

FREDERICO LOPES

ESCRITA
TELEGUIADA
GUIÕES PARA AUDIOVISUAIS



ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Série - Estudos em Comunicação

Direcção: António Fidalgo

Design da Capa: Jorge Bacelar

Execução Gráfica: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior

Tiragem: 500 exemplares

Covilhã, 1999

Depósito Legal N° 129829/98

ISBN – 972-9209-69-3

ÍNDICE

Introdução	7
I - Escrita, imagem e sociedade	15
II - O triunfo da imagem mecânica	79
III - Fábricas da imagem e da escrita	127
Conclusão	181
Bibliografia	193
Índice dos autores citados	199
Apêndice 1	201
Apêndice 2	225
Apêndice 3	231

INTRODUÇÃO

O objecto deste estudo é a escrita que precede o aparecimento dos artefactos a que chamamos audiovisuais e com eles mantém uma relação especial. À prática dessa escrita chamarei guionismo e o estudo que lhe dedico pretende pôr em evidência a natureza daquela relação, bem como o processo comunicacional nela implícito. As questões da autoria e da recepção, por exemplo, servem para ilustrar esta pretensão, mas trata-se apenas de um exemplo que não esgota a rede das inter-relações possíveis, muito menos esgotará, ainda, todos os possíveis ângulos de abordagem do objecto a que chamamos guião.

Tematizar a natureza daquela escrita não é apenas esboçar uma resposta para uma questão ontológica do tipo: o que é um guião? Relacionando escrita e imagem, autoria e recepção da obra, é como rasgar sulcos nas camadas históricas e sociológicas de práticas culturais, para, na estratigrafia assim desenhada, tentar pôr a descoberto as particularidades dum objecto a partir das quais se possa avançar, com alguma segurança, na elaboração de conceitos indispensáveis para a formulação duma teoria do guião.

Neste domínio, apesar dos cerca de cem anos de estudos sobre o relato audiovisual, em especial da narrativa fílmica, estamos muito longe do rigor alcançado pela análise dos textos literários e, como tal, não surpreende, sequer, a falta de consenso no que diz respeito à própria terminologia básica utilizada. No caso do guionismo isso ocorre, desde logo, na designação do próprio género de escrita: é guião, argumento ou planificação? Depois, o que se pretende dizer quando se fala em audiovisuais? Nestas circunstâncias, valerá a pena dedicar alguma atenção a questões de rigor terminológico.

Entre argumento, planificação ou guião, opto claramente pela designação de guião. Quanto ao termo audiovisual, utilizo-o como uma denominação técnica concebida em função de um produto obtido por um determinado meio de comunicação de massa. E ainda, em sentido estrito, para designar aqueles meios que permitem a transmissão de som e imagem, componentes que, no processo audiovisual, estão “condenadas” a complementarem-se. Incluem-se nas formas sonoras: o diálogo; a música; o som ambiente e os ruídos. Nas imagens, que podem ser fixas e em movimento, incluem-se: as imagens figurativas e as imagens não-figurativas.

Neste momento, podemos incluir nos meios audiovisuais, assim definidos: a televisão (por enquanto, o meio audio-visual mais popular e com maior impacto social); o cinema (o meio audiovisual por excelência); o vídeo (o mais prático para alimentar o mito do individualismo); o diaporama (o mais espectacular precursor do multimedia); e os sistemas informáticos hipermedia¹ (a mais recente e a mais revolucionária arma audiovisual, agora em pleno desenvolvimento).

Nestes termos, a escrita de um guião para audiovisuais será sempre entendida como um acto intermédio, uma etapa num complexo processo de produção. Está relacionada com a mensagem, certamente, mas não é esta que determina que se esteja perante um audiovisual. É o facto de se tratar de um meio audiovisual que tem fortes implicações na forma de escrita do guião e não o contrário. Como diz Cazeneuve, “a expressão audiovisual é uma denominação técnica. Põe a tónica sobre o material utilizado e, portanto, sobre o produto obtido. Em resumo, o que conta é o meio, mais do que a mensagem”.²

A escolha do título e do complemento de título deste trabalho apresenta-se, assim, deliberadamente ambígua e provocatória. Mas um título deve também funcionar

como um “head-line” capaz de chamar a atenção, diz-se. Desse modo se poderão gerar expectativas, provocar o espanto e promover momentos de reflexão.

Depois, e com alguma ironia o digo, “tele” é um apêndice muito “in”. A distância já não é apenas um conceito espacial, instalou-se em nós, “está na moda”. Tornando qualquer distância insignificante, fizemos dela um aliciante da nossa condição de vida. Fazemos dela modo de vida. Nós somos a distância e o distanciamento... o incômodo do outro está mitigado numa distância que a ilusão da sua proximidade virtual parece querer redimir. A “tele”, brincado que a tecnologia nos oferece é, neste sentido e paradoxalmente, um presente envenenado que, muito comodamente, (pressu)põe o outro e a nós próprios na distância. Uma teleobjectiva satisfaz a minha curiosidade, alimenta o meu “voyeurismo” mas aumenta o meu desejo de posse e a consciência da impotência da experiência que é o outro.³

O problema ocorre quando eu opto pela distância e distanciamento como modo de vida. Ou pior ainda, quando essa postura escapa a qualquer opção e me é imposta pela «ditadura da electrónica». O poder de vencer a distância, o quebrar das barreiras e contingências espacio-temporais será, nesta medida, não uma conquista mas uma rendição incondicional. Desistimos de ser para nos tornarmos numa (im)possibilidade do ser. Um “teleser”, negação da experiência que é o outro, refúgio no eu como um todo.

Neste ponto se situa a questão da ética e da intersubjectividade, que procurarei aplicar ao tema em análise.

Tratando-se de uma escrita “duplamente técnica”, que deverá ser concebida numa compreensão conjunta de três grandes componentes: texto; imagem e som, tentarei chegar às suas “verdadeiras” origens e mostrar

o carácter processual que conduziu à sua emergência, bem como as implicações sociais, não só geradoras do próprio processo, mas que dele e por ele também advieram.

Escrever um guião é uma prática de escrita contemporânea que encontra as suas raízes mais profundas nos contadores de histórias. Podemos ver o guionista como o narrador na acepção benjaminiana? Terá o narrador sido extinto pela forma de existência colectiva da humanidade? Nesse caso, o automatismo da escrita de um guião confirmará apenas a falência da capacidade de permutar a experiência?

Da escrita de um guião se diz que ela é feita a pensar em imagens. Escrita guiada para um objectivo que viverá, não só, mas fundamentalmente, de imagens reproduzidas pela técnica. Dedicarei, por isso, especial atenção à imagem mecânica que ocupa um lugar fundamental na cultura contemporânea e que encontrou na fotografia a sua primeira expressão, no dealbar do século XIX. Será possível fazer um “retrato” da sociedade a partir de um enquadramento que contemple o próprio invento e nele inclua também as práticas de captura e reprodução das imagens?

A comunicação audiovisual é muito recente e vem sofrendo mudanças rápidas procurando dar resposta às necessidades impostas pelas novas tecnologias da informação, nomeadamente às que se relacionam com as telecomunicações. Como novos meios expressivos, os audiovisuais têm-se caracterizado pelo tom dinâmico da sua linguagem e estão contribuindo para uma mudança nos processos de percepção e nos sistemas mentais de processamento da informação.

Ao pensarmos nos meios audiovisuais e na linha da sua possível evolução, vemo-los associados à democracia e ao seu futuro. Com efeito, os audiovisuais emergem com a ascensão e expansão dos ideais

democráticos. Será possível afirmar que sem a democracia não haveria audiovisuais? Podemos ir ainda mais longe e afirmar que sem audiovisuais não haverá democracia?

Vejo nas cerradas críticas feitas à massificação um ataque, não tanto às manifestações culturais geradas por um sistema de indústrias culturais mas, à própria ascensão das massas.

Vejo na ascensão das massas não a destruição do sujeito mas o preço que o sujeito é convidado a pagar. Felizmente não se trata de um preço fixo mas de algo que deve ser regateado. O sujeito alertado - porque efectivamente nunca como agora o homem teve tanta oportunidade de tudo questionar (e são cada vez muitos mais a questionar) - só pagará o que quiser. No caso dos audiovisuais, por exemplo, sabemos dos inconvenientes e dos riscos da unidireccionalidade da maioria dos meios e dos produtos oferecidos. Os pessimistas radicais aconselhariam o abandono desses meios já que, entre outros males, contribuem para “corroer a coesão social”. Perguntemos então às massas se, por exemplo, estão dispostas a abdicar da televisão?⁴

Outros, mais optimistas, acreditarão que a resposta poderá estar na vontade e capacidade do homem para corrigir o trajecto desenhado para a máquina, introduzindo-lhe novas coordenadas. É nesse sentido que as pesquisas no domínio da interactividade dos meios audiovisuais se afirma como uma reacção válida aos citados riscos da unidireccionalidade.

Estes e outros problemas trazem para a ordem do dia a discussão em torno de questões éticas. Por isso, procuro destacar a natureza das relações dos sujeitos implicados no processo de comunicação. A dimensão ética da escrita de um guião poderá ser vista a dois níveis: na relação interindividual que se estabelece

entre guionista e realizador; na relação social que se estabelece entre o grupo de produção e realização (o guionista incluído) e o de todos os potenciais ouvintes-espectadores.

Nesta dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, procurando reflectir sobre as diferentes disciplinas que constituíram a sua parte curricular, pretendo por em destaque o trabalho colectivo implícito na produção e realização dos audiovisuais. A instituição cinematográfica, sobretudo, tem insistido em alimentar o culto do realizador e do actor e isso tem repercussões a todos os níveis. Tal prática poderá ser uma violência que se traduz, em última análise, na consagração do princípio do “one man show”. A glória do autor genial reduz o trabalho de equipa à dimensão do trabalho escravo, embora, paradoxalmente, muito bem remunerado. Por exemplo, e continuando a utilizar a gíria do cinema, o “star system” veio impor modelos aos guiões. Já não se trata de contar histórias mas de “confeccionar” histórias à medida da imagem das estrelas. Alimentar o mito das estrelas atrofia e mata a dimensão poética do contador de histórias.

Penso que todos teremos a ganhar com o reconhecimento e a valorização do trabalho de equipa que caracteriza os modos de produção e realização das novas obras de arte. Não se trata do aniquilamento do indivíduo, mas de potenciar as capacidades individuais e de as conjugar num projecto colectivo. Não se trata de um processo subtil de apropriação das ideias dos outros mas da conjugação das melhores opiniões num projecto comum que exalte o esforço colectivo.

É por essa dimensão humana que passam as rotas primordiais de muitas coisas e também dos audiovisuais, tudo o mais serão veredas.

Notas

- ¹ - No domínio da informática, o multimedia é uma subdivisão do hipermédia, que combina os elementos do multimedia com o hipertexto, servindo este para interligar as informações. Multimedia é mais um termo ambíguo, a juntar a tantos outros neste domínio. Mas, vulgarmente, multimedia é a combinação de som, gráficos, animação, e vídeo. Vulgarmente, também, ao falar-se do multimedia é do multimedia informático que se trata.
- ² - Jean Cazeneuve, dir. *Guia alfabético das comunicações de massas*, Lisboa, Edições 70, 1976, p. 31. Cazeneuve começa por reconhecer que o termo «audiovisual» é ambíguo e foi por uma elipse desastrada, mas consentida de agora para o futuro, que arádio ou a projecção são audiovisuais. Rigorosamente deveria falar-se de «técnicas auditivas, visuais e audiovisuais». Depois, Cazeneuve lembra que o audiovisual foi, antes de mais, audiovisual de ensino. A princípio foi consagrada unicamente à utilização pedagógica das imagens e dos sons técnicos (projecção fixa, rádio e televisão). Caberá agora ao ensino repudiar ou saber viver com essa aberração terminológica.
- ³ - “Das Begehrenswerte sättigt mich das Begehren, sondern vertieft es, es nährt mich gewissermaßen mit neuem Hunger”. Emmanuel Lévinas. *Die spur des Anderen*, Freiburg/München, 1983. Citado por Noemi Smolik em *Helmut Newton: aus dem photographischen werk*, München, Schirmer-Mosel, 1993, p. 11.
- ⁴ - Trata-se, como me ensinaram os meus mestres, de uma pergunta retórica. Todos sabemos que uma pergunta dessas só interessa ao sistema. Muito menos se poderá ver aqui uma aderência “à ideia que a multidão tem dos deuses”, e para continuar a usar a terminologia de Epicuro na carta a Menoikos, continuo a pensar que corajoso é “o que ousa desprezar os deuses da multidão”. E tudo isto para afirmar que não me considero ímpio. De facto continuo a ter uma enorme crença na humanidade.

I

ESCRITA, IMAGEM E SOCIEDADE

1. Da palavra ao texto mecânico: introdução à escrita teleguiada

*“U QUE KA NA DA TAUU MOS TUI TAN”
Sentemo-nos e contemos histórias
Provérbio Comanche*

1.1. Era uma vez... ou os contadores de histórias

No princípio o contador de histórias tomou a palavra e, desde então, jamais parou de desempenhar uma função social importante. O acto de contar histórias surge com a própria necessidade de formação da memória e do imaginário colectivos e, deste modo, se afirma, também, no processo de constituição e transmissão do conhecimento. Trata-se de “um saber que vem de longe” e radica na “faculdade de intercambiar experiências”, como refere Walter Benjamin, em 1936, no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.⁵

Contar histórias é um saber dizer a relação do homem com o mundo. À partida, tratar-se-ia de um saber acessível a todos, tendo cada um a possibilidade de desenvolver a faculdade de falar dos acontecimentos da sua experiência quotidiana e assim normalmente acontece.⁶

Mas, para além desta permuta interpessoal de experiências, que passarei a designar por narrativa comum, contar histórias é também um processo de criação individual (ou de um pequeno grupo) para fruição colectiva. A esta modalidade em que surgem o narrador, por um lado, e as comunidades de ouvintes, por outro, chamarei narrativa especializada.

Tratando-se de uma faculdade, o acto de contar histórias está sujeito a contingências que tanto podem promover o seu desenvolvimento como o seu retraimento. Isso dependerá, sobretudo, dos atributos da história e da qualidade do discurso. Narrar afirma-se, assim, como um domínio de especialização na arte de bem falar. Não é por isso de estranhar a desproporção entre o activo e o passivo neste tipo de “contabilidade” muito especial, em que há tão poucos (bons) narradores para tão vastas (e cada vez menos exigentes) comunidades de ouvintes. Na cultura oral, exclusiva ou predominante, os velhos e os viajantes, como potenciais contadores de histórias, eram merecedores da maior admiração, estima e respeito. Os primeiros, por serem os maiores “arquivos” de informação sobre o passado (aqueles que mais anos viviam, logicamente, mais histórias e histórias mais antigas teriam para contar); e os viajantes, por terem maiores oportunidades de mais ver e conhecer, dispoendo, por isso, de um enorme manancial de novidades e exóticas histórias para contar.

Há então condições, umas naturais e outras adquiridas, para que alguns sujeitos sejam melhores narradores que outros. Assim, perante dois tipos de narrativa, uma comum e outra especializada, será que a excelência desta pode contribuir para o retraimento da capacidade individual para contar histórias? Pode, e certamente assim vem acontecendo. Mas essa propensão natural para a especialização, também neste domínio, só por si não é grave, ao ponto de poder silenciar por completo as potencialidades de cada indivíduo para contar histórias. Para além disso, como o narrador encontra na experiência que passa de pessoa a pessoa a fonte das histórias que conta, uma boa narrativa contribui para o enriquecimento da «mundividência do humano», o que facilita a mutualidade do mundo cognitivo (trata-se, afinal, de mais uma forma de acesso ao saber

por interposta pessoa. Por outro lado, qualquer ouvinte será tentado a passar a palavra, voltando a contar para outrem, ou para outros, as histórias ouvidas. Neste tipo de reprodução, através da imitação, vão-se formando “as camadas finas e translúcidas constituídas pelas narrações sucessivas” em que Walter Benjamin via “o processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia”.⁷

A maior gravidade parece residir na perda da faculdade de intercambiar experiências, situação que, segundo Benjamin, estaria na origem do decréscimo dos bons narradores. “As acções da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que o seu valor desapareça de todo”, constata Benjamin no citado ensaio.⁸ Mas, vamos deixar esta morte anunciada lá mais para diante. Voltemos à questão da narrativa ainda na fase da oralidade, em que a história era contada e cantada *in praesentia*, para reforçar a ideia de um aperfeiçoamento que ocorre no processo de contar histórias. Esta ideia de aperfeiçoamento remete para a técnica, sendo esta encarada como um modo primário e elementar de saber, de estar na verdade das coisas, como o entendeu Aristóteles. Em suma, a narrativa comum radica na experiência,⁹ no que ela tem de intercambiável, ao passo que a narrativa especializada, partindo embora desse intercâmbio da experiência e sendo ela própria matéria intercambiável, radica num saber organizado que permite a um indivíduo afirmar-se como um narrador e até fazer desse saber profissão.

Vários são os condicionalismos que promovem a narrativa especializada. A própria situação do narrador, na cadeia comunicacional, constitui um convite e um estímulo para aquele que toma a palavra. De facto, as situações de comunicação num face-a-face conferem, desde logo pela sua natureza, uma especial importância ao indivíduo que comunica. Isto é bem

evidente no que toca à informação. O batedor que regressa é imediatamente rodeado por toda a tribo para dar conta da missão de reconhecimento de que fora incumbido e, ao fazê-lo, seja ele bom ou mau orador, irá merecer a maior das atenções por parte do grupo (certamente que um fracasso comunicativo numa situação destas ditaria a sua passagem imediata ao “banco dos suplentes” já que a natureza da situação poderia ser decisiva para a vida do grupo).

Por outro lado, quando se trata de inventar histórias, da ficção, os níveis de interesse dos narratários poderão facilmente variar. Tal ficará a dever-se, entre outras razões, às qualidades do narrador.¹⁰ Assim sendo, este só teria a ganhar com o aperfeiçoamento das técnicas narrativas. O acto de contar histórias, em cuja génese se poderia ver uma manifestação espontânea, natural e universal da linguagem, passa a ser, claramente, um acto cada vez mais convencional ao qual se pode aplicar com alguma propriedade o conceito dos “jogos de linguagem” e que poderá servir para compreender o aparecimento das diferentes formas narrativas. De tal modo que já Aristóteles, naquilo que é hoje considerado como uma primeira teorização da narrativa,¹¹ nos expõe, na *Poética*, os diferentes géneros já então praticados e as técnicas específicas a que o narrador devia procurar obedecer para alcançar os seus objectivos, nomeadamente para garantir a atenção do seu auditório.¹² Aedos e rapsodos gregos, os mais antigos contadores e cantores profissionais de histórias de que há conhecimento na civilização ocidental, socorriam-se já de técnicas específicas, quais “costureiros”¹³ de histórias, para assegurar, não só a memorização dos conteúdos dos relatos, mas também os efeitos que esses mesmos relatos poderiam provocar no auditório, utilizando, inclusive, elementos extra verbais para alcançar esse objectivo.¹⁴

Não quererá isto dizer tanto das limitações da palavra, como fazem os apologistas do indizível mas, sobretudo, da exploração dos vastos recursos expressivos de que o homem, desde sempre, soube tirar partido. A exploração das capacidades miméticas é, por assim dizer e passe o paralelismo, um palco onde se conjugam palavras, imagens e sons para evidenciar a espectacularidade dos corpos. Espectacularidade que, de resto, não tem início no momento da aquisição e domínio da linguagem, mas no mesmo momento em que somos dados à luz, pela revelação do corpo, pelo grito que nos fixa à vida, pela fragilidade e dependência que expomos ao mundo.

Já que nos aproximámos do espectáculo do nascimento, será ocasião propícia para nos interrogarmos sobre a proveniência e destino das histórias. Onde vai o narrador encontrar a sua fonte de inspiração? E porquê e para quê contar histórias?

Ora então, em tempos que já lá vão, toda a actividade espantosamente criadora da Natureza tinha um carácter divino. Criar era atributo exclusivo dos deuses. Criador e criação chegam-nos pelo mito feito fala (a fala que alimenta o mito que alimenta a fala. *Mýthos* e *logos* convivem e estão ainda longe da relação tensional que a “voz da razão” viria a impor. As primeiras narrativas inspiram-se e respiram no mito. Num dos primeiro poemas épicos de que há conhecimento, Utnapishtim, para ensinar o segredo da imortalidade a Gilmanesh (herói mitológico que enfrenta a ira dos deuses e emprestou o nome ao poema), conta-lhe a história de um grande dilúvio...

Se o homem, à imagem dos deuses, se pode arrogar o atributo de criador de histórias, essa actividade criativa e inventiva reportar-se-á a uma autoridade institucional de carácter divino.¹⁵ O contador de histórias é ainda o porta-voz, o intérprete, o elemento vicarial, o

intermediário entre os deuses e os homens, mas também o guardião da distância que deve reinar nesse espaço-tempo feito narração. O contador de histórias era apenas um elo na cadeia da glorificação da palavra, misto de fórmulas encantatórias e cânticos rituais, medianeiro no «acto poético» inspirado pelos deuses. E, já que de glorificação se trata, o contador de histórias surge como intermediário privilegiado entre o criador divino (simultaneamente protagonista na história onde tem a função de destinador que incumbe o narrador duma missão) e o ouvinte ou narratário. A narrativa da antiguidade está povoada de acontecimentos divinos e dominada pela ação dos deuses. Eles são emissores, actantes, adjuvantes, protagonistas, antagonistas, heróis e anti-heróis... os deuses são a motivação, são tema e assunto explorado pela capacidade criativa e inventiva do homem na ânsia de apaziguar os seus medos. Deuses e heróis estão no eixo de todas as histórias, desses contos ancestrais concebidos para adormecer a agitada infância da humanidade.

Nesta matéria é esclarecedora a síntese apresentada por Adriano Duarte Rodrigues: “As narrativas asseguram funções antropológicas imprescindíveis, em particular funções cosmogónicas, institucionais e criativas. As funções cosmogónicas das narrativas têm a ver com a maneira como as sociedades humanas concebem a origem do universo e a sua própria localização no espaço e no tempo. As narrativas estabelecem portanto uma relação privilegiada com a dimensão mítica da relação do homem ao mundo, com as representações do mundo, as *Weltanschauungen*. Os mais antigos mitos conhecidos apresentam-se sob a forma de narrativas da criação, de cosmogonias, que encontramos em todas as civilizações. São modalidades discursivas destinadas a projectar sobre o universo uma forma de organização coerente, uma interpretação indiscutível do mundo, instituindo

assim uma ordem propriamente cultural face à desordem, ao caos, às forças cegas e temidas da Natureza indomável, não apropriada culturalmente. A função cosmogónica é, por isso, inseparável da dimensão institucional das narrativas.”¹⁶

Contar histórias é um saber dizer a relação do homem com o mundo. Ora, esta relação é dinâmica, pela força indomável e criadora da Natureza, mas do Homem também. Trata-se de uma relação tensional em que as histórias procuram introduzir o equilíbrio, a harmonia. Podemos dizer que talvez hoje a harmonia já não se conseguirá apenas com histórias, tal é o estado de tensão existente, mas o certo é que a relação do homem com a natureza volta a dominar o nosso imaginário. Nesta relação actual, o caos voltou a ser determinante; só que agora, o caos é assumidamente nosso, e aí estão as histórias aconselhando-nos a (re)organizarmo-nos. O medo é ainda o *background* destas narrativas e a incompreensão é tremenda, já não do homem em relação ao mundo, mas em relação a si mesmo e ao modo de organização a que chegou. Com tal cenário, estarão criadas as condições para o ressurgimento dos grandes narradores? Para isso seria necessário dar, novamente, um lugar privilegiado à experiência (a madre de todas as coisas...).

Como diz Benjamin,¹⁷ “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Mas, como salienta este autor, o valor da experiência parece ter morrido. Assim sendo, assistamos com Benjamin ao espectáculo dessa morte anunciada já que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo a sua existência vivida (e é dessa substância que são feitas as histórias) assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens (visões de si mesmo nas quais ele se havia

encontrado sem se dar conta disso, (assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.”

Mas então, se o narrador morreu, “viva o narrador!”... De facto, o que poderá ser considerado como um beco sem saída, cenário de morte a que a perda de valor da experiência teria conduzido a humanidade, pode também ser encarado como o meio propício, porque dominado pela insegurança e pelo medo, para voltar a fazer germinar o potencial da experiência única que a oralidade possibilita,¹⁸ dando assim início a um novo ciclo de vida na história da narrativa.

Para além disso, agora poderíamos afirmar que “verba manent, scripta volant”, subvertendo-se a máxima e cumprindo-se, desse modo, as polémicas previsões de MacLuhan sobre um regresso da nossa civilização ao oral, sustentado pela electrónica.¹⁹ Não se pretende defender o retorno saudosista aos tempos áureos de um passado ideal, como panaceia para todos os males apreçados e atribuídos à sociedade contemporânea. Pretendo pôr em evidência que aquilo que parece ser consensual quanto à “crise” da sociedade contemporânea propicia a emergência de novas narrativas. Na crise está implícita a renovação do potencial narrativo da humanidade. Parecem estar assim criadas todas as condições para se voltar a contar histórias. Fica aqui uma sugestão, um bom conselho, se quiserem, mas sobretudo um apelo, ainda optimista, à acção criativa, à poética fabricação de histórias. Narremos então!

As imagens das viagens interplanetárias ou a aventura do homem no cosmos, por exemplo, para além de reavivarem o mito de Prometeu, constituem-se como

narrativa do nosso tempo e desempenham ainda as mesmas funções cosmogónicas.²⁰ A identidade do autor da narrativa é irrelevante perante a experienciação que essa narrativa nos proporciona. Esta narrativa pretende ainda projectar sobre o universo uma forma de organização coerente em que o discurso legitimador da ciência poderá garantir o reino da ordem sobre o caos e, neste aspecto, a teoria dos caos é o mais extraordinário dos paradoxos. Mas, seja como for, o tempo desta aventura transporta-nos para a dimensão mítica da nossa relação com o cosmos.

Voltando a assentar os pés em terra firme, e prosseguindo, podemos dizer que o acto de narrar, hoje, não implica abdicar dos meios tecnológicos de que já dispomos, concretamente dos meios audiovisuais. São demasiado importantes para serem desprezados. Terão, sim, é que ser “tomados de assalto” e postos ao serviço da arte de narrar.²¹ Há que inverter o sentido de catástrofe apocalíptica que ensombraria o nosso futuro, mais ou menos próximo, e encontrar estratégias alternativas a partir do potencial tecnológico da cultura contemporânea. Não se trata de um apelo à sublevação, afinal, “o processo de individuação e de descentralização das técnicas de comunicação” já está a acontecer.²² Tal situação vem aumentar as possibilidades da narrativa comum, ao nível dos audiovisuais, já que o indivíduo conta, para além da democratização dos saberes, com a simplificação das próprias componentes tecnológicas.

Poder-se-ia insistir num regresso às formas “puras” da narrativa, que caracterizaram a fase da oralidade, mas hoje, a troca de experiências permitida pelo simples contar de histórias, mesmo num face-a-face, já não dispensa o recurso às novas tecnologias. No grupo de amigos, que é ainda, numa civilização definitivamente urbana, a forma mais próxima do grupo tribal

que se reunia à volta da fogueira, quem volta da viagem de férias, por exemplo, elabora um discurso que rapidamente se converte numa narração em que dá conta dos seus feitos, dos acontecimentos, em que, para além da narrativa verbal, se socorre duma narrativa visual ou audiovisual; do álbum das fotografias, dos diapositivos ou da cassete vídeo. E, quando não são apenas os meros acontecimentos do nosso quotidiano que se constituem em narrativas, o que certamente acabaria por ser monótono e insípido, mas também quando a sua construção apela a todo o fulgor da imaginação, à ficção, a questão mantém-se. É verdade que o recurso a uma técnica implica o domínio de um saber fazer, facilitado por mecanismos cada vez mais intuitivos, mas isso não significa uma apropriação automática do como e porque se faz, da componente técnica da narrativa especializada. Os recursos tecnológicos têm implicações ao nível das formas das narrativas, mas a simples utilização e domínio desses meios não determina um saber construir uma história: ou seja, a introdução da componente tecnológica, mesmo a nível individual, não constitui, só por si, a integração no domínio da narrativa comum da técnica da narrativa especializada que garante a tecitura perfeita duma história.

Segundo Aristóteles, essa poética fabricação de histórias é “imitação de acção”, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo.²³ Todas as histórias contadas, épicas ou dramáticas, têm origem na acção passada, nos motivos dos acontecimentos que se procuram trazer de novo ao presente. “Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica” como diz Benjamin. E é na faculdade da memória que Benjamin encontra a explicação para a “relação ingénua entre o ouvinte e o narrador”; relação que “é dominada pelo interesse em conservar o

que foi narrado”. Isto conduz-nos a uma segunda etapa no processo da narrativa, a das práticas de escrita.

1.2. “Verba manent”

Um longo percurso separa os cantos e os contos mágicos primitivos, acompanhados por danças rituais, da narrativa escrita. A passagem da oralidade à escrita foi sendo construída lentamente, copiando o ritmo dos movimentos cósmicos, densos e profundos, só ocasionalmente perceptíveis quando nos posicionamos ao abrigo do distanciamento adequado no espaço e no tempo. E, entretanto, muito antes de se chegar à narrativa como obra literária, outros sistemas semió-ticos foram utilizados para contar histórias, registando--as de forma permanente. O olho precedeu a mão e os ideográficos, bem como os pictográficos, fizeram a sua aparição muito antes dos gramáticos.²⁴

Se me detenho em considerações sobre a origem da escrita, ou melhor ainda sobre a linguagem simbólica, é para destacar o facto de podermos ver nos sistemas mistos primitivos, que utilizaram imagens e marcas convencionais e precederam o aparecimento dos alfabetos (como aconteceu na Suméria e no Egipto, mas também na China e na América Central),²⁵ um percurso que, paulatinamente, nos conduz da imagem à escrita,²⁶ para depois estabelecer o caminho de retorno proposto pela prática da escrita de guiões, em que o texto remete e apela para a imagem. Neste caso, assistimos a um percurso de sentido inverso - partimos da escrita para chegar às imagens. Será muito vulgar dizer que os extremos se tocam mas, de facto, assim parece acontecer. As imagens são o ponto exacto desse encontro e as suas coordenadas poderão ser determinadas pelo facto de os sujeitos, por uma questão de comodidade e facilidade, por prazer, preferirem as

sensações visuais às outras formas sensoriais. Em regra, será muito mais fácil e imediata a compreensão da narrativa a partir das imagens, como já Aristóteles destacava na abertura do Livro I da *Metafísica*.²⁷

Até se chegar à notação gráfica de todos os aspectos lexicais, gramaticais e sintácticos da linguagem, o homem foi registando as suas narrativas através de pictogramas e outras representações simbólicas e terá sido esta prática tradicional (patente nas formas de arte pré-histórica) que, associada à tradição de representar através da notação numérica, poderá ter estado na origem do sistema de escrita inventado no grande centro urbano de Uruk, actual cidade iraquiana de Warka. O principal estímulo para que aí se desenvolvesse um sistema de escrita não terá a ver com as histórias contadas oralmente, de que tenho vindo a falar,²⁸ mas sim com a complexidade crescente da burocracia do estado e com o registo das transacções comerciais. Precisamente porque, ao contrário das histórias, os assuntos de Estado e dos negócios se revestem de um certo carácter sigiloso, que não se coaduna facilmente com a publicidade da maioria das formas verbais. Também por isto a escrita é manifestação de desejo e poder e de desejo de poder.

Foram as virtualidades dum sistema de escrita apoiado num alfabeto que, com um elevado grau de abstracção e arbitrariedade, permitiram que tudo aquilo que podia ser representado pela linguagem pudesse passar à forma escrita.²⁹ O homem inventou a escrita alfabética e, como acontece com os grandes inventos, a prática da escrita, para o bem e para o mal, foi penetrando e preenchendo o espaço vital dos sujeitos falantes e a forma de existência colectiva da humanidade. Coexistindo com a oralidade, a escrita surge como uma forma revolucionária no processo comunicacional e cultural. Tratar-se-ia de uma mudança para pior, entende Platão

no Fedro, já que o lugar do pensamento seria ocupado pela reminiscência e a dialéctica verdadeira da indagação viva da verdade daria lugar à aprendizagem mecânica.³⁰

Para além disso, através da escrita, como nova instância mediadora nas práticas culturais, é também introduzida a ambiguidade no próprio termo “história”. O relato deixa de ser puramente mitológico para, uma vez passado à forma escrita, poder estar também subordinado a princípios de exactidão cronológica ou do rigor factual. Mudam radicalmente os modos de produção, de execução, de recepção e de conservação das narrativas e está feita, definitivamente, a clivagem entre real e ficção neste domínio.³¹

O homem primitivo abandonara progressivamente as formas pictográficas já que, com a invenção do alfabeto, o registo das narrativas passa a ser mais rápido do que através das gravuras. Trata-se de uma vitória das convenções, quando a velocidade ou a rapidez passam a constituir um motivo obsessivamente determinante no desafio constante do homem contra o tempo, procurando igualar a velocidade do pensamento. Só com a possibilidade de reprodução mecânica as imagens voltam a recuperar o seu estatuto primeiro. As imagens mecânicas estão para o registo das narrativas audiovisuais como o alfabeto esteve para a escrita. Nesta mesma linha de ideias, as imagens de síntese estão para a narrativa audiovisual como os caracteres móveis para a imprensa.³² Mais uma vez, a obsessão da velocidade terá contribuído para que, sobretudo através do cinema e da televisão, ocorresse nova alteração nas formas de registo das narrativas. O registo visual das narrativas acompanha ou supera em rapidez o registo escrito, e agora, na utilização de imagens, textos e sons, as escolhas já não ficam condicionadas à maior ou menor rapidez da sua

execução. Foi encontrado um equilíbrio tal, que a questão passou a ser a da efectiva complementaridade das três componentes, ficando a sua orquestração subordinada a uma estratégia mais ampla, que visa a plena eficácia das mensagens. Acontece que, a nível da recepção das obras, os sujeitos preferem de novo as imagens por, a partir delas, ser muito mais fácil e imediato o conhecimento das coisas. Destemodose explica, também, que a sociedade actual esteja cada vez mais dominada pela cultura da imagem.

Mas voltemos ao interminável processo de “contar histórias”, em que a utilização da escrita é sentida, em primeiro lugar, como necessária para a conservação dos relatos. A necessidade de encontrar uma solução para os limites da memória em registar os relatos orais não é a única explicação possível para compreender o fenómeno do aparecimento da escrita e também não esgota a essência das práticas da escrita de histórias. De facto, para que a história se cumpra tem de completar o seu ciclo de vida, que consiste, no caso da escrita, na chegada ao leitor. Trata-se de uma missão sempre em devir, que se vai cumprindo mas que nunca está definitivamente esgotada, uma vez que há sempre novos potenciais narratórios e, com eles, a possibilidade de sedar continuidade ao interminável processo de circulação das narrativas. É como se a história deste processo obedecesse a uma estrutura aberta numa narrativa sem fim. Gilmanesh, metamorfoseado do seu formato original em placas de argila para uma nova roupagem de texto electrónico, chega até mim cinco mil anos depois do seu nascimento.

Uma vez registada pelos meios gráficos num suporte adequado: ou seja, uma vez disponível para se fazer ao caminho, a história escrita inicia um processo de interminável viagem, mudando de roupa sazonalmente, multiplicando-se em redes viárias inumeráveis, até ao

encontro com o leitor, apeadeiro no qual escrita e leitura se fazem acto de companhia, se actualizam e dão início a uma nova viagem.³³ O relato de acontecimentos passados, que constitui a bagagem da narrativa escrita, sofre uma actualização em cada leitura, a intriga ou o desenvolvimento da tensão são revividos, renascem as personagens num trabalho de recriação comum.

O texto de um autor ou um anónimo poema épico sumérico, com características míticas e lendárias, feitos actos de leitura, são (pre)textos que requerem do leitor capacidade para compreender o material escrito, para o avaliar e, finalmente, para o usar de acordo com as suas necessidades. Narrador e narratário são partes diferentes mas igualmente interessadas no processo. Como se estabelece, então, o entendimento entre as partes neste jogo de interesses?

Para além das questões de literacia,³⁴ que são primárias e se colocam desde sempre (embora talvez hoje com maior pertinência, graças à introdução das novas tecnologias), importa analisar a partilha de experiências dos intervenientes no processo, que conheceu novos desenvolvimentos com a introdução da escrita, desde logo com a criação de uma nova figura: a do leitor. A montante surge ainda a figura do autor e a do escriba e, quando nesta ambas se reúnem, aumentam consideravelmente as exigências ao nível das competências técnicas. Dito de outra maneira, a narrativa especializada, a que atrás me referi, vai encontrar novos desenvolvimentos que se prendem, não só com a perfeita articulação entre a *ars bene loquendi* e a *ars bene dicendi*, mas também com a nova *ars bene scribendi*. Narrar afirma-se então como um acumulado de saberes que apontam claramente para um perfil de competências desejável, com tendência para evoluir em função de novas exigências de carácter técnico ou tecnológico.

Retomando a distinção entre narrativa especializada e narrativa comum, esta ficar-se-ia pela oralidade, sendo conveniente ter presente, também, que foi a emergência da escrita que deu origem à categoria dos analfabetos, problema para cuja solução a humanidade soube encontrar os conceitos e as práticas do ensino democrático. Com a escrita emergem ainda novas profissões tendo algumas alcançado um forte estatuto. Escribas houve que, por esse facto, ascenderam à categoria de reis. O aparecimento e a proliferação das histórias escritas afirma-se como um processo lento que, podendo ser concorrencial, jamais determinou o desaparecimento das histórias contadas oralmente e *in praesentia*. Contrariamente ao que diz o ditado, às palavras não as leva o vento, *verba manent!*

Aos especialistas que contavam as histórias oralmente juntam-se os especialistas que as sabiam escrever num suporte adequado. O escriba não é necessariamente o autor, mas o tempo ditará que o narrador passe também a escrever as suas histórias. Entretanto, as duas formas, oralidade e escrita, irão conviver, passando a introduzir-se uma valoração nos padrões culturais, valoração essa que culminará com a rígida distinção entre cultura popular e cultura erudita, como veremos em seguida. De facto, a escrita, mais uma nova competência, passa a ser sinónimo de erudição. Assim, “por volta do século XII o par «oral/escrito» já se identifica com o par «vulgar/erudito».³⁵

1.3. Pelo relativismo cultural

Em “Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)” Maria de Lourdes Lima dos Santos³⁶ critica a concepção etnocêntrica e compartimentada da cultura a qual, para além de atribuir à cultura popular um estatuto de

inferioridade, rejeita ostensivamente a chamada cultura de massas, alegando que a esta não se aplicam os princípios de perenidade e autenticidade, característicos da grande cultura e da cultura popular.

Esta visão redutora, assentando em conceitos valorativos e compartimentados da cultura, reflecte-se mesmo, segundo a autora, na própria organização disciplinar dentro das ciências sociais em que se distingue entre: uma Sociologia da Cultura, que estuda as obras da produção cultural nobre; uma Sociologia da Vida Quotidiana mais focada sobre a pequena tradição ou cultura popular e, finalmente, uma Sociologia da Comunicação, a que se reserva o estudo das manifestações da chamada “cultura de massas”.

A grande tradição, grande cultura ou cultura cultivada é legitimada pela perenidade e autenticidade da obra relevando de um criador original. A pequena tradição, pequena cultura ou cultura popular afirmou o seu estatuto de autonomia a partir dos autores pré-românticos ao reclamar para si a perenidade e autenticidade dos fazeres e dizeres do povo, os quais relevariam de uma “alma colectiva” ingénua.

Os produtores e consumidores da cultura cultivada, atribuindo-se a si próprios um estatuto de superioridade, reconhecem (toleram) a existência da pequena cultura. Em relação à cultura de massas consideram as abordagens culturalistas que não existem nela os critérios da autenticidade nem da perenidade que caracterizam as outras duas formas de cultura. Mas, não podendo ignorar a existência da “cultura de massa” que emerge a partir da revolução industrial e se afirma pela chamada indústria cultural, estão porém dispostos a sacrificar a pequena cultura ou cultura popular que, na sua perspectiva, seria substituída por esta nova forma “não cultural” ou de nenhuma cultura, já que destituída da perenidade e da autenticidade (algo que então se poderia

rotular de “cultura zero”). Ora, esta posição culturalista implica que a grande cultura seria, pela liquidação da cultura popular, a única forma de cultura sobrevivente. Tratar-se-ia, em definitivo, da consagração das teorias unidireccionais que explicam que a cultura desce da gente de qualidade para o vulgo, visão francamente elitista da cultura.

Maria Santos defende que diversas práticas culturais coexistem na sociedade e deste modo procura superar a concepção etnocêntrica e compartimentada da cultura: ou seja, ao etnocentrismo opõe o relativismo cultural.³⁷ Para reforçar a sua tese, propõe-se encontrar modos de relação entre as diversas práticas culturais, sendo estes exemplos motivo suficiente para rejeitar uma classificação simplista, redutora e compartimentada que estabelece uma separação radical entre grande cultura, pequena cultura e cultura de massas. Apoia a sua tese em Lucien Goldman, que concebe a cultura como articulação entre o saber constituído e a experiência existencial, e também em Edgar Morin, que afirma a pluralidade de culturas numa sociedade bem como o entrosar e a conflituosidade que se estabelecem entre elas.

Socorre-se ainda do conceito de «habitus» histórico proposto por Pierre Bourdieu que vê no esquema de percepção e apreciação das obras, ou práticas culturais, duas dimensões intimamente relacionadas: uma como sistema em acção na vida quotidiana e a outra como sistema em acção no campo específico da produção de bens simbólicos. Da relação e unidade destas duas dimensões se entende o papel do intelectual ou do artista na formação e expressão de uma consciência colectiva.

Também Goldman considera a obra como uma tomada de consciência colectiva catalisada pela consciência individual do seu criador. Esta consciência individual

resulta da experiência existencial do sujeito no interior do seu grupo de referência. Tem, portanto, uma dimensão social.

Retomando o conceito de sistema em acção, Maria Santos considera que aquilo que está em causa é a relação entre as obras (as grandes obras dos autores imortais) bem como as artes dos dizeres e dos fazeres (cultura popular) e a teoria da criação cultural como expressão de sujeitos colectivos em *praxis* quotidiana.

Temos aqui implícita a posição que considera a cultura como um processo, dimensão que lhe é dada pela *praxis*, considerada esta, numa perspectiva Aristotélica,³⁸ como a actividade daquele que faz: ou seja, a cultura não é um corpo morto de conhecimentos ou de práticas acumuladas e transmitidas através de várias gerações. A cultura faz-se.

Esta dinâmica do processo cultural está mais conforme com o relativismo cultural e explica, certamente melhor, um espaço de múltiplas inter-relações entre várias formas de cultura, não escalonadas por hierarquias de valores, mas consideradas como sendo simplesmente diferentes entre si.

A teoria crítica da cultura defendida pela escola de Frankfurt de Adorno e Horkheimer, admite esta *praxis* mas destaca o papel da cultura cultivada na capacidade de gerar no seu seio a arte de vanguarda - «uma cultura possível como crítica de cultura», no dizer de Horkheimer. Ora, esta possibilidade crítica permitia também afirmar que a cultura cultivada não era totalmente um instrumento de dominação, já que permitia a sua contestação a partir do seu próprio seio. Tratar-se-ia porém, de formas devedoras da cultura cultivada capazes de resolver as suas contradições internas, mas ainda e sempre novas formas de cultura cultivada.

Colocada então a questão do poder e atendendo à relação dominação social/dominação simbólica, Maria Santos vai tematizar a relação, também possível, entre uma cultura dominante ou cultura como instrumento de dominação e as culturas dominadas funcionando como contrapoder. As teorias de Bourdieu nesta matéria, mesmo recorrendo ao conceito de «zonas de incerteza da estrutura social», deixam antever as culturas dominadas como mero reflexo das culturas dominantes. Estamos ainda perante um tipo de relação que, ao secundarizá-la, não faz justiça à cultura popular.

Superando esta fragilidade nas teorias de Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Marcel Rioux e Eliseo Veron vão contribuir para que seja reconhecido, tanto à cultura popular como à cultura de massas, o carácter dinâmico e actuante que está presente na criação cultural. Certeau destaca a autonomia das culturas dominadas contrapostas ao saber constituído. Se estas, pela sua natureza, não podem desenvolver estratégias, podem contudo criar ocasiões ou engendrar táticas de contrapoder.

A posição de Certeau que reconhece aos consumidores ou receptores de cultura - os praticantes - como ele lhes chama, a possibilidade de encontrar formas de organizar novos espaços e linguagens, merece a minha total concordância. Esta posição, sem deixar de ser realista, é bem mais optimista que a posição apocalíptica de Leroi-Gourhan, ainda que muito correctamente formulada.³⁹

São inúmeros os casos que mostram que os “praticantes” conseguem superar o estado de letárgica passividade a que os meios de comunicação de massas os teriam condenado, pela natureza e características intrínsecas dos próprios meios. Quero com isto dizer que há que distinguir entre aquilo que habitualmente se chama cultura de massas (com todas as características

que lhe são atribuídas e contribuem para uma visão apocalíptica da sociedade de consumo), e outras práticas culturais que, utilizando embora os mesmos dispositivos técnicos, não visam obter lucros mas apenas a simples fruição⁴⁰ da vida ou a transmissão de conhecimentos. Dizendo de outro modo, são práticas culturais quotidianas que escapam à lógica mercantil do consumo (e só por isso já são de aplaudir) e que contrariam as piores previsões para o futuro da humanidade.

No mesmo sentido vão os conceitos de práticas emancipatórias de Marcel Rioux ou o de “rede significante infinita” de Eliseo Veron que abrem um espaço de oportunidade para as práticas culturais emancipatórias ou inovadoras.

Rioux coloca a tónica não só “no máximo de consciência possível”⁴¹ das práticas teorizadas, mas também nas práticas vividas na experiência existencial comum.

Veron concebe a semiose social - processos de produção de sentido que organizam os modos de pensar e agir dos membros de uma sociedade - como uma “rede significante infinita” destacando que as condições de recepção e consumo de sentido são significantes e as regras para explicar como essas condições produzem sentido só podem ser elas próprias conhecidas como um processo de produção de sentido. A sociedade é dinâmica e estratificada e, por isso, produzir e consumir sentido (criar e fruir obras, fazer cultura) através de práticas culturais emancipatórias, é uma questão de oportunidade. É saber aproveitar a ocasião para entrar nessa imensa rede significante em que se estabelecem as (inter)relações culturais.

Como se processam então as relações entre a pequena e a grande tradição?

É tão vulgar passarmos o tempo a falar de nós e a olhar apenas para o nosso umbigo que, por vezes, nos esquecemos de clarificar alguns pressupostos, por

mais óbvios que eles nos pareçam. Por isso, convém esclarecer que esta questão se explica num contexto europeu e, como tal, tem em consideração as realidades geográficas, históricas, económicas, políticas e culturais desse continente. Mas a Europa não é aqui apresentada como um continente de conteúdos homogêneos e uniformes. São apresentadas as práticas culturais dos países dominantes em determinadas épocas, funcionando estes com centro e os restantes como periferia, para utilizar a terminologia de Castelnuovo e Guinzburg. Esses grandes centros são a Itália, a França e a Inglaterra. Com a cultura de massas este contexto alarga-se às fronteiras daquilo que habitualmente se considera como a “civilização ocidental” e então aí, o centro desloca-se para os Estados Unidos da América.

Alguns dados cronológicos fundamentais permitem-nos traçar o seguinte quadro de referência:

1. Há um primeiro período, na Idade Média, de grande relacionamento entre a cultura popular e a grande cultura, em que a grande tradição colhe ensinamentos em muitas práticas culturais da pequena tradição;

2. Segue-se um período de brutal repressão da cultura popular nos finais da Idade Média através da “violência total” da Inquisição;

3. A que se segue um período de ressurgimento da cultura popular a partir do Iluminismo, com a adopção por parte da cultura cultivada de uma demarcação nítida em relação à cultura popular, através de uma “violência simbólica”;

4. Assiste-se a um período de reabilitação da cultura popular com os pré-românticos e com o romantismo, não só pela introdução do mito do bom selvagem, mas também, e sobretudo, pelo triunfo dos ideais da revolução francesa;

5. Finalmente, a partir da revolução industrial, surge um período de democratização e industrialização em que aparece a cultura de massas.

Maria Santos ilustra com exemplos vários o relacionamento entre as diferentes práticas culturais, aproveitando para esclarecer o quadro conceptual que permite uma abordagem mais correcta desta temática. Assim, começa por noticiar a falência das teorias unidireccionais que privilegiam apenas uma das concepções em detrimento da outra, e reconhece nas propostas de Burke as melhores virtualidades para responder a esta questão.

Burke introduz algumas correcções ao modelo proposto por Redfield que se baseia na «two-way flow theory» segundo a qual se explica cabalmente este inter-relacionamento das práticas culturais. Há relações entre a grande e a pequena tradição mas são múltiplos os exemplos que recomendam a introdução do conceito de assimetria no modelo de Redfield. Trata-se de uma troca bilateral mas desigual entre a pequena e a grande tradição.

As práticas tradicionais populares no domínio da medicina, por exemplo, deixavam vislumbrar um espaço de convívio e troca de experiências entre médicos, bruxas, charlatães e cirurgiões. Mas a chamada medicina erudita gozava de um estatuto social e político que estava vedado à medicina popular, o que ainda hoje continua a ser verdade. No domínio das festas surgem práticas culturais dos dominados como oposição à dominação social simbólica da cultura cultivada, subvertendo taticamente os modelos culturais dominantes. Estes exemplos reportam-se ao primeiro período atrás referido, em que a cultura cultivada era apanágio de muito poucos privilegiados capazes de entender o latim, língua oficial, por assim dizer, da cultura cultivada. Esta limitação terá contribuído para

que a cultura cultivada fosse exclusiva de um número reduzido de “praticantes” pelo que a relação se estabelecia sobretudo num movimento de maior penetração por parte da cultura popular.

Em meu entender, nesse período esta questão não se colocava nestes termos. A grande tradição não estava em condições objectivas que lhe permitissem estabelecer relações. Uma relação implica uma troca bilateral e não houve um movimento de aproximação por parte dos praticantes da cultura cultivada em direcção à cultura popular. A grande tradição vivia num mundo à parte, numa espécie de casulo de incubação, indisponível para qualquer relacionamento.

Como se explica então o peso hegemónico que a grande tradição veio a assumir? Pode perceber-se esta situação recorrendo ao próprio conceito de “ocasiões” que Certeau propôs para explicar as tácticas e estratégias dos dominados. Nesse período a grande tradição é que se encontrava dominada e precisava de desenvolver práticas inovadoras para resistir à hegemonia natural da pequena tradição. A estratégia foi levada a cabo pelo clero que, tacticamente, se encontra ao lado da nobreza.

Talvez desta relação “promíscua” entre o clero (na altura quase os únicos praticantes da grande cultura e nem todos como já se disse) e o poder soberano do Estado advenha precisamente o carácter de dominação social atribuído às práticas culturais da grande tradição. Também as práticas de mecenato se configuram dentro deste modelo de estreita relação entre o poder e a grande cultura. A grande tradição estava assim sujeita à apropriação por parte de uma elite restrita de grandes senhores. Parece assim indissociável o conceito de cultura cultivada da figura da propriedade e da posse.

Naturalmente a grande tradição teria enorme dificuldade em se afirmar na sociedade medieval e é por isso que vai ter que se impor violentamente quando o poder tenta uniformizar os modos de percepção e o consumo de sentido. Esta uniformização vai traduzir-se numa vantagem evidente para os “detentores” ou guardiães da grande tradição. Nesta perspectiva, a “grandeza” da cultura cultivada não pode deixar de estar associada às práticas de dominação e, para utilizar uma terminologia contemporânea, direi que foi esse o preço a pagar pelo chamado “progresso”. É legítimo interrogarmo-nos sobre a forma de civilização em que estaríamos hoje se a cultura popular tivesse seguido, sem sobressaltos, o percurso que vinha desenvolvendo até ao final da Idade Média.

À coexistência, mais ou menos pacífica, entre as duas tradições, segue-se uma relação de “violência total” levada a cabo com a centralização do poder político e que nalguns países latinos foi levada a cabo pelos praticantes da cultura cultivada através da Inquisição.

Mais interessante é o período que se segue e que está relacionado com a descoberta da imprensa. Na linha do raciocínio que venho seguindo, posso dizer que a Imprensa veio dar oportunidade à grande tradição de se impor, sem o recurso à “violência total”. À estratégia de terror vai suceder uma estratégia imparável de difusão das obras e dos saberes (estratégia bem mais inteligente por sinal). Inicialmente, as obras impressas foram invariavelmente textos religiosos mas, rapidamente, vamos assistir à impressão de obras da cultura popular. Nestes termos, a relação entre as duas tradições encontra expressão nos meios e nas formas de difusão cultural.

É óbvio que o estado de fraca instrução de todas as camadas sociais constitui uma limitação a esta

difusão evoluindo-se, naturalmente, num processo que conduzirá à democratização e obrigatoriedade do ensino (como serviço público a que o Estado se deveria obrigar).

Esta evolução não significa a superação das relações de dominação ou de resistência. Assiste-se à substituição das relações de violência total pela “violência simbólica” mantendo os públicos a uma razoável distância das obras e dos praticantes da grande tradição.

As práticas culturais encontram-se ao serviço de quem detém o poder e, como tal, servem para a afirmação, legitimação e conservação do mesmo poder. Mas isto diz da essência da cultura ou trata-se de um acidente de percurso e de formas abusivas de apropriação a que a cultura se presta?

Se é de abuso que se trata, então temos que convir que todos abusam. De facto, esta instrumentalização aplica-se igualmente às práticas culturais que serviram para contestar o poder. Veja-se a reacção da burguesia ao poder absoluto do rei e à aristocracia, reacção que esteve na origem do estado moderno, e que, segundo Habermas opôs o conceito burguês de publicidade (tornar público, constituindo-se como opinião pública) ao conceito aristocrático de sigilo. Mas estas tácticas de resistência e inovação visariam, em última análise, a conquista do poder retomando-se deste modo o ciclo vicioso.

Apoderando-se das práticas culturais da grande tradição, o poder transforma-as em instrumento de dominação. A cultura cultivada é assim considerada propriedade do poder, ou porque os produtores trabalham por encomenda para o poder, ou porque as formas, os espaços e os meios da sua difusão são controlados por esse mesmo poder. Assim sendo, as obras da cultura cultivada estariam “condenadas” a veicular a ideologia da classe dominante, visando

“domesticar” as massas, garantir os privilégios dos poderosos e perpetuar o seu estado dominador.

É importante constatar ainda que não há apenas uma pequena tradição homogênea. Há uma variedade de culturas populares, como por exemplo a urbana e a rural (distinção que se agudiza precisamente no período de transição para o estado moderno a que se reportam os exemplos dados por Maria Santos) e dentro destas duas grandes divisões vamos encontrar diferentes tipos de culturas normalmente organizados em torno das diferentes formas de trabalho. Também entre estas diferentes variedades de culturas se estabelecem relações o que só vem confirmar a dinâmica do processo cultural.

Para a compreensão da natureza das relações entre todas as práticas culturais, o conceito operativo de centro e periferia proposto por Castelnuovo e Guinzburg reveste-se da maior utilidade. No estudo das relações de dominação e resistência simbólica estes conceitos permitem-nos saber quando é que uma prática cultural é de dominação ou de resistência e inovação.

Mais complicado se afigura, porém, o cenário em que vão surgir as práticas culturais associadas às indústrias culturais.

Decisivo para a compreensão da questão das relações entre as três noções de cultura é o período que corresponde ao estágio de mercantilização da produção cultural. Desde logo porque só nesse momento temos em presença, simultaneamente, as três formas propostas. Mas como se manifesta neste período a presença destas práticas culturais?

Entre os defensores da cultura popular há quem defenda que esta, como cultura pré-industrial, sobrevive em condições difíceis e devidamente controlada pelo poder. Estes adeptos suspirarão pelo retorno ao tempo perdido e às formas primitivas da

pequena tradição. Outros entendem a cultura popular como um processo em que as práticas culturais se actualizam adquirindo novas formas. Para estes o que importa é descobrir e analisar essas novas formas. Uns e outros parecem desistir de analisar a grande tradição. De facto, como Maria Santos reconhece, parece ter havido, por parte dos autores citados, um cuidado em estudar e aplicar os esquemas propostos sobretudo à cultura popular, como se de um longo processo de reabilitação dessa cultura se tratasse.

Os defensores da grande tradição, já se disse no início do capítulo, entendem que a cultura popular terá sido aniquilada dando lugar às novas formas de cultura de massas, destituídas das características de perenidade e autenticidade. Para estes só há uma cultura, a que provem da grande tradição.

Ao referir o incremento da produção em série, Maria Santos fala da comercialização da cultura popular, o que quer dizer que admite a sua existência, agora também com contornos comerciais, dentro de um vasto e complexo sistema de produção cultural. Apresenta ainda o estudo de novas formas resultantes das práticas culturais ligadas à produção em série, como a literatura de cordel, as cópias de quadros, as estampas e os folhetins, até chegar aos *media*, alertando para a necessidade de aplicar outros instrumentos de análise, que não os modelos unidireccionais, para a compreensão do processo de mercantilização cultural.

Relacionado com este período determinante em que, pela lógica do capital se vai passar dos públicos para as audiências, surgiu uma nova forma cultural para dar expressão a práticas no domínio da imagem - a fotografia, a que, em devido tempo, dedicarei especial atenção. Maria Santos refere as cópias de quadros e as estampas que, em certo sentido, terão algo a ver com o advento da fotografia. O que procurarei mostrar

é que, tratando-se de uma nova forma de expressão que se vem afirmar nas práticas culturais do quotidiano das sociedades industriais, é possível ver nela traços de práticas culturais mais antigas. Esta relação não me parece ser conflitual mas apenas reveladora da eterna capacidade criativa e inovadora do homem, capaz de o levar a superar situações de impasse, a ultrapassar os limites e a propor-se novas fronteiras, processo que o conduzirá a novos impasses e a novos limites, e assim por diante, na dinâmica que caracteriza a longa narrativa da espécie humana.

Actualmente, encontram-se ultrapassadas as teorias unidireccionais para interpretar as relações entre cultura popular e cultura erudita, ou entre grande e pequena tradição, de modo que, retomando a *paideia* dos gregos, a *humanitas* ou *cultura animi* de Cícero e Horácio,⁴² entendemos a cultura, ainda hoje, não só como a acção mas também como o resultado da acção que o homem realiza, quer sobre o seu espaço relacional, quer sobre si mesmo, visando uma transformação para melhor. Então, a cultura surge como um poder indiscutível de progresso, crescimento e desenvolvimento do homem. Grande ou pequena tradição, cultura cultivada, popular ou de massas são apenas conceitos encontrados para classificar práticas culturais diferentes que o homem vem desenvolvendo ao longo da história.

“O olhar contemporâneo - digamos assim para incluir variantes tão diversas como o saber erudito, a elaboração doutrinária, as políticas de Estado, as atitudes de fracções intelectuais das classes médias e dominantes - é bastante marcado pelo modo como os grupos populares emergiram no cenário sócio-político posterior à revolução francesa e pelas questões, de ordem económica, social, política, ideológica, cultural, que essa emergência levantou”.⁴³ Perante este cenário de

maior democratização, as práticas da cultura popular teriam encontrado o ambiente mais propício para se afirmar. As práticas da grande cultura deixaram de ser restritas e restritivas encontrando-se agora, em princípio, ao alcance de todos. Ao serem “apropriadas” pela indústria cultural elas transformam-se, por assim dizer, em cultura de massas. Neste sentido, a cultura de massas corre o risco de ser considerada como a única forma de cultura existente.

Ao abordar a questão da cultura, hoje, numa sociedade capitalista e democrática, o que se vislumbra é a tentativa de encontrar argumentos válidos para legitimar a cultura de massas (conciliando quantidade e qualidade) tal como os pré-românticos, a seu tempo, pugnaram pela legitimação da cultura popular. Se nos socorrermos das teorias neodarwinistas das leis da selecção e da adaptação ao meio, é legítimo supor que o estádio actual da cultura resulta, ainda e sempre, da combinação do *homo sapiens* com o *homo faber* o que permitirá ao homem continuar a afirmar-se “como criador de cultura e construtor de civilização”.⁴⁴

Finalmente, a escrita veio propor um novo relacionamento entre os emissores e os destinatários das histórias. “A comunicação escrita é uma comunicação sem situação, *in absentia*, funcionando segundo a modalidade da disjunção temporal e espacial. Esta situação inconcebível na comunicação oral, é a própria essência da escrita. A ausência do receptor faz com que ele se esforce por compreender, por se identificar com o autor, por encontrar a fonte (reconstruir a cultura e a personalidade do autor); é uma situação que valoriza as consequências da comunicação disjuntiva, define o escrito como dispositivo. Com a ausência do receptor começa a dar-se uma certa importância ao «ponto de vista» ou à posição fixa do destinatário”.⁴⁵

Com a escrita é formalizada, pela primeira vez, a distância física entre o contador de histórias e o auditório, o qual, porém, passará a ser, potencialmente, muito mais vasto. A vocação universalista da escrita aponta decididamente para as formas democráticas, em que a vastidão dos auditórios pressupõe as distâncias e impõe a descoberta de novos recursos técnicos para as vencer. Estes mecanismos não serão apenas de natureza tecnológica. Eles passam, principalmente, pela adequação das formas e dos mecanismos do pensamento, facto que põe em evidência a dimensão histórica, psicológica e social do processo.

1.4. Jogos e efeitos de distância

O tempo e o espaço, duas variáveis fundamentais na construção de uma história, para além disso, estão presentes no próprio acto ou nas práticas de narração, introduzindo o factor distância neste processo comunicativo.

Tratando-se de uma comunicação do tipo face-a-face, a única distância possível, para além da distância física (mensurável), diz respeito ao “espaço pessoal”, um espaço de natureza metafísica, protegendo a esfera que rodeia o indivíduo e lhe fornece protecção contra intrusos, uma espécie de escudo ou campo de forças de protecção individual. Quer dizer: há uma barreira natural que dificulta o acesso do outro e ao outro. O refúgio no eu poderia ser uma prisão para o sujeito que, incapaz de utilizar os códigos de acesso que lhe permitem desactivar as suas seguranças, estaria condenado a um estado de inacessibilidade relativa. Acessível à vista, ao som, ao tacto... (aos conhecidos sentidos), estar-lhe-ia vedado o acesso a um outro sentido, a que poderíamos chamar o sentido Outro.

Utilizando uma linguagem metafórica contemporânea, digamos que o acesso em tempo real, possibilitado pelo face-a-face, é também ele virtual. Haveria sempre uma distância a transpor para se cumprir o *hic et nunc*. Função que não é automaticamente assegurada pelo uso da palavra. Até porque, como diz Gusdorf, “a palavra humana intervém como um abstracto da situação; permite-lhe decompô-la e perpetuá-la, subtrair-se à condicionante do momento para tomar uma posição na segurança da distância e da ausência”.⁴⁶ O tipo de distância a que se refere Gusdorf, como contingência a que o indivíduo não consegue escapar na tentativa de encontro consigo próprio, e não apenas de encontro com o outro, iremos também encontrá-lo nas situações em que o autor é simultaneamente o narrador e até, possivelmente ainda, o actor. Mas esta distância, que pode ser reconhecida ao nível da expressão individual, não é a mesma que se estabelece entre o contador da história e o seu criador (quando não encarnados na mesma pessoa) ou entre qualquer um destes e os respectivos auditórios. Inicialmente são vagas e difusas as fronteiras entre autor e actor, ou entre criador e intérprete, mas, na proximidade física entre narrador e narratário, que caracteriza o processo da oralidade, sempre esteve bem delimitada a fronteira que impõe a distância qualitativa entre um emissor que conhece e domina as técnicas da narração (ou da fabricação das mensagens) e um receptor. Há um saber fazer que confere um estatuto ao narrador “profissional” e o distancia dos seus ouvintes, os quais, por cada acto de escuta bem sucedido, não só legitimam como ainda reforçam tal estatuto.

Com a escrita e com a duplicação das obras conquistam-se novos auditórios. A mobilidade das cópias vence a distância no espaço físico mas introduz também essa distância no espaço da relação humana entre o narrador

e o narratário. O tempo do desfrute deixa de ser o do encontro imediato para passar a ser o do encontro marcado, em devir. O tempo da escrita é um tempo de solidão, de recolhimento, marcado pela ausência física de um leitor, de um ouvinte ou de um auditório para os quais, em última análise, a obra se dirige. Nestes termos, já se pode começar a falar em escrita teleguiada, como algo construído à distância e em função de um alvo a atingir.

Até que ponto este distanciamento pode significar um desfasamento nas experiências dos sujeitos? Em princípio, não se pode estabelecer uma relação de causa e efeito entre este distanciamento e um eventual alheamento. De facto, trata-se de um espaço tempo de reflexão sobre a experiência humana. Reflexão por parte do narrador que, para ser bom narrador, deve saber ouvir, como diz Benjamin, já que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anónimos”. Reflexão por parte do sujeito destinatário que se revê na experiência humana assim narrada. Deste modo, o distanciamento físico, imposto com novas técnicas para dar visibilidade às narrativas, não impede, antes pressupõe, o encontro com o outro.

Mas o que se entende por encontro com o outro? O que é o Outro?

Para tentar responder a esta questão abordarei a ética e a intersubjectividade na comunicação, numa perspectiva fenomenológica, sendo a ética encarada como uma relação pré-mediática entre os sujeitos. Na perspectiva fenomenológica, a questão ética surge num momento pré-linguístico e define-se como uma experiência original. O conceito de “experiência muda” apresentado por Husserl, é aprofundado por Lévinas

ao atribuir também à linguagem o estatuto de experiência, como uma espécie de alargamento da experiência do mundo. A linguagem é uma continuação da experiência muda mas, ao dar-lhe continuidade, a experiência da linguagem contamina, como que por um efeito “en retour”, a própria experiência muda.

A grande questão colocada pela fenomenologia, que aqui nos interessa particularmente, é a questão do outro - a alteridade. Ora, um dos grandes objectivos introduzido por Husserl na fenomenologia da intersubjectividade foi o de considerar o outro como sujeito.

O reconhecimento da integridade do outro é levantado por Hegel no tema “do senhor e do servo”. Porém, este reconhecimento só com Lévinas se torna uma questão ética - o outro é o espelho da consciência de si. Para que o outro seja esse “espelho” eu não posso reificar o outro. É ao encontro com o outro que Lévinas chama Infinito. O momento essencial deste face-a-face consiste em que eu exponho ao outro a minha fragilidade, na nudez que é a renúncia ao meu próprio ser, ao mesmo tempo que vejo no outro algo que me ultrapassa completamente (o Outro é o mestre).

Se eu me limitar a ver no outro uma fotocópia de mim, isto é, se eu projectar no outro as estruturas de consciência que são próprias ao Eu, o outro será uma estrutura subjectiva igual a mim e eu nunca terei acesso àquilo em que o outro é diferente de mim. Ora, o outro é interessante para mim na medida em que tem algo que eu não tenho mas, mais que isso, o outro é indispensável para a constituição do meu próprio eu. Eu não constituo o outro, eu encontro o outro e neste encontro se constitui a minha subjectividade. A alteridade total, que inicia uma relação absolutamente diferente, revela-se na “epifania como rosto”.

Em «Rosto e sensibilidade»⁴⁷ Lévinas questiona o privilégio concedido à visão e apresenta uma síntese da experiência sensível. Se o rosto é dado à visão, em que é que a relação com o rosto se distingue de todas as outras relações? Ao colocar esta questão Lévinas vai fazer uma leitura desmistificadora do prestígio tradicional da visão, em que o papel privilegiado da objectivação cabe ao olhar.⁴⁸

O prestígio tradicional da visão é o da *theoria* - vida contemplativa, que essencialmente mantém à distância, como acontecia na contemplação do Bem e do Belo, o tipo superior da actividade humana defendida por Platão no Teeteto.⁴⁹

A visão faz surgir a luz como o terceiro elemento na relação entre a visão e o objecto. Ela permite não só a inteligibilidade mas cria também um vazio no espaço. A visão mantém o objecto nesse vazio e recebe-o a partir desse nada. A mão atravessa esse vazio e o nada manifesta-se para o tacto no livre movimento da apalpação e apreensão. É desse nada que tudo vem, o Nada é a origem.

Na perspectiva clássica a luz será rapidamente assimilada ao ser enquanto ser, isto é, à origem das coisas. A luz permite não só a inteligibilidade mas também o retorno à origem. “Para a visão e para o tacto, um ser vem como que do nada e aí reside o seu prestígio filosófico tradicional”.⁵⁰ Lévinas vai contestar o pensamento tradicional resumindo a posição heideggeriana segundo a qual o sujeito (o homem) não pode ser compreendido como um objecto. Do mesmo modo, a relação com o Outro não pode ser aprisionada pelos mesmos esquemas da lógica formal.

Assim, este vazio espacial que a luz introduz ao afastar as trevas que preenchiam o espaço, esta abertura é ainda qualquer coisa, talvez um nada, mas não

é o Nada. É o *Il y a* (o contrário absoluto do rosto), o vazio que inspira o horror, sendo o contentamento da fruição aquilo que nos faz sair desse horror. Este vazio é uma modalidade da fruição e da separação e não o lugar por excelência, o lugar absoluto da revelação. Não é o lugar em que nasce a exterioridade absoluta: o ser absolutamente exterior não pode ser procurado neste vazio do espaço. O ser não está na abertura.

A inquietação do Infinito não vem da visão. Esta permite apreender os objectos e situá-los no universo do Mesmo. “A visão não é uma transcendência, mas empresta um significado pela relação que torna possível. Não abre nada que, para além do Mesmo seria absolutamente Outro, quer dizer, o em si”.⁵¹ A filosofia que privilegia a luz é uma filosofia do Mesmo, de clausura no Mesmo.

A luz é apenas “a figura de toda a relação com o absoluto”.⁵² A verdadeira luz será a do rosto de Outrem. A alteridade total, que é tão importante pois é graças a ela que “um ser não se refere à fruição mas apresenta-se a partir de si”,⁵³ não nos é dada pela forma das coisas, pela natureza, já que “sob a forma, as coisas escondem-se”⁵⁴: ou seja, o eu abandona o mero universo do Mesmo, da satisfação. A alteridade total que inicia uma relação absolutamente diferente e revela-se na “epifania como rosto”.⁵⁵

A transcendência não estará no belo, porque o belo é “fachada - aquilo pelo que os objectos não são apenas vistos, mas são como que objectos que se exibem”.⁵⁶ “A transcendência decide sobre a visão das formas e não pode exprimir-se em termos de contemplação nem em termos de prática”.⁵⁷ A transcendência está no Bem.

A visão do rosto é uma experiência sensível diferente de qualquer outra experiência sensível mas, como

diz Lévinas no prefácio de *Totalidade e Infinito*, “se a experiência significa precisamente relação com o absolutamente outro - isto é, com aquilo que extravasa sempre o pensamento - a relação com o infinito completa a experiência por excelência”.⁵⁸ Lévinas recusa a ideia da experiência como confrontação com o em si. A experiência por excelência não pode ser o saber empírico. Temos certamente uma relação com o absoluto, mas este nunca é plenamente integrado na experiência, porque ele não é integrável. O Rosto não pode ser englobado: é ruptura com a fenomenologia do mundo que ocorre na e pela palavra. A presença de outrem é incompreensível, isto é, não pode ser agarrada. À compreensão, Lévinas opõe o discurso, que deste modo tem um estatuto original, colocando em relação “com o que permanece essencialmente transcendente”.⁵⁹ O eu é então questionado pelo rosto de outrem: não é a própria consciência que é posta em questão, mas sim o outro como outrem que questiona esta feliz fruição do eu.

No que consiste este face-a-face e qual o seu lugar na constituição do sujeito?

A temática do rosto surge em Lévinas como expressão da presença do infinito em nós. Somos incapazes de tematizar esta presença mas ela interpela-nos e exige resposta. Esta resistência à conceptualização reenvia para a esfera do invisível que se apresenta na sua própria invisibilidade, como uma manifestação pela não-manifestação, o que desde logo exclui desta questão o sentido estético do rosto, como atrás referi. Segundo Lévinas, a dimensão ética do rosto dá-nos do rosto uma visão sem imagem, “desprovida das virtudes objectivantes, sinópticas e totalizantes da visão”.⁶⁰

Esta invisibilidade do rosto e o constrangimento que ele exerce sobre o sujeito podem ser explicados de dois modos:

1 - Pela finitude do próprio sujeito que o torna incapaz de ter uma perspectiva global e que por isso lhe impede a compreensão. Neste caso o constrangimento resulta do não acesso à visão total do objecto. Precisamente porque as próprias leis da perspectiva explicam o mecanismo que resguarda sempre uma ou mais faces do que é visado. Sendo assim, o rosto constrange porque é invisível, trata-se de uma entidade misteriosa que se oculta por detrás dos fenómenos, mas que nem por isso deixa de neles estar presente. Nesta perspectiva estaria anulado todo o valor ético do rosto e estaríamos perante o primado do Ser sobre os entes, postura que caracteriza a ontologia contemporânea, segundo Lévinas;

2 - Mas se, pelo contrário, considerarmos que o rosto é invisível porque constrange, ao pôr a tónica na interpelação que exige uma resposta do sujeito, destaca-se o significado eminentemente ético desta relação. Neste caso, a impossibilidade que o sujeito tem de ver não fica a dever-se à falta da sua visão ou ao afastamento do objecto, mas a uma proximidade excessiva que não lhe permite exercer o seu poder de visão.

Esta proximidade, que determina a invisibilidade com que o outro se apresenta e constitui a problemática do rosto, pode ser analisada a partir do texto de Lévinas em “Liberté et commandement”.⁶¹ Nele se referem os três atributos fundamentais do rosto: a nudez; a expressividade e a afirmação irreduzível do ente para além do contexto ontológico.

Pela descrição fenomenológica do olhar, se ele é o modo como um ser atravessa a sua forma, então “o rosto é o próprio olhar. Contemplar o rosto de outrem é, pois, olhar o seu olhar, abandonar a superfície dos traços fisionómicos e penetrar no seu âmago”.⁶² Perscrutar o olhar que me olha não revela a natureza íntima do outro, porque é impossível olhar

o acto de ser olhado. Assim, eu só posso ver o outro na plenitude invisível do seu rosto quando renuncio à visão das particularidades da sua face.

Mas então, como é que eu vejo o invisível? Não é certamente trazendo-o à luz, mas através de uma postura ética que me leva não só a renunciar à visão das particularidades da face do outro mas também a deixar-me ver pelo outro na minha nudez. O primado do olhar do outro sobre mim, que o torna invisível e simultaneamente visto na sua invisibilidade, constitui o fundamento ético da alteridade como rosto, uma vez que dá conta de um imperativo de resposta anterior à delimitação (onto)lógica da entidade a quem se responde.⁶³ Também o conceito de anterioridade se aplica ao encontro que não se fixa no presente mas reenvia para uma situação já passada - manifesta-se sem se manifestar.

Quanto à questão da afirmação irreductível do ente para além do contexto ontológico, ao inverter o primado do ser sobre os entes, Lévinas propõe um ponto de vista ético anterior ao ontológico.⁶⁴ Deste modo, as relações de conflito e violência, que se explicam pela esfera ontológica em que o outro ou se submete ao meu poder de objectivação ou me submete a mim ao seu próprio poder de objectivação, vão poder ser superadas, abrindo-se deste modo novas possibilidades para o aprofundamento da análise da alteridade. O face-a-face com o outro não representa uma luta de poderes, mas uma contestação do poder enquanto poder.⁶⁵

“Estar diante do rosto significa abandonar o poder mais primitivo e natural ao homem, o poder ser eu mesmo, significa não poder permanecer mais tempo na identidade comigo mesmo, em resposta a um imperativo de heteronomia. Este imperativo, todavia, não vem de um poder mais forte do que o meu, mas

de uma dimensão estranha a todo o poder, isto é, da própria estranheza enquanto tal, da alteridade de Outrem. Por sua vez, a contestação absoluta do meu poder por um não-poder, justamente porque nada pode, não o anula, antes gera uma transformação do próprio poder, em que este passa de capacidade compreensiva e assimiladora da alteridade a poder de aniquilação e morte”.⁶⁶

O rosto apresenta-se e oferece-se como um desafio ao poder do eu, poder que não é apenas dominação, mas assassínio sempre possível. O trabalho operado sobre as coisas, o mundo ou a natureza, não atinge este extremo, e é por isso que não pode ser qualificado pelo termo violência. A violência exerce-se apenas sobre outrem: “Outrem é o único ser que eu posso querer matar.”⁶⁷

O poder de matar surge em mim quando renuncio a compreender o outro e o deixo eclodir na sua alteridade. Para Lévinas a “epifania do rosto” representa a impossibilidade ou a resistência ética ao assassínio, presente na expressão “Tu não matarás”. Na medida em que provem de uma alteridade absoluta, esta resistência é irreduzível a um poder ou a uma força que entrasse em composição com a minha; daí que não seja real, mas uma resistência puramente ética.⁶⁸

A resistência ética é diferente da resistência real porque não é um poder. É uma resistência sem resistência e por isso mesmo projecta o rosto numa dimensão de superioridade e altura perante a qual eu nada mais posso senão obedecer. Também aqui ressalta, uma vez mais, a natureza paradoxal do pensamento de Lévinas: no rosto conjugam-se a extrema humilhação, pela destituição de todo o poder, e a sua absoluta superioridade, pelo comando que exige obediência. Mas, no imperativo ético, do mesmo modo que em qualquer preceito normativo, estamos simultaneamente perante uma interdição e uma obrigação.

Na resistência ética em - “Tu não matarás” - não é o eu que se exprime: o eu recebe este mandamento do exterior. O ponto de partida deste mandamento é Outrem, que faz sair o Mesmo do seu encerramento e desse modo o faz advir ao seu ser, quer dizer, à sua responsabilidade. Outrem faz nascer o eu ao ser relacionando-se com ele e interrogando-o. O infinito ocorre ao sujeito pelo concreto do rosto de outrem. Do rosto do Outro me vem um excesso de significação, no qual se significa o Infinito.

A responsabilidade pelo cuidado do outro homem é o exercício concreto da relação com o Infinito: é dizer que a ética não procede do eu. Por esta mesma exigência, a presença de outrem é irrecusável. Eu sou refém do Outro. Só me constituo como sujeito reconhecendo o Outro como sujeito. Eu dependo do Outro, se o matar aniquilo-me.

A relação com Outrem não é limitação mas ensinamento: o eu aprende sem ser muito desigual, não se serve de ardis com outrem mas responde à palavra que o revela. A partir deste momento em que outrem se lhe revelou, o eu é responsável. É precisamente neste sentido que podemos dizer que a exterioridade é a essência do eu, é aquilo que verdadeiramente o define. Se não existe outra essência do sujeito para além da existência, esta existência é a exterioridade: o sujeito existe pelo exterior que é Outrem. Outrem é o princípio, porque faz descobrir ao eu que ele existe, ao revelar-lho no rosto e pelo rosto.

“A noção de responsabilidade em Lévinas perse-gue obsessivamente toda a sua obra sem poder ser definida porque escapa ao saber ficando por dizer, infinitamente. Não funciona como um conceito de filosofia moral mas traça o lancinante desejo de fazer do Outro meu irmão, frase que pretende oferecer uma alternativa a uma concepção da responsabilidade ligada

ao direito e portanto à razão, fazendo da justiça o meio de retribuição ou de punição da acção.”⁶⁹

Para Lévinas a ética precede a razão e escapa por isso aos seus limites. A responsabilidade surge no momento em que o Outro me impressiona e esta afecção torna-me responsável apesar de mim. Para Lévinas a responsabilidade precede a acção e a decisão autónoma que usualmente definem a liberdade. A questão da responsabilidade apodera-se do eu com exigência, como a memória dos mortos reclamando justiça aos sobreviventes.⁷⁰

Confrontando sumariamente as propostas de Lévinas com outras abordagens da ética e intersubjectividade, posso agora dizer, de acordo com o pensamento de Lévinas, que o normativo ético não procede de Deus, como uma entidade exterior ao homem, e como era defendido pela moral tradicional. Também não procede, de outro tipo de fundamentação absoluta que substitui o papel de Deus pela Razão. Não se explica através do Bem e do Mal como usos absolutos baseados na norma ética em que a justificação advém de um sentido. Nem sequer de uma fundamentação plausível, como pretende Tugendhat. Ela brota da consciência transcendental que dá sentido às coisas, explicitando a experiência quotidiana. E a experiência por excelência consiste na alteridade. O normativo ético procede do Outro como Rosto.

“A epifania do rosto como rosto abre a humanidade”.⁷¹ É o Rosto do Outro que nos permite alcançar o mundo. Trata-se de um momento de relação, um momento social.

Esta relação tem muito a haver com a humanidade no sentido que lhe atribuíra Kant e que ficou bem patente nas palavras por ele proferidas nove dias antes da sua morte quando, já velho, doente e quase cego, foi visitado pelo seu médico. A entrada do visitante

fê-lo levantar-se da cadeira, fraco e trémulo, só voltando a sentar-se depois do médico se sentar, apesar da insistência deste para que Kant se sentasse primeiro. Perante a perturbação visível do médico e após ter sido ajudado a sentar-se de novo, Kant explicou-se com estas palavras: “Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen”.⁷² Embora patético, este exemplo revela que a “mola”, que é este imperativo, encontra expressão na relação entre o homem e o que é mais do que ele: precisamente o encontro com o Outro.

No encontro com o Outro, o ser é definido pelo amor da vida e não pela fruição, entendida esta no sentido de exploração que lhe atribuía Heidegger. À inquietação duma existência angustiada do ser, Lévinas opõe a sensibilidade como suporte original da relação do homem com o mundo e com o outro homem. A relação social é o último acontecimento do ser, isto é, o lugar onde tudo tem lugar. Neste sentido, o pensamento de Lévinas é um pensamento do social.

Estamos agora em condições de compreender a dimensão ética e intersubjectiva em que se opera a permuta de experiências proposta numa simples narrativa. Para além disso, como intercâmbio de experiências, o novo espaço que medeia entre o autor e o leitor é também um espaço de expectativas. Do autor que espera poder dar uma representação verbal à experiência da vida humana e do leitor que espera rever-se na nova forma narrativa e estética que lhe é proposta.

Estamos num domínio em que se tecem linhas que cobrem múltiplas distâncias, não apenas a da simples distância física. A palavra feita história apresenta-se como uma superfície composta de verso e anverso, em que não é facilmente perceptível (para não dizer impossível) a distinção entre essência e aparência.⁷³

A palavra é apresentada como complicada trama da espectacularidade do visível, na sua capacidade de tornar possível o deslumbramento, mas também no espanto que deveria compelir à reflexão e à procura da compreensão da trama, apenas acessível numa outra dimensão para além da ostensão da face, a dimensão em “contra-face”.⁷⁴ Porém, a essência não está na estrutura. Esta apenas permite organizar, tecer a história. A essência está na experiência de vida e, em última análise, na própria vida. E esta é, por essência, o movimento, a dinâmica de uma qualquer história com princípio, meio e fim.

Só há comunicação porque há distância. A comunicação é fluxo de energia irradiante dos seres vivos que procuram encontrar-se. A distância corresponde a um espaço tempo a que o desejo do encontro pretende dar expressão. O encontro é um espaço tempo dinâmico, até porque, encontrar é ainda ir contra, e do choque do encontro se libertam impulsos vitais. Energia irradiante, atractiva, repulsiva... história da vida que em cada nova história marca encontro num “ponto omega” da noosfera em que convergem o material e o espiritual.⁷⁵

Até que ponto será possível aplicar esta perspectiva nas relações que se estabelecem entre autor e narrador ou entre cada um destes ou ambos com os destinatários das narrativas audiovisuais é matéria que fica em aberto, mas que retomarei mais adiante. Para já, eis nos chegados a uma etapa em que o centralismo das instituições políticas, a economia urbana e a lei do mecenato na educação, nas artes e na música se substituem ao poder económico agrícola e ao predomínio intelectual e cultural da igreja. Um novo marco vai surgir, no mundo ocidental, com o período que se situa entre 1400 e 1600 e que ficou conhecido por *Quattrocento*. Para além da introdução da componente

maquínica no processo de produção da escrita por Johann Gutenberg, em meados do século XV, assiste-se a um processo de mudança radical no pensamento europeu, que Jules Michelet apelidou, pela primeira vez em 1855, de Renascimento - movimento a que correspondia “a descoberta que o homem faz de si próprio e do mundo”.

1.5. Novas visões do mundo

McLuhan, tão atento ao papel desempenhado pelos meios, refere que “a página impressa constitui em si mesma uma forma altamente especializada (e espacializada) de comunicação. Em 1500 D.C. era revolucionária. E Erasmo foi, talvez, o primeiro a compreender o facto de que a revolução iria ocorrer sobretudo na sala de aula. Ele dedicou-se à preparação de compêndios e organização de ginásios. O livro impresso de repente liquidou com dois mil anos de cultura manuscrita. Criou o estudante solitário. Estabeleceu o predomínio da interpretação particular sobre o debate público. Estabeleceu o divórcio entre a «literatura» e a vida». Criou uma cultura altamente abstracta porque ele mesmo era uma forma mecanizada de cultura”.⁷⁶ Mais adiante, McLuhan vê como grande virtude da escrita o poder de deter o veloz processo do pensamento para a contemplação e análise constantes.

É verdade que neste período vão ocorrer transformações muito profundas no processo de execução das obras de arte (mais ainda, na própria concepção de arte). A perspectiva, que não é propriamente uma invenção renascentista mas o redescobrimento das leis geométricas já conhecidas na Grécia clássica, no *Quattrocento* foi dotada de um valor simbólico e ideológico e tornou-se no sistema de representação

dominante desde o Renascimento até aos nossos dias. Na transformação ideológica da perspectiva renascentista podemos distinguir três aspectos:

1. O sistema da visão humana converte-se em modelo de representação adoptando e adaptando diversos mecanismos. Deste modo, os progressos científicos e técnicos da época são incorporados nas artes da representação;

2. A racionalidade, como fórmula de aproximação ao mundo, institui uma ordem visual que pode ser reduzida a uma série de leis matemáticas;

3. O antropocentrismo permite conceber o ponto de vista como lugar privilegiado do sujeito observador substituindo-se nessa posição ao criador divino do universo. Graças à perspectiva, o ser humano consegue realizar uma antiga aspiração: construir uma realidade que ele organiza e regula combinando as leis naturais e as da geometria.

Trata-se de uma nova visão do mundo que só irá ser quebrada já no século XX, quando a função predominantemente mimética da imagem criada entrar em crise, em grande parte devido ao desenvolvimento das formas da imagem registada (analógica e digital).⁷⁷

Mas, para além das leis da perspectiva, redescobertas por Filippo Brunelleschi, em 1417, há ainda a salientar outros aspectos particularmente relevantes para a matéria deste estudo: o conceito de autoria,⁷⁸ associado à emergência do individualismo, que triunfará com o romantismo; e a distinção que se estabelece entre a concepção da ideia e a sua execução como obra de arte.⁷⁹

De facto, no que diz respeito à escrita de um guião para um filme, por exemplo, não pode deixar de se ter presente esta relação entre a concepção da ideia e o potencial produto final. Para os defensores do primado do guião, a concepção renascentista serve às mil

maravilhas. Para os defensores do primado da realização, a designação de autor apenas se poderia aplicar, com toda a propriedade, ao realizador ou director, sendo o guião um elemento secundário. Contudo, a relação que se estabelece entre o guião e o filme não pode ser vista como se o guião fosse a génese do filme, condição *sine qua non* e, como tal, o único a merecer o atributo de obra. Do mesmo modo, também não pode ser visto, numa perspectiva diametralmente oposta, como algo insignificante ou mero apêndice do produto final e exibido. Ambos são etapas de um mesmo processo a que chamamos cinema.

Sem querer avaliar e tirar partido sobre a importância de qualquer das componentes desse processo, pode ainda dizer-se que, havendo embora um filme, poderemos estar na presença de um cinema incompleto, em que faltou, pelo menos formalmente, a etapa do guião. Como estaremos num processo falhado de cinema em que se cumpriu a etapa do guião mas nunca se chegou a cumprir a etapa do filme e esta é, como bem sabemos, a situação mais frequente.⁸⁰

Trata-se de um processo complexo a vários níveis (não apenas ao nível material da escrita, da imagem, da luz, da cor, dos planos, dos enquadramentos, dos movimentos de câmara, etc. - faseado em etapas, obedecendo a um trajecto, mais ou menos previsível, mas que não se resume e não termina na obra feita. A obra só se cumpre quando encontra o espectador, o seu destinatário a jusante. E se a recepção da obra é, por isso mesmo, um ponto fulcral neste processo, fulcrais são igualmente todas as restantes etapas da cadeia de produção.

Outro aspecto relevante diz respeito ao modo como a escrita e a imagem se vão relacionar no processo de contar histórias. Para além das questões de predominância ou de complementaridade de cada uma das

componentes, pretendo chamar a atenção para o caso específico da escrita dos guiões no que respeita à possíveis relações entre a escrita e a imagem.

Parece ser ponto assente, em matéria de produtos audiovisuais, que o guião deve ser escrito pensando em imagens. Mas qual é então a natureza dessas imagens? Esta questão remete-nos para a “nova psicologia”, pensamento visual e complexidade das relações entre a percepção e a memória. Mas, não nos detendo nas teses de Arnheim, de Gombrich ou Merleau-Ponty, vamos ficar apenas com a ideia de que as coisas se poderiam passar como se o guionista estivesse a ver um filme, recebendo estímulos de imagens projectadas a partir de uma qualquer cabina escondida nas mais recônditas zonas do seu cérebro. Parece-me, contudo, que quem escreve um guião consegue pensar com mais facilidade em imagens fixas (“coupes immobiles” na terminologia bergsoniana. Ou seja, a imagem mental em que o guionista se apoia não está dotada do “faux mouvement” que caracteriza a imagem cinematográfica. Não são as imagens em movimento, que constituirão a componente visual final do produto audiovisual, que se afirmam como referente daquela escrita, como é óbvio. O guionista não é um adivinho, não consegue antecipar essas imagens em movimento. Conseguimos gerar e “visionar” imagens em movimento durante o sonho⁸¹ mas, mesmo quando como guionistas pretendemos dar forma às imagens em movimento que conseguimos lembrar de um sonho, esse movimento perde-se na recordação que o decompõe em “fotogramas”. A mente do guionista é mais uma câmara escura que uma cabina de projecção. O guionista ao ter que pensar em imagens fá-lo à semelhança de uma “story board”. A “story board” é, na fase de produção de um guião técnico, o que mais próximo poderá estar da materialização das imagens mentais do guionista.⁸²

No acto de escrita, o guionista não parte de estímulos visuais para criar imagens mentais. Essas imagens são criadas a partir de uma organização do material em memória. Esse material deverá ser a experiência de que falava Benjamin e a forma de organização confirmará a tese da imagem-movimento de Bergson. Atente-se, como exemplo desta “*découpage*” em fotogramas, no pequeno extracto do guião do filme “*La mamam et la putain*” realizado por Jean Eustache em 1973⁸³:

“Une chambre. Un lit. Un couple dort. On voit le jour à travers les rideaux de la fenêtre. Près du lit, un électrophone. Des piles de disques plus ou moins désordonnés. On y reconnaît l’album de Charles Trenet voisinant avec Don Giovanni.”

Cada uma das sete breves frases “telegráficas” pode ser “traduzida” por um plano fixo, de qualquer modo, mesmo que o realizador venha a utilizar uma panorâmica para mostrar num único plano tudo o que o guionista escreveu neste parágrafo, o texto é uma espécie de “*découpage*”, de desfragmentação do espaço através de imagens fixas. Dizendo de outro modo, e utilizando mais termos da linguagem cinematográfica, o “*frame*” é, já no guião, a unidade mínima de significação fundamental para a construção do sentido.

Mas o texto pode dizer-nos ainda da grandeza dos planos possíveis. Neste caso, a imagem mental do guionista apoia-se certamente na organização dos seus conhecimentos de cinema. Este é um aspecto interessante porque, sendo o realizador um dos mais atentos leitores do guião, a legibilidade cinematográfica do texto poderá, não apenas facilitar o seu trabalho, mas constituir-se também como propiciadora de momentos de criação, pela escolha de soluções alternativas e originais.

O texto do parágrafo que estivemos a ver é de natureza descritiva. Nas duas primeiras frases, na quinta e na sexta subentendem-se os verbos de estado. Vejamos agora os dois parágrafos seguintes:

“Le garçon se reveille brusquement, d’un bond. Immédiatement il tend la main vers une montre et regarde l’heure comme si en dormant il n’avait pas cessé de penser à son réveil.”

“Il se lève doucement pour ne pas réveiller la femme qui dort près de lui. Il passe dans la salle de bains, fait une toilette rapide, s’habille et sort.”

No primeiro parágrafo o texto está repleto de acção. Os advérbios reforçam ainda mais o carácter dinâmico dos verbos de acção das duas frases. Lemos o parágrafo e facilmente conseguimos antever a cena, no poder que o texto tem de exprimir o sobressalto e a familiaridade das situações. Estamos a entrar na história, o interesse aumenta, já estamos a ver. Agora o texto estimula a nossa imaginação de leitores e esta começa a fervilhar. Já foram fornecidos muitos dados para os quais são permitidas múltiplas interpretações. Os níveis de envolvimento já poderão justificar a eterna pergunta de quem ouve histórias: “e depois?”. E depois trata-se de saber contar o resto, brincando com as expectativas de quem ouve, lê ou vê, criando situações imprevistas e por isso mobilizadoras da atenção, ou indo de encontro a essas expectativas e estimulando desse modo a auto-estima do leitor-ouvinte-espectador.

Se o leitor é o realizador do filme, então o texto dir-lhe-á ainda da grandeza dos planos mas também da duração dos mesmos. Começa a falar-lhe também dos actores e da acção que ele precisa de dirigir. Quem viu o filme saberá que as imagens destas cenas respeitam completamente o guião. As imagens do filme atestam que o realizador terá feito, sem grande

dificuldade, uma interpretação perfeita das imagens mentais do guionista. Pudera!, exclamará quem conhece a lista de créditos do filme, o guionista foi também o realizador!...

Notas

- ⁵ - Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*, vol. 1, 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 197-221.
- ⁶ - Desde que sejam respeitados certos factores essenciais como os fisiológicos, os gramaticais e os semânticos, qualquer enunciado que dê conta de um acontecimento ou de uma mudança de estado numa situação, pode ser considerado como narrativa, em sentido amplo. Deste modo, simples enunciados como: “Esta noite dormi muito mal”; “O copo partiu-se” ou “A vizinha do lado divorciou-se” constituem narrativas.
- ⁷ - Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*, vol. 1, 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 206.
- ⁸ - Idem, p. 198.
- ⁹ - A experiência é aqui entendida como a ordenação das percepções através da memória, qualidade que o homem, de resto, partilhará com os restantes animais. O conceito estará assim mais próximo do experimentar que é, sobretudo, de natureza individual. O experienciar a que se refere Benjamin, é da ordem da cognição do humano e garante a mutualidade do mundo cognitivo. Para aceder à intercompreensão é preciso ultrapassar a experiência singular do conhecimento individual (esta é incomunicável e não se partilha).
- ¹⁰ - “Na civilização do discurso, não se pode falar propriamente de originalidade, mas de habilidade do orador.” In Roland Barthes; Eric Marty, *Oral/Escrito*, Einaudi, vol. 11, p. 56.
- ¹¹ - Jean-Michel Adam e Françoise Revaz, *A análise da narrativa*, Lisboa, Gradiva, 1996, p. 10.
- ¹² - Logo no início da obra [1447a, 1-4] se lê: “Falemos da poesia - dela mesma e das suas espécies, da efectividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito...” in Aristóteles, *Poética*, 3ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, imp. 1992, p. 103. Importante para este estudo é ainda a distinção entre acção e representação, podendo, como diz

Aristóteles, uma fábula (ou conteúdo narrativo) narrar-se não só com palavras e/ou com gestos mas também com uma instrumentação de palavras, gestos, imagens, sons. Igualmente interessantes para este estudo, porque tratam das relações entre a palavra e a visão - pois que o guionista se movimenta nos limites da palavra escrita e da imagem em devir - são as “técnicas de visualização” da retórica clássica.

- ¹³ - Carlos Miralles, *Grécia: a épica e a lírica*, in História da literatura, vol. I, Lisboa, Editores Reunidos, 1995, p. 4.
- ¹⁴ - Neste contexto, a máscara é um dos mais maravilhosos artefactos já inventados. Para Lacan, como refere, Jacques Aumont em *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 75, a máscara ou o travesti são aproximações ao simulacro, como objecto artificial que visa ser tomado por outro objecto num certo uso sem contudo se lhe assemelhar absolutamente.
- ¹⁵ - De súbito ocorre-me ver nas tábuas de Moisés um bom guião (embora não se trate duma narrativa, como texto normativo que é apresenta-se como proposta de guião vinculativo para a narrativa das vidas judaico-cristãs).
- ¹⁶ - Adriano Duarte Rodrigues, *Introdução à semiótica*, Lisboa, Presença, 1991, pp. 63-64.
- ¹⁷ - Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*, vol. 1, 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 207-208.
- ¹⁸ - Como referem Barthes e Eric Marty em *Oral/Escrito*, Enciclopédia Einaudi, vol. 11, p. 47: “a palavra está, fundamentalmente, alienada ao outro como a imagem ao espelho, porque aquilo que procuro na palavra é a resposta do outro que me irá constituir como sujeito: a minha pergunta fundamental ao outro diz respeito a onde, como e quando começarei a existir na sua resposta. Aparecem aqui, duas funções da palavra intimamente ligadas; a mediação para o outro e a revelação do sujeito.”
- ¹⁹ - “Nesta medida nada impede que o oral se torne, por sua vez, instrumento de uma nova racionalidade, numa população que terá perdido, completamente o uso da escrita: povos sem escritas, tornar-nos-emos - paradoxo da história - os povos de uma super-racionalidade.” O que Barthes pretende pôr

aqui em evidência é que a racionalidade não passa pela escrita ou pelo oral; a racionalidade constitui-se, a pouco e pouco, a partir do momento em que a linguagem e técnica se encontraram, é certo, no terreno da escrita, tal como amanhã pode acontecer no do oral.” In Enciclopédia Einaudi, *Oral/escrito*, p. 54.

²⁰ - O homem astronauta, cibernético, mutante, enfrentando com verticalidade a imensidão do universo e empunhando agora um facho, já não a tradicional chama do fogo, mas uma qualquer nova e avassaladora forma de energia, matéria e anti-matéria, vida e morte; definitivamente, uma nova forma de dois em um.

²¹ - “A técnica nega pela sua própria existência. (...) Restará àquele que pensa mover-se, usar os meios. A mobilização total é, em tempo de paz como em tempo de guerra, a expressão de uma exigência secreta e constrangedora à qual nos submete esta era das massas e das máquinas”.

In Ernst Jünger, *La mobilisation totale, l'état universel suivi de la mobilisation totale*, Paris, Gallimard, 1990, p. 108.

²² - Veja-se a este propósito o capítulo X: *Retorno da techne* em Francisco Rui Cádima, *História e crítica da comunicação*, Lisboa, Século XXI, 1996, pp. 191-197.

²³ - Se no modo de imitar é o poeta que narra os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, estamos perante a epopeia ou narrativa. Se são as personagens que representam a acção e agem elas mesmas, trata-se então da tragédia ou da comédia, ou seja, do género dramático em que os homens são imitados melhores ou piores do que eles ordinariamente são. “Com acção (praxis) ele não quer dizer actividade física, ou acontecimentos, mas um movimento do espírito, a motivação que leva a esses acontecimentos” [Monteiro, 1995:521].

²⁴ - Veja-se André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra: 1 - técnica e linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1985, pp. 187-215 (capítulo VI: os símbolos da linguagem).

A propósito da categoria dos ideogramas, Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov entendem que os signos gráficos não denotam

as ideias directamente, isto seria mitografia; o que eles denotam são os morfemas ou então as palavras, como no caso do chinês clássico em que os dois (signos gráficos e morfemas) coincidem. Assim, no *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, (Paris, Le Seuil, 1972), propõem a substituição da designação ideografia por morfemografia.

- ²⁵ - É curiosa a conclusão a que chegam os estudos desenvolvidos a partir dos anos 60 e 70 sobre a invenção da escrita que teria ocorrido pelo menos duas vezes, tal como a metalurgia ou a agricultura: uma no Velho e outra no Novo mundo. Ora, se pôde ser inventado independentemente pelo menos duas vezes, também a escrita dos egípcios e dos chineses poderá ser considerada uma invenção e não um desenvolvimento da escrita sumérica (não há duas sem três). A escrita, como sistema, surge assim como uma invenção a que o homem não conseguiria escapar. Como uma fatalidade da condição humana.
- ²⁶ - Na paleta egípcia de Narrem, da primeira dinastia, cerca de 3.000 anos A.C., podemos ver a representação pictográfica de um acontecimento histórico em que os protagonistas são identificados por legendas. Em monumentos pré-colombianos podemos ver também narrativas pictográficas acompanhadas de datas, legendas e outros suplementos daquela narrativa. Nestas tentativas de inserção da escrita na narrativa pictorial, a escrita ainda não substitui ou representa a linguagem, ainda não adquiriu uma função narrativa. Quando isso ocorrer, rapidamente a escrita irá desempenhar o principal papel, passando a caber à imagem a função complementar de ilustrar o texto da narrativa.
- ²⁷ - “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre.”

- ²⁸ - Neste processo, os contadores de histórias “apanharam a boleia” da escrita para chegar a um auditório anónimo, potencialmente universal. Mas, também e sobretudo, usaram a escrita para deixar o seu testemunho para a posteridade, dando início ao que Lévy-Strauss chamou de “conserva cultural”.
- ²⁹ - O sistema da escrita, embora possa não ser o mais eficiente, é, seguramente, o mais versátil e o mais específico dos sistemas semióticos com capacidade para dar expressão aos aspectos semânticos e gramaticais da linguagem.
- ³⁰ - Afinal, qualquer invenção traz consigo a marca das vantagens, pela resposta que dá às necessidades sentidas e por ela colmatadas, mas também carrega consigo alguns inconvenientes. Como diz Paul Virilio, e cito de memória, cada vez que criamos uma tecnologia, ela traz um novo acidente específico: o navio, o naufrágio; a electricidade, a electrocussão; o avião, o *crash*, etc.
- ³¹ - A ficção está no lado da poética, da criatividade. Como refere Aristóteles na *Poética*, 1451a:36 e 1451b, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que podia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. (...) não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.”
- ³² - Ou, como diz Walter Benjamin [1936:167] referindo-se à fotografia, “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi libertada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”.

- ³³ - Para Derrida, a escrita é, finalmente, um aspecto da leitura. Para Gadamer há que comprometer os textos do passado num frutuoso diálogo com o presente.
- ³⁴ - Entende-se por literacia a capacidade técnica para decodificar signos escritos ou impressos, símbolos ou letras combinadas em palavras. Trata-se de um conceito recente e veiculado pela UNESCO para falar de pessoas “funcionalmente iletradas”. Funcionalmente letrada será aquela pessoa que não só pode ler, escrever e calcular por si própria mas que também o deverá fazer numa perspectiva de desenvolvimento da comunidade.
- ³⁵ - “Mas está longe de ser estanque essa separação. No Oriente existe uma sólida tradição profissional de contadores de histórias que reconstituem oralmente, e de forma artística, os temas das narrativas escritas medievais.” Como refere Eleazar Meletinsky em *Sociedades, culturas e facto literário*, in Marc Angenot dir. et al. *Teoria literária*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 32.
- ³⁶ - Maria Lourdes Lima dos Santos, *Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)*, in *Análise Social*, vol. XXIV (101-102), 1988 (2º - 3º), pp. 689-702.
- ³⁷ - A este respeito ver Melville J. Herskovits, *Antropologia cultural*, cap. V - O problema do relativismo cultural, pp. 83-101 e Frank Robert Vivello, *Cultural anthropology handbook*, New York: McGraw-Hill, 1978, p. 10 e segs.
- ³⁸ - Aristóteles faz a distinção entre *poiesis* e *praxis*, produção e acção, e introduz o conceito de *en-ergeia*, estar em actividade. Este último estado é a finalidade (telos) do ser. A diferença reside então em que na *poiesis* a *energeia* está na coisa feita, enquanto na *praxis* é a actividade daquele que faz.
- ³⁹ - Em “O gesto e a palavra”, no capítulo intitulado “Para além da escrita: o audiovisual” André Leroi-Gourhan reconhece as massas como órgãos de assimilação pura e simples (perdendo todo o exercício da imaginação) enquanto uma pequena elite, constituída por uma minoria de especialistas, elaboraria essa matéria totalmente figurada . É verdadeira a desproporção

entre produtores e consumidores, no entanto, práticas culturais recentes, como acontece na Internet, nos circuitos restritos de audiovisuais a nível de bairro ou até de bloco residencial, funcionando em circuito fechado, vêm contrariar as teses pessimistas de Leroi-Gourhan. De facto, as tecnologias do audiovisual estão cada vez mais acessíveis e não se trata apenas do seu embaratecimento mas também da simplificação dos processos da sua utilização, cada vez mais intuitivos, o que contraria a tese das minorias especializadas e permite incluí-las nas práticas culturais quotidianas.

⁴⁰ - Utilizo aqui este termo na exacta medida que lhe atribui Lévinas ao considerá-la como sinónimo de felicidade. Fruir a vida é viver a vida.

⁴¹ - Expressão utilizada por Lucien Goldmann.

⁴² - In *Enciclopédia Verbo*, Lisboa, Verbo, (s.d.), pp. 578-579.

⁴³ - Augusto Santos Silva, *Tempos cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*, Porto, Afrontamento, 1994, p. 98.

⁴⁴ - M. Antunes, *Polis: enciclopédia verbo da sociedade e do estado*, Lisboa, Verbo, 1983, p. 880. À primeira vista, a minha suposição é um tanto ou quanto abusiva já que parece tratar-se de um retorno do *homo sapiens* ao *homo faber*. Mas não se tratará de um retrocesso, antes de um novo salto qualitativo na evolução do homem. O *homo sapiens* nunca deixou de ser um fabricante ao ponto de se ter verificado a emergência de um novo *homo faber* senhor de enorme panóplia de máquinas e das mais diversas tecnologias. Parece legítimo esperar que, do mesmo modo que o *faber* deu origem ao *sapiens*, o novo *faber* dê origem a um novo *sapiens*. O novo *homo sapiens* será necessariamente diferente. Se pensarmos em termos de narradores, então, muito provavelmente, já estaremos na presença dos novos contadores de histórias pois que, sendo manifestações do novo *homo faber*, indiscutivelmente novas são já as práticas de contar as histórias.

⁴⁵ - Roland Barthes; Eric Marty, *Oral/escrito*, Enciclopédia Einaudi, vol. 11, Lisboa, INCM, 1987, p.46.

- ⁴⁶ - Georges Gusdorf, *Apalavra: função - comunicação - expressão*, Lisboa, Edições 70, 1995, p. 10.
- ⁴⁷ - Subsecção da terceira grande secção «O rosto e a exterioridade» da obra *Totalidade e Infinito*. Passarei a indicar esta obra nas notas pelas iniciais TI e quando me referir à edição francesa (que também consta da bibliografia) usarei a sigla TI(fr.). Pareceu-me também útil indicar o número da linha, para o que usarei a abreviatura l., entre parêntesis rectos.
- ⁴⁸ - A propósito destes “excessos” da visão, remete-se ainda para A. Costa e M. Bursatin, *Visão*, in *Criatividade* (Visão, Enciclopédia Einaudi, vol. 25, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, pp. 242-273.
- ⁴⁹ - F. E. Peters, *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*, 2ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (imp. 1983), pp. 228-229.
- ⁵⁰ - LÉVINAS, TI, p. 169 [l. 31].
- ⁵¹ - Idem, p. 171 [l. 11].
- ⁵² - Ibidem, p. 171 [l. 29].
- ⁵³ - Ibidem, p. 172 [l. 3].
- ⁵⁴ - Ibidem, p. 171 [l. 5].
- ⁵⁵ - Ibidem, p. 167 [l. 1].
- ⁵⁶ - Ibidem, p. 172 [l. 25].
- ⁵⁷ - Ibidem, p. 172 [l. 36].
- ⁵⁸ - Ibidem, p. 13 [l. 16].
- ⁵⁹ - Ibidem, p. 174 [l. 11].
- ⁶⁰ - Ibidem, p. 11 [l. 35].
- ⁶¹ - “Cette façon, pour un être, de percevoir sa forme, qui est son apparition, est concrètement son regard, sa visée (...); percevoir sa forme, c’est précisément regarder, les yeux sont absolument nus. Le visage a un sens, non pas par ses relations, mais à partir de lui même, et c’est cela l’expression. Le visage c’est la présentation de l’étant, sa présentation personnelle.” [LÉVINAS, *Liberté et Commandement*, p. 269].
- ⁶² - M.C.M. Beckert de Assunção, *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*, Lisboa, s.n., 1992, p. 394.
- ⁶³ - LÉVINAS, TI(fr.), *Phénomène et être*, pp. 196 e segs.

- ⁶⁴ - “Celui à qui la question est posée, s’est déjà présenté, sans être un contenu. Il s’est présenté comme visage. Le visage n’est pas une modalité de la quiddité, une réponse à une question, mais le corrélatif de ce qui est antérieur à toute question.” (LÉVINAS, TI(fr.) citado em M.C.M. Beckert de Assunção, *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*, Lisboa, s.n., 1992, p. 396).
- ⁶⁵ - “A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder. (...) O rosto fala-me e convida-me assim a uma relação sem paralelo com um poder que se exerce, quer seja fruição quer seja conhecimento.” [LÉVINAS, TI, p. 176].
- ⁶⁶ - M.C.M. Beckert de Assunção, *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*, Lisboa, s.n., 1992, p. 401.
- ⁶⁷ - LÉVINAS, TI p. 177 [l. 25].
- ⁶⁸ - “O infinito paralisa o poder pela sua infinita resistência ao assassínio que, dura e intransponível, brilha no rosto de Outrem, na nudez total dos seus olhos, sem defesa, na nudez da abertura absoluta do Transcendente.” (LEVINAS, TI, p. 178 [l. 5]).
- ⁶⁹ - Mylène Baum-Bothol, «Après vous, Monsieur», p. 51 e segs. A autora refere ainda que a palavra hebraica para responsável (ahraï) é composta por sua vez pela palavra Outro (aher) e pela palavra Irmão (ah), o que sugere que ser responsável é fazer do outro, do diferente, não o mesmo, mas seu irmão. “Être responsable serait pouvoir répondre à l’anonyme question «Où es-tu?» un «Me voici!» sans au préalable mesurer à l’aune de la raison cette réponse par cette autre question: «Est-ce bon pour moi ?» En révélant une source précédant la raison dans la pensée, Lévinas affirme l’alterité au sein même de l’être, au sein même du Moi.” Artigo citado, p. 53.
- ⁷⁰ - A repressão sofrida pelo povo judeu, nomeadamente no holocausto nazi, sente-se como um estigma na obra de Lévinas (podemos perdoar, mas não podemos esquecer, diz Lévinas). A imagem utilizada é retirada de LÉVINAS, *Humanisme de l’autre homme*, Paris, Le livre de Poche, p. 73, que transcrevo: “Les morts sans sépulture dans les guerres et les camps d’extermination accréditent l’idée d’une mort sans lendemains

et rendent tragicomique le souci de soi, et illusoire la prétention de l'animal rationale à une place privilégiée dans le cosmos..."

- ⁷¹ - LÉVINAS, TI, p. 190 [l. 36].
- ⁷² - Relato adaptado a partir de Erwin Panofsky, *O significado nas artes visuais*, Lisboa, Presença, 1989, p. 15.
- ⁷³ - Este problema remete-nos para a distinção entre nomear e comunicar. E se, no primeiro caso, “a palavra, seja a da ciência ou a da poesia, revela. E o conjunto das palavras e das coisa constitui, na sua relação harmoniosa, a realidade: inalterável e inalienável. Pelo contrário, comunicar é privilegiar as relações inter-humanas. (...) Comunicar é preferir a existência à essência, é fabricar um discurso que nos integra na vida, mas é ao mesmo tempo resignarmo-nos a aceitar o doloroso divórcio entre a palavra e a realidade. A ciência positiva passa a constituir problema: como nomear a essência das coisas se a palavra se destina em primeiro lugar a desposar o Outro, quer dizer, o que muda e foge?” in Aron Kibédi Varga, *Retórica e produção do texto*, in Mark Angenot et al. *Teoria literária: problemas e perspectivas*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 269.
- ⁷⁴ - Mas, quem quer saber do que está “por detrás da história”? Felizmente, há quem queira saber e quem, efectivamente, saiba tecer uma bela história. Embora, como refere Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, sejam “cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. (...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.”
- ⁷⁵ - Utilizo a terminologia proposta por Pierre Teilhard De Chardin e formulada em “Le phénomène humain” [1955].
- ⁷⁶ - Marshall McLuhan. *Visão, som e fúria*. In “Teoria da cultura de massa”, obra já citada, pp. 143-152.
- ⁷⁷ - Segundo Justo Villafañe e Norberto Mínguez em *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1996, p. 55, esta distinção aplica-se às cópias. De lado fica a imagem original que, sendo única pode também ser criada, como acontece na pintura e na matriz de uma gravura, por exemplo,

ou registada, como acontece com a película reversível. Segundo esta tipologia, a fotografia é uma cópia registada, de uma imagem original-única-registada. O mesmo se pode dizer da película em positivo de um filme para cinema.

- ⁷⁸ - A partir dos finais do século XVII passa a fazer-se a distinção entre autor e escritor (Walter Benjamim situa muito antes o momento de constituição da autoria que se fica a dever a um mecanismo de controle). A designação de escritor pertence a todo aquele que escreve. O estatuto de autor só será reconhecido àquele que vê a sua obra publicada. [Monteiro, 1995:614].
- ⁷⁹ - No primeiro caso nasce a teoria dos “génios” e o estilo tradicional dá lugar ao estilo individual. Quanto à supremacia da ideia, já no *atelier* de Rafael se supunha que o verdadeiro valor da obra se encontrava no esboço rabiscado no papel, na concepção da ideia. A execução tinha um valor secundário. Esta concepção manter-se-á até ao Barroco mas vai desaparecer com o naturalismo da pintura holandesa. No entanto, o esboço, o rabisco no papel não é já obra feita? A questão aqui coloca-se na definição de obra de arte. O esboço será obra, mas não ainda obra de arte, estatuto que só se adquire pelo seu valor de exposição. Só o tempo anulará esta distinção e ajudará a compreender a característica de intemporalidade que, afinal, nessa obra já estava incorporada. Tal como o esboço, o guião não é, ou pelo menos não era, para ser exibido.
- ⁸⁰ - Por isso, a noção de martirologio, adiantada por Deleuze, aplica-se também com propriedade ao guião. Neste caso tenho mesmo dúvida em chamar guião a um texto que não guiou coisa nenhuma.
- ⁸¹ - Cada um de nós é o grande realizador dos filmes que projectamos em cada sessão (mais ou menos 15 minutos, um verdadeiro *reel!*) de sono REM - *Rapid Eye Movement*.
- ⁸² - A *story board* é uma série de desenhos e títulos (curiosa associação de imagem e escrita), que traça um esboço dos movimentos de câmara e planos de um filme. A história contada por uma banda desenhada. Trata-se objectivamente de uma aproximação gráfica ao filme. Para alguns

realizadores é apenas um ponto de referência, para outros, como Hitchcock, era para cumprir à risca.

⁸³ - Parte da sequência 0 encontra-se em anexo no Apêndice 2.

II

O TRIUNFO DA IMAGEM MECÂNICA

1. Luz: a escrita da modernidade

O século XIX vai viver uma nova e revolucionária forma de escrita. A luz será a nova matéria-prima utilizada pelo homem para produzir imagens e, para além dessa característica espantosa, tal procedimento irá dispensar a acção directa da mão, faceta que revela ainda mais o carácter extraordinário do engenho humano. O processo é de facto extraordinário, como iremos ver, mas não se prefigura como uma prática de ruptura e de gestação espontânea, sem precedentes, vinda do nada. O que vai acontecer a partir deste século, com a reprodução mecânica das imagens, é a recuperação e preponderância da imagem nos processos de comunicação.

As histórias começaram a ser contadas por imagens, como frisei no início deste trabalho a propósito dos pictogramas. Também a imagem óptica, utilizada frequentemente pelos artistas como auxiliar do desenho, era já conhecida de Aristóteles. Séculos depois, numa gravura datada de 1525, Albrecht Dürer apresenta um artista que ensina as leis do desenho e da perspectiva utilizando, no interior de uma peça de dimensões reduzidas, um cordel ligando uma das extremidades a um ponto fixo representando o olho do observador ou do pintor com a outra, em contactos sucessivos com diferentes pontos do objecto a representar. A posição do cordel num plano preciso (representando o quadro a pintar) situado entre o ponto fixo e o objecto determina

os pontos do desenho correspondentes aos pontos do objecto com os quais fora posto em contacto.

A “camera obscura” retomaria exactamente o mesmo princípio, mas o cordel é substituído pela lente óptica de tal modo que apareciam simultaneamente os diferentes pontos que se desejavam. Trata-se de um progresso considerável e compreende-se facilmente que os pintores lhe tivessem dado tanto uso.

Mas a imagem espectral dada pela câmara escura apenas perdurava no tempo pela acção da mão humana que lhe fixava os contornos. Era preciso algo de mágico para que esta fixação da imagem ocorresse automaticamente. Niepce traria à luz do dia essa descoberta mágica, mas já sessenta anos antes, em 1760, Thiphaine, um médico francês, como quem conta uma história, preconizava e descrevia esse processo, associando a magia química à magia natural. René la Borderie cita esse texto premonitório que não resisto a transcrever em nota.⁸⁴

Com a reprodução mecânica das imagens, vamos assistir à emergência das modernas artes da visão: a fotografia e o cinema.

1.1. Tomada de vistas

Em Agosto de 1839 quando o Estado francês, por proposta do deputado François Arago líder da oposição democrática, compra a patente do daguerreótipo e a coloca gratuita e democraticamente à disposição do público, a sociedade ocidental desenvolvia um processo de grande mudança económica, política, cultural e social que designamos por modernidade.

Na invenção do processo de fabricação mecânica das imagens, a que Sir John Herschel chamou fotografia, é possível desvendar algumas marcas características dessa modernidade. Marcas latentes, disponíveis

para o trabalho de revelação que está para além da leitura imediata do registo impresso das imagens de inegável valor documental, parte do enorme acervo de conserva cultural da humanidade, que a fotografia alimentou desde o dia da sua descoberta.

De há muito que eram conhecidos os princípios da física óptica e da química que explicam a fotografia. Muitos conhecimentos e experiências já feitas apontavam para a grande descoberta em devir, seria apenas uma questão de tempo.

A invenção da fotografia é aqui apresentada num enfoque que nos permite estudá-la como algo que encontrou no espírito da modernidade o impulso decisivo para fazer a sua aparição pública.⁸⁵

A “Camera Obscura” e as lentes são conhecidas desde a Antiguidade e trazem consigo o carácter mágico e polémico da representação da visibilidade das coisas (mágico por disputar aos deuses a capacidade criadora e polémico pelas implicações de verdade). Nem um nem outro impediram a sua difusão pela Europa ao ponto de, para além da sua aplicação nos estudos astronómicos, ser vulgar a sua utilização como auxiliares no desenho e na pintura, pelo menos a partir de Leonardo da Vinci.

Do mesmo modo era conhecido o processo químico de escurecimento dos cloretos e nitratos de prata, atribuído inicialmente à acção do ar e a partir do século XVI, como noticia Angelo Sala, à acção directa da luz. No início do século XIX, Thomas Wedgwood realizou experiências e conseguiu registar silhuetas fugazes que rapidamente perdiam a definição e se esvaneciam na escuridão total. Faltava apenas o conhecimento necessário para “aprisionar” a imagem num suporte físico.

O “milagre” de Niepce e Daguerre, traduzido na condenação da imagem mecânica à pena de prisão

perpétua, poderia ter sido adiado por muito mais tempo ainda, não fora a necessidade premente que a nova sociedade burguesa sentia de dar visibilidade à sua ascensão económica e social. É este desejo que melhor justifica a oportunidade histórica da fotografia e explica ainda o enorme sucesso do invento.

O gosto da nobreza determinara o aparecimento do retrato miniatura pintado nos mais diversos suportes. A redução das dimensões teve como consequência uma redução dos custos e uma baixa nos preços. Em breve, mandar pintar o retrato deixará de ser um privilégio da aristocracia. E aquilo que era o gosto da nobreza veio servir, afinal, para dar expressão às tendências democráticas da revolução francesa de 1789.

A jovem burguesia ascendente vê no retrato miniatura “um meio de dar expressão ao seu culto do indivíduo”, como diz Gisèle Freund,⁸⁶ mas também, e por isso mesmo, um meio de rivalizar com a aristocracia. Estas práticas igualitárias funcionam, neste caso, como a “rasoira social” e têm, pelo menos, a virtude de apagar os traços de distinção duma classe. O aristocrata deixa de ser o único a poder fazer-se representar.

É claro que isto vai trazer profundas modificações para o próprio artista. Como refere Habermas,⁸⁷ os artistas vêm-se constringidos a trabalhar para um mercado. O mercado, por sua vez, encontra-se igualmente numa fase de profunda mudança, em termos de uma facilitação económica e psicológica de que vai resultar, por um lado, uma maior disseminação dos bens culturais e, por outro, uma lógica de rentabilidade segundo a qual os bens culturais passam a ser produzidos para o mercado.

Assiste-se a um crescimento na procura dos retratos miniatura e esta procura vai estar na origem do retrato-silhueta, um invento técnico que permite uma maior simplificação e rapidez na feitura dos

retratos. A ascensão do público - já não se trata simplesmente de uma tendência democrática mas de uma conquista política - continua a justificar uma procura crescente deste tipo de retrato. Novo estrangulamento se verifica e uma nova invenção tecnológica surge para lhe dar resposta, desta vez é o fisionotrafo, inventado em 1786 por Gilles-Louis Chrétien. Baseado no princípio do pantógrafo, o novo invento combinava as técnicas da silhueta e da gravura e até ao aparecimento da fotografia os estúdios dos fisionotracistas, nos grandes centros urbanos onde se instalaram, afirmaram-se como um verdadeiro sucesso comercial.

Desde que a imagem se democratiza que vamos assistir ao seu crescimento endémico e imparável. Este movimento não se inicia com a fotografia, vem desde a xilogravura, recebe um grande implemento através da democratização da escrita com a invenção da imprensa, marco decisivo na história da cultura humana, conhece novas possibilidades de reprodução com a heliogravura e a litografia mas vai ser a fotografia, a partir da descoberta do negativo em vidro, que vai permitir a sua reprodução ilimitada.

Na viragem do século XVIII para o século XIX, devido às características da democratização e de um novo espaço urbano, os três tipos de retratos (miniatura, silhueta e fisionotrafo) não conseguem ainda dar uma resposta satisfatória à procura crescente de um vasto público. Já é possível ver aqui uma corrida ao consumo e com ela a metamorfose do público em massa, fenómeno directamente relacionado com a crescente ascensão das massas e do seu protagonismo político e social.

É também possível ver nestes três produtos características típicas associadas ao fenómeno do consumismo. Resultando desta procura, o retrato-silhueta e o fisionotrafo podem ser consideradas como

degenerescência do retrato miniatura. Também aqui, ao ganho na quantidade corresponde uma perda na qualidade. De facto, o fisionotrago resultava numa produção em série de retratos muito parecidos entre si, apesar das naturais e evidentes diferenças entre cada um dos modelos, há uma uniformidade de estilo imposta pelo próprio meio a que era impossível escapar.

Resumindo, numa perspectiva do mercado da imagem, é esta a situação quando é inventada a fotografia:

1. assiste-se a um estrangulamento na capacidade de produção de retratos de modo a responder à crescente procura do público;

2. a qualidade dos retratos vai decrescendo com a introdução de novas técnicas que visam aumentar a produtividade;

3. o mercado do retrato estava limitado ao espaço urbano.

Apesar do surto de migração dos campos para os centros urbanos que se verifica com a revolução industrial em curso, a grande massa do povo vivia ainda na província e vai ter que esperar que a fotografia venha ao seu encontro para, também o povo, através do retrato, perpetuar no tempo a sua imagem, reconhecendo-se-lhe assim a igualdade de oportunidades.

Mesmo que na esfera pública plebeia, para usar a terminologia de Habermas, não se tenha sentido e exprimido aquela necessidade que motivou o aparecimento da fotografia e que é característico do modelo liberal da esfera pública burguesa, isto diz da particularidade do invento que, desde o seu aparecimento, mostrou uma estreita ligação às massas.

Certo porém é que o invento deu à plebe a oportunidade de imitar a burguesia, como o retrato miniatura dera à burguesia a oportunidade de imitar a aristocracia e, nesta precisa medida, exhibe os traços da democratização que caracteriza a modernidade.

A esfera pública burguesa é sem dúvida o motor, o elemento dinâmico neste amplo processo de mudança global da sociedade. O público burguês era, até à data do aparecimento do retrato fotográfico, o público por excelência do retrato miniatura e vai continuar a sê-lo até por volta de 1850, altura em que a profissão de pintor de retratos deixou de ser sustentável, precisamente pela concorrência do retrato fotográfico que, graças à utilização do negativo em plástico, chega a preços que “arrasam” toda a concorrência. Mas o público burguês não é um “target” no sentido actual deste termo. De facto, nesta altura ainda é o público quem domina o mercado. É a partir dos anos 50, através da reprodução massiva e em série que caracterizará também o mercado da fotografia, que o produto se imporá ao consumidor.

A necessidade do público burguês mandar fazer o seu retrato é o elemento comum entre o fisionotrago e a fotografia, é neste sentido que podemos ver no fisionotrago o precursor ideológico da fotografia, como diz Gisèle Freund.⁸⁸

Os aspectos técnicos do novo invento nada têm a ver com as técnicas de pintura ou desenho dos retratos. A fotografia surge com as experiências químicas para revelar e fixar as imagens e o seu “parente” mais próximo encontra-se na litografia, que terá inspirado Niepce nas suas descobertas. Isto reforça a ideia de que, tratando-se a fotografia de algo verdadeiramente inovador, não é um fenómeno de geração espontânea, desligado do seu contexto. Atente-se então no contexto geral em que o invento fotográfico se deve inserir.

Desde logo no contexto económico em que a fotografia surge como uma verdadeira revolução tecnológica, pois constitui uma resposta inovadora a uma situação em que a procura de aumento de produtividade encontrara um estrangulamento.

Depois, há ainda um outro aspecto verdadeiramente revolucionário no processo fotográfico. É que, para além de responder cabalmente à procura, com o retrato fotográfico vai-se verificar uma inversão surpreendente na tendência crescente para a perda de qualidade, característica dos retratos obtidos pela silhueta e pelo fisionotrago e, neste campo, situamo-nos num aspecto particular do contexto estético.

No contexto sócio-político podemos dizer, com Gisèle Freund que acompanhamos de perto neste capítulo, que “o retrato fotográfico corresponde a um estado particular da evolução socialista: a ascensão de amplas camadas sociais em direcção a um maior significado político e social.”⁸⁹

Como, finalmente, não podemos deixar de olhar este fenómeno, que qualificamos de revolucionário, como integrado numa outra revolução mais vasta e que se encontrava em curso: a revolução industrial.

1.2. Formas latentes

A “nova descoberta” vai ser oferecida a um público que, embora reclamando-a com insistência, ainda não educou o olhar para a racionalidade. O público reage à novidade da fotografia traduzindo o seu natural espanto em expressões arcaicas dos modelos de pensar, esquemas mentais e referências culturais das antigas formas de poder, que a própria modernidade apostava em relegar para um plano secundário.

O jornal londrino *The Times*, de 24 de Março de 1841, ao fazer uma reportagem sobre a inauguração do primeiro estúdio profissional de retrato em Inglaterra, situado nas águas furtadas do Instituto Politécnico, hoje Universidade de Westminster, inicia o artigo nestes termos: “O apartamento apropriado para o processo mágico, se assim lhe podemos chamar...”⁹⁰

O autor da reportagem poderia ter encontrado termos técnicos mais de acordo com a realidade do processo fotográfico e consentâneo com o espírito positivista da época, mas a fórmula utilizada terá sido a mais adequada para atingir o público a quem se dirigia e aquela que melhor traduzirá o relacionamento do público com a fotografia. Nestas reminiscências de um passado próximo há, sem dúvida, um obscurantismo cúmplice, naturalmente baseado tanto numa economia de explicações como numa poupança de esforço mental.

Nadar estabelecia um paralelismo entre a noite, onde reinava o Príncipe das Trevas, e a câmara escura, onde se desenvolvia o processo fotográfico. Muitos fotógrafos alimentavam também esse ambiente de misterioso secretismo que rodeava a sua actividade, com uma série de rituais que talvez mais não pretendessem que preservar a “alma do negócio”.

O lendário gato de Rejlander, usado como um primitivo fotómetro, era colocado no local destinado a quem iria posar. Examinando a íris dos olhos do gato, extremamente sensíveis às variações de luz, Rejlander decidia se as condições eram adequadas para fotografar. Com a íris fechada tínhamos fotografia, caso contrário mandava o cliente para casa à espera de melhores dias! Para esta prática engenhosa o público não procura a explicação racional, o que passa para a memória colectiva é o insólito da situação imediatamente associada às práticas de feitiçaria onde era vulgar a presença deste felino.

John Szarkowski, em 1975, refere num artigo publicado no New York Times que “há uma geração, a fotografia era ainda considerada pela maior parte das pessoas como uma especialidade esotérica, praticada por indivíduos estreitamente relacionados com os alquimistas”.⁹¹

Mas, se um século de iluminismo ainda se mostrava insuficiente para esclarecer as mentes e apagar estes tiques de linguagem, pelo menos os fotógrafos já não corriam o risco de ser lançados à fogueira.

Há sem dúvida algo de surpreendente no momento em que a fotografia faz a sua aparição e há uma compreensível excitação em torno deste invento que pode ajudar a compreender esta atitude em relação à fotografia. A maior surpresa era constatar que não era a mão humana a responsável pela produção das imagens. Até ao aparecimento da fotografia, a única imagem que não tinha sido feita pela mão do homem era a imagem de Cristo impregnada no Sudário de Turim.

“Imago lucis opera expressa”. Deixar a luz operar deve ser o objectivo da presença discreta do fotógrafo, que faz da luz o artífice mágico das imagens que se fazem sozinhas.⁹² É a luz quem produz as imagens. A luz, matéria-prima de que a fotografia vive, encontra a sua fonte primeira no astro rei, é matéria divina criada pelos deuses que o homem ousa agora recriar. Fazer fotografia era entendido pelo público como lidar com forças ocultas e, nestes termos, a fotografia é um desafio, uma provocação, como refere Pedro Miguel Frade.⁹³ Esta *archeïropoiética* da luz não deixa, porém, de glorificar a capacidade criadora do homem que disputa aos deuses o protagonismo na obra da criação. Deus disse: - Faça-se a luz! e o homem disse à luz: - Faz as imagens!

É esta provocação que o *Leipzig City Advertiser* não suporta e que por isso ataca nestes termos o anúncio do prodigioso invento: “O desejo de capturar os reflexos evanescentes não só é impossível, mas o mero desejo em si, a vontade de assim o fazer, é uma blasfémia. Deus criou o Homem à sua imagem, e nenhuma máquina feita pela mão humana pode fixar a imagem de Deus. Será possível que Deus tenha abandonado os Seus

eternos princípios, e permita que um francês dê ao mundo uma invenção do diabo?”⁹⁴ Por ironia do destino será na Alemanha, durante a república liberal de Weimar, que irão surgir os primeiros jornais ilustrados com fotografias, dando-se assim início ao jornalismo fotográfico ou fotojornalismo. Independentemente do teor do texto da notícia, que nos diz da ideologia que dominava o jornal, importa referir o papel da imprensa que em 1839 já se consolidara como um novo espaço público que cria e garante contactos e comunicações permanentes.

Mas o invento não despertava apenas evocações da magia e da feitiçaria. O francês Jean Claudet (1797-1867), um dos primeiros comerciantes da fotografia e o primeiro a utilizar a luz vermelha no laboratório (câmara escura), em 1851 mudou o seu negócio para Londres onde abriu uma casa comercial à qual pomposamente chamou “Templo à Fotografia”. Este último exemplo, para além das várias leituras optimistas onde se pode ver um claro ascendente da actividade fotográfica (1851 é um ano chave pois foi a partir desta data que se passou a utilizar o negativo em vidro que permitia uma mais rápida e económica duplicação das cópias), poderá revelar ainda pretensões a que a nova técnica de produção mecânica de imagens se afirmasse, ela própria, como valor de culto. Ora, para que algo de tão insólito pudesse acontecer, era preciso viver-se uma situação de crise e descrédito em relação às próprias instituições religiosas. Claudet candidatava-se a grande sacerdote da nova religião sabendo de antemão que os fregueses estavam do seu lado.

Em relação ao poder político a atitude de contestação é mais explícita e frontal. A nova burguesia tinha já ganho a batalha política. É elucidativa a história do parisiense que em 28 de Julho de 1831 expôs o seu retrato ao mesmo tempo que o do rei Luís Philippe, fazendo-o acompanhar pela seguinte legenda: “Não

existe qualquer distância entre Philippe e eu; ele é rei-cidadão, eu sou cidadão-rei.”⁹⁵

Num caso como no outro há uma crise de autoridade evidente. Religião e aristocracia perdem o fervor, a dedicação e a devoção dos seus fregueses. Estão criadas as condições para o triunfo da ideologia burguesa.

Para além dos aspectos que atentam nas relações da fotografia com os públicos, tanto produtores como fruidores, podemos ver nas características do próprio processo técnico as marcas do passado que transitam para as novas formas de expressão. São marcas latentes, é certo, com o estigma da ameaça de desvanecimento, algo condenado a desaparecer, registos fugazes e transitórios de memória que podem ou não vir a ser revelados. Nesta procura e decifração das marcas consiste o trabalho difícil da arqueologia fotográfica, um trabalho árduo a fazer (mas enfim, também só em 1840 Fox Talbot descobriu o fenómeno da imagem latente e diz-se que acidentalmente).

Assim, nas primeiras fotografias - os daguerreótipos, é possível detectar a presença da marca da peça única e autêntica, característica fundamental na pintura. De facto, o daguerreótipo registava na parte posterior da *camera obscura* uma imagem em positivo, por um processo que podemos chamar de positivo directo, sem a intervenção do negativo, inventado mais tarde por Talbot. Muito embora fosse possível, tal como na pintura, fazer imitações e fotografar o mesmo motivo por várias vezes ou com múltiplas máquinas fotográficas, em qualquer dos casos haveria sempre uma primeira, a autêntica. A cada acto fotográfico corresponderia apenas um único exemplar revelado e fixado. A descoberta do negativo é que constitui a chave para a explicação da reprodução em série da fotografia. O negativo começa por ser em

papel, depois em vidro, a seguir em acetato e agora pode deixar de existir graças ao processo digital. Em qualquer dos casos, a lógica deste aperfeiçoamento técnico obedeceu sempre às exigências do mercado.

O relacionamento dos sujeitos com as obras de arte ou com os bens culturais, no período que vai de meados do século XVII a meados do século XVIII, também se vai alterar radicalmente em relação aos séculos antecedentes. Mas, por mais revolucionárias que possam ter sido as inovações introduzidas pelas novas técnicas mecânicas de expressão visual, há marcas nos novos dispositivos técnicos que deixam perpassar a ideia de uma evolução eterna e harmoniosa. O dispositivo de enquadramento, que já era importante na pintura, é um bom exemplo desta marca profunda da evolução na continuidade.

Philippe Dubois distingue com clareza entre o corte fotográfico (*découpe*) e o enquadramento pictural (*cadre*). Assim, na pintura o espaço já existe (o enquadramento pictural é um universo encerrado) e o pintor introduz nele o assunto. Há uma adjunção num espaço em que os limites já estão previamente dados. No corte fotográfico o enquadramento corresponde à escolha de um assunto que já existe num espaço mais vasto donde é retirado. O fotógrafo não adiciona, subtrai.

As diferenças são evidentes, mas também é óbvio que não pode deixar de se ver o mecanismo ou dispositivo de enquadramento que persiste e lhes é comum, quer ele condicione ou escolha, quer ele remeta para o interior quer para o exterior. O mesmo se passa em relação ao ecrã do cinema, como refere Paulo Filipe Monteiro,⁹⁶ apoiando-se em Pascal Bonitzer, “sabemos desde André Bazin que o ecrã de cinema não funciona como moldura de um quadro, mas como «um *cache* que só mostra uma parte do acontecimento». O espaço do quadro é centrípeto, o do ecrã é centrífugo”.

Metaforicamente, os limites traçados pelo enquadramento são o elemento reorganizador da estabilidade eterna, que perdura para além das convulsões, das derrocadas e de todo o tipo de mudanças, precisamente porque são símbolo de ordem, contenção e harmonia.

As formas geométricas só por si serão insignificantes, mas não deixam por isso de ser reveladoras. Os formatos da fotografia começam por ser quadrangulares (e o que há de mais estável e regular que um quadrado?). Depois, procurando um equilíbrio com o campo de visão, adopta-se a proporção do rectângulo dourado como a forma continente de maior equilíbrio e harmonia possível.

É impensável ou impossível escapar a estes limites?

A verdade é que nos géneros mais recentes das formas de expressão visual, como é o caso das imagens holográficas em que natureza do próprio suporte da imagem parece não ter limites marcados, não se vislumbra qualquer traço de enquadramento.

Em resumo, é impossível olhar a fotografia, invento revolucionário sem dúvida, como um processo que representa um corte radical com as formas culturais que lhe são anteriores.

Além disso, o relacionamento do público com a fotografia não implica uma mudança radical nas formas de pensar e nas formas linguísticas que dão expressão ao pensamento. A persistência da fotografia, a sua presença constante e crescente na sociedade moderna acabará por ser um factor importante na mudança da visão que o público tem de si próprio, dos outros, das coisas e da vida.

A fotografia revelar-se-á como um importante meio de educação do olhar para a modernidade.

A fotografia olha o público na sua modernidade e dá-lhe a possibilidade de nela se rever, numa tomada

de consciência - revelação das marcas latentes de racionalidade que o público paulatinamente vai trabalhando.

1.3. Súbitas revelações

A divulgação da descoberta da fotografia foi tema de conversa nos salões parisienses, não como um motivo de discussão, característica daquele espaço público (com os poucos dados disponíveis era impossível emitir juízos críticos), mas para despertar a atenção do público, chamando-o para que ocorresse em massa à sessão da Câmara dos Deputados em que Arago iria fazer a apresentação e a proposta de democratização do invento.

Podemos ver nesta apresentação, para além do “namoro a três” que de facto aconteceu entre o comerciante Daguerre, o pintor Delaroche que produziu o texto do discurso e o político e cientista Arago que o proferiu, uma “jogada” política da oposição que consegue mobilizar o público para através da sua presença pressionar e influenciar a tomada de decisão do poder político (hoje é prática corrente nas sessões do nosso Parlamento mas em 1839 deve ter sido algo surpreendente). A partir deste relato é possível ter ainda uma dimensão real do salão, espaço público que funcionava como polo dinamizador da nova sociedade emergente com a modernidade.

Com a modernidade tudo pode ser questionado, ser motivo de discussão, ser sujeito a um juízo crítico. A discussão em torno da obra de arte fora um dos temas de debate nos salões franceses e nessa reflexão o indivíduo descobre-se a si mesmo ao reflectir a partir da obra de arte. A obra de arte, neste sentido, é um (pre)texto para a descoberta individual.

Esquecendo a discussão em torno da arte fotográfica e considerando apenas uma das modalidades da

fotografia, o retrato fotográfico, podemos dizer a seu respeito que ele reflecte, que é o espelho do sujeito que se encontra consigo próprio. Pode dizer-se do retrato fotográfico que ele é um pretexto que encoraja a auto-análise (antes ainda de Freud, que nasce em 1856 e utiliza pela primeira vez, em 1896, o termo psicanálise).

A fotografia é assim um meio que potencia a tomada de consciência da individualidade e da autonomia mas que permite exhibir simultaneamente o indivíduo para o público. Trata-se de uma dupla forma simbólica de exibição do indivíduo. A primeira é fundamental para o reforço da figura da subjectividade. A segunda para o próprio sistema democrático pois a exibição do indivíduo ao público será vital para uma sociedade democrática que se revê nos sistemas eleitorais de escolha dos representantes do povo, em nome de quem é exercido o poder. De facto, a fotografia surge como uma das formas viáveis para dar a conhecer, evocar ou relembrar a todos os potenciais eleitores os candidatos a eleger. Este assunto levanta questões interessantes mas que escapam ao âmbito deste trabalho, pensemos apenas em como é que a imagem de um candidato nos pode dar a conhecer alguém, questionemos a conversão do sujeito em objecto de *marketing* ou averiguemos porque é que estamos dispostos a admitir na fotografia uma relação, não só com a verdade mas também com o real.

A relação da fotografia com a realidade passa por um suporte onde se “aprisiona” a imagem, figura de espanto num momento inicial de revelação, deslumbramento que se apoia na fidelidade do objecto reproduzido, uma “quase presença” do ausente, mas também um elemento, por onde passam os caminhos da emoção, os momentos de recordação - *(re)cordare* é trazer de volta ao coração. Também a fotografia dos entes

queridos e ausentes reclama a sua presença e assume a forma de uma apropriação simbólica ao mesmo tempo que aproxima do indivíduo, de forma dramática tudo o que reproduz.⁹⁷ A emoção é um dos campos privilegiados da narrativa fotográfica. Outro, não menos interessante, desenha-se na extraterritorialidade e no enigma do olhar.⁹⁸

Ainda no que se refere a implicações sociais e culturais, a fotografia, através de cópias produzidas de forma mecânica, a muito baixos preços, disseminou as obras de arte dos mais famosos museus que deste modo se tornaram acessíveis às massas. “Os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.”⁹⁹

As obras fotográficas são inéditas para o público burguês e mesmo para a elite de especialistas que emergem no interior dos espaços públicos, os críticos de arte. São inéditas mas quando surgem já encontram um público que trabalhava a sua capacidade de juízo crítico. Dada a relativa proximidade da fotografia e da pintura, é compreensível que se tenham tentado aplicar na discussão da fotografia modelos de abordagem idênticos aos utilizados pelos críticos da arte pictórica. O certo é que se gerou um equívoco de “irmandade gêmea” entre fotografia e pintura que logo degenerou num “ódio fratricida”. A pintura negava o atributo de arte à fotografia a qual, para além de forma bastarda, era ainda acusada de constituir uma ameaça de morte para a pintura. A fotografia ripostava com a evidência das provas que retratavam a natureza tal qual.¹⁰⁰

Sem entrar na questão de saber se a fotografia é arte ou indústria, basta dizer agora que a fotografia constitui uma súbita revelação para os pintores. De repente o naturalismo da fotografia desvenda, por

assim dizer, a insignificância das formas de expressão artística a que o realismo conduziu a pintura. Como é que um pintor pode admitir que uma máquina e um operador sem grandes qualificações possam, em poucas horas, dar expressão gráfica tão fiel a um assunto que lhes leva, a eles verdadeiros artistas, dias e dias de apurada observação e de trabalho sofrido, até se materializar na tela dum quadro. O artista não poderia mais encontrar no realismo a forma de sublimar o seu sofrimento, isso até uma máquina podia fazer!... Situação de perplexidade e de algum desencanto. Contudo, a abstracção surge como a melhor saída para este impasse e será este o novo caminho a explorar pela pintura. Façamos então justiça à fotografia a quem coube, afinal, o mérito de ter libertado a pintura dos grilhões da figuração e da iconicidade a que se encontrava acorrentada. Feliz é o artista que se vê libertado do seu olhar mecânico e passa a ver com os olhos da alma!

Entretanto convém notar que, no contexto desta polémica, os homens de “cultura” criticavam a fotografia mas fizeram-se fotografar e, uma vez fotografados, chegaram ao conhecimento do público, não apenas pelas suas obras e pensamento mas também pela representação gráfica do seu *facies*. É curioso constatar que os novos meios de comunicação apresentam uma surpreendente “tolerância” com quem os ataca. Trata-se da capacidade de absorção do capitalismo monopolista, na perspectiva de Adorno que a classifica como a etapa de degenerescência iluminista e que se caracteriza pela capacidade de o sistema instituído retirar a virulência dos factores que o negam e contestam sem obrigatoriamente ter de recorrer à repressão física contra o adversário.

Em relação ao juízo depreciativo que se fazia da profissão de fotógrafo, vale ainda a pena referir que

se trata de uma nova profissão que traz consigo marcas da modernidade. Por se tratar de uma profissão de fácil acesso à iniciativa privada, foi para muitos uma forma eficaz de emancipação e de afirmação.

1.4. Imagens fixas

“You push the button, it does the rest”. Com este *slogan* publicitário Eastman introduziu no mercado, em 1888, a máquina fotográfica Kodak: portátil, barata, com um rolo flexível incorporado e com capacidade para registar cem imagens. Após as tomadas de vistas, o rolo devia ser devolvido com a máquina para posterior revelação. A fotografia torna-se acessível a todos e o acto fotográfico da captura das imagens fica assim, pela simplicidade do processo, ao alcance das massas.

Como se depreende pelo teor do *slogan* está já arreigada uma crença ilimitada nas possibilidades dos automatismos maquínicos que, segundo a retórica daquele discurso publicitário, quase podem dispensar a presença humana no processo.

A partir dos anos 70 entram em cena as grandes empresas fotográficas. A Eastman na América e os laboratórios dos irmãos Lumière em França. Com George Eastman (1854-1932), assiste-se a uma standardização dos materiais e equipamentos fotográficos e com a introdução do chamado processo seco, isto é, com a descoberta da emulsão de prata em gelatina seca como matéria sensível aplicada no negativo de plástico transparente, a duplicação das cópias torna-se ilimitada, rápida e a muito baixos preços. Estamos perante um processo de simplificação e de baixos custos característico da produção em série dos bens de consumo. A revolução industrial chega também à fotografia.

Como refere Maya Deren,¹⁰¹ graças aos aperfeiçoamentos técnicos introduzidos, desde as lentes até à sensibilidade das emulsões, a máquina está agora apta a produzir o máximo de resultados com o mínimo de esforço: requer apenas do seu operador uma modesta aptidão e um mínimo de energia; do assunto requer apenas que ele exista; da sua audiência que apenas possa ver. A este nível elementar, a máquina fotográfica funciona na perfeição como um meio de comunicação de massa para comunicar igualmente ideias elementares.

Walter Benjamin¹⁰² considera o primeiro decénio da fotografia, precisamente o que vai desde o seu aparecimento até a esta industrialização do processo, como o seu período áureo, em que se situam personalidades como Nadar e em que, no seu entender, a fotografia conservava ainda a aura característica da obra de arte antes da sua reprodutibilidade técnica. À unicidade e durabilidade dos *clichés* de Daguerre contrapõe a transitoriedade e a reprodutibilidade que surgem com a utilização do negativo e a conseqüente industrialização da fotografia. “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. A sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá a sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto”.¹⁰³ É a partir de 1850 que esta aura se perde e a fotografia adquire a grande capacidade de reprodução, tornando acessível a todos mesmo aquilo que se encontra mais distante.

A fotografia é uma forma de apropriação tipicamente burguesa. Com a industrialização, com a reprodutibilidade técnica da fotografia, novas formas de sociabilidade se vão gerar. Benjamin encontra nesta industrialização a noção de massa mas, ao olhá-la como uma forma sensível como as pessoas se encontram e se aproximam, como uma forma de sociabilidade, descobre nela ainda potencialidades criativas de emancipação e resistência.

Mais radical é a posição de Adorno que afirma que o indivíduo é ilusório¹⁰⁴ e que falar de necessidade não é mais que uma desculpa esfarrapada pois a indústria cultural produz, dirige e disciplina e suspende inclusive as necessidades dos consumidores.¹⁰⁵ A indústria cultural é afinal o estilo do liberalismo.¹⁰⁶

Adorno não vê associada à ideia de cultura de massa qualquer ideia de democraticidade. A massa é uma produção, surge como um produto da própria cultura liberal burguesa. Refuta igualmente a tese da democraticidade do consumo, da cultura acessível a todos, com o argumento de que o próprio público é gerado pela indústria de cultura. Esta ideia de público corresponde às audiências formatadas pela uniformização da cultura de massa, em que a diversidade é apenas aparente e também ela programada e incutida artificialmente na obra cultural, funcionando apenas como uma espécie de armadilha para “apanhar” consumidores.

Resumindo, Benjamin reconhece na fotografia um período pré-industrial em que ainda é possível encontrar traços de modernidade. Adorno vê na fotografia apenas indústria cultural, mesmo ainda na necessidade que, no entender de Gisèle Freund, justificara o invento técnico.

Arago, no já citado texto de apresentação do novo invento, traça as previsões para o futuro do dispositivo

fotográfico e fá-lo nestes termos: “...de resto, quando os observadores aplicam um novo instrumento ao estudo da natureza, aquilo que eles disso esperam é sempre pouca coisa relativamente à sucessão de descobertas de que o instrumento se torna origem. Neste género, é com o imprevisto que devemos contar particularmente”.

De facto, a fotografia é um momento chave da comunicação de massa. Está na base do cinema e da televisão e é quase omnipresente na “imensa panóplia de tecnologia do visível.”¹⁰⁷ O que aconteceu com a fotografia foi um extraordinário progresso, não apenas no sentido das inovações tecnológicas mas na “consubstanciação dos ideais de emancipação e progresso que caracterizaram o iluminismo e libertaram a humanidade do jugo tutelar dos preceitos da autoridade e dos preconceitos da tradição”.¹⁰⁸

É verdade que a partir de 1850 a fotografia se afirma como uma indústria, sendo as “carte de visite” de Disderi o exemplo que melhor ilustra este período. Mas é demasiado redutor ver apenas aí o percurso da fotografia. Há aspectos da relação da fotografia com o público que escapam aos modelos de indústria. Se inicialmente a fotografia pode ser vista como um contributo para o reforço da subjectividade, para a descoberta do eu, a partir de 1850 ela parte para a descoberta do outro. Surge o fotojornalismo, a utilização da fotografia com propósitos de denúncia das situações de miséria social, surgem as reportagens de viagem contribuindo deste modo para a descoberta do meio e para uma visão global do mundo. É verdade que estes trajectos da fotografia foram sempre aproveitados por aquilo que Adorno chama de indústria da cultura e que aparece sempre como o buraco negro em que a humanidade mergulhou, directamente do obscurantismo da Idade Média para o embrutecimento

do consumismo.¹⁰⁹ Mas não será possível escapar a esta fatalidade?

Wynham Lewis ao exaltar a moderna tecnologia,¹¹⁰ naquilo que ficou conhecido por vorticismo, sugeriu aos fotógrafos um olhar diferente para a complexidade da civilização industrial. Ela parece demasiado complexa para se poder resumir à visão redutora do modelo proposto pela escola crítica de Adorno. Neste sentido, também a fotografia poderá ajudar a encontrar os focos bruxuleantes de esperança em que Benjamin acreditava, que resistem na sociedade industrial e se localizam na sua dimensão humana.

Há, indiscutivelmente, uma dimensão humana na sociedade industrial. Ela é bem patente nos movimentos sociais de contestação às condições de insegurança, de insalubridade e de injustiça no trabalho, que caracterizaram os movimentos operários. Mas, para além destes movimentos que contribuem para a ascensão e consolidação dos ideais democráticos, é ainda possível descortinar na capacidade inventiva do homem a afirmação de mais outra vertente de dimensão humana na sociedade industrial. O progresso científico e tecnológico, que advém dessa capacidade inventiva, radica no esforço humano individual e/ou colectivo. E, nesse sentido, também a ciência, através das suas comunidades de sujeitos interventivos, se poderá afirmar como mais um dos focos bruxuleantes de esperança. É verdade que a lógica do sistema tende a absorver toda a inventiva manifestada em rasgos individuais ou colectivos, incorporando-a em processos de produção industrial que ameaçam desumanizar a sociedade, mas essa capacidade de absorção sistemática ainda não esgotou o filão do engenho e da criatividade humanas. Perante a ameaça catastrofista de uma sociedade de massa completamente desumanizada, uma comunidade de resistentes poderá ainda funcionar como levedura

num processo, um tanto ou quanto utópico, de constituição de uma sociedade comunitária ideal, por mais paradoxal que nos possa parecer semelhante hibridismo.

É já numa sociedade fortemente industrializada que vão ocorrer transformações profundas na imagética ocidental e que nos levará da reprodução mecânica das imagens fixas às imagens em movimento.

1.5. Imagens em movimento

Na primeira metade do século XIX, ao mesmo tempo que surgia e se desenvolvia a fotografia, vão sendo dados novos passos no sentido de explorar a ilusão das imagens animadas.

O espírito positivista encoraja o pensamento e aguça o engenho humano que desde Newton se interrogava sobre o fenómeno da persistência retiniana. Para além do estudo sobre os fenómenos da percepção, não deixa de ser curiosa a atenção que a ciência vai dedicar a formas de espectáculo, como a lanterna mágica,¹¹¹ e à concepção e fabricação de uma série de brinquedos ópticos, desde o taumatrópio de Herschel ao teatro óptico de Reynaud. Mas, se podemos ver os antecessores do cinema nesses brinquedos, que utilizavam desenhos e silhuetas, para que nascesse o cinema propriamente dito, como diz Sadoul, faltava utilizar a fotografia.¹¹²

O cinema surge quase naturalmente com o “amadurecimento” da fotografia como invento técnico. A consolidação da indústria fotográfica veio ajudar a resolver alguns dos problemas técnicos sentidos e a tornar possível não só a recolha dos instantâneos, para decompor o movimento, como também a sua adequada exibição, para se reconstituir ou se proceder à síntese desse movimento.

A física óptica, a química e a mecânica foram as principais componentes científicas a impulsionar este processo inventivo - mais evolucionário que revolucionário. De facto, no tocante à invenção técnica, tal como aconteceu com a fotografia, o cinema não resulta de um feliz acaso. Antes pressupõe todo um longo processo de gestação e maturação no qual a fotografia, como exemplo óbvio, desempenhou um papel decisivo.

Afinal trata-se de, numa verdadeira exploração das capacidades de reprodução mecânica da imagem, conferir às imagens a ilusão de movimento, através de fotogramas e de dispositivos de projecção adequados. Assiste-se à passagem da imagem fixa pelo processo fotográfico, que permite a decomposição e a análise do movimento, à reconstituição ou síntese desse movimento, pelo processo cinematográfico.

A máquina fotográfica e a câmara de filmar têm muitos aspectos em comum.¹¹³ Não só os aspectos técnicos em si mas uma série de implicações inerentes aos próprios dispositivos técnicos e às relações que eles permitem estabelecer entre operadores e audiências. Como diz Arnold Hauser,¹¹⁴ “o filme é, sobretudo, uma “fotografia” e, como tal, já é uma arte técnica, com origens mecânicas e visando a repetição mecânica, por outras palavras, graças ao baixo custo da sua reprodução, é uma arte popular e fundamentalmente “democrática”. Para além disso, como refere Morin,¹¹⁵ “a originalidade do cinematógrafo é relativa. Edison já havia animado a fotografia e Reynaud projectara sobre um ecrã imagens animadas. Mas é essa relatividade do cinematógrafo - ou seja, na relação criada, dentro dum único sistema, entre a fotografia animada e a projecção - que reside a sua originalidade.

Na fotografia, a fidelidade às aparências das formas dava já uma surpreendente impressão de realidade.

Com o cinematógrafo, a impressão de realidade aumenta graças ao movimento projectado sobre o ecrã.

O cinematógrafo aumenta duplamente a impressão de realidade da fotografia, na medida em que, por um lado, restitui aos seres e às coisas o seu movimento natural, e, por outro lado, os liberta tanto da película como da caixa do quinetoscópio, projectando-os sobre uma superfície em que parecem autónomos.”¹¹⁶ A história contada pelas imagens em movimento tende para uma completude e para uma coerência que lhe parecem dar uma autonomia, independentemente, portanto, do relato que a constrói. A história aparece, assim, dotada de uma existência própria que a constitui em simulacro do mundo real.

No ecrã a luz faz-se escrita. Se na fotografia a escrita da luz era ainda “letra” morta, à semelhança dos caracteres ou das gravuras impressas no suporte de papel, no ecrã assistimos ao jogo da escrita que se revela no instante e continuamente, fenómeno esse que traduz uma nova concepção do tempo.

Na fotografia e no cinema podemos classificar estruturalmente as imagens em função da representação da estrutura temporal da realidade através da imagem. Na fotografia a temporalidade baseia-se na simultaneidade de todos os elementos da imagem e nisso consiste a sua dimensão temporal, própria das imagens isoladas. No cinema esses mesmos elementos estão ordenados de modo a não actuarem em simultâneo mas através de um certo tempo e esta é a dimensão própria das imagens sequenciais a que também chamamos, com alguma incorrecção, imagens em movimento.¹¹⁷

Nesta medida podemos afirmar que a imagem cinematográfica é radicalmente nova, não só por representar um movimento mas também porque ela própria se encontra em movimento, como destacaram

Münsterberg, ou Michotte e seus seguidores na aproximação fenomenológica ao cinema, e também Metz nos seus primeiros artigos de 1964.

Para Gilles Deleuze¹¹⁸ a imagem-movimento encarna-se no plano, definido este como “corte móvel da duração”. Deleuze estabelece três variedades de imagem-movimento: imagem-percepção, em que predomina o processo perceptivo; imagem-acção, com predominância do processo narrativo e imagem-afecção, com o predomínio do processo afectivo e expressivo. A montagem de um filme consiste também na combinação destas três variedades, embora haja a predominância de uma delas, o que nos levará a falar de uma montagem activa, perceptiva ou afectiva.¹¹⁹

Esta proposta é conciliável com as leituras que temos vindo a fazer do conceito de distância. Assim, uma distância adequada que se traduz num plano de conjunto é aquela que nos permite uma melhor percepção de todas as coisas. À redução das distâncias corresponde um decréscimo proporcional dos níveis de percepção e um crescente nível de envolvimento afectivo. Por isso é que um jogo inteligente dos planos pode permitir que se estabeleça um equilíbrio entre razão e coração.

No processo de gestação do cinematógrafo, para além das dificuldades técnicas já referidas, o desafio humano foi ainda estimulado pela curiosidade e pelo fascínio do brinquedo e do espectáculo.¹²⁰ Diz Morin que “é precisamente no momento em que a obtenção da mais apurada fidelidade deveria orientar o cinematógrafo para aplicações científicas e fazer-lhe perder todo o interesse espectacular, que Lumière, ao apontar a câmara pelo puro prazer da contemplação, transforma as imagens em espectáculo.”¹²¹

As imagens movem-se no sentido da espectacularização e o espectáculo move-se no sentido da

industrialização e das massas. Vejamos o que diz Arnold Hauser: “ O cinema significa a primeira tentativa, desde o começo da nossa moderna civilização individualista, de produzir arte destinada a um público de massa. Como se sabe, as mudanças na estrutura do público teatral e do público leitor, relacionadas no começo do século com o surgimento do teatro de *boulevard* e do folhetim, formaram o verdadeiro início da democratização da arte, que atingiu o ponto culminante com a afluência maciça aos cinemas. A transição do teatro privado das cortes dos príncipes para o teatro estatal e municipal da burguesia, e depois para as fundações teatrais, ou da ópera para a opereta e desta para a revista, marcou as fases separadas de um desenvolvimento caracterizado pelo esforço de captar círculos cada vez mais vastos de consumidores, a fim de cobrir os custos dos crescentes investimentos.(...) os frequentadores de cinema do mundo inteiro têm de contribuir para o financiamento de uma superprodução.”¹²²

A busca desenfreada da espectacularidade corresponde a um novo olhar burguês submetendo tudo a uma nova lógica de industrialização - a do lucro, ou da rentabilização dos investimentos a qualquer preço.

Deste modo tornam-se pertinentes os esforços para introduzir uma dimensão ética no novo espaço comunicacional dominado pelas imagens mecânicas fixas e em movimento.

2. Para uma ética da visão

Nos notáveis ensaios de Susan Sontag pude encontrar uma menção explícita à dimensão ética da fotografia. A autora, a propósito da “insaciabilidade do olhar fotográfico” começa por referir que “ao ensinarmos um novo código visual, as fotografias transformam

e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão.”¹²³ Sontag, na crítica implacável que faz “ao ambiente que consideramos moderno” acusa a fotografia de ser responsável pela formatação “moral” da visão. Não se trata apenas do que vale a pena olhar mas da determinação do que deve ou não deve ser visto, do que é bom ou mau ver. Dizer que as fotografias são uma ética da visão parece-me, contudo, surpreendente e tão injusto para a fotografia quanto para a ética. Por um lado agigantam-se a importância social da fotografia, por outro, parece diminuir-se a importância das questões éticas. Porém Sontag acaba por calar esta minha perplexidade ao esclarecer que “o limite do conhecimento fotográfico do mundo consiste em que, embora possa despertar consciências, nunca pode ser um conhecimento ético ou político”¹²⁴ e ao responsabilizar as práticas fotográficas pela invasão nos domínios da consciência, já que “a omnipresença da fotografia tem um incalculável efeito na nossa sensibilidade ética.”¹²⁵

Susan Sontag afirma ainda que “o conteúdo ético da fotografia é frágil. Com a possível exceção das fotografias desses horrores, como as dos campos nazis, que alcançaram o estatuto de pontos de referência éticos, a maioria das fotografias não mantém a sua carga emocional.”¹²⁶

Ao associar ética e emoção, Sontag parece ter uma perspectiva da ética bem diferente da defendida por Lévinas, muito embora venha a utilizar uma terminologia com algumas afinidades ao referir que “o primeiro contacto com o inventário fotográfico do horror absoluto é uma espécie de revelação, o protótipo da revelação moderna: uma epifania negativa.”¹²⁷

Mas vamos então prosseguir na tentativa de abordagem do retrato fotográfico à luz do conceito levinasiano de Rosto, já atrás exposto.

No processo de produção e de consumo das imagens fotográficas é possível distinguir múltiplas situações em que, a diferentes níveis, vários relacionamentos podem ocorrer. Para a temática aqui abordada afigura-se conveniente destringer entre o acto fotográfico em si e o acto de difusão das imagens fotográficas, havendo uma situação intermédia que se refere à relação possível entre o autor (fotógrafo) presente no acto fotográfico, e o consumidor (espectador) sujeito que se encontra no final da cadeia de difusão dessas imagens.

O acto fotográfico seria, de acordo com o tema em análise, o momento por excelência em que ocorre o face-a-face entre fotógrafo e modelo.¹²⁸ Podendo ainda acontecer, a este nível, que o modelo é simultaneamente o fotógrafo (trata-se do auto-retrato que levanta questões muito específicas).

Na relação entre o fotógrafo e o espectador pode dizer-se que “ao decidirem como deverá ser uma imagem, ao optarem por uma determinada exposição, os fotógrafos impõem sempre normas aos temas que fotografam” e, assim sendo, a fotografia “molda a experiência” do sujeito.¹²⁹

No processo de difusão, de uma maneira geral, um dos sujeitos implicados está ausente. Neste processo podemos distinguir ainda várias situações: a que ocorre quando o espectador vê um retrato fotográfico; a que se traduz num possível relacionamento entre o modelo fotografado e o espectador, que pode ir desde o desconhecimento total até à intimidade; e, finalmente, o processo de difusão da fotografia implicando uma rede de instâncias intermediárias envolvidas no mercado da imagem.

Não irei abordar exaustivamente todas as situações apresentadas, refiro de passagem que nas relações entre o fotógrafo e o modelo parece ser interessante salientar que, regra geral, o outro não se afirma como uma ameaça para o fotógrafo, sendo antes este quem constitui uma ameaça, pelas características do próprio dispositivo de captura de imagens que “aponta à sua vítima”. Este aspecto torna-se ainda mais evidente no caso dos *paparazzi* e em outras situações de utilização da chamada “câmara oculta” em que o fotógrafo se comporta como um *voyeur*,¹³⁰ que vê sem ser visto. Ao evitar o outro, o fotógrafo como que recusa a si próprio a dimensão ética. Mas, mesmo resguardando-se na distância, incógnito ou protegendo-se no anonimato, o fotógrafo “escondido” não está impossibilitado da experiência ética. E isto independentemente dos fins a que se destinem as fotografias assim conseguidas: quer se trate da tentativa (mais ou menos científica) do estudo da espontaneidade do sujeito, obedecendo aos cânones do verismo ou do naturalismo; quer se trate das ignóbeis ambições monetárias dos *paparazzi* através da criação e exploração do escândalo.

Quanto às instâncias intermediárias que referi, as questões éticas que se colocam dizem sobretudo respeito ao que consideramos como obrigações e, por isso, classificamos de questões deontológicas. Também a este nível são fundamentais os aspectos teleológicos, sendo que quase sempre os fins visados são de natureza puramente mercantil, assistindo-se, deste modo, a uma exploração do outro sob a forma de imagem.

Quanto à situação em que o espectador se confronta com o modelo fotografado refiro apenas a questão que diz sobretudo respeito às reacções que a imagem do outro produz no espectador. Trata-se de um domínio em que facilmente se resvala para as questões de moralidade e que muito boa gente parece

disposta a confundir com a ética. Mais interessante parece ser a posição defendendo que “o retrato fotográfico se inscreve numa longa tradição artística, de igual modo com uma preocupação pela qualidade estética da imagem como pela representação fiel de uma fisionomia. A fotografia juntava um novo elemento ao retrato, a credibilidade e, talvez mais importante que isso, o sentimento de uma comunhão com o sujeito.”¹³¹ Este sentimento de comunhão ajudará a compreender melhor o ponto seguinte.

Porque o momento em que o espectador é confrontado com um retrato fotográfico constitui a forma mais frequente e de maior “peso social” no relacionamento com o retrato fotográfico, passo a analisar com maior minúcia esta última situação. Neste “encontro” somos constante e insistentemente confrontados com imagens dirigidas à nossa atenção. A fotografia tem, por natureza, uma “capacidade de agredir”¹³² e de tal modo que a responsabilidade pela autoria da agressão se esbate no anonimato e ignorância já que, quase sempre, desconhecemos quem foi o seu autor, o modelo fotografado e demais circunstâncias que rodearam o acto fotográfico. No entanto, somos solicitados a olhar os modelos assim (re)apresentados; dalguns, nunca mais voltaremos a ver o retrato; doutros, seremos obrigados a olhar as imagens dos seus rostos ou dos seus corpos até à saturação. Quanto a estes, a imagem impõe-nos uma familiaridade que nos leva a alimentar a ilusão de conhecer alguém que, efectivamente, nunca tivemos ou teremos sequer a oportunidade de encontrar num face-a-face. De que modo, então, a face no retrato fotográfico pode ser Rosto? E, se de qualquer modo o puder ser, de que forma se pode revelar, já que a revelação do Rosto é palavra?

Na pose de simples espectadores somos levados a formular juízos estéticos, de valor, ou outros.

Experimentamos alguns desejos, sublimamos muitos mais, enfim, reagimos aos estímulos visuais. Trata-se, porém, de uma relação entre o sujeito e o objecto em que o sujeito tem acesso à forma das coisas mas, “sob a forma as coisas escondem-se”.¹³³ Não se trata, por isso, de desvendar um segredo ou enigma escondido nas formas do rosto, como diz Barthes, o que interessa interrogar na fotografia é a evidência.

Pela forma, o retrato de um rosto, belo ou feio pouco importa,¹³⁴ é apenas um objecto que exhibe essa beleza ou fealdade. Nesta medida, parece não fazer qualquer sentido tentar aplicar ao retrato fotográfico a dimensão ética tal como ela é formulada por Lévinas. Muito simplesmente porque as “coisas” se passariam a outro nível que não ao da simples visão de um objecto. De facto, se na visão do Outro ao reificá-lo eu anulo a alteridade e toda a possibilidade ética, como é que na visão do objecto (a coisa, a “res” que é o suporte de papel em que estão impressos vestígios de nitrato de prata enegrecidos pela luz, revelados¹³⁵ e fixados), eu posso “ver” a manifestação do Infinito?

Numa perspectiva hedonística, se o bem é prazer, satisfação ou um outro estado emotivo, então faria sentido um juízo de aprovação ou reprovação, de recatidão ou incorrecção, de bondade ou maldade face a um qualquer retrato fotográfico. Seria bom aquele que me proporcionasse prazer ou satisfação ou outro estado emotivo que, em última análise, se traduziria no meu agrado. Seria mau o que produzisse efeitos contrários. Mas, para Lévinas o bem não é prazer, é virtude, é um estado de vontade ou conhecimento, um estado do intelecto. Então, como é que o retrato fotográfico é dado ao meu conhecimento?

A fotografia, por um lado, atesta a distância e vive na distância que separa os sujeitos, por outro, no retrato fotográfico as particularidades ou as formas

do rosto ou do corpo são insignificantes para a relação transcendental em que consiste a alteridade (ou a Eleidade, para utilizar a terminologia de Lévinas).¹³⁶ A dimensão ética do rosto dá-nos do rosto uma visão sem imagem, “desprovida das virtudes objectivantes, sinópticas e totalizantes da visão”.¹³⁷ Lévinas apenas presta alguma atenção a uma das particularidades do rosto: as rugas, e fá-lo para tematizar as concepções do tempo. Precisamente pela ênfase colocada no passado, na ideia de anterioridade que se afirma no ser como um presente que foi.¹³⁸

Ao atribuir a visão da verdade à visão directa de uma realidade supra-sensível, Lévinas pode, em certa medida, ser considerado como um novo iconoclasta.¹³⁹ Não quer isto significar a rejeição total e radical das imagens. Nesta matéria, Lévinas apenas diz que a questão ética tem origem no Rosto sendo que este não é a imagem dada pelas suas formas: ou seja, as imagens são, neste caso, irrelevantes. São apenas imagens.¹⁴⁰

Não quer tão pouco dizer que há uma condenação das imagens, como se de um caso de moralidade se tratasse. Mesmo no caso dos retratos de nus e até no caso limite dos nus pornográficos, relevaria a posição de Lévinas em relação ao corpo. Este é a articulação entre o ser livre, mas necessitado, e o mundo. Para Lévinas a necessidade não tem o sentido negativo que lhe é atribuído desde Platão - como algo que não temos. A necessidade é a ruptura, a distância entre o homem e aquilo de que ele depende. A fotografia de um nu estaria assim na distância que não é ainda o encontro com o Outro. Esta distância é a condição desse encontro e o lugar muito preciso desta “distância” necessitada ou carente é o corpo. Os retratos dos nus são como a promessa apetitosa de uma fruição, promessa que revela as necessidades dum corpo

carente e se converte em desejo. Mas, “o apetecível não sacia o desejo, antes o fortalece.”¹⁴¹ Ou, como diz Susan Sontag “a sensação do inatingível que as fotografias conseguem evocar alimenta os sentimentos eróticos daqueles para quem o desejo é estimulado pela distância.”¹⁴²

Se na perspectiva de Lévinas, para além desta secundarização das formas, a imagem fotográfica do outro sujeito é passível de ser entendida como o testemunho da objectivação do outro¹⁴³ (o retrato fotográfico pode ser uma prova documental do outro tratado como objecto) também segundo Lévinas não é indispensável a presença física do outro para a ocorrência do “momento” ético. De facto, para Lévinas o ponto mais alto do encontro com o Outro é ao mesmo tempo a infinidade da sua ausência - a Glória do Infinito. Se a relação com o Infinito é essencialmente proximidade e significação esta proximidade não pode ser entendida como presença física. O outro não me é próximo pelo simples facto de estar ao meu lado. A aproximação é diacrónica não sincronizável, aproximação que a representação e a tematização dissimulam transformando em signo da partida e reduzindo desde logo a ambiguidade do rosto, quer seja a um jogo fisionómico, quer seja à indicação de um significado.¹⁴⁴

Assim, enquanto simples representação do sujeito, o retrato fotográfico reduz a ambiguidade do rosto a um jogo fisionómico ou à indicação de um significado, o que encontra plena aplicação no género que é considerado como retrato psicológico. De facto, um dos aspectos a considerar na prática fotográfica diz respeito às posições que defendem que esta pretende conhecer o carácter humano, através das exteriorizações sensíveis espelhadas no rosto. A prática fotográfica aproximar-se-ia assim da Fisiognomonía ou da Psicologia. O rosto seria como que o espelho do interior,

cabendo ao fotógrafo saber desvendar os segredos da alma humana.¹⁴⁵ Nesta perspectiva a fotografia poderia registrar essa revelação da essência do sujeito. Esta é, pelo menos, a pretensão expressa por Karsh e já antes reconhecida aos trabalhos de Nadar ou Le Gray. Mas, quanto a este aspecto, a posição de Lévinas é bem clara: o Infinito não está escondido nas aparências dadas pelas formas do rosto ou mesmo do olhar que nos olha.¹⁴⁶ Não se explica a Ética pela Psicologia.

Mas, se o retrato fotográfico é dado ao meu conhecimento como objecto que é, ele tem ainda a particularidade e o poder de evocar o outro que está ausente. Neste sentido, ele é proximidade e significação. De facto, na dimensão ética o Outro deverá estar sempre presente, mesmo na sua ausência física. O momento ético impõe-se ainda com mais candência e encontra pleno sentido na ausência física do outro, o que de certa maneira se encontra em conformidade com a natureza paradoxal do Rosto que se manifesta pela não manifestação.

Vamos supor um cenário, já muito repetido em guiões para cinema e para televisão, em que o mais alto dirigente de um Estado, uma grande potência mundial, se encontra sozinho frente ao botão que desencadeará um ataque nuclear à escala mundial. Mesmo na ausência do face-a-face, o Rosto está aí dramaticamente presente. Também na situação mais prosaica, que é o encontro do sujeito com uma representação imaginária de outro sujeito, faz sentido falar de questão ética. O outro faz-se anunciar pela sua imagem, pelo seu retrato. É precisamente a anunciada vinda do outro que vem pôr em causa a ordem e a comodidade da minha “boa consciência”.¹⁴⁷ Esta perturbação introduz uma ruptura no meu universo e dela recebo uma nova ordem dependendo de mim acolhê-la ou não. O Outro manifesta-se como tema,

ele é a Revelação para a minha “boa consciência” potenciando a passagem para o Infinito.

Com a afirmação da sociedade da informação, tem-se prestado particular atenção a questões relativas ao processo de comunicação em si, à sua eficácia, às questões tecnológicas, às suas implicações políticas, económicas e sociais, mas impõe-se também uma reflexão no que respeita à natureza ética do processo comunicativo, que pressupõe o encontro de vontades dos sujeitos comunicantes. O triunfo do sujeito passa pelo reconhecimento do Outro. Deste modo, a questão ética apresenta-se com toda a pertinência e subjaz em todo o processo de comunicação.

Tenta-se, de certo modo numa perspectiva romântica, recuperar o que de positivo existiria nas características de espiritualidade, poderemos inclusive falar de uma religiosidade para além das religiões, que o reforço das ideias positivistas e a “ditadura” da razão, eventualmente, nos terão roubado. O impulso que deu visibilidade às novas formas que emergem com a modernidade, porém, traz ainda consigo os aspectos dessa espiritualidade, mesmo ainda que apenas por mero arrasto. A actualidade das interrogações éticas que à nossa sociedade, felizmente, se colocam, dizem-nos que essa espiritualidade não está irremediavelmente perdida, poderá é ter ficado momentaneamente esquecida, ofuscada pelo deslumbramento do movimento de múltiplas descobertas, ancorado no espírito positivista, como aliás ficará bem patente, também, no que respeita ao domínio das imagens, desde a fotografia às imagens virtuais e holográficas.

Quanto a isso, diga-se ainda que, no surpreendente processo de afirmação das tecnologias da imagem a capacidade da sua reprodução mecânica pela fotografia, através da manipulação e domínio da luz, vem introduzir um equilíbrio e uma maior completude no

homo graficus. O predomínio do tipográfico é contrabalançado com a emergência do fotográfico. Sê-lo-á ainda mais com o cinematográfico.¹⁴⁸

Mas, entre o *homo graficus* e o *cinematograficus* vai a distância que separa o primitivismo nas práticas manuais e artesanais da comunicação visual, do notório, mecânico, automático e maquínico de todas as práticas culturais na era industrial.

Notas

⁸⁴ - “La tempête - A quelque pas du globe bruyant la terre creusée présente, dans une profondeur, quarante ou cinquante degrés de gazon. Au pied de cet escalier, se trouve un chemin pratiqué sous terre. Nous entrâmes; et mon guide, après m’avoir conduit par quelques détours obscurs, me rendit enfin à la lumière.

Il m’introduisit dans une salle médiocrement grande et assez nue, où je fus frappé d’un spectacle qui me causa bien de l’étonnement. J’aperçus, par une fenêtre, une mer qui ne me parut éloignée que de deux ou trois stades. L’air chargé de nuages ne transmettait que cette lumière pâle, qui annonce les orages: la mer agitée roulait des collines d’eau, et ses bords blanchissaient de l’écume des flots qui se brisaient sur le rivage.

Par quel prodige, m’écriai-je! L’air, serein il n’y a qu’un instant s’est-il si subitement obscurci? Par quel autre prodige trouvai-je l’Océan au centre de l’Afrique? En disant ces mots, je courus avec précipitation, pour convaincre mes yeux d’une chose si peu vraisemblable. Mais, en voulant mettre la tête à la fenêtre, je heurtai contre un obstacle qui me résista comme un mur. Étonné par cette secousse, plus encore par tant de choses incompréhensibles, je reculai cinq ou six pas en arrière.

Ta précipitation cause ton erreur, me dit le préfet. Cette fenêtre, ce vaste horizon, ces nuages épais, cette mer en fureur, tout cela n’est qu’une peinture.

D’un étonnement je ne fis que passer à un autre: je m’approchai avec un nouvel empressement; mes yeux étaient toujours séduits, et ma main pu à peine me convaincre qu’un tableau m’eût fait illusion à tel point.

Les esprits élémentaires, poursuivit le préfet, ne sont pas si habiles peintres qu’adroits physiciens; tu vas en juger par leur manière d’opérer. Tu sais que les rayons de lumière, réfléchis des différents corps, font tableau, et peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l’oeil,

par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les esprits élémentaires ont cherché à fixer ces images passagères; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'oeil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile, et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile, est celui du miroir; on y voit tous les corps voisins et éloignés, dont la lumière peut apporter l'image. Mais, ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres. Le miroir vous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun; nos toiles ne les rendent plus moins fidèlement, et les gardent tous. Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit: on l'ôte sur le champ, on la place dans un endroit obscur; une heure après, l'enduit est desséché, et vous avez un tableau d'autant plus précieux, qu'aucun art ne peut en imiter la vérité, et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager.

Nous prenons dans leur source la plus pure, dans le corps de la lumière, les couleurs que les peintres tirent de différents matériaux, que le laps des temps ne manque jamais d'altérer. La précision du dessin, la vérité de l'expression, les touches plus ou moins fortes, la gradation des nuances, les règles de la perspective; nous abandonnons tout cela à la nature, qui, avec cette marche sûre qui jamais ne se démentit, trace sur nos toiles des images qui en imposent aux yeux, et font douter à la raison si ce qu'on appelle réalités ne sont pas d'autres espèces de fantômes qui en imposent aux yeux, à l'ouïe, au toucher, à tous les sens à la fois.

L'esprit élémentaire entra ensuite dans quelques détails physiques; premièrement, sur la nature du corps gluant, qui intercepte et garde les rayons; secondement, sur les difficultés de le préparer et de l'employer; troisièmement, sur le jeu de la lumière et de ce corps desséché: trois problèmes que je propose aux physiciens de nos jours, et que j'abandonne à leur sagacité.

Cependant, je ne pouvais détourner les yeux de dessus le tableau. Un spectateur sensible, qui, du rivage, contemple une mer que l'orage bouleverse, ne ressent point des impressions plus vives: de telles images valent les choses."

in René La Borderie, *Les images dans la société et l'éducation*, Paris, Casterman, 1972, pp. 26-29.

- ⁸⁵ - Por outro lado, a fotografia emerge como a primeira forma de reprodução mecânica da imagem e, como tal, é pela fotografia que se inicia a aprendizagem das novas formas gráficas que irão ser dominantes nas indústrias culturais. Em cinema temos os fotogramas como unidade mínima de significação, imagens reveladas por processo químico, idêntico ao da fotografia, e apresentadas na forma a que a linguagem técnica chama *frame*. *Frame* é também a designação para cada uma das vinte e cinco imagens electrónicas por segundo dos produtos televisivos e videográficos. Estes, se já não requerem o processo químico da revelação, contudo, dão-se ao nosso conhecimento de forma idêntica à das imagens cinematográficas - fotograma por fotograma.
- ⁸⁶ - Gisèle Freund, *Fotografia e sociedade*, Lisboa, Vega, 1989, p. 26.
- ⁸⁷ - Jürgen Habermas, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978, pp. 50-51.
- ⁸⁸ - Gisèle Freund, *Fotografia e sociedade*, Lisboa, Vega, 1989, p. 31.
- ⁸⁹ - Idem , p. 25.
- ⁹⁰ - Robert Leggat, *A history of photography: from its beginnings till the 1920s*, in <http://www.Kbnet.co.uk/rleggat/photo/>.
- ⁹¹ - Citado por Emídio Rosa de Oliveira, *Pesquisa em torno da fotografia: ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica*, Lisboa, Universidade Nova, 1984, p. 52.
- ⁹² - Comentário de Fox Talbot citado por Pedro Miguel Frade, in *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Porto, ASA, 1992, p. 73.
- ⁹³ - Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Porto, ASA, 1992, pp. 61-101.

- ⁹⁴ - Robert Legatt, *A history of photography: from its beginnings till the 1920s*.
- ⁹⁵ - Jean Jaurés, *Histoire socialiste*, in Gisèle Freund, *Fotografia e sociedade*, Lisboa, Vega, 1989, p. 35.
- ⁹⁶ - Paulo Filipe Monteiro, *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Lisboa, Universidade Nova, 1995, p. 452.
- ⁹⁷ - É a perda da aura a que se refere Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 167-170.
- ⁹⁸ - Como diz Jacques Aumont, em “O ponto de vista”, [1981:126], ao referir-se ao “potencial narrativo da imagem, mediante a sua assimilação a um olhar”.
- ⁹⁹ - Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 104.
- ¹⁰⁰ - Na já referida reportagem do “Times”, de 24 de Março de 1841, o jornal fala nestes termos das imagens fotográficas: “as semelhanças que vimos eram admiráveis e muito próximas da verdade da natureza, belezas e deformidades exibidas de igual modo...”
- ¹⁰¹ - Maya Deren, *Cinematography: the creative use of reality, in Film theory and criticism: introductory readings*, 4th ed. New York, Oxford University Press, 1992, p. 59.
- ¹⁰² - Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 91-113.
- ¹⁰³ - Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 3ª. Ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.174.
- ¹⁰⁴ - T. Adorno e M. Horkheimer, *Dialéctica do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p.144.
- ¹⁰⁵ - Idem, p.135.
- ¹⁰⁶ - Ibidem, p. 123.
- ¹⁰⁷ - Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto*, Porto: ASA, 1992, p. 7.

- ¹⁰⁸ - António Fidalgo, *Luzes e trevas do iluminismo*, in Brotéria nº 138, 1994, p. 268.
- ¹⁰⁹ - Mas, como refere Arnold Hauser em *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, pp. 957-960, já a filosofia cultural dominante nos anos 30, professada pela maioria dos extremistas, responsabilizava a “rebelião de massas” pela alienação e degradação da cultura moderna, desencadeando por isso contra ela um forte ataque em nome do espírito e da mente. Essa maioria de pensadores, consciente ou inconscientemente reaccionária, preparou o caminho para o fascismo dando início à grande reacção mundial contra o iluminismo democrático e social.
- ¹¹⁰ - Wynham Lewis, em *Blast: review of the great english vortex*, ridiculariza os valores tradicionais a partir das teses do futurismo e do cubismo. Este movimento foi liderado ainda por Ezra Pound e ganhou popularidade com Alvin Langdon Coburn.
- ¹¹¹ - A curiosidade que o jesuíta Kirscher experimentara pela lanterna mágica chinesa e que o levou a fazer a sua pormenorizada descrição, no século XVII, radica no espírito do iluminismo, ao mesmo tempo que atesta as suas potencialidades. O espírito de descoberta, a atenção e a crença no engenho humano que “brinca” em áreas tão delicadas, pela sua proximidade com os domínios até então reservados aos poderes divinos, como era o domínio da luz na sua forma de fonte de energia e meio de expressão.
- ¹¹² - Georges Sadoul, *História do cinema mundial*, vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 38.
- ¹¹³ - Curiosamente o dispositivo óptico de selecção e captura de imagens nas duas máquinas chama-se objectiva.
- ¹¹⁴ - Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 989.
- ¹¹⁵ - Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997, p. 31.
- ¹¹⁶ - A fotografia restitui ao nosso olhar as formas reais com uma fidelidade surpreendente. Se ao realismo da fotografia adicionarmos ainda a componente movimento, introduzida pelo cinematógrafo, compreendemos porque o cinema esteve subordinado ao real antes de enveredar pela ficção, como

veremos mais adiante ao abordar a vocação narrativa do cinema.

- ¹¹⁷ - “En 1907, dans *L'évolution créatrice*, Bergson baptise la mauvaise formule: c'est l'illusion cinématographique. Le cinéma en effet procède avec deux données complémentaires: des coupes instantanées qu'on appelle images; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est «dans» l'appareil et «avec» lequel on fait défiler les images. Le cinéma nous livre donc un faux mouvement, il est l'exemple typique du faux mouvement.” In Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 10.
- ¹¹⁸ - Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 83-103.
- ¹¹⁹ - Como diz Deleuze na obra citada, p. 103, às três variedades de imagem-movimento, podemos fazer corresponder três variedades de planos em função do espaço: o plano de conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio uma imagem-acção, o grande plano uma imagem-afecção. Mas, ao mesmo tempo, recomenda Deleuze seguindo uma indicação de Eisenstein, cada uma destas imagens movimento é um ponto de vista sobre o filme como um todo, uma maneira de apreender esse todo, que se torna afectivo no grande plano, activo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, deixando cada um destes planos de ser espacial para se tornar ele próprio uma «leitura» de todo o filme.
- ¹²⁰ - De facto, o trajecto do invento aponta desde o seu início para a espectacularidade das formas de representação do visível. Como diz Edgar Morin em *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997, p. 25: “Ninguém se espanta que o cinematógrafo tivesse sido, desde o início, radicalmente desviado dos seus fins aparentes, técnicos ou científicos, que o espectáculo tivesse tomado posse dele, transformando-o no cinema. Mesmo os primeiros filmes científicos, os filmes do doutor Comandon, foram realizados a instância de Pathé que, ao procurar o maravilhoso, descobriu, de repente a ciência”.

- ¹²¹ - Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997, p. 31.
- ¹²² - Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 982.
- ¹²³ - Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 13.
- ¹²⁴ - Idem, p. 31.
- ¹²⁵ - Ibidem, p. 31.
- ¹²⁶ - Idem, p. 29 (Sontag reconhece ao fotojornalismo a capacidade para “despertar consciências”).
- ¹²⁷ - Ibidem, p. 28.
- ¹²⁸ - Utilizo o termo modelo para me referir a todo e qualquer sujeito que se faz fotografar ou é fotografado.
- ¹²⁹ - Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, pp. 16-19.
- ¹³⁰ - Esta atitude de *voyeur* não se aplicaria apenas a estas situações mas seria extensiva a todas as práticas fotográficas já que, como refere Susan Sontag, “tirar fotografias provoca uma relação voyeurística crónica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos”. Obra citada p. 20.
- ¹³¹ - James Borcoman, *L'art du portrait*, in James Borcoman e outros, *Karsh: l'art du portrait*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989, p. 66.
- ¹³² - Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 17.
- ¹³³ - LÉVINAS, TI, p. 172 (l. 5).
- ¹³⁴ - Trata-se de uma questão ética e não de uma questão estética.
- ¹³⁵ - Luz e revelação são ainda aqui puras coincidências terminológicas, o que não deixa de ser curioso.
- ¹³⁶ - “Cette façon de signifier qui ne consiste ni à se voiler, absolument étrangère au cache-cache de la connaissance, cette façon de sortir des alternatives de l'être - nous l'entendons sous le pronom personnel de la troisième personne, sous le mot “Il”. L'Énigme nous vient de l'illéité.” LÉVINAS, In *Raccourcis - Nouveaux essais*, in, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris: Vrin, 1974, p. 208.
- ¹³⁷ - LÉVINAS, TI, p. 11 [l. 35].

- ¹³⁸ - A cultura judaica ajuda a compreender este conceito já que, em hebraico, o verbo ser nunca se conjuga no presente. Não deixa também de ser curiosa esta ideia de anterioridade quando comparada com o *punctum* - o isto será e o isto foi - que Barthes atribuiu à fotografia na sua obra *A câmara clara* e que encontra correspondência no conceito de *momento mori* proposto por Susan Sontag em *Ensaio sobre fotografia*, p. 24.
- ¹³⁹ - A. Costa e M. Brusatin, *Visão*, in Enciclopédia EINAUDI, vol. 25, pp. 242-273.
- ¹⁴⁰ - O que estará de acordo com a distinção platónica entre *doxasta* e *noeta*, entre o mundo visível e o mundo inteligível.
- ¹⁴¹ - “Das Begehrnswerte sättigt nicht das Begehren, sondern vertieft es, es nährt mich gewis-sermaßen mit neuem Hunger.” LÉVINAS, *Die spur des Anderen*, Freiburg / München, 1983, citado in Noemi Smolik, *Akte des Anderen*, in *Helmut Newton: aus dem photographischen werk* / Zdenek Felix et al. München, Schirmer-Mosel, 1993. p. 14.
- ¹⁴² - Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 25.
- ¹⁴³ - A fotografia pode ser uma prova documental do outro tratado como objecto, como acontece com os retratos pornográficos desde Disderi ou com a exploração do corpo nas imagens utilizadas pela publicidade.
- ¹⁴⁴ - “L’approche est dia-chronie non synchronisable, que la représentation et la thématization dissimulent en transformant en signe du départ et en réduisant dès lors l’ambigüité du visage, soit à un jeu de physionomie, soit à l’indication d’un signifié”. LÉVINAS, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974, p.119.
- ¹⁴⁵ - “Ce que je sais, c’est qu’un secret se cache à l’intérieur de tout homme et de toute femme et qu’en ma qualité de photographe, il m’incombe de le révéler si cela m’est possible. La révélation, si elle survient, se fera en une petite fraction de seconde par un geste inconscient, une luer dans les yeux, un bref soulèvement du masque que tous les êtres humains portent pour cacher au monde leur moi le plus profond.”

Citação de Yousuf Karsh por Estelle Jussim, *Le portrait psychologique*, in *Karsh: l'art du portrait*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989, p. 94.

- ¹⁴⁶ - Como atrás referi, perscrutar o olhar que me olha não revela a natureza íntima do outro, porque é impossível olhar o acto de ser olhado. Assim, eu só posso ver o outro na plenitude invisível do seu rosto quando renuncio à visão das particularidades da sua face.
- ¹⁴⁷ - “Un inconnu a sonné à ma porte et a interrompu mon travail. Je lui ai fait perdre quelques illusions. Mais il m’a fait entrer dans ses affaires et ses difficultés, troublant ma bonne conscience”. LÉVINAS, In *Raccourcis* (Nouveaux essais, in *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, Paris: Vrin, 1974, p. 206.
- ¹⁴⁸ - Segundo defende McLuhan desde *A galáxia Gutenberg*, de 1962, o homem pós-renascentista será psicossocialmente definido como homem tipográfico, por fazer da linearidade da frase escrita o seu primeiro padrão de entendimento da realidade. Ao entrarmos no limiar da era eléctrica e, depois, da electrónica, é que são abalados os fundamentos em que se enraizara a experiência do mundo feita pelo homem tipográfico.

III

FÁBRICAS DA IMAGEM E DA ESCRITA

1. No reino das indústrias culturais

No início deste século assiste-se à emergência de novos meios de comunicação em que os dispositivos técnicos permitem a difusão das mensagens de forma massiva. Cinema, televisão, vídeo e *hipermedia* (é este o encadeamento “dramático” dos acontecimentos audiovisuais) engendram novas práticas socioculturais e assumem hoje forte predominância no nosso quotidiano. Tendo-se afirmado como os *media* privilegiados das indústrias culturais, são eles os principais veículos da cultura de massa e é por isso compreensível o interesse que lhes passou a dedicar a comunidade científica.

Em regra, esse interesse já está patente na génese e desenvolvimento dos próprios inventos, mas o trabalho de investigação vai mais longe e torna extensível o estudo dos mais variados aspectos com eles relacionados, desde a programação e elaboração de mensagens até ao estudo do seu impacto sociocultural.

No caso do cinema, por exemplo, o interesse crescente pelos filmes acabou por levar à criação de escolas especializadas nesse domínio, à introdução de cursos especializados nas escolas superiores ou à inclusão de disciplinas temáticas nas estruturas curriculares de diversos cursos já existentes. A partir dos anos sessenta esse estudo torna-se extensível à escrita dos guiões para o cinema e para a televisão. No Apêndice 1 - Audiovisuais e ensino - desenvolvo com algum detalhe esta temática.

Passemos à análise de algumas manifestações interessantes nas novas práticas culturais que se apoiam numa complexa organização maquínica.

Como vai o contador de histórias, agora “condenado” a viver com as máquinas, dar conta da sua visão do mundo?

Com as indústrias culturais a figura do narrador vai multiplicar-se, por assim dizer, ficando a tarefa de contar histórias entregue a uma equipa, mais ou menos vasta, de especialistas em diversas matérias - sendo o guionista apenas uma das múltiplas facetas desse narrador colectivo. Embora se possa ver nisto um reflexo dos novos modos de organização do trabalho, a prática, contudo, não é nova. Desde que a figura do tradicional narrador, presente no face-a-face, se oculta por detrás do texto ou experimenta qualquer outra forma de mediação, que estão criadas as condições para a fragmentação da figura do narrador e para a multiplicação das formas de representação das narrativas.

O teatro, prática cultural que vem desde a antiguidade, é um bom exemplo desta situação. Na relação que se estabelece entre o destinador e os destinatários, há um espaço de mediação reservado às práticas de organização de trabalho de grupo, no domínio da produção artística. Nenhum actor ou encenador reclama para si o título de autor da peça, em cada representação, a narrativa só vive pelo trabalho do grupo de actores em palco e pelo suporte do grupo de técnicos fora de cena. Uns encarnam a história que contam, outros organizam e garantem as condições técnicas que a permitam contar. Todos dão corpo à narrativa.

O que acontece agora, com as indústrias culturais, é que essa equipa vai ter que encontrar formas correctas de expressão, adequadas aos novos meios técnicos de comunicação de massa.

Tudo se processa num jogo de múltiplas mediações que, na maioria dos casos, poderá obedecer a um modelo institucional com os seguintes contornos: um guionista propõe (por sua iniciativa ou por encomenda) histórias a uma grande empresa de produção e realização de filmes ou programas de televisão; esta propõe a um realizador que as recrie através de uma encenação, as conte por meio de actores que dirige, as registre nas suas componentes de imagem, texto e som, através dos meios técnicos e humanos de captura, revelação e fixação dessas diferentes componentes; a que se segue um apurado trabalho de montagem ou edição; retomando a empresa, através de departamentos específicos ou de outras empresas, o trabalho de duplicação e distribuição dos produtos para finalmente se proceder à sua projecção, através de novas máquinas, num fascinante jogo de luz e escuridão, em que se propõe a uma audiência anónima, vasta e heterogénea, o prazer de desfrutar uma narrativa, que ainda poderá ter algumas semelhanças com a verdadeira intenção da proposta inicial do guionista.

É um complexo jogo de mediações, sem dúvida, mas a complexidade é precisamente uma das características inerentes à produção das obras nas indústrias culturais. A aparente simplicidade dos produtos feitos encobre a complexidade dos processos que estiveram na sua origem.

Na linearidade da atribuição do destaque apenas a um autor (“one man show”), a quem se imputa a totalidade das responsabilidades dum trabalho de grupo, se ofusca, injustamente, o esforço colectivo. O brilho do “one man show” fala-nos do seu sucesso, que é polido pelo trabalho do grupo. Mas também a perfeição de um parafuso de aço dificilmente nos fala do mineiro que o foi desenterrar das entranhas da terra!

O guionista é mais um novo candidato a ir para o fundo da mina. Contudo, através das “voltas” diegéticas que a história tece, o cinema, e toda a narração audiovisual, encontrarão várias formas, mais ou menos discretas para, através da representação, dar visibilidade à figura do narrador agora fisicamente ausente mas reconhecível através daquilo a que chamamos ponto de vista ou focalização. Segundo Jacques Aumont,¹⁴⁹ é pelo ponto de vista que passam os modelos de organização da representação, desde a *perspectiva artificialis* na pintura do Quattrocento, passando pela fotografia e pela literatura moderna, até à “metáfora do olhar” no cinema.

A nova tarefa de codificação das narrativas presume um conhecimento das componentes maquínicas envolvidas no processo. O desejo de contar de outra maneira estimula o aperfeiçoamento das máquinas. Também, graças a isto, as práticas de escrita e de leitura das narrativas audiovisuais são dinâmicas, vão-se aprendendo, fazem escola, são contrariadas, dão lugar a novas práticas de escrita e de leitura numa comunhão fatal, porque incontornável, com a técnica e com a máquina. Ligações perigosas no entender de alguns, catastróficas e apocalípticas segundo outros, radiantes para os optimistas.

Em todas as etapas de elaboração de um guião, desde a sinopse à versão final do guião técnico, há uma subordinação às características específicas do meio tecnológico em que convivem texto, diálogo, imagem e som. “A comunicação agora deixa de ser basicamente verbal, escrita e/ou literária para se tornar, utilizando a aglutinação joyceana, verbo - voco - visual”.¹⁵⁰

A escrita de um guião é, como qualquer escrita, elemento de mediação, mas, além disso, prisioneira de um suporte físico. No caso do guião esse suporte é

algo que desaparece, que se esconde por detrás de uma proposta final onde muitas vezes é impossível ser até reconhecida e sendo mesmo recomendável que assim seja. Como diz Metz, e cito de memória, “se o filme tradicional tende a suprimir todas as marcas do sujeito da enunciação é para que o espectador tenha a impressão de ser ele próprio esse sujeito”. Ou, segundo as palavras de García Jiménez¹⁵¹ “a técnica narrativa, nas suas vertentes retórica e pragmática, consegue fazer esquecer ao leitor as verdadeiras origens do relato ao ponto de ele mesmo assumir funções próprias do universo de ficção”.

Estamos a falar de uma escrita que aponta para um devir audiovisual. Toda ela guiada para um distanciamento da forma verbal. Escrita teleguiada, o guião, assim entendido, sugere um automatismo, não se trata “da escrita automática” da experiência surrealista, mas de um rígido mecanicismo autómato.

Todos os géneros sofrem deste automatismo. E quando deparamos com programas informáticos para “cozinhar” um guião,¹⁵² cabendo ao utilizador do programa apenas a tarefa de introduzir alguns dados e articular algumas variáveis para que lhe seja fornecido um guião para um melodrama, para um policial, para um *western* ou para qualquer outro género escolhido no cardápio ou *menu* inicial, então, falar de escrita teleguiada começa a ser uma proposta fascinante pelas múltiplas abordagens que se adivinham.

É a lógica economicista que regula o florescente mercado dos audiovisuais. O volume de encomendas, a urgência de fabricação de programas diários (muitos deles obedecendo a uma lógica do produto descartável) e todas as exigências das indústrias audiovisuais contribuem para que, também no domínio do guionismo, se tenha afirmado uma crescente procura e uma cada vez maior exigência na rapidez da resposta. O mundo

alucinante do imediatismo, da neurótica gestão do tempo sob controlo, chega também à escrita e condiciona o acto de criação.

Embora a figura do guionista tenha nascido com o cinema, é sobretudo a televisão que, a partir dos anos cinquenta, se apresenta como o maior consumidor de guiões. A variedade de programas assim o justifica.

Com as adaptações devidas fundamentalmente aos modelos de programação, ditados pela publicidade, a televisão dá oportunidade a que os guionistas continuem a desenvolver os guiões típicos dos géneros cinematográficos, desde a comédia ao *western*, ao mesmo tempo que vai dar origem a uma imensidão de novos tipos de guiões para a enorme variedade de programas que caracterizam as grelhas de programação.

Neste momento, o *multimedia* e o *hipermedia* afirmam-se como um novo domínio a requerer o trabalho de guionistas. Também neste caso são visíveis as marcas de um complexo trabalho colectivo que abarca os especialistas que estudam o *outline* do produto, as equipas de guionistas encarregados de elaborar todo o tipo de textos necessários para o trabalho, os designers gráficos, fotógrafos, operadores de câmara, músicos, especialistas informáticos...e por aí adiante. Enquanto na escrita dos guiões de cinema é fundamental que o guionista saiba como se faz cinema, nestes casos será fundamental que o guionista tenha conhecimentos de informática.

Por uma qualquer razão, seja ela de eficácia ou de rentabilização, o certo é que também o mercado dos audiovisuais exige, cada vez mais, um rigoroso trabalho de previsão. A escrita, e não apenas a escrita de narrativas, materializa esse esforço de planificação.

A introdução de novos géneros diz-nos que pode estar a acontecer que um apelo no sentido da diversidade já não seja dirigido às capacidades criativas do

guionista mas à fabricação de programas por medida. Pode acontecer que os *media* estejam a abandonar as grandes narrativas em favor do espectáculo (*talk show*, *reality show*, etc.). Pode acontecer, então, que a criatividade do contador de histórias seja cada vez mais ameaçada por uma escrita técnica, cada vez mais especializada e automatizada, de que os aspectos formais dos guiões já poderão ser um sintoma, e que, definitivamente, as novas formas de organização colectiva estejam a determinar a perda da faculdade de intercambiar experiências. Pode acontecer que o trabalho colectivo não seja um verdadeiro trabalho de grupo. Que no complexo mundo de produção e realização dos audiovisuais os intervenientes nem se cheguem sequer a encontrar. Que tudo se processe numa linha de montagem impessoal, programada, desumanizada.

Trata-se de possibilidades que não podemos ignorar e nunca serão demais os “avisos à navegação”. Mais adiante tentarei formular uma proposta que valorize a dimensão humana do grupo de produção e realização de audiovisuais. Para já, vamos reter a ideia de que as mensagens audiovisuais são uma das principais componentes da comunicação de massas e que a produção da escrita de guiões foi, e continua a ser, fortemente encorajada pela proliferação da imagem. Quem manda agora é a imagem!

1.1. Uma ditadura democrática: a das imagens

Desde os pictogramas que é possível contar histórias através das imagens. A “ditadura” da escrita apenas contribuiu para que, durante um longo período, se reduzisse esse papel narrativo, convertendo as imagens em complemento ou ilustração dos textos.

O mesmo aconteceu com as imagens no fotojornalismo. Mas isso prende-se também, como já foi dito,

com as discrepâncias na facilidade e rapidez de execução dos textos escritos quando, num mesmo período, são comparados com as técnicas disponíveis para a execução das imagens. Em termos da sua recepção, as imagens são como um regresso à imediatividade da comunicação oral, como referi. Quanto à sua realização e produção, o homem, apoiado nas novas tecnologias, tem agora possibilidades de criação, reprodução ou manipulação quase instantâneas.

No caso do fotojornalismo, só o *off-set* veio permitir a predominância da imagem sobre o texto impresso, predominância que se torna avassaladora com a introdução dos meios electrónicos no tratamento da imagem. Com o cinema e a televisão as imagens são já, salvo raríssimas excepções,¹⁵³ claramente predominantes, ao ponto de, por sua vez, se poder falar agora com toda a propriedade numa “ditadura” da imagem.

Porque os ideais de um ensino democrático estavam ainda longe de ser uma realidade no início do século, as massas iletradas sentirão primeiro a necessidade de reclamar a democraticidade da escrita e da leitura. Entretanto, por essa razão e também pelas virtualidades que já lhe reconhecia Aristóteles, as imagens estão perfeitamente talhadas para se afirmarem na cultura de massas como um dos modos expressivos por excelência.

Este novo império da imagem acompanha a consolidação dos ideais democráticos e sociais emergentes com a modernidade. Já não se trata, agora, de dar visibilidade à ascensão económica e social da burguesia, mas de encontrar respostas para o desejo de “tudo saber, tudo ver e tudo ter” insistentemente reclamado pelas massas que, em crescente ascensão, adquirem um maior protagonismo político e social. Será que a ditadura das imagens é a resposta do capitalismo

trionfante para conter a contestação das massas? Cinema, rádio e televisão serão, tal como o foram a seu tempo as catedrais medievais, as verdadeiras *bibliae pauperum*, os livros dos pobres do nosso tempo? Nunca, como até agora o poder teve que encontrar formas tão subtis para a sua legitimação e para as tentativas da sua perpetuação como poder.

As imagens em movimento vão-se afirmar como espectáculo de massas por excelência, não sendo de estranhar que o seu percurso se tenha iniciado pelos espectáculos de feira, que se constitui como espaço de representação popular (ou de massas, depende do ponto de vista) e, como tal, alternativo aos antigos espaços elitistas de representação. Tal como o teatro de *boulevard*, o cinema veio para a rua, revelando a sua verdadeira vocação de “arte destinada a um público de massa”.

O sucesso dos *nickelodeons*, no início do cinema nos Estados Unidos, é um caso paradigmático da forma como foi encontrada nas imagens sequenciais uma resposta para as necessidades de entretenimento, através do espectáculo, para a vasta e heterogénea massa de trabalhadores emigrantes, que constituem o célebre *melting pot* americano. O cinema, então, porque ainda é “mudo”, pode ser absorvido por essa vasta camada de cidadãos que mal dominava a língua inglesa e para quem, precisamente por isso, nem a literatura nem o teatro se conseguem apresentar como soluções válidas.

Mas, se o espectáculo popular pôde viver quase exclusivamente da imagem, como aconteceu nos primeiros anos do cinema, o certo é que, por detrás dessas imagens, começa a haver um trabalho de escrita que as sustenta. O guião manterá sempre esta característica de elemento verbal destinado a deixar-se apagar pela espectacularidade dos elementos icónicos e

quando o cinema for também sonoro e passar a incluir os diálogos,¹⁵⁴ esse texto-primeiro continuará a permanecer anónimo, insistindo em esconder-se por detrás do universo autónomo em que se constitui a narrativa, como simulacro quase perfeito do real.

Há algo de fascinante nas narrativas audiovisuais. Quando pelas primeiras vezes os alunos de Comunicação começam a fazer a análise de filmes - aconteceu comigo e continua a acontecer cada ano com a chegada de novos alunos à nossa universidade - sentem uma grande dificuldade em se libertarem do envolvimento emocional que mantêm com a história e sofrem, até conseguirem compensar essa perda de prazer com o prazer da descoberta do discurso, de como se faz a história. Quem dera que nova fonte de prazer fosse encontrada na prática da escrita de belas histórias!

Será possível escrever belas histórias para formatos audiovisuais? A centenária vida do cinema está repleta de bons exemplos que nos permitem responder afirmativamente a esta questão.

De facto, para além do mais, as imagens sequenciais têm uma vocação narrativa amplamente confirmada. Mesmo “quando Wim Wenders em *Der stand der dinge*, um filme de 1982, (cinema dentro do cinema) nos tenta convencer de que não é possível contar histórias, de facto não está a fazer mais do que contá-las”.¹⁵⁵ Desde o seu início que o cinema deu provas desta capacidade narrativa. Foi a proximidade que as imagens sequenciais mantêm com a vida real, foi a facilidade da sua leitura e o prazer que elas proporcionam, que rapidamente vieram revelar a vocação narrativa das mensagens audiovisuais.

1.2. A vocação narrativa das imagens sequenciais

As imagens sequenciais trazem já consigo um desígnio que lhes marca um encontro inevitável com a narrativa.

“A imagem sequencial tem uma capacidade natural para representar o tempo e por esta razão é uma imagem apta para a narração”.¹⁵⁶

Esta propensão inata das imagens sequenciais para contar histórias acontece porque, como defendem Aumont, Bergala, Marie e Vernet,¹⁵⁷ qualquer imagem figurativa não equivale apenas a um termo, que é o nome dum objecto, mas veicula implicitamente um enunciado que deixa transparecer a ostensão e a vontade de fazer significar esse objecto para além da simples representação.

Por outro lado, sustentam ainda aqueles autores, “mesmo antes da sua reprodução, qualquer objecto veicula já para a sociedade em que é reconhecível, um feixe de valores que representa e dos quais dá «conta»: todo e qualquer objecto é já em si mesmo um discurso. Trata-se duma amostra social que, pelo seu estatuto, se converte num embraiador de discurso, de ficção, já que tende a recriar à sua volta o universo social ao qual esse objecto pertence.¹⁵⁸ Toda a figuração, toda a representação, faz apelo à narração, ainda que embrionária, devido ao peso do sistema social a que pertence o representado e à sua ostensão. Para provar isto bastam os primeiros retratos fotográficos que, ao serem olhados, de imediato se convertem em pequenos relatos”.

Finalmente, a imagem em movimento sublinha o seu realismo mas, para além disso, a restituição do movimento diz-nos tratar-se de uma imagem em transformação perpétua, dando a ver a passagem dum estado da coisa representada a outro estado, para o que é requerido o tempo. No cinema qualquer objecto, pelo simples facto de ter sido filmado é inscrito na duração e oferecido à transformação. Ora, qualquer história se pode reduzir a esse percurso de um estado inicial a um estado terminal, podendo ser esquematizada

por uma série de transformações encadeadas em sucessões. Assim, cinema e narrativa partilham como pontos comuns a duração e a transformação e é em parte por estes pontos que se opera também o encontro do cinema com a narração.

A estes atributos “naturais” das imagens sequenciais há que juntar um aspecto de natureza histórica e cultural que se prende com a busca da legitimidade como forma de arte, empreendida pelo cinema nos seus primeiros anos de vida. Foi pois em parte para ser reconhecido como arte que o cinema procurou desenvolver as suas capacidades de narração. Para alcançar esse fim, a instituição cinematográfica vai, por um lado, socorrer-se das adaptações de obras literárias e, por outro, vai encomendar guiões nos meios literários a autores muito famosos e populares.

A um período inicial de amadorismo, vai suceder-se uma migração de talentos na arte de contar histórias do campo das letras para o campo do cinema. Muito provavelmente estes primeiros escritores de guiões serão mais novelistas ou romancistas do que propriamente os guionistas, tal como hoje os conhecemos. O que convem reter é que a escrita dos guiões se prefigura como um acto profissional, de grande especialização, e que essa profissão pode ser vista como uma das variantes contemporâneas dos profissionais contadores de histórias, de que longamente se falou no primeiro capítulo deste trabalho.

O que caracteriza este novo narrador é, em primeiro lugar, a sua ausência física na fase de divulgação da narrativa. Dificilmente os destinatários conhecerão o autor concreto da narrativa, sendo muito mais frequente que seja a própria narrativa a construir um autor segundo. Mas, para a grande maioria dos destinatários, facilmente se estabelece que a autoria é assacada exclusivamente ao realizador, ou ainda, e surpreendentemente,

às “estrelas” através das quais a história foi contada. Na maior parte dos casos, e para a maior parte das pessoas, o guionista é ninguém!

Em segundo lugar, é característico o facto da história que o guionista escreve se destinar, objectiva e directamente, a um público especializado muito restrito - realizador, produtores, actores, etc. A partir daí, a sua escrita servirá de pretexto para uma história audiovisual, que esses leitores especializados irão recriar, de modo a que, através de imagens e sons, a façam finalmente chegar a todos aqueles que a quiserem e puderem ver e ouvir.

O guionista narrador desaparece neste múltiplo jogo de mediações. Para compreender o que são e como se tecem as linhas para fabricar as velhas histórias que vemos e ouvimos, contadas agora pelas máquinas dos meios audiovisuais, vamos interceptar o processo narrativo audiovisual na fase do guião. O que é uma narrativa audiovisual?

Os guiões para cinema e televisão serviram já de motivo para muitas abordagens especulativas e para alguns bons estudos (atente-se na vasta bibliografia temática que recolhi na Biblioteca da Cinemateca Nacional e que, como amostragem, junto em anexo no Apêndice 3). Contudo, esta prática de escrita continua ainda à procura de uma definição teórica, sendo sistematicamente compreendida na relação aos géneros da narração e do drama, partindo dos conceitos e práticas de narração, personagem, cena, diálogo e técnicas específicas de manipulação do espaço e do tempo. Não sendo esse estudo comparativo o que aqui me propus analisar, contudo, parece-me oportuno esclarecer, pelo menos, o que se entende por narrativa audiovisual.

O conceito de narrativa audiovisual pode ter vários significados mas, segundo García Jiménez,¹⁵⁹ o mais

específico e restrito é o de narratologia: ordenação metódica e sistemática dos conhecimentos que permitem descobrir, descrever e explicar o sistema, o processo e os mecanismos da narratividade da imagem visual e acústica, fundamentalmente, considerada esta narratividade tanto na sua forma como no seu funcionamento.

Contudo, Jiménez chama a atenção para o facto de “a narratologia, tributária das análises semióticas de raiz linguística, não conseguir dar resposta, só por si, aos problemas suscitados pela pragmática e pela poética narrativas. E estas são duas dimensões fundamentais da narrativa audiovisual, concebida como disciplina que aspira à formação prática de narradores audiovisuais.”

Para além disso, este conceito pode-se aplicar, e assim acontece por várias vezes neste trabalho, para referir “a faculdade ou capacidade de que dispõem as imagens visuais e acústicas para contar histórias, quer dizer, para se articularem com outras imagens e elementos portadores de significação até ao ponto de configurar discursos construtivos de textos, cujo significado são as histórias”.

É também narrativa audiovisual a própria acção que se propõe, o relato que equivale à narração em si, mas também serve para referir qualquer dos seus recursos e procedimentos. Neste sentido se pode falar, por exemplo, da narrativa da cor ou do *chiaroscuro*.¹⁶⁰

Outras vezes, o termo narrativa, aplicado ao universo audiovisual, equivale somente à forma da expressão, quer dizer, pelo procedimento retórico da sinédoque, fala-se de narrativa a propósito do discurso ou modo, género, técnica, arte ou estilo de contar uma história.

A narrativa audiovisual como disciplina teórico-prática, diz Jiménez,¹⁶¹ “tem por objecto descobrir, descrever, explicar e aplicar a capacidade da imagem

visual e acústica para contar histórias, organiza-se em cinco grandes partes, ou, se preferirmos, perspectivas: a morfologia narrativa, a analítica narrativa, a taxonomia narrativa, a poética narrativa e a pragmática narrativa”.

Em face dos textos de guiões, ou confrontados com a necessidade de ter que elaborar um guião, situações que justificam bem aquela disciplina teórico-prática, os conceitos apresentados ajudam a encontrar respostas para algumas questões primárias, mas nem por isso menos pertinentes. Tais como: a escrita de guiões para os audiovisuais consistirá apenas na adaptação dos modelos clássicos de expressão literária às novas tecnologias? Escreve-se um guião como quem escreve um conto ou uma novela? Ou será que se podem constituir tais textos como escrita original, com uma “gramática” e linguagem próprias que lhes advém da relação com os meios audiovisuais? Como é que o contador de histórias vai agora construir narrativas para serem contadas através das novas tecnologias postas à sua disposição?

2. O que é um guião?

No que respeita ao estudo da escrita dos textos destinados a ser filmados, é obrigatório o recurso aos estudos sobre a narrativa e o drama. Contudo, sabemos que há formas audiovisuais não-narrativas apoiadas em guiões específicos. O guião não se esgota nas figuras da narrativa e do drama.

O guião também não se esgotará na forma e no conteúdo da sua própria escrita, como defende Paulo Filipe Monteiro¹⁶² ao propor um conceito teórico alargado de guião, que nos impede de o olhar apenas como “literatura analisável autonomamente a partir do mero texto escrito”.

A análise do texto do guião será útil para se compreenderem e dominarem os géneros mas, muito mais do que servir apenas para uma taxonomia dos géneros, a sua grande utilidade deverá residir na aplicação prática dos conhecimentos que essa análise possa revelar, para se explorarem as capacidades poéticas da narrativa audiovisual. Potenciando, por exemplo, o jogo de intertextualidades e a migração dos motivos.

Finalmente, uma teoria do guião jamais deverá ter a pretensão de servir para a constituição de um corpo normativo, de tal modo que o cumprimento das regras ditadas possa, por si só, garantir a perpetuação dos sistemas narrativos instituídos.

Não nos referindo apenas a questões da linguagem, podemos olhar para o audiovisual como “uma língua viva em que ainda se podem cometer erros”.¹⁶³ Como exemplifica Carrière, o próprio olhar em primeiro plano foi sofrendo alterações ao longo dos anos; o desviar obrigatório do olhar em relação à objectiva foi sofrendo uma correcção no sentido da sua lenta aproximação, até chegar aquilo que é hoje prática corrente em alguns programas de televisão: o olhar dirigido directa e frontalmente para a objectiva da câmara. O que era antes considerado como um grosseiro erro técnico constituiu hoje uma prática habitual no cinema e visa objectivos expressivos.¹⁶⁴

A falar-se de uma gramática cinematográfica, de uma gramática visual ou audiovisual, importa não esquecer que uma tal gramática não está espartilhada pela estabilidade e clareza conferidas pelas regras imutáveis que caracterizam uma língua morta, onde já nada há a acrescentar, mas apenas regras a cumprir. Mesmo a ditadura dos géneros não consegue travar as capacidades criativas da “linguagem audiovisual”.¹⁶⁵ A linguagem dos audiovisuais é um corpo vivo; “omnívoro”, pela sua grande capacidade em assimilar

as outras formas de expressão artística; “auto-reflexivo”, pela constante elaboração de discursos sobre si próprio, pelas constantes citações e pela migração de motivos. Situámo-nos em pleno domínio da teoria dos géneros e da poética narrativa. No campo das regularidades esbarramos com o rigor de normas, impostas com maior ou menor transparência, mas também tem sido sempre possível violá-las consciente e deliberadamente, com maior ou menor evidência, com melhor ou pior resultado.

Estas violações - inovações, uma vez consumadas, tendem a converter-se em regras¹⁶⁶ que, por sua vez, darão origem a novas violações, num processo interminável de *mise en abime*. Assim tem sido no cinema, assim continua sendo em todas as artes.

A capacidade de contestação é uma das marcas do homem. O que é interessante é que esta forma de contestação tenha passado a ser uma constante no domínio da arte a partir do momento em que esta adquire um valor de troca. Como se a arte quisesse e carecesse de se limpar da mácula, do estigma imposto pelas “palavras de ordem”.

Tratando-se de um sintoma, haverá nesta eterna insatisfação uma qualquer energia compulsiva, força impulsora e impulsiva, remetendo para algo indecifrável mas que, insistentemente, exige ser revelado, impossível de silenciar mas impossível também de expressar? Ou esta mesma atitude fará parte de um ritual, quiçá neurótico, que alimenta o próprio mito da arte?

Ao longo dos tempos o que tem variado são as tentativas formais para dar visibilidade ao invisível, para dizer o indizível. Experiência de vida em campo de exorcismos e de sublimações, exercício do encontro de satisfações e insatisfações, do trabalho sofrido e do puro deleite. *Artes ingenuæ*, artes feitas da doce ilusão de alcançar a perenidade e a autenticidade.

Doce ilusão por procurarmos refúgio na segurança dos conceitos, como padrões a que exigimos o rigor para, supostamente, aferir o imensurável que poderá ser a plenitude da vida.

2.1. Novas práticas de escrita: uma escrita prática

Escrever um guião é uma prática recente que teve início com o cinema e terá começado por ser uma série de breves sumários da acção que deveria ser filmada. Certamente que as primeiras experiências dos Lumière ou de Edison já implicavam uma escolha do que deveria ser filmado. Mas a escolha do assunto era feita à maneira dos fotógrafos amadores, como refere Sadoul,¹⁶⁷ tratando-se de algo instintivo, por assim dizer. Filmar a saída dos operários da fábrica, a chegada do combóio à estação, o pequeno almoço do bebé..., não exigia mais do que a determinação na escolha do assunto, o “guião” era, nestes casos, apenas um incorpóreo registo mental.

Este primeiro registo da ideia, uma pré-visão da acção, resultava frequentemente da troca de opiniões entre o realizador e os actores, como refere Sadoul. Desta prática escritural que precede as filmagens, em que o bloco de apontamentos era mais que suficiente para ajudar o realizador nas curtíssimas metragens, quero destacar uma particularidade que considero fundamental: a troca de opiniões.

A troca de opiniões entre o realizador e o guionista foi o método de trabalho seguido usualmente por Buñuel e Carrière de que este nos dá conta através de um belíssimo relato - ou não pertencesse Carrière aquela categoria dos grandes narradores - em “El trabajo del guionista y su relación com el director”.¹⁶⁸ O mais fácil e sedutor, para quem escreve um guião original, seria o encontro de quem escreve com quem realiza

às custas de quem produz. Foi o que aconteceu com Buñuel e Carrière, no México, para pensarem em conjunto “O charme discreto da burguesia”.

Antes de o cinema poder ser considerado uma indústria, a novidade das imagens em movimento, a exibição da capacidade do homem para sintetizar o movimento e reproduzir “a vida tal qual”, assegurava, só por si, o êxito dessa nova forma de espectáculo que rapidamente veio a reivindicar o seu estatuto de arte. Quando o cinema começa deliberadamente a contar histórias: ou seja, quando envereda pela narrativa, vai passar a assumir uma complexidade cada vez maior, acompanhando de igual modo a maior complexidade das filmagens. A indústria cinematográfica afirma-se e a figura do guionista surge com a divisão no trabalho cinematográfico imposta por Zecca, actor, cenógrafo, realizador e guionista da casa Pathé.

No que se refere à escrita para o cinema, foi o recurso à adaptação de obras literárias e a contratação de escritores famosos para a redacção de guiões originais - situação que caracteriza o movimento conhecido por *film d'art* - que terá contribuído para trazer os homens do teatro e das letras para a instituição cinematográfica. Foi sem dúvida uma ocasião única para o escritor “tradicional” se confrontar com uma nova prática de escrita.

Terá sido a prática que terá ensinado ao guionista que a escrita de um guião tem mais a ver com a cinema do que com a literatura. Mas vejamos o relato em que Carrière recorda como iniciou a sua carreira de guionista:

“Gostaria de lhes contar como foi a minha entrada no mundo do cinema. Creio ser interessante conhecer como alguém começa porque há sempre aí um misto de casualidade, vontade, decisão e sorte.

Tinha vinte e quatro anos, cursava estudos superiores de Literatura e História em Paris e já havia publicado uma novela. Não era extraordinária, mas estava publicada, e o meu editor, Robert Lafont, tinha um contrato com Jacques Tati, um realizador (autor de filmes cómicos muito bons, como *As férias do senhor Hulot* e *O meu tio*. Tati era considerado muito bom e Robert Lafont propôs a quem trabalhava na sua editorial naquele tipo de publicações, escrever uma novela de ensaio, baseada no filme *As férias do Senhor Hulot*. Tati tinha que eleger o autor. Era o contrário do que faço actualmente: escrever uma novela baseada num filme.

Escrevi o ensaio, um capítulo com dez páginas, e Tati elegeu-me. Um dia, muito emocionado - tinha vinte e cinco anos -, fui vê-lo. Bati à porta e foi ele mesmo quem abriu: era um homem muito alto e tinha à volta de cinquenta anos. Estava a concluir o filme *O meu tio* e foi muito amável comigo. Perguntou-me: “Que sabe você de cinema?” “Bem, adoro filmes, vou à Cinemateca aí umas três vezes por semana, sou um amante dos filmes.” Interrompeu-me, e disse-me: “Pois, do cinema, de fazer cinema, o que é que você sabe?” Disse-lhe a verdade: nada. Então chamou a sua editora, Susanne Baron (que é desde então e até esta data uma grande amiga minha). Quando a Susanne entrou, apresentou-nos e disse-lhe: “Este jovem vai escrever um livro baseado num filme e não conhece nada de cinema; tem que lhe ensinar como se faz um filme.” Podem vocês imaginar o meu entusiasmo. Susanne, muito amável, disse-me: “Vem comigo.” E conduziu-me a uma sala de montagem.

O meu primeiro contacto com o cinema foi através duma moviola, essa máquina misteriosa, extraordinária. Nunca antes ouvira falar disso e Susanne, que tinha trinta e dois anos, muito jovem, ensinou-me como

funcionava o bastão de ferro que permite avançar ou recuar, a vitória sobre o tempo. Para mim era um milagre. Estive dez minutos familiarizando-me com a máquina e então Susanne pegou na primeira bobina de *As férias do Senhor Hulot*, colocou-a na moviola e, pela primeira vez na minha vida, mostrou-me um guião, o guião daquele filme. Colocou-o em cima da máquina e disse-me algo que jamais esquecerei: “Todo o problema consiste em passar deste para este, do papel para a película.” Foi muito inteligente porque apenas numa frase exprimiu o essencial: a mudança da matéria, a mudança do papel em película, uma espécie de alquimia. O que dá consistência a uma história, o material em si, deve ser mudado para passar duma linguagem a outra. Depois começou a ensinar-me os pormenores...”¹⁶⁹

2.2. Definições, terminologias e conceitos

Jean-Claude Carrière, que principiou a sua carreira no cinema escrevendo guiões para Jacques Tati, como acabámos de ver, e alcançou a celebridade como guionista nas inúmeras colaborações que manteve com Luis Buñuel, diz que “escrever um guião é muito mais do que escrever. Em todo o caso é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suaves para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que por vezes até se repudiam, que fazem surgir as coisas invisíveis...”¹⁷⁰ Para Carrière “o guião não é a última fase de uma aventura literária, mas a primeira fase de um filme. (...) O guionista é mais cineasta que novelista.”¹⁷¹

No caso dos guiões também é frequente, do mesmo modo que aconteceu no processo de legitimação do cinema como arte, o recurso a tentativas de aproximação e distanciamento das outras artes. A aproximação para sustentar, por analogia, o estatuto de arte; o distanciamento para reivindicar o seu estatuto de autonomia. Ora, se o cinema conquistou esse estatuto, porque é que o texto de um guião que o propõe não pode aspirar também a ser considerado como arte? Será possível insistir em reclamar para os guiões o estatuto de arte literária, nos moldes em que o fazia Béla Balázs, referindo-se aos guiões dos filmes mais importantes que se começaram a publicar em livro, na Alemanha, nos anos vinte?

A publicação dos guiões em forma de livro é uma condição para aferir do seu valor como obra literária. Mas a imperfeição da forma de um guião, quando confrontado com as obras de arte literárias, é evidente. Será que, também no domínio da literatura, a arte terá assumido o culto do “feio”¹⁷² ou do inacabado, como aconteceu com a arte moderna neste século e, nestes termos, possamos incluir os guiões na categoria das artes contemporâneas?

Responder pela afirmativa, apenas com o argumento da “arte do feio” seria uma solução demasiado simplista que nem o facto de, cada vez com maior frequência, aparecerem nos escaparates das livrarias “pseudo” guiões de filmes bastará para nos levar a falar do guião como novo género literário, quanto mais como arte literária.

Ao reclamar-se o estatuto de arte literária para o guião, presume-se que a esses textos se aplica o mesmo conceito de arte que é válido para classificar qualquer outro texto como arte literária. Tudo depende, portanto, do conceito de arte adoptado. Se a estética actual, como diz Mukarovsky, “abandonou o

conceito metafísico de beleza em todos os seus aspectos e concebe a estrutura artística como um facto evolutivo”¹⁷³, se considerarmos a escrita de um guião também como uma manifestação evolutiva da própria literatura (de organização das letras), conjugando os dois factos evolutivos poderíamos falar do guião como manifestação de uma nova forma de arte literária.

É a incompletude da sua forma, quando comparada com a dos tradicionais géneros literários, e o seu carácter precário, quando se diz que esse texto só existe em função de um filme, que motivam uma espontânea reacção de rejeição.

Outro dos “dramas” do guião consiste em que ele é e não é forma literária, é e não é cinema. Não se considera o guião arte literária pela dificuldade em o classificar dentro dos género literário, não se considera arte cinematográfica pela facilidade com que é minimizado o seu papel no cinema.

Outro drama, que se entrelaça com o anterior, é o do relacionamento da obra-guião com os seus receptores. A este nível há que fazer a distinção entre o público em geral e um público muito restrito.

Quanto ao público em geral, quem vai às salas de cinema não se apercebe da obra-guião e por isso não a pode apreciar. Quanto à situação em que o guião é impresso e chega aos leitores, geralmente, constata-se que esses textos raramente serão os textos que guiam produtores, realizadores, actores e técnicos na feitura de um filme: ou seja, o guião. É lhe dada a forma de novela, de romance ou de um qualquer género literário compatível para que esse novo produto impresso possa concorrer em pé de igualdade, com os tradicionais géneros literários.¹⁷⁴ Terão, por isso, tais textos aspirações de natureza mais económica que artística.

Destinam-se fundamentalmente ao consumo e fazem parte de uma estratégia global de *marketing* visando rentabilizar os investimentos das já citadas superproduções (constituem aquilo a que em inglês se chama “tie-in”, que vai desde os *cd's* com a banda sonora, *pins*, autocolantes e *t-shirts* até àqueles textos). Não tenho dados relativos a tiragens nem a número de vendas desses produtos livreiros, mas tudo indica tratar-se de pequenas tiragens visando um público cinéfilo muito restrito, que já está fidelizado em certas publicações periódicas, como o mensário *L'Avant-Scène* que publica os guiões-técnicos dos filmes em estreia ou a colecção de monografias da *Seuil/Avant-Scène* que publica num mesmo volume o guião literário e o guião técnico na sua versão definitiva.

O guionista cria a sua obra. Mas apenas na relação com os receptores restritos, dentro da instituição cinematográfica, se constitui uma pequena audiência que desfruta de condições objectivas para apreciar devidamente essa obra real. Provavelmente, este reconhecimento já é feito com a maior das naturalidades, sem que haja qualquer necessidade de grandes espectáculos.¹⁷⁵

O guião, antes de mais, é uma realidade do cinema e é neste campo que melhor poderá reivindicar-se o seu estatuto de arte, já que nada parece justificar que se reclame o estatuto de arte autónoma para o guião, como o cinema fez para si próprio.

Entendo que se pode reclamar o estatuto de arte, não para o guião como peça isolada, mas para a obra colectiva de que faz parte como peça escrita. Essa obra colectiva é o cinema que já terá alcançado o estatuto de arte. Haveria então que analisar em cada filme se a relação entre a estética e o cinema pode passar também pelo guião.

Mais difícil será sustentar a ideia de uma arte audiovisual e, no entanto, há programas de televisão, filmes em vídeo ou produtos de *hipermedia* que aspiram a ser incluídos no grupo das obras de arte, são apreciados por grandes audiências, mas mais não conseguem do que um benevolente reconhecimento “depreciativo” de arte popular.

Prossigo nesta campanha de pensar o guião fazendo agora incidir a ténue luz da minha reflexão nalgumas relações que se podem estabelecer entre o cinema e o teatro. Para além das já bem estudadas semelhanças e diferenças a nível da representação e das formas de percepção, existe também uma tendência para definir o que seja um guião a partir de certa proximidade que se estabelece entre a escrita para o teatro e a escrita para o cinema. Sobretudo porque em ambas se presta uma atenção especial aos diálogos. Mas também porque em ambas deparamos, ainda, com uma espécie de texto segundo, característico na escrita do género dramático, e que apenas está indirectamente presente na representação. Através deste texto segundo, o autor dá conta da concepção e gestão do espaço cénico, contendo ele, portanto, indicações sobre o cenário, a posição das personagens ou entoações que devem assumir.

É verdade que os diálogos são importantes em ambos os casos, sendo o seu peso geralmente muito superior no textos para teatro. Por outro lado, os diálogos no cinema aproximam-se muito mais da linguagem do quotidiano. Não quero dizer que sejam mais simples, já que uma das maiores dificuldades que sente quem escreve um guião reside na construção dos diálogos.

Mas, para além de no guião se gerirem os recursos de natureza literária - que encontram expressão, fundamentalmente, através dos diálogos - tanto a organização do espaço como a do tempo (e sobretudo

esta), são radicalmente diferentes quando aplicadas ao teatro ou ao cinema. Se alargarmos o âmbito desta comparação e a tornarmos extensível aos audiovisuais, sabemos como o tempo condiciona toda a estrutura da narrativa para televisão.

Nesta matéria é também esclarecedora a posição pioneira de Roger Leenhardt ao fazer a distinção entre o dialoguista e o guionista. Numa crónica publicada em *Les Lettres Françaises* de 16 de Outubro de 1944 e intitulada “L’écritan, vedette à Hollywood”, Leenhardt congratula-se com a chegada do homem novo ao cinema americano de 1944 e diz não se tratar do actor, da estrela, mas do homem de letras, que não é a mesma coisa que o homem de teatro. O poder deste sobre o público é o do dialoguista, cuja “contribuição não é por vezes mais que um fogo verbal, poesia das palavras - e muitas vezes mesmo «palavras de autor» - que não atingem o âmago do filme. O roman-cista, esse, traz para o ecrã um universo total, a sua “Weltanschauung”, a sua visão do mundo, segundo aquela bela expressão alemã que parece ter sido feita para o cinema”.¹⁷⁶

Um artigo da *Katz’s Film Encyclopedia* revela perfeitamente a referida atitude de aproximação e de afastamento em relação ao teatro. Assim, diz-se do guião (o *screenplay*, também chamado *script* e *scenario*) que ele “é o texto escrito a partir do qual se baseia a produção dum filme. Contrariamente ao texto para teatro, que é geralmente produzido e representado do modo, ou quase do mesmo modo, como foi originalmente escrito, o guião é totalmente aberto à interpretação e à mudança e só muito raramente chega intacto ao ecrã. Enquanto quem escreve uma peça de teatro comunica com a sua audiência, quase tão directamente como o autor de uma novela, o guionista comunica através de intermediários. O seu trabalho é um elemento

essencial - mas apenas um elemento - num empreendimento de colaboração presidido pelo realizador (por um director). As cenas podem sofrer mudanças no conteúdo, motivações e ênfase; ou nos diálogos, em várias etapas da pré-produção; ou mesmo à medida que as filmagens progredem, segundo o poder discricionário do realizador.”

A discussão em torno do cinema, ultrapassada que estava a fase do encanto pela novidade das imagens em movimento, centra-se na necessidade da sua legitimação como arte. Ser arte e não apenas um registo directo da natureza (Arnheim, Eisenstein) ou ser ainda uma arte da natureza (Bazin) foi uma discussão importante porque permitiu, antes de mais, uma reflexão sobre o cinema. Ora, pensar o cinema faz parte do processo, da dinâmica que requer tempo para que as coisas amadureçam na própria instituição cinematográfica.

Entre as propostas de autonomia e de reivindicação de estatuto de arte de pleno direito, como as defendidas por Delluc, que via na publicação dos guiões a possibilidade de criação de “uma literatura cinematográfica que pode igualar, em mais de um ponto de vista, a literatura teatral”, e a de Balázs para quem escrever um guião é uma forma artístico-literária digna da fadiga de um poeta e pronta a ser publicada como um verdadeiro livro” e a proposta de Andrei Tarkovsky que vai num sentido contrário. Parece-me esta bem mais realista. De facto, não se trata de uma questão de rendição mas de elementar bom senso a seguinte afirmação de Tarkovsky:

“Devo dizer desde já que não vejo o guião como um género literário. De facto, quanto mais cinematográfico for um guião, menos pode reclamar um estatuto literário por direito próprio, do modo como uma peça tantas vezes pode. (...) Não compreendo porque razão

uma pessoa com talento literário quereria alguma vez ser guionista - excepto, obviamente, por razões mercenárias. (...) Se um guião é uma brilhante peça de literatura, então é muito melhor que permaneça como prosa. Se um realizador ainda quiser fazer um filme a partir dele, então a primeira coisa a fazer é transformá-lo num guião que possa ser uma base válida para o seu trabalho. Nesse ponto será um novo guião, em que as imagens literárias foram substituídas pelos seus equivalentes fílmicos. Se um guião se destina a ser um plano pormenorizado do filme, se inclui apenas o que vai ser filmado e como isso deve ser feito, então o que temos é uma espécie de transcrição presciente do filme acabado, que nada tem a ver com literatura. Uma vez a versão original modificada no decurso da rodagem (como quase sempre acontece com os meus filmes) e tendo perdido a sua estrutura original, então terá interesse apenas para o especialista envolvido na história de um determinado filme. Estas versões constantemente mudadas podem seduzir aqueles que queiram explorar a natureza da arte do cineasta, mas não podem ser conscientemente literatura.”¹⁷⁷

Abandonemos agora a questão de saber se, de algum modo, um guião pode ser uma obra de arte¹⁷⁸ e retomemos então à questão da definição de guião.

De um modo geral, pelo que me foi dado ler em quase todos os autores que têm abordado a problemática dos guiões, as considerações tecidas podem resumir-se a dois grandes grupos que, de uma maneira ou de outra, acabam por apontar para uma das duas grandes características do guião, avançadas por Paulo Filipe Monteiro: a antecipação e a transcrição.¹⁷⁹

Desde as fórmulas mais simples como “o guião é a descrição, o mais detalhada possível, da obra que vai ser realizada. Pode ser bom mau ou regular, mas não é a obra em si mesma”,¹⁸⁰ até às mais estranhas

como a que afirma que “o guião audiovisual é uma proposta escrita e um subgénero literário (não sendo estritamente indispensável que seja “escrito”) que tem vocação suicida, já que o seu destino é ficar subsumido, “transsubstanciado”, em texto audiovisual”.¹⁸¹

Esta última definição não deixa de ser surpreendente. Por outras palavras, o que esta definição diz é isto: “O guião é uma proposta escrita, que pode não ser escrita, mas que se for escrita apaga-se”. É surpreendente mas, contudo, ela ajuda a compreender a natureza do guião.

Para Carrière “o guião é um estado transitório, uma forma passageira destinada a metamorfosear-se e a desaparecer, como a lagarta que se transforma em borboleta. (...) Se mais tarde chega a ser publicado - o que acontece - já não se tratará verdadeiramente dum guião, mas dum relato recomposto a partir do filme.” E continua Carrière, “Objecto efémero: não é concebido para durar, mas para se apagar, para se tornar outro. Objecto paradoxal: de todas as coisas escritas, o guião é aquela que menor número de leitores terá, uma centena talvez, e cada um destes leitores aí procurará o seu próprio pasto: o comediante um papel, o produtor o sucesso, o director de produção um percurso bem traçado para estabelecer um plano de trabalho. Chama-se a isto «fazer uma leitura egoísta», parcial. Só o realizador, que muitas vezes contribuiu para a composição do objecto, o lerá na íntegra, a ele voltando incessantemente como a um pronto socorro, onde tudo deve estar, um auxiliar de memória sem falhas a que por vezes se chama a Bíblia.”¹⁸²

São apresentadas características desse objecto, a que chamamos guião, por vezes numa linguagem poética, metafórica e até filosófica, de tal modo que adiantar uma definição, pautada pelo rigor terminológico que

deve presidir a qualquer definição, se tem mostrado uma tarefa ingrata e difícil.

Começemos pela designação do próprio objecto. Entre argumento, planificação e guião opto pelo termo guião, como anunciei na introdução. Partilho, também nesta matéria, os argumentos apresentados por Paulo Filipe Monteiro¹⁸³ que passo a resumir: “na prática, quando um filme está a ser rodado, é em «guião» que geralmente se fala. (...) «Argumento» tem, na língua portuguesa, a conotação de «intriga», resumo da história, assunto. (...) Ora, essa dimensão do assunto ou da história é apenas uma parte do trabalho de escrita para o filme. (...) Escrever um filme é ainda muito mais do que imaginar o assunto e escrever os diálogos. (...) Grande parte da arte de narrar e dramatizar, assim como do prazer de assistir ao filme, provêm da forma como a intriga é trabalhada, na sua ordem modo, voz, frequência e duração”. E conclui Monteiro: “creio que é necessário evitar o termo (argumento) que justamente reforça a confusão entre o que é a escrita para um filme e o mero enredo. Há que atender à especificidade e complexidade do texto que é escrito para ser filmado; «guião» é um termo que designa esse texto e mais nenhum outro, e assim opto por ele”.

Discordo apenas da afirmação final de que o guião é um termo que designa o texto para ser filmado e mais nenhum outro. Primeiro, porque pretendo aplicar o termo, não apenas para referir essa escrita para um filme mas, a todos os audiovisuais, o que nem sempre implica a filmagem, ou pelo menos exclusivamente as imagens sequenciais. Depois, o termo guião, que começou por ser utilizado em televisão, está a ser utilizado para referir, indiscriminadamente, qualquer texto que precede ou propõe a realização de um qualquer projecto. Por exemplo, as instruções que acabámos de receber na Direcção do curso de Ciências

da Comunicação, para o processo de auto-avaliação do curso, referem-se ao texto enviado pelo CRUP - Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas como o guião que nos deve acompanhar e ao qual devemos recorrer como guia, como ajuda para elaborar o referido projecto de auto-avaliação. De qualquer modo este alargamento ainda não desvirtuará o sentido primordial do termo.

Quanto à designação de planificação ela também oferece muitas limitações. Rigorosamente, na instituição cinematográfica, chama-se planificação à marcação dos diferentes planos que se irão organizar em cenas e em sequências e refere-se com isso uma unidade definida por cada uma das tomadas de vista - desde que o realizador anuncia a “acção” até ao momento em que determina o “corte”. O guião técnico deixa ver com clareza essa planificação ao atribuir uma numeração sequencial a cada um dos planos.¹⁸⁴ Ora, o texto do guião poderá conter mais, mas contém, certamente, menos do que essa planificação. O guião, a que nos temos vindo a referir e que corresponde a uma das primeiras fases do processo de guionismo, ainda não inclui a numeração dos planos, ou as indicações técnicas relativas a ângulos de tomadas de vistas ou a movimentos de câmara.

Se atendermos às etapas que se costumam referir no processo da escrita de um filme, vemos mencionada a planificação como a última etapa de um guião técnico. A escrita a que nos temos vindo a referir incluir-se-ia na etapa inicial do guião literário.

Na *Enciclopédia luso brasileira de cultura*, Luís de Pina assina um texto em que diz: “Guião Cin. (Palavra adaptada do espanhol «guión», e que significa «argumento cinematográfico» ou «sequência», correspondendo às palavras «roteiro» (bras.), «scénario» (fr.), «sceneggiatura» (it.), «screenplay» (ing.). Na sua

forma mais avançada de «guião técnico», corresponde à planificação.”¹⁸⁵ É, convenhamos, uma muito pequena contribuição para compreender o conceito de guião.

Vejamos agora uns excertos do que diz Manuel Gama, na mesma Enciclopédia e para os quais remete o texto de Luís de Pina, sobre o que seja o argumento cinematográfico: “é a descrição, mais ou menos pormenorizada, de todos os elementos contidos por um filme, antes da sua execução material.”¹⁸⁶

A questão que esta definição me suscita, e que desenvolverei mais adiante, é a de saber como é que se pode reduzir a escrita do guião a um texto descritivo quando tudo nele privilegia a acção ou os acontecimentos. Não se pode falar de guião (ou de argumento cinematográfico) sem contemplar a narração.

Porém, a terminologia utilizada já se mostra mais adequada (e vai de encontro a muito do que aqui já ficou dito neste trabalho) quando Gama diz que “a complexidade de meios narrativos utilizados pelo cinema torna o argumento muitas vezes dependente de elementos que a escrita é impotente para fixar. Daí a utilização frequente de desenhos”. Estou, quase totalmente, de acordo. De facto, embora entenda que quem escreve um guião se possa esforçar por conseguir ainda melhores resultados através da escrita, a solução da “story board” é muito prática.

Mais adiante diz Gama: “embora não muito frequentemente seja assim considerado, o argumento constitui uma forma literária afim do teatro escrito”. Embora refugiando-se em aspectos de pura afinidade, Gama toma assim partido, categoricamente, numa questão tão polémica como tem sido a de considerar o guião ou o argumento cinematográfico como forma literária. Referindo-se à questão da publicação dos guiões, diz ainda Gama que “habitualmente, a edição

de um argumento elimina-lhe a maioria da sua «ganga» técnica, reduzindo as rubricas ao mínimo indispensável para a perfeita compreensão do desenvolvimento da narrativa.”¹⁸⁷ Quer dizer que, afinal, não se tratava apenas de uma descrição, sempre havia uma narração!

Vamos então, de maneira breve, aflorar e tentar compreender como se pode estabelecer esta confusão entre a descrição e a narração.

Há efectivamente diferenças entre a narração e a descrição, mas todas essas diferenças são de conteúdo. Embora a descrição possa surgir como independente da narração, ela está-lhe ligada em absoluto, servindo-lhe de suporte (exactamente como acontece entre o guião e o filme). Como a narração se liga a acções ou acontecimentos, através dela acentuam-se os aspectos temporais e dramáticos do relato. Por sua vez, como a descrição se demora nos objectos e nos seres considerados na sua simultaneidade, parece suspender o curso do tempo e contribuir para expandir a narrativa no espaço. Com estes dois tipos de discurso pode parecer que se tomam duas atitudes antitéticas perante o mundo e a existência, uma mais activa outra mais contemplativa. Mas, do ponto de vista da representação, narrar um acontecimento e descrever uma paisagem ou um objecto são operações semelhantes que põem em jogo os mesmos recursos de linguagem.

Vejamos como o estudo do texto descritivo se proporcione a uma abordagem que utiliza paralelismos de linguagem com o universo cinematográfico. Assim, o texto descritivo pode apresentar uma paisagem, um retrato ou um objecto. Vamos ver cada um dos casos em separado:

No caso do texto de paisagem há que o analisar em planos e não em partes. Estes planos podem surgir numa ordem descendente (partindo de um plano muito geral para um plano de pormenor) ou então,

inversamente, por ordem ascendente. Mas há quem o apresente a partir de um plano médio e, neste caso, tendo como referentes os planos da direita e da esquerda.

Em qualquer dos casos, ao fazer uma descrição paisagística, normalmente o autor propõe-nos uma impressão global de grandiosidade ou mesquinhez, profundidade ou superficialidade, prazer ou dor, opulência ou miséria, ou de qualquer outro conteúdo numa escala bipolar, mas a que se sujeitam as noções de pormenor que resultam da distância, da forma e da cor do que se descreve. O mesmo se passa com os textos que fazem um retrato ou descrevem um objecto. O que é importante reter, pois trata-se da regra primordial da descrição, é que os planos de detalhe ou pormenor devem obedecer a uma ordem que possibilite a identificação do cosmos, dos seres ou dos objectos assim descritos.

O primeiro parágrafo do guião do filme “*La mamam et la putain*”, que anexo no Apêndice 2, exemplifica não só um texto de paisagem (embora de interior), em que se propõe uma ordem descendente dos planos, mas também o facto de haver uma certa permeabilidade entre a descrição e a narração, criando territórios difusos em que não é fácil estabelecer os limites que parecem tão simples na linearidade que caracteriza qualquer definição. Assim, as pilhas dos discos mais ou menos desordenados e o plano de pormenor que identifica dois deles são textos descritivos de objectos, estão incluídos numa estrutura descritiva mais geral que corresponde ao parágrafo, mas a ordenação desses pormenores, bem como a estrutura descritiva global de que fazem parte, já está fortemente impregnada de conteúdos narrativos.

Neste exemplo poderá argumentar-se que se o realizador optar por utilizar um único plano, será difícil

encontrar esta ordenação dos pormenores. Ora bem, se assim for, das duas uma: ou se tratará de um plano móvel que se encarregará de ordenar estes pormenores e então eles serão ordenados na duração; ou se tratará de um plano fixo, cabendo agora ao trabalho de encenação incluir todos os pormenores num enquadramento com uma composição tal, que permita que o olhar selectivo do espectador respeite a ordenação proposta.

Mais complicado é o que se passa com o texto da adaptação de “A manhã submersa”, também em anexo no Apêndice 2. Vergílio Ferreira dá, num belíssimo texto de retrato, uma visão do estado anímico do protagonista, já que toda a descrição é feita a partir de um ponto de vista que dá privilégio à subjectividade desse mesmo protagonista. Embora a descrição esteja preta de pormenores de natureza espacial, que ainda por cima se entretecem e vão ordenando com pormenores de natureza temporal, a adaptação proposta por Monique Rutler ignora toda esta parte descritiva. Porquê? Porque a planificação, e é disso que se trata, deve dar conta fundamentalmente da acção ou dos acontecimentos, isto é, da narração.

É verdade que estamos a olhar apenas para um fragmento de texto, sendo bem possível que a planificação já tenha contemplado o que se pretende com esta descrição. Mas o que acontece no caso das adaptações, e certamente aconteceu com “A manhã submersa”, é que todos aqueles que estiveram mais directamente envolvidos nas filmagens têm obrigação de conhecer o texto de Vergílio Ferreira. Ou seja, é sempre aconselhável fazer as duas leituras. A grande questão e a grande dificuldade consistirá em trazer para o filme, em recriar o ambiente proposto por Vergílio Ferreira e esse só poderá ser encontrado desde o primeiro ao último *frame* do filme.

Acontece ainda que essa ordenação física sequencial dos *frames* não é rígida e opaca, ela é antes transparente e flexível de modo a permitir não apenas uma leitura sincrónica mas também diacrónica. Aliás, é nesse sentido que são construídos os planos no texto descritivo de Vergílio Ferreira. Um qualquer outro género de cinema, que não o de ficção (certamente um cinema impressionista, experimental ou de vanguarda), que resolvesse esquecer todas as cenas de acção ou os acontecimentos narrados em “Amanhã submersa” e tentasse dar apenas forma cinematográfica ao texto descritivo de Vergílio Ferreira, iria encontrar nele mi-lhares de sugestões estéticas, já que é extraordinária a riqueza das imagens poéticas que aí são propostas.

Voltando à adaptação de Monique Rutler e atendendo que o plano 2407 pretende dar conta da acção e dos acontecimentos que maior tensão alcançam nesta cena, parece-me que ao propor que isso se faça apenas num plano e pela ordenação a que o submete, Rutler inviabiliza o ponto de vista que dá privilégio à subjectividade do protagonista, como é evidente propósito no correspondente texto de Vergílio Ferreira. Finalmente, será interessante confirmar como é que, em termos cinematográficos, o realizador Lauro António resolveu esta questão.

Depois desta, que afinal acabou por não ser assim tão breve, tentativa de compreensão da confusão que se estabelece entre descrição e narração, resta-me propor que, a ter que se encontrar uma definição do tipo da que é adiantada por Manuel Gama, ela inclua também a designação de narração.

Mas avançar com uma definição impõe um trabalho sério do objecto em estudo. Quando se pretende que essa definição abarque não apenas o guião de cinema mas dos audiovisuais em geral, a tarefa complica-se ainda mais. Até porque, para isso, a definição terá

que ser tão abrangente que deixará de ser operatória e, como tal, poderá não vir a ter qualquer utilidade.

Situado que me parece estar o problema, não pretendo avançar mais nessa missão inglória, ficando apenas pelo afloramento da questão e pela reafirmação na crença das vantagens de um conceito teórico alargado de guião, tal como é proposto por Monteiro¹⁸⁸ e nos transporta para uma outra dimensão bem mais interessante.

Defende Monteiro que não se pode resumir a noção de guião aos “textos que só existem em função de serem filmados”. O guião, pela sua “natureza de esboço de obra a fazer”, segundo Pasolini, já inclui na sua estrutura, de certo modo, essa obra a fazer. É por isso que “não tem sentido fazer a habitual crítica literária em relação a textos que só existem em função de serem filmados.”

Não se podem estudar os textos independentemente dos filmes. E, como aponta Monteiro, nesse sentido vai também a posição de Metz para quem o que está em causa não são “as folhas escritas a partir das quais o filme foi rodado”, (...) “mas numerosos traços que não figuram nesse esqueleto escrito” (...) “e que dependem do argumento em sentido lato”. Metz faz ainda a distinção entre “estudo do argumento”, (...) que o transforma num significante e permite revelar, a partir dele, significações menos imediatamente visíveis”; e o “estudo do sistema textual”, (...) “em que essa interpretação é feita a partir do conjunto do material fílmico”. Concluindo refere-se nestes termos, ao que optámos por chamar guião: “O argumento é um dos dados aparentes mas não é o único, um dos elementos que nos introduzem na interpretação mas não o único. Ao isolá-lo artificialmente dos outros, corremos evidentemente o risco de desfigurar o conjunto do sistema textual, uma vez que este forma um todo...”.

A minha proposta vai no sentido de alargar ainda mais este conceito, não o reservando apenas para o cinema mas tornando-o extensível aos restantes meios audiovisuais.

2.4. Do conceito de autor à obra colectiva

“A consciência da personalidade artística nasce na passagem da Idade Média para a Idade Moderna”, diz Mukarovsky.¹⁸⁹ É para dar conta deste “produto” da Renascença que é avançado o conceito de autor, o qual, ao ser utilizado pela primeira vez no século XVIII, se refere, em primeiro lugar, a uma ocupação ou carreira: a do autor como escritor de textos literários.

O alargamento do conceito de autor é concomitante com a afirmação dos ideais burgueses e o desenvolvimento do capitalismo, e nele se revê a noção de propriedade como um dos principais elementos aglutinadores da nova realidade política, económica, social e cultural.

A noção moderna de autoria reflecte ainda a, não menos moderna, noção de autoridade individual sobre a propriedade da pessoa. A questão da autoria está, assim, dominada pelo exacerbar do individualismo, de modo que, nos finais do século XIX, “a situação é tal que a obra não é mais que uma mera casualidade em comparação com a personalidade; e o objectivo principal da criação artística é a personalidade em si”.¹⁹⁰

Nestes termos, escrever seria a expressão de um discurso preexistente e profundamente personalizado e o texto, como autêntica representação dos pensamentos e sentimentos do autor, permitiria um acesso imediato ao interior de quem profere o discurso. Esta concepção romântica da relação transparente do autor

(artista genial) com a sua obra vai ainda mais longe, sendo o conceito de autor também relacionado com as ideias de veracidade e validade, cujas manifestações de superfície serão a novidade (a obra em primeira mão), a auto-suficiência, e a autoridade primeira, manifestações a que damos a designação de autenticidade.

Mas então, uma vez “revelada a personalidade que respira por detrás da obra e a eternidade que palpita por detrás de um momento” (para utilizar os termos de Salda, citado por Mukarovsky) já nada mais haveria a dizer. O autor seria a sua obra e esta, tal como a pessoa única, estaria limitada àquela singular manifestação do eu. Para explicar então o facto, mais do que comprovado, de “um mesmo artista poder criar uma série de obras que não têm semelhança entre si, surgia o conceito auxiliar de vivência, que não é mais nem menos que a personalidade do artista limitada a um determinado momento da sua existência”.¹⁹¹

O estruturalismo veio mostrar que esta posição é uma das grandes limitações no pensamento ocidental ao presumir uma “presença” por detrás do signo. Jacques Derrida, em *De la grammatologie* (1977) e *L'écriture et la différence* (1978), denuncia esta “metafísica da presença”, que pressupõe a existência algures, na forma pura, para além de qualquer mediação, de uma voz imaculada como “presença” de um discurso antecedente.

Para Derrida, que introduz uma aproximação desconstrutiva à leitura dos textos, somos confrontados por uma multiplicidade de diferentes sistemas de signos, que em última análise se referem entre si, no livre jogo das suas diferenças. O estilo de leitura desconstrutiva subverte a crença tradicional de que a linguagem é capaz de exprimir ideias sem as alterar e de que a linguagem é secundária em relação à

escrita; em suma, a crença de que o autor dum texto é a fonte da sua significação.

Há um aspecto de cooperação implícita na criação da obra que é também extensível ao seu receptor, como diz Mukarovský: “há sempre duas partes, o artista e o receptor, mas entres essas duas partes não existe fronteira nítida”. Faz também sentido a tese de Mukarovský segundo a qual a obra não é uma expressão, mas um signo, pois ela serve de intermediário entre as duas partes, autor e receptor.

É isso que acontece também nas narrativas audiovisuais, onde para além da participação do receptor no processo comunicativo, se aplica com toda a propriedade o provérbio popular segundo o qual “quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto”. De facto, não é apenas o guionista que escreve o guião ou o realizador que dirige as filmagens o autor da história. É humana e tecnicamente impossível contar histórias por meios audiovisuais sem o esforço de um grupo que inclui contribuições que vão desde o mais destacado dos especialistas até ao mais modesto dos colaboradores. Cada narrativa audiovisual fala-nos muito para além do enredo da história, ela murmura-nos das motivações, da razão e da paixão, do sangue, suor e lágrimas de personagens e actores, dos géneros e migração de motivos, do “génio” e estilo dos realizadores - maestros destas grandes orquestras que são as equipas envolvidas em projectos audiovisuais - do “génio” e estilo de guionistas, directores de fotografia, músicos, criadores de efeitos especiais, electricistas, desenhadores, maquilhadores, sonoplastas, assistentes, *designers*, engenheiros informáticos...

Tinha uma tentação incrível de prestar aqui homenagem a cada uma das categorias funcionais que constituem esse todo orgânico, mas certamente alguma injustiça cometeria, quer por ignorância quer por

omissão involuntária, e, para além disso, essa listagem nunca seria definitiva já que o dinamismo neste sector, em mutação constante, nos ensina que estão sempre a aparecer novos tipos de colaboração.

Resumindo, nos audiovisuais estamos em presença de um novo conceito de autor, o de autor colectivo, em que, certamente, há níveis de participação diferentes mas em que a história que nos é contada só é possível e faz sentido graças à conjugação dos esforços de todos. Também o receptor, que normalmente já não é apenas o sujeito leitor individual, tem uma participação neste acto colectivo de criação. Exactamente nos mesmos termos em que Jacques Aumont e outros autores se propõem ao avançar o conceito de “dinâmica da leitura do relato” para o englobar no universo diegético, “tal como se elabora no espírito do espectador”.

Como dizem estes autores, “já não se trata aqui da história tal como a podemos reconstituir uma vez feita a leitura do relato (ou a visão do filme) acabado, mas da história tal como eu a formo, a construo a partir dos elementos que o filme me fornece «gota a gota» e tal como do mesmo modo os meus fantasmas do momento ou os elementos retidos de filmes vistos até ao momento me permitem imaginá-la. Deste modo a diegese seria também a história na perspectiva de uma plástica da leitura, com as falsas pistas, as dilatações temporais ou ao contrário as desconstruções imaginárias, com os desmembramentos e reconstituições passageiras, antes que se transforme numa história que eu posso contar do princípio ao fim com lógica.”¹⁹²

Evidentemente que a proposta não vai no sentido de meter tudo no mesmo saco. Como lembram aqueles autores, “é preciso continuar a fazer a distinção adequada entre história, diegese, guião e intriga”.¹⁹³

Conviria que esta correcção de pontos de vista principiase pelos indivíduos mais directamente implicados no complexo sistema de realização e produção de audiovisuais. Senão, vejamos o que se passa no cinema, resumindo, a partir de García Jiménez,¹⁹⁴ as posições de autores e criadores em relação ao próprio guião cinematográfico e à sua utilidade. De facto, é interessante trazer para a reflexão sobre os guiões, não apenas as opiniões dos teóricos do cinema, mas também as daqueles que sendo teóricos, para além disso “pensam com imagens-movimento”. Estas posições têm subjacente grandes debates como: o narrativo e o não-narrativo no cinema, a política dos autores ou cinema e arte.

Assim, podemos encontrar a negação absoluta do guião e do cinema de guião, por exemplo em Dziga Vertov que, depois de ter começado por ser adepto do “guião de ferro” se vem opor ao cinema de guião, na sua teoria do *Kino-glaz* ou cinema-olho. Manifestou-se contra “os guiões-fábula burgueses” enquanto fazia a apologia de um cinema que olhasse “a vida tal como ela é”. O guião é, para Vertov, uma fábula inventada sobre nós por um homem de letras. Contudo Vertov fazia a distinção entre um “guião-dogma” e um “guião-guia para a acção”. Era o guião-dogma que Vertov tão energicamente condenava na sua teoria do cinema-olho. Em relação ao guião-guia para a acção, pelo contrário, aplicou-o e recomendou-o nas suas “Instruções provisórias aos círculos Kino-Glaz”.

Outro exemplo que posso citar é o de Louis Delluc que oscila, também, entre a negação absoluta do guião e o reconhecimento das suas potencialidades. Delluc, que declara ter detestado inicialmente o cinema, confessa que “por várias vezes foi assaltado pela tentação de escrever um guião para cinema mas que apenas um esteve a ponto de sobreviver, não fosse o realizador ter proclamado a sua incapacidade como autor

cinematográfico”. A ironia de Delluc, desde logo implícita no título da sua obra *Cinéma & Cie*, vai mais longe na denúncia que faz da instituição cinematográfica e dos seus “podres” ao contar que mais tarde acabou por ver o seu pequeno drama num filme daquele realizador. Não surpreende assim que tenha definido o guião como “uma expressão engraçada destinada a tornar mais agradável a leitura dos programas friamente artísticos das grandes firmas”. Contudo, haveria exceções e diz que “só o guião do filme *Forfaiture* de Cecil B. de Mille despertou Paris como o faria uma boa peça de Henry Berstein”.¹⁹⁵

Outros autores, a que Jiménez chama “os não-praticantes”, partindo de posições diferentes, sustentam a inutilidade e até o inconveniente do guião. Fernand Léger afirma que “o guião é o erro do cinema”. Actores como Buster Keaton nunca utilizaram guiões. Nestes casos, o “argumento”¹⁹⁶ saía do diálogo e das contribuições de toda a equipa; resultava de um pensamento livre, sem constrangimentos prévios (como poderia ser o guião). Godard filma também sem um guião prévio, socorrendo-se apenas de apontamentos que lhe servem de guia. O mesmo fazia Griffith.

Depois, temos um grupo de defensores do cinema-drama para os quais, tal como Kulechov defendia no “Tratado de realização cinematográfica”, os filmes terão que se basear em obras criadas por literatos e escritores especializados - os “cinedramaturgos”. Por isso, para estes autores, o guião cinematográfico é uma obra literária, mais próxima do drama que da novela, porque no cinema a acção não se narra; representa-se.

“Os partidários infiéis” dos guiões, como Howard Hawks, sustentam a conveniência de trabalhar os guiões, mas nunca os seguem à letra e por vezes não hesitam em os alterar totalmente. Luis Berlanga

confessa que houve ocasiões em que fez quatro filmes diferentes: o do guião, o da realização, o da montagem e o da dobragem.

“Os partidários fiéis” acreditam nas virtudes do “guião de ferro”, como Pudovkin. Flaherty é não só partidário do guião escrupulosamente elaborado como defende que, se possível, ele deveria ser absolutamente verídico. Também Buñuel, com formação basicamente literária, dá grande importância ao guião, e não só, como já tivemos oportunidade de apreciar a partir dos testemunhos de Carrière. Nesta matéria, o mais importante em Buñuel era a atitude de parceria no trabalho do guião, não ao nível da escrita em si, mas da “discussão” das ideias e da procura de soluções que melhor ajudassem a contar as histórias.

“Os defensores do produto final”, como Eisenstein, dão uma grande margem à improvisação e sustentam que a obra se cria no momento em que é realizada (na montagem) e não quando é escrita. Guionista e realizador exprimem-se em linguagens diferentes. O guião tem um valor de proposta. Contra o “guião de ferro” de Pudovkin propõe Eisenstein a “novela cinematográfica” como uma descrição sintética (em duas ou três folhas) do assunto, em que se assinalam a progressão e o ritmo dos momentos emocionais, tal como o espectador os sentirá.

É importante que o assunto continue a ser debatido, isso é sinal de vitalidade. Além do mais, interrogarmo-nos sobre o guião é ainda pensar o cinema e o futuro dos audiovisuais.¹⁹⁷

O guião voltou a ser alvo de atenção nos grandes debates sobre a crise do cinema. No nº 371-372 dos *Cahiers du cinéma*, de Maio de 1985, totalmente dedicado ao guionismo, Alain Bergala e Marc Chevrie chamam a atenção para o facto de a tentativa de responsabilizar o guião pela crise geral do cinema e do apelo

constante para a formação acelerada de guionistas (o que não deixou de ser vantajoso neste aspecto), esconde, contudo, uma outra crise mais profunda que se prende com a crise dos assuntos nos filmes e que vai muito para além daquela crise; bem como da crise dum sistema de produção, em que a “política dos actores” torna improváveis os bons guiões. É certo que não há fumo sem fogo, reconhecem aqueles autores, mas, em última análise, o grito de crise e a urgência em encontrar saídas para essa crise correspondem a uma exigência da indústria. Ou seja, a crise estaria na indústria.

Por falarmos em crise e porque se articula perfeitamente no raciocínio que venho seguindo, lembro o que diz Arnold Hauser¹⁹⁸ quando menciona que a crise do cinema se fica a dever, para além da crise no próprio público, “sobretudo ao facto de o cinema não estar a encontrar o caminho para o cinema”. Isso aconteceria porque o cinema exige um trabalho de equipa mas os intervenientes no processo não estarão dispostos a reconhecer “a autoridade desse espírito de cooperação”. E donde parte essa relutância em encarar o cinema como uma “organização colectiva” em que existe um “espírito de cooperação”? Porque é que esses intervenientes rejeitam a ideia de colaboração artística?

Porque isso seria consagrar a lógica empresarial no domínio da produção artística. Tal como se a produção de obras de arte fosse entregue a uma organização colectiva, a uma “empresa”. Neste sentido vão as críticas formuladas pela “política dos autores”.

Mas, diz Hauser, referindo-se àquele movimento, que “a reunião das funções divididas, em primeiro lugar a união pessoal do director e do autor, sugerida como um modo de superação da crise, seria mais uma evasão do problema do que uma solução, porquanto

impediria mas não aboliria a especialização que tem de ser superada”.¹⁹⁹

Para além disso, a união pessoal do realizador e do autor, ou qualquer outra solução que visasse reunir várias funções no mesmo autor contribuiria para a ausência de tensão interior, tão necessária nas actividades artísticas.

Ainda que vejamos na situação do cinema de autor uma herança, “como algo hesitante da antiga cultura individualista, ainda cheia de vitalidade a que devemos toda a arte pós-medieval”, diz Hauser que a solução para a crise do cinema estaria na “renúncia parcial ao princípio de trabalho colectivo”.

Penso que a questão não se pode colocar nestes termos, um cinema de autor contra um cinema empresa. Porque não se pode confundir trabalho colectivo com empresa. São duas realidades diferentes. Assim, entendo que no cinema empresa não há trabalho colectivo. Há efectivamente uma forte planificação do trabalho, em que cada um se especializa na sua área funcional e se produz em série. Para além disso, a empresa que é esse cinema não evoluiu de modo a privilegiar os aspectos da cooperação e da participação. Finalmente, o trabalho colectivo não é apenas a soma do trabalho de cada um dos especialistas incorporada numa determinada obra. Ela é muito mais que a soma destas partes.

A minha posição vai no sentido de defender o estatuto de arte para uma obra colectiva que é um filme, podendo tal estatuto ser aplicado aos audiovisuais. A obra colectiva audiovisual implica uma responsabilização de todos os intervenientes na sua produção e realização.

Quanto à ideia de empresa, penso que tudo depende do tipo de gestão que se pratique, ou seja da própria ideia de empresa.

Há empresas rígidas, como aconteceu no caso do “studio system”, em que tudo é organizado pensando numa lógica mecanicista de produção em série. Nestas indústrias do cinema grande parte dos intervenientes no processo de produção e realização dos filmes nem se chegavam ou chegam a conhecer. O anonimato era a regra geral e o próprio realizador devia desaparecer para dar lugar ao sistema. A empresa era então o autor. É também o sistema que impõe os géneros de escrita dos guiões. Com a imposição de um rigoroso código de produção. O estúdio é ditador e, assim dificilmente haverá espaço para uma arte criativa. É contra este tipo de empresa que surge a contestação.

Mas se a situação descrita marcou e continua a marcar profundamente a instituição cinematográfica, também se pode pensar que, admitindo a necessidade de conciliar “arte e indústria, gozo e técnica”, se poderão implementar novas técnicas de gestão de empresas, precisamente aquelas que têm como pressuposto o espírito de grupo, a cooperação e a solidariedade.

Notas

- ¹⁴⁹ - Jacques Aumont, *O ponto de vista*, in Eduardo Geadá, org. *Estéticas do cinema*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. 125-156.
- ¹⁵⁰ - Luiz Costa Lima, *Comunicação e cultura de massa*, in Adorno et al. *Teoria da cultura de massa*, Rio de Janeiro, Saga, 1969, p. 41.
- ¹⁵¹ - Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 82.
- ¹⁵² - Eles já estão entre nós!... Em <http://www.ScriptPerfection.com/features.html> podemos ver a sua divulgação e tentativa de comercialização através da Internet.
- ¹⁵³ - Se quisermos, por correspondência pouco rigorosa, dispensar aos diálogos a categoria de textos.
- ¹⁵⁴ - A introdução do segmento sonoro nas mensagens, que a partir de então justamente podemos passar a chamar de audiovisuais, produz uma interação entre o indivíduo e o meio ambiente aumentando assim a impressão do real. O segmento sonoro pode ser constituído por voz, música e ruídos de ambiente, mas a mensagem audiovisual é eminentemente vococentrista. Os nossos hábitos perceptivos são aplicados aos modos de produção de imagens sequenciais com som e desse modo adquiram essas mensagens o atributo de cópia fiel da vida tal qual.
- ¹⁵⁵ - Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p.144.
- ¹⁵⁶ - Justo Villafañe; Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1996, p. 181. “O processo narrativo funciona porque na sequência se modela o tempo da realidade mediante um ordenamento sintáctico que produz um significado. É este ordenamento que marca a diferença entre o tempo da realidade, baseado na sucessão e na continuidade, e a temporalidade da sequência, marcada geralmente pela elipse, por saltos diegéticos para a frente ou para trás ou inclusivamente pela imobilidade.”
- ¹⁵⁷ - Jacques Aumont et al. *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1994, pp. 63-64. Veja-se ainda Christian Metz, “Images et pédagogie”

e “Au-delà de l’analogie, l’image”, in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Ed. Klincksieck, 1972.

Para Metz, “não foi por ser uma linguagem que o cinema passou a contar histórias, foi por contar histórias que se tornou uma linguagem”.

¹⁵⁸ - Os autores fazem a devida correcção ao chamarem a atenção para o facto de que, mais exactamente é aquele que olha que tende a recriar.

¹⁵⁹ - Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 14.

¹⁶⁰ - Termo que combina duas palavras de origem italiana para dar conta de uma técnica que consiste na utilização da luz e da escuridão como valores expressivos na encenação. Esta prática de natureza pictórica é uma das características formais do expressionismo alemão e do *film noir* de Hollywood dos anos 40 e 50.

¹⁶¹ - Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 16.

Não surpreende que na vizinha Espanha as coisas sejam já formuladas nestes termos se considerarmos que aqui bem perto da UBI, na Universidade de Salamanca, existe a licenciatura “Comunicación Audiovisual” em que a Narrativa Audiovisual é uma das disciplinas obrigatórias do 4º ano.

¹⁶² - Paulo Filipe Monteiro, *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, pp. 595-597.

¹⁶³ - Como diz Jean-Claude Carrière a propósito do cinema em, *La película que no se ve*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 25.

¹⁶⁴ - No filme “The lion in winter”, realizado por Anthony Harvey em 1968, há uma cena em que Leonor de Aquitânia (Katherine Hepburn) se encontra frente a frente com o rei Henrique II de Inglaterra, seu esposo, e com a amante deste. A rainha pede ao esposo que lhe permita ver como beija a sua jovem amante. O realizador, no momento culminante da cena, inclui um curto plano de pormenor da rainha, que fita directamente a câmara, com os olhos rasos de lágrimas. Trata-se do exacto ponto de vista do rei, do objecto que ele percebe e tal como

o percebe. O recurso técnico serve, neste caso, para contar uma história do ponto de vista de uma dada personagem, aquilo a que Gerard Genette chama de narração homodiegética e que constitui um exemplo claro de focalização interna, um fenómeno segundo o qual nos é dado perceber o conteúdo do objecto tal como é percebido pelo ponto de vista de uma determinada personagem. Vemos pelos olhos do rei, somos interpelados como rei e, como tal, convidados para uma experiência emotiva.

Afinal, a violação da regra traduziu-se na descoberta de grandes possibilidades expressivas do meio.

- ¹⁶⁵ - Devo explicitar a fragilidade de mais este termo. De facto, como se vê em Jesús García Jiménez, obra citada, pp. 17-18, “Não se demonstrou a existência de uma verdadeira “linguagem audiovisual”. Para a existência de uma verdadeira linguagem hão de dar-se, pelo menos, estas três condições: finitude dos signos; possibilidade de os incluir num repertório léxico e determinação precisa do conjunto de regras que regem a sua articulação. Na linguagem audiovisual não ocorre nenhuma destas três condições.” Depois, Umberto Eco, a partir de postulados da moderna psicologia da percepção demonstra que não é possível sustentar a afirmação dos semiólogos de que a imagem é um signo analógico. Jiménez diz que “as imagens visuais e acústicas chamadas para a construção da linguagem audio-visual não são (por isso) verdadeiros signos”. Por outro lado, as imagens audiovisuais “se são capazes de uma configuração discursiva é porque a tecnologia lhes conferiu duas características diferenciais: estão cristalizadas em suportes materiais (são perenes) e, como tal, são manipuláveis”. Finalmente, “a «leitura» das imagens não se fica a dever à sua presumível capacidade para se articularem com outras imagens do mesmo modo que os signos linguísticos, mas sim ao facto de que na sua percepção são processadas por códigos de reconhecimento de figuras. Os seus códigos não são, por conseguinte, os da gramática, mas antes os da “linguagem audiovisual do mundo natural”.

- ¹⁶⁶ - Para Pierre Bourdieu, a arte moderna avança por reacção contra os cânones estéticos imediatamente anteriores. Na perspectiva de Adorno, mais do que tendência trata-se de uma regra imposta pela lógica do mercado que acaba por atribuir um preço ao que nascera sem preço e contra o preço. Deste modo, qualquer movimento de vanguarda (que é o que aqui está em causa) será um projecto previamente sem vitória. Mas, se este raciocínio, que nos conduz a uma situação de impasse, se pode aplicar às indústrias culturais e ao capitalismo, mais difícil será encontrar nele explicação para as motivações que desde sempre levaram o homem a contrariar a norma.
- ¹⁶⁷ - Georges Sadoul, *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*, vol. I, Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p. 49.
- ¹⁶⁸ - Jean-Claude Carrière, in Gabriel García Marquez, dir. *Así de simple II*, E.I.C.T.V. / Ollero & Ramos, 1997, pp. 9-78.
- ¹⁶⁹ - Jean-Claude Carrière, *El trabajo del guionista y su relación com el director*, in Gabriel Garcia Márquez, dir. *Así de simple II*, E.I.C.T.V. / Ollero & Ramos, 1997, pp. 11-13.
- ¹⁷⁰ - Jean-Claude Carrière, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 15.
- ¹⁷¹ - Jean-Claude Carrière, *La película que no se ve*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 114.
- ¹⁷² - A arte moderna é (...) fundamentalmente uma arte “feia”, renunciando à eufonia, às formas, tons e cores fascinantes do impressionismo. Destrói os valores pictóricos na pintura, as imagens cuidadosa e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e tonalidade na música. Subentende uma fuga ansiosa a tudo o que é deleitoso e agradável, a tudo o que é puramente decorativo e cativante”. In Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 961.
- ¹⁷³ - Jan Mukarovský, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 196.
- ¹⁷⁴ - Se o cinema, omnívoro como se reconhece ser, aproveitou muito da arte literária, também se reconhece que mais tarde terá retribuído influenciando os géneros literários. Não se diz que o guião influenciou qualquer género literário, as

influências têm a ver com a experiência fílmica e não com o estilo da escrita do guião. Contudo, e por isso deixo este reparo em anotação, é curioso verificar que essas influências se podem encontrar também em aspectos puramente formais da escrita, sendo possível encontrar nesses textos literários alguns “tiques” da escrita dos guiões. Haverá então uma lógica que explica porque é que a escrita dos guiões é como é já que a experiência fílmica tem repercussões ao nível das formas de escrita? Extrapolando para a experiência audiovisual, isto poderá levar-nos até às discussões sobre a responsabilização dos meios de comunicação de massa audiovisuais na crescente perda das capacidades de escrita, pelo menos das tradicionais capacidades de escrita (e não estou a falar da calamitosa praga dos erros de ortografia).

- ¹⁷⁵ - Quanto a espectáculo e instituição cinematográfica, parece-me que o ritual dos óscares, césares, ursos, palmas e muitos outros mais, apesar de tudo, já se propõe e tenta, de certa maneira, fazer também a apreciação dos guiões. Podem contestar-se os critérios de avaliação e duvidar-se das preocupações estéticas, mas são atribuídos óscares aos guionistas. Porque os seus guiões são uma obra de arte? Porque o júri gostou da história, mas nem viu o guião?
- ¹⁷⁶ - Roger Leenhardt, *Chroniques de cinema*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 91. Leenhardt, que inspirou André Bazin que reconheceu ver nele um mestre, referia-se “apenas” aos seguintes romancistas: Faulkner, Ben Hecht, Hemingway e Steinbeck e anunciava a estreia em Paris do filme “L’Espoir” de Malraux “notre plus grand représentant en France de cette littérature de la réalité si proche du cinéma”.
- ¹⁷⁷ - *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Austin, University of Texas Press, 1986, citado por Paulo Filipe Monteiro in *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Lisboa, Universidade Nova, 1995, p. 596.
- ¹⁷⁸ - Para ilustrar a especificidade das formas dos guiões podem ver-se os exemplos constantes no Apêndice 2.

- ¹⁷⁹ - Paulo Filipe Monteiro, *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, p. 605.
- ¹⁸⁰ - Simón Feldman, *Guión argumental. Guión documental*, 3ª ed. Barcelona: Gedisa, 1993, p. 14.
- ¹⁸¹ - Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1996, p. 59.
- ¹⁸² - Jean-Claude Carrière; Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris FEMIS, 1990, p. 11-12.
- ¹⁸³ - Paulo Filipe Monteiro, *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, pp. 590-592.
- ¹⁸⁴ - Veja-se o exemplo da adaptação de “manhã submersa” que se encontra no Apêndice 2. Curiosamente, quando fui fazer fotocópias desse texto na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, a funcionária fazia questão em sublinhar que se tratava da planificação do filme e nunca lhe chamou guião ou argumento.
- ¹⁸⁵ - *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, Lisboa, Editorial Verbo, 1969.
- ¹⁸⁶ - Idem.
- ¹⁸⁷ - Ibidem.
- ¹⁸⁸ - Paulo Filipe Monteiro, *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, pp. 590-612.
- ¹⁸⁹ - Jan Mukarovsky, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Lisboa, Estampa, 1993, p. 281.
Convém ainda ter presente que a figura do autor surge para se poder punir o sujeito autor que prevarique, como refere Foucault.
- ¹⁹⁰ - Jan Mukarovsky, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 279.
- ¹⁹¹ - Idem, p. 280.
- ¹⁹² - Jacques Aumont et al. *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1994, pp. 80-81.
- ¹⁹³ - Idem p. 81. “Pode entender-se o guião como a descrição da história na ordem do relato, e a intriga como a indicação sumária, na ordem da história, do enquadramento, das relações

e das acções que juntam as diferentes personagens.” Não se deve aqui entender descrição como o estilo descritivo por oposição à acção, mas como o acto da escrita da história.

- ¹⁹⁴ - Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 141-147.
- ¹⁹⁵ - Louis Delluc, *Cinéma et Cie: écrits cinématographiques II*, Paris, Cinémathèque Française, 1986, pp. 21-24.
- ¹⁹⁶ - O termo argumento é aqui utilizado de acordo com a definição de Joseph T. Shipley como “a estrutura de incidentes simples ou complexos sobre a qual se montam a narração e o drama”. Neste sentido podemos falar de argumento num guião.
- ¹⁹⁷ - A minha paixão pelo cinema não me leva a dissociar as duas coisas. Mas devo esclarecer que continuo a utilizar o termo audiovisuais na estrita forma em que o defini na introdução deste trabalho.
- ¹⁹⁸ - Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 980.
- ¹⁹⁹ - Idem, p. 980.

CONCLUSÃO

Procurei neste trabalho - que resulta da combinação dramática da tentativa de conciliação do tempo de ócio, “tão necessário para chocar os ovos da experiência”, com o tempo de trabalho, penoso e sofrido, mas gratificante e libertador quando consentido e com sentido - fazer uma aproximação a formas e práticas culturais do nosso tempo. A escolha dos audiovisuais, como tema central em estudo, coloca-nos no coração das indústrias culturais.

A escrita dos guiões apresenta-se, à primeira vista, como uma forma de aberração da escrita, quando comparada com a escrita tradicional. Tendo surgido neste século, afirma-se como um produto genuíno das chamadas indústrias culturais. Fazer desta forma mutante um objecto de estudo serviu para pôr a descoberto, nas novas práticas culturais, os vestígios da antiga arte de narrar e a confirmação de que tudo está em mudança (mudar tudo, inclusive a forma como as coisas mudam, é já hoje uma palavra de ordem). Para além disso, analisar um objecto típico de uma determinada cultura, como é o guião que só existe a partir deste século, deu-nos a possibilidade de descobrir algumas novas facetas da cultura de massa.

O interesse em questionar as práticas culturais da nossa sociedade, nas suas vertentes comunicacionais, insere-se na tentativa mais vasta e primordial de procurar perceber a evolução da própria humanidade, voltando a formular as eternas questões existenciais de saber quem somos e para onde vamos.

A primeira parte deste trabalho introduz-nos na temática da narração (imagética, oral e escrita) e das práticas culturais, antecipando aquilo a que entendi chamar escrita teleguiada, a que corresponde uma nova

visão do mundo, e que começo por situar na problemática da distância e da ausência, matéria em que convergem ainda questões de ética e intersubjectividade. Assim, com Lévinas proponho um sobre-enquadramento do Outro como o espelho da consciência de Si.

O enredo ou intriga desta primeira parte advém da ameaça que paira sobre a capacidade de narrar, capacidade em vias de extinção porque estaremos todos a perder a faculdade de intercambiar experiências.

Contudo, o cenário que esteve na origem e no desenvolvimento das capacidades narrativas, parece manter-se. Não se trata do caos original mas de uma nova situação caótica, extensível às próprias formas de organização social que o homem inventou, precisamente para tentar introduzir a ordem no caos. As formas de organização encontradas acabam por se revelar como geradoras de incompreensão e acarretam, por isso, o despertar dos medos ancestrais. O medo foi um embraiador decisivo no arranque das narrativas. Então, que histórias irá encontrar o homem para adormecer a agitada etapa da sua existência actual, repovoada de medos e inseguranças?

Mas, ainda que neste cenário de caos o grande narrador já tenha morrido, poderemos encontrar ainda, no próprio momento dessa morte anunciada, bem como na morte dos inumeráveis anónimos narratários, “aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor,” pois é no momento da morte que se revela “o saber e a sabedoria do homem e sobretudo a sua existência vivida.” Ora, se como diz Benjamin, é nesta autoridade que está a origem da narrativa, então, também a morte do narrador só pode dar origem a novas narrativas.

Com mais ou menos ordem, nada estaria ainda definitivamente perdido, encontrando-se muito

provavelmente salvaguardada a mutualidade do mundo cognitivo: o experienciar.

Entretanto, pelo caminho teríamos dito adeus à oralidade e à escrita, para dar lugar à imagem e à “civilização audiovisual”. Neste longo percurso, a especialização e a técnica estiveram sempre presentes, mas agora, o antagonista parece ser a própria tecnologia, e isto desde que Heidegger criticou “a nossa compreensão tecnológica do ser”.

Os audiovisuais fazem parte do grande aparato tecnológico que constitui um “elemento invariável” da cultura de massas e não é possível ignorar os meios técnicos que se cruzam e relacionam com os *mass media* audiovisuais. Aceitando a representação da cultura de massas num espaço de múltiplas inter-relações de várias práticas culturais, não valoradas nem escalonadas por hierarquias mas consideradas como sendo simplesmente diferentes entre si, os audiovisuais - produto genuíno das chamadas indústrias culturais - prefiguram-se como a nova dimensão para onde migraram, em revoada, as antigas práticas dos contadores de histórias.

Dada a importância funcional, cosmogónica, institucional e criativa das narrativas, estando as narrativas audiovisuais ameaçadas pela tecnologia, terá que haver (neste possível modelo de guião que aqui venho desenhando) um confronto decisivo para resolver este conflito básico.

Não proponho a eliminação definitiva do antagonista, (lá se iam os audiovisuais) mas a sua reconversão possível. Na esteira de Ernst Jünger, apelo à “mobilização total”, acção de resistência que, aliás, tal como reconhece Rui Cádima, já estará a acontecer através de um processo de individuação e de descentralização das técnicas de comunicação.

Esta tomada de assalto dos meios audiovisuais deverá trazer consigo muito mais do que o modelo

caricato de um “do your movie yourself” e da “prise de la parole” videográfica de que fala Umberto Eco no seu *Diário mínimo*. Sem pretender ser dogmático, entendo que este caminho de resistência a trilhar passa, para além de tudo o mais, pelo estudo, domínio e renovação das matérias do audiovisual.

Porquê, num estudo em que se coloca a imagem num ponto fulcral, para defender uma ética da visão, fui escolher e fazer ancoragem num texto de Emmanuel Lévinas, do qual, à primeira vista, o menos que se poderá dizer é que ele é um novo iconoclasta?

Porque uma ética da visão centrada apenas na imagem nos conduz a um discurso preso nos aspectos imediatamente incómodos e chocantes de todo e qualquer tipo de violência explícita, donde habitualmente resulta uma tomada de posição de que invariavelmente ressaltam juízos moralistas de índole conservadora, convencional, sejam eles condenatórios ou de laxante e resignada compreensão e tolerância liberal. Estas atitudes poderão ser também responsáveis pela “formatação moral da visão”, para utilizar a terminologia de Susan Sontag.

Não quero dizer que a ética deva ser cega, se me é permitido fazer esta antropomorfização do conceito, mas antes e ainda metaforicamente - tal como aliás acontece com a estereotipada imagem da justiça aqui evocada - o que pretendo dizer é que, deliberadamente, ela deve colocar uma venda nos olhos ... para ver melhor!

A dimensão ética proposta por Lévinas não aponta para a matéria explícita mas para uma relação pré-mediática entre os sujeitos. É no encontro com o Outro, que constantemente me constrange e interpela pela invisibilidade do rosto, que se constitui a minha subjectividade. Assim, com Lévinas proponho, não só para os audiovisuais mas também e sobretudo para o

filme das nossas vidas, um interminável sobre-enquadramento do Outro como o espelho da consciência de Si.

A esse longo plano, um plano descrição necessariamente muito geral com que se iniciou o estudo, segue-se um plano médio em que toda a acção recai na emergência triunfal da imagem mecânica. Para tal, proponho a composição de um retrato social em cujo enquadramento se contempla o próprio dispositivo, as respectivas práticas de captura e reprodução das imagens, bem como as implicações éticas inerentes a tal processo. O que pretendi dizer nesta segunda parte, se tivesse que o explicar em termos da linguagem cinematográfica, fá-lo-ia citando o plano sequência inicial de “Touch of Evil” de Orson Welles, mas também a cena inolvidável da estância termal, ao som das Valquírias, em “8 1/2 - Otto e Mezzo” de Fellini; ou o mais recente genérico com que Robert Altman inicia “The Player” (no qual se pretende ver, para além da citação, uma homenagem aos dois primeiros exemplos). Assim, não perdendo de vista a imagem mecânica, assistimos, num longo plano sequência, a uma orquestração de entradas e saídas de cena de algumas personagens e muitos figurantes, associada a múltiplos movimentos de câmara. A intenção é ainda a de tentar olhar o objecto central, em estudo, de diversos pontos de vista. Deste modo, o retrato miniatura, a silhueta e o fisionotrago entram em campo para evidenciar a relativa democratização da imagem, já que estes tipos vêm permitir à burguesia disputar com a aristocracia o privilégio de se fazer retratar dando, desse modo também, visibilidade à sua crescente ascensão social.

Mas a maior dinâmica fica a dever-se à entrada em cena da fotografia, assistindo-se com a emergência da imagem mecânica a um forte impulso naquilo que virá

a ser o triunfo de uma cultura (re)centrada na imagem. De facto, será a fotografia, a partir de meados do século XIX, que irá dar resposta cabal aos anseios do povo em imitar, também ele, a aristocracia e a própria burguesia, dando assim expressão ao culto do indivíduo e exibindo, de igual modo, os traços da democratização que caracterizam a modernidade.

Por sua vez, a fotografia terá encontrado no espírito da modernidade o impulso decisivo para fazer a sua aparição pública. No início do segundo quartel do século XIX, quando pela primeira vez é dispensada a acção directa da mão para executar uma imagem, este fenómeno surpreendente vai deixar ver, ainda por muito tempo, como sombras que o clarão da sua descoberta parece querer empurrar para um passado distante, antigas formas de organização do pensamento que se apagarão à medida que o público vai educando o olhar para a racionalidade. De facto, também a fotografia se revelará como um importante meio de educação do olhar para a modernidade. Olha o público na sua modernidade e dá a possibilidade ao público de se rever nesse olhar, numa tomada de consciência, como revelação das marcas latentes de racionalidade que o público paulatinamente vai trabalhando.

Mas, adivinham-se já as marcas latentes de uma sociedade cada vez mais pautada pelo consumismo. Nos finais desse século XIX, a máquina já está apta para alcançar o máximo de resultados com o mínimo de esforço e a fotografia, como prática cultural, entra na era da industrialização.

Benjamim encontra nesta industrialização a noção de massa mas, ao olhar a massa como uma forma sensível como as pessoas se encontram e se aproximam, como uma forma de sociabilidade, descobre nela ainda as potencialidades criativas de emancipação e resistência. Estas potencialidades estão em perfeita

adequação com o conceito de “mobilização total” de Jünger, com o conceito de “ocasiões” que Certeau propôs para explicar as táticas e estratégias dos dominados ou ainda, com o conceito de ética individual proposto por Foucault como resistência ao estado providência.

A industrialização garante a ascensão da imagem e nesta ascensão, sessenta anos de fotografia, de imagem fixa, vão preparando o olhar para o cinematógrafo.

O cinema, imagem mecânica associada à ilusão de movimento em transformação perpétua, significa, no entender de Arnold Hauser, “a primeira tentativa, desde o começo da nossa moderna civilização individualista, de produzir arte destinada a um público de massa”. Para além disso, o cinema muito cedo vai revelar uma verdadeira vocação para contar histórias e as narrativas audiovisuais rapidamente passarão a ser as preferidas.

Na última parte do estudo, lanço um olhar, agora mais próximo e afectivo, ao tema que deu nome ao trabalho: o guião propriamente dito. Começo por evidenciar as capacidades narrativas das imagens sequenciais, procuro esclarecer questões de terminologia e termino abordando a noção de autor colectivo.

Tendo começado por algumas poucas linhas e por serem escritos em folhas de simples bloco de notas, ou até em guardanapos de papel, hoje, os guiões obedecem a formatos mais ou menos rigorosos e o seu maior drama é, numa elevadíssima percentagem, nunca virem a servir para guiar qualquer projecto audiovisual. Normalmente porque assim é ditado pelo próprio sistema industrial. No reino das imagens, nas empresas dos audiovisuais, a escrita de um guião surge como uma exigência da organização, do sistema produtivo, escrita que está também ela sujeita a toda uma política de criação e gestão de consensos.

Mas, para além das atribuladas relações institucionais, no cinema, o guião é totalmente aberto à interpretação e à mudança e só raramente chega intacto ao ecrã.

Inserida no reino das imagens, a escrita dum guião, tal como uma bússola constrangida pelo polo magnético, aponta invariavelmente para um devir audiovisual. O guião manterá sempre a característica de elemento verbal destinado a deixar-se apagar pela espectacularidade dos elementos icónicos e, quando o cinema passa a ser também sonoro e a incluir os diálogos, esse texto-primeiro continuará a permanecer anónimo, insistindo em esconder-se por detrás do universo autónomo em que se constitui a narrativa, como simulacro quase perfeito do real.

Terá sido a prática que ensinou ao guionista que a escrita dum guião tem mais a ver com o cinema do que com a literatura. E, certamente por isso, o que subjaze a esse objecto agora em primeiro plano, como situação ideal, será a troca de opiniões entre os principais interessados: realizador e guionista.

Pretendi deixar clara a visão do processo que está implícito na longa narrativa da humanidade, na urdida das intrigas, nos episódios e nas sequências da história, mas foi sobretudo nos momentos de transformação que melhor consegui ver o fio condutor nessa interminável caminhada: o próprio Homem. Protagonista e antagonista, bom e mau, criativo e destrutivo, senhor e escravo, o Homem narrando a história dos seus, mais ou menos, gloriosos feitos em que se revê. São estes traços de tensão que dão conta da condição humana.

Insistir e fazer crença na dimensão humana, que alguns dizem tão ameaçada, é proclamar um acto de fé na capacidade de continuarmos a permutar experiências. Cabe-nos agora encontrar formas de

organização social capazes de promover essa troca de experiências. Nesse sentido, avancei com a proposta de alteração das formas de pensar o trabalho criativo nas instituições dos audiovisuais, potenciando a dimensão humana dum sistema que é colectivo pela sua própria natureza.

Escrever para os audiovisuais é usufruir a oportunidade de dominar as capacidades técnicas e colocá-las ao serviço da arte de narrar, fazendo desse acto de escrita-leitura um espaço-tempo de arte e prazer compatível com o cenário de indústria, pormenor da imagem de marca da sociedade democrática que construímos. Não me repugna que a escrita dos guiões possa ser uma manifestação da cultura popular. Antes pelo contrário, já que é no povo que o narrador deverá encontrar as suas raízes.

Pensar a escrita para os audiovisuais configura-se como uma proposta que visa ainda introduzir um certo equilíbrio nas componentes culturais da nossa época, fortemente influenciada pela imagem. Não se pode ignorar a importância desse texto de apoio e de quem o produz, alimentando assim a ideia de que toda a comunicação vive da espectacularidade da imagem e que todo o espectáculo se reduz ao “one man show”. As pessoas ficam surpreendidas quando descobrem por detrás dos “homem espectáculo” o trabalho do grupo. Por isso, pode ser uma proposta aliciante o convite feito para percorrer o trajecto da escrita teleguiada no sentido do retorno e consequente descoberta das facetas ocultas e ignoradas desse sujeito colectivo, pugnando, também deste modo, pela reconstituição da verdadeira dimensão humana no processo audiovisual.

Procurei relevar a importância de quem escreve um guião, ajudando a ultrapassar o estado de indefinição e angústia que constitui para o guionista, não ser um literato nem ser um cineasta. Tal importância advém

de ele poder ser um dos herdeiros dos grandes narradores de que fala Benjamin e por isso lhe estar reservada uma função social importante. Mas também de lhe poder ser exigida uma postura ética, fundamental para superar as tentações de facilitismo proporcionadas pelos meios modernos de difusão de mensagens. Situação que ganha uma maior importância e, conseqüentemente, um maior peso de responsabilidade, quando se trata de utilizar meios que permitem fazer chegar as histórias que conta às mais vastas audiências. A massa não deve ser pretexto para a não responsabilização de qualquer “actor” que com ela prive. Tudo muda se pensarmos a massa como a situação actual, mas não definitiva, da condição humana.

Nunca é de mais alertar para o perigo de se encontrar no distanciamento interindividual, característico do processo comunicacional nos meios audiovisuais, um mecanismo destrutivo ou redutor da dimensão humana.

Antes de terminar, gostaria ainda de dizer, em jeito de síntese, que na escrita para os audiovisuais o sujeito narrador é necessariamente diferente do sujeito narrador de antanho e que a evolução do seu perfil e a natureza dos meios audiovisuais apontam para um narrador colectivo, num cenário onde nos é dado “viver” uma história contada a várias vozes.

Finalmente, e resumindo, posso sintetizar as minhas reflexões e anseios em quatro breves pontos:

1 - É necessário, e por isso deve ser possível, continuar a contar boas histórias;

2 - Hoje, essas histórias passam pelos meios audiovisuais e por sistemas de produção colectiva;

3 - A conjugação dos esforços de vários sujeitos envolvidos nestas práticas culturais não implica, necessariamente, a aniquilação da subjectividade, antes potencia a sua glorificação;

4 - A solidariedade entre esses diferentes sujeitos e a resistência ética de cada um serão importantes na construção de uma sociedade melhor.

As propostas avançadas no meu estudo configuram-se num cenário em que tudo fica em aberto. As cenas dos próximos episódios serão marcadas pela capacidade de resistência do homem e o maior acontecimento será, como sempre, a tentativa de acertar o passo com o eterno movimento cósmico.

Se pensarmos nas propostas alternativas que apontam para a estrutura fechada da narrativa da humanidade, marcada por um final trágico, uma proposta de resistência é mais verosímil, porque mais de acordo com a natureza do herói que há em cada um de nós.

BIBLIOGRAFIA

I. MONOGRAFIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*, vol. XIV. Lisboa: Presença, 1970.
- ADORNO e outros. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- AGEL, Henri. *O cinema*. Porto: Livraria Civilização, 1983.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- ANGENOT, Mark et al, eds. *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992.
- ARTAUD, Antonin . *El cine*. 2ª reimp. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *A escola de Frankfurt*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- ASSUNÇÃO, M.C.M. Beckert de. *Subjectividade e diacronia no pensamento de Lévinas*. Lisboa: [s.n.], 1992.
- AUMONT, Jacques e outro. *Esthétique du film*. (s.l.): Nathan, 1994.
- BAECQUE, Antoine de. *Le cinéma des écrivains*. Paris: L'Étoile, 1995.
- BAILHACHE, G. *Le sujet chez Emmanuel Lévinas*. Paris: PUF, 1994.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70, (imp. 1981).
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BAZIN, André et al. *A política dos autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORCOMAN, James e outros, *Karsh: l'art du portrait*. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1989.

- BORDERIE, René La, *Les images dans la société et l'éducation*, Paris: Casterman, 1972
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1989.
- BORDWELL, STAIGER e THOMPSON. *The classical Hollywood cinema*. New York: Columbia University, 1985.
- BORGES, Jorge Luís e COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- BURKE, Richard. *Popular culture in early modern Europe*. New York: Harper, Torchbooks, 1981.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. *Exercice du scénario*. Paris: FEMIS, 1990.
- CARRIÈRE, Jean-Claude et al. *Así de simple II: encuentros sobre cine*. Madrid: E.I.C.T.V./Ollero & Ramos, 1977.
- CEGARRA, Michel e outros. *Análise semiológica do texto fílmico*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- CERTEAU, Michel de. *La prise de la parole*. Paris: Desclée de Brouwer, 1968.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: UGE, 1980.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português: 1962-1982*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao guião*. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- COOK, Pam (ed.). *The cinema book*. London: British Film Institute, 1992.
- COSTA, Alves. *Breve história do cinema português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.
- COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: De Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: De Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELLUC, Louis. *Cinéma et Cie: écrits cinématographiques II*. Paris: Cinémathèque Française, 1986.

- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de Minuit, 1967.
- DUPUY, Maurice. *A filosofia alemã*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- EASTHOPE, Antony, ed. *Contemporary film theory*. London: Longman, 1993.
- ECO, Umberto. *Diário mínimo*. 3ª ed. Lisboa: Difel, 1994.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, NIJNY, Vladimir. *Leçons de mise en scène*. Paris: Femis, 1989.
- FELDMAN, Simón. *Guión argumental. Guión documental*. 3ª ed. Barcelona: Gedisa, 1993.
- FIELD, Syd. *The screen writer's workbook*. New York: Dell Publishing, 1984.
- FISKE, John. *Reading television*. London: Routledge, 1992.
- FISKE, John. *Television culture*. London: Routledge, 1987.
- FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: ASA, 1992.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- GAUDREAU, André e JOST, François. *Cinéma et récit II: le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.
- GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard/Pléiade, 1965.
- GOLDMAN, Lucien. *Structuralisme génétique et création littéraire*. In Sciences humaines et philosophie. Paris: Gouthier, 1961.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa, 1995.
- GUSDORF, Georges. *A palavra: função - comunicação - expressão*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- GRILO, João Mário. *A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Universidade Nova, 1993.
- HABERMAS, Jürgen. *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot, 1978.

- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HAUSTRATE, Gaston. *Guia do cinema: iniciação à história e estética do cinema*. Lisboa: Pergaminho, 1991.
- HILLIARD, Robert L. *Writing for television and radio*. Belmont: Wadsworth, 1990.
- HOLLOWS, Joanne and JANCOVICH, Mark, eds. *Approaches to popular film*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- KAPLAN, E. Ann, ed. *Psychoanalysis & cinema*. New York: Routledge, 1990.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoria del cine: redencion de la realidad fisica*. Barcelona: Paidós, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'exteriorité*. (s.l.): Kluwer Academic, 1994.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Transcendência e intelegibilidade*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- LOTMAM, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MALKA, Salomon. *Lire Lévinas*. Paris: CERF, 1989.
- MARNER, Terence St. John. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- MARX - ENGELS. *Sobre literatura e arte*. 2ª. ed. Lisboa: Editorial MAST, Gerald; COHEN, Marshall; BRAUDY, Leo (eds.). *Film theory and criticism*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 1992.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1977.
- METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MONACO, James. *How to read a film: the art technology, language, history...* New York: Oxford University, 1981.

- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Universidade Nova, 1995.
- MORIN, Edgar. *De la culturanalyse à la politique culturelle*. In *Communications*, nº 14, 1969.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1993.
- NEGROPONTE, Nicholas. *Ser digital*. Lisboa: Caminho, 1996.
- PAGET, Derek. *True stories? Documentary drama on radio, screen and television*. Manchester: University of Manchester, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Presença, 1989.
- PINA, Luís de. *A aventura do cinema português*. Lisboa: Vega, 1977.
- PINA, Luís de. *Panorama do cinema português: das origens à actualidade*. Lisboa: Terra Livre, 1978.
- REDFIELD, Robert. *Peasant society and culture*. Chicago: [s.n.], 1956.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van e outros. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1977.
- ROTHMAN, William. *The "I" of the camera: essays in film criticism...* Cambridge: University of Cambridge, 1988.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. 3 vols. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SALT, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. London: Starword, 1992.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5ª ed. Coimbra: Almedina, s.d..
- SILVERSTONE, Roger. *Message of television: myth and narrative in...* Aldershot: Avebury, 1992.
- SOFÍA BRENES, Carmen. *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1987.

- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert e FLITTERMAM-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1995.
- SWAIN, Dwight e outro. *Film scriptwriting: a practical manual*. Boston: Focal Press, 1988.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.
- VERON, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- VILLAFANE, Justo e MINGUEZ, Norberto. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.
- VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma I: logistique de la perception*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.
- WENDERS, Wim. *Emotion pictures*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1979.

II. PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- REVISTA PORTUGUESA DE FILOSOFIA. Tomo XLVII. Janeiro-Março de 1991. Fasc. 1 (dedicado a Emmanuel Lévinas).
- Secuencias: monografia de cine. Cine Club Orhum, nº 5, Outubro 94.
- Cahiers du cinéma, nº 371-372, Mai 1985.
- Cinéma Action, nº 61, 1991.

III. PUBLICAÇÕES EM CD ROM

- Microsoft CINEMANIA 97, New York: Microsoft Corporation, 1996.
- Microsoft ENCARTA 97: Encyclopedia, New York: Microsoft Corporation, 1996.
- Stars de Cannes: 50 ans de Festival de Cannes, Paris: Multimedia Partners, 1996.
- The Blockbuster Video Guide to Movies & Videos, London: Future, 1997.

ÍNDICE DOS AUTORES CITADOS

- ADORNO, Theodor W. - 33, 96, 99, 100, 101, 177
ANGENOT, Mark et al. - 71, 75
ANTUNES, M. - 72
ARISTÓTELES - 17, 18, 24, 26, 66, 67, 70, 71, 79, 134
ARNHEIM, Rudolf - 62, 153
ASSUNÇÃO, Beckert de - 74
AUMONT, Jacques - 67, 120, 130, 137, 167
BALÁZS, Béla - 148, 153
BARTHES, Roland - 66, 67, 111, 124
BAUM-BOTHOL, Mylène - 74
BAZIN, André - 91, 153
BENJAMIN, Walter - 15, 17, 21, 24, 47, 63, 66, 70, 75, 76, 98, 99, 101, 120, 182, 186, 190
BONITZER, Pascal - 91
BORDERIE, René la - 80, 119
BOURDIEU, Pierre - 32, 34, 177
BURKE, Richard - 37
CÁDIMA, Rui - 68, 183
CARRIÈRE, Jean-Claude - 142, 144, 145, 147, 155, 170, 175
CASTELNUOVO e GUINZBURG - 36, 41
CAZENEUVE, Jean - 8, 13, 213
CERTEAU, Michel de - 34, 38, 187
CÍCERO - 43
COSTA e BURSATIN, M. - 73
COSTA, Alves - 222
DELEUZE, Gilles - 76, 105, 122
DELLUC, Louis - 153, 168, 169, 218
DEREN, Maya - 98, 120
DERRIDA, Jacques - 71, 165
DUBOIS, Philippe - 91
DUCROT, Oswald - 68
ECO, Umberto - 184
EISENSTEIN, Sergueï M. - 122, 153, 170, 202
FIDALGO, António - 121
FRADE, Pedro Miguel - 88, 119, 120
FREUND, Gisèle - 82, 84, 86, 99
FOUCAULT, Michel - 179, 187
GADAMER, Hans-Georg - 71
GAMA, Manuel - 158, 162
GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús - 131, 139, 140, 168, 169, 174, 176
GENETTE, Gerard - 176
GOLDMAN, Lucien - 32, 72
GOMBRICH, Ernest - 62
GRIFFITH, D. W. - 169
GUSDORF, Georges - 46
HABERMAS, Jürgen - 40, 82, 84
HAUSER, Arnold - 103, 106, 121, 171, 177, 187
HEGEL, G. W. Friedrich - 48
HEIDEGGER, Martin - 57, 183
HERSKOVITS, Melville J. - 71

HORÁCIO - 43
 HUSSERL, Edmund - 47, 48
 JÜNGER, Ernst - 68, 184, 187
 KANT, Immanuel - 56, 57
 LACAN - 67
 LEENHARDT, Roger - 152
 LÉGER, Fernand - 169
 LEROI-GOURHAN, André - 34, 68, 72
 LÉVINAS, Emmanuel - 47 a 56, 73, 74, 111 a 123, 182, 184
 LEVI-STRAUSS, Claude - 70
 LEWIS, Wynham - 101
 MARTY, Eric - 66, 67
 MCLUHAN, Marshal - 22, 59, 75, 125
 MELETINSKY, Eleazar - 71
 MERLEAU-PONTY, Maurice - 62
 METZ, Christian - 105, 131, 163, 175
 MICHELET, Jules - 59
 MIRALLES, Carlos - 67
 MONTEIRO, Paulo Filipe - 68, 76, 91, 120, 141, 154, 156, 163
 MORIN, Edgar - 103, 105, 122
 MUKAROVSKY, Jan - 148, 164, 165, 166
 MÜNSTERBERG - 105
 PANOFSKY, Erwin - 75, 222
 PASOLINI, Pier Paolo - 163
 PETERS, F. E. - 73
 PINA, Luís de - 157, 158
 PLATÃO - 26, 49, 112
 REDFIELD, Robert - 37
 RIOUX, Marcel - 34, 35
 RODRIGUES, Adriano Duarte - 20, 67
 SADOUL, Georges - 102, 144
 SANTOS, Mariade Lourdes Lima dos - 30 a 42
 SILVA, Augusto Santos - 72
 SONTAG, Susan - 106, 107, 113, 123, 124, 184
 TARKOVSKY, Andrei - 153
 TEILHARD DE CHARDIN, Pierre - 75
 TODOROV, Tzvetan - 68
 TUGENDATH, Ernst - 56
 VALÉRY - 222
 VERON, Eliseo - 34, 35
 VERTOV, Dziga - 168
 VILLAFANE, J. e MÍNGUEZ, Norberto - 75, 174
 VIRILIO, Paul - 70
 VIVELO, Frank Robert - 71
 WENDERS, Wim - 136

APÊNDICE 1

Audiovisuais e ensino

Pretendo traçar aqui uma panorâmica sobre o ensino do cinema em vários países, pelo menos naqueles países que deram maiores contributos para a história do cinema, ao mesmo tempo que proponho uma reflexão sobre os estudos cinematográficos nas universidades portuguesas. Embora peque por extensa é, contudo, uma panorâmica rápida e muito incompleta, se atendermos à vastidão do objecto implícito numa tal proposta.

Na ainda breve história do cinema, constata-se que, desde muito cedo,²⁰⁰ o poder político se envolveu com o mundo da “sétima”²⁰¹ arte. Criando, apoiando ou mantendo os chamados cinemas nacionais; encorajando ou apoiando a indústria cinematográfica; abrindo escolas públicas especializadas em estudos cinematográficos e formando especialistas neste domínio, o Estado confere, por contaminação, a categoria de serviço público a uma actividade que, na sua relação com o público, começou por ser, graças à iniciativa privada de alguns pioneiros, um espectáculo de circo ou de feira. São várias as explicações possíveis para a compreensão deste fenómeno de apropriação, mas a vontade de instrumentalização política do novo *medium* afigura-se como uma das mais importantes.

O que se passou na União Soviética é disto um bom exemplo. O regime socialista, emergente da revolução de Outubro, reconhece ao cinema enormes potencialidades para a “educação das massas”.²⁰² Em 1919, ao mesmo tempo que nacionaliza a indústria cinematográfica, o regime cria o GIK - Instituto de Cinematografia dos Estados da União Soviética, a primeira escola de cinema de que há memória. No GIK, professores e alunos improvisavam e faziam experiências com os reduzidos meios disponíveis. Aí tiveram início as primeiras formulações teóricas do cinema, como os trabalhos pioneiros de Lev Kuleshov sobre a montagem. Dentre

os seus mais ilustres mestres destacam-se Pudovkin e Eisenstein. A escola, coerente com os princípios internacionalistas da revolução, abriu as suas portas a estudantes estrangeiros, sobretudo dos países de leste e africanos. Desse modo, aí se formaram cineastas como a húngara Marta Meszaros, Konrad Wolf da Alemanha de Leste, Ousmane Sembene do Senegal e Souleymane Cissé do Mali. Os cursos ministrados tinham a duração de cinco anos e os programas incluíam a realização, representação, história e teoria do cinema. Logo no segundo ano, os alunos começavam a filmar em 35mm.

Depois da segunda guerra mundial, o VGIK²⁰³ serviu de modelo a escolas de cinema em numerosos países europeus, sobretudo no bloco de Leste. A FAMU²⁰⁴ é disto um bom exemplo na Checoslováquia, país que conta ainda com a Escola de Cinema de Bratislava, onde se formou Ján Kadár, realizador e guionista de “The shop of main street”, filme galardoado com dois óscares. A Hungria aplicou o mesmo modelo na Academia para o Teatro e Arte Cinematográfica de Budapeste.²⁰⁵

A Escola de Cinema de Lódz foi o berço dos mais significativos cineastas polacos.²⁰⁶ Para além dela, podem ainda referir-se a Academia de Belas Artes de Cracóvia e a Universidade de Varsóvia onde existem estudos cinematográficos.

A Jugoslávia contava com a Academia das Artes do Teatro, Cinema, Rádio e Televisão sediada em Belgrado e, de entre os “seus filhos” podem destacar-se Jovan Acin e Dusan Makavejev.

O Centro Sperimentale di Cinematografia (C.S.C.), a mais antiga escola de cinema da Europa Ocidental, foi criado em Roma pelo regime de Mussolini, em 1935, sendo liderado nos seus primeiros oito anos por Luigi Chiarini. Hoje é dirigido por Ernesto G. Laura e continua a ser financiado pelo governo italiano, sendo um centro de investigação responsável por importantes estudos teóricos, de que se destaca a publicação periódica *Bianco e Nero*. Nesta escola passaram nomes célebres como Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Giuseppe De Santis, Luigi Zampa e aí se formou também o realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea.²⁰⁷

Na Alemanha, é a necessidade de fazer propaganda, integrada numa estratégia de guerra, que vai justificar a iniciativa e o apoio do governo alemão à indústria cinematográfica, através da UFA.²⁰⁸ Este proteccionismo político, que soube envolver no projecto os sectores mais importantes da indústria pesada alemã, a Krupp incluída, é justamente apontado como um dos factores que estiveram na génese do expressionismo no cinema.

Em França, o IDHEC - Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques, fundado pelo governo francês em 1943 e dirigido por Marcel L'Herbier, oferece formação em todos os aspectos da produção bem como na história, teoria e crítica do cinema. Nos anos do pós-guerra, a sua reputação cresceu e a escola atraiu um corpo impressionante de estudantes internacionais. Nela se formaram grandes cineastas como, Louis Malle, Volker Schlöndorff, Nelson Pereira dos Santos, Costa-Gavras ou Theo Angelopoulos. Se as “vedetas” internacionais são de vulto, convém não esquecer os franceses Alain Resnais; Claude Sautet, que escreveu o guião de “Borsalino”; Jean-Jacques Annaud, realizador de “A guerra do fogo” ou de “O nome da Rosa”; Yves Boisset; Alain Cavalier; Henri Colpi ou ainda George Sluizer. Em 1986, o IDHEC fundiu-se com a FEMIS - Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, uma instituição privada.²⁰⁹

A Espanha contava com a Escola Oficial de Cinematografia²¹⁰ e o Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas em Madrid.²¹¹

No Reino Unido é fundado, em 1933, o Instituto de Cinema Britânico (British Film Institute - BFI) para apoiar a produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, encorajar os estudos de cinema. Sediado em Londres, tem três grandes componentes: o National Film Theatre que promove o Festival de Cinema de Londres; O Arquivo Nacional de Cinema e a Film Distribution Library. Com grandes apoios governamentais, o BFI publica “Sight and Sound” uma prestigiada publicação periódica, bem como livros críticos e manuais escolares na área do cinema.²¹²

A Índia, um dos maiores produtores mundiais de cinema, tinha em Bombaim, Calcutá e Madras os principais centros de produção, ainda durante a colonização inglesa (o que pode ser significativo). Em 1960, foi criado o Instituto de Cinema e Televisão²¹³ e a Corporação para o Financiamento do Cinema, que passou a financiar projectos experimentais de realizadores do Cinema Novo Indiano. Em 1964 foi criado o Arquivo Nacional do Cinema.

Nos Estados Unidos da América é criado, em 1967, em Washington, o American Film Institute - AFI, organização privada sem fins lucrativos, com o objectivo de preservar a herança da arte cinematográfica e promover o seu avanço na América. Os fundos provêm do Fundo Nacional para as Artes e dos contributos da indústria cinematográfica e televisiva. O AFI possui, em Greystone, um Centro para Estudos Avançados de Cinema, ricamente equipado, onde é dada oportunidade aos alunos para realizarem os seus próprios filmes e estabelecerem importantes contactos com a indústria cinematográfica.²¹⁴

Chen Kaige, que realizou “Farewell, my concubine”, em 1993, é o nome mais conhecido dentre os realizadores chineses que frequentaram o Instituto de Cinema de Pequim. Àquele nome pode juntar-se o de Zhang Yimou, realizador de “Raise the red lantern”, de 1991, em que participou, como produtor executivo, Hou Hsiao-Hsien, formado na área de cinema pela Academia Nacional de Artes de Taiwan e que se afirmou, igualmente, como realizador de cinema.

Os exemplos são muitos. Basta percorrer a longa lista de países para encontrar, em quase todos eles, instituições públicas para a promoção, divulgação e desenvolvimento da arte cinematográfica ou para confirmar os apoios explícitos à sua indústria. Mas, se os apoios oficiais à indústria cinematográfica se traduzem, também, na criação de escolas especializadas, é contudo muito recente a introdução dos estudos cinematográficos nas universidades ou, o que seria mais importante ainda, a criação de cursos superiores específicos de cinema. Mais recente ainda, é o estudo que aí se passou a fazer da escrita para cinema.

Contudo, atendendo à juventude do próprio cinema, é curioso verificar como a Instituição Universitária veio, rapidamente, reconhecer a importância deste novo meio de expressão e comunicação. Digamos que a Universidade, ao reconhecer a pertinência destes estudos, vem, de certo modo e pela positiva, tomar partido na discussão inicial sobre a legitimação e afirmação da arte cinematográfica, mas, para além disso, a Universidade vem reconhecer, reafirmar e demonstrar a dimensão social e estética do cinema.

Os Estados Unidos foram pioneiros na abertura do ensino superior ao cinema. A partir de meados dos anos 60, os estudos cinematográficos são introduzidos nos *curricula* universitários. Esta medida pode ser vista como uma reacção ao estado de crise do cinema americano de então, ameaçado pela concorrência da televisão e com a mudança exigida pelo movimento da *nouvelle vague* americana, réplica da *nouvelle vague* francesa, caracterizada pela forte contestação ao chamado “cinéma du papa”²¹⁵. Resta saber até que ponto esta medida, para além de outras, poderá ser responsável pelo sucesso comercial e hegemonia mundial da indústria cinematográfica americana, já que não parece haver dúvidas de que esta política é implementada para satisfazer as necessidades prementes de renovação dessa mesma indústria. Certo é, também, que a criação de departamentos de cinema nas escolas contribuiu, largamente, para o desenvolvimento da teoria do cinema e dos estudos cinematográficos.

Em meados dos anos 80, quase todas as escolas americanas tinham o seu departamento de estudos cinematográficos e, à medida que a popularidade do cinema crescia, as escolas de cinema tornaram-se num dos sectores de maior crescimento económico no “negócio” da educação.²¹⁶ Vejamos então a situação actual do ensino do cinema e do guionismo, em algumas escolas superiores dos EUA, a que alguém chamou os viveiros de Hollywood.²¹⁷

No Ithaca College de Nova York há quatro cursos de escrita de guiões: um para ficção e documentário; outro para rádio; um terceiro para televisão (no qual se incluem guiões para filmes publicitários) e ainda um curso mais avançado de escrita de guiões

para todos os media. Na Universidade do Texas, em Austin, existe, para além de um curso de cinema, um curso de “prática da escrita para filmes e media electrónicos”.²¹⁸ Na Ohio State University existe um curso de guionismo para cinema e televisão. Na Temple University de Filadélfia existe um Departamento de rádio, televisão e cinema. Na Universidade de Miami, em Coral Gables, na Flórida, há uma especialidade em escrita para o cinema ou para a televisão.

A Universidade de Nova Iorque (NYU) oferece, desde 1980, cursos especializados em escrita para o cinema, televisão e teatro, com a duração de quatro anos e que permitem obter um “BA” em Belas Artes. Nela estudou cinema o realizador britânico Jim Sheridan.²¹⁹ O departamento artístico da Universidade de Columbia, em Nova Iorque, insiste sobretudo no cinema narrativo e dramático, proporcionando ao mesmo tempo uma formação histórica e teórica que permite aos alunos enveredar, quer pela prática, quer pela crítica cinematográfica. A escrita de guiões é, juntamente com a produção a realização e a cultura geral, uma das três disciplinas mais importantes, contando com Miloš Forman e Frank Daniel para leccionar disciplinas de escrita de guiões. A UCLA, Universidade de Califórnia em Los Angeles, tem um dos programas mais completos de escrita de guiões.²²⁰ Na Universidade da Califórnia do Sul (USC) há um curso de guionismo em que estudou Martin Scorsese tendo, enquanto aluno, escrito o guião de “After hours”, como refere o seu professor Frank Daniel.²²¹ Também aí estudou cinema o realizador britânico James Ivory, três vezes nomeado para os óscares.²²²

No Canadá, a Universidade de Toronto teve o seu primeiro curso de estudos cinematográficos creditado em 1975. Análise do cinema, história do cinema e teoria do cinema são os três cursos fundamentais mas, para além disso, os estudos cinematográficos têm na Universidade de Toronto uma característica interdisciplinar. Vários cursos incluem na sua estrutura curricular disciplinas de estudos cinematográficos: no curso de Antropologia a disciplina de Filme Etnográfico; no de História, a Cultura Popular Americana; no de Religião, a disciplina de Aspectos Religiosos em

Fellini e Bergman e em Sociologia, a Sociologia do Cinema. Norman Jewison, David Cronenberg, Atom Egoyan são alguns dos nomes mais sonantes de cineastas formados por esta escola.²²³

Ainda no Canadá, na Universidade de Montreal, existe o “GRAFICS - Groupe de Recherche sur l’Avènement des Institutions Cinématographique et Scénique” e, na Universidade Concor dia de Loyola, em Montreal, existe um curso específico de guionismo para televisão e cinema. Realce também para o “Art Center College of Design” em que estudou Roger Avary, que veio a trabalhar com Tarantino, tendo conquistado um óscar, em 1994, com o guião de “Pulp fiction”. Destaque, igualmente, para a Queen’s University de Kingston, donde saiu Donald Brittain, famoso realizador de filmes documentários.

Na Bélgica, o estudo do guionismo é feito na Universidade de Liège, que conta também com o Centro de Estudos Cinematográficos e Criação Audiovisual e ainda com o Departamento de Artes e Ciências da Comunicação, o qual organiza actividades especiais, como o projecto “Scénario 90 - Méthodes de travail”, dedicado à escrita dos guiões.²²⁴

Em 1988 foi criado um certificado europeu de literatura de cinema e de televisão (Élicit) na Universidade Livre de Bruxelas. Refira-se ainda o Institut Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion (INSAS) em que se formou a realizadora e guionista Chantal Akerman e, finalmente, o caso de sucesso de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde, os jovens autores (realização, guião e produção) do filme “C’est arrivé près de chez vous”²²⁵, trabalho final de curso na Escola de Cinema de Bruxelas.

Em França encontramos os estudos cinematográficos na “École Technique de Photographie et de Cinématographie” de Paris, donde partiram Philippe de Broca, que alcançou uma nomeação com “That man from Rio”, em 1964; ou Jacques Demy, também nomeado com “The umbrellas of Cherbourg”. Há ainda, em Paris, a Escola de Cinema de Vaugirard, onde se formou Euzhan Palcy, realizador de “A dry white season”, de 1989, filme em que Marlon Brando foi nomeado como actor secundário.

Por esta escola passou também Agnès Varda. Na Escola de Belas Artes de Paris, para além do grande Georges Méliès, formou-se Maurice Pialat e na “École Nationale de la Cinématographie” formou-se Bob Swaim.²²⁶

No Reino Unido começo por referir a Escola Nacional de Cinema e a Universidade de Londres em cujo Departamento de Arte se formou Alfred Hitchcock. Promovem ainda os estudos cinematográficos: a Universidade de Bristol; a “RADA” em Londres, frequentada por Peter Watkins, realizador do célebre documentário “The war game”²²⁷ produzido pela BBC e pelo “BFI - British Film Institut”; a “National Film and Television School”, onde estudou Michael Radford²²⁸ ou Julien Temple; a “Camberwell Art School” de Londres, onde estudou Mike Leigh, realizador e guionista de “Naked”; o “Royal College of Art” de Londres, onde estudaram Ridley Scott²²⁹ e Tony Scott, o realizador do comercial e sucesso de bilheteira, “Top gun”. Alexander Macendrick²³⁰ estudou cinema na Escócia, na “Glasgow School of Art”.

Munique, que se afirma como um centro de grande vitalidade artística na Alemanha, conta com várias escolas onde são contemplados os estudos cinematográficos. Da Universidade de Munique surge Werner Herzog, na “Arts und Crafts” estudou Fritz Lang e na “Hoch-schule für Film und Fernsehen” (Escola de Cinema e Televisão de Munique), Wim Wenders, entre 1967 e 1970, ainda como estudante, realizou vários filmes. Aí estudaram também Percy Adlon, Roland Emmerich e Doris Dörrie realizador de “Men” (1985). A Universidade de Berlim conta igualmente com os estudos cinematográficos.

Na Austrália, que nos vem surpreendendo com uma cada vez mais pujante indústria cinematográfica, há a referir o “Australian Film Institute”, a Escola Nacional de Cinema e Televisão e a “Australian National Film School”, onde estudou Phillip Noyce, que em 1960 conquistou o prémio da “AFI - Australian Film Industry”, para a melhor curta metragem. Outro nome sonante é o de Peter Weir: estudou Arte na Universidade de Sydney; foi nomeado em 1985, com “Witness”, para melhor realizador; voltou a

ser nomeado para o mesmo galardão, em 1989, com o filme “Dead poets society” e, em 1990, foi nomeado para o óscar de melhor guião original com o filme “Green card”. Mel Gibson, vencedor de dois óscares com “Braveheart”, de 1995, estudou no “National Institute of Dramatic Art” em Sydney. A Universidade de Melbourne tem um curso de cinema, no qual estudou o realizador George Miller, conhecido pela realização de “Mad Max” e recentemente pela produção e guião de “Babe”, realizado por outro aluno da mesma escola, Chris Noonan.

A Nova Zelanda Jane Champion, uma antiga aluna da “Australian Film Television and Radio School (AFTRS)” em Sydney, conquistou a palma de ouro para a melhor curta metragem, no Festival de Cannes, em 1986, com “Peel”. No ano seguinte, foi a vez de Laurie McInnes, também antiga aluna daquela escola, conquistar idêntico galardão, com o filme “Palissade”. Outras alunas desta escola foram Gillian Armstrong realizadora de “Little women” e Jocelyn Moorhouse.

No Japão, outra das referências obrigatórias da história do cinema, entre várias universidades e escolas onde existem estudos cinematográficos, destacam-se a “Mieiji Gakuin University”,²³¹ que tem, no Departamento de Artes Liberais, um curso de cinema, cujo programa está concebido para futuros críticos da arte cinematográfica. A “Nihon Daigaku”,²³² a maior universidade privada do Japão, proporciona, através do seu Departamento de Arte, um dos melhores cursos de cinema frequentado por grandes realizadores, actores e guionistas japoneses. Os seus programas dão grande ênfase a todas as etapas da produção cinematográfica. Kon Ichikawa, realizador de “Dodes’Ka-Den”, obra de 1970, estudou animação na Escola Comercial Ichioka de Osaka.

No Brasil, a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo possui um Departamento de Cinema, Rádio e Televisão. A licenciatura em cinema foi concebida em 1962, juntamente com a criação da Universidade de Brasília. Em 1990, assistiu-se à reformulação curricular e reestruturação do curso que reabrirá neste ano de 1997.

Na cidade do México, no Centro Universitário, existe um curso de cinema onde se formou o realizador de “Dona Herlinda y su hijo”, Jaime Humberto Hermosillo.

Barcelona, capital do cinema espanhol até à guerra civil, conta hoje com os Estudos de Cinema na Universidade de Barcelona. Em 1983, foi criado nessa universidade o Centro para a Investigação Cinemática - Film - Historia, concebido segundo o modelo doutros Centros famosos como o “Historian’s Film Committee”, o Instituto Jean Vigo e a International Association for Media and History (IAMHIST).

Mas a vizinha Espanha conhece, a partir dos anos 90, um forte implemento dos estudos cinematográficos. Alejandro Amenábar, jovem estudante de Ciências da Informação na Universidade Complutense de Madrid, na XI edição dos Prémios Goya,²³³ foi galardoado pelo melhor filme e pelo melhor guião original com o filme “Tesis”. No mesmo festival, Pilar Miró, ex-aluna da Escola Oficial de Cinematografia (EOC) na qual foi professora de guionismo e montagem, nos últimos anos de vida daquela escola, conquistou o galardão para o melhor guião adaptado para o filme “El perro del hortelano” de Enrique Cerezo. Em 1992, Pilar Miró já havia ganho um urso de prata, em Berlim, com o filme “Beltenebros”. Em Coruña, na Galiza espanhola, salienta-se a “Escola de Formacion Profesional de Imaxe e Son”, adstrita à Conselleria de Educación e Ordenación Universitária da Xunta de Galicia. Esta escola tem mantido cooperação com algumas escolas portuguesas, nomeadamente o Instituto Multimedia do Porto no qual já realizou um curso de guionismo.²³⁴

Bem próximo de nós, temos ainda o exemplo da Universidade de Salamanca, onde foi criada a licenciatura em Comunicação Audiovisual.²³⁵

De quanto já foi mencionado, não parecem restar dúvidas quanto ao interesse e real apoio que a maior parte dos países, através de organismos públicos, dedicou aos estudos do cinema. É também tido como certo que, a partir dos anos 60, esses estudos encontraram eco nas instituições universitárias. Pode concluir-se ainda que, em vários desses países, naqueles em que, com

propriedade, se pode falar de indústria e arte cinematográficas,²³⁶ se constata a existência de cursos superiores de estudos cinematográficos e que dessas escolas saíram grandes realizadores e guionistas.

Mas, não se fica a dever apenas aos esforços oficiais a inclusão dos estudos cinematográficos no ensino superior (até porque, em países como os EUA, as escolas superiores beneficiam, há muito tempo, de grande autonomia e também da iniciativa privada). Se tivermos ainda presente a influência dos cineclubes e das chamadas *art houses*²³⁷ nas Escolas e Universidades, podemos dizer que o cinema, certo cinema, se insinuou na Instituição Universitária, pela iniciativa e esforço da sociedade civil. O cinema clássico, em reposição, bem como a exibição do novo cinema, normalmente de produção independente, exibidos nessas salas, muitas vezes situadas nas proximidades das universidades, eram destinados a uma audiência especializada, já que apelavam a um público mais sofisticado e culto. *Art houses* e Universidades partilham uma audiência “cult e educada”.

Hoje, com a proliferação das universidades, os jogos de influência assumem contornos em que é possível ver uma dinâmica de sentido inverso. Na Covilhã, por exemplo, foi a Universidade que trouxe consigo o cineclubismo.²³⁸

Mas vejamos então, e para finalizar, a situação em Portugal. Também entre nós o poder político financiou e apoiou o cinema nacional, pensando sobretudo nas capacidades de propaganda deste meio de comunicação.²³⁹ Hoje, com outros objectivos que se prendem com uma política europeia para o audiovisual, é o IPACA - Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audio-visual, a face visível e polémica do poder político, que tenta estabelecer as regras para a realização e produção audiovisuais.

Do que me é dado saber, e a partir de informações fornecidas pelo próprio IPACA, é este o panorama do ensino dos audiovisuais em geral e do cinema em particular, no nosso país: não há cursos específicos de estudos cinematográficos em qualquer Universidade Portuguesa. Também é verdade que não se pode falar de indústria cinematográfica portuguesa e não deixa de ser

interessante a possibilidade de estabelecer relações de causa e efeito entre este fenómeno e o facto de não haver um único curso superior de cinema em Portugal, para tentar explicar o estado de fragilidade do cinema português.

Porém, existem cursos, como os de Ciências da Comunicação, na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade da Beira Interior, que incluem na sua estrutura curricular algumas disciplinas, obrigatórias ou de opção, com conteúdos programáticos na área do cinema, tais como: “História e teoria do cinema”; “Argumento de cinema e televisão” e “Guionismo”.

Algo diferente é a situação na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que em 1986 se tornou depositária de um importante fundo bibliográfico legado pelo Clube de Cinema de Coimbra. Responsabilizando-se pela dinamização deste fundo, que colocou ao serviço de uma reflexão sobre a história e estética do cinema, a Faculdade de Letras introduziu os estudos fílmicos como uma área de ensino e investigação na Universidade de Coimbra, criando o Núcleo de Estudos Cinematográficos que veio dar lugar à actual Sala de Estudos Cinematográficos. As primeiras experiências didácticas ocorreram no âmbito do Curso de Língua e Cultura Portuguesa para Estrangeiros com a disciplina de “Caminhos do Cinema Português”, sendo em 1993 introduzida também a disciplina de “História do Cinema Português”. A disciplina de “História e Estética do Cinema” passou a ser leccionada a partir de 1992 como disciplina de opção aberta aos alunos de todas as licenciaturas da Universidade de Coimbra.

Esclarecedora será a análise dos dados que apresento, em tabela, no final deste apêndice. Indiscutível é o grande interesse que os estudos cinematográficos, em particular, e os audiovisuais em geral, estão a despertar actualmente em Portugal. Este súbito interesse pelos audiovisuais, que faz lembrar a situação dos anos 80 nos EUA, e que é também extensivo às universidades, fica a dever-se a várias razões. Porque os audiovisuais fazem parte do grande aparato tecnológico que constitui o «elemento invariável»²⁴⁰ da cultura de massas e, tendo embora chegado mais tarde a Portugal, não é possível estudar a cultura de massa e a rede de *mass*

media ignorando os meios técnicos que se cruzam e se relacionam com os meios de comunicação de massa (mass media audiovisuais para utilizar a classificação proposta por Caze-neuve).²⁴¹ Além disso, e como refere ainda Cazeneuve, o audiovisual foi, antes de mais, audiovisual de ensino. Esteve associado inicialmente ao ensino, não como objecto de estudo mas como meio auxiliar ou complementar de “utilização pedagógica das imagens e dos sons técnicos (projectão, cinema, rádio e televisão)”. Terá chegado agora o momento de o ensino retribuir o carácter utilitário dos meios com a devida reflexão teórica.

Olhemos à nossa volta, entre os nossos pares, e aí está, não apenas a proliferação dos cursos superiores de comunicação, mas também a inclusão de disciplinas da área dos audiovisuais integradas nas estruturas curriculares desses e doutros cursos. As características de “moda” também atingiram as instituições universitárias, as quais tornaram quase obrigatória a introdução das disciplinas de audiovisuais nos programas de alguns cursos, visando, deste modo, responder à crescente procura ou, numa perspectiva de concorrência com outras instituições (para não ficar para trás), disputar potenciais alunos. A tratar-se apenas de mais um fenómeno de “moda”, o que é pouco verosímil e dificilmente aceitável nos meios académicos, o tempo encarregar-se-ia de arrefecer e apagar este súbito entusiasmo. Não sendo tal, mas antes o valor intrínseco do próprio objecto de estudo o factor determinante, parece-me que o referido “estado das coisas” merece ser estudado.

Impõe-se, por isso, uma reflexão, não só para tentar encontrar a explicação para o actual estado das coisas, mas também e sobretudo para encontrar pistas para o futuro.²⁴²

Vamos continuar a conceder aos audiovisuais, como estamos a fazer com uma certa condescendência, a possibilidade de figurar como uma área de estudos complementares (muitas vezes disciplinas de opção) de outras áreas já afirmadas no ensino superior? Vamos apostar no estudos cinematográficos a nível do ensino superior, com autonomia, como acontece com a arquitectura, por exemplo?

Vamos apostar nos audiovisuais, enveredando por licenciaturas mais abrangentes, como acontece já em muitas universidades, incluindo nas estruturas curriculares, para além dos estudos cinematográficos, a televisão, a rádio, o vídeo ou o chamado multimedia?²⁴³

Adiante reproduzo, em tabela, uma listagem, cujos dados foram gentilmente facultados pelo Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual - IPACA, em 27 de Junho de 1997. Ela diz bem da proliferação das citadas disciplinas de audiovisuais nas instituições de ensino. Uma leitura mais atenta diz-nos que, ao contrário do que acontece noutros países, como se demonstra ao longo deste apêndice, não existe em Portugal um curso superior exclusivamente dedicado ao cinema. A Escola Superior de Teatro e Cinema,²⁴⁴ integrada no Conservatório Nacional e no Instituto Politécnico de Lisboa, confere o grau de bacharelato em cinema, nas áreas de imagem, montagem, produção e som, num curso com a duração de três anos e mais um de estágio. Com uma reformulação adequada dos seus programas curriculares, o que passa pelo reforço da componente teórica, parece ser a escola que estaria em melhores condições para criar uma licenciatura em cinema.

O texto deste apêndice foi produzido entre 1997 e 1998. Ao ser agora editado, em 1999, resta-me fazer algumas pequenas actualizações como, por exemplo, a mudança de designação do IPACA que deu lugar ao ICAM - Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia e a criação da licenciatura em Som e Imagem na Universidade Católica Portuguesa, no Porto, que contempla, entre outros, os estudos superiores em Argumento (Guião) e em Televisão e Vídeo.

CURSO	ESTABELECIMENTO DE ENSINO
Antropologia	Universidade Fernando Pessoa ex-Instituto Erasmus de Ensino Superior - Porto
Artes Plásticas / Escultura	Universidade da Madeira Instituto Superior de Arte e Design
Artes Plásticas / Escultura	Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes
Artes Plásticas / Escultura	Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes
Artes Plásticas / Pintura	Universidade da Madeira Instituto Superior de Arte e Design
Artes Plásticas / Pintura	Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes
Artes Plásticas / Pintura	Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes
Ciências da Comunicação	Universidade da Beira Interior UCP de Ciências Sociais e Humanas
Ciências da Comunicação	UNI - Universidade Independente (Lisboa)
Ciências da Comunicação	Universidade Fernando Pessoa ex-Instituto Erasmus de Ensino Superior - Porto
Ciências da Comunicação	UAL - Universidade Autónoma de Lisboa
Ciências da Comunicação	Universidade do Algarve Escola Superior de Educação
Ciências da Comunicação - Áreas Audiovisual e Media Interactivos, Cinema, Comunicação Aplicada, Comunicação e Cultura, Jornalismo	Universidade Nova de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Ciências da Comunicação e Cultura - Especialização em Comunicação, Audiovisual e Multimedia, Gestão de Actividades Culturais e Jornalismo	Instituto Superior de Matemática e Gestão - ISMAG
Cine-video	Escola Superior Artística do Porto - Cooperativa de Ensino Superior Artístico

Design de Equipamento	Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes
Design Industrial	Universidade Lusíada do Porto
Design Industrial	Universidade Lusíada de Lisboa
Design / Projectação	Universidade da Madeira Instituto Superior de Arte e Design
Engenharia Publicitária	Universidade Fernando Pessoa ex-Instituto Erasmus de Ensino Superior - Porto
Jornalismo	Instituto Politécnico de Lisboa Escola Superior de Comunicação Social
Jornalismo	Universidade de Coimbra Faculdade de Letras
Jornalismo e Comunicação	Instituto Politécnico de Portalegre Escola Superior de Educação
Marketing	Universidade Fernando Pessoa ex-Instituto Erasmus de Ensino Superior - Porto
Marketing e Publicidade	IADE - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing Escola Superior de Marketing e Publicidade

NOTAS

- ²⁰⁰ - Contudo, Louis Delluc dizia, em 1918, que “os governos demoraram muito a servir-se do cinema, tendo em conta que o ecrã era mais eficaz que um discurso para as massas internacionais”. In *Le Film*, nº 113, 13 Mai.
- ²⁰¹ - “Le cinéma est une merveille. On s’est mis a l’appeler le cinquième art. D’où vient cette hiérarchie? Je n’aime pas beaucoup ce chiffre - numero qui évoque la proverbiale cinquième roue du carrosse. Si c’est un art, il n’est ni premier ni cinquième, il est soi, et voilà tout.” Na altura em que Louis Delluc publicava estas linhas, que foram reunidas na obra “Cinéma & Cie: écrits cinématographiques II”, ainda se pugnava pela autonomia e legitimidade do cinema como arte. Nesta guerra da numeração das artes, entre a designação atribuída pela primeira vez a Ricciotto Canudo e o protesto de Delluc, o cinema terá subido, ou descido, dois lugares na tabela... Penso como Delluc e não vejo qualquer necessidade ou vantagem em “numerar” a arte do cinema.
- ²⁰² - Em 1922 é criado o “Goskino” - Cinema do Estado - e em 1923 o “ProletKino”. A importância que Lenine atribuía ao cinema veio a reflectir-se no “agitki”, cinema como movimento de agitação e propaganda (agit-prop). Os jovens cineastas saíam das cidades e percorriam, nos célebres combóios de propaganda, as zonas rurais onde, tal como antes haviam feito os operadores dos Lumière, captavam, revelavam e exibiam as imagens cinematográficas, mas, sobretudo, exibiam os filmes do regime. Como noutras formas de “baixa” cultura, o objectivo era o de educar as massas iletradas no “verdadeiro” espírito comunista. Em 1934, Estaline institui no cinema soviético uma nova política artística conhecida por realismo socialista.
- ²⁰³ - A partir de meados dos anos 30, o GIK passou a chamar-se VGIK.
- ²⁰⁴ - FAMU - Escola de Cinema de Praga em que, no dizer de Miloš Forman, que aí complementou a formação adquirida na Universidade de Praga, realizadores veteranos apresentaram

- aos alunos “o sentido de liberdade, centenas de filmes e o carácter e estatura do povo que os rodeia... as coisas mais importantes que alguém lhes poderia dar.” Aqui se formaram também Agnieszka Holland realizadora de “Europa, Europa” em 1991 com o qual foi nomeada para o melhor guião adaptado, Véra Chytilová, Vojtech Jasny, Jiri Menzel, Jan Nemeč, Evald Schorm e Ivan Passer (o guionista de “O baile dos bombeiros” de Miloš Forman). Também aqui se formou, como realizador de cinema, o jugoslavo Emir Kusturika.
- ²⁰⁵ - Zóltan Fábri, responsável pela nova vaga húngara, formou-se nesta Academia. Mas também Istvan Gaal, István Szabó, Pal Gabor, Miklós Jancsó, Károli Makk (vencedora em Cannes de um prémio especial do júri, em 1971).
- ²⁰⁶ - Entre eles salientam-se Andrzej Wajda, Krzysztof Kieslowski, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski e Krzysztof Zanussi.
- ²⁰⁷ - Tomás Gutiérrez Alea foi nomeado em 1994 com “Fresa y chocolate” para o óscar de melhor filme estrangeiro. Em 1979 esteve presente no festival de Cannes, selecção oficial, com o filme “Los sobrevivientes” de que foi realizador e guionista. Em 1959 fundou, com Santiago Alvarez, o ICAIC - Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematografica.
- ²⁰⁸ - A criação da Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), resulta de uma ordem do alto comando germânico, em 1917, durante a primeira guerra mundial, em parte para responder ao vilipêndio da imagem do “huno”, intensificada com a entrada dos Estados Unidos (e do seu cinema) no palco da guerra. Este reconhecimento oficial do poder persuasivo do medium cinematográfico pressagia, segundo Ephraim Katz, em Baseline Encyclopedia of Film, o papel instrumental que o cinema irá desempenhar para inculcar a ideologia Nazi.
- ²⁰⁹ - Aqui se desenha uma das rotas possíveis no desenvolvimento dos estudos cinematográficos. Trata-se, afinal, da aplicação de soluções bem conhecidas do liberalismo económico aos domínios do cinema,.
- ²¹⁰ - Jesús Martínez León, na revista do Cine Club Orhum, nº 5, no artigo “La escritura de guiones en España”, lamenta a desapareição desta escola, em que, entre outros, se formou

Victor Erice, realizador de “Espiritu de la Colmena”. O desaparecimento da Escola Oficial de Cinematografia terá ocorrido por volta dos anos 80, deixando os guionistas abandonados à sua sorte e ao seu engenho. Refere ainda Jesús Martínez León que, só muito recentemente, esta situação se tende a inverter, precisamente com a introdução dos estudos cinematográficos (o guionismo incluído) nas universidades espanholas.

- ²¹¹ - Aqui se formaram Carlos Saura, Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga.
- ²¹² - Esta instituição é procurada, também, por estudantes de vários cantos do mundo. Aí se formou em cinema o realizador suíço Claude Goretta.
- ²¹³ - Ketan Mehta formou-se neste Instituto e começou a sua carreira como produtor de televisão antes de passar a realizador e guionista.
- ²¹⁴ - Há quem veja nisto um investimento e a explicação para uma instituição privada “sem fins lucrativos”.
- ²¹⁵ - Expressão utilizada por François Truffaut para caracterizar o tipo de cinema predominante, feito de cedências e dependências, contra o qual se rebelou o movimento da nouvelle vague.
- ²¹⁶ - In *Cinema studies* da Microsoft Cinemania
- ²¹⁷ - Fay Kanin e Robert Wagner, *Les viviers d’Hollywood?* in *Cinéma Action*, n.º 61, 1991, pp. 118-131.
- ²¹⁸ - O realizador Tsui Hark, de Hong Kong, formou-se nesta Universidade.
- ²¹⁹ - Sheridan foi nomeado para os óscares como realizador e autor do guião adaptado para o cinema, em 1989, com “My left foot” e em 1993 com “In the name of the father”.
- ²²⁰ - O realizador sueco Vilgot Sjöman, também actor no filme “Skammen” de Bergman, formou-se na UCLA.
- ²²¹ - In *Cinéma Action*, n.º 61, 1991, p. 122.
- ²²² - Em 1966 com “A room with a view”; em 1992 com “Howards end” e em 1993 com “The remains of the day”.
- ²²³ - In <http://www.utoronto.ca/cinema/deptinf>
- ²²⁴ - Philippe Dubois, Liège: le scénario à l’Université, in *Cinéma Action*, n.º 61, 1991. pp. 96-99.

- 225 - Um filme controverso que, em português mereceu o complemento de título “Manual de instruções para crimes banais”, e em inglês o título de “Man bites dog”. Despertou grande interesse na Semana da Crítica em Cannes, em 1992, onde conquistou o “Prix SACD Semaine de la Critique”, o “Prix International de la Critique” e o “Prix Spécial de la Jeunesse”.
- 226 - Realizador e guionista de “La Balance” de 1982.
- 227 - Conquistou o óscar de melhor produção em 1966.
- 228 - Realizador do filme “1984”, que explora a figura do “big-brother”, foi nomeado em 1995 com o filme “The Postman/Il Postino” (O carteiro) para o melhor realizador e melhor guião adaptado.
- 229 - Nomeado para melhor realizador em 1991 com “Thelma & Louise”. Neste filme, Callie Khouri acabaria por conquistar o óscar para o melhor guião escrito especificamente para o cinema.
- 230 - “The man in the white suit” que realizou, e para o qual escreveu o guião, foi nomeado em 1952 para o óscar para o melhor guião.
- 231 - In <http://www.aiej.or.jp/jcu/13pref/1332.html>
- 232 - In <http://www.aiej.or.jp/jcu/13pref/1340.html>. Aqui estudou Inoshiro Honda, o realizador de “Ran”.
- 233 - Os prémios Goya são promovidos pela Academia de Las Artes y las Ciencias Cinematograficas de España, desde 1986.
- 234 - Este curso foi ministrado por Daniel Domínguez, Chefe de Estudos e Professor de Narrativa Audiovisual e Guião na Escola de Imaxe e Son.
- 235 - A licenciatura em Comunicação Audiovisual foi criada em 1994 e está adstrita à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Salamanca. Nas páginas da sua divulgação na Internet lê-se que esta licenciatura oferece uma sólida base humanística, para além de uma projecção para o futuro, baseando-se nas novas tecnologias da informação e da comunicação. In <http://gugu.usal.es/~fccss/cav/HTM/cav>
- 236 - Não se pretende estabelecer aqui qualquer relação de causa e efeito.

- ²³⁷ - *Art house* é uma sala de espectáculos destinada à exibição de filmes dirigidos a um público “alvo” especializado, com apetência e gosto pelos clássicos e pelo novo cinema, muitas vezes estrangeiro ou de produtoras independentes. Porque estes filmes apelam a um público mais culto e sofisticado, as *art houses* cresceram muitas vezes junto das escolas e universidades. Em 1955, é criada, em Paris, a International Confederation of Art Houses (CICAE). Entre os distribuidores que se especializara em alimentar este circuito salienta-se a Miramax, October Films; Sony Classics e a Samuel Goldwyn Company.
- ²³⁸ - Apenas como curiosidade, posso referir que a maioria dos actuais sócios do Cineclub Universitário da Covilhã são alunos do curso de Ciências da Comunicação da UBI.
- ²³⁹ - Quanto a esta matéria veja-se Alves Costa, *Breve história do cinema português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. É esclarecedora a nota marginal (2) pp. 121-128. Na mesma obra se refere ainda, na p. 19, que a 1ª República decretou no sentido de “introduzir o filme na Escola como instrumento auxiliar do ensino” e lamenta-se ter sido esse decreto letra morta.
- ²⁴⁰ - Luiz Costa Lima, *Comunicação e cultura de massa*, in Adorno et al. *Teoria da cultura de massa*, Rio de Janeiro, Saga, 1969, p. 53.
- ²⁴¹ - Jean Cazeneuve, dir. *Guia alfabético das comunicações de massas*. Lisboa: Edições 70, 1976. pp. 30-33.
- ²⁴² - Apostando na sua autonomia, duvido que o estudo dos audiovisuais (pensando não apenas em termos de saídas profissionais, o que não deixa de ser um dos aspectos decisivos) seja um investimento de risco no futuro. Reproduzo as palavras de Panofsky em “estilo e meio no filme”: “Queiramos ou não, os filmes é que moldam, mais do que qualquer outra força isolada, as opiniões, o gosto, a linguagem, a vestimenta, a conduta e até mesmo a aparência física de um público que abrange mais de 60% da população da terra. Se todos os poetas líricos, compositores, pintores e escultores sérios fossem forçados pela lei a cessar as suas actividades, uma

fracção bem pequena do público em geral tomaria conhecimento do facto e uma outra ainda menor iria lamentá-lo seriamente. Se a mesma coisa acontecesse com o cinema, as consequências sociais seriam catastróficas.” Se isto me parece verdade para o cinema, hoje se-lo-á indiscutivelmente também para a televisão. A sua falta seria igualmente sentida e protestada como se faltasse a água nas torneiras, a electricidade ou o gás ao domicílio, para mencionar os “ingredientes” já utilizados por Valéry.

²⁴³ - Trata-se de outro termo ambíguo já que qualquer audiovisual utiliza pelo menos dois meios, o visual e o auditivo. Fala-se de multimedia como a combinação de som, gráficos, animação, e vídeo. No domínio da informática, o multimedia é uma subdivisão do hipermédia, que combina os elementos do multimedia com o hipertexto, que serve para interligar as informações.

²⁴⁴ - João Botelho (produtor, realizador, guionista e editor de “Um adeus português” e de “Tempos difíceis”) estudou nesta Escola. Também no Conservatório Nacional, mas na Escola de Artes e Técnicas Teatrais, se formou Maria de Medeiros.

APÊNDICE 2

Exemplos de Guiões

A - Extracto do guião original para o filme “**La mamam et la putain**”, escrito e realizado por Jean Eustache, em 1973.

SÉQUENCE 0

Une chambre. Un lit. Un couple dort. On voit le jour à travers les rideaux de la fenêtre. Près du lit, un électrophone. Des piles de disques plus ou moins désordonnés. On y reconnaît l’album de Charles Trenet voisinant avec Don Giovanni.

Le garçon se reveille brusquement, d’un bond. Immédiatement il tend la main vers une montre et regarde l’heure comme si en dormant il n’avait pas cessé de penser à son réveil.

Il se lève doucement pour ne pas réveiller la femme qui dort près de lui. Il passe dans la salle de bains, fait une toilette rapide, s’habille et sort.

A un étage inférieur il frappe à la porte d’un autre appartement. Une femme lui ouvre. Il parle très bas, en chuchotant.

ALEXANDRE. Tu peux me prêter ta voiture?

VOISINE. Oui, bien sûr. Voilà les clés. Tu sais où sont les papiers.

ALEXANDRE. Oui. Tu n’en as vraiment pas besoin?

VOISINE. Non. Ça va. Tu sais, le clignotant gauche ne marche pas. Alors fais attention. Moi j’ai un système, je m’arrange pour ne pas tourner à gauche.

ALEXANDRE. D’accord; merci.

Dehors il fait soleil. Il prend la voiture et parcourt des rues assez peu encombrées, comme au mois d’Août ou le Dimanche matin. Il range la voiture dans une rue de Paris, devant un lycée.

Il ne descend pas, il attend, il observe. Dans la rue passent des jeunes gens, des étudiants. Au loin apparaît une fille. C'est elle qu'il attendait car il descend de voiture et va à sa rencontre. La fille l'aperçoit. Elle paraît crispée mais sourit. Elle s'écarte des gens qui marchaient avec elle et vient vers lui.

GILBERTE. Bonjour, que fais-tu là?

ALEXANDRE. Je suis venu assister au cours d'une vieille amie.

GILBERTE. Ça me gêne, ça m'ennuie. C'est la première semaine de mes cours. Je ne suis pas très sûre de moi.

Il lui tend un paquet; cela ressemble à un livre (si on lit le titre, ce sera: «Les malheurs de Sophie»). Elle refuse de la tête. Il insiste.

GILBERTE. Non.

ALEXANDRE. Je t'en prie accepte. Il y a un petit mot.

Elle prend le paquet, lit le mot: « celle qui chaque nuit vient me réveiller par un rêve.»

GILBERTE. Moi aussi je fais des cauchemars. Je vois Marie grande comme ça.

Elle fait un geste.

ALEXANDRE. Je te parle de rêve et déjà tu me parles de cauchemar. Je voulais te dire: Je suis venu te chercher.

GILBERTE. Non. Je ne peux pas.

ALEXANDRE. Tu ne m'as pas entendu. Je suis venu te chercher. Je veux t'épouser.

GILBERTE. Non. Non. Je n'en suis pas encore là. Je ne suis pas prête.

ALEXANDRE. Tu n'es pas prête? Ça veut dire que tu le seras bientôt.

GILBERTE. Je ne sais pas.

ALEXANDRE. Ah ça suffit.

Il se détend

...

B - Exemplo da adaptação da obra “**Manhã Submersa**” de Vergílio Ferreira para o filme com o mesmo nome, realizado por Lauro António

A partir do Capítulo VI.

“Silêncio.

Um dia igual aos outros, penoso e triste, como as tardes de um doente condenado. Justamente, para mim, era a hora do entardecer a mais lenta e solitária. A hora do entardecer - e essa outra hora nocturna, a do último estudo, já afogada de cansaço. Mas é ainda sobretudo na primeira que eu agora relembro a minha angústia desse tempo. Deus dos Infernos! Quantas vezes eu desejei acabar! Estoirar ali quando o sol, já amarelo de fadiga, rasava o tecto de salão e vinham, lá de um longe fantástico, os ruídos breves do fim do dia. Eu poderia acabar, porque tudo estava certo. Os grandes janelões tinham os vidros de baixo velados de massa branca e só ao alto se abriam para o largo céu vazio. De vez em quando, na estrada fronteira, passava, em rajada, um carro assombrado. Eu ouvia-o crescer desde longe, inchar opacamente na investida, atravessar de roldão o nosso espanto e esmorecer enfim, devagar, na linha do seu horizonte.. O que era lá de fora, embatendo contra o muro de vidros baços, desfazia-se pelo azul do céu, numa poeira fulva e irreal. E era aí que me ficava a memória lenta de tudo.

Mas à noite, durante o último estudo, o silêncio era quase total. Raro chegava agora um ruído da rua. E ainda quando chegava, acreditávamos menos nele porque não tinha à sua volta o acorde vivo da luz. Assim, para lá dos vidros altos, ficava a noite e a morte...

Então eu concentrava-me sobre mim. Em frente, no púlpito de vigilância, o Prefeito, imobilizado, rezava o seu breviário. A toda a minha volta, para diante, para trás, vagas de seminaristas e mais seminaristas, mudos, submissos, numa espera absoluta. Uma fervura anónima de folhas que se voltam, de pés que se arrastam, povoa o espaço entre os pilares altos de madeira que aguentam

com o tecto, pesa sobre a atenção fatigada de todos, sobre o sono dos que tinham Geografia e estudavam de atlas aberto. A chama verde dos bicos de acetileno silva subtilmente, o tiquetaque do relógio atravessa um deserto de areia e de silêncio, caminhando sempre e sempre.

Certo dia, porém, e bruscamente, uma das portas do salão abriu-se e Pe. Tomás entrou alucinado. Trazia a garnacha aberta como duas enormes asas negras. De cara ossuda bem alta, os braços grandes manobravam-lhe o andamento largo. Era evidente que toda aquela fúria e decisão traziam um fito. Mas contra quem? Pe. Tomás avança. Olha ao lado, brevemente, ao passar a terceira fila, e eu penso: «Desgraçado Lourenço. Tu estavas a falar com o Semedo.» Mas Pe. Tomás não parou. Olha agora a esquerda, ou eu julgo que olha, e tremo todo pelo Fabião, que me pareceu a dormir. Céus! É para mim! faltam duas filas, falta uma! Mas que fiz eu, que fiz? Deus do Calvário! Senhora das Dores! Dai-me raiva e coragem. Que eu não chore! Ah, que eu não verta uma lágrima de vencido! Podes arriar, padre, quanta porrada quiseres.. Desde que me aguente.. Foi de eu estar distraído. Pelos Infernos que foi disso mesmo. Mas Pe. Tomás, depois de me fitar brevemente à passagem, continuou. Santa Bárbara: era lá para trás. Nem quis olhar. Mas daí a pouco levantou-se de lá, para todo o espaço do salão, um estalar alto de pancadaria. E logo após, o Pe. Tomás:

- Ponha-se além de joelhos.

Foi então que, sem me mexer, vi passar-me na frente o Valério, vexado a sangue, derreado, com um livro aberto, chorando duramente. Vi-o enfim bater os tacos dos joelhos no cimento, à frente de nós todos, como um exemplo de penitência, e ficar para ali o resto do estudo. O silêncio voltou. Lentamente, o relógio, lavando as mãos de tudo aquilo, recomeçou o trotar pelo longo deserto da noite. E só então me lembrei do olho aberto em cada porta do salão, que lá do fundo, constantemente, nos espiava o comportamento...”

Extracto da **adaptação** para cinema feita por Monique Rutler.

CENA XXIV

SEMINÁRIO - SALA DE ESTUDO - NOITE

- 2401 Abertura em negro. Os seminaristas estudam.
- 2402 Padre Pita vigia, enquanto reza o rosário.
- 2403 Silêncio só cortado por pequenos murmúrios.
- 2404 Pés que se arrastam. Tique-taque do relógio.
- 2405 Enquanto alguns seminaristas estudam geografia, outros escrevem para a família.
- 2406 O silêncio é rompido pela abertura brusca de uma porta por onde entra o Padre Tomás, alucinado.
Traz a garnacha aberta como duas enormes asas negras. Entra pela porta da frente da sala, dirige-se à coxia central e avança ameaçador.
- 2407 António olha para os seminaristas das primeiras filas. O Padre Tomás continua. António olha para os outros seminaristas. Padre Tomás vai sempre avançando. António aterrado. Padre Tomás avança, ultrapassa António.
- 2408 Plano de conjunto fixo, com a aula vista pelo António.

Som *off*. Ouve-se forte cena de pancadaria.

Valério passa de costas, chorando, seguido pelo Padre Tomás. Bate com os tacos dos joelhos no cimento, à frente dos seminaristas, e fica ali o resto do estudo.

- 2409 António repara então num “olho” aberto na porta por onde o Padre Tomás desaparece. Zoom até essa porta.
- 2410 Grande plano de António que baixa os olhos e recomeça a escrever, enquanto se vai ouvindo em *off*:

Fusão lenta em negro, enquanto se vai ouvindo continuar a ler a carta...

CENA XXV

SEMINÁRIO - SALA DE AULA - DIA

PE. TOMÁS - (*off*) - Vá lá para a frente de joelhos!

ANT. - Querida mãe Estou muito feliz por me encontrar neste belo seminário, redimindo-me dos pecados dos homens e procurando alcançar a suprema bondade de Deus. Todos são muito bons para mim. É tudo muito bonito e as saudades que às vezes sinto, tenho que as combater porque são obra do Demónio.

Como vão por aí?...

APÊNDICE 3

Bibliografia temática existente na Cinemateca Portuguesa²⁴⁷

- ADAMS, William B. *Handbook of motion picture production*. New York: John Wiley, 1977.
- ALLEN, Gertrude M. *How to write a film story*. London: George Allen, 1926.
- ALLEN, Woody. *Annie Hall: argumento cinematográfico*. Venda Nova: Bertrand, 1989.
- ALLEN, Woody. *Annie Hall*. Barcelona: Pastanaga, 1979.
- ANTONIONI, Michelangelo. *L'avventura*. Rocca San Casciano: Cappelli, 1960.
- ANTONIONI, Michelangelo. *L'avventura: a film by*. New York: Grove, 1969.
- ARCY-HENNERY. *Destin du cinéma français*. Paris: Societé Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1935.
- ARISTARCO, Guido, dir. *L'arte del film: antologia storico-critica*. Milano Bonpiani, 1950.
- ARNOUX, Alexandre. *Du dialogue*. Paris: Les Publications Techniques, 1943.
- BALL, Eustace Hale. *Cinema plays: how to write them, how to sell them*. London: Stanley Paul, 1917.
- BARBARO, Umberto. *Argumento e roteiro*. (s.l.): Andes, 1957.
- BEHLMER, Rudy, ed. *The adventures of Robin Hood*. Wisconsin: The University of Wisconsin, 1979.
- BERANGER, Clara. *Writing for the screen with story...* Dubuque: W. M. C. Brown, 1950.
- BERGMAN, Ingmar. *Face à face*. Paris: Gallimard, 1976.
- BERTHOMIEU, André. *Essai de grammaire cinématographique*. Paris: La Nouvelle Édition, 1946.
- BLAKESTON, Oswald. *How to script: amateur films*. London: Focal Press, 1949.

- BOBKER, Lee R. E outro. *Making movies: from script to screen*. New York: H.B.: Jovanovich, 1973.
- BORGES, Jorge Luís e COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- BORRAS, Jesús e outro. *El lenguaje basico del film*. Barcelona: Nido, 1977.
- BRADY, Ben e outro. *The understructure of writing for film and television*. Austin: University of Texas, 1988.
- BROOKS, Louise. *Three films of W. C. Fields: Never give a sucker and even break, Tillie and Gus, The bank Dick*. London: Faber and Faber, 1990.
- BUNUEL, Luis. *L'age d'or and un chien andalou*. London: Lorrimer, 1968.
- BUNUEL, Luis. *Un perro andaluz, la edad de oro*. México: Ediciones Era, 1971.
- BUNUEL, Luis. *Three screenplays: Viridiana, The exterminating Angel and Simon of the Desert*. New York: The Orion Press, 1969.
- BUSFIELD, Roger M. *The playwright's art: stage, radio, tv, motion pictures*. New York: Harper, 1958.
- CAMERINI, Claudio. *Acciaio: un film degli anni trenta*. Torino: Nuova Eri, 1990.
- CARLIER, Christophe. *Hiroshima mon amour: Marguerite Duras, Alain Resnais*. Paris: PUF, 1994.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e outro. *Exercice du scénario*. (s.l.): Fondation Europe M. Image, 1990.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.
- CHEVASSU, François. *Faire un film: produire, écrire...* Paris: Edilig, 1987.
- CHION, Michel. *Écrire un scénario*. Paris: Cahiers du cinéma, 1985.
- CLAIR, René. *À nous la liberté, and Entr'acte: films*. (s.l.): (s.n.), (s.d.).
- CLARENCE, W. H. *El guión cinematográfico: que es y como se hace*. Barcelona: Forma, 1953.

- COCTEAU, Jean. *L'aigle a deux têtes: un film de Jean Cocteau*. Paris: Les Films Ariane, (s.d.).
- COCTEAU, Jean. *L'aigle a deux têtes: l'éternel retour: scénario dialogué*. Paris: Paris Theatre, (s.d.).
- COSTA, Flávio Moreira da. *Cinema moderno: cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.
- DEL RIO, Emilio. *El mundo del cine*. Salamanca: Ed. Pontificio San Pio X, 1976.
- DELLUC, Louis. *Écrits cinématographiques*. Paris: Cinémathèque Française, 1985.
- DENSHAM, D. H. *The construction of research films*. London: Pergamon; 1959.
- DUKORE, Bernard F., ed. *Collected screenplays of Bernard Shaw*. London: George Prior, 1980.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour: une aussi longue absence*. London: Calder and Boyards, 1966.
- DURAS, Marguerite. *Une aussi longue absence: Scénario et dialogues*. Paris: Gallimard, 1961.
- EMTRAMBASAGUAS, Joaquim de. *Filmoliteratura: temas y ensayos*. Madrid: Consejo Sup.I.C., 1954.
- ESPADA, Luis Gutiérrez. *Narrativa filmica: teoria y tecnica*. Madrid: Pirámide, 1978.
- FELLINI, Federico. *Amarcord: Découpage du film*. Paris: Seghere, 1974.
- FESTRIO. *A importância do roteiro para o cinema e tv*. Rio de Janeiro: FESTRIO, 1987.
- FIELD, Syd. *Screenplay: the foundation of screenwriting*. New York: Dell Trade, 1984.
- FIELD, Syd. *Selling a screenplay: the screenwriter's guide to Hollywood*. New York: Dell, 1989.
- FIELD, Syd. *The screenwriter's workbook*. New York: Dell, 1984.
- FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FORD, Charles. *On tourne lundi: écrire pour le cinéma*. Paris: Jean Vigneau, 1947.

- GAMBETTI, Giacomo, dir. *L'albero degli zoccoli*. Torino: Eri, RAI, 1980.
- GIUSTINI, Rolando. *The film script: a writer's guide*. New Jersey: Prentice-Hall, 1980.
- GOLDMAN, William. *Adventures in the screen trade*. New York: Warner Books, 1987.
- GOMEZ, Enrique. *El guión cinematográfico su teoría y su técnica*. Madrid: M. Aguilar, (s.d.).
- HORTON, Andrew. *Writing the character-centered screenplay*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- HUXLEY, D. R. *Making films in super eight: a hand-book for primary and secondary teachers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- INFANTE, Guilherme Cabrera. *Scenário o de la novela al cine sin pasar por la pantalla*. in *Revista Occidente*, Madrid, 1984.
- JENN, Pierre. *Téchniques du scénario*. (s.l.): Femis, 1991.
- KATZ, Steven D. *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*. Hollywood: Michael Wise; Stoneham: Focal Press, 1991.
- KAZAN, Elia. *O compromisso: romance*. (s.l.): Editorial Ibis, 1968.
- KONCHALOVSKY, Andrei. *Andrei Roublev: scénario littéraire du film d'Andrei Tarkovski*. Paris: Les éditeurs Français Reunis, 1970.
- KULECHOV, Leon. *Tratado de la realización cinematográfica*. Buenos Aires: Ed. Futuro, 1947.
- LEFF, Leonard J. *Film plots: scene by scene... vol.I*. Ann Arbor, Michigan: Pierian, 1983.
- LERNER, Alan Jay. *The street where I live: the story of My Fair Lady, Gigi and Camelot*. London: Hodder and Stoughton, 1978.
- LEVINSON, Barry. *Avalon, Tin men and Diner: Three screenplays*. London: Faber and Faber, 1991.
- LUCAS, George. *The art of star wars: a new hope: including the complete script of the film*. New York: Ballantine Books, 1979.
- LUHR, William. *Raymond Chandler and film*. Florida: Florida University Press, 1991.

- MACDONALD, Scott. *Screen writings: scripts and texts by independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, (s.d.).
- MAILLOT, Pierre. *L'écriture cinématographique*. Paris: Méridiens K., 1989.
- MALKIN, Yaakov. *Criticism in cinematic creation and the screenplay as a new literary form*. Jerusalem: Israel Film Archives, 1980.
- MILLER, Patsy Ruth. *My Hollywood: when both of us were young: the memories*. (s.l.): O'Raghailigh, 1988.
- MIRADA AL MON DE BIGAS LUNA. Barcelona: Laertes, 1989.
- MOHOLY-NAGG, L. *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.
- MONIER, Pierre e outro. *50 idées de films*. Paris: Pub. Photo-Cine, 1965.
- MÜLLER, Gottfried. *Dramaturgie*. Würzburg: Konrad Triltsch, 1952.
- MUÑOZ, Julio Sacristan e outro. *Como se realiza uma película*. Valencia: America, 1941.
- PALADINO, Santi. *Come scrivere e sceneggiare un soggetto cinematografico?*. Roma: Arte e Storia, 1943.
- PARKER, Norton S. *Audiovisual script writing*. New Brunswick: Rutgers University, 1968.
- PEETERS, Benoit. *Autour du scénario: cinema, b.d., roman-photo, video-clip, publilittérature*. Bruxelles: L'Université, 1986.
- PHILLIPS, William H. *Writing short scripts*. Syracuse: Syracuse University, 1991.
- PIALAT, Maurice. *A nos amours: Scénario et dialogue du film de Maurice Pialat d'après un scénario original da Arlette Langmann*. Paris: L'Herminier, 1984.
- POLTI, Georges. *Les 36 situations dramatiques*. Paris: Mercure, (1895?).
- POTTER, Cherry. *Image, sound & story*. London: Secker & Warburg, 1990.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e realização*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- PUDOVKIN, V. I. *Film technique and film acting: the cinema writing*. New York: Lear, 1949.

- PUDOVKIN, Vsevolod. *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp, 1957.
- RAMIRES, Ramiro. *O argumento cinematográfico*. (s.l.): (s.n.), 1981.
- RENOIR, Jean. *Oeuvres de cinéma inédites: Synopsis, traitements, continuités, dialogues, découpages*. Paris: Gallimard, 1981.
- RILEY, Philip J. *A blind bargain*. New Jersey: Magic Image, 1989.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Last year at Marienbad*. New York: Grove, 1962.
- ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.
- ROCHANT, Eric. *Aux yeux du monde*. (s.l.): Gallimard, 1991.
- SCARPELLI, Age e. *A cavallo della tigre: sceneggia-tura originale dell'omonimo film di Luigi Comencini...* Mantova: Circolo del Cinema di Mantova, 1993.
- SCOTT, James F. *El cine: un arte compartido*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1979.
- SOUSA, Ernestode. *O argumentocinematográfico*. Lisboa: Sequência, 195?.
- STEMPEL, Tom. *Framework: a history...* New York: Continuum, 1991.
- STONE, Oliver. *JFK: the book of the film*. New York: Applause Books, 1992.
- STORK, Henri. *Courte échelle et autres scénarios*. Paris: Le Daily-Bul, (s.d.).
- STURGES, Preston. *Five screenplays*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- TARANTINO, Quentin. *Natural born killers*. London: Faber and Faber, 1995.
- TARANTINO, Quentin. *Pulp fiction: three stories about one story*. London: Faber and Faber, 1994.
- TARANTINO, Quentin. *Reservoir dogs*. London: Faber and Faber, 1994.
- TEWKESBURY, Joan. *Conversation about screenwriting with Joan Tewkesbury*. Chicago: Film Department, Columbia College, 1975.

- TOLEDO, Fernando G. *Cómo se escribe un guión cinematográfico*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1943.
- TOROK, Jean-Paul. *Le scénario: histoire...* Paris: Henri Veyrier, 1988.
- TRUFFAUT, François. *Jules et Jim*. London: Faber and Faber, 1989.
- VANOYE, Francis. *Scénarios modèles. Modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.
- VERDONE, Mario. *Roberto Rossellini: extraits de découpages et synopsis, panorama critique...* Paris: Seghers, imp. 1963.
- VAUTHIER, Jean. *Les abysses: scénario et dialogues*. Paris: Gallimard, 1963.
- VIEIRA, Manuel Luiz. *Programa-argumento para a realização da película sobre a "obra da administração pública portuguesa, de 28 de Maio de 1926 até ao presente"*. Lisboa: União Gráfica, 1932.
- VOGLER, Christopher. *Writer's journey: mythic ecriture for storytellers and screenwriters*. Hollywood: Michael Wiese, 1992.
- WELLES, Orson. *The cradle will rock: an original screenplay*. Santa Barbara: Santa Teresa, 1994.
- WINSTON, Douglas Garrett. *The screenplay as literature*. Rutherford: University F. D., 1973.

Artigos de Publicações Periódicas existentes na Cinemateca Portuguesa

- ANDREVON, Jean-Pierre. *C'est de la soupe mais il y a des beaux légumes*. in *Positif*, 263, Jan. 1983, pp. 7-9 (sobre adaptações e argumentos originais utilizados em filmes de Ficção Científica).
- ANTONIONI. *Le desert rouge*. in *Avant-Scène*, 49, Jul. 1965, pp. 12 - 42.
- BADALUCCO, Nicola. *Come si scrive una sceneggiatura*. in *Cinema e Cinema*, 56 Set.-Dez. 1989, pp. 9-18.
- BARZMAN, Luli. *Scénaristes américains*. in *Positif*, 302, Mar. 1986, pp. 24-26.

- BAUDRY, Pierre. *Stages à l'INA le contrôlé et le aléatoire*. In *C. Action*, 61, Out. 1991, pp. 174-179 (acerca dos conteúdos e métodos de ensino da escrita de guiões para documentários e ficção no I.N.A.).
- BEAUME, Georges. *The go-between*. In *Cahiers*, 371/372, Mai 1985, pp. 30-31 (a importância do argumento no cinema francês).
- BIETTE, Jean-Claude. *D'un sandwich mexicain*. in *Trafic*, 12, Out. 1994, pp. 127-130 (apropriação pela TV de “histórias” e mecanismos narrativos próprios do cinema).
- BONNET, Jean-Claude. *Le scénario à l'université*. In *Cinématographe*, 53, Dez. 1979, p. 6.
- BRASIL, Jaime. *Por uma literatura cinematográfica*. In *Cinéfilo*, 50, Ago. 1929, pp. 3-4.
- BURCH, Noël. *Réflexions sur le sujet: I - sujets de fiction*. In *Cahiers*, 196, Dez. 1967 pp. 52-59.
- BURCH, Noël. *Réflexions sur le sujet: II - le sujet*. In *Cahiers*, 197, Dez. 67 - Jan. 68 pp. 82-85 e p. 91.
- CHABROL, Claude. *Les petits sujets*. In *Cahiers*, 100, Out. 1959, pp. 39-41 (contém uma listagem de temas para enredos cinematográficos).
- CHARDÈRE, Bernard. *Travaux de renflouement*. in *Jeune Cinéma*, 200, Mar./Abr. 1990, pp. 4-12 (guiões de jornais de actualidades da CLA - Compagnie Lyonnaise de Cinéma).
- CHEVRIE, Claude. *À la recherche de l'histoire*. In *Cahiers*, 371 / 372, Mai 1985, p. 88.
- CHEVRIE, Claude. *Pas d'histoire*. In *Cahiers*, 371/ /372, Mai 1985, pp. 9-11.
- CHEVRIE, Claude. *Post scriptum*. In *Cahiers*, 371//372, Mai 1985, p. 24.
- CHEVRIE, Marc. *Entre l'attente et le choix*. In *Cahiers*, 371/ 372, Mai 1985, pp. 41-43 (sobre a falta de qualidade nos argumentos e da impossibilidade de os actores melhorarem essa qualidade).
- CHUNOVIC, Louis. *Looking for trouble*. In *American F*, 2, Fev. 1991, pp. 30-33 e p. 46.
- CIEUTAT, Michel. *Le scénario Freud de Jean-Paul Sartre*. In *Positif*, 283, Set. 1984, pp. 40-43.

- CIEZAR, Valeria. Bibliothèque Nationale. *Les scénarios Gaumont (1906-1924)*. In Cinémathèque, 2, Nov. 1992, pp. 130-135.
- COGNARD, François. *Script 89 à Chateaufallon*. In Starfix, 78, Nov. 1989, p. 12.
- CORLISS, Richard. *Writing in silence*. In F. Comment, 4 Jul./Ago, 1985, pp 70-75.
- CROS, J. L. *À la recherche d'un sujet*. In Revue du Cinéma, 92, Mai 1956, pp. 11-12 (importância do argumento no cinema de amadores).
- CROSS, Elisabeth. *Large as life - twice as natural*. In S & S, 12/48, pp. 97-98.
- DABADIE, Jean Loup. *Profession scénariste*. In Premiere, 23, Dez. 1978, p. 38 (o guionista Dabadie).
- D'ALLONES, Fabrice Revault. *Le gagman et l'inspirateur*. In Cahiers, 371/372, Mai 1985, pp. 97-99 (entrevista com Pierre Richard sobre argumentos para comédias).
- DAMIANO, Gianfranco. *Il silenzio e le scritture*. In Segnocinema, 32, Mar. 1988, pp. 28-29.
- DE BERTI, Raffaele. *It was time to begin*. In Segnocinema, 32, Mar. 1988, pp. 25-27.
- DEL SCHIRO, Bensaja. *O elogio do argumento*. In Celulóide, 13, Jan. 1959, pp. 9-11.
- DENIS-EARLE. *Contacting*. In S & S, 3/10, 1934, pp. 63-64 (assuntos para documentários).
- DESOWITZ, Bill . *Writer bytes producer*. In American F, 11, Ago. 1990, p. 11.
- DOWLING, Allan. *Scenarios are an art form*. In Films in R, 3, Mar. 1951, pp. 9-10.
- DUBROUX, Danièle. *Le scénario au risque de la mise-en-scène*. In Cahiers, 371/372, Mai, 1985.
- DURGNAT, Raymond. *Shapes and stories*. In Films & Films, XV, 5, Fev. 1969, pp. 56-60.
- FARBER, Stephen. *In the beginning... was the word*. In Movieline, 10, Jun. 1990, pp. 49-53 e 90 (vinte argumentistas americanos seleccionam o seu guião favorito e explicam a razão da sua escolha).

- FELDMAN, Simon. *Si la fiction glisse entre les doigts du scénariste, que dire du documentaire...* In C. Action, 61, Out. 1991, pp. 156-161 (acerca da especificidade dos argumentos para o cinema documental).
- FIESCHI, Jacques. *Profession: scénariste*. In Cinématographe, 53, Dez. 1979, pp. 3-4.
- FIRSTENBERG, Jean. *In the beginings was the word*. In American F, 4, Jan./Fev. 1987, p. 75.
- FITZGERALD, John E. *Écrire pour le cinéma*. In Séquences, 37, Mai 1964, pp. 24-28.
- FRAGA, Augusto. *Viagem à volta dos argumentos da TOBIS*. In Cinéfilo, 234, Fev. 1933, p. 6.
- FRAGOSO, Fernando. *A crise de argumentos*. In Cinéfilo, 209, Ago. 1932, p. 3.
- GOLDMAN, William. *Everything you always wanted to know about stars...* In American F, 5, Mar. 1983, pp. 57-64 (relaciona star system e argumento).
- GRAHAM, Nancy. *Director's pet projects*. In Premiere US, 4, Dez. 1988, pp. 116-120 (dificuldade de produção de argumentos caros a cineastas como Jonathan Demme, Gillian Armstrong, Barry Levinson, David Lynch, Jim McBride, Tim Hunter, John Boorman, Jonathan Kaplan, Walter Hill e Bob Rafelson).
- GRENIER, Catherine. *La Bible et le furet*. In Cahiers, 371/372, Mai. 1985, p. 102-104.
- HINSDALE, Harrit. *Writing for stage and screen*. In Films in R, Jan. 1951, pp. 25-28.
- HONEYCUTT, Kirk. *Whose film is it anyway?*. In American F, 7, Mai 1981, pp. 34-39 e 70-71.
- HORNE, William. *See shooting script: reflections on the ontology of the screenplay*. In Lit./F. Quarterly, 1, 1992, pp. 48-54 (analisa a falta de estudos sérios sobre guionismo).
- HOUSTON, Penelope. *Scripting*. In S & S, 19/9, Jan. 1951, p. 376; e n.º 25/1, Verão 1955, pp. 10-14; e no n.º 9/55 de Outono 1940, pp. 54-55.
- JEANSON, Henri. *Quelques réflexions sans importance autour du mot "scénariste"*. In Positif, 393, Nov. 1993, pp. 46-47 (a actividade do argumentista e a teoria do cinema de autor).

- KAHAN, J. H. *Scripting*. In S & S, 19/3, Mai 1950, pp. 128-129.
- LAYRAC, Alain. *Il y a trop de scénarios et pas assez de scénaristes*. In C. Action, 66, 1993, pp. 139-142 (analisa a situação actual do guionismo francês).
- LE PÉRON, Serge. *Tu n'as rien vu à Chateaufallon*. In Cahiers, 376, Out. 1985, pp. 1-11 (Acerca de uma conferência em Chateaufallon sobre escrita de argumentos).
- LOUGHNEY, Patrick P. *In the beginning was the word: six pre-Griffith motion picture scénarios*. In Iris, 1, 1984, pp. 17-31 (Prova a existência de planificação e argumento em 6 filmes da Biograph).
- MACARO, Bruno. *Come insegnare come imparare*. In Segnocinema, 32, Mar. 1988, p. 45.
- MADRAL, Philippe. *Un cinéma créatif*. In C. Action, 66, 1993, pp. 143-147 (sobre a renovação do guionismo a nível europeu).
- MANDOLINI, Carlo. *Séminaire de Syd Field*. In Séquences, 157, Mar. 1992, p. 25.
- MCMURTRY, Larry. *Properties, projects, possibilities*. In American F, 8, Jun. 1976, pp. 6-7 e 79 (lista de obras literárias que dariam bons argumentos cinematográficos).
- MEAD, Rebecca. *The write stuff*. In Premiere U.S., 11, Jul. 1996, pp. 57-59 (sobre vantagens e desvantagens do software interactivo para a escrita de guiões).
- MENDES, João Maria. *A crise das histórias*. In Arte 7, 1, Inverno de 1991, p. 34.
- MONTEVERDI, Germana. *La sceneggiatura*. In Ciak, IV, 6, Jun. 1988, pp. 74-77.
- MORDILLAT, Gérard. *Le saumon filmé*. In Cinephage, 3, Dez. 1991, p. 8 (defende uma renovação da relação do cinema com a literatura).
- MOREIRA, Araújo. *Cinema português e literatura*. In Celulóide, 60, Dez. 1962, pp. 3-5.
- OPHÜLS, Max. *Les infortunes d'un scénario*. In Cahiers, 81, Mar. 1958, pp. 21-23.
- PASOLINI, Pier Paolo. *The scénario as a structure...* In Wide Angle, II / 1, pp. 40-47 ou o mesmo in Cahiers du Cinéma, 185 Dez. 1966, pp. 76-83.

- PEARLMAN, Cindy. *Copping: an attitude*. In *Premiere U.S.*, 3, Nov. 1994, p. 36 (diálogos policiais).
- PETRI, Elio. *Nocte sulla sceneggiatura*. In *C. Domani*, 2, Mar./Abr. 1962, pp. 18-19.
- PRÉDAL, René. *Les scénaristes français*. In *C. Action*, HS, 5, Out. 1991, pp. 1-346.
- PURVIS, Harry. *Memento du dialoguiste hollywoodien*. In *Cahiers*, 54, Dez. 1955.
- RABIGER, Michael. *Scripting documentary*. In *Dox*, 5, Primavera 1995, pp. 32-35 (financiamento e escrita de guiões para documentários).
- RODDICK, Nick. *The write stuff*. In *Preview*, 12, Nov. - Dez. 1994, pp. 2-5 (importância dos argumentistas no cinema americano do fim do século. Lista Óscares para melhor argumento de 85 a 93).
- SCHOELLER, Pierre. *Un scénariste dans la jungle*. In *C. Action*, 61, Out. 1991, pp. 202-205 (sobre o mercado de guiões em França).
- SHAFFER, Anthony. *The Wicker man and others*. In *S & S*, 8, Ago. 1995, pp. 28-29 (evoca o seu trabalho de argumentista e tece considerações sobre a importância do guião).
- SONTAG, Susan. *De la novela al cine*. In *Revista Occidente*, Madrid, 1984.
- STEMPEL, Tom. *The Sennett screenplays*. In *S & S*, 55/1, Inverno 1985/1986, pp. 58-60 (sobre Mack Sennett e os guiões das suas comédias).
- SVITIL, Torence. *Just the reel facts*. In *Première US*, 5, Jan. 1989, p. 24.
- TAGGI, Paolo. *Cinema da leggere*. In *Segnocinema*, 32, Mar. 1988, p. 46 (adaptar obras literárias).
- TEMPS, Frédéric. *Pas perdue pour tout le monde!* In *Cinephage*, 21, Jul. - Ago. 1995, pp. 26-27 (Entrevista com Christian Janicot, responsável pela compilação de argumentos “Anthologie du Cinéma Invisible”, que reúne textos de escritores, pintores, músicos, etc.).
- TESSON, Charles. *Secrets d'alchimie*. In *Cahiers*, 381, Mar. 1986, pp. 48-55 (Análise dos elementos dos argumentos e montagem dos filmes de série B).

- TINE, Robert. *I'm writing as fast as I can*. In *Première US*, 9, Mai 1989, pp. 108-111.
- TOMASSINI, Mauro; DELLA CASA, Stefano. *Cittá della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca I giovani*. In *Bianco & Nero*, 1, Jan. - Mar. 1985, pp. 82-86 (considerações sobre jovens argumentistas italianos e os guiões com que concorreram ao Prémio Renato Nicolai de 1984).
- TOUBIANA, Serge. *Cache-sexe*. In *Cahiers*, 371//372, Mai 1985, pp 22-23.
- TROY, Carol. *The Deans of dialogue*. In *American F*, 14, Nov. 1990, p. 15.
- VANOYE, Francis. *Panoramique sur les livres*. In *C. Action*, 61, Out. 1991, pp. 28-33 (contem bibliografia sobre guionismo).

**Lista de Publicações Periódicas sobre audiovisuais
(disponíveis no Centro de Documentação da
Cinemateca Portuguesa)**

American Cinematographer
 Boxoffice
 Ciné Fiches Grand Angle
 Cinema Nuovo
 Cinémathèque
 CNC / Info
 Dossier de l'Audiovisuel
 Dox
 Entertainment
 Film Quarterly
 Films in review
 Jeune Cinéma
 Premiere
 Rolling Stone
 SMPTE Journal (Society of Motion Picture and Television Engineers)
 Télérama
 US
 Voice Choices



TÍTULOS PUBLICADOS:

- 1 - Semiótica: A Lógica da Comunicação
António Fidalgo
- 2 - Jornalismo e Espaço Público
João Carlos Correia
- 3 - A Letra: Comunicação e Expressão
Jorge Bacelar
- 4 - Estratégias de Comunicação Municipal
Eduardo Camilo
- 5 - A Informação como Utopia
J. Paulo Serra