITCEM, 2018.



ROQUE, Ana Cristina; MELO, Cristina Joanaz de; AMORIM, Inês; FREITAS, Joana Gaspar de; TORRÃO, Maria Manuel (Coord.) – «Alterações ambientais em perspetiva Histórica». Porto: 2018.



ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. – «Genius Loci – Lugares e Significados. Places and Meanings, vol. 3». Porto: CITCEM, 2018.



SANTOS, Maria José Moutinho; FINK, Daniel; AGRA, Cândida da; SANTOS, Gilda (Coord.) – «The Portuguese Prison Photo Project. Atas da Conferência Internacional Porto 12 e 13 de Outubro 2017». Porto: 2018.



SEMEDO, Alice; GANGA, Rafaela; OLIVEIRA, Célia – «Visitar Museus e Monumentos: Um Estudo Piloto de Fatores Motivacionais». Porto: 2018.



SOARES, Carolina Esteves; RUFINO, Carolina; ISAAC, Francisco; MAGALHÃES, José Malheiro (Coord.) – «Phármakon do Combate da Enfermidade à Invenção da Imortalidade». Porto: CITCEM, 2018.



SOARES, Maria Leonor; SANTOS, Celso; DAMÁSIO, Luís; BRUNO, Marzia (Coord.) – «1.º Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso». Porto: CITCEM, 2018.



TOPA, Francisco; PEREIRA, Elsa (Coord.) – «Nervoso Mestre, Domador Valente / Da rima e do soneto português – João Penha (1839-1919) e o seu tempo». Porto: CITCEM, 2018.



2019

ALVES, Luís Alberto Marques; LIMA, Rui Guimarães; PEREIRA, Francisco Diogo Mota Soares – «Telescola: um espaço de referência educativa». Porto: CITCEM, 2019.



Colecção FONTES

BARROS, Amândio Jorge Morais – «Cartas da Índia. Correspondência privada de Jorge de Amaral e Vasconcelos (1649-1656)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Colecção «Fontes», n.º 1).



SERAFIM, João Carlos Gonçalves; CARVALHO, José Adriano Freitas de – «A Aurora da Quinta Monarquia». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Colecção «Fontes», n.º 2).



SERAFIM, João Carlos Gonçalves; CARVALHO, José Adriano Freitas de – «Um diálogo epistolar. D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Colecção «Fontes», n.º 3).



CARVALHO, José Adriano Freitas de (ed., introd. e notas) – «Outavas à Jornada pelo Douro acima com uns amigos», de Tomé Tavares Carneiro. Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012. (Colecção «Fontes», n.º 4).



LAGE, Otilia (org.) – «Correspondência Jorge de Sena e Mécia de Sena “Vita Nuova” (Brasil, 1959-1965)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2013. (Colecção «Fontes», n.º 5).



PEREIRA, Gaspar Martins (org.) – «Alves Redol e o Douro. Correspondência para Francisco Tavares Teles». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento/Dir. Reg. Cultura Norte, 2013. (Coleção «Fontes», n.º 6).



BERGONZINI, Massimo – «Compendio de las Vidas de los Padres que han florecido en virtudes y letras en la Real Casa de S. Felipe Neri de Valencia». Porto: CITCEM, 2013. (Coleção «Fontes», n.º 7).



CONDE, Antónia Fialho; MORUJÃO, Isabel; MORJÃO, Maria do Rosário Milagres – «Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico. O memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel». Porto: CITCEM/CHSC/CIDEHUS, 2014. (Coleção «Fontes», n.º 8).



AMARAL, Luís Carlos; SILVA, Maria João Oliveira e (org., apresentação, leitura e transcrição paleográfica) – «Pergaminhos de uma Coleção Particular». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2016. (Coleção «Fontes», n.º 10).



MOLINOS, Miguel de; TAVARES, Pedro Vilas Boas (Leitura, Edição e Estudo Introdutório) – «Guia Espiritual, breve Tratado da Comunhão Quotidiana, e Excelências da Oração Mental tirada dos Santos». Porto: CITCEM, 2017. (Coleção «Fontes», n.º 11).



Coleção TESES UNIVERSITÁRIAS

SEQUEIRA, Carla – «O Alto Douro entre o livre-cambismo e o proteccionismo: a «questão duriense» na economia nacional». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 1).



COSTA, Rui Manuel Pinto – «Luta contra o cancro e oncologia em Portugal. Estruturação e normalização de uma área científica (1839-1974)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2011. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 2).



MARQUES, Ana Maria dos Santos – «O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 3).



RIBEIRO, Ana Sofia Vieira – «Convívios difíceis: viver, sentir e pensar a violência no Porto de setecentos (1750-1772)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2012. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 4).



RIBEIRO, Jorge Manuel Pinto – «Arquitetura romana em Bracara Augusta. Uma análise das técnicas edilícias». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2013. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 5).



MARQUES, André Evangelista – «Paisagem e povoamento: da representação documental à materialidade do espaço no território da diocese de Braga (séculos IX-XI)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2014. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 6).



NORONHA, Elisa – «Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2015. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 7).



PEREIRA, Pedro Abrunhosa – «O Vinho na Lusitânia». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2017. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 8).



AREZES, Andreia – «O Mundo Funeário na Antiguidade Tardia em Portugal: As Necrópoles dos Séculos V a VIII». Porto: CITCEM, 2017. (Coleção «Teses Universitárias», n.º 9).



FALCÃO, Nuno de Pinho – «Ecclesia Semper Reformanda. A Congregação dos Lóios e a Reforma da Igreja (Itália, Portugal e África – 1404-1580)». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2018 (Coleção «Teses Universitárias», n.º 10).



SANTOS, Ana Paula Machado – «Esmaltes de Limoges e Peninsulares em Portugal da Época Medieval à Época Moderna». Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2018 (Coleção «Teses Universitárias», n.º 11).



CEM/cultura, espaço & memória

Assinante individual (15€/ano)

| | |
|----------------------------|------------------------|
| Nome: _____ | |
| Morada: _____ | |
| Código Postal: _____ | Localidade/País: _____ |
| Tel: _____ | Email: _____ |
| Profissão: _____ | Instituição: _____ |
| N.º de contribuinte: _____ | |

Nota: Uma **assinatura** inclui um exemplar da revista e os portes de envio por correio registado.



.....
Junto envio o cheque n.º do Banco
no valor de, à ordem da Faculdade de Letras da Universidade
do Porto (CITCEM), para assinatura da revista CEM relativa ao(s) ano(s)

Boletim de assinatura a enviar a CITCEM – Faculdade de Letras da Universidade do Porto | Via Panorâmica, s/n | 4150-564 PORTO.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO REVISTA CEM

Os trabalhos devem ser enviados num único ficheiro (excepto se previrem a inclusão de imagens), em Word ou compatível. Caso sejam utilizadas fontes ou símbolos especiais, estes devem ser identificados e enviados anexos ao artigo.

No caso do artigo prever a publicação de figuras ou mapas, estes elementos deverão ser numerados e enviados em ficheiros separados, devendo constar no texto a indicação dos locais onde tais imagens deverão ser inseridas, bem como as respectivas legendas.

Cada artigo não deverá exceder 30 mil caracteres, com espaços incluídos (nesta contagem devem ser consideradas as notas, a bibliografia, os quadros e anexos).

O artigo deverá ser acompanhado, independentemente do idioma em que for submetido, por *resumos*, em Português e Inglês, com cerca de 750 caracteres, pela indicação de 4 palavras-chave do artigo e pela identificação do autor (instituição, categoria e, caso seja pretendido, elementos de contacto, nomeadamente, telemóvel e email).

A. Estilo:

1. O **corpo do texto** deverá ser em letra Times New Roman, corpo 12, a espaço e meio de entrelinha, com margens de 2,5 cm. Não são aceites sublinhados.
2. O **título** do artigo deve ser alinhado à esquerda, em tamanho 14, negrito, e ocupar a primeira linha.
3. O **nome** do(s) autor(es) deve figurar na linha imediatamente a seguir ao título, alinhado à direita, em tamanho 12, com a indicação em nota de rodapé da instituição a que pertence e do correio electrónico institucional ou pessoal.
4. As **notas de rodapé** (em letra Times New Roman, corpo 10, com espaço simples de entrelinha) deverão ser reduzidas ao essencial. Desaconselha-se, igualmente, a utilização de um número excessivo de quadros e imagens. A bibliografia final (obrigatória) deverá conter as obras referenciadas no texto ou em notas e ordenadas alfabeticamente.

B. Citações

1. Citações de excertos de textos:

- a) Caso se trate de citações de pequena dimensão, integradas no corpo do texto, devem ficar entre aspas, sem itálicos.

Ex:

texto proposto, texto proposto «texto citado, texto citado» texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto texto proposto

- b) Caso se trate de excertos de maiores dimensões, deverão ser citados em parágrafo(s) distintos, sem aspas, com entrada de 1 cm do lado esquerdo, de tamanho e entrelinhamento iguais aos das notas de rodapé (corpo de letra 10), em itálico.

Ex:

texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, proposto texto texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado

2. Na **citação e referência documental e bibliográfica**, os artigos deverão respeitar as seguintes normas, adaptadas da NP 405-1:

a) **Citações em texto:**

- i) **citação de documentos:** as citações documentais, em notas de rodapé, deverão integrar, embora de forma abreviada ou com siglas (a desenvolver no final do texto, junto à bibliografia), todos os elementos necessários à identificação da espécie. A identificação de fundo ou colecção documental deve ser feita em itálico (ex: IAN/TT – *Convento de Santa Clara de Vila do Conde*, cx. 37, mç. 7, s.n.).
- ii) **citações bibliográficas:** as referências bibliográficas, em notas de rodapé, deverão indicar, qualquer que seja a natureza da publicação (livro, artigo, etc.), o apelido do(s) autor(es) (em maiúsculas), o ano de publicação da obra e a(s) página(s) a que corresponde a citação (ex: PIRES, 2009: 319). Se se tratar de obras de dois autores, deverão indicar os apelidos de ambos, separados por & (ex: ROSAS & MÁIZ, 2008: 338). Se se tratar de diversos autores, ao apelido do primeiro autor deve seguir-se a expressão «et alii», abreviada, em itálico (ex: RAMOS *et al.*, 2009: 622). Se se tratar de autor com mais do que uma obra referida na bibliografia e publicada no mesmo ano, deve acrescentar-se ao ano de publicação uma letra correspondente à ordenação alfabética da bibliografia (ex: SARAIVA, 2009a: 11).

b) **Citações em bibliografia final** (obrigatória):

i) **Monografias:**

Ex: RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009) – *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2 vols.

SARAIVA, Arnaldo, *org. e introd.* (2009a) – *O personagem na obra de José Marmelo e Silva*. Porto: Campo das Letras.

SARAIVA, Arnaldo (2009b) – *Guilherme IX de Aquitânia, Poesia*. Campinas: Unicamp.

TORRES, Carlos Manitto (1936) – *Caminhos de ferro*. Lisboa: [s.n.].

ii) **Publicações periódicas:**

Ex: ROSAS, António; MÁIZ, Ramón (2008) – *Democracia e cultura: da cultura política às práticas culturais democráticas*. «Revista da Faculdade de Letras – História», III série, vol. 9. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 337-356.

iii) **Capítulos de obras colectivas:**

Ex: PIRES, Ana Paula (2009) – *A economia de guerra: a frente interna*. In ROSAS, Fernando; ROLLO, Maria Fernanda, *coord.* – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta-da-China, p. 319-347.

iv) **Teses:**

Ex: BARROS, Amândio (2004) – *Porto: A construção de um espaço marítimo nos alvares dos tempos modernos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

vi) **Monografias em suporte electrónico:**

Ex: AMARAL, Luís Carlos (2007) – *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (séc. IX-1137)*. Disponível em <<http://www.letras.up.pt/luisamaral.pdf>>. [Consulta realizada em 12/09/2010].

vii) **Analíticos em suporte electrónico:**

Ex: DIAS, Lino Tavares (2013) – *Contributo para o reconhecimento de «estratigrafia» na paisagem da Bacia do Douro. O caso do território entre Marão, Montenuro, Sousa, Tâmega e Douro*. «Revista CEM», n.º 4, p. 177-190. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12833.pdf>>. [Consulta realizada em 12/09/2015].

3. Citação de fontes:

As citações documentais deverão integrar, como norma, todos os elementos necessários a uma rigorosa identificação da espécie, recorrendo embora a abreviaturas ou siglas. Estas deverão ser desenvolvidas no final do artigo, após a bibliografia. A indicação dos fundos documentais deverá ser feita em itálico.

Ex: IAN/TT – *Chancelaria D. Afonso V*, Iv. 15, fl. 89

D. Recensões:

As recensões de livros não devem ultrapassar 7.500 caracteres. De modo geral, devem adoptar a seguinte estrutura: i) descrever, de forma clara e breve, o conteúdo e os objectivos da obra; ii) relacionar a obra com bibliografia de referência sobre o tema e apontar seus os principais contributos nesse domínio; iii) avaliar a adequação das fontes de informação, da metodologia seguida e da estrutura da obra, face aos objectivos do autor; iv) o autor da recensão deve emitir uma crítica imparcial e objectiva sobre a obra, não sendo aceitáveis juízos pessoais demonstrativos de antipatia ou simpatia pelo autor; v) o autor da recensão deve evitar análises de pormenor (listas de erros tipográficos ou de omissões bibliográficas, a menos que comprometam, de forma decisiva, os objectivos da obra), notas de rodapé e referências finais; vi) as referências consideradas necessárias deverão ser incluídas no texto, entre parênteses [ex: «Segundo Hancock (*Oceans of Wine: Madeira and the Emergence of American Taste and Trade*. New Haven/London: Yale University Press, 2009), o comércio interimperial ajudou a configurar um mundo atlântico integrado, ancorado em redes que facilitaram movimentos de pessoas, mercadorias e ideias, quebrando as fronteiras dos impérios e criando uma ‘cultura atlântica transimperial’»]; vii) o cabeçalho da recensão deverá conter os seguintes elementos: título (em negrito); nome do autor (em maiúsculas); local de edição: editor, data; páginas (no formato ‘xxix + 632 p.’), indicação, se for o caso, que o livro contém ilustrações e/ou mapas e ISBN.

Ex. de cabeçalho de recensão:

Oceans of Wine: Madeira and the Emergence of American Trade and Taste

DAVID HANCOCK

New Haven/London: Yale University Press, 2009

xxix + 632 p., il., mapas, índices, bib., ISBN 978 0 300 13605 0

REFEREES 2019

Carlos Ruiz Carmona (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Cristina Sá (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Daniel Ribas (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Daniela Melaré Vieira Barros (Departamento de Educação e Ensino a Distância, Universidade Aberta)
David Pinho Barros (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / ILCML)
Elisabete Marques (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa)
Elsa Maria Carneiro Mendes (Direção-Geral da Educação)
Ernesto Taborda Hernández (Universidad Rey Juan Carlos)
Helena Murteira (Universidade de Évora / CHAIA)
Jaime Neves (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Joana Antunes (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)
João Teixeira Lopes (Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Instituto de Sociologia)
Jorge Martins Rosa (Faculdade de Ciências Sociais e Humana, Universidade Nova)
José António Marques Moreira (Departamento de Educação e Ensino à Distância, Universidade Aberta)
Jose Luis Rubio Tamayo (Universidad Rey Juan Carlos)
Laura Castro (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Lígia Ferro (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia)
Luís Sarmiento (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Mario Antonio Barro Hernández (Universidad Nacional Autónoma de México)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior)
Rafael Marfil-Carmona (Universidad de Granada)
Raquel Pacheco (CIAC / FCT)
Sahra Kunz (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)
Sara Dias-Trindade (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)
Sérgio Dias Branco (Universidade de Coimbra)
Vítor Almeida (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)
Vítor Teixeira (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR)

