

#1

CRIAÇÃO

OUTUBRO | 2013
PUBLICAÇÃO ANUAL

Nº DO REGISTO DA ERC > 126413
ISSN > 2183-1149



DIRETOR:

Mestre Marco Miranda

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Prof. Doutor Melo Ferreira, Prof.^a Doutora Anabela Oliveira,
Prof. Doutor Costa Valente, Prof. Doutor Luís Nogueira,
Mestre e Doutorando Jorge Palinhos, Prof.^a Doutora Marta
Freitas e Prof. Doutor José Manuel Couto

COMISSÃO EDITORIAL:

Mestre Marco Miranda, Mestre Isolino Sousa e
Encenador Roberto Merino

SECRETARIADO

Liliana Garcês

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO

Sofia Miranda

PROPRIETÁRIO / EDITOR:

CESAP - Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto, CrL
Rua do Infante D. Henrique, n.º 131, 4050-298 Porto
NIF/NIPC: 501 350 195

SEDE DE REDACÇÃO:

Departamento de Teatro e Cinema da ESAP
Largo de S. Domingos, n.º 80, 4050-545 Porto (Sala 1.º Mouzinho)
Contacto: Dep.teatroecinema@esap.pt

N.º DO REGISTO DA ERC

126413

ÍNDICE



EDITORIAL | CARLOS MELO FERREIRA
> 5

O ESPECTADOR DE CINEMA E A EXPERIÊNCIA DA IMAGEM
> 8

AS FORMAS DE ANTÍGONA: UM ESTUDO HERMENÊUTICO SOBRE CRIATIVIDADE E
DIVERSIDADE EM SÓFOCLES
> 22

A CRIAÇÃO DA POÉTICA EM TARKOVSKY
> 38

DE VAUCLUSE AO RIBATEJO: O ESTATUTO DO TRADUTOR
DE TEATRO COMO CO-AUTOR
> 47

APARELHO VOADOR A BAIXA ALTITUDE
CINE-ENSAIOS DE J.G. BALLARD E SOLVEIG NORDLUND: HOLOGRAMAS
DE UM FUTURO PRÓXIMO EM QUE TOLERÂNCIA E FEMINISMO
CONDUZEM A UMA MUDANÇA DE PARADIGMA
> 61

CENA DE CINEMA:
QUESTÕES SOBRE A ESCRITA DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO
> 90

EL ARTE DE ESQUIVAR LA CENSURA Y LA
REPRESION: TEATRO Y DICTADURAS DEL CONO SUR
> 101

NARRATIVAS ENTRE A PRESENÇA E A PAISAGEM:
ECOS PÓS-DRAMÁTICOS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO.
> 120

HIROSHIMA MON AMOUR: REALIZAÇÃO E RECEPÇÃO.
> 135

PUBLICIDADE TELEVISIVA: PROBLEMAS DE GÉNERO
> 148

CRIAÇÃO NA ERA DA INTERRUPÇÃO
> 169

JEFF WALL
DOUBLE SELF-PORTRAIT
> 179

ENTREVISTA | NUNO CARINHAS
> 192



criação

O teatro e o cinema são irmãos, o que não está em questão e justifica a criação de uma nova revista de teatro e cinema. Mas são irmãos amigos ou inimigos? Essa é a questão que a 'Persona' se coloca desde o seu primeiro número, dedicado ao tema Criação.

No teatro e no cinema cria-se a partir do nada, tabula rasa, ou a partir do anterior, do que já existe? E a arte, que tanto o teatro como o cinema são, serve para apaziguar ou para desinquietar?

Embora tenhamos as nossas respostas a estas e outras perguntas, quisemos colocá-las aqui para que os participantes neste primeiro número nos ajudem a responder-lhes e, desse modo, pensem o teatro e o cinema connosco.

Se o teatro enfrentou e conformou o mito, o cinema, herdeiro desse e doutros mitos, terá criado outros, nomeadamente o da sua própria natureza artística. Por isso perguntamos também: o cinema é verdadeiramente uma arte? E o teatro basta-se no texto escrito ou precisa da encenação, do espectáculo cénico para se cumprir?

A arte implica um acto de criação, que se consubstancia num objecto que por si próprio pense e nos faça pensar. Muita gente escreveu sobre isso coisas diferentes, nem sempre contraditórias. Como pensaram, e como pensam na actualidade o teatro e cinema?

Enas outras artes, que para esta revista também são chamadas, como é? Também se cria? E como se cria na actualidade? Porque as nossas questões não se querem fechadas no passado mas lançadas para o presente.

O cinema ainda existe? E na afirmativa, o que é? E o teatro, hoje em dia, para que serve?

Domina muito nos nossos dias a perspectiva da rentabilidade: ou um produto cultural rende dinheiro ou não vale a pena. Aceitamos nós esta afirmação ou temos alguma outra perspectiva valorativa a colocar como alternativa?

A pergunta que aqui nos colocamos, no nº 1 desta revista, é se vale a pena viver, como vale a pena viver? É melhor nem sequer pensarmos nisso ou é preferível questionarmos o sentido que isso faz – ou não faz?

Temos como ponto de partida a ideia de que se deve questionar tudo, mesmo o que é dado como certo, indiscutível, especificamente nas áreas do teatro e do cinema. Por exemplo: a arte e a vida são a mesma coisa? A emoção faz algum sentido no teatro e no cinema? E qual o lugar que neles ocupa o pensamento?

Não estamos aqui para vos aquietar mas para vos desinquietar, provocar a vossa reacção reflectida, o vosso pensamento, com as nossas propostas concretas de reflexão sobre objectos concretos do teatro, do cinema e das outras artes.

A nossa maneira de ser é não sermos indiferentes e não queremos provocar a indiferença. Como foi e como é o teatro? Como foi e como é o cinema? E que relação/relações mantêm, se algumas, com as outras artes? E para que servem, se servem para alguma coisa?

Queremos ser imprevisíveis e como tal queremos ser encarados. Transdisciplinares mas desassossegados e desarrumadores de ideias feitas, para o que vos apresentamos uma série de propostas logo de início. Pelo menos nisso seremos originais e exigentes.

Procuraremos não transigir com a facilidade e apostar do lado do conhecimento e da cultura, partindo do princípio de que a ignorância e a falta de cultura, pelo menos no teatro, no cinema e nas outras artes não beneficiam ninguém. Esse o contributo que, de forma desinibida e desempoeirada, queremos dar para o pensamento artístico contemporâneo.

Por isso começamos por perguntar: Criação, a bem dizer, o que é, no teatro, no cinema e nas outras artes? Venham connosco e depois digam se valeu a pena. Nós estamos aqui para acrescentar

Foi por isso que criámos esta nova revista, no que assumimos uma primeira ideia sobre Criação.

Carlos Melo Ferreira

NOTA BIOGRAFICA | CARLOS MELO FERREIRA

Carlos Miguel de Sá e Melo Ferreira, natural de Lisboa, é Doutorado em Ciências da Comunicação – Cinema pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Professor Auxiliar na Escola Superior Artística do Porto, onde lecciona:

História do Cinema, Análise de Filmes, Filmologia, Teorias do Cinema na Licenciatura em Cinema e Audiovisual; Antropologia Visual, Semiologia e Semiótica na

Licenciatura em Design e Comunicação Multimédia; História e Teoria do Cinema no

Mestrado em Realização – Cinema e Televisão.

Participou em Conferências, Colóquios e Encontros Internacionais e regeu seminários temáticos e workshops sobre cinema.

É Investigador Integrado do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Unidade

de I&D da FCT, e membro da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

Publicou “O cinema de Alfred Hitchcock” (1985), “Truffaut e o cinema”

(1991), “As poéticas do cinema” (2004), “Cruzamentos – Estudos de Arte, Cinema e

Arquitectura” (co-Pedro Vieira de Almeida, 2007) e “Cinema – Uma Arte Impura” (2011). Tem centenas de artigos e ensaios sobre cinema publicados na imprensa cultural e na imprensa da especialidade.



O ESPECTADOR DE CINEMA E A EXPERIÊNCIA DA IMAGEM

Henrique Codato *

RESUMO | Propomos, neste trabalho, refletir a respeito do espectador de cinema e da experiência da Imagem em nossos dias. Tomando como ponto de partida os trabalhos dos filósofos Marie-José Mondzain e Jacques Rancière, tentamos, num primeiro momento, mostrar o funcionamento do olhar frente à imagem, desvelando com isso o que Mondzain chama de ‘dispositivo eclesiástico’, sistema que se utiliza do signo da encarnação como elemento central a fim de estabelecer uma gestão econômica e política do visível. Num segundo momento, propomos repensar o papel do espectador nessa dinâmica, não mais a partir da passividade que lhe é habitualmente destinada, mas buscando vê-lo como um espectador emancipado, tal como defende Rancière, sujeito do olhar, da palavra e do julgamento.

PALAVRAS-CHAVE | Imagem. Espectador. Cinema. Imaginário. Encarnação.

1 | AQUILO QUE VEMOS

Pensar o cinema é um exercício que pressupõe inúmeros desafios e que tem mobilizado esforços de diferentes teóricos, oriundos dos mais diversos campos de conhecimento. Ora entendido como arte - a sétima dentre elas, por excelência a arte da modernidade; aquela que, para alguns, conseguiria reunir em si mesma todas as demais formas artísticas -; ora denunciado como espetáculo - um sistema regido pela economia capitalista, produto e ao mesmo tempo máquina produtora de uma cultura das massas, uma técnica automatizada de controle - o cinema, é certo, não se resume a uma coisa nem à outra. Na verdade, paradoxalmente, ele acaba assumindo-se como as duas coisas ao mesmo tempo: tanto arte quanto indústria, tanto fim quanto meio. Aliás, talvez seja justamente dessa ambiguidade que ele retire sua verdadeira potência; quiçá seja essa dualidade ontológica que lhe permita, ao mesmo tempo, ser sujeito e objeto, espelho e realidade, oferecendo assim, àqueles que sobre ele teorizam, uma multiplicidade de perspectivas, articulações e desdobramentos.

Podemos dizer que a comunicação, área de estudo privilegiada neste ensaio, dedica-se a compreender os processos de mediação que surgem da interação entre dois ou mais indivíduos. Como um campo científico, seu objetivo maior seria teorizar acerca dos meios de comunicação (ou dos media, se preferirmos um termo mais universal) e daquilo que por eles é produzido, levando em consideração o lugar ocupado pelos atores desse suposto “processo”, sejam eles chamados de emissores e receptores, interatores e interagentes, ou ainda autores e espectadores. Noutras vezes, porém, ela adquire ares de conceito, passando a ser entendida como a própria capacidade relacional que nos permite estar juntos, dividir um mesmo tempo e um mesmo espaço - e um mesmo “meio” -, revelando por conseguinte alguma coisa pertencente à ordem do compartilhamento; algo que, ao se tornar comum a um determinado grupo ou sociedade, permitiria aos seus membros criar laços e estabelecer formas distintas de convivência.

Se o gesto de comunicar traz explícito tanto o desejo da partilha quanto a necessidade do pertencimento, ele também, dialeticamente, deve ser pensado como o responsável por fazer aparecer um aspecto que releva do universo da singularidade, daquilo que não é coletivo nem comum, mas, ao contrário, único e original em cada indivíduo. Ora, é fato que qualquer forma de troca, tenha ela natureza material ou simbólica, pressupõe um distanciamento, um hiato entre os participantes desse comércio. Assim, se a comunicação pode ser explicada como a circulação de signos e de gestos estabelecida entre sujeitos diferentes, é exatamente dessa diferença que ela retira sua força. É da insuperável separação entre os corpos que nasce, em cada uma das partes envolvidas, o desejo de ver e de falar sobre aquilo que se vê. “Somente assim é que o sujeito poderá, então, fazer sua aparição no mundo”*

* A bibliografia consultada para a composição desse artigo é quase toda em língua francesa. Assim, todas as citações traduzidas que figuram no texto são de nossa inteira responsabilidade.

(MONDZAIN, 2007, p.213). Dito de outro modo, é como se desejássemos, por meio de qualquer gesto comunicativo, aproximar-nos da alteridade a fim de com ela estabelecer algum tipo de laço; mas, uma vez encontrado aquilo que inevitavelmente nos une, descobríssimos também a fatalidade daquilo que imperativamente nos separa. Trataremos, pois, de entender o cinema levando em conta aquilo que diz respeito ao seu estatuto de uma experiência relacionada ao universo da comunicação. O que nos interessa nessa experiência, de forma precisa, diz respeito à subjetividade que nasce da relação entre sujeito e alteridade, entre o olhar e a imagem. Parece-nos possível afirmar que qualquer experiência cinematográfica, de algum modo, requer uma forma de interação no sentido em que ela possibilita a criação de um lugar comum, um espaço de compartilhamento daquilo que é da ordem do simbólico*, do sensível. Dessa maneira, vivenciar a experiência de sentar-se numa sala escura em meio a outros indivíduos, na maioria das vezes desconhecidos, oferecendo seu olhar em troca da promessa de vivenciar o “olhar do outro”, seria uma experiência de ordem coletiva - uma vez que todos os envolvidos reúnem-se num mesmo espaço, sob condições semelhantes e com um objetivo comum -, mas que acaba por realizar-se apenas porque o filme, a história contada consegue, de forma única e particular, tocar cada um desses indivíduos, cada um desses espectadores de maneira sempre distinta.

Este gesto do ver comum - que, como defendemos, condiciona qualquer experiência cinematográfica - traz à tona a questão da conexão interna entre aquilo que é visível e aquilo que, ao contrário, é invisível. Para Jean-Toussaint Dessanti (apud MONDZAIN, 2002, p. 32), ver juntos** não se resumiria, como a expressão poderia a priori sugerir, à convergência do olhar de cada indivíduo envolvido na atividade da contemplação. De fato, ele é muito mais complexo do que isso. No universo do cinema, esse ver comum seria o gesto responsável pela produção de um espaço também comum a partir do qual a unidade do visível e do invisível vai então ser constituída. Representar o mundo se torna, assim, equilibrar essas duas instâncias: “ver o mundo é (...) uma questão de presença e de ausência, de vazio e de preenchimento; algo sempre da ordem da expressão, da própria língua” (DESSANTI, 2001, apud MONDZAIN, 2003, p. 30). Por trás dessa premissa, reside um questionamento que concerne a relação entre o mostrar e o ver, elementos que, para Dessanti, só podem ganhar sentido se articulados ao exercício da palavra.

O filósofo (DESSANTI, 2001, apud MONDZAIN, 2003) explica que toda imagem, se caracteriza, evidentemente, por sua visibilidade; ela é algo que, ao se fazer presença, traz em si a capacidade de se fazer ver, perceber, contemplar. De modo inverso, toda imagem apresenta também uma forma de invisibilidade, qualidade que diz respeito àquilo que, por alguma razão, não quer, não pode ou não deve ser visto ou mostrado. Levar em conta essa dialética estabelecida entre os gestos de mostrar e de ocultar nos parece ser um bom ponto de partida para que possamos entender qualquer experiência frente à imagem. Assim, tal como propõe a filósofa Marie-José Mondzain, gostaríamos que o termo imagem fosse entendido como “a manifestação de um gesto que funda a condição da possibilidade de uma relação

* O termo simbólico aqui designa a ordem dos fenômenos subjetivos que se estruturam e se manifestam como uma forma de linguagem, tal como propõe Jacques Lacan. Para mais detalhes, sugerimos a leitura do Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1973).

** “Ver Juntos” (Voir Ensemble) é justamente o nome de um livro organizado pela filósofa que conta com a participação de doze convidados que se propõem a discutir o texto da conferência de Dessanti (Paris, École de Beaux-Arts, 2001), cuja versão impressa consta também na mesma obra.

entre nosso olhar e um mundo visível” e que, por essa razão, “torna-se o elemento primordial na constituição de uma história do imaginário” (MONDZAIN, 2007, p.22). Segundo Mondzain, Dessanti pressupõe através dessa dialética entre o visível e o invisível, que uma subjetividade não pode ser considerada independente daquilo que a constitui, e sugere ainda que tal subjetividade, de fato, poderia ganhar sentido “nos movimentos infinitos que agitam os signos entre os corpos que falam” (MONDZAIN, 2002, p. 12). Portanto, parece não haver outra maneira de exprimir aquilo que se vê junto, que se faz comum aos sentidos, que não seja por meio da palavra em movimento, do falar, do falar juntos.

Para Dessanti, a palavra não é exatamente um elemento da linguística e está longe de responder ao estilo código de barras ou mensagem. Ela é o modo pelo qual, em qualquer experiência, algo da ordem do outro se faz presente de tal forma que não pode ser ignorado. Essa parte que é do outro é essencial e nunca será dominada, pois tal é a condição para que eu venha a construir minha própria parte. (...) A partilha do sensível acontece na partilha da palavra. A palavra é a única experiência da troca, pois não há palavra sem partição, sem partida, sem separação; ela é a experiência fundadora de um distanciamento. E o compartilhar só se torna possível se os respectivos pontos de partida inscreverem, entre eles, uma linha divisória. (MONDZAIN, 2002, p. 50)

poderia ganhar sentido “nos movimentos infinitos que agitam os signos entre os corpos que falam” (MONDZAIN, 2002, p. 12). Portanto, parece não haver outra maneira de exprimir aquilo que se vê junto, que se faz comum aos sentidos, que não seja por meio da palavra em movimento, do falar, do falar juntos.

Logo, é a partir de tal “imbricamento” que iniciamos nossas reflexões. O caminho que escolhemos seguir abre-se a uma convergência de signos por vezes contraditórios, mas que, ao mesmo tempo em que se desdobram em paradoxos, também sustentam a complexa relação que estabelecem o olhar e a palavra na experiência da imagem - mais precisamente, da imagem cinematográfica. O que nos interessa releva da experiência do espectador frente à (sua) imagem projetada; é fruto daquilo que, ao ser dado a ver ou, inversamente, ao ser ocultado, escondido, ganha sentidos a partir da experiência do ver juntos, mas também do falar juntos sobre aquilo que é visto. Nesse sentido, apoiando-nos nas reflexões de Mondzain e num estreito diálogo com Jacques Rancière, propomos pensar a imagem, a fim de, ao desvelarmos seu funcionamento, também compreendermos o papel crucial do espectador na experiência do cinema.

1 | A ECONOMIA DA IMAGEM E SEU DISPOSITIVO ECLESIAÍSTICO

É possível afirmar que todo sujeito se constitui através da relação estabelecida com a imagem; tanto com a sua própria imagem, quanto com a imagem

do mundo que lhe é dada a ver. “Aos poucos, ele vai aprender a ver para, um dia, ver a si mesmo e assim aceder à sua palavra”, afirma Mondzain*. Certamente, é a imagem que permite a qualquer indivíduo vivenciar o processo de identificação que o transforma em sujeito, mas essa experiência só se torna possível porque ela provoca, simultaneamente, uma espécie de clivagem, de apartamento. Se a imagem serve como princípio para a construção identitária, ela também faz emergir, nesse processo, a noção de diferença. É o encontro do olhar com a imagem que permite que a alteridade se manifeste e se mostre em toda sua potência, revelando com isso a oposição, mas também a complementaridade que sustentam a complexa relação entre o “eu” e o “outro”.

Ao entender a imagem como um operador que serve para demarcar historicamente a condição do sujeito frente à alteridade, Mondzain a reconhece como produto de um tempo e de um espaço determinados, mas lembra que é a própria imagem que ajuda a fabricar, através de seu caráter mediador, a relação tempo-espacial da qual ela mesma é fruto. Se a imagem tem o poder de colocar em crise o olhar, tal como supõe Dessanti (2001, apud MONDZAIN, 2002), é sem dúvidas em razão de seu caráter de simulacro da realidade, mas sobretudo porque toda imagem carrega, em si mesma, uma dimensão revolucionária, emancipatória. A fim de explicar tal dimensão, Mondzain volta-se anacronicamente à chamada crise bizantina e ao gesto iconoclasta de destruir imagens, que acabou por provocar o cisma da Igreja Católica no século XI**, articulando uma nova economia entre o visível e o invisível e influenciando, com isso, toda a história do imaginário ocidental.

Para a filósofa (MONDZAIN, 2007, p. 46), o imaginário cristão fincou seus alicerces e construiu suas bases doutrinárias por meio de um discurso que se propunha a inverter a lógica apresentada pela religião judaica: enquanto o judaísmo prega a ascese das mãos e a reserva dos olhos, posicionando-se contra qualquer forma de idolatria e renegando Jesus Cristo como o esperado Messias, o cristianismo propõe um gerenciamento intelectual e espiritual das operações corporais, transformando a imagem numa espécie de ferramenta de controle e de dominação, onde o Cristo se torna não apenas a “imagem e semelhança” do Pai, mas o próprio Pai que se faz homem. Tal inversão, somada à exploração do imaginário pagão e de fantasmas e forças pulsionais arcaicas, tornam-se então as chaves de seu discurso. Antes de qualquer coisa, sublinha Mondzain, o cristianismo é um monoteísmo icônico, talvez o primeiro a se dar conta da impossibilidade de se reinar sem imagens; portanto, sem uma gestão econômica e política do visível (MONDZAIN, 2007, p. 81).

Para a Igreja, tudo se passa no discurso da crise, como se a questão da imagem não fosse relacionada à autonomia do político, mas sim à essência política do religioso (MONDZAIN, 2011, p. 105). A filósofa defende que a crise iconoclasta originou-se de fato de uma crise simbólica da autoridade. Lembremos que, para Hannah Arendt (1972), a autoridade é uma forma de obediência sempre hierárquica, que não requer nem persuasão, nem violência.

* In <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/06/13/temps-et-montage-14-par-marie-jose-mondzain/>. Consultado em 23 de julho de 2011.

** Dito de maneira bastante breve, em 1054 a chamada crise iconoclasta acaba por causar a separação entre a Igreja Católica de Roma e a Igreja Bizantina. Muito mais do que um movimento religioso, a crise foi um movimento de ordem política contra a adoração de imagens religiosas, que vê seu início ainda no século VIII, com a proibição, por parte do Papa Leão III, à veneração de ícones e imagens. Para conhecer melhor a teoria de Mondzain a propósito da crise da imagem no Império bizantino, sugerimos a leitura de sua obra (infelizmente ainda não traduzido para o português) *Image, Icone, Économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (ver bibliografia). É relevante lembrarmos que a segunda grande crise vivida pela Igreja Católica (conhecida como a Reforma Protestante, séc. XV e XVI) também dizia respeito à proibição de adorar imagens, ainda que esse não fosse o principal fator para tal crise.

Ao contrário da noção de poder, que prevê a disponibilidade e o uso de uma força que pode ser exercida sem sujeito, a autoridade abre-se àquilo que é possível ou permitido por parte de um sujeito, sem que lhe seja necessária nenhuma forma de dominação. Parece aceitável supor, portanto, que através da figura (imaginada) de Jesus, a Igreja conseguiu produzir um sistema impar e universal de administração e de gestão das produções visíveis (MONDZAIN, 1996, p. 267). Sua imagem consegue, simultaneamente, dar conta do visível e do invisível, do sagrado e do humano, do mistério e do enigma. O Evangelho é sua palavra; a Igreja, seu corpo; a Encarnação, sua economia.

A imagem é um espaço de crise da mesma forma que o é, também, a figura do Cristo no discurso que o faz falar e que dele fala. Ele é, ao mesmo tempo, carne do visível e corpo da instituição, imagem do invisível que se encarna (...), figura da liberdade e modelo de submissão. (MONDZAIN, 2003, p. 23).

É sob o signo da encarnação que Mondzain decide pensar a imagem, tentando assim compreender seu funcionamento. Na encarnação, o sentido daquilo que se vê repousa naquilo que, na verdade, não se vê (MONDZAIN, 2004, p.106). Encarnar seria, pois, tornar-se imagem, ganhar materialidade, carne e corpo, sem no entanto abandonar suas dimensões tanto de enigma, quanto de mistério. Se a primeira dessas duas dimensões concerne o discurso e a palavra, cujo sentido se encontraria escondido ou velado*, a segunda delas, por sua vez, não ofereceria nenhuma possibilidade de revelação**, ao menos para os não “iniciados”. Dessa maneira, entre mistério e enigma, é a narrativa da vida de Jesus Cristo – que se inicia e culmina no gesto encarnatório – que servirá para edificar toda a cultura ocidental. Ao fazer da figura do Cristo um lugar de crise, a Igreja consegue articular a autoridade e usufruir do poder que, durante séculos, ela manteve/mantém sobre o imaginário dos sujeitos. “Com o poder, ela assegura a dominação temporal da instituição eclesial sobre os corpos e sobre as almas; já a autoridade, serve para lhe dar a legitimidade necessária para tal dominação” (MONDZAIN, 2007, p. 225).

É consenso que nunca houve nenhum outro ícone tão reproduzido ou figurado nas artes visuais quanto o rosto do Cristo (PÉNEAUD, 2010). Sua imagem encarnada, tal qual cunhada, cultuada e difundida pelos chefes da Igreja, parece ter sido o elemento-chave para que a instituição conseguisse desenvolver um modelo de dominação simbólica tão eficaz e duradouro. Ora, se Deus escolhe encarnar na figura de Jesus, se essa é sua vontade, nada mais pode se opor ao gesto de representar o que Ele mesmo decidiu tornar visível. Portanto, parece impossível negarmos que nossa relação com a imagem tenha se construído a partir e através desse controle: “(...) articular o religioso ao político, submeter o segundo ao primeiro (...), essa arte profana de fazer reinar o divino é a oikonomia****” (MONDZAIN, 2011, p. 112). Para tomar o poder é preciso fazer crer; para submeter-se, é necessário crer.

* A palavra “enigma”, do grego aenigma, se refere ao discurso ambíguo, cujo sentido é velado; à palavra obscura para qual se busca uma significação (REY, 2007).

** Do latim *mysterium* (originária do verbo *myein*, fechar), a palavra “mistério” concerne aquilo que deveria ser silenciado (REY, 2007). Curiosamente, o termo “sacramento” (do latim *sacramentum*, empréstimo, depósito de valores, caução) é escolhido por Tertuliano (sec. III) para substituir a palavra mistério no vocabulário cristão, servindo para designar aquilo que, para a doutrina, era considerado sagrado; seus signos de culto.

*** Para Mondzain (1996), essa nova doutrina “econômica” do ícone funciona como a base de sustentação para uma nova concepção do símbolo.

Assim funcionam os regimes tanto da crença, quanto do crédito. Para Mondzain (1996), a economia, conceito que serviu para a transfiguração da história, é inseparável do universo da imagem e encontra nele sua sistematização.

O termo economia não é objeto de um discurso novo ou específico durante a crise iconoclasta, mas é ele que sustenta a totalidade do edifício no qual o ícone é a aposta final, ao mesmo tempo intelectual, espiritual e política. É por ocasião da crise que ele adquire enfim sua sistematicidade. (MONDZAIN, 1996, p. 16)

Para que o gesto da encarnação se opere, entretanto, é necessária a presença do feminino. Cristo só pode efetivamente encarnar no mundo dos homens por meio do corpo de uma mulher. Dito de outro modo, “a posição materna ocupa o centro da crise encarnatória. (...) sem a mulher, Deus não pode se fazer ver” (MONDZAIN, 2007, p. 168). O corpo de Maria, mãe do Cristo, funciona para a Igreja como um vetor, espaço de inscrição para a imagem do filho, uma vez que sua própria figuração é sempre relacionada ao nascimento ou à morte do Messias*. É ela a “serva fiel” que ao cumprir a vontade do Pai, se submete à força do Espírito Santo para que o Filho de Deus possa vir ao mundo. Ela é atravessada pela Trindade e dela depende sua manifestação, ainda que ela seja excluída dessa tríade. Sua importância será sempre relacionada à pureza imaculada de sua virgindade, que resta intocada mesmo depois da concepção a fim de, com isso, garantir a continuidade do poder e da dominação patriarcais. Para Mondzain (2007, p. 163), a encarnação, “gesto que abre aos olhos do mundo para a imagem”, acaba por investir no mesmo movimento a maternidade e a filiação, transformando a figura de Maria na imagem paradoxal do amor e da morte.

É interessante notarmos que, assim como Mondzain, diversos outros teóricos da imagem dela se aproximam utilizando um vocabulário relacionado a um universo que poderíamos aqui chamar de religioso ou sagrado, revelando com isso tanto uma função metafísica quanto um certo animismo originário que serviriam para caracterizar a imagem. Walter Benjamin (2000), por exemplo, se apropria do conceito de aura - “uma singular trama do espaço e do tempo: aparição única de algo que, por mais que se aproxime, resta ainda longínquo” (BENJAMIN, 2000, p.75) - a fim de explicar o que ele chama de depreciação da arte, inevitável consequência da reprodutibilidade técnica. Para Georges Didi-Huberman (in DIDI-HUBERMAN et alii 2011), por sua vez, a aparição seria a dimensão capital de qualquer experiência da imagem. Ela “abre uma brecha na minha linguagem, nas minhas pré-visões e nos estereótipos do meu pensamento”, afirma Huberman (2011, p. 86), destacando a natureza fantasmagórica da imagem e sua capacidade de sempre voltar, de retornar a fim de, por assim dizer, “assombrar” aqueles que a veem.

Sabemos que a palavra imagem tem como possível raiz etimológica o termo imago, que na Antiga Roma designava o costume de produzir máscaras mortuárias a partir do rosto de um defunto. Essa genealogia da imagem poderia ser explicada através do desejo dos vivos de fazer com que alguma coisa dos mortos restasse, durasse, permanecesse.

* Mondzain (2007) explora longamente o caráter feminino da imagem, atentando para as diversas representações artísticas da Mãe de Deus, sempre relacionadas à dor ou ao gozo. Ela sublinha o papel do feminino e da mulher em relação ao olhar, explicando-o a partir de seu “assujeitamento histórico”, objeto do desejo e desejo do objeto. Lembramos que outros autores como Laura Mulvey (1975) e W.J.T. Mitchell (2005) também se ocuparam do tema, ainda que a partir de perspectivas distintas.

Se destinamos à imagem esse caráter quase místico, é porque toda imagem sugere que, por trás de sua superfície, existe escondido um duplo do mundo; um mundo outro, mas, ainda assim, o mesmo mundo; ambiguidade característica de um pensamento dito mágico ou fantasmático, como explica Maxime Scheinfeigel (2008), revelando, por conseguinte, uma estreita relação com o reino da morte: “A encarnação nas máscaras nada mais é do que um novo nascimento (...) alguma coisa resta intacta; é a necessidade de dar uma destinação aos mortos para que o futuro seja possível” (MONDZAIN, 2007, p.255).

Dito isso, nos parece importante lançarmos a hipótese de que nossa relação com a imagem e com o universo das visibilidades ainda funciona a partir desse modelo de pensamento atravessado pelo imaginário cristão, por meio de um dispositivo que Mondzain (1996, p. 267) chama de “eclesiástico”. Como é sabido, o pensamento crítico há tempos não se cansa de denunciar a onipresença da imagem, que de forma incessante, viria a interpelar, seduzir, ludibriar, alienar e enganar cada vez mais o olhar, modificando a forma com a qual o espectador se relaciona com o mundo no contemporâneo. Todavia, o que se visa evidenciar através dessas denúncias parece ter muito mais a ver com o *modus operandi* de um “mercado de visibilidades” (MONDZAIN, 2002, p.52) do que propriamente com a atual inflação de imagens. Ao se atacar a este dito mercado, Mondzain encontra uma economia que, ao subjugar o mundo da arte ao universo do consumo e do controle, tentaria desprover o espectador de seu lugar de sujeito da palavra e do julgamento.

2 | UM ESPECTADOR EMANCIPADO

É fato que vivemos, no contemporâneo, sob a égide do espetáculo. Tal “triunfo da imagem” viria a indicar uma espécie de crise do visível, colocando em xeque tanto a noção de imagem, quanto a própria concepção de sujeito espectador. O problema, segundo Mondzain (2007, p.111), não seria o fato de denunciar ou aprovar uma cultura do espetáculo, mas sim de nos ocuparmos daquilo que faz de um sujeito que vê um sujeito da cultura, reconhecido por sua presença ao mesmo tempo singular e política. A padronização do olhar - que para a filósofa, responderia ainda a esse dito dispositivo eclesiástico - acaba por anular a energia criativa do olhar, uma vez que os modelos dominantes impõem um imaginário atrelado ao comércio de objetos idênticos, produtos do que Mondzain chama de “consumação icônica” (MONDZAIN, 2007, p. 112).

É inegável que a emoção visual mantém uma íntima relação com as paixões humanas, o que acaba por tornar cada gesto presente no fazer de um filme - a escolha dos quadros, o destaque dado à voz ou o encadeamento da montagem -, um elemento

“Aquilo que se tece invisivelmente entre os olhos e as imagens constitui a trama de um sentido compartilhado, de uma escolha no destino das paixões que nos atravessam”, infere a filósofa (MONDZAIN, 2002, p.59). Este dito Homo Spectator *(MONDZAIN, 2007) serve, é certo, para designar aquele que oferece seu olhar na experiência da apreciação daquilo que lhe é dado a ver; mas refere-se também - e sobretudo - àquele “que produz os signos que lhe permitirão ouvir e ver, fazer ouvir e fazer ver os movimentos de seu desejo e de seus próprios pensamentos” (MONDZAIN, 2007, p.11). Ao reconhecer na atividade espectral um papel ativo e dinâmico no compartilhamento do sensível, a filósofa descortina uma interessante analogia entre a imagem e a palavra, entre o muthos (a fábula) e o logos (a palavra).

O poder de fabulação (muthos) seria a única e verdadeira condição de acesso ao logos, pois “não há transmissão de conhecimento sem uma erótica da verdade” (MONDZAIN, 2007, p.121). Ao ser atravessado pelo daimôn - divindade que para os gregos relacionava-se às afetações humanas e ao seu poder de imaginação (phantasia) -, o discurso, a palavra posta em movimento, convocaria o desejo do sujeito (MONDZAIN, 2007, p.121). Nossas fantasias, são instrumentos de uma cenarização, de uma ficção do mundo. É na atividade do contar que a realidade adquire uma forma, que os eventos ganham um tempo e um espaço, e que os sujeitos passam a ter um nome, um rosto e uma identidade. Através da ficção, o cinema - por excelência a arte da modernidade - lhes dá uma forma e acaba por colocar em ação a figura da liberdade que condiciona o sujeito da palavra. Segundo Mondzain, é necessário ficcionalizar a liberdade, imaginá-la - ou, em outros termos, compor sua imagem - para manter viva a crença, justamente a única energia verdadeiramente política. A liberdade é uma ficção no sentido literal do termo, “uma imagem que se interpõe entre os sujeitos e permite que eles troquem de lugar” (MONDZAIN apud ALLOA, 2010, p. 58).

Esta analogia que atravessa toda a obra da filósofa serve de ponto de partida para nos aproximarmos de uma suposta ontologia do sujeito espectral. Mondzain lhe fornece o lugar de um produtor de sentidos ao mesmo tempo em que destaca os movimentos de seu desejo e de seus pensamentos como motor da dialética estabelecida entre o ver e o dizer.

A articulação dessas categorias, bem como seu funcionamento, interessam-nos aqui de forma particular, pois esse jogo de equivalências e de oposições nos possibilita desatrelar a noção de espectador de uma insistente passividade - o que o próprio termo, de partida, já sugere -, encontrando-lhe um novo lugar nessa dinâmica. Para Mondzain, a participação ativa do olhar frente à imagem pressupõe qualquer experiência estética, o que faz com que entendamos o sujeito espectral como um sujeito inteiro, que pensa e que deseja; ou, como prefere Jacques Rancière, um “espectador emancipado”.

Na mesma perspectiva que Mondzain, Rancière (2008) sugere que “aquele que vê não sabe ver” serve como a máxima que guia toda a história do pensamento ocidental acerca do binômio imagem/espectador, desde a caverna de Platão até a noção debordiana da sociedade do espetáculo. Para ele, a emancipação do espectador revela-se uma espécie de gesto de afirmação da sua capacidade de ver e de pensar a respeito daquilo que lhe é dado a ver.

* Mondzain (2007) explora longamente o caráter feminino da imagem, aten

Como Mondzain, Rancière (2008) também relaciona o ver ao pensar, encontrando na atividade espectral a possibilidade legítima da conquista da liberdade, pois emancipar, lembremos, significa exatamente liberar-se do poder de uma autoridade. “A emancipação começa quando compreendemos que olhar é também agir” (RANCIÈRE, 2008, p. 18). É através das aproximações e dos distanciamentos de seu olhar que o mundo então pode adquirir sentidos, ganhar forma e composição. O espectador, dessa maneira, não é apenas um contemplador distante, mas também um intérprete ativo do espetáculo que lhe é oferecido. “Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema que se apresentam diante dele” (RANCIÈRE, 2008, p.19).

Rancière volta-se ao universo do teatro a fim de tentar compreender a relação entre a emancipação intelectual e a questão do espectador em nossos dias. Primeiramente, não seria em vão lembrar que o termo espectador, oriundo do latim *spectator*, era utilizado para referir-se à atividade de observar ou contemplar um espetáculo, mas também servia, na Grécia antiga, para designar o lugar ocupado por um cidadão no próprio espaço do teatro. Dito de outro modo, ele é um elemento central na economia de qualquer espetáculo. Sua relação com a palavra teoria - do grego *theoría* - tampouco é fortuita, pois teorizar significa justamente observar um objeto determinado, especular sobre ele. Nesse sentido, oferecer seu olhar à contemplação de um espetáculo significaria pensá-lo; teorizar acerca de sua dinâmica e das implicações que dela decorrem. Ao menos de um ponto de vista aristotélico, o teatro apresenta-se como a condição da possibilidade da vida na polis (MONDZAIN, 2007, p. 212), e é dessa maneira que Rancière o compreende: como uma espécie de lócus originário do espectador; lugar mais que propício para refletir a propósito da interrelação da arte, domínio do sensível, com a política, espaço do compartilhamento.

O filósofo destaca o paradoxo fundamental que emerge das mais diversas críticas dirigidas às artes da cena e que, segundo ele, poderia ser formulado de maneira bastante simples: “não há teatro sem espectador” (RANCIÈRE, 2008, p. 8). É claro que tal axioma se estenderia igualmente ao cinema, ou ainda a qualquer outra forma de arte do espetáculo, pois como defende Rancière, apesar de suas respectivas particularidades e de suas notáveis diferenças, o gesto da encenação parece ser o amálgama comum de todas elas. Ao analisar as críticas que consideram a atividade espectral como elemento central nas discussões acerca da relação da arte com a política, o autor, entretanto, parece muito mais preocupado em compreender o que faz de um sujeito que vê um sujeito da cultura do que atacar uma suposta cultura do espetáculo. Na verdade, Rancière convida-nos a “sair do círculo”, partir de outras pressuposições que não mais respondam a uma lógica que corrobora a ordem social instituída. Nesse exercício, o filósofo contrapõe duas perspectivas teóricas que, ainda que distintas entre si, se sustentariam sobre um mesmo regime de oposições, funcionando como os lados contrários de uma mesma moeda.

A primeira dessas oposições infere que, no caso do espetáculo teatral, ver seria o contrário de conhecer. Nele, o espectador estaria passivamente posicionado frente a um jogo de aparências, cujo processo de produção e a realidade que esconde lhe são, de fato, desconhecidos.

O gesto de camuflar ou maquiar a realidade daria ao espetáculo um caráter ilusório, que encontra na passividade da contemplação sua condição primordial. Já a segunda perspectiva opõe o ver a qualquer forma de ação que conduza ao conhecimento e ao saber, uma vez que o olhar do espectador, na encenação, é subjugado pelas sombras do ilusionismo performático dos corpos, deixando-se por ele seduzir. “Assim, ser espectador é estar separado tanto de sua capacidade de conhecer, quanto de seu poder de agir” (RANCIÈRE, 2008, p. 8). A partir dessas duas premissas que se apoiam em uma conclusão platônica a respeito da arte, pode-se supor que qualquer espetáculo acaba por colocar em cena um pathos, a manifestação de um sintoma relacionado ao desejo e ao sofrimento, fruto da divisão de um sujeito que, de todo modo, seria mesmo resultado da ignorância (RANCIÈRE, 2008, p. 9).

Rancière explica que o teatro surge como uma forma coletiva da constituição do sensível que termina por caracterizar-se como o espaço vivo da comunidade, “transformando as formas sensíveis e comuns da experiência humana” (RANCIÈRE, 2008, p. 12). Todavia, se quem diz teatro diz espectador, o filósofo nos convida, endossando as reflexões de Bertolt Brecht e Antonin Artaud, a pensar numa forma teatral na qual tal passividade estivesse submetida a um tipo diferente de relação, implicando e designando aquilo que é realmente produzido em cena: o drama. “Drama quer dizer ação” recorda-nos Rancière (2008, p. 09). É por meio do drama que o teatro se torna o lugar no qual uma ação coletiva pode ser conduzida. Tal ação sustenta-se no movimento dos corpos que, uma vez colocados em cena para nela atuarem, buscam também mobilizar outros corpos, provocando-lhes outra vez uma ação. Portanto, se em alguma medida o espectador renuncia ao seu poder de julgamento - ainda que momentaneamente -, é para recuperá-lo e reativá-lo através da mise en scène; da inteligência, da energia e da economia produzidas por essa performance dos corpos que ocupam o espaço da cena.

A noção de mise en scène serve exatamente para questionar o lugar do espectador em relação a um sistema de representação, pois ela se converte na própria mise en relation entre o olhar e o espetáculo (COMOLLI, 2008, p. 79). Para Jean-Louis Comolli (2008), colocar em cena significa considerar o espectador como suscetível de se transformar; ele é um ser desejante capaz de mover-se, de mudar de lugar. Se o mal do sujeito espectador reside numa espécie de abandono de si mesmo, este abandono seria, por outro lado, inerente e imprescindível à sua condição. Para que a atividade espectatorial aconteça, nos recorda Comolli, é sempre preciso alguma forma de distanciamento; um movimento de recuo torna-se incontornável para que o sujeito espectador possa então nascer.

O espectador não é mais o homem que se serve de seus olhos enquanto todos os outros sentidos repousam, mas o théatès, aquele que observa ou contempla aquilo que o mundo ou um outro homem lhe dá a sentir (...). É um cidadão tomado pelo espetáculo de uma ação que age sobre ele e que ele, por sua vez, transformará em seguida em alguma outra coisa. Essa transformação, que ele deve à potência do logos e não ao poder de seus olhos, faz com que ele se torne um cidadão capaz de julgar aquilo que vê e de decidir o que quer com os outros. (...) O logos é, antes de qualquer coisa, uma relação; relação do sujeito a um “fora” (dehors) ou uma relação que se efetiva entre o sujeito que vê e aquele que diz o que vê. (MONDZAIN, 2007, p. 15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, como vimos, é um objeto híbrido, um fenômeno que reúne arte e indústria. Fundado sobre um regime de contradição, ele se vale dessa ambivalência a fim de sustentar o seu lugar no mundo, pois é justamente ela que lhe reconhece esse duplo e inseparável estatuto. Assim, o fazer de um filme sempre será um trabalho coletivo, uma atividade na qual os gestos, os afetos e as performances dos corpos são conduzidos e ao mesmo tempo se deixam conduzir em nome da satisfação de um desejo. Dito de outro modo, cada um dos participantes desse processo projeta seus desejos em nome de um mundo a ser projetado.

Entender como, historicamente e culturalmente falando, nossa relação com a imagem vem sendo construída, parece-nos um gesto de grande valia para compreendermos a importância do papel do espectador nessa dinâmica. “Ela (a imagem) espera que nós a pensemos à luz de sua própria história, (...) precisamos compreender os elementos de sua genealogia” (MONDZAIN, 1996, p. 11). A partir das reflexões de Mondzain, tentamos então mostrar que essa relação ainda responde a um dispositivo dito eclesial, ainda que a Igreja tenha perdido seu monopólio para um mercado de visibilidades, para uma dita indústria do entretenimento que subjuga qualquer forma de reflexão em nome de um comércio do olhar. É em razão de mobilizar paixões que a imagem se torna elemento crucial desse mercado, dessa suposta economia.

O que a imagem parece mesmo suscitar é uma espécie de lugar de crise, como defendem tanto Dessanti quanto Mondzain. Essa crise seria provocada por uma transformação na maneira de entendermos o papel do espectador e a influência da imagem no cotidiano. É isso que Rancière mostra ao tentar subverter a ordem do pensamento crítico, que ao responder a um sistema de pensamento platônico, apreende o lugar do espectador a partir da noção de passividade, o que certamente vem a fornecer à imagem uma outra tonicidade. Isso reforça a hipótese lançada por Mondzain a respeito da possibilidade de que a Igreja, aproveitando-se da ideia de tal passividade, tenha lançado mão de seu dispositivo eclesial, encontrando na encarnação sua mais perfeita alegoria.

Como afirma Mondzain (2007, p.82), o caráter enigmático de uma imagem talvez seja justamente sua ausência de mistério. O invisível, nela, não se esconde, mas ao contrário, se manifesta. Seu enigma não é um segredo e não repousa em nenhum saber oculto ou reservado. Ela é o enigma de toda carne que vive e que é habitada pela voz. Essa voz enuncia a manifestação daquilo que produz seu próprio desejo de ver. Um desejo.

BIBLIOGRAFIA

- ALLOA, Emmanuel (ed.) *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel, 2010.
- ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. In *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'espérance des images*. Paris: INA éditions, 2011.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- . *Le Commerce des regards*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- . *Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Dessanti*. Paris: Galimard, 2003.
- . *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- . *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*. Paris: Bayard, 2011.
- PÉNEAUD, Phillippe. *Le visage du Christ - Iconographie de la Croix*. Paris : l'Harmattan, 2010.
- RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: éditions Le Robert, 2007.
- SCHEINFELGEL, Maxime. *Cinéma et magie*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.



AS FORMAS DE ANTÍGONA

*um estudo hermenêutico sobre
criatividade e diversidade em Sófocles*

José Eduardo Silva, Isabel Menezes e Joaquim Luís Coimbra

NOTAS DO AUTOR | Este estudo está a ser realizado no âmbito do Programa Doutoral em Psicologia na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto. A correspondência referente a este artigo deve ser enviada para Joaquim Luís Coimbra e para José Eduardo Silva Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto Rua do Dr. Manuel Pereira da Silva, 4200-392 Porto. E-mails: jcoimbra@fpce.up.pt; zeduardosilva@gmail.com

RESUMO | Tendo sido escrita há quase 2500 anos, não deixa de ser surpreendente que Antígona continue a ser revisitada, hoje em dia, e continue a inspirar inúmeras criações teatrais, artigos, recensões críticas, entre outros. As palavras de Sófocles sobreviveram aos séculos e, pela sua saturação semântica, prestam-se continuamente a uma enorme diversidade de interpretações e construções de significado, que se expressam sobretudo na imensa profusão de diferentes objetos estéticos que lhes dão forma. Esta diversidade é também um dos aspetos centrais da obra. O presente artigo procura levantar possibilidades para a sua interpretação, que possam ser pertinentes ao olhar contemporâneo, nomeadamente refletir sobre as limitações e implicações que a ação humana e as suas escolhas têm na construção do mundo. Propomos que, partindo de duas posições absolutamente antinómicas (materializadas por Antígona e Creonte), Sófocles apresenta uma perspetiva crítica sobre uma problemática eminentemente política e plena de atualidade: a das relações entre as classes dirigentes e as classes dirigidas, designadamente, sobre determinado tipo de práticas das classes dirigentes que levam à construção de um mundo que não atende à diversidade humana que o compõe. Ao mesmo tempo, exploramos, nos processos individuais e relacionais da criação do espetáculo teatral, possibilidades teóricas para ultrapassar tais antinomias como contradições constituintes do processo de construção de um mundo progressivamente mais viável e inclusivo da diversidade.

INTRODUÇÃO: SÓFOCLES, CRIADOR DE SIGNOS

Sófocles exprime-se através da ficção. Pelo ato criativo da escrita dá forma às suas emoções, transformando a sua experiência subjetiva em linguagem. É na linguagem que ele se objetiva a si mesmo e ao objetivar-se autogramatiza-se, alterando as condições, formas e conteúdos do vivido psicológico (Derrida, 2006). Aos seus leitores é concedida a possibilidade de interpretar, segundo a própria experiência subjetiva de cada um, a obra que nos deixou, num exercício hermenêutico criativo - o que se torna evidente na criação do objeto estético teatral mas não só - construindo e reconstruindo sentidos para as palavras que Sófocles escreveu e teorizando sobre as razões tácitas que o moveram à sua explicitação. As interpretações são as funções que transformam objetos materiais em obras de arte (Chalumeau, 1997).

Segundo Barthes (2007), Saussure cria dois conceitos (de cuja união resulta o conceito de signo): o significante (o plano da expressão) e o significado (o plano do conteúdo) que, por sua vez, se relacionam com alguma “coisa” que existe no “mundo”, o referente. Sendo claro que esta distinção serve apenas o propósito analítico, ela permite-nos a analogia, já proposta por Lacan (1999 [1957-1958]) e Todorov (2008 [1976]), entre os conceitos psicológicos de conteúdo manifesto e conteúdo latente propostos por Freud (2009 [1900]), em que a dimensão psicológica afetivo-emocional permanece numa existência invisível, da ordem do recalcado, enquanto carece de uma forma que lhe dê expressão (formação do inconsciente, para recorrer a uma originalidade conceitual lacaniana). Queremos com isto dizer que é pela manifestação dos sinais significantes que emanam dos estados emocionais que podemos ter acesso a esta dimensão psicológica, ou seja, é quando a emoção se transforma em linguagem que ela se torna comunicante, pois assim torna-se passível de ser interpretada e reinterpretada pelo próprio e pelo outro. Àqueles a quem isso possa interessar, só lhes resta teorizar sobre o significado desses mesmos sinais, correndo sempre o risco de interpretar “mal” o seu significado - quer dizer, fazer interpretações desses sinais, que não correspondam ao que o emissor pretendia transmitir - até porque podem não dominar as suas estruturas sintáticas e semânticas, mas, sobretudo porque se inscrevem em histórias, contextos, singularidades e trânsitos do desejo diversos, incomensuráveis e insubstituíveis. Porém é um risco que talvez valha a pena assumir, uma vez que pode inaugurar uma possibilidade de um diálogo interacional e nesse exercício, relacional e dialético (uma lógica que parece subjazer a todos os processos evolutivos), corremos também o risco de tornar mais amplo o nosso conhecimento de nós próprios e do mundo. De resto, o erro e a criatividade parecem ter grandes afinidades: só nos é possível compreender que a experiência imediata nos induziu de alguma forma em erro, a posteriori (Maturana, 1997).

E isto indica que é correndo o risco de agir e também de errar, que podemos experimentar ir além dos limites do nosso conhecido, constatando posteriormente o erro da nossa percepção imediata, ou seja, o erro é condição (etapa) necessária para progredir para estádios posteriores de conhecimento. Por outro lado, apenas se pode falar de criação quando alguma coisa que emerge (que se manifesta ou torna explícita) acrescenta algo a um mundo previamente existente. Para que tal possa acontecer, é necessário que o sujeito, num ato criativo, ultrapasse experiencialmente os limites do (seu) mundo conhecido, fazendo uma incursão por outros “mundos” de que é composto o “mundo” (Goodman, 1978). Nesse percurso, não deveremos estranhar e ainda menos, lamentar, se nos depararmos com o erro; pelo contrário, o seu reconhecimento é de extrema importância uma vez que o conhecimento do mundo e de nós próprios se constrói de forma reciprocamente implicada. Em suma, podemos dizer que também é pela capacidade de errar, que nos conseguimos reconhecer enquanto sujeitos criativos. A construção de conhecimento e de autoconhecimento é, ela mesma, um ato criativo, de implicação mútua, que nos torna capazes de acrescentar novas formas às previamente existentes, construindo assim versões alternativas de mundos. O pluralismo, inerente a estas versões, é aplicável, por um lado, aos múltiplos processos de construção, por outro, à diversidade de resultados de construção, i.e., à multiplicidade de mundos possíveis, evidentemente relacionados e partilhando grande parte dos seus predicados.

Neste estudo, formulamos a hipótese de que, em *Antígona*, Sófocles não só levanta a questão de como o poder pode encarar a diversidade como um problema, que é expressa no confronto de duas perspetivas do mundo que se opõem e não se relacionam (nas personagens de *Antígona* e *Creonte*), como também nos deixa, implícitas, possíveis formas de perspetivar estas antinomias, tomando, como exemplo, a maneira como, nos processos energéticos e dinâmicos da criação artística, a diversidade é uma consequência desejada do ato criativo e do exercício da liberdade. Sustentamos ainda que a visão que aqui está subjacente propõe uma evidente indissociabilidade das dimensões afetiva, cognitiva e da ação na vida humana, em sintonia com as contribuições mais recentes do construtivismo psicológico (e.g., Guidano, 1991).

O MITO DE ANTÍGONA

Importa, para uma melhor compreensão do presente estudo, fazer uma breve contextualização do mito em que surge esta obra e dos acontecimentos que a precedem. Segundo Jabouille (Jabouille, Fialho, Figueiredo, Lourenço, Guerreiro & Santos, 2000), o mito de *Antígona* não existe na mitologia grega primitiva, ele é um dos elementos mínimos atuantes de um ciclo mítico mais vasto: o ciclo de Tebas. *Antígona*, filha de *Édipo* é, portanto, uma personagem recente de um dos segmentos estruturais de um mito, que tem *Édipo* como personagem principal. *Édipo* assume o poder em Tebas após o misterioso assassinato do rei Laio.

Casa posteriormente com Jocasta (a antiga esposa de Laio) e deste casamento nascem quatro filhos: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena.

Numa sequência progressiva de acontecimentos, Édipo descobre: que tinha inadvertidamente assassinado o rei Laio e que este era o seu próprio pai; que a mulher que tomou por esposa (Jocasta) era, na realidade, a sua mãe; e, conseqüentemente, que os filhos de ambos eram fruto dessa união incestuosa. Face a estes acontecimentos e em profundo desespero, Édipo escolhe perfurar os olhos e recolhe-se para morrer exilando-se em Colono, na Ática, tendo sido acompanhado e assistido por Antígona até aos seus últimos momentos.

Estas trágicas descobertas fazem-no retirar-se para a sua morte e abdicar do trono. Na sequência disto, os seus filhos - Etéocles e Polinices - reclamam o poder sobre o trono de Tebas, decidindo que a governariam alternadamente. Mas, quando termina o seu primeiro mandato, Etéocles decide que quer prosseguir com a sua governação e expulsa o irmão Polinices, que, por sua vez, se refugia em Argos, cidade governada por Adrasto. Polinices casa com Egeia, filha do rei Adrasto e, apoiado pelo sogro e mais cinco príncipes, reúne um exército e ataca Tebas. Não havendo um vencedor evidente, a guerra decide-se num combate singular entre os dois irmãos e ambos morrem, pela espada um do outro. Como ambos morrem, Creonte, tio de ambos, assume o poder e ordena que apenas o cadáver de Polinices, o atacante de Tebas, fique insepulto. O castigo para quem desobedecesse a este édito real seria a lapidação pública.

É exatamente com esta ordem de Creonte que se inicia todo o segmento de Antígona. Esta ordem poderá ser considerada a ação original, que irá extremar em Antígona e Creonte duas posições opostas, dicotómicas, incomunicantes, mutuamente exclusivas, num conflito que se revelará insanável até ao desfecho trágico.

A lógica dialética, que podemos encontrar nos processos contínuos de desenvolvimento, não tem aqui lugar. Os dois personagens que conduzem a evolução dos acontecimentos - Antígona e Creonte - não concedem fazer a síntese da sua experiência dialética e acabam por perder o controlo dos acontecimentos que eles próprios colocaram em marcha, acabando por serem ultrapassados por eles, trazendo a morte a quase todos aqueles que lhes eram próximos.

Mas o problema adensa-se quando constatamos que, para cada uma das posições, conseguimos encontrar legitimidade, coerência e uma explicação que a justifica: se, por um lado, Antígona sente que os seus dois irmãos têm que, impreterivelmente, ter as mesmas honras fúnebres (procedimento fundamentado pela cultura onde se insere), Creonte, encarregado de zelar pelo governo de Tebas e pela manutenção da ordem na cidade, acredita que não pode deixar passar incólume a afronta de Polinices e legisla no sentido de tornar este caso exemplar, para evitar possíveis réplicas. É sobre este conflito que assenta toda a ação da obra.

UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM DA OBRA

Em *Antígona*, conseguimos, no plano da experiência imediata, identificar vários temas de grande amplitude, com implicações de cariz religioso, político, cultural, humano e social, tocando domínios como: o destino, o poder, a justiça, o amor, a autodeterminação, as relações interpessoais, a vida em comunidade, a diversidade, os costumes, entre muitos outros.

Não tendo a pretensão de abordar todos esses assuntos em toda a sua amplitude, circunscreveremos a nossa reflexão ao tema da aceitação da diversidade. Entende-se neste contexto por diversidade, a profusão de formas que emergem na vida e na cultura humanas, focando-se o problema da sua integração na construção do todo social.

Um dos aspetos que podemos observar é que as duas posições dicotómicas têm em comum o facto de se colocarem em mútua exclusão, não admitindo a possibilidade de coexistência de duas realidades: a realidade que Creonte propõe para a continuação exclui a possibilidade de existência da realidade de *Antígona*, e a realidade que *Antígona* propõe implicaria, no mínimo, que Creonte tivesse que alterar a sua proposta de realidade:

*“Antígona: Pretendes algo mais para além de me prender e matar?
Creonte: Não; é só isso que eu quero.
Antígona: Porque tardas, então? Assim como eu não tenho qualquer
prazer nas tuas palavras, nem poderia ter, também as minhas te são
por natureza desagradáveis. Mas ainda te digo: que maior dignidade
poderia eu mostrar do eu a de dar sepultura ao meu irmão? Todos
estes concordariam comigo se não fosse o medo a tapar-lhes a boca.
Mas a tirania, além de muitas outras coisas pode dizer e fazer o que
quer.” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).*

Maturana (1997) fala-nos sobre este princípio de exclusão mútua como uma característica unicamente humana, associada ao princípio da competição. Na competição (como a desportiva, por exemplo) o sucesso de um sujeito assenta necessariamente no insucesso do outro, ou seja, é na negação da realização do outro que o sujeito consegue realizar-se, porque a realidade construída só admite a existência de um vencedor. Continuando com o autor, este tipo de perspetiva constrói uma versão do mundo que reduz as possibilidades de vida em comum, pois apenas permite a existência de uma realidade una, exclusiva, que não admite outras, e esta realidade é sempre a daquele que a consegue impor – é sempre a do vencedor. A este tipo de realidade excludente/exclusiva, o mesmo autor associa a ideia de uma objetividade “sem parênteses”, uma objetividade em que o sujeito se exclui das limitações da sua própria perceção da realidade, para aludir a uma realidade objetiva, factual, próxima de uma perspetiva vaga e “científica” em sentido clássico, que pretende conseguir aceder a uma “verdade” absoluta e essencial, exterior ao sujeito.

Nesta perspectiva, o sujeito vê diminuído o seu leque de possibilidades de escolha e, conseqüentemente, as suas possibilidades de objetivação, realização e autodeterminação (dimensões fundadoras da cultura humana) que encontram, por exemplo, expressão política nos princípios democráticos, por contraposição às ideologias totalitárias. Como é possível construir uma cultura, sem construir escolhas e sem atender à diversidade das formas emergentes dos desejos dos sujeitos que a compõem?

Esta pergunta encontra, em Antígona, uma resposta (talvez a mais usual) que é dada por Creonte. Uma resposta que conseguimos reconhecer, ainda hoje, na nossa cultura contemporânea, e que é afeta a uma ideia de poder, que procura, pela promulgação de leis coercivas (e não só), instruir os cidadãos no sentido de os dissuadir de praticar ações que se considerem ir contra o “bem comum”. Dessas leis quer-se que não admitam negociação, nem contemplem casos particulares, traduzindo uma ideia de bem comum assente numa realidade imutável e rígida, exterior aos indivíduos que compõem uma determinada sociedade, que - mostram-nos as lições da História - é elaborada a partir da perspectiva e dos interesses dos grupos dominantes:

“Creonte: (...) não se pode tolerar que tenha opinião quem é escravo dos outros. E esta aqui tinha perfeita consciência do seu acto de rebeldia, quando decidiu ultrapassar as leis estabelecidas (...)” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).

Mas não nos parece que esta resposta fosse capaz de satisfazer Sófocles que, realçando as suas insuficiências, aponta a necessidade de procurar respostas alternativas e complementares, pois a consequência de colocar em oposição (e não em relação) as dimensões humanas (implícitas e explícitas) equivalentemente poderosas que estão aqui em causa, poderá ser a mútua aniquilação e não o desenvolvimento e a continuidade.

É certo que o percurso que o ser humano faz, na procura de se emancipar das forças da natureza, passa inevitavelmente pela racionalização dessas mesmas forças (Berger & Luckmann, 1966). O ser humano possui uma capacidade única entre os seres vivos, de transformar instinto em pulsão e, sobre esta inscrever um desejo, que transcende a necessidade (biológica), sendo a partir da sublimação desta energia do desejo que ele constrói a sua cultura. Ele consegue distanciar-se da experiência imediata e apropriar-se simbolicamente dos elementos do mundo para poder agir sobre ele (Guidano, 1991). Contudo, há um outro lado para esta questão: se a cultura se constrói por um afastamento progressivo relativamente à natureza, haverá algum limite para além do qual a viabilidade da existência é posta em causa? Sendo que o desenvolvimento de cada ser humano se efetiva pelo ultrapassar constante dos seus próprios limites, entre a sua realidade sentida e o seu mundo idealizado, como possibilitar a coexistência das inúmeras respostas individuais para este problema?

Arriscamos aqui que a obra traduz uma preocupação relativa à construção da cultura das sociedades, nomeadamente a necessidade da adoção de perspectivas que permitam a inclusão e articulação de pontos de vista alternativos sobre a realidade

e que, para tal, se torna necessário um entendimento holístico do ser humano, dando particular atenção àqueles aspetos criativos, energéticos e dinâmicos que fazem dele, antes de mais, um ser vivo e, logo, um ser em constante mutabilidade (Coimbra, 1991a; Guidano, 1991; Mahoney, 1991). Na nossa opinião, tais perspetivas estão em perfeita sintonia com a prática artística, pois esta, enquanto ato supremo de sublimação, adquire pleno significado criativo no exercício da liberdade e com ela se confunde. É talvez a perspetiva da construção de uma realidade objetiva (“sem parênteses”) exclusivista e hierarquizada – e portanto avessa à liberdade do exercício criativo – que leva Sófocles a exprimir estas preocupações.

Mas não deixa de ser um facto curioso que essas mesmas preocupações – que ele exprime numa altura em que o modelo grego de organização social estava ainda a tomar forma – ainda sejam pertinentes quase 2500 anos depois, numa cultura (a ocidental) que é o resultante do desenvolvimento dessa matriz cultural e política: uma cultura profundamente assente em ontologias realistas e epistemologias racionalistas, informacionais (vivemos na “sociedade da informação”), objetivistas (assentes no mecanicismo funcionalista do processamento de informação (Campos, 1992; Mahoney & Lyddon, 1988)) incapazes de dar conta da singularidade, diversidade e complexidade do humano, mas incluindo todos os ingredientes para a produção de doxas dogmáticas e exclusivistas do pensamento único.

UMA PERSPETIVA ONTOLÓGICA ALTERNATIVA

Apesar das contribuições posteriores, nomeadamente da psicologia construtivista e cognitivo-desenvolvimentista (e.g., Arciero & Bondolfi, 2011; Guidano, 1991; Mahoney & Lyddon, 1988; Mahoney, 1991; Maturana, 1997), na busca de compreender o funcionamento psicológico humano, continua a privilegiar-se uma abordagem tricotómica tradicionalista que tem vindo persistentemente a hierarquizar, essencializar, naturalizar, hipostasiar e autonomizar as dimensões cognitiva, emocional e comportamental (Campos & Coimbra, 1991). Esta abordagem parece confundir a conveniência analítica metodológica (separar para observar e aprofundar) com a imposição ontológica (identidade estrutural, funcional e substantiva de processos cognitivos, emocionais e comportamentais).

De facto, contrariando estas tendências, os dados recentes da neuropsicologia (e.g., Damásio, 2003) a propósito do sistema afetivo-emocional, parecem indicar que todo o conhecimento do mundo se constrói a partir da dimensão (tácita) emocional, ligada à ação exploratória sobre o mundo, e que todos os seres vivos constroem a sua auto-organização segundo um mesmo princípio evolutivo (epigénese), em que as

partes mais simples são incorporadas como componentes das partes mais complexas, inclusive ao nível dos mecanismos automáticos do funcionamento biológico. Ao mesmo tempo, as contribuições construtivistas mais recentes (e.g., Arciero & Bondolfi, 2011; Guidano, 1991) apontam para uma relação intrínseca entre emoções, ações e cognições, sendo que:

- a) às emoções, corresponde uma imediata e irrefutável percepção do mundo;
- b) a ação é o movimento exploratório que cria padrões produzidos pela experiência imediata e é sempre expressão de conhecimento no plano do universo prático;
- c) é a cognição que reorganiza os padrões da experiência imediata, tornando-os objeto de distinções e referências.

Assim se pode compreender que as três dimensões são profundamente interdependentes, operando de forma articulada e criando um movimento circular. Este movimento acontece sobre a égide da construção de significado, desencadeando mudanças no sujeito - até ao ponto em que estas mudanças lhe forem viáveis.

Relacionando os dados acima referidos podemos concluir que o sujeito constrói o seu conhecimento do mundo e de si próprio de maneira relacional, a partir da integração da sua experiência sentida em padrões construídos autorreferencialmente, articulando alternadamente o experienciar e o explicar/refletir/ressignificar. Estes padrões vão sendo modificados consoante a viabilidade da integração da experiência sentida nesses mesmos padrões, seguindo uma lógica de primado do significado. Esta integração da experiência imediata no significado construído pelo sujeito vai criando níveis cada vez mais abrangentes e flexíveis de compreensão da realidade, possibilitando assim a continuação.

O caminho da evolução humana parece fazer-se, portanto, relacionalmente, na interação dialética e interdependente entre o sentir, o agir e o pensar. A separação e autonomização destas dimensões, apenas se justifica na efemeridade do propósito analítico e se compreende no contexto da hegemonia racionalista da cultura ocidental. Tudo isto se torna evidente quando observamos que, por um lado, na praxis do vivido não se torna viável o sujeito explicar aquilo que não experienciou e, por outro, quando observamos que, no ato de o sujeito procurar explicar a sua experiência sentida, emergem frequentemente formas que a priori eram, até então, desconhecidas.

DICOTOMIA NAS PERSONAGENS

A lei decretada por Creonte, que visa manter Polinices insepulto e condenar á morte quem atentasse contra esta ordem, surge da sua preocupação em marcar uma posição de força aquando da sua chegada ao poder:

“Creonte: (...) para mim quem governa uma cidade tem de saber tomar as melhores decisões e ser firme nelas; o pior dos governantes é aquele que tem medo de decidir (...)” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).

Mas tal decreto coloca Antígona num claro desequilíbrio, que compromete a plausibilidade da sua construção do real. O impedimento que a lei lhe impõe transforma a sua perspectiva do real num deserto (Žizek, 2006). Na sua experiência subjetiva, ela não sente que pode escolher entre cumprir ou não o decreto de Creonte. Para que a sua vida, alicerçada nos costumes tácitos da sua cultura e tudo o que aprendeu, faça sentido, há apenas uma coisa correta a fazer: sepultar o seu irmão falecido. A lei não se lhe apresenta, portanto, como uma alternativa viável para construir para si, uma realidade habitável. E é este estado de desequilíbrio - entre a sua realidade sentida e a lei que supostamente tem obrigação de cumprir - que faz com que tenha que procurar um novo equilíbrio e a única forma que encontra para fazê-lo é através da ação de sepultar o seu irmão com as suas próprias mãos. Para Antígona não existe viabilidade em transformar-se, adaptando-se às circunstâncias que lhe pretendem impor, mas talvez lhe seja possível transformar a realidade que a rodeia através da ação - com o intuito de poder voltar a vê-la como habitável.

Creonte, por seu lado, seguro da justiça das suas razões, não cede perante os sentimentos de Antígona. Pois, para si enquanto condutor dos rumos da construção da sua cultura, o que está aqui em causa é o domínio dos sentimentos, sempre necessário em função de um bem comum. Sendo detentor do poder, Creonte tem o direito de decidir o que é, ou não, o bem comum e decide determinar que Antígona deve dominar os seus sentimentos, ao mesmo tempo que se auto-exclui desse procedimento. Desta forma, acaba por confundir a objetividade da sua experiência individual, com uma objetividade essencial (“sem parênteses”), correspondente a uma verdade absoluta. Confundindo a sua objetividade pessoal com uma imposição ontológica, acaba por ser traído pelos seus próprios sentimentos, deixando-se dominar pelo orgulho e pela ira, criando uma rigidez que o torna inacessível e surdo à compreensão do outro. Mesmo, quando lhe expõem todos os argumentos que demonstram que a racionalidade das medidas que pretende impor não pode ter aquela forma, Creonte acaba orgulhosamente por condenar Antígona ao enclausuramento até à morte.

O orgulho inamovível de Creonte viola impiedosamente o espaço íntimo de Antígona, que, nas suas próprias palavras, prefere a morte a viver nas condições que lhe estão a ser impostas:

“Antígona: (...) Vivo no meio das maiores atrocidades, como não há-de a morte ser um bem? Para mim não é doloroso tal destino. Se eu tivesse de suportar que o cadáver de meu irmão ficasse insepulto, essa, sim seria uma enorme dor; mas não isto.” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).

A FICÇÃO DE SÓFOCLES

Desta maneira, nenhum dos dois personagens se propõe a fazer a síntese dos acontecimentos atempadamente, de forma a poder obter algum controlo sobre a previsibilidade do futuro e criar viabilidade numa existência comum. Mas, na ficção de Sófocles, o poder de alterar essa viabilidade apresenta um claro desequilíbrio. Se o que está aqui em causa é a necessidade de construir uma realidade - que se distancie da ideia de deserto - inclusiva e plausível para aqueles que a habitem, o poder, no sentido político do termo, é aqui um fator determinante. Nesse aspeto, apenas Creonte tem essa possibilidade e isso traduz uma importante diferença entre os dois intervenientes: Antígona não pode; Creonte não quer:

*“ Antígona: Ai de mim, como essas palavras chegam perto da morte!
Creonte: Pois não esperes outras. Não me ouvirás palavras de esperança. Tudo se há-de cumprir.” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).*

Enquanto ator principal na condução da construção da vida coletiva, ele beneficia implicitamente do apoio da comunidade e perante o maior desagrado ou agrado com que são recebidas as suas determinações, apenas ele tem o poder para iniciar processos de negociação e partilha (Coimbra, 1991a) que possam prover a inclusão e o bem-estar da comunidade. Hoje parece ser claro - ainda que demasiadas vezes ignorado - que é no dissenso e não no consenso que a vida decorre na maior parte das vezes e é na aceitação mútua que poderemos encontrar a possibilidade de um mundo coerente. Para Maturana (1997), é na aceitação e respeito por si mesmo que se torna possível poder aceitar e respeitar o outro, como um legítimo outro no fenómeno social. E a aceitação e respeito por si mesmo não se torna possível em contextos nos quais o sentir (no ato de agir) está constantemente a ser negado pelo contexto onde decorre o ato de viver.

Neste caso, Creonte é o único elemento que tem o poder de poder alterar as condições do contexto e, ao não pôr em marcha os mecanismos que o poderiam possibilitar, desencadeia o que vem a ser uma longa sequência de ações catastróficas.

Ao longo da obra, o coro (talvez a personagem mais importante, pois representa os cidadãos que intersubjetivamente constroem a realidade) vai zelando pela manutenção possível do entendimento e do respeito entre os seres humanos - tentando ficar em sintonia com as regras tácitas de construção da sua cultura - promovendo o relacionamento entre as partes. Mas tal nunca vem a acontecer e quando Creonte consegue começar a ver o seu erro procura emendá-lo, mas já é tarde demais:

“ Creonte: Eu também o reconheço e o meu coração não tem sossego. Não gosto de ceder, mas se o não fizer poderei ser apanhado na rede da desgraça.” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).

O mundo que tinha construído, no seu isolamento obstinado, começa a ruir à sua volta: Antígona, sentindo que tinha cumprido a sua função de irmã depois de prestar as honras fúnebres a Polinices, ao ver-se enclausurada viva, suicida-se; Hémon, único filho de Creonte ainda vivo e noivo de Antígona, tenta libertar a sua amada da clausura, mas deparando-se com ela morta, acaba por suicidar-se também, não sem antes atentar, sem sucesso, contra a vida do Pai; Eurídice, esposa de Creonte, ao saber da morte de seu filho Hémon, amaldiçoa o seu marido e também se suicida; por fim, Creonte, perante todos estes acontecimentos e consciente da sua responsabilidade neles, deseja morrer, mas tal não lhe será concedido. Ele viverá e sofrerá, para poder refletir sobre os seus erros:

*“Creonte: Venha sobre mim o mais belo destino, o dia derradeiro, o melhor de todos! Que venha e nunca mais eu veja outro!
Coro: Falas do futuro. Mas agora é tempo de decidir o que fazer com estes que aqui jazem. Aos deuses cabe decidir o resto.
Creonte: Mas são estes os meus votos!
Coro: Não peças nada; não podem os mortais escapar ao destino que lhes está reservado.” (Sófocles, 2011 [420 a.c.]).*

Na sua intervenção final, o coro (“anapestos”), faz a síntese dos acontecimentos, louvando a sensatez e alertando para os perigos da altivez e da insolência.

CONCLUSÃO: UMA PROPOSTA ONTOLÓGICA RELATIVISTA DE SÓFOCLES

Neste trabalho sobre Antígona, procurámos realçar as problemáticas relativas à condução da vida coletiva na construção da cultura (liberdade face ao determinismo das forças da natureza), nomeadamente o problema da gestão do poder por parte daqueles a quem cabe a tarefa de zelar pelo bem-estar comum e pela liberdade. O desenvolvimento humano, sendo um processo intrinsecamente criativo, resulta inevitavelmente na emergência de uma diversidade de formas individuadas e de indivíduos singulares e, conseqüentemente, numa multiplicidade de perspetivas sobre a realidade. Este é um fator determinante, que deverá ser tido em conta por parte de alguém que queira conduzir os destinos de um coletivo. Saber lidar com os possíveis problemas advindos dessa profusão de formas e de perspetivas individuais deverá certamente fazer parte das competências de quem decide levar a cabo esse empreendimento (Arendt, 1995 [1950]).

Quando Creonte toma o poder, a forma que elege para lidar com este problema é a recorrência a práticas meramente coercivas, inibidoras da ação e conseqüentemente da criatividade e do surgimento da diversidade, impondo pela força o consenso numa realidade una, o que não vem a surtir o efeito desejado - nomeadamente em Antígona - e desencadeia a tragédia. Ao expressar o fracasso de Creonte, cujo procedimento é desaprovado pelos deuses, o supremo poder da Grécia antiga, Sófocles explicita a ideia de que as perspectivas dogmáticas que anulam a possibilidade de emergência das que lhe são alternativas (personificadas aqui em Creonte), são insuficientes tanto para responder às necessidades dos cidadãos, como para conduzir o desenvolvimento de um coletivo. Estas perspectivas, frequentemente assentes em rígidas e simplistas ontologias realistas e epistemologias racionalistas de processamento de informação, ignoram a lógica mais geral dos processos do funcionamento psicológico humano: a indissociabilidade entre afetos, comportamentos e cognições. Assim, o autor evidencia a indispensabilidade de adoção de perspectivas que possam compreender, reconhecer e incluir as diversas construções de realidade que emergem do ato criativo no processo de desenvolvimento.

Mais recentemente, da confluência de várias disciplinas - e talvez do reconhecimento desta mesma insuficiência e inadequação dos modelos ontológicos realistas - veio a surgir o construtivismo psicológico, que, levando a cabo uma investigação mais aprofundada e continuada sobre o funcionamento psicológico humano, propõe o reconhecimento de que os seres humanos criam e constroem ativamente as suas realidades pessoais (Mahoney & Lyddon, 1988), o que conduz à necessidade de uma mudança na forma de olhar a realidade (relativismo ontológico). Certamente que estas perspectivas não influenciaram o pensamento de Sófocles, pois são desenvolvimentos recentes a que apenas podemos ter acesso nos dias de hoje. Também não conseguimos encontrar nas palavras de Sófocles indicações que apontem para a procura de hipóteses de resolução para as problemáticas que expusemos, a não ser no elogio da sensatez da intervenção final do coro:

*"O melhor de tudo é a sensatez; aí mora a felicidade..." (Sófocles,
2011 [420 a.c.]).*

Por estas razões, parece-nos que, é sob a forma estética da narrativa trágica que Sófocles exprime o seu ponto de vista. Efetivamente, não podemos deixar de notar que Sófocles era, ele mesmo, um criador cujas formas de expressão artística são a escrita dramática e o teatro; e que a arte propõe uma visão do mundo que parece estar em sintonia com uma visão ontológica relativista e com uma perspectiva construtivista do funcionamento psicológico humano. No caso específico da criação teatral, deparamo-nos com um processo relacional coletivo, em que a diversidade é uma consequência desejada do processo criativo e cada performance teatral é uma proposta de realidade alternativa (e efémera), em que foi possível viabilizar a inclusão de diversos elementos, indivíduos, perspectivas e construções de realidade distintas.

Tomando isto em consideração, parece-nos interessante realçar, de entre todas as propostas que podemos ver nesta obra, uma, que sendo tão óbvia, corre o risco

de passar despercebida. Falamos do facto de esta ficção ter sido escrita para ser interpretada e representada, ou seja, ser colocada em cena, tridimensionalmente. Podemos dizer que, de alguma forma, só após essa objetivação a obra encontra a sua completude. Se considerarmos, ainda que de forma não aprofundada, os procedimentos e processos individuais e coletivos de trabalho que estão envolvidos nesta transformação, talvez possamos ter mais um vislumbre sobre as motivações de Sófocles, no que diz respeito a possibilidades de resolução que a questão da diversidade põe.

A CONSTRUÇÃO DO OBJETO TEATRAL

Quando o ponto de partida para a construção do objeto teatral é uma obra escrita, os trabalhos de teatro iniciam-se com a análise e interpretação da obra. Este trabalho analítico é apenas uma das dimensões da criação da representação e irá variar, nas suas conclusões, perspetivas e propostas, de acordo com a variabilidade dos indivíduos envolvidos e respetivos contextos. Isto corresponde a uma primeira abordagem da obra, em que a equipa artística se reúne em volta de uma mesa de trabalho (na gíria teatral “trabalho de mesa”), levantando e discutindo diferentes interpretações da obra, correspondentes aos diferentes pontos de vista dos indivíduos presentes. Para além das diferentes perspetivas sobre o entendimento geral da obra e sobre as personagens, que irão ser discutidas e posteriormente interpretadas pelos diferentes atores, também estarão presentes as perspetivas de diferentes linguagens que irão confluír na construção do espetáculo: a cenografia, a luz, a música/sonoridade e os figurinos (só para citar os mais frequentes). Este trabalho analítico não inibe a apresentação de primeiros esboços ou propostas correspondentes aos pontos, a partir dos quais os criadores se propõem construir a sua própria linguagem no espetáculo. É a confluência de todas as perspetivas e linguagens acima mencionadas que, mais tarde, irá constituir o espetáculo.

Num segundo momento, as diferentes equipas (atores, músicos, cenógrafos, figurinistas) separam-se (passando a acompanhar-se pontualmente) para dar seguimento à materialidade das suas ideias, agora concretamente influenciadas pelas perspetivas, sugestões, preocupações, sensibilidades, limitações e desejos que foram partilhadas com todos os outros elementos de cada uma das outras áreas - dando a possibilidade de poder adotar outros pontos de vista (tomada de perspetiva) para além do seu e integrá-los como elementos a ter em conta na sua construção real do objeto estético. Este processo de objetivação das teorias levantadas pelo trabalho analítico é agora posto à prova espacialmente, materialmente e relacionalmente, num processo dinâmico de experimentação. Isto ocorre dentro de um processo dialético, mutável e de evolução não linear, à procura das transformações mais viáveis que lentamente vão emergindo para construir a obra.

A figura designada para conduzir estes movimentos é o encenador e a sua influência é determinante. Este porá em marcha os processos necessários para que seja possível integrar toda a diversidade de elementos em causa ao longo de toda a evolução do espetáculo e o sucesso deste empreendimento é, em grande parte, responsabilidade sua. Tal como na obra, Creonte é incumbido de conduzir a evolução dos acontecimentos e os cidadãos conferem-lhe tacitamente o poder necessário para tomar as decisões, também na construção do espetáculo de teatro a equipa artística confere tacitamente ao encenador a confiança, para que este possa tomar todas as decisões finais, mesmo que estas não reúnam a concordância de todos. O desenvolvimento do objeto estético é mediado, em grande parte, pela capacidade do encenador em desafiar a criatividade dos intervenientes - criando níveis adequados de desafio/conforto para cada um deles - e dar forma a um contexto em que seja possível fazer a integração dos materiais artísticos gerados. Para que tal seja possível, será necessário um entendimento por parte dos criadores, concretizável por processos de partilha e negociação interpessoal - de acordo com as regras pessoais de viabilidade - suscitando a possibilidade da adoção de pontos de vista alternativos sobre a realidade, tornando-a multiforme. Tendo em conta estes pressupostos, o trabalho evolui segundo uma lógica dialética entre a exploração (experimentação) e a integração de elementos (seguindo a regra da viabilidade) - sob a mediação do encenador, que é o elemento relacional entre os diversos criadores. Enquanto objeto artístico, o sucesso deste processo de criação está dependente, entre outros fatores, da qualidade do processo exploratório e do sucesso da integração dos elementos da criação no mesmo objeto estético teatral. O objeto estético construir-se-á como matéria simbólica, dentro de uma linguagem (Goodman, 2006). A esta linguagem corresponde uma versão possível de mundo, que emerge da convergência de diferentes perspetivas de mundos que emanam de diferentes indivíduos. Um mundo multiforme que, antes de mais, aponta para a possibilidade da construção de uma ideia multiforme de mundo.

Uma terceira fase inicia-se com a estreia do espetáculo. O público vem acrescentar sentido a um objeto estético que, desde o início, foi pensado e construído no pressuposto de que iria ser visto por um público. A relação dialética faz-se agora também com o espetador, que, numa interação relacional com o objeto estético, construirá, ele próprio, teorias resultantes da sua interpretação dele, atribuindo-lhe significados. A qualidade da evolução nesta terceira fase irá estar relacionada (em grande medida) com a qualidade relacional que emergiu durante a construção do objeto estético, nomeadamente com o facto de o objeto emergente ter sido criado de forma suficientemente flexível, que possa acomodar novos elementos que sejam estímulos à continuidade da sua transformação.

Desta forma, constatamos que o efémero exercício teatral implicitamente proposto por Sófocles, assenta sobretudo nos aspetos criativos, energéticos e dinâmicos que pautam as regras da vida. Tal conjunto de procedimentos, não só se encontra em sintonia com uma perspetiva ontológica relativista, como também explora, quase inevitavelmente, a viabilidade da construção um mundo plural, capaz de criar condições para poder comportar e integrar toda a diversidade de formas que a criatividade humana pode produzir, ou seja ensaiar a possibilidade de construção de um mundo, capaz de integrar os diversos mundos que produz (Goodman, 1978).

BIBLIOGRAFIA

- Arciero, G. & Bondolfi, G. (2011). *Selfhood, identity and personality styles*. West Sussex: Willey & Sons Ltd.
- Arendt, H. (1995). *Qu'est-ce que la politique?* Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2007). *Elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70
- Berger, P.L. & Luckmann, Th. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor Books & Doubleday & Company, Inc.
- Campos, B. P. (1992). *A informação na orientação profissional*. *Cadernos de consulta psicológica*, 8, 5-16.
- Campos, B. P. e Coimbra, J. L. (1991). *Consulta psicológica e exploração do investimento vocacional*. *Cadernos de consulta psicológica*, 7, 11-19.
- Chalumeau, J. L. (1997). *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget
- Coimbra, J. L. (1991a). *Estratégias cognitivo – desenvolvimentais em consulta Psicológica interpessoal*. Porto: UP
- Coimbra, J.L. (1991b). *Desenvolvimento de estruturas cognitivas da compreensão e ação interpessoais*. Porto: Instituto de consulta psicológica, formação e desenvolvimento, FPCEUP
- Damásio, A. (Ed). (2003). *Ao encontro de Espinosa – as emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem Martins: Publicações Europa América
- Derrida, J. (Ed). (2006). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva
- Guidano, V. (Ed). (1991). *The self in process – toward a post-rationalist cognitive therapy*. New York: the Guilford press
- Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte - uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva – publicações Lda.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett publishing company
- Freud, S. (2009). *A interpretação dos sonhos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Jabouille, Fialho, Figueiredo, Lourenço, Guerreiro & Santos (2000). *Estudos Sobre Antígona*. Mem Martins: Editorial inquérito.
- Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor Ltda.
- Mahoney, M. J. (1991). *Human change processes – The scientific foundations of psychotherapy*. Basic Books inc.
- Mahoney, M. J. & Lyddon, W. J. (1988). *Recent developments in cognitive approaches to counseling and psychotherapy*. *The Counseling Psychologist*, 16, 190-234.
- Maturana, H. (1997). *Emociones y lenguaje en educacion y politica*. Santiago: Dolmen ediciones s.a.
- Selman, R. L (1980). *The growth of interpersonal understanding: Developmental and clinical analyses*. New York: Academic press.
- Sófocles (2011). *Antígona*. V. Nova de Famalicão: Edições húmus.
- Todorov, T. (2008). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva



A CRIAÇÃO DA POÉTICA EM TARKOVSKY

Ana Ferraria

A singularidade do cinema de Andrei Tarkovsky valeu-lhe para além de prestígio internacional e de um lugar na história, vários tipos de dificuldades no processo de financiar, criar e lançar os seus filmes ou em encontrar público para o mesmo. Os seus filmes e as suas concepções da vida e da arte transportaram-no para um patamar distinto daqueles a quem nos habituámos a chamar de “directors” ou “auteurs”. Como disse D. P. Armstrong em *Tarkovsky's Trinity, and the Room which Fulfils one's Innermost Desire*:

Tarkovsky fez filmes, mas dizer que ele foi um realizador é insultá-lo; dizer que ele foi um “film-maker” é subestimá-lo e mesmo a palavra francesa utilizada para os artistas de cinema não é suficientemente verdadeira. Os comentadores de cinema dizem-nos que existe uma linguagem cinematográfica, uma gramática; se assim é, então Tarkovsky é um dos poucos poetas do cinema e, mais do que isso, ele é claramente o melhor.

D.P.Armstrong in *Tarkovsky's Trinity, and the Room which Fulfils one's Innermost Desire*,
Tradução nossa.

O que a literatura se vê obrigada a ilustrar com palavras, distorcendo ou embelezando, por não ter como ser mais fiel, consegue o filme transcrever directamente, sem necessidade de macular o objecto durante a sua transcrição para o novo médium. Para Tarkovsky, apenas um filme que tenha origem na observação directa da vida pode ser considerado como “cinema poético”, porque uma imagem no cinema não é mais do que a observação de um fenómeno ao longo de um período de tempo e tempo, em todas as suas manifestações, é a ideia suprema de arte cinematográfica. Quando o cinema se cinge a fazer ilustrações, como no caso de inúmeras adaptações literárias ou teatrais, o sucesso comercial pode ser tendencialmente positivo, mas não o sucesso artístico. E o realizador responsável por tal filme, por mais competências técnicas e objectivos concretos que possua, não merecerá o nome de “artista” até ser capaz de, através de uma unidade de imagens, construir um enredo de pensamentos e crenças que possam ser transmitidos ao público, convidando-o a pensar e a duvidar consigo.

Se Tarkovsky diz que “tudo o que é novo em arte, emerge como resposta a uma necessidade espiritual e a sua função é fazer essas questões que são de suprema relevância para a nossa época”, é precisamente porque, para si, a arte tem um objectivo diverso do do entretenimento, que é aproximar o ser humano num plano emocional e intelectual superior de modo a fazê-lo prosperar espiritualmente. Como tal, é tanto mais natural a sua rejeição do “cinema de massas” quanto mais fundo se torna o abismo que o separa do “cinema de arte” que sempre defendera. Em arte não podem existir géneros (comédia, drama, musical, westerns, terror) – estas categorias só se concebem no seio dos media e da sociedade de consumo – são imposições exteriores aos próprios filmes. “Só existe uma maneira de pensar o cinema: poeticamente”, afirmou Tarkovsky.

Toda a complexidade de uma imagem, com todos os seus inúmeros significados, não pode ser totalmente transcrita por palavras mas pode sê-lo pela arte e será tanto mais bela quanto mais fiel à “Verdade da Natureza Humana”. Citando Tarkovsky, “Quando o pensamento é expresso numa imagem artística, isso significa que uma forma foi descoberta para ele, uma forma que se aproxima do mundo do autor, da sua busca por um ideal.” Esta necessidade de separação entre a literatura e o cinema vai crescendo no consciente do realizador russo, produzindo uma distinção acentuada entre o realismo das primeiras obras e a combinação entre o subjectivo e o objectivo das últimas (com a mistura de factos, sonhos, sentimentos e pensamentos ou a inclusão de pedaços de poesia lida ou arte visual filmada).

A função de um realizador, como de um pintor, não é a de agradar alguém em especial ou recrutar público – é sim uma função social que consiste em exprimir a verdade escondida na materialidade da vida. É o papel do filme, que não tenha como fim único o comércio, reflectir o mundo e a própria alma do homem, sem a necessidade do uso de signos, permitindo a ideia de observação da Natureza através do tempo, tal como ela é, sem a macular. É o tempo impresso na sua forma real que vem trazer ao cinema o seu estatuto de arte, restando ao realizador a tarefa de esculpir esse mesmo tempo, sem destruir a realidade. O tempo vem, assim, desempenhar o papel fulcral nesta nova poética que se cria, assim como o som o é para a música e a cor para a pintura. Acerca do tempo e da memória, disse Tarkovsky:

O tempo e a memória fundem-se um no outro (...) Mas a memória é um algo tão complexo que nenhuma lista de atributos pode definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afecta (...) Abandonado pela sua memória, uma pessoa torna-se prisioneira de uma existência ilusória; quando cai o tempo, ela é incapaz de continuar a apreender o mundo exterior – por outras palavras, ela é condenada à loucura

Ibid., p.58. Tradução nossa.

A função das imagens que o espectador encontrará ao longo de um filme será a de demonstrar vida e não ideias sobre vida, ou seja, é necessário fazer uma distinção entre a missão evangelista de revelar e a de ensinar. A arte de Tarkovsky serve um propósito moral, tanto para o artista como para o espectador, sendo o primeiro um mediador moral e espiritual entre o divino e o humano.

É natural, portanto, que Tarkovsky venha sistematicamente contestar a ideia da utilização da arte para estimular o progresso social ou político, observando que o seu trabalho pode ajudar a desenvolver o espírito e a inteligência, mas que existirão outras formas mais eficazes para operar mudanças efectivas na sociedade.

A função moral e ética da arte de Tarkovsky baseia-se, então, na aquisição de conhecimentos sobre si e sobre o mundo que o rodeia, tanto para o artista como para o espectador. O seu objectivo é explorar o significado da existência para o homem, visto que é o mundo interior de cada um que o interessa, o mundo que as acções cometidas apenas revelam. Diz Tarkovsky, e cito, “Talvez todo o propósito para a actividade humana resida na consciência artística, no seu acto criativo inútil e altruísta.”* Por isso mesmo, o conceito de artista que Tarkovsky cria para si próprio, descendente da tradição Russa de reverência ao génio artístico, é o de um ser sofrido e atormentado, bastante antitético aos intelectuais do século XX. A arte possui uma natureza aristocrática (não necessariamente relacionada com a distinção comum das classes) e o artista, por ter sido agraciado com uma sensibilidade especial face ao mundo e ao tempo em que vive, tem a responsabilidade de ser a voz daqueles que não têm as mesmas capacidades, mas estão dispostos a fazer um esforço para compreendê-lo. Citando Tarkovsky: “A beleza é escondida dos olhares daqueles que não procuram a verdade, para quem ela é contra-indicada. Mas a profunda falta de espiritualidade dessas pessoas que vêem a arte e a condenam, o facto delas não estarem nem desejosas nem preparadas para considerar o sentido e o objectivo da existência num significado superior, é normalmente mascarado por afirmações vulgares.”**

Referindo-se a si, Tarkovsky utilizava apenas o adjectivo “talentoso”, que aparece sempre intimamente ligado à humildade, à responsabilidade e à sinceridade. Possuir talento é, para ele, um infortúnio: “O artista é sempre um servo e está sempre a tentar pagar pelo dom que recebeu como que por milagre. Apesar disso, o homem moderno não quer fazer qualquer sacrifício, mesmo que a verdadeira afirmação do ser possa apenas ser expressa através do mesmo.”*** Estas características são uma consequência da concepção do artista e da sua função que Púchkin apresenta no seu poema “O Profeta” (impresso na sua totalidade no capítulo de O Sacrifício de Sculpting in Time). Neste poema, o artista atormentado, “com o espírito morto de sede”, é tocado por um Serafim e transformado num profeta que padece no deserto até ouvir a voz de Deus:

*Ergue-te, ouve e vê, profeta,
Da minha vontade te tomes,
Mares e terras percorre, queime
Teu verbo o coração dos homens*

“O Profeta” de Aleksandr Púchkin in
O Cavaleiro de Bronze e outros poemas, p. 95.

Contudo, este artista está prestes a descobrir que o verdadeiro dom acarreta consigo tanta alegria quanto sofrimento, até ao ponto de ameaçar a vida. E mesmo que não seja possível encontrar um sentido para a vida, o artista, como o cientista, continuarão a fazer o Homem interrogar-se sobre esse género de questões.

* Ibid., p.248. Tradução nossa.

** Ibid., p.42. Tradução nossa.

*** Ibid., p.38. Tradução nossa.

Contudo, ao contrário da ciência, a interpretação que a arte faz do mundo é subjectiva e não decorre de uma fixação e substituição de paradigmas colectivamente aceites como mais acertados, mas sim de uma descoberta sempre única e nova da Natureza. Para Tarkovsky a arte pode ser vista como um símbolo do próprio universo, cuja manifestação espiritual não pode ser percebida pelo ser humano através de nenhuma forma pragmática. É para ser intérprete desse universo e para permitir que, através da sua obra, as pessoas se percebam melhor umas às outras num nível intelectual, emocional e psicológico superior que o artista se sacrifica e caminha à margem da sociedade que quer converter.

A missão última do artista é oferecer uma visão espiritual do mundo e uma esperança no futuro para aqueles que mais precisam dela. Citando Tarkovsky "... A arte deve transcender assim como observar; o seu papel é usar uma visão espiritual como meio de suportar a realidade: como fez Dostoevsky, o primeiro a ter dado expressão ao início da doença da época."* Tarkovsky possuía algumas dúvidas sobre a existência de grandes criadores de cinema que se pudessem comparar com os grandes autores de literatura do passado (com excepção de Bresson, Bergman, Bunuel, Antonioni), precisamente por encontrar no cinema uma preocupação maior em agradar ao público, preferindo o vulgo recrear do exterior em vez da representação do seu próprio mundo interior. A esses poucos "poetas do cinema", aos quais fora, por vezes, apontado o rancor do público, por haver realizado obras que expressavam os seus próprios "demónios", abrindo caminho a uma relação simbiótica entre o artista e o espectador, elogiou sempre o realizador russo o seu serviço para com a arte e o público.

Os dois últimos filmes que Tarkovsky realizou são exemplos perfeitos da expressão desses temores interiores, enquanto processo de cura e de alento para crises espirituais ou emocionais. A ideia inicial de *Nostalgia* era fazer um filme sobre um homem que se fecha em casa com a família durante quarenta anos à espera do fim do mundo, até ser expulso pelas autoridades e ouvir o seu filho mais novo perguntar-lhe se seria esse o momento do "fim do mundo". Contudo, o guião escrito em conjunto com Tonino Guerra, para ser rodado em Itália, acaba por se adensar e a distância à sua Rússia (que se viria a revelar perpétua) torna-se num elemento crucial para o desenrolar da história.

O protagonista, Gorchakov, um escritor russo, viaja pela Itália com o objectivo de pesquisar a vida de um compositor russo que, infeliz naquele país, decidira voltar à terra natal para em breve se matar. Logo de início, Gorchakov vem expressar a sua convicção da impossibilidade de se fazer traduções de arte, o que implica que um italiano não pudesse vir realmente a perceber a arte e, inevitavelmente, o povo russo e vice-versa. É, portanto, natural o seu sentimento de desamparo naquele país estrangeiro. Enquanto Eugénia, a sua guia e tradutora, tenta seduzi-lo e levá-lo a ser infiel, Gorchakov vai sonhando, ou tendo visões, da sua casa de campo e da família que o esperam no seu país, de onde ele terá, supostamente, fugido. É possível perceber que a mente do protagonista se divide entre estas duas realidades - entre Itália e Eugénia (caracterizada fisicamente como o estereotipo da beleza Renascentista) que representam a beleza meramente estética e, por isso, estéril, a corrupção e

* Andrei Tarkovsky in *Sculping in Time*, p.96. Tradução nossa.

o materialismo da sociedade moderna, e a Rússia da sua família que representa a terra, a maternidade e a espiritualidade. É esta incapacidade de escolha ou de união entre esses dois mundos distantes que provoca o mal-estar e a alienação da personagem, criando o sentimento de nostalgia que tem para os russos um significado especial e que Tarkovsky define como “alguém num estado de profunda alienação do mundo e de si mesmo, incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia que procura, num estado de nostalgia provocado não apenas pela distância ao seu país mas também pelo desejo de uma existência plena.”* Este mal estar, esta “doença mortal” (como frisou Tarkovsky numa entrevista) era na altura partilhada pela personagem e pelo seu criador. Quando Gorchakov sonha com o seu passado, uma casa rústica e uma paisagem bela mas fria, o que o público vê são imagens a preto e branco, quase mudas, apenas com o som de um cão ou de água a correr, e o pensamento que lhe vem à mente é precisamente o da nostalgia e o da espiritualidade, mas também o do sofrimento. Nestas imagens não existe acção e, se virmos bem, Gorchakov não aparece em nenhuma delas, como se as rejeitasse inconscientemente. Outros sinais do decaimento espiritual do mundo moderno surgem associados a Eugénia, que aparece quase sempre exuberantemente vestida, com os cabelos volumosos como uma madonna italiana, como personificação da luxúria, ou com a piscina termal de Santa Catarina (onde Gorchakov se hospeda), onde as pessoas se banham enquanto fumam charutos, apesar de ali se encontrarem para melhorar a sua saúde.

O outro protagonista de Nostalgia é Domenico, o italiano que prendeu a família em casa, esperando o fim do mundo, mas cuja espiritualidade ou loucura divina marcam definitivamente Gorchakov. Desde que os dois se encontram e o russo ouve a história do outro, passa a encará-lo como um símbolo de fé contra o materialismo e a perda de valores da sociedade e é esse confronto que vai ajudar a libertá-lo do entorpecimento espiritual em que se encontra. Domenico propõe-se a redimir a humanidade através de um gesto único que una os sãos e os loucos porque, segundo ele, a salvação só pode acontecer colectivamente (assim como uma gota mais outra gota fazem uma gota maior e não duas). Esse gesto, segundo o italiano, será atravessar a piscina de Santa Catarina com uma vela acesa, acção que acaba por incumbir o russo de fazer. É aí que se separam os dois. Ambos têm uma missão a desempenhar pelo seu bem e pelo da sociedade: Domenico vai para Roma e, numa praça pública, condena o comportamento humano, apelando à união. Apesar de ter muitos espectadores, parece que nenhum está realmente a ouvi-lo e mesmo quando pega fogo a si mesmo, praticamente só o seu cão reage ao facto. Enquanto isso, numa penosa cena de oito minutos, Gorchakov acaba por percorrer a piscina sem água com a vela acesa, apenas para, de seguida, morrer com um ataque cardíaco.

Este jogo de influência entre a água e o fogo parece ser uma constante nos filmes de Tarkovsky (chove dentro e fora de casa, a igreja onde Gorchakov lê os poemas do pai de Tarkovsky está alagada e o livro acaba por ser queimado numa estranha fogueira que subsiste no meio de uma lagoa interior e, para além disso, é o som da água corrente que faz o fundo sonoro dos sonhos do escritor). Numa cena no quarto de hotel, enquanto ouvimos e vemos a chuva que cai lá fora, sai um cão da casa de banho, o mesmo cão de Domenico e o mesmo cão dos sonhos de Gorchakov.

* Ibid., p.204. Tradução nossa.

Não sabemos se o episódio é um sonho ou não, apesar de ter sido filmado a preto e branco (o que costuma distinguir o plano onírico do factual). Parece que a solução mais segura é dizer que, naquele momento, a barreira entre a realidade o sonho se dissipa, para Gorchakov. O uso de cães (ou outros animais) é outro elemento recorrente nestes filmes: “O cão – não mais uma figura confinada à memória e ao passado – move-se de uma dimensão espacial e temporal para a outra e é tão real e física a sua presença como a da chuva”*, dizem-nos Petrie e Johnson em *A Visual Fugue*. A água e os ambientes húmidos, na generalidade dos filmes de Tarkovsky, são utilizados para recrear uma sensação onírica e espiritual, ou de vida e purificação, que ligam as personagens à maternidade e à casa ausente. Em relação ao fogo utilizado nestes filmes, Mark Le Fanu sugere, em *Tarkovski: Thèmes et obsessions venus de l'enfance*, que este vem aproximá-los do imaginário das crianças (que passam parte da sua infância perto do fogo doméstico, principalmente num país frio como a Rússia). Mas um significado menos estético parece surgir com o sacrifício escolhido por Domenico para se purificar e cumprir a sua missão de salvação humana. Enquanto toca uma versão riscada do Hino à Alegria e o fogo o consome como havia consumido antes os hereges, a multidão olha impassível para toda a cena como se estivesse no cinema. Terá sido o seu sacrifício em vão? Ter-se-á perdido toda a fé? E quanto a Gorchakov, terá a sua procissão surtido algum efeito, visto que morre logo de seguida? Penso que a melhor resposta a essa pergunta é a sequência final, quando a câmara se afasta do campo russo onde estão Gorchakov e o cão e, por entre a neve e os mesmos sons aquáticos, descobrimos ao fundo a fachada de uma igreja italiana. Esta espécie de sonho final por entre a morte é o único modo que a personagem encontra para superar a sua alienação, conseguindo finalmente eliminar o sentimento de nostalgia e unir os seus dois mundos numa comunhão, ainda que irreal. É esse o triunfo de Tarkovsky: criar um vocabulário visual e sonoro capaz de simbolizar a satisfação dos desejos humanos, tão difíceis, por si só, de serem descritos.

No seu último filme, *Sacrifício*, a auto-imolação de Domenico pelo fogo é recuperada por Alexandre que, por entre a sua depressão, entende salvar a família e a humanidade de uma premente catástrofe nuclear incendiando a casa onde vivem. Durante o filme existem vários sinais que sugerem a iminência da guerra, como o som de aviões ou emissões televisivas. Por entre personagens bizarras, Alexandre assume a voz de Tarkovsky (replicando ideias descritas em entrevistas ou em *Sculping in Time*), condenando “a civilização moderna pela sua falta de fé e de espiritualidade, o seu materialismo e o abuso da ciência e da tecnologia ao serviço do poder e do medo.”** A única solução que lhe resta, no final do filme, é utilizar o fogo purificador para renegar toda a civilização que condenara. Abandona, assim, todos os bens materiais e fá-lo por si e pela sua família, mesmo que ela não compreenda o seu gesto (como acontecera com os espectadores da emulação de Domenico). Ambas as personagens partilham a missão e o destino comum de virem a ser julgados como loucos e não como visionários.

* Petrie e Johnson in Andrei Tarkovsky: *A visual fugue* p.167. Tradução nossa.

** Ibid., p.173. Tradução nossa.

Também na forma, *O Sacrifício* se parece com *Nostalgia*, repleto de sonhos que se misturam com a realidade, até ao ponto da alucinação, sendo aqui retirado quase na totalidade o traço estilístico que os distinguira (como o som da água ou a falta de cor). O desejo que Tarkovsky vem desenvolvendo desde *O Espelho* atinge o seu apogeu aqui, com esta ilusão da ligação criada entre o mundo real e o imaginário, deixando ao público o critério de escolher a sua separação, consoante a sua necessidade. Mesmo que duma maneira mais ousada, a busca por respostas que encontramos aqui não é muito diferente das encontradas nos primeiros filmes. Existe uma coerência irrefutável em todas as suas obras e qualquer amante de cinema reconhecerá o seu cunho pessoal em qualquer uma delas: todas ajudam a explicá-lo e explicar-lhe o mundo. Para Tarkovsky, vida e arte eram um só.

CITAÇÕES

1 - "Tarkovsky made films, but to say that he was a movie director is to insult him; to say that he was a film-maker is to underestimate him, and even the French word used for artists of the cinema - - falls short of the truth. Film commentators tell us that there is a language of film, a grammar; if this is so, then Tarkovsky is one of the few poets of the cinema, and more than that: he is far and away its best."

2 - "Everything new in art emerged in answer to a spiritual need and its function is to ask those questions which are supremely relevant to our epoch."

3 - "There is only one way of thinking in cinema: poetically."

4 - "When a thought is expressed in an artistic image, it means that an exact form has been found for it, the form that comes nearest to conveying the author's world, to making incarnate his longing for the ideal."

5 - "Time and memory merge into each other (...) But sometimes so complex that no list of all attributes could define the totality of the impressions through which it affects us (...) Bereft of memory, a person becomes the prisoner of an illusory existence; falling out of time he is unable to seize his own link with the outside world - in other words he is doomed to madness."

6 - "Perhaps the meaning of all human activity lies on artistic consciousness, in the pointless and selfless creative act."

7 - "The beautiful is hidden from the eyes of those who are not searching for the truth, for whom it is contra-indicated. But the profound lack of spirituality of those people who see art and condemn it, the fact that they are neither willing nor ready to consider the meaning and aim of their existence in any higher sense, is often masked by the vulgarly simplistic cry."

8 - "The artist is always a servant, and is perpetually trying to pay for the gift that has been given to him as if by miracle. Modern man, however, does not want to make any sacrifice, even though true affirmation of self can only be expressed in sacrifice."

10 - "...Art must transcend as well as observe; its role is to bring spiritual vision to bear on reality: as did Dostoevsky, the first to have given inspired utterance to the incipient disease of the age."

11 - "The portrayal of someone in a state of profound alienation from the world and himself, unable to find a balance between reality and the harmony for which he longs, in a state of nostalgia provoked not only by his remoteness from his country but also by a global yearning for the wholeness of existence."

12 - "The dog - no longer a creature confined to memory and the past - has moved from one dimension of space and time to another and is as real and physical a presence as the pouring rain outside."

13 - "...modern civilization for its lack of faith and spirituality, its materialism and abuse of science and technology, and its reliance on power and fear."

BIBLIOGRAFIA

- AMSTRONG, D. P., *Tarkovsky's Trinity, and the Room which Fulfills one's Innermost Desire*, <http://web.archive.org/web/20010929190216/http://www.generalstudies.org.uk/>;
- TARKOVSKY, A., *Sculping in Time: Reflections on the Cinema*, Trans. Kitty Hunter-Blair., New York: Knopf (1987);
- JOHNSON, V. T., PETRIE, G., *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press (1994);
- FANU, M., *Tarkovski: Thèmes et obsessions venus de l'enfance, Positif*, 284, Out. (1984);
- KRÁL, P., *Tarkovsky or the burning house*, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/cl0301/pkcl12.htm>;
- SAMARDZIJA, Z., *1+1=1: Impossible translation in Andrey tarkovsky's Nostalgia*, *Literature Film Quarterly*, 32:4 (2004);
- PÚCHKIN, A., *O Cavaleiro de Bronze e Outros Poemas*, Assírio e Alvim, Lisboa (1999). Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra.
- Zizek, S. (2006). *Bem-vindo ao deserto do real*. Lisboa: Relógio D'Água editores.



DE VAUCLUSE AO RIBATEJO:

*o estatuto do tradutor de teatro
como co autor.*

Júlia Ferreira

INTRODUÇÃO | Este trabalho tem por objectivo a análise de alguns exemplos de transferência interlinguística da primeira tradução nacional de *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, explorando o estatuto do tradutor como co autor do texto traduzido. A este propósito são apresentados alguns excertos da primeira tradução de *À Espera de Godot*, peça estreada no dia 18 de Abril de 1959 no Teatro Nacional Popular (hoje Teatro da Trindade), numa altura em que o teatro era sujeito a censura prévia, confrontando os com a tradução de José Maria Vieira Mendes e os textos da peça (em francês e inglês). De facto, a actividade do dramaturgo e, consequentemente, do tradutor de teatro*, esteve sempre sujeita às expectativas do público e ao controlo social latente exercido pelos programadores, produtores e empresários do mundo do teatro, o que deixa marcas definitivas, ainda que por vezes subtis, nos textos. É importante deixar claro que o trabalho aqui presente não pretende ser uma reflexão exaustiva do tema e que é impossível neste trabalho abranger com profundidade todas as questões teóricas que envolvem a actividade de tradução de texto dramático.

* Neste trabalho, a noção de tradução de texto dramático privilegia primordialmente palco, o espectáculo (texto performativo), e não o papel, isto é, a publicação.

ESTATUTO E ACTIVIDADE DO TRADUTOR

A actividade tradutiva tem sido tradicionalmente definida pela tensão entre pólos opostos, dada a absoluta impossibilidade de transferência perfeita: fidelidade e traição, domesticação e estrangeirização*, perfeição do original e a imperfeição da cópia imitadora. O tradutor é inúmeras vezes ignorado e subalternizado, devendo a sua actividade ficar invisível e muda sob a voz do autor. No entanto, é aqui mesmo que nasce um dos paradoxos da situação do tradutor: quanto mais invisível a sua actuação, tanto mais manipulado terá sido o texto para melhor se adequar quer ao estilo da língua quer ao gosto da cultura de chegada. A partir do século XIX, exigia-se ao tradutor literário uma inspiração quase divina, bem como a capacidade de produzir uma obra de arte, e não tanto que fosse um especialista em tradução e nas suas especificidades. A tradução literária era entendida como uma actividade indomável, que resultava da capacidade de reescrita suprema e indefinível do tradutor quando reproduzia uma obra literária na sua língua materna. Esta abordagem essencialista decorre do estatuto do autor romântico enquanto possuidor de um génio criador divino e transcendente, inefável (por influência directa da filosofia idealista). Neste paradigma, o papel do tradutor era subvalorizado e a sua actividade descrita em termos subjectivos. O texto era intraduzível e o tradutor devia ser fiel ao texto original. Note-se a este propósito que a tradução de poesia feita por um poeta reconhecido do sistema ainda hoje altera o estatuto do texto no campo do sistema cultural de chegada, pois além de haver maior probabilidade de essa tradução vir a ser recebida como obra associada a um autor de substituição (veja-se a tradução de Vasco Graça Moura das Rimas de Petrarca) e já não como mera cópia, há a crença subjectiva de que apenas um poeta pode traduzir poesia.

Na verdade, o autor de um texto literário antecipa o efeito pretendido e tenta verbalizá-lo de acordo com essas expectativas do público-alvo, usando para tanto linguagem literária rica em polissemia e ambiguidades, pois a fuga à convencionalidade** de forma e expressão é um dos seus objectivos primordiais. O que é traduzido não pode ser a intenção original do autor, mas a interpretação dessa intenção pelo tradutor (Nord, 1997: 85) e o receptor frequentemente aceita essa interpretação como sendo a intenção original do autor. Aliás, uma obra literária pertence a um cânone inserido um sistema cultural abrangente e cuja transferência irá desestabilizar o cânone do sistema cultural de chegada, o que se repercutirá no próprio sistema de partida (cf. Frei, 2002).

* É da Antiguidade Clássica que foram importados os primeiros termos que exprimiam a dicotomia entre tradução literal (maior fidelidade ao texto de partida) e idiomática (maior transparência, isto é, um texto que pareça, ao leitor nativo da língua de chegada, como se o texto fosse originalmente escrito nessa língua). O termo do Grego Clássico para tradução, μετάφρασις ("metaphrasis", metáfrase, "uma transferência discursiva"), deu origem ao conceito de metáfrase, ou seja, uma tradução literal ("word-for-word") — que contrasta com o sentido de paráfrase ("dizer por outras palavras", do grego παράφρασις, paraphrasis). Metáfrase corresponde, de acordo com as terminologias mais recentes, à equivalência formal; e a paráfrase, à equivalência dinâmica (Munday, 2001: 42).

** Excepção feita às formas literárias fixas e convencionadas. A fuga à convencionalidade será equivalente à subversão das regras de linguagem típica dos textos literários.

A dinâmica desse sistema cultural depende ainda dos custos de tradução, porque há um critério de valor e necessidade, de merecimento, na escolha de traduzir um determinado autor. Nord salienta ainda um outro aspecto fulcral da tradução literária: o tradutor tem de transferir não só a mensagem do texto de partida, mas também a forma de expressão específica da mensagem de partida, atingindo-se assim efeito e função equivalentes.*

Uma das discussões mais frutíferas entre teóricos da tradução de texto dramático diz respeito ao escopo da tradução, entre simples transferência de material linguístico, semiótico e cultural, até à adaptação que resulta numa apropriação total do texto e sua aculturação**. Venuti (1995) analisa a situação particular do mundo anglo-americano em que as traduções são escassas e quando existem são completamente transparentes, ou seja, a acção do tradutor torna o texto num produto completamente adaptado, domesticado, fazendo uma “redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da cultura de chegada” (com ênfase no significado). Por oposição, Venuti apresenta um método mais radical, de estrangeirização (*foreignizing*, com ênfase no significante), que consiste “numa pressão etnodesviante sobre esses valores [da alteridade] para registar a diferença cultural e linguística do texto estrangeiro”, expondo assim o leitor a uma cultura nova, alheia à sua.***

Para este autor, a violência etnocêntrica exercida sobre o texto mascara a disjunção que separa os textos de partida e de chegada. Na verdade, esta teoria está impregnada de certo peso ideológico e desenvolve o conceito de *resistancy*, que consiste numa tradução não fluente na cultura de chegada e até provocatória. Os textos que seguem esta linha teórica são marcadamente heterogêneos, pois acentuam a diferença e a descontinuidade. Poder-se-ia argumentar que, no caso particular do texto performativo, realizado para representação em tempo real e sem possibilidade de repetição, esta decisão tradutória pode prejudicar e até impedir a descodificação por parte do público. Porém, em Portugal tanto se apresentam adaptações de peças ao contexto nacional, com adequação linguística e cultural de nomes de personagens e de lugares, por vezes até de situações, como traduções fiéis ao original, no que diz respeito a topónimos, antropónimos e contextos situacionais, ainda que, por norma, a estrutura verbal respeite a da língua portuguesa. Assim, “a fluidez da tradução é proporcional à invisibilidade do tradutor” (Frei, 2002: 26) e, acrescente-se, é no espaço entre a transparência da domesticação e a opacidade da estrangeirização que também se situa o poder criativo e a co-autoria do tradutor.

Assim, o tradutor poderá igualmente decidir, quanto à função que o texto terá na cultura de chegada, se deve fazer uma tradução documental ou instrumental (conceitos próximos de “*foreignizing*” e “*domestication*” de Venuti, 1995).

* Nord, 1997: 89 “In literary translation, the translator is expected to transfer not only the message of the source text but also the specific way the message is expressed in the source language. This would ideally establish equivalence between source and target text with regard to both text function and text effect. An ideal translation would then have the same function and effect as the source text.”

** Che Suh (2002: 56): cf. Aaltonen (1993:26-7): *rewriting, transplanting, naturalising, neutralising*; Michèle Laliberté (1995:519-21): *transposer complètement, adaptation, récréation*; Jane Koustas (1988:129, 132): *traduction-assimilation, déplacement, déraciner de son contexte*; Jane Koustas (1995:529): *Integrating foreign works, transpose, reappropriate, adaptation*; Louise Ladouceur (1995:31, 36): *adaptation, traduction ethnocentrique*; Susan Bassnett (1991:101-2): *large-scale amendments, rewriting, adaptation*.

*** Venuti, 1995:20 (tradução nossa). Schleiermacher em 1813 já discute esta dicotomia no seu tratado “*Methoden des Übersetzens*” (Biguenet & Schulte, 1992: 36-54).

Em relação ao efeito estético literário do texto, o tradutor poderá imitar o estilo do texto de partida, o que poderá resultar num enriquecimento da língua, da literatura, bem como da cultura de chegada, ou adaptar esse estilo às convenções de língua, da literatura e da cultura de chegada. Nord foca bastante esta tensão entre a tradução documental e a instrumental, ou seja, entre a estrangeirização e a domesticação. Aliás a autora admite (103) que as abordagens funcionalistas não defendem a priori uma tradução instrumental, mas reconhece a sua vantagem por fomentar maior variedade de traduções literárias. Daqui se pode inferir que, para a autora, a possibilidade de haver diferentes versões de uma mesma obra decorrentes de diferentes interpretações de vários tradutores será vantajoso e não um obstáculo.

Como se viu, o tradutor é um leitor especial, que analisa e interpreta um texto (fase semasiológica), com uma intenção definida, e depois o reescreve num código linguístico diferente (fase onomasiológica). Na verdade, é a sua interpretação do texto que o tradutor transfere e não o próprio texto de partida, o que explica a parcialidade de cada tradução, na medida em que resulta de um acto de leitura irrepetível, único (Frei, 2002: 33-34). A linguagem do texto literário é naturalmente ambígua e subversiva, podendo o tradutor ver se tentado a reduzir essa ambiguidade para promover a legibilidade, por exemplo. Porém, ele nunca pode esquecer-se de que o texto de partida já adquiriu o estatuto de obra de arte no sistema cultural de partida e, assim, terá de conceber um produto que atinja o estatuto de uma obra de arte com funcionalidade equivalente no sistema cultural de chegada. A este propósito Frei apresenta o efeito de retorno, segundo o qual há refluxo e fecundação mútua entre os textos de partida e de chegada. Aqui surge outro paradoxo: há sempre a sensação de perda na transferência textual, mas é esse movimento que permite a sobrevivência e circulação do texto de partida dentro de novos sistemas culturais, vindo até a enriquecê-los.

O caso particular do tradutor-autor levanta um outro problema: a sua voz estética pode sobrepor-se à própria voz do autor do texto de partida, no caso de o tradutor ser levado a “corrigir” o original de acordo com o seu próprio programa estético literário, num acesso de “antagonismo criativo” (Frei, 2002:77). De facto, a tradução, ao contrário do texto de partida, tem de provar a sua credibilidade e é o próprio autor, cuja influência neste processo de transferência é quase nula, que atribui valor ao texto de chegada, ficando o tradutor subordinado a um estatuto secundário. E, no entanto, é este que constrói o texto de chegada tal qual é recebido pelo público, sendo responsável pelo funcionamento e integração desse texto na cultura de chegada. Aliás, a criatividade do processo tradutório é tal que, enquanto o texto de partida permanece estável e imutável, o de chegada pode ter múltiplas concretizações, todas elas válidas e resultantes de uma experiência de leitura de um dado tradutor. Saliente-se ainda que o tradutor deve consultar várias obras de referência (algumas teóricas, diversas obras originais e traduzidas do autor do texto de partida, gramáticas, entre outras), ainda que, no caso particular de uma primeira tradução de um texto na cultura de chegada, ele não possa consultar outras traduções dessa mesma obra, não tendo por isso um termo de comparação.

Assim, entre os pólos opostos da tradução imitativa e da mais autónoma, o tradutor tem ao seu dispor vários graus de autonomia, consoante não só as escolhas linguísticas que pretende fazer, mas também respeitando a própria política tradutiva que pretende seguir (ou que os outros agentes culturais intervenientes lhe permitem seguir).

No caso particular da tradução de teatro, coloca-se a dicotomia entre tradução interlinguística e intersemiótica, o que origina inúmeras retraduições de um mesmo texto, adequadas a situações comunicativas diferentes, ou seja, a diversas encenações. Também aqui, neste campo específico da tradução literária, há uma polarização que opõe tradução literária interlinguística restrita do texto à tradução intersemiótica do texto performativo (Elam, 1980: 3)*. Por exemplo, Zuber-Skerritt (1988: 486) apresenta uma definição bastante abrangente de tradução de teatro: “Drama translation is defined as the translation of the dramatic text from one language and culture into another and as the transposition of the original, translated and adapted text onto the stage”. Logo, a tradução de texto dramático para palco caracteriza-se pela maior efemeridade, como se pode verificar pela peça *À Espera de Godot*, que só no ano 2000 foi traduzida duas vezes, uma delas por José Maria Vieira Mendes para os Artistas Unidos (publicada pela Cotovia) e outra por Inês Lage para a companhia David e Golias (isto depois de em 1998 ter havido uma encenação deste texto pela Seiva Trupe com tradução de Isabel Alves**). Assim, as necessidades inerentes à tradução de cada peça também são decorrentes das opções cénicas e o texto terá de ser convenientemente adequado, o que por vezes determina a efemeridade dessas traduções pela sua desadequação às opções cénicas de uma nova produção.***

À ESPERA DE GODOT

Um autor não pode, à partida, verificar se a tradução é aceitável de acordo com a sua finalidade estética, com excepção dos casos de bilinguismo como em Samuel Beckett. Aqui será legítimo questionar a própria hierarquia entre tradução e texto original, visto que ambos os textos, o francês e o inglês, são originais e apresentam diferenças entre si. O estatuto privilegiado de autor-tradutor permitiu que Samuel Beckett tivesse uma liberdade criativa que o tradutor comum normalmente não tem. Sarah Cant (1999, 141) nega a hierarquização entre versão original (francesa) e a tradução (inglesa), sugerindo que ambas as versões formam a obra no seu conjunto. Aliás, o facto de Beckett escrever numa língua estrangeira permitiu-lhe atingir um grau de desfamiliarização em relação à língua que fomentou o despojamento da sua linguagem artística que valoriza a ausência e o silêncio.

* A propósito das várias teorias de tradução de texto dramático ver Regattin e confrontar com as posições de Patrice Pavis (1999) e de Susan Bassnett (1991).

** Os registos CETBase (do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), bem como os do Tetra-Base (do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) apresentam sete traduções diferentes de *À Espera de Godot* para encenações profissionais até à data. Além das quatro já mencionadas, há uma elaborada por Ricardo Alberty em 1962 para o Teatro Experimental de Aveiro, bem como uma adaptação de 1993 por Mário Viegas (Enquanto se está à Espera de Godot) e, em 2006, foi elaborada uma tradução de Francisco Luís Parreira para o Teatro

*** Meridional. Lamentavelmente, há mais cinco companhias que apresentaram esta peça em português, mas sem referência aos tradutores ou às edições publicadas utilizadas para concepção do espectáculo. Refira-se que há toda uma discussão teórica sobre a dicotomia que opõe a tradução de texto dramático para papel, para circulação em edição impressa, e a tradução para palco, para a encenação de um espectáculo vivo, o que coloca problemas e interfere nas estratégias empregadas pelo tradutor.

No fundo, o distanciamento permite ao autor bilingue (e até ao tradutor) uma maior predisposição para a subversão de regras de linguagem, o que permite a expansão das possibilidades estéticas do texto.

Em *À espera de Godot* é a própria ausência que é materializada, juntamente com a imobilidade, o esvaziamento do palco e o abismo da auto-percepção (Cant, 1999: 146). Na verdade, a simplicidade minimalista é apenas superficial e não pode ser entendida de forma reducionista, pois a simplicidade de expressão resulta em complexidade de interpretação. A repetição e a variação são estratégias de esvaziamento de sentido e os jogos de sons são recursos estéticos que não podem ser subvalorizados nem atenuados pelo tradutor. É a própria linguagem que se desintegra tornando-se evidentes as contradições e a instabilidade de sentido. A dissociação entre a palavra (intenção) e a acção (o movimento) também é consequência dos limites da linguagem e salienta a ilusão de haver comunicação entre personagens. A própria linguagem adquire estatuto de tema da peça e não apenas de meio de expressão artística (Cant: 154). E Beckett é igualmente meticuloso nas indicações cénicas que, por vezes, constroem momentos verdadeiramente coreográficos em palco. Esta breve análise pretende apenas salientar alguns dos aspectos que qualquer tradutor desta peça de Samuel Beckett terá de ter em conta e que servirão de orientação para a análise da peça que será feita de seguida.

Os contextos político e sócio económico influenciam as condições de recepção de textos dramáticos, o que aconteceu no caso da peça aqui apresentada, cuja primeira tradução em Portugal foi realizada no contexto repressivo da censura do Estado Novo. Na verdade, a própria versão inglesa da peça foi censurada pelo Lord Chamberlain's Office, o organismo responsável pela censura ao teatro no Reino Unido até 1968 e cuja actuação era bastante repressiva. Na verdade, em 1955 Beckett foi obrigado a adaptar a peça, nomeadamente retirando ou substituindo linguagem considerada imprópria (como *erection*) e gestos avaliados como obscenos, e houve até pedidos enviados para o gabinete de censura para que a peça fosse totalmente banida (Hall, 2005). Em Portugal, esta obra foi submetida a censura prévia, mas obteve permissão para o espectáculo, apesar de breves alterações de certas palavras que os censores desaprovaram. Na verdade, mesmo quando não há censura política, a primeira tradução de um autor numa dada cultura tende a ser a mais suavizada para potenciar a aceitação de ideias novas junto do público e do sistema cultura.

À Espera de Godot é a peça que introduz o teatro do absurdo em Portugal, tendo gerado numerosas reacções inflamadas (ver Fadda, 1998) na imprensa e até no público. Jorge de Sena é um dos que assinala a sua estreia tão coetânea (na verdade, esta peça tinha sido estreada em Paris em 1953 e dois anos depois em Londres, e o texto fora publicado em Portugal pouco antes da estreia nacional). De facto, o crítico refere aspectos admiráveis, como a excepcional qualidade da obra, o curto espaço de tempo que separa a estreia mundial da estreia portuguesa, o facto de ter sido permitida alguma liberdade de linguagem ou a falta de preparação do público para o “anti-teatro”:

«O facto excepcional de ter sido superiormente autorizada uma linguagem - a da peça - que talvez o não fosse noutro palco (a menos que, sob a forma de trocadilho porco, em palcos de revista, já que até ao pobre Gil Vicente, que escrevia para reis bem educados, se corta a língua), em nada diminui a importância desta apresentação, a prazo relativamente curto sobre a estreia mundial de uma peça que é das mais admiráveis do nosso tempo. Não me congratulo com a liberalização que tal permitiu, porque discordo da situação de constrangimento que a justifica. Mas o caso é que desta vez uma obra discutida chegou na altura da discussão, e não trinta anos depois (...)» [Sena, 1989: 238].

O autor prossegue, elogiando a encenação de Francisco Ribeiro (“Ribeirinho”), mas repara que as personagens deviam ter menos “pungência humana” e “sofressem mais por acaso” [Sena, 1989: 240], sendo identificado o problema na tradução:

«o texto da tradução que é fiel mas não exacta (não sei se por acção do tradutor, se por ligeiro arranjo do encenador para dar um pouco de carne à portuguesa àquele esqueleto), pois perde em segura asfixiante o que ganha em vibração impressionante. Todavia, este texto de Nogueira Santos - que não li - é dos melhores que nos tem sido dado a ouvir em palcos portugueses ultimamente» [sublinhado nosso. Sena: 241].

A remodelação do texto identificada por Sena insinua a auto censura exercida pelo tradutor, não só como forma de contornar a censura oficial, mas também talvez para que o público de “background cultural lacunoso, especialmente no campo teatral” [Fadda, 1998: 78], aceitasse a peça.

À ESPERA DE GODOT

De seguida, serão apresentados exemplos de quatro edições da peça, cujos códigos servem para as identificar: WFG refere-se à edição inglesa, AAG à francesa, AEG refere-se à tradução de António Nogueira Santos de 1959 e AEG2 refere-se à edição traduzida por José Maria Vieira Mendes*. As duas traduções apresentadas mostram a forma subtil como o tradutor manipula o texto e as relações estabelecidas entre os signos da língua de partida e de chegada para veicular sentido, sendo esta selecção também uma marca da interpretação do tradutor e do seu estatuto de co autor. Além disso, todo o tradutor está sujeito a censura estrutural, decorrente do exercício de poder da sociedade sobre os discursos culturais, e que se manifesta em formas de controlo sem leis específicas.

* Note-se que no prefácio este tradutor assume utilizar a segunda edição da Faber and Faber de 1965, que apresenta mais alterações em relação ao texto francês, o que terá motivado a escolha, edição ainda não publicada à data da primeira tradução de António Nogueira Santos.

Daqui resulta outro paradoxo, visto que a auto censura do tradutor vai influenciar as suas escolhas para que, em vez de ser banida, a obra entre e circule no sistema cultural. Durante toda a peça, António Nogueira Pinto viu-se tentado a traduzir evitando o estilo minimalista característico da peça, optando frequentemente por frases mais completas e longas do que seriam adequadas, com um certo registo coloquial popular quando tal nem está marcado no original (problema identificado por Jorge de Sena). Estas escolhas reflectem uma clara necessidade de apresentar ao público um estilo menos desconcertante do que o apresentado pelo texto de partida, com o seu minimalismo esvaziante e as suas repetições. Na seguinte fala de Pozzo pode verificar-se a necessidade que o tradutor em 1959 sentiu de complementar o sentido das frases originais, criando um contexto e apresentando uma linguagem mais aceitável para o público:

[AAG: 98] En réalité il porte comme un porc. Ce n'est pas son métier.

[WFG: 99] *In reality he carries like a pig. It's not his job.*

[AEG: 34] A verdade é que como animal de carga é tão bom como um porco. Nem p'ra isso serve.

[AEG2: 44] A verdade é que ele parece um porco a carregar. Não é a profissão dele.

A apreciação valorativa da expressão comparativa é tão bom como e a declaração da incompetência de Lucky (nem p'ra isso serve) estão ausentes nos textos de partida, que apenas referem que Lucky carrega como um porco, cuja função não é de animal de carga. O tradutor afirma textualmente o que o texto apenas permite inferir, transformando uma expressão de ambiguidade numa asserção. Por outro lado, surpreendentemente, mais adiante, a expressão meia dúzia de pontapés no cú aparece sem qualquer observação da censura, à semelhança de outras passagens de registo de língua mais marginal.

Mas quando Lucky pontapeia Estragon e este manifesta dor, vemos como o tradutor acrescenta sentidos às frases originais e duplica o número de palavras usados (o sublinhado salienta as inserções ausentes nos textos de partida):

[AAG: 102] *Le salaud! La vache! (il relève son pantalon.) Il m'a
estropié!*

[illegible]

[AEG: 36] *Ora a grande besta! Escoceia que nem um burro! (Levanta a calça para examinar a perna). Que canelada! Vou ficar coxo!*

[AEG2: 45] *Ai a porca! (Sobe um pouco as calças.) Arrancou-me a perna.*

Poder-se-ão interpretar as inserções em AEG como uma estratégia de recuperação (ou de compensação) pela reiteração da forma de expressão desta personagem ao longo da peça, mas, ao mesmo tempo, há a domesticação da personagem, cuja réplica exprime um registo popular perfeitamente de acordo com a tradição da língua portuguesa.

O segundo acto da peça inicia-se com uma canção que é uma das marcas autorais mais flagrantes da autonomia do tradutor. Aqui, a estratégia de tradução instrumental é obviamente preferida, ainda que os tradutores se mantenham mais próximos tanto do conteúdo como da forma do texto inglês. Para evitar a transcrição de demasiado volume de texto, optou-se por omitir as interrupções e repetições da canção, assim como as indicações cénicas. Na verdade, tanto a versão inglesa como a francesa apresentam rima e o texto torna-se repetitivo, circular e redundante, visto que a personagem, Vladimir, pára e repete diversas vezes alguns versos e o próprio texto da canção repete a estrofe inicial, pois era esse o conteúdo da própria inscrição tumular.

[AAG: 192]
*Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes
Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent...
Au pied d'une croix en bois blanc
Où en passant on pouvait lire:
Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette. (...)*

[WFG: 193]
*A dog came in the kitchen
And stole a crust of bread.
Then cook up with a ladle
And beat him till he was dead.

Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb
And wrote upon the tombstone
For the eyes of dogs to come:

A dog came in the kitchen
And stole a crust of bread.
Then cook up with a ladle
And beat him till he was dead. (...)*

A canção segue a estrutura de rimas infantis, mas num tom violento e quase sádico, funcionando como uma pausa narrativa dentro da peça, com referência meta-textual, pois a inscrição tumular é a retoma da estrofe introdutória. De novo, Beckett manipula a linguagem numa sucessão de jogos e referências subtis. As opções portuguesas usam ambas a estrutura de quadra em redondilha maior, típica da poesia popular, mas António Nogueira Santos, no entanto, é consistente no uso da rima cruzada enquanto José Maria Vieira Mendes não força a rima em todos os versos, mesmo que use rima cruzada. Na verdade, nos originais nem todos os versos rimam e há jogos com rima imperfeita ou sons aparentados. Repare-se que não deixa de ser curioso que António Nogueira Santos utilize uma raça portuguesa, o podengo, o que vai definir o tipo de cão quando nos originais não há qualquer referência a raça.

[AEG: 71-72]
Cão podengo esfomeado
Aboca um osso à socapa.
Mas salta lhe o dono irado
Faz lhe os ossos numa papa.

Corre toda a canzoada
O podengo a enterrar.
E sobre a campa é gravada
Esta inscrição tumular.

Cão podengo esfomeado
Aboca um osso à socapa.
Mas salta lhe o dono irado
Faz lhe os ossos numa papa. (...)

Mais adiante, António Nogueira Santos procurou domesticar o texto português, seguindo o exemplo de Beckett, que adaptou as referências a topónimos à sonoridade da língua inglesa. Esta passagem, como em muitas outras do texto, é rica em consonâncias e jogos de palavras que remetem para linguagem mais obscena, num registo de língua coloquial marginal.

[AAG: 208]
ESTRAGON
*Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse! J'ai coulé toute ma
chaude-pisse d'existence ici, je te dis! Ici! Dans la Merdecluse!*
VLADIMIR
*Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma
main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé
Bonnelly, à Roussillon.*

[WFG: 209]
ESTRAGON
*No I was never in the Macon country! I've puked my puke of a life
away here, I tell you! Here! In the Cackon country!*
VLADIMIR
*But we were there together, I could swear to it! Picking grapes for
a man called . . . (he snaps his fingers) . . . can't think of the
name of the man, at a place called . . . (snaps his fingers) . . .
can't think of the name of the place, do you not remember?*

[AEG: 78]
ESTRAGON
*Estás enganado. Nunca estive no Ribatejo. Tenho passado toda a porca
da minha vida aqui, digo te eu. Aqui, na Ribamerda!*
VLADIMIR
*A verdade é que estivemos os dois no Ribatejo. Punha as mãos no
fogo. Andávamos a fazer a vindima para um tipo, que não me lembro o
nome.*

[AEG2: 83]
ESTRAGON
*Não, nunca estive em Vaucluse. Passei toda a puta da minha vida
aqui. Aqui! Na Merdacluse!*
VLADIMIR
*Ia jurar que estivemos lá juntos. A apanhar uvas para um tal de...
(estala os dedos)... não me consigo lembrar do nome do homem, num
sítio chamado ... (estala os dedos)... não me consigo lembrar do sítio,
não te lembras?*

Neste exemplo é claro como ambos os tradutores seguem a versão inglesa, escapando assim à necessidade de elaborar uma decisão tradutiva em relação ao antropónimo (Bonnelly) e ao topónimo (Roussillon). Na tradução de António Nogueira Santos, o lápis do censor salientou as três repetições da palavra Ribatejo, mas deixou intocada Ribamerda, ainda que se possa supor que foi o trocadilho com esta palavra que motivou a acção censória. É admirável a estratégia, tanto pela criatividade e ousadia, como pela adequação ao estilo e às estratégias das versões originais, apesar de a indesejada interdição ser facilmente expectável. Repare-se na atenuação eufemística da expressão porca da minha vida em comparação com puta da minha vida, pois as traduções são reguladas pelo contexto sócio-económico e político de uma sociedade real: o texto traduzido depende das possibilidades concretas num dado momento histórico, económico e político de uma sociedade específica.

No último exemplo, Vladimir tenta adormecer Estragon com uma cantilena que na versão francesa consiste na repetição do som Do e na inglesa na repetição da palavra Bye.

[AAG: 248]
VLADIMIR
[moins fort]
Do do do do
Do do do do
Do do do do
Do do...

[WFG: 249]
VLADIMIR
(softly)
Bye bye bye bye
Bye bye bye bye
Bye bye bye bye
Bye bye . . .

[AEG: 93]
VLADIMIR
(com voz mais suave)
Ó-ó-ó-ó-ó-ó
Papão vai-te embora
De cima desse telhado
Deixa dormir o menino
Um soninho descansado.

[AEG2: 78]
VLADIMIR
(suavemente)
Ó-ó-ó-ó-ó
Ó-ó-ó-ó-ó
Ó-ó-ó-ó-ó
Ó-ó-

Na versão francesa, Vladimir entoa a sílaba do repetidamente, criando um jogo com a primeira nota musical (dó), como uma desconstrução da canção de embalar. A sonoridade de Do e adieu é aparentada, o que de certa forma inferimos pela repetição da palavra bye na versão inglesa, como se fosse uma despedida, ainda que novamente se trate de um caso de dissociação de verbo e movimento (Estragon não vai a lado nenhum).

Por seu lado, António Nogueira Santos elimina a repetição dos textos de partida e confere um tom mais doce ao texto, quando na verdade este momento deve criar certo desconforto e causar impacto pela estranheza, até porque inicialmente o tom de voz da personagem é demasiado alto. Vladimir age de forma contrária às expectativas do público em relação aos estereótipos ligados à canção de embalar. José Maria Vieira Mendes opta pela repetição do som ó, tipicamente usado em canções de embalar, mas tanto do como bye parecem ter uma finalidade mais desconstrutiva da canção de embalar do que propriamente de reintegração desse género musical. Uma alternativa a esta opção seria a repetição de vai ou até de dó à semelhança das versões inglesa e francesa, que até permitem maior riqueza de interpretação.

CONCLUSÃO

Os constrangimentos que se apresentam na obra são oportunidades para o tradutor ousar ser criativo. A sua co autoria reside na (re)produção de um texto, neste caso literário e performativo, que funcione de forma equivalente em ambos os sistemas culturais, de chegada e de partida. Os problemas não são meramente interlinguísticos, nem interliterários e podem incluir a forma como os espectadores recebem a obra, as suas expectativas, as normas latentes de censura estrutural ou as normas repressivas de censura pública. A repressão, seja pública ou estrutural, fomenta estratégias criativas facilitadoras da veiculação de alteridade e de heterodoxia, ainda que por vezes pelo recurso a eufemização e a manipulação. No final resta a dúvida: um espectador de 1959 assistindo a À Espera de Godot, quando a peça foi apresentada pelo Teatro Nacional Popular, e outro em 2000 ao espectáculo dos Artistas Unidos, com tradução de José Maria Vieira Mendes, terão reacções completamente diferentes em relação ao espectáculo (a que não é alheia a distância temporal que os separa), em grande medida devido não só à encenação, mas também à tradução. A recepção de uma tradução pressupõe um acto de confiança, mas como cada tradução resulta da interpretação individual e irrepetível de um tradutor e da consequente selecção na fase de reformulação textual, cada uma delas é uma realização diferente do texto de partida. É nesta instabilidade que se estabelece co autoria do tradutor, enquanto responsável pela reformulação de um texto noutra língua que produza efeitos semelhantes numa cultura, numa tradição literária e num público.

BIBLIOGRAFIA

- BECKETT, Samuel – *En attendant Godot*, *Waiting for Godot*, tragicomedy in two acts, bilingual edition translated from the original French text by the author, Grove Press, New York, (1952/54), 1982.
- BECKETT, Samuel; ALBERTY, Ricardo (tradutor) – *À espera de Godot*, texto policopiado a partir do original do Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5674, 1958.
- BECKETT, Samuel; PINTO, António Nogueira (tradutor) – *À espera de Godot*, texto policopiado a partir do original do Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5800, 1959.
- BECKETT, Samuel; VIEIRA MENDES, José Maria (tradutor) – *À espera de Godot*, Cotovia, Lisboa, 2000.
- BASSNETT, Susan – “Translating for the Theatre: The Case Against Performability”, in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111.
- BILLIANI, Francesca (ed.) – *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2007.
- BIGUENET, John & SCHULTE, Rainer (ed.) – *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, The University of Chicago Press, 1992.
- BROWNLIE, Siobhan – “Examining Self-Censorship: Zola’s *Nana* in English Translation”, in *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*, Francesca Billiani (ed.), St. Jerome Publishing, Manchester, 2007.
- CANT, Sarah E. – “In Search of “Lessness”: Translation and Minimalism in Beckett’s Theatre”, *Forum for Modern Language Studies*; vol.35 no.2; 1999; pp. 138-157.
- CARVALHO, Paulo Eduardo & CARVALHO HOMEM, Rui (Ed.) – *Plural Beckett Pluriel*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2008.
- ELAM, Keir – *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen London, 1980.
- FADDA, Sebastiana; *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Edições Cosmos, Lisboa, 1998.
- FREI, Charlotte – *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2002.
- GONTARSKI, S.E. – “Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett’s Theatre”, *Journal of Modern Literature*, Volume 22, Number 1; Fall 1998; pp. 131 – 155.
- HALL, Peter – “Godot almighty”, *The Guardian online*, 24th August 2005 (<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/aug/24/theatre.beckettat100>, acesso em 13 de Maio de 2012).
- KEATING, Maria Eduardo; MACEDO, Ana Gabriela (org.) – *Censura e Inter/dito — Censorship and inter/diction / IX Colóquio de Outono*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008.
- LADOUCEUR, Louise – “Normes, fonctions et traduction théâtrale”, in *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 40, n° 1, 1995, p. 31-38.
- MATEO, Marta – “Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza’s “Art””, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 51, n° 1, 2006, p. 175-183.
- MUNDAY, Jeremy – *Introducing Translation Studies: Theories and applications*, Routledge, London and New York, 2001.
- NORD, Christiane – *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, (1997), St. Jerome Publishing, Manchester, 2007.
- PAVIS, Patrice – *Theatre at the crossroads of culture*, Routledge, London, 1992.
- REBELLO, Luiz Francisco – *Imagens do teatro contemporâneo*, Ática, Lisboa, 1961.
- REGATTIN, Fabio – “Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique”, *L’Annuaire théâtral: revue québécoise d’études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 156-171.
- ROSA, Armando do Nascimento – *Falar no deserto: estética e psicologia em Samuel Beckett (teatro, 1958-61)*, Cosmos, Lisboa, 2000.
- SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter (ed.) – *The play out of context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge University Press, 1989.
- SENA, Jorge de – “À Espera de Godot de Samuel Beckett” in *Do Teatro em Portugal*, Edições 70, Lisboa, 1989.
- SERUYA, Teresa (org.) – *Estudos de tradução em Portugal: novos contributos para a história da literatura portuguesa*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2001.
- UPTON, Carole-Anne (ed.) – *Moving target: theatre translation and cultural relocation*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2000.
- VENUTI, Lawrence; *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York, 1995.
- WILMER, S. E. – “Plural Meanings in Beckett” (CARVALHO, Paulo Eduardo; HOMEM, Rui Carvalho, eds.) – *Plural Beckett: centenary essays*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.
- ZEIFMAN, Hersh – “The Alterable Whey of Words: The Texts of *Waiting for Godot*”, in *Educational Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, John Hopkins University Press, Baltimore, March 1977, pp. 77 - 84.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun – “Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science”, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 33, n° 4, 1988, p. 485-490.
- (ed.) *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*, Pergamon Press, Oxford, New York, 1980.
- Page to stage: *theatre as translation*, Rodopi, Amsterdam, 1984.
- Zurbach, Christine – “Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais”, *Cadernos de Literatura Comparada* 12/13, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp.17-36.



APARELHO VOADOR A BAIXA ALTITUDE

*Cine-ensaios de J.G. Ballard e Solveig
Nordlund: hologramas de um futuro
próximo em que tolerância e feminismo
conduzem a uma mudança de paradigma.*

Ana Catarina Pereira

Ana Catarina Pereira é jornalista, investigadora do centro LabCom e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca, e doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior, especializando-se em teorias feministas do cinema aplicadas ao caso português.

*“Não almejar nem os que passaram nem os que virão.
Importa ser de seu próprio tempo.”*

Karl Jaspers

RESUMO | Num país de fortes tradições ligadas ao cinema documental, onde a ficção produzida nas últimas décadas se restringe essencialmente a um dos pólos do binómio “cinema de autor versus cinema comercial”, pouco espaço tem sido legado a géneros mais específicos, como a animação, o musical ou a ficção científica. Neste contexto, *Aparelho voador a baixa altitude* constitui uma das raras incursões do cinema português pelo último género, tratando-se de uma co-produção portuguesa e sueca, estreada em 2002, que somaria 3562 espectadores em sala.*

* Dados facultados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

Na sua quarta longa-metragem, Solveig Nordlund adaptou o conto homónimo de J. G. Ballard, autor de outros romances já transpostos para o grande ecrã, como o Império do sol (Steven Spielberg, 1987) e Crash (David Cronenberg, 1996). Abdicando dos efeitos especiais e cenários estereotipadamente futuristas, comuns a este tipo de produção, a realizadora recriou um universo palpável, com personagens familiares e próximas da realidade contemporânea. As imagens seleccionadas, o desempenho realista dos actores e a excelente fotografia do filme resultam assim num reconhecimento imediato (e provável receio ou desconforto) por parte de quem assiste ao filme.

No artigo que nos propomos desenvolver, tentaremos analisar estes e outros factores de identificação, bem como as marcas de um discurso feminista presentes no filme, essencialmente visíveis no que argumentamos ter constituído um processo de “feminização” do conto ballardiano. Nesta perspectiva, é de sublinhar que a narrativa fílmica se centra num fenómeno de alterações genéticas que terão vindo a afectar o mundo nos últimos 30 anos, fazendo com que as mulheres passem a gerar seres mutantes. A proibição dos nascimentos imposta pelas autoridades, associada ao facto de Judite (personagem principal, interpretada por Margarida Marinho) decidir levar a sua gravidez até ao fim, transforma este Aparelho voador (...) num espaço de debate sobre a condição humana e a decadência da sociedade. O protagonismo atribuído às personagens femininas e o próprio manifesto humanista criado por Solveig Nordlund revelam, por sua vez, a presença de uma mulher por detrás das câmaras e uma consciência política que julgamos importante reconhecer.

PALAVRAS-CHAVE | feminismo, medo, intolerância, diferença, o “outro”

J. G. BALLARD E SOLVEIG NORDLUND: O ESCRITOR E A REALIZADORA DA UTOPIA NO CAOS DA PÓS-MODERNIDADE

Comecemos por centrar a nossa atenção no livro que originou a realização do filme, conscientes de que uma exegese dos escritos de James Graham Ballard equivale a um processo complexo de deambulação por vários universos. No presente artigo, e por considerada relevância contextual, destacamos apenas alguns momentos marcantes do seu percurso enquanto cidadão do mundo e escritor que reflecte sobre o mesmo*: nascido em Xangai, no ano de 1930, Ballard viveu parte da infância num campo de prisioneiros civis - experiência que ficcionaria em *O império do sol*. Aos 16 anos, mudou-se com a família, para Inglaterra. Estudou dois anos de medicina, em Cambridge, foi piloto da Força Aérea britânica, trabalhou como copywriter em agências de publicidade e foi colaborador e editor de revistas e publicações científicas.

Na década de 60 iniciou a sua carreira como escritor, assumindo-se como um dos ícones mais representativos do movimento New Wave. Nos anos seguintes, e como aforista convicto (capaz de antecipar menos catástrofes nucleares do que uma realista desintegração de valores humanos), o autor abandonaria a apetência pela ficção científica, à medida que conquistava um lugar singular na literatura mundial. Com textos nitidamente autobiográficos e mainstream, Ballard torna-se um intérprete privilegiado da simbiose entre a razão e o horror que determina o século passado, e da qual considera ter resultado uma ambiguidade extrema, mistificada por um suposto desenvolvimento tecnológico: “Armas termonucleares e anúncios de refrigerantes coexistem num universo cruamente iluminado, onde fazem lei a publicidade e os pseudo-acontecimentos, a ciência e a pornografia. As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes leitmotivo do século XX: o sexo e a paranóia.”**

Crash (1973), *O império do sol* (1984) e *Noites de cocaína* (1996) seriam os seus romances mais aclamados, numa tríptica combinação de elementos de esferas tão díspares como a sexualidade, a ética, a história e a tecnologia. Com narrativas lineares, onde as breves descrições de factos cedem protagonismo a diálogos concisos e directamente influentes na acção, as suas obras revelam uma sintaxe pouco analítica e quase jornalística, pragmaticamente construída para atingir públicos heterogéneos.

* Elementos recolhidos em: Ballard, J. G. (2008). *Miracles of life - an autobiography*. New York: Harper Collins Publishers. E Gasiorek, A. (2005). JG Ballard. Manchester: Manchester University Press.

** Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'água, p. 23.

Da formação adquirida em ciências naturais, Ballard transferiria para a literatura uma objectividade cujo potencial reflexivo necessita ser descoberto por quem lê já que, nas suas palavras, “vivemos hoje dentro de um enorme romance”*, esbatendo-se a linha entre ficção e real, sonho e vida, imaginação e mundo. Ao escritor contemporâneo compete, desta forma, trabalhar a realidade rejeitando perspectivas moralistas e em funções equiparadas às do cientista que busca soluções para determinados problemas: “Tudo o que lhe resta é conceber diversas hipóteses e testá-las à luz dos factos que observa.”**

Atento às particularidades mencionadas, Bragança de Miranda define o autor como atípico dentro do género a que inicialmente se dedicou: “Contrariamente à ficção científica que sempre examinou o futuro do presente, que se salvaria seguindo os caminhos da razão, Ballard tende a interrogar o presente do futuro, nos sítios onde este é mais entrevisível. Levando, ao invés, aos limites da razão.”***Defensor de um estatuto transitório do período de caos, bem como da sua natural progressão para a ruptura e origem de novos paradigmas, Ballard seria um escritor do abismo e da utopia, que entreviu motivos de esperança na revolta, na contestação e na consciência de alguns (ainda que poucos) seres humanos. A ansiedade e a noção de esgotamento dos modelos vigentes perpassam assim, não só *Aparelho voador* (...) (originalmente publicado em 1976), como grande parte dos seus romances.

Do ponto de vista temático, julgamos que esta preocupação com a perda de valores e o legado às gerações seguintes constitui a chave que une a sua obra à de Solveig Nordlund - aspecto particularmente notório em três das longas-metragens da cineasta, coincidentemente adaptadas da literatura: *Até amanhã*, Mário (1994, a partir de conto da escritora sueca Grete Roulund, que participa na escrita do guião e que representa o papel de turista, no filme), *Comédia infantil* (1998, baseada no romance homónimo do escritor sueco Henning Mankell) e este *Aparelho voador a baixa altitude* (2002). Para além destas obras, a realizadora manteve ligações à literatura, na adaptação de *O espelho lento* (2010, curta-metragem a partir de conto de Richard Zimler) e de *A morte de Carlos Gardel* (2011, longa-metragem baseada no romance homónimo de António Lobo Antunes).

Nascida em Estocolmo, na Suécia, no ano de 1943, Solveig Nordlund tem formação superior em História de Arte. Nos anos 70, começou a trabalhar em cinema, como montadora, em filmes de João César Monteiro, Manoel de Oliveira, João Botelho, Alberto Seixas Santos e Thomas Harlan****. Fundadora do Grupo Zero****, participou em vários filmes colectivos, entre os quais *A lei da terra* (1976), estreando-se, em 1978, como realizadora de ficção, com o filme *Nem pássaro nem peixe* (média-metragem). Para além das longas-metragens já referidas, realizou ainda *Dina* e *Django* (1983) e *A filha* (2003), constituindo, juntamente com Monique Rutler, Margarida Gil e Noémia Delgado, uma das representantes da primeira geração de mulheres cineastas, em Portugal.

* Idem, p. 25.

** Idem

*** Idem, ps. 7 e 8.

**** Dados biográficos consultados em Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português* (volume 1: 1962/1988). Lisboa: Caminho.

***** Cooperativa de produção, fundada no final dos anos 70, com sede no Teatro do Bairro Alto (Lisboa), onde também se encontrava sediado, e ainda hoje se mantém, o Teatro da Cornucópia. Do colectivo fizeram parte, para além de Solveig Nordlund, Acácio de Almeida, Alberto Seixas Santos, Fernando Belo, Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Paola Porru, Serras Gago e Teresa Caldas, entre outros.

Com uma atenção dispersa por diferentes géneros e temas, autores como Jorge Leitão Ramos defendem que a filmografia de Nordlund não apresenta uma marca unificadora, desenrolando-se antes em ciclos fechados. Sobre esta perspectiva, pode observar-se que, em *Dina* e *Django*, a realizadora cede o protagonismo da acção a um casal de jovens marginais, que amam e matam como estrelas de fotonovelas. O drama de *A filha*, por sua vez, centra-se num amor paternal, absorvente e neurótico, dirigido a uma adolescente, vítima de maus tratos. A narrativa é aqui menos linear, coadjuvada pelo desempenho realista do actor Nuno Melo e pela direcção de fotografia de Acácio de Almeida. Ainda assim, se atentarmos ao facto de a infância, a adolescência e a própria preocupação com as gerações futuras constituírem temas comuns a esta última longa-metragem e à anterior trilogia de filmes (*Até amanhã*, *Mário*; *Comédia Infantil* e *Aparelho voador a baixa altitude*), o argumento relativo à falta de um estilo pessoal acaba por perder consistência. No nosso entender, a forte consciência política e social demarcada em toda a obra da cineasta pode funcionar como mecanismo propulsor de unidade temática e, consequentemente, de legitimação da sua postura autoral.

Reconhecendo, também neste ponto, certas intertextualidades (éticas e estéticas) entre J. G. Ballard e Solveig Nordlund, consideramos que a realizadora utiliza a arte como veículo de demonstração de três aspectos fundamentais: o desrespeito que os seres humanos nutrem entre si; a fragilidade das vítimas mais comuns; e a urgência do surgimento de novos valores, novos cuidados e novas pessoas. Sumariados de uma forma genérica, os seus filmes lançam um alerta existencialista sobre o caos que consubstancia o final do século XX e início do século XXI. A este terá que suceder-se, subentende-se, uma nova ética e um maior respeito pelo outro.

A FEMINIZAÇÃO DE UM CONTO ESSENCIALMENTE MASCULINO

A coincidência de temáticas e preocupações sociais constitui assim, como temos vindo a demonstrar, uma das sinergias e pontos fortes que relacionam a obra de J.G. Ballard e Solveig Nordlund. Restringindo agora a nossa atenção ao conto e filme que deram mote à presente investigação, centramo-nos nas especificidades que este processo adaptativo comportou, relembando que, pelas páginas iniciais da narrativa ballardiana perpassa o convite à localização imaginária do leitor/a num resort abandonado, algures em Espanha. Nelas se viaja até um futuro próximo, em data incerta, na companhia de um trio de personagens iconoclastas: Richard Forrester (André, no filme) é o burocrata sedutor; Judith Forrester, a futura mãe-modelo; e doutor Gould, o visionário intelectual que rompe convenções.

No conto, como no filme, leitores e espectadores são informados de que, nos últimos anos, os seres humanos viveram profundas mudanças genéticas, passando a gerar seres mutantes. A obrigatoriedade de realização de exames médicos, bem como a constante detecção destas alterações, transforma o aborto induzido numa prática corrente sendo que, nos raros casos em que a gravidez é levada até ao fim, os recém-nascidos (a que Nordlund atribui o nome de “Z.O.T.E.s”) são imediatamente eliminados.

No filme, a viagem que Judite e André empreendem, durante a noite, assume o estatuto metafórico de fuga ao caos urbano e procura da verdade. O receio e a ansiedade face ao desconhecimento do código genético da criança são atenuados pelo silêncio e abandono do resort onde se instalam. Ao mesmo tempo, a bizarria das personagens com que se vão deparando, associada à cobertura televisiva noticiosa que destaca o decréscimo da população mundial, reforça as dúvidas de ambos no que concerne à identidade humana e às leis que a procuram regulamentar. Disponibilizando agora do tempo e espaço necessários para reflectir sobre o presente e o futuro, o casal consciencializa-se que a normalidade é uma subjectividade - imposta por um sistema perigosamente homogeneizador e aceite por uma estrutura social desinformada.

Recorrendo a meios de comunicação e/ou de expressão artística distintas, Ballard e Nordlund colocam-nos assim perante a possibilidade de a humanidade estar a rejeitar e eliminar a primeira geração de uma nova variante de homo sapiens, pressupondo uma distância à essência biológica e aos rígidos códigos sociais que restringem as normas de um corpo: homem ou mulher, com limites mínimos e máximos de peso e altura. Será este o hiper-real e o simulacro de Baudrillard? Começará a definir-se, na pós-modernidade, um ser pós-humano? Poderá, a partir deste questionamento, reflectir-se acerca da intransponível desigualdade da deficiência ou debilidade físicas e a sua coexistência com uma igualdade jurídica de direitos - recente e frágil conquista dos governos democráticos ocidentais? Analisando os dois objectos culturais (livro e filme), diríamos que estas questões terão interessado particularmente a Solveig Nordlund já que, no filme, o casal é confrontado com a vivência de uma Z.O.T.E. Ao conhecerem Carmem, a filha que Gould se recusou a eliminar, constata-se que estes seres possuem um sistema perceptivo distinto (são cegos e apenas sensíveis à cor verde fluorescente), uma inteligência superior e um sentido de interdependência profundo, necessitando uns dos outros para se protegerem.

Complementando a reflexão, as primeiras cenas do filme exibem um cenário orweliano, perpetuado por um sistema de governação controlador. Com um discurso iconográfico mais político do que Ballard, Nordlund ficciona em torno de uma propaganda alienadora e massiva utilizada pelo regime, mediante a exploração de gestos e slogans de um optimismo forçado e mobilizador de massas, que não se encontravam presentes no conto: ouvimos “We believe in the future” repetidas vezes, através dos altifalantes espalhados pelas ruas, sendo a versão portuguesa (“Acreditamos no futuro”) igualmente utilizada nos diálogos entre o casal e um agente da polícia ou com os hóspedes do resort. No filme, e também sem qualquer precedência literária, são ainda mostrados cartazes que reflectem uma certa homogeneização da raça, com a imagem de uma criança loira e a respectiva legenda: “This is us”.

Em termos comparativos, a obra de Ballard transpõe assim menos a noção de controlo rígido por parte das autoridades, uma vez que, seguindo o percurso característico que definiu o seu estilo literário, o escritor opta por descrever exaustivamente a arquitectura luxuriante dos hotéis de beira de estrada, a alienação conjunta e a euforia sexual mantida apesar dos nascimentos de criaturas mutantes. Elementos onde, de alguma forma, ecoam as suas próprias palavras: “As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes leitmotivos do século XX: o sexo e a paranóia.”* Nordlund, por seu lado, valoriza a utilização de cenários sombrios, como o hotel abandonado de arquitectura dos anos 50 (em Tróia) e o decrépito consultório do doutor Gould, repleto de cartazes de Z.O.T.E.s

Prosseguindo a comparação das duas obras, pode dizer-se que, no processo de adaptação, Solveig Nordlund conseguiu extrair, de 20 páginas de um texto absorvente e concentrado, uma longa-metragem mais densa, contextualizada em Portugal. Nela seriam explorados novos e profícuos detalhes, mas também uma visualização e identificação distintas por parte do espectador/a: enquanto vemos Aparelho voador a baixa altitude através das sensações e personalidade conturbada de Richard Forrester, assistimos a um outro Aparelho voador (...) pelos olhos da igualmente conturbada mas mais resoluta Judite. No conto, a personagem principal é um funcionário público que desobedece à lei, pressionado por uma esposa que engravida pela sétima vez. No filme, a mesma posição é ocupada por esta mulher que manifesta um imenso desejo de ser mãe e de, simultaneamente, provar que o “sistema” é causador da eminente destruição da humanidade.

A realizadora inverte, desta forma, a masculinização do conto inicial, rompendo a limitação de uma personagem feminina que se cingia a ser incubadora de um novo ser. Sob o olhar de Solveig Nordlund, Judite assume-se como a força impulsionadora de toda a trama: é ela quem decide levar a gravidez até ao fim, impele o marido a partirem para um lugar distante e isolado, ultrapassa uma gravidez conflituosa e, sobretudo, reconhece os tabus da sociedade que a rodeia, bem como as potencialidades de uma nova forma de vida. Finalmente, é ela quem toma a decisão (influenciada pelos simbólicos encontros com Carmem) de respeitar a diferença e permitir a sobrevivência do seu filho. Ao contrário da restante humanidade - que apregoa acreditar num futuro igual ao momento presente, com sistemas hegemónicos de segregação e higienização homicidas - Judite experiencia a epifania de que estes recém-nascidos não são monstros. Ao aproximar-se de Carmem, a gestante transforma a estranheza inicial em respeito, concluindo que se encontra perante uma evolução (e não um retrocesso condenável) da espécie humana. A vida, tal como a conhecia até ao momento, estaria a chegar ao fim, dando lugar a uma nova forma de existência. Quando questionada pelo marido se a Z.O.T.E. será capaz de criar e amar aquele recém-nascido da mesma forma que eles, Judite responde: “Se queremos mostrar-lhe o nosso amor, temos que deixá-lo viver no mundo dele. O nosso mundo acabou, André. Adeus, Elias...”

* Declaração do autor já citada anteriormente.

Por último, e ainda relativamente às diferenças na perspectiva de género com que lemos o livro e assistimos ao filme, é notória uma centralização de Ballard em Gould – a personagem secundária, vanguardista e inadaptada, com tendências suicidas face ao que considera ser a má formação, não dos Z.O.T.Es, mas dos próprios seres geneticamente iguais a si. Já Solveig Norlund, que não esconde estes traços, prefere evidenciar os de Carmem – a criatura que consubstancia as temidas mudanças genéticas, detentora de uma beleza exótica e sensibilidade extrema, que vive num quarto algo psicadélico e que vagueia pelos corredores vazios do hotel em jeito de holograma do futuro. No filme, como já referimos, será ela a inspirar a decisão final de Judite, cabendo ao doutor Gould a restrita missão de consciencialização de André para um destino traçado pela mulher. A fatalidade, a impulsividade sexual, a nostalgia e o desgosto que caracterizam o conto, são menos explorados pela realizadora, que prefere questionar a audiência sobre a legitimidade dos sistemas de governação e os preconceitos de uma normalidade instituída. As suas personagens são mais intervenientes nos seus destinos, reflectindo e actuando em conformidade com as próprias observações e conclusões.

Existindo uma dúvida (legítima), partilhada por autoras feministas como Annette Kuhn e Claire Johnston, a respeito da correspondência entre o aumento do número de mulheres realizadoras e o número de personagens femininas realistas, menos estereotipadas e mais independentes, Solveig Nordlund poderá, desta forma, ser encarada como um exemplo positivo dessa ligação. Neste caso concreto, e no tratamento da mesma temática, Ballard demonstra uma apetência maior para trabalhar a personagem masculina principal (atribuindo-lhe maiores responsabilidades no decorrer da acção), enquanto a realizadora constrói uma personagem feminina com forte personalidade, lucidez e capacidade de decisão, reconhecível pelas espectadoras do seu filme. Sublinhando-se que este é um exemplo ao qual poderão ser contrapostos outros realizadores (tão ou mais feministas) e realizadoras (comparativamente menos), consideramos, ainda assim, o facto relevante para a presente análise.

A FEMINIZAÇÃO DE UM CONTO ESSENCIALMENTE MASCULINO

Por entre as singularidades do processo adaptativo de *Aparelho voador* a baixa altitude revela-se uma força das descrições ballardianas e uma paralela densidade imagética de Nordlund, mediada pelo silêncio. De um lado, o escritor destaca o vazio dos cenários envolventes:

“Pelas pegadas visíveis na areia fina que o vento espalhara pelo chão, era evidente que, ao longo dos anos, tinham entrado ali alguns viajantes de passagem, que tinham tomado uma bebida ou duas ao balcão e saído sem fazer quaisquer estragos. Acontecera o mesmo em todos os lados que ele visitara. As pessoas tinham abandonado centenas de cidades e aeroportos como se quisessem deixá-los em condições de funcionamento para os seus sucessores.”

Ballard, J. G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 93.

Do outro, a realizadora filma os mesmos espaços, imiscuindo o silêncio do vazio no encontro não-verbal de Judite e Carmem. As sensações visíveis, mas não pronunciadas - nas quais o cinema poderá manifestar relativa preponderância, quando comparado com a literatura -, adquirem aqui uma centralidade e um simbolismo próprio. Na ausência de palavras, a tolerância demonstrada pela personagem feminina central consagra o respeito pelas capacidades, dignidade e aspirações de outros seres que, em vez de suscitarem desconforto ou desconfiança, geram curiosidade e fascínio. Sobre este aspecto, será importante relembrar que o incentivo a comportamentos idênticos, tal como a conquista de determinados direitos, representaria um processo lento e conflituoso, ao longo da História. Para que um ideal cosmopolita e multiculturalista de igualdade entre todos e todas fosse, finalmente, instituído seriam necessários séculos de filosofia humanista, consagração da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) e posterior avanço para uma Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Entre as frágeis e nunca definitivas conquistas da pós-modernidade encontra-se assim o abandono da concepção de uma superioridade original e da legitimação representativa de determinada nacionalidade, sexo, religião ou raça: o outro que deixa de ser encarado como limite externo, passando a ser parte constituinte de uma totalidade, numa alternativa possível de ser e de existir. No próprio filme, o procedimento de Judite (apenas entendido pelo médico e finalmente aceite pelo marido), demonstra esta fragilidade, sendo apresentado como excepção. As restantes personagens, hóspedes do resort, de traços assustadoramente bizarros e quase circenses, representam a posição antagónica de obediência à lei e de repulsa perante a diferença, manifestando identidades estáticas que não se pluralizam no contacto com a alteridade.

A postura destes homens e mulheres (que representam os últimos humanos tal como a espécie é conhecida até àquele momento) consubstancia-se, deste modo, na recusa de qualquer aproximação aos novos seres e no aplauso das medidas de controlo, efectuadas pelo funcionário de higienização. Os seus preconceitos e atitudes reflectem um retrocesso perante o humanismo progressivamente instituído nas últimas décadas e uma tendência quase intrínseca para a discriminação, pelo que não podemos deixar de nos questionar sobre a origem destes fenómenos.

De um ponto de vista filosófico e político, Hannah Arendt considera que a génese da intolerância (racista, xenófoba, homofóbica, entre outras) pode encontrar-se num desconhecimento do que é estipulado como igualdade. Projectando a modernidade como um período de ausência de protecção das condições pessoais e diferenciadoras, a autora alerta para as duas possíveis consequências da falta de mensurabilidade ou análise explicativa da igualdade enquanto facto social: a ínfima hipótese de esta se tornar princípio regulador de organização política, e a probabilidade maior de ser aceite como qualidade inata de todo o indivíduo (considerado “normal” se for igual a todos os outros e “anormal” se for distinto). Nesta perspectiva, afirma:

“Quanto mais tendem as condições para a igualdade, mais difícil se torna explicar as diferenças que realmente existem entre as pessoas; assim, fugindo da aceitação racional dessa tendência, os indivíduos que se julgam de fato iguais entre si formam grupos que se tornam mais fechados com relação a outros e, com isto, diferentes.”

Arendt, H. (1998). Origens do totalitarismo. São Paulo: Companhia das letras, p. 76.

A alteração de uma visão política para uma visão social da igualdade é particularmente danosa, segundo Arendt, em sociedades intolerantes a indivíduos ou grupos especiais, uma vez que, nesse contexto, as suas diferenças são colocadas em evidência. O recente (e não convenientemente explicitado) direito terá assim, na sua opinião, dificultado as relações raciais, por se continuar a lidar com diferenças naturais inalteráveis face a qualquer posição política: “É pelo facto de a igualdade exigir que eu reconheça que todo e qualquer indivíduo é igual a mim que os conflitos entre grupos diferentes, que por motivos próprios relutam em reconhecer no outro essa igualdade básica, assumem formas tão terrivelmente cruéis.”*

Procedendo a uma análise do pensamento racista alemão, Hannah Arendt defende que o seu progressivo enraizamento resultou da sustentação da consciência de uma origem comum e do esforço de unir um povo contra o domínio estrangeiro. Em termos teóricos, sublinha que, enquanto esta origem foi baseada na partilha de uma língua, não pôde ser considerada uma ideologia racial. Tal designação fortaleceu-se, no entanto, a partir do início do século XIX, ao serem difundidos conceitos como “parentesco de sangue”, “laços familiares”, “unidade tribal” e “origem pura, sem misturas”**. Propositadamente, ter-se-á ignorado o facto de a origem de toda a vida humana ser, também ela, comum - situação que Ballard e Nordlund exploram, em contexto paralelo, numa narrativa onde os seres abortados ou eliminados à nascença são fruto de relações entre os humanos.

Em Aparelho voador (...), como no regime nazi descrito pela autora, a força torna-se a essência da acção e do pensamento político, no preciso momento em que se separa da comunidade política à qual deveria servir.

* Idem, p. 77.

** Idem, p. 196.

Também neste aspecto, Solveig Nordlund terá concordado com o predomínio mencionado, ao destacar, no filme, o vertiginoso decréscimo da população europeia e norte-americana, votando à invisibilidade e à insensibilidade nórdicas todos os restantes continentes. A pressuposição de uma raça seria assim, segundo Arendt:

“uma tentativa de explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana.”

Idem, p. 215.

Um mundo que já tantas vezes distanciou e diferenciou seres humanos entre si (brancos e negros, nacionais e estrangeiros, cristãos e judeus, homo e heterossexuais) poderá assim evoluir, num futuro próximo ficcionado por Ballard e Nordlund, para um mundo que rejeita os seus próprios filhos, conferindo aos ocidentais o direito de decidir sobre a vida e a morte de um imenso conjunto de pessoas a quem designam como os outros. Paralelamente, as reais manifestações de intolerância e racismo analisadas por Hannah Arendt poderão vir a ser responsáveis pela destruição de todas as formas de vida:

“Se a ideia de humanidade, cujo símbolo mais convincente é a origem comum da espécie humana, já não é válida, então nada é mais plausível que uma teoria que afirme que as raças vermelha, amarela e negra descendem de macacos diferentes dos que originaram a raça branca, e que todas as raças foram predestinadas pela natureza a guerrearem umas contra outras até que desapareçam da face da terra. (...) Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim, não a origem dos povos mas o seu declínio, não o nascimento natural do homem mas a sua morte antinatural.”

Idem, p. 187.

Nesta perspectiva, Aparelho voador a baixa altitude transparece uma intrínseca falta de entendimento num universo à deriva e o fim da utopia ocidental de conforto e bem-estar. Reflexos de um mundo real e de uma contemporaneidade onde vigoram o medo do terrorismo, do desemprego, da crise, da guerra e da diferença. O medo que justifica o recurso à violência, o comportamento despótico dos governantes e a suspensão temporária da cidadania. O mesmo medo que daria mote à conferência de Mia Couto, proferida em 2011, no Estoril, na qual sugere: “Há quem tenha medo que o medo nunca acabe”. Configurando também a sensação dominante como suporte de políticas totalitaristas e irracionais, o escritor moçambicano concretizou a teoria nomeando exemplos concretos, incómodos e definitivos:

“Há neste mundo mais medo de coisas más do que coisas más propriamente ditas. No Moçambique colonial em que nasci e cresci, a narrativa do medo tinha um invejável casting internacional. Os chineses que comiam crianças, os chamados terroristas que lutavam pela independência e um ateu barbudo com um nome alemão. Esses fantasmas tiveram o fim de todos os fantasmas: morreram quando morreu o medo. Os chineses abriram restaurantes à nossa porta, os ditos terroristas são hoje governantes respeitáveis e Karl Marx, o ateu barbudo, é um simpático avô que não deixou descendência. O preço dessa construção de terror foi, no entanto, trágico para o continente africano.”

Couto, M. (2011). Mudar o medo. Estoril: Estoril Conferences.
Video da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACcaTogxE>

Neste sentido, e já na década de 70, quando publica a obra citada, Hannah Arendt reitera que a humanidade terá atingido um ponto de ruptura, pautado por sintomas mistos de esperança e temor. A diferença fundamental entre as tiranias do passado e as ditaduras modernas correspondia então, segundo a autora, ao facto de as primeiras usarem o terror como “meio de extermínio e amedrontamento dos oponentes”, enquanto as segundas o aplicam como “instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes.”* Não obstante, relembra, o medo exacerbado só assume a forma de governo no último estágio do seu desenvolvimento, subentendendo-se que, até esse momento, terá havido cedência da parte das vítimas e dos observadores inactivos. Em concomitância, o filme de Solveig Nordlund é também denunciador de um generalizado facilitismo no assimilar de regras impostas por um poder político, sem qualquer tipo de contestação ou debate, pelo que retornamos a frase inicial de Mia Couto e nos atrevemos a propor uma reformulação. Na contemporaneidade, como no futuro recriado em *Aparelho voador* (...), os sistemas despóticos continuarão a ser fomentados por massas subservientes, havendo, por isso “quem tenha medo que o medo acabe”, gerando pensamento, inconformismo e revolta.

AUTORAS QUE MARCARAM A HISTÓRIA DE UM GÉNERO

As singularidades deste *Aparelho voador* (...) podem assim ser constatadas, como temos vindo a comprovar, a diversos níveis, remetendo-nos para o seu original processo adaptativo, mas também para a raridade de uma longa-metragem de ficção científica realizada por uma mulher, e em Portugal.

* Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 26.

Numa rápida referência a outras produções nacionais, recordamos que, em 1988, António de Macedo tinha já estreado *Os emissários de Khalom*, antecipando o desagrado de uma visão canónica (e preponderante) sobre o género, ao afirmar publicamente*: “A verdade é que alguns membros dos júris me disseram, mais tarde, que o meu tipo de cinema era ‘um cinema que não interessava’ – um cinema fantástico, um cinema ‘desligado das realidades’, um bocado fantasioso, e esse tipo de imaginário não interessava ao cinema português.”**

Vítima da instituição sistemática de determinados preconceitos, ou de uma “ditadura do gosto” que pauta(va) os organismos públicos, António de Macedo seria um dos mais incompreendidos e mal-amados representantes do Novo Cinema Português, com um percurso marcado pela postura crítica e a desintegração artística: “Eu fazia parte do Cinema Novo, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos 50, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a escola do bocejo.”***

Recentemente (re)descoberto e homenageado (por via de um catálogo e de uma retrospectiva na Cinemateca Portuguesa, em 2012, e pelo tributo prestado na 33ª edição do *FantasPorto*, em 2013), António de Macedo atesta não apenas a lentidão do processo de reconhecimento artístico em Portugal mas também uma abertura, ainda que tímida, para outros tipos de géneros e representações no cinema português. Lentamente, Solveig Nordlund, como outros cineastas contemporâneos, têm vindo a comprovar que a dicotomia cinema de autor versus cinema comercial se pode dissipar, dando lugar a inúmeras zonas cinzentas de interessantes hibridismos que satisfazem, ao mesmo tempo, requisitos culturais e o interesse do público. As recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (*Coisa ruim*, 2006), de Rodrigo Areias pelo western (*Estrada de palha*, 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos dessa desejável dispersão de focos e propostas.

Numa perspectiva distinta, outra das singularidades deste Aparelho voador (...) será, como já referimos, a sua realização por uma mulher, tratando-se a ficção científica (tanto na literatura como no cinema), de um género tradicionalmente masculino. Sobre este aspecto, não devem, no entanto, ignorar-se as raras excepções, nas quais nos centramos seguidamente mediante a elaboração de uma síntese histórica. Começando, naturalmente, por identificar o seu início, será fácil constatar que, apesar da polémica em torno de uma indefinição autoral de *Frankenstein*, acaba por existir uma concordância relativa à sua primeira edição no ano de 1818 e à sua ligação a uma mulher, Mary Shelley.

* Neste ponto, consideramos conveniente sublinhar que nos atemos unicamente às longas-metragens de ficção científica, no sentido mais restrito do termo (a ficção cujo progresso é justificado pela ciência, e não por elementos místicos, imaginativos ou fantasiosos), como adiante desenvolveremos. Autores, como Rita Palma, consideram a existência de outros filmes portugueses, numa perspectiva mais ampla, que engloba elementos do cinema fantástico ou a inserção de efeitos visuais específicos associados ao género. Seguindo essa linha de pensamento, a autora nomeia as seguintes produções nacionais: *O Louco* (Vitor Manuel, 1946), *A Confederação – O Povo é que faz a História* (Luís Galvão Teles, 1977), *O Rei das Berlengas ou a independência das ditas* (Artur Semedo, 1978), *Um S/ Marginal* (José de Sá Caetano, 1981), *Atlântida – do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro, 1985), *A sétima letra* (Simão dos Reis e José Dias de Sousa, 1988), *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992), *Manual de Evasão LX94* (Edgar Pêra, 1994), *A jangada de pedra* (George Sluizer, 2002)

** Macedo, A. (2008). Citado por Palma, R. (2009). “O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português.” Em: 8º Lusocom. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa.

*** Macedo, A. (2012). Por Lameira, J. “O maverick do cinema português”. Suplemento Ípsilon, Jornal Público: 7 de Setembro de 2012. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

Numa rápida referência a outras produções nacionais, recordamos que, em 1988, António de Macedo tinha já estreado *Os emissários de Khalom*, antecipando o desagrado de uma visão canónica (e preponderante) sobre o género, ao afirmar publicamente*: “A verdade é que alguns membros dos júris me disseram, mais tarde, que o meu tipo de cinema era ‘um cinema que não interessava’ – um cinema fantástico, um cinema ‘desligado das realidades’, um bocado fantasioso, e esse tipo de imaginário não interessava ao cinema português.”**

Vítima da instituição sistemática de determinados preconceitos, ou de uma “ditadura do gosto” que pauta(va) os organismos públicos, António de Macedo seria um dos mais incompreendidos e mal-amados representantes do Novo Cinema Português, com um percurso marcado pela postura crítica e a desintegração artística: “Eu fazia parte do Cinema Novo, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos 50, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a escola do bocejo.”***

Recentemente (re)descoberto e homenageado (por via de um catálogo e de uma retrospectiva na Cinemateca Portuguesa, em 2012, e pelo tributo prestado na 33ª edição do *FantasPorto*, em 2013), António de Macedo atesta não apenas a lentidão do processo de reconhecimento artístico em Portugal mas também uma abertura, ainda que tímida, para outros tipos de géneros e representações no cinema português. Lentamente, Solveig Nordlund, como outros cineastas contemporâneos, têm vindo a comprovar que a dicotomia cinema de autor versus cinema comercial se pode dissipar, dando lugar a inúmeras zonas cinzentas de interessantes hibridismos que satisfazem, ao mesmo tempo, requisitos culturais e o interesse do público. As recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (*Coisa ruim*, 2006), de Rodrigo Areias pelo western (*Estrada de palha*, 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos dessa desejável dispersão de focos e propostas.

Numa perspectiva distinta, outra das singularidades deste Aparelho voador (...) será, como já referimos, a sua realização por uma mulher, tratando-se a ficção científica (tanto na literatura como no cinema), de um género tradicionalmente masculino. Sobre este aspecto, não devem, no entanto, ignorar-se as raras excepções, nas quais nos centramos seguidamente mediante a elaboração de uma síntese histórica. Começando, naturalmente, por identificar o seu início, será fácil constatar que, apesar da polémica em torno de uma indefinição autoral de *Frankenstein*, acaba por existir uma concordância relativa à sua primeira edição no ano de 1818 e à sua ligação a uma mulher, Mary Shelley.

* Neste ponto, consideramos conveniente sublinhar que nos atemos unicamente às longas-metragens de ficção científica, no sentido mais restrito do termo (a ficção cujo progresso é justificado pela ciência, e não por elementos místicos, imaginativos ou fantasiosos), como adiante desenvolveremos. Autores, como Rita Palma, consideram a existência de outros filmes portugueses, numa perspectiva mais ampla, que engloba elementos do cinema fantástico ou a inserção de efeitos visuais específicos associados ao género. Seguindo essa linha de pensamento, a autora nomeia as seguintes produções nacionais: *O Louco* (Vitor Manuel, 1946), *A Confederação – O Povo é que faz a História* (Luís Galvão Teles, 1977), *O Rei das Berlengas ou a independência das ditas* (Artur Semedo, 1978), *Um S/ Marginal* (José de Sá Caetano, 1981), *Atlântida – do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro, 1985), *A sétima letra* (Simão dos Reis e José Dias de Sousa, 1988), *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992), *Manual de Evasão LX94* (Edgar Pêra, 1994), *A jangada de pedra* (George Sluizer, 2002)

** Macedo, A. (2008). Citado por Palma, R. (2009). “O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português.” Em: 8º Lusocom. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa.

*** Macedo, A. (2012). Por Lameira, J. “O maverick do cinema português”. Suplemento Ípsilon, Jornal Público: 7 de Setembro de 2012. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

Nos anos seguintes, a terminologia viria a ser instituída como forma de distinção da literatura fantástica, na qual o mito, a lenda e a magia constituem ingredientes essenciais de um produto irreal. Na ficção científica, constituindo os acontecimentos narrados um produto inegável da imaginação do autor, estes serão necessariamente verosímeis face aos avanços tecnológicos registados até ao momento. Neste sentido, e de acordo com Lola Robles, a importância histórica e literária de Frankenstein traduz-se no facto de, pela primeira vez, os conhecimentos científicos de uma época terem atribuído credibilidade ao fantástico: “o monstro é uma criação humana; não surge, como no caso de Drácula, do mito ou da lenda.”* Sublinhamos, no entanto, que a auspiciosa assinatura da obra (Mary Shelley era filha da militante feminista Mary Wollstonecraft) não impediu a sua total ausência de personagens femininas.

Como proposta de complemento à definição, o especialista Rafael Lara acrescenta outros aspectos aos enunciados por Lola Robles. Concordando que a ficção científica descreve algo que não se encontra presente, mas cuja possibilidade de existência é concebível através do acto científico, o autor defende que as suas funções extravasam este âmbito, devendo concentrar-se essencialmente na investigação das consequências sociais do progresso científico, entre as quais se poderão enquadrar: “a rejeição do povo, a desconfiança face ao estranho e ao suspeito, o produto da ciência que escapa ao controlo do seu criador, a solidão do outro...”** Identificando parte dos elementos listados em *Aparelho voador a baixa altitude*, sublinhamos, no entanto, que o filme não especula sobre as possíveis causas das mutações genéticas registadas, nem tão pouco o papel dos avanços tecnológicos no mesmo processo, pelo que esta não deverá ser considerada uma obra “tecnofóbica” mas antes reflexiva dos valores e ideais da contemporaneidade, como adiante aprofundaremos.

Regressando a uma apresentação sucinta da evolução histórica das mulheres enquanto autoras de ficção científica, relembramos que, em 1915, Charlotte Perkins Gilman publica *Herland*, narrativa contextualizada num país exclusivamente habitado por mulheres, que três expedicionários descobrem por acaso. Focando a sua atenção diária na agricultura e na maternidade, estas personagens são assexuadas e geram as filhas por partenogénese. Inaugurava-se então o debate em torno de uma temática de género, invulgar à época sobretudo em obras de ficção científica, habitualmente mais centradas noutros problemas sociais - como a dependência humana da tecnologia, as deficitárias condições de trabalho ou a exploração de classes sociais desfavorecidas.

Já em 1925, Thea Von Harbou publica *Metropolis*. Dois anos mais tarde, Fritz Lang, seu segundo marido, adapta para o grande ecrã aquele que se tornaria um dos grandes clássicos do expressionismo alemão, com guião escrito por ambos.

* Robles, L. (2008). “Mujeres y ciencia ficción”. Em *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto disponível no blog da autora, em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficc%C3%B3n>. No original: “el monstruo es una creación humana, no surge, como en el caso de, pongamos, Drácula, del mito o la leyenda.”

** Lara, R. (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. Em *Página Abierta*, nº 162. Texto disponível em: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>. No original: “Nos describe algo que no está hoy presente, pero que podemos concebir como posible a través del acto científico. Pero no se limita a ello. Como toda buena ciencia-ficción, se adentra en las consecuencias sociales de ese avance científico: el rechazo de la gente, la desconfianza ante lo extraño y sospechoso, el producto de la ciencia que escapa al control de su creador, la soledad del otro...”

Ainda assim, também neste caso, como em *Frankenstein*, a autoria original feminina não seria contrária ao estereótipo da mulher santa - redentora da humanidade, que salva os empregados escravizados nas caves da cidade - por oposição ao seu próprio robot, impiedoso e destruidor, arquétipo da frieza e crueldade absolutas.

Ressalvada a devida importância e pioneirismo das obras mencionadas, a ficção científica evoluiria, não obstante, dentro de uma estrutura patriarcal, que Cristina Amich Elías concisamente descreve da seguinte forma: “escrita por homens, lida por homens e protagonizada por homens.”* Encarada pela crítica literária como um género menor (pela estrutura narrativa linear e por uma suposta falta de qualidade estilística), seria conotada com tendências moralistas e maniqueístas, ao serviço de valores conservadores, sobretudo no que diz respeito ao tratamento e à invisibilidade a que as personagens femininas são votadas. Neste sentido, Lisa Tuttle descreve a produção até aos anos 70 como um imenso manancial de estereótipos, no qual a mulher tem cinco possibilidades de ser representada:**

- A “virgem tímida”, que necessita ser salva pelo herói do filme ou que, com igual frequência, pede explicações científicas que se revelam muito úteis a espectadores de ambos os sexos;
- A “rainha das amazonas”, a mulher fatal que representa todos os perigos da independência sexual;
- A “cientista solteirona e frustrada”, que constata a impossibilidade feminina de realização simultânea na vida pessoal e profissional;
- A “boa esposa”, como reflexo dos deveres femininos;
- A “irmã mais nova e maria-rapaz”, à qual é inicialmente atribuído um certo grau de independência, antes de cumprir o seu destino como “boa esposa”, passando por um período adaptativo de “virgem tímida”.

Como referido anteriormente, Maria, de *Metropolis*, comporta dois estereótipos em si, o de “virgem tímida” e a sua antítese. Jane Fonda, em *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), ou Daryl Hannah em *Blade runner* (Ridley Scott, 1982), vestem personagens facilmente identificáveis com a “rainha das amazonas”. E não corresponderá Hari, a ressuscitada esposa do psicólogo criado por Tarkovsky, em *Solaris* (1972), à figura matrimonial que atinge a perfeição, pela qual Kris não consegue evitar sentir-se novamente atraído?

Face à dificuldade de criação de personagens femininas realistas, a maioria dos realizadores de ficção científica seguiu, deste modo, as duas vias percorridas por realizadores dedicados a outros géneros: a criação de estereótipos ou a simples anulação/invisibilidade.

* Elías, C. A. (2007). “Género e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica” Em: Outra travessia – revista de pós-graduação em Literatura. Florianópolis, Santa Catarina, p. 2.

** Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Paperback.

Desta perspectiva, é difícil ver Dr. Strangelove (Stanley Kubrick, 1964) ou 2001, odisseia no espaço (idem, 1968), e não nos questionarmos: num futuro próximo, os homens irão auto-reproduzir-se? Por não existirem mulheres nestes filmes, essa parece ser a conclusão mais evidente, ecoando as considerações de Lola Robles sobre o paradoxo da existência de uma literatura cujo carácter de marginalidade lhe permitia ser profundamente crítica relativamente à sociedade (delineando, em alguns casos, alternativas a esta) e que, não obstante, se mostrou tão conservadora em termos de igualdade de género.*

A respeito desta temática, Pamela Sargent defende ainda que cabe à ficção científica o importante papel de mostrar as mulheres em ambientes distintos, nos quais as restrições e discriminações de género persistentes na actualidade não se façam sentir. Nesta perspectiva, insiste na abordagem de diversos pontos, tais como:

“Será que nos iremos converter em seres muito parecidos com os homens, ou idênticos a eles... ou contribuiremos com novos interesses e valores para a sociedade, mudando, talvez, os homens ao longo deste processo? Como podem afectar-nos os progressos na área da biologia e o maior controle que poderemos ter sobre os nossos corpos? O que aconteceria se as mulheres, no futuro, retrocedessem para uma posição na qual se reafirmasse o poder do macho? E o que se passaria, na realidade, se as dominantes fossem as mulheres?”

Sargent, P. em Robles, L. (2008), já citado. No original: “¿Nos convertiríamos en seres muy parecidos a los hombres, o idénticos a ellos... o aportaremos nuevos intereses y valores a la sociedad, cambiando tal vez a los hombres en este proceso? ¿Cómo pueden afectarnos los adelantos en el campo de la biología, el mayor control que podremos tener sobre nuestros cuerpos? ¿Qué es lo que sucedería si las mujeres en el futuro retrocedieran a una posición en la que se reafirmara el poder del macho? ¿Y qué pasaría realmente si las dominantes fueran las mujeres?”

Pontualizando alguns casos, referimos que, tanto Charlotte Perkins Gilman, na obra Herland (edição original de 1915), como Ursula K. Le Guin, em A mão esquerda das trevas (1969), criaram cenários futuristas onde as mulheres dominam o mundo. No extremo oposto, em Native tongue (1984), Suzette Haden Elgin reflecte sobre a possibilidade de retrocesso nos direitos de igualdade de género já conquistados. Solveig Nordlund, por sua vez, na adaptação livre de Aparelho voador (...), antecipa uma sociedade onde a experiência e o poder observacional femininos se revelam determinantes para o progresso da humanidade e para a institucionalização da tolerância.

Neste aspecto, e estabelecendo relações de intertextualidade com outros filmes, recordamos O sacrifício (Andrei Tarkovsy, 1986), pela similar ode à vida e às suas possibilidades de reinvenção através do amor. Partindo do microcosmos de uma família disfuncional sueca que se reúne para comemorar o aniversário do patriarca, transmite-se a ideia de que o mundo se encontra à beira de uma catástrofe nuclear. Na eminência do apocalipse, o carteiro da localidade transmite a mensagem celestial, revelando a única possibilidade de salvação: Alexander terá que fazer amor com uma misteriosa empregada da casa, qual reencarnação de bruxa capaz de reverter o destino trágico da humanidade.

* Robles, L. (2008), já citado.

No filme de Tarkovsky, o poder de decisão, de sacrifício e de iniciativa reside assim na personagem masculina, enquanto a criada apenas cumpre uma missão, assumindo as tradicionais auras de mistério, distanciamento e incompreensão que o realizador delega às suas personagens femininas. Por oposição, no filme de Solveig Nordlund, Judite tem um muito maior poder de decisão, competindo-lhe a si a tradicionalmente masculina tarefa de salvação do mundo. Apesar do carácter sacrificial estar também presente, na entrega e libertação do filho do casal, destaca-se antes o fruto do encontro de homens e mulheres que não deixam se amar em tempos de finitude.

O FUTURO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Atendendo aos elementos assinalados no subcapítulo anterior, é possível afirmar-se que poucas terão sido as autoras que se dedicaram à ficção científica ao longo do século XX, encontrando-se a explicação para o facto aparentemente relacionada com a menor percentagem de mulheres que trabalham nos domínios da ciência e tecnologia. À medida que esta percentagem for aumentando, é expectável que o número de autoras conheça um crescimento paralelo, contrariando o pessimismo (ou realismo) revelado por Sam Lundwall, em 1971. Na opinião do autor, os papéis sexuais na ficção científica seriam tão inalteráveis “como o casco de metal da nave espacial”, tratando-se a emancipação “uma palavra desconhecida.”* A ironia da sua observação seria, no entanto, escutada pelos representantes do movimento New Wave, que à época procuravam criar novas formas de ficção, mais centrada na espectacularização da mesma do que na ligação entre ciência, tecnologia e ficção. Para Rafael Lara, esta tentativa, associada às reivindicações feministas que se faziam sentir, originaria uma ficção científica “mais madura, mais preocupada com a coerência das sociedades, das culturas ou dos seres que imagina, e de maior qualidade literária.”**

Em termos históricos, ainda antes do final da década em que Lundwall critica abertamente o género, sublinhamos que, em 1979, seria dado um importante passo no processo de reversão da referida tendência de masculinização da ficção científica, com a estreia do primeiro filme da saga Alien (Ridley Scott), protagonizada por Sigourney Weaver. Apesar das características algo andrógenas da tenente Ripley, esta reflecte um vincado instinto maternal, facilmente conciliado com a liderança da tripulação da nave espacial.

* Lundwall, S. (1976). Em Lara, R. (2005), já citado. No original: “Los roles sexuales en la ciencia-ficción son tan inalterables como el metal del casco de la nave espacial, y la emancipación una palabra desconocida.”

** Lara, R. (2005), já citado. No original: “más madura, más preocupada por la coherencia de las sociedades, de las culturas o de los seres que imagina, y de mayor calidad literaria.”

Estreias posteriores, como Guerra das Estrelas (George Lucas, 1977; Irvin Kershner, 1980; Richard Marquand, 1983; George Lucas, 1999, 2002 e 2005; e Dave Filoni, 2008), O quinto elemento (Luc Besson, 1997), Exterminador Implacável (James Cameron, 1984 e 1991; e McG, 2009) e Matrix (dos irmãos Andy e Lana Wachowski, 1999, 2003 e 2003) aprofundariam esta propensão. Ainda assim e se, por um lado, as novas personagens femininas ultrapassam, de alguma forma, os estereótipos apontados às produções antecedentes, por outro são raros os casos em que estas assumem o protagonismo da acção, continuando esse a caber, na grande maioria das situações, ao herói do filme.

A proposta de contrariar os estereótipos cinematográficos referidos seria assim, na nossa opinião, menos abertamente aceite pela sétima arte do que por realizadores e realizadoras de séries televisivas. Como exemplo citamos X-Files (1993 - 2002), de Chris Carter, cuja acção é centrada numa dupla de agentes do FBI que investiga casos de fenómenos paranormais: Scully é a cientista racional, céptica, calma e equilibrada, enquanto Mulder é o profissional emotivo e intuitivo, crente na existência de extraterrestres. A permanente tensão sexual entre ambos - não resolvida quase até ao final da série - alimenta um guião propositadamente estruturado para atingir uma audiência de ambos os sexos.

Em Bones (2005 -), de Hart Hanson, regista-se uma tentativa e efeito semelhantes. Na série, a ultra competente e socialmente inadaptada Temperence Brennan, antropóloga forense do Instituto Jeffersonian - Washington DC, contracenava com o antigo militar do Exército e actual agente do FBI. Novamente, os avanços e recuos no relacionamento amoroso que se adivinha entre os dois fomentam o interesse do público, numa sucessão de episódios onde o profissionalismo e a racionalidade são características femininas, enquanto o instinto e a dependência relativos à parceira reflectem o personagem masculino. Desta forma, deixamos no ar a questão: terá a televisão uma permeabilidade maior na absorção de avanços e tendências pós-modernistas?

Não nos competindo, num estudo deste âmbito, a tarefa de formular hipóteses de resposta, gostaríamos antes de regressar às especificidades de Aparelho voador (...) enquanto objecto de ficção científica, por considerarmos corresponderem, a diversos níveis, às expectativas de autores/as feministas sobre o género. Nesse sentido, e como já afirmámos anteriormente, não estamos perante uma “mostra tecnofóbica”, equivalente à que Foucault começou por situar num regime panóptico de controlo e vigilância, e que Donna Haraway definiria como “informática da dominação” (um sistema posterior e mais complexo que caracteriza a pós-modernidade). Na lista de filmes que poderiam constar desta categoria inserem-se alguns anteriores a Aparelho voador (...), como Blade runner (Ridley Scott, 1982), Videodrome (David Cronenberg, 1983) ou War games (John Bradham, 1983). Numa fase posterior, correspondente ao final do século XX e início do século XXI, a tecnologia deixa de ser encarada como oposta ao ser humano, passando a instituir-se como o seu prolongamento. A nova forma de relação passa então a ser tendencialmente retratada em obras como Matrix, eXistenZ (David Cronenberg, 1999) ou dos spielbergianos A.I. Inteligência artificial (2001) e Relatório minoritário (2002).

Pela coincidência de contextualização histórica, seria de esperar que Aparelho voador (...) reflectisse uma abordagem semelhante a estes últimos filmes. No entanto, estamos em crer que o minimalismo cinemático (e algo poético) da obra de Nordlund revela, ao invés, uma nostalgia da simplicidade. A arquitectura rectilínea dos anos 50, bem como o próprio guarda-roupa das personagens, parece recuar várias décadas no tempo, situando quem assiste em data e local incertos. Os aparelhos a que Gould recorre para realizar exames médicos são também reconhecíveis e pouco inovadores, num consultório onde a tecnologia não terá chegado a penetrar. Solveig Nordlund daria um toque intimista e estranhamente familiar ao filme, com as habituais restrições económicas a ditarem uma quase ausência de efeitos especiais, pelo que não conseguimos deixar de nos questionar: poderia a poesia ser alcançada de outra forma? A música evocadora seleccionada por Johan Zachrisson, associada à paixão pelos jogos de luz manifestada por Acácio de Almeida, e à montagem cuidada e fluente de Snezana Lalic, complementam o efeito.

Sobre este aspecto, Rosi Braidotti considera igualmente que o ultra-mencionado “triunfo da tecnologia”, abordado na maioria dos filmes de ficção científica, não corresponde a um avanço da criatividade humana, no sentido de produção de novas imagens e representações. Nestas obras, a autora constata uma repetição de temas e clichés antigos, sob o disfarce de avanços científicos, concluindo ser necessário mais do que uma máquina para que se alterem os modelos de pensamento:

“A ciência da ficção, que é o tema do cinema e da literatura de ficção científica, requer mais imaginação e maior igualdade sexual para alcançar uma ‘nova’ representação de uma humanidade pós-moderna. A menos que a nossa cultura responda ao desafio e invente novas formas de expressão que resultem apropriadas, a tecnologia será inútil.”

Braidotti, R. (1996). Un ciberfeminismo diferente. Asociación E-mujeres. Artigo disponível em: <http://e-mujeres.net/content/rosi-braidotti-ciberfeminismo-diferente>, p. 17. No original: “La ficción de la ciencia, que es el tema del cine y la literatura de ciencia ficción, requiere más imaginación y más igualdad sexual para llegar a una ‘nueva’ representación de una humanidad postmoderna. A no ser que nuestra cultura responda al reto e invente formas nuevas de expresión que resulten apropiadas, la tecnología será inútil.”

Tratando-se Aparelho voador (...) de uma das raras ficções científicas realizadas por uma mulher, ao longo de toda a história do cinema, e tendo sido filmada num período em que vários autores ciberfeministas defendem que a tecnologia irá assumir um papel essencial na conquista da igualdade entre os sexos – embora o façam de um ponto de vista ocidental e na pressuposição de um acesso uniforme aos avanços prognosticados – seria expectável que o filme transparecesse algumas destas crenças e valores. Não obstante, e apesar de não ter sido este o alinhamento teórico seguido por Solveig Nordlund, a esperança deixada pela mensagem final parece antecipar essa mesma igualdade: Judite inicia o processo de salvação de uma nova geração de homo sapiens (e, com ela, de toda a humanidade) com base, única e exclusivamente, no seu poder de observação, raciocínio e juízo crítico (sem recurso a modernas técnicas de reprodução, teletransporte ou leitura da mente dos que a rodeiam).

Não se observando, no filme, uma euforia do ciberespaço e do moderno conforto por ele potenciado, tão pouco se perpetua a nostalgia pelos tempos antigos, anteriores ao aparecimento das modernas tecnologias, supostas motivadoras da superficialidade, ímpeto e frieza das relações pessoais. Sugere-se, deste modo, a importância da consciência do tempo presente que Karl Jaspers reflecte na frase colocada em epígrafe no início deste artigo (“Não almejar nem os que passaram nem os que virão. Importa ser de seu próprio tempo.”), e que Hannah Arendt, por sua vez, revisita ao afirmar: “Já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento.” *Encarar as dificuldades contemporâneas, sem recorrer à nostalgia e à glorificação de tempos antigos ou à mistificação do que há-de vir é a proposta da autora, que consagra ainda: “A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Essa é a realidade em que vivemos.”**

Assumindo um posicionamento político e filosófico idêntico ao de Arendt, Rosi Braidotti constata que a procura de refúgio no passado ou no futuro comporta uma atitude negativa, tendo como consequência imediata a negação e negligência da crise crónica do humanismo clássico, para além do não entendimento da transição do mundo humanístico para o mundo pós-humano. Não surpreendentemente, relembra, este auto-engano elementar é inúmeras vezes compensado por movimentos que advogam a chegada do messias. Face a tais contradições da contemporaneidade, a autora sugere que se busquem soluções e novas perspectivas em géneros literários como a ficção científica, por não se encontrarem sobrecarregados de nostalgia e por cultivarem uma ética de lúcido autoconhecimento. Neste sentido, defende que alguns dos mais destacados intérpretes iconoclastas da crise contemporânea são activistas feministas, como a escritora Angela Carter e as fotógrafas Cindy Sherman ou Barbara Kruger. Incluímos Solveig Nordlund, e este seu filme em particular, nesta listagem, já que toda a narrativa se centra na crítica e na procura de soluções alternativas a um sistema instituído, bem como no surgimento de novas identidades. Regressando a uma dimensão humanista da existência, demonstra-se respeito por valores de tolerância e de igualdade, ao mesmo tempo que se questionam as mudanças do presente e se evidencia uma urgência de cuidar do futuro.

Para que esta reflexão ocorra, é também de salientar que a realizadora não apresenta o novo género pós-humano recorrendo às fórmulas “progressistas” utilizadas por grande parte dos filmes de ficção científica, nos quais as crianças são concebidas através de técnicas de reprodução alternativas: em *Alien* é o computador “mãe” que gera novas criaturas; em *The boys from Brazil* (Franklin J. Schaffner, 1978) recorre-se ao processo de clonagem; enquanto os *Gremlins* (Joe Dante, 1984 e 1990) nascem do contacto com a água. Não será esta, no entanto, a opção de Ballard e de Nordlund: em *Aparelho voador (...)* as crianças são concebidas da forma mais convencional possível, entre casais constituídos por homem e mulher.

* Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 13.

** Idem.

Sublinhe-se, por outro lado, que as relações de género filmadas pela realizadora não evoluem para uma (também ela estereotipada) androginia dos corpos e das formas de vestir, comum a várias ficções científicas dos últimos anos (como os já citados *Matrix* ou *Dune*, David Lynch, 1984).

A este respeito, Rosi Braidotti sugere precisamente que uma das grandes contradições das imagens de realidade virtual é a recriação de um maravilhoso “mundo sem sexos”, contígua à reprodução de “algumas das imagens mais banais e simplistas da identidade sexual, e também de classe e raça, que se pode conceber.” *Na sua opinião, a renovação do antigo mito da transcendência como uma fuga do corpo (transposta para a pós-modernidade como uma igualdade entre os sexos, conquistada pela anulação das distinções entre corpos masculinos e femininos), cinge-se a uma repetição do modelo patriarcal clássico que consolidou a masculinidade como abstracção e a feminilidade como um segundo sexo. A negação de uma clara distinção sexual entre os géneros (que existe e que é salutar) conduz assim, na opinião da autora, a um hibridismo amorfo e a uma perda de identidade sexual, que nada tem a ver com as iniciais reivindicações feministas de acesso a uma igualdade de direitos. Neste sentido, o filme de Solveig Nordlund sublinha uma diferenciação profunda entre homens e mulheres, sem que esta sustente a tradicional invisibilidade ou anulação de um dos géneros (o feminino). A evidenciação produzida revela, inclusivamente, o bem-estar alcançado numa relação a dois, quando baseada na compreensão mútua e no respeito pelo outro.

A ETERNA PROCURA DE UM FEMINISMO INCLUSIVO

Nesta fase do artigo, é possível afirmar que uma das razões pelas quais o estudo deste filme é tão interessante de um ponto de vista feminista será o já descrito processo de feminização do conto ballardiano. A centralidade que a realizadora atribui ao encontro de Judite e Carmem remete-nos, no entanto, para outros conceitos igualmente caros aos estudos feministas, sustentando mesmo algumas das reivindicações mais actuais. Em *Aparelho voador (...)*, duas mulheres que aparentemente nada teriam em comum, conseguem compreender-se e aceitar as suas diferenças, permitindo a salvação de uma nova geração de mutantes.

* Braidotti, R. (1996), já citado, p. 17. No original: “las maravillas de un mundo sin sexos mientras que, simultáneamente, reproducen algunas de las imágenes más banales y simplistas de la identidad sexual, y también de clase y raza, que se te puedan ocurrir.”

Contudo, a experiência que partilham, bem como a inesperada capacidade de entendimento, revelam não apenas o mero registo de dados sensoriais (ou a aquisição de habilidades e competências por meio da repetição), mas antes o desenvolvimento de um processo que as situa numa realidade social. De um ponto de vista existencialista, esta será a mesma experiência feminina que Virginia Woolf espelhou nos seus romances, e sobre a qual dissertaria mais aprofundadamente em *Um quarto só para si*. No primeiro ensaio da obra, reflectindo sobre o momento em que pisa o relvado da fictícia Universidade de Oxbridge e se apercebe de que aquele é um terreno reservado a elementos do sexo masculino, a autora afirma:

“Foi assim que dei comigo a caminhar com extrema rapidez por um relvado. Imediatamente apareceu a figura de um homem que me interceptou. Inicialmente, nem compreendi que as gesticulações do curioso objecto com um fraque e uma camisa de cerimónia me fossem dirigidas. O rosto exprimia horror e indignação. Mais o instinto do que a razão vieram em meu auxílio: era um bedel; eu era uma mulher. Isto era o relvado; havia junto uma vereda. Apenas os membros do corpo directivo da universidade e os mestres ali são autorizados; o saibro é o meu lugar.”

Woolf, V. (1929). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'água, ps. 20 e 21.

A acumulação de experiências similares, que invariavelmente as posicionaram como mulher, permitiu assim a Virginia Woolf sintetizar o processo através do qual, de forma mais ou menos consciente, todas as mulheres partilham uma identidade. Por englobar, como vemos, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política, o conceito “experiência” tornar-se-ia recorrente nos estudos sobre mulheres. Ultrapassando o estatuto de mera intuição ou sensibilidade supostamente femininas, produz-se, como relembra Teresa de Lauretis, não por ideias externas, valores ou causas materiais, “mas por um envolvimento pessoal e subjectivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afecto) aos acontecimentos do mundo.”* Por essa razão, autoras como Kathleen Weiler e Iris Young defendem, actualmente, a necessidade de inserção de uma componente empírica na pedagogia e formação feministas, enquanto mecanismo de interiorização e exteriorização, não apenas da experiência imediata e directa, mas também de processos mais gerais e englobantes. Através deste método pedagógico, e segundo grande parte dos seus defensores/as, será possível reflectir-se sobre as melhores estratégias de desenvolvimento de relações sociais emancipatórias.

Na opinião de Kathleen Weiler, o actual período de mudança e de fortes contestações à epistemologia, à educação e à própria organização dos sistemas políticos ocidentais será favorável a uma formação de pendor mais humanista e igualitário, bem como à recuperação de metodologias alternativas de ensino. Neste sentido, a autora sugere uma revisitação da proposta pedagógica formulada por Paulo Freire nos anos 60, mediante uma cuidada e necessária adaptação pós-moderna e integracionista.

* Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. No original: “... but by one's personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world.”, p. 159.

Da mensagem essencial de Freire, desenvolvida a partir do trabalho com camponeses no Brasil, Chile e Guiné Bissau, retém-se, como resumidamente recordamos, que o fim da opressão deverá ser atingido pela contestação dos valores dominantes. Reconhecendo que, “como afirmação eloquente e apaixonada sobre a necessidade e a possibilidade de mudança através da leitura do mundo e da palavra, não há um texto contemporâneo comparável”*, Kathleen Weiler propõe que a pedagogia feminista reveja e enriqueça o projecto freireano de libertação do sujeito.

Entre as principais fragilidades apontadas pela autora à sua pedagogia (e que deveriam, na sua opinião, ser alvo prioritário de reestruturação), encontram-se o uso flagrante do referente masculino (comum na década de 60), e a sua pressuposição de que, quando os oprimidos se percepcionarem na sua relação com o mundo, irão agir colectivamente para o mudar. Para Kathleen Weiler, Freire assumiu uma uniformidade de todos os processos de opressão, ignorando a hipótese de experiências contraditórias. Limitando o estatuto de patrão e operários ao de opressor e oprimidos, a autora afirma não ter sido conjecturada a possibilidade de luta entre pessoas oprimidas por diferentes grupos, para as quais cita dois exemplos: o homem oprimido pelo patrão que, por sua vez, oprime a esposa; e a mulher branca, oprimida pelo sexismo, que oprime a mulher negra.

Consciente da dificuldade de aplicação prática de princípios tão generalistas às teorias feministas (pela não abordagem de especificidades raciais, sexistas ou mesmo físicas) e reiterando sempre a sua necessidade de actualização, a autora nomeia a existência de pontos em comum entre as duas propostas, tais como: a missão de transformação social; a visão da opressão como parte da existência e da consciencialização do ser humano; e a definição da justiça como potencial libertadora e construtora de um mundo melhor. Assumindo uma estrutura heterogénea dos próprios estudos feministas (que abarcam visões tão distintas como socialistas, liberais, pós-modernas, radicais e conservadoras), Weiler considera essencial que se compreenda a raiz da sua pedagogia nos movimentos de libertação das mulheres que, nos anos 60 e 70, buscavam uma mudança social - objectivo comum à pedagogia freireana. O processo de consciencialização da opressão como forma de a anular deverá assim iniciar-se a partir da experiência pessoal, enriquecida, por sua vez, e no caso da pedagogia feminista, pela diversidade de ideologias acima referidas.

A este respeito, recordamos que as próprias teorias feministas enfrentaram críticas semelhantes às que Weiler dirige a Paulo Freire. Desde os anos 70 que diversas autoras e militantes lésbicas e/ou negras - como bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil - contestam fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um ponto de vista redutor de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par deste conceito, Judith Butler rejeitaria a categoria “género” (ainda que promovida pelo feminismo como forma de não cingir a definição da mulher à sua biologia), que considera igualmente normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual:

* Weiler, K. (2004). “Freire e uma pedagogia feminista da diferença.” Em Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres, nº 8. Porto: Celta Editora, p. 94.

“A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes através de uma matriz de regras de género igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, compreendidos estes conceitos como atributos que designam ‘homem’ e ‘mulher’.”

Butler, J. (1999). Gender trouble - feminism and the subversion of identity. New York and London: Routledge, p. 23. No original: “The notion that there might be a ‘truth’ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female’.”

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de género exclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, em simultâneo, o carácter construído (e contestável) dessa mesma identidade. Na opinião da autora, a matriz cultural através da qual esta se tornou inteligível implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ - nomeadamente aquelas em que o género não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do género.”* A teorização da experiência quotidiana prevista pela pedagogia feminista manifesta assim, segundo Judith Butler, uma tendência incontornável para a homogeneização, reforçando o que já tinha sido socialmente instituído como normal e desviante. O dilema com que, nos últimos anos, as propostas deste teor se têm confrontado - e que as fez evoluir para correntes cada vez mais específicas, como o ecofeminismo e o feminismo queer, entre outras - é ainda o de descrever as mulheres como um colectivo social, evitando um falso essencialismo que normaliza e exclui. Tendo sido acusadas de etnocentrismo, as autoras e autores feministas necessitam actualmente, de acordo com Butler, de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades.

Perante os desafios colocados, e numa tentativa de resposta aos mesmos, Iris Young relembra que a negação da existência de um colectivo social mulheres tem como consequência o reforço dos privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas”**. Na sua opinião, a consciencialização é fundamental para que as próprias mulheres deixem de percepcionar os seus problemas e sofrimentos como pessoais e intransmissíveis, devendo entender-se a opressão como um processo sistemático, estrutural e institucional. Para concretização destes objectivos, a autora propõe que deixem de se empregar os termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, e se use antes o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em Crítica da razão dialéctica (de 1960). Conceptualizar o género como uma série social - um tipo específico de colectividade que o filósofo distingue dos grupos - terá como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade.

* Idem. No original: “(...) certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ — that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender.”

** Young, I. M. (2004). “O género como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social.” Em Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres, nº 8. Porto: Celta Editora, ps. 118 e 119.

Numa serialidade, defende Young, “a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo. Todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio”*, tal como na mencionada partilha de experiências entre as personagens femininas de *Aparelho voador* (...), em que Judite se coloca a si própria no lugar de Carmem.

Concretizando a sua tese, Iris Young sublinha não existirem condições específicas para fazer parte de uma série: os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si. Na definição sartriana, a unidade da série é amorfa e volátil, sendo o estatuto de membro definido pela vivência em torno das mesmas estruturas práctico-inertes do dia-a-dia. Mulher será, deste modo, e segundo Young, “o nome de uma relação estrutural com objectos materiais tal como foram produzidos e organizados por uma história anterior, que conserva necessidades materiais de práticas passadas.”** Mulheres são, em conclusão, os seres humanos posicionados como femininos por determinadas actividades, entre as quais inevitavelmente se encontram as associadas ao corpo feminino (gravidez, parto e/ou amamentação), a par de outras menos óbvias (como o uso de certas representações visuais e verbais, roupas, cosméticos e o próprio design de determinadas peças de mobiliário).

Nesta perspectiva, a experiência serializada de pertença a um género deixa de implicar o reconhecimento mútuo e a identificação positiva de cada elemento enquanto parte de um grupo. Assumir “eu sou mulher” é, de acordo com Young, um facto anónimo que não me define na minha individualidade colectiva, mas que me possibilita trocar de lugar com outras mulheres da série. E a autora exemplifica:

“Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objecto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência despersonaliza-me, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade.”

Idem, p. 131.

As estruturas de género, tal como as estruturas de raça, classe ou religião, não nomeiam, portanto, quaisquer atributos dos sujeitos (nem tão pouco constituem uma identidade), mas antes determinam necessidades práctico-inertes, que condicionam as suas vidas e com as quais terão de lidar. A forma como o decidem fazer varia em função do contexto ou da personalidade de cada um/a, podendo chegar ao ponto da ocultação de características num processo de autodefinição. Dizer que uma pessoa é uma mulher pode assim prever algo sobre os constrangimentos e expectativas gerais com que terá de lidar, mas não antecipa, como relembra Young, qualquer visão sobre os seus valores, atitudes e posicionamento social.

* Idem, p. 125.

** Idem, p. 129.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, gostaríamos de sublinhar que a recuperação do conceito “serialidade” operada por Iris Young reflecte dois princípios fundamentais que dissolvem, no nosso entender, as eternas acusações de homogeneização e etnocentrismo apontadas às propostas feministas, nomeadamente: a existência de inúmeras mulheres que não consideram o facto de serem mulheres como parte essencial da sua identidade; e as inúmeras variações identitárias entre as que se assumem como tal. Coincidentemente, esta é também a mensagem filosófica (e política) transmitida pelo filme, uma vez que, mediante a transposição do conto ballardiano para a sétima arte, as suas personagens femininas passam a ser reconhecidas como elementos de uma série. Deste modo, ao colocar-se no lugar de Carmem, Judite encara-a como alguém diferente, mas igual a si, situando-a numa realidade onde também ela poderia existir.

De um ponto de vista existencialista “ser mulher” será exactamente isso, pelo que consideramos que a versão cinematográfica de *Aparelho voador a baixa altitude* ultrapassa os obstáculos colocados a uma potencialmente danosa generalização do conceito. Configurando o entendimento entre as duas mulheres de características genéticas e competências linguísticas distintas como a solução ou a esperança para os problemas da humanidade, Solveig Nordlund valoriza a experiência e o conhecimento próprios de um género, abstendo-se de considerações místicas sobre uma suposta essência feminina.

Ao mesmo tempo, por entre os cenários caóticos de futuros cinzentos aqui recriados, reconhecemos que a origem dos problemas humanos representa um ciclo quase-nietzschiano de “eterno retorno” ao longo da História. O medo da diferença, realisticamente apontado por Hannah Arendt como a génese de movimentos anti-semitas, imperialistas e totalitários, permanecerá, na visão ficcionada de Ballard e Nordlund, como a base de um sistema despótico e de uma normalidade subjectivamente imposta. Face à apocalíptica contestação de Dostoievski, “se Deus morreu, tudo é possível”, Solveig Nordlund filma sobre o necessário estabelecimento de novos limites, valores e ideais, com uma esperança romântica de salvação pelo amor. Através dele espera-se que surja um maior cuidado e atenção para com o outro, numa integração humanista de múltiplas maneiras de ser.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Ballard, J. G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ballard, J. G. (2008). *Miracles of life - an autobiography*. New York: Harper Collins Publishers.
- Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'água.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble – feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- Gasiorek, A. (2005). *JG Ballard*. Manchester: Manchester University Press.
- Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português (volume 1: 1962/1988)*. Lisboa: Caminho.
- Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Paperback.
- Woolf, V. (1929). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'água.

ARTIGOS REFERIDOS

- Braidotti, R. (1996). *Un ciberfeminismo diferente*. Asociación E-mujeres.
- Artigo disponível em: <http://e-mujeres.net/content/rosi-braidotti-ciberfeminismo-diferente>
- Couto, M. (2011). *Mudar o medo*. Estoril: Estoril Conferences.
- Vídeo da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>
- Elías, C. A. (2007). "Gênero e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica"
- Em: *Outra travessia – revista de pós-graduação em Literatura*. Florianópolis, Santa Catarina.
- Lameira, J. "O maverick do cinema português". *Suplemento Ípsilon, Jornal Público*: 7 de Setembro de 2012.
- Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>
- Lara, R. (2005). "Mujer, feminismo y ciencia-ficción". Em: *Página Abierta*, nº 162.
- exto disponível em: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>.
- Palma, R. (2009). "O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português."
- Em: *8º Lusocom. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias*: Lisboa.
- Disponível em: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/46/22>
- Robles, L. (2008). "Mujeres y ciencia ficción". Em: *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto disponível no blog da autora,
- em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficc%C3%B3n>
- Weiler, K. (2004). "Freire e uma pedagogia feminista da diferença." Em: *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*, nº 8. Porto: Celta Editora.
- Young, I. M. (2004). "O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social."
- Em *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*, nº 8. Porto: Celta Editora.

FILMOGRAFIA DE SOLVEIG NORDLUND:

- A filha* (2003).
- A lei da terra* (1976).
- A morte de Carlos Gardel* (2011).
- Aparelho voador a baixa altitude* (2002).
- Até amanhã, Mário* (1994).
- Comédia infantil* (1998).
- Dina e Django* (1983).
- Nem pássaro nem peixe* (1978).
- O espelho lento* (2010).

FILMOGRAFIA

- A ameaça de andrómena* (Robert Wise, 1971).
- A guerra dos mundos* (Byron Haskin, 1953).
- A.I. Inteligência artificial* (Steven Spielberg, 2001).
- Blade runner* (Ridley Scott, 1982).
- Crash* (David Cronenberg; 1996).
- eXistenZ* (David Cronenberg, 1999).
- Exterminador implacável* (James Cameron, 1984; James Cameron, 1991; e McG, 2009).
- Guerra das estrelas* (George Lucas, 1977; Irvin Kershner, 1980; Richard Marquand, 1983; George Lucas, 1999; George Lucas, 2002; George Lucas, 2005; e Dave Filoni, 2008).
- Império do sol* (Steven Spielberg; 1987).
- Matrix* (dos irmãos Andy e Lana Wachowski: 1999, 2003 e 2003).
- Metropolis* (Fritz Lang, 1927).
- Relatório minoritário* (Steven Spielberg, 2002).
- Solaris* (Andrey Tarkovskiy, 1972).
- Viagem fantástica* (Richard Fleischer, 1966).
- Videodrome* (David Cronenberg, 1983).
- War games* (John Bradham, 1983).
- 2001, odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968).



CENA DE CINEMA

*questões sobre a escrita do
roteiro cinematográfico*

Sérgio Puccini

RESUMO | Esse artigo analisa aspectos ligados à experiência da escrita do roteiro cinematográfico partindo daquilo que seria sua unidade menor: a cena dramática. A análise situa o processo da escrita do roteiro dentro do campo das escritas dramáticas, estabelecendo relações com o texto teatral naquilo que seriam as diferenças entre as duas formas de escrita.

PALAVRAS-CHAVE | Roteiro de cinema; Cena dramática; Teatro.

ABSTRACT | This article examines aspects of the the screenplay writing experience starting with what would be its smallest unit: the dramatic scene. The analysis situates the process of the screenplay writing within the field of dramatic writing, establishing relations with the theatrical text in what are the differences between the two forms of writing.

KEYWORDS | Screenplay; Dramatic scene; Theater.

Sérgio Puccini é Mestre e Doutor em Multimeios pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios, IA/UNICAMP. Professor do Instituto de Artes de Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. É autor do livro Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção (Papirus, 2011).

MUITO embora seja o principal documento para a organização de um produto voltado para a tela, o roteiro de cinema, na forma padrão do roteiro de ficção, se sustenta em um elemento herdado da dramaturgia de palco, qual seja, a cena dramática*. A cena dramática, menor parte na divisão do ato de um texto teatral, vem a ser também a menor parte do roteiro de cinema em torno da qual toda a narrativa irá se articular. A cena é o elemento de continuidade dentro de uma ação maior que se estende além dos limites impostos pelas unidades de tempo e lugar.

No teatro, o recurso da utilização da cena dramática, que quebra a continuidade do ato, marca uma intervenção épica, tipicamente narrativa, dentro de uma forma dramática que tem nos contornos do palco seu elemento de convergência**. Embora freqüente, a livre adoção da cena, sob o impulso de se criar nova localização espacial para a ação, é procedimento de risco no teatro. Atrelada à maior liberdade na condução e apresentação dos eventos da história, liberdade garantida pela livre manipulação do espaço e do tempo da história possibilitada pela inserção de novas cenas dentro do contínuo do ato, está a conseqüente quebra da cadeia dialógica. O excesso de quebras causa o esvaziamento de uma tensão dramática que no drama vem a ser preferencialmente sustentada pela progressão contínua das réplicas e tréplicas dos personagens. A cada nova cena, instaura-se uma nova situação, o que equivale a dizer que uma determinada situação dramática poderá ser alterada ou renovada pela imposição de um artifício narrativo e não por uma evolução orgânica, concebida e insuflada dentro do quadro das motivações e movimentações do núcleo dramático, expressa pelo diálogo entre os personagens. A demasiada quebra da continuidade dialógica reduz a preponderância do diálogo na consumação da tensão dramática. Muito embora as manifestações teatrais não se conformem apenas a um modelo que erige o texto como principal componente do espetáculo, no que concerne especificamente ao texto teatral, o diálogo ainda é o componente principal que distingue a expressão dramatúrgica. É pouco provável encontrar qualidade em um texto teatral carregado por um diálogo sem força expressiva. Para que manifeste sua força, o diálogo dramático precisa de fôlego e de uma duração mínima para um desenvolvimento eficaz. A interrupção da cadeia dialógica vem a ser uma das razões pelas quais a excessiva proliferação de cenas, em um texto teatral, nem sempre encontra boa acolhida por parte do meio a que este texto se destina.*** Outra conseqüência da proliferação de cenas no teatro está relacionada com uma especificidade técnica do meio. No teatro as transições espaciais determinadas pelo texto exigem mais da interferência criativa do encenador bem como da máquina teatral, o que ressalta o papel do dispositivo cênico na composição do espetáculo (aqui o risco não é assumido pelo texto mas pela concepção do espetáculo cênico). No cinema, ao contrário, essas transições são assimiláveis de forma transparente pela técnica da montagem cinematográfica que permite uma livre manipulação do espaço no decorrer da ação. Pela possibilidade de acesso aos recursos da montagem, a cena dramática adquire, no roteiro de cinema, um status que não possui no teatro.

* Em uma tentativa de se livrar da herança teatral e afirmar a autonomia do meio cinematográfico, é comum encontrarmos em roteiros e planilhas de produção, como análise técnica, ordem do dia e plano de filmagem, a substituição do termo cena pelo termo seqüência. Em alguns casos, esses mesmos documentos de produção utilizam o termo cena quando fazem menção ao que seria mais conhecido como plano cinematográfico. Seja qual for a denominação adotada, a confusão está ligada somente a uma alteração de nomes que não implica em uma mudança conceitual daquilo que estamos chamando aqui como a menor parte do roteiro.

** A concepção de cena que estamos utilizando não é a mesma utilizada no drama clássico, no qual sua marcação é limitada à entrada e saída dos personagens. No drama clássico, principalmente aquele guiado pelas normas rígidas do aristotelismo francês, a cena não possui a ampla autonomia, em relação ao ato, que irá conhecer no teatro de Shakespeare e do período romântico, por exemplo.

*** Sobre esse assunto, ver crítica de Décio de Almeida Prado à peça *Toda nudez será castigada*, em Nelson Rodrigues radicaliza a adoção de cenas na quebra da continuidade do ato. Em PRADO, Décio de Almeida. Exercício findo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 109.

A CENA DO ROTEIRO

Dentro do modelo dominante de formatação do roteiro de cinema, o início da cena dramática é sempre identificado por um cabeçalho que indica a localização cenográfica e o período do dia em que será realizada a filmagem, conforme vemos no exemplo a seguir:

CENA 2 - TERRENO BALDIO - EXTERIOR/DIA

*André sai do supermercado, caminha pela calçada até um terreno baldio ao lado do supermercado. Ele olha para os lados, abre a mochila, revelando uma grande quantidade de dinheiro, notas de cem e cinquenta. Despeja o dinheiro no chão. Derrama álcool sobre o dinheiro e acende um fósforo. O dinheiro queima.**

Qualquer alteração no tempo e no espaço, ou seja, qualquer quebra da continuidade da ação descrita, determinará o fim de uma cena e o início de outra. A cena é a partícula rigorosamente dramática no corpo de um texto que é, por vocação, narrativo, o texto cinematográfico. Como instrumento de um projeto narrativo, a cena do roteiro de cinema possui uma versatilidade rara se comparada com a cena do texto teatral. Seus formatos e funções se diversificam, podendo incluir cenas sem conteúdo dramático como as cenas de transição, de duração ínfima, que pouco se adaptam às convenções do palco e que servem à narrativa para informar a movimentação dos personagens pelo espaço e/ou pelo tempo da ação.

O tratamento da cena, dado pela maioria dos manuais de roteiro, apregoa, invariavelmente, a necessidade de que esta venha a ser concebida como o núcleo de uma ação dramática maior a ela integrada. A funcionalidade da cena está estreitamente ligada a eficácia de sua força motriz. A cena, como peça perfeitamente ajustada ao grande motor dramático da história, deve levar a história adiante. De Syd Field: “A cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece - onde algo específico acontece. É uma unidade específica de ação - e o lugar em que você conta sua história. (...) O propósito da cena é mover a história adiante.” (FIELD, 1995, p. 112) De David Howard e Edward Mabley: “Num certo sentido, uma cena é como uma peça de um ato, que se encaixa na cena anterior e na seguinte para formar o todo. Quando construída convencionalmente (como o são muitas das melhores), a cena tem um protagonista, do mesmo modo que a história completa. Além disso, as melhores cenas têm um objetivo, obstáculos, uma culminância e uma resolução.” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 145)

* FURTADO, Jorge. O homem que copiava. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/homcop1.txt>>. Acesso em 07/01/2006.

A rigor, para que seja dramática, é necessário que a cena apresente algum conflito, configurado através do choque de intenções contrárias entre duas ou mais personagens, ou entre personagens e alguma força antagônica. No modelo aristotélico, que prega a adoção da unidade de ação como princípio fundamental para a composição da peça, a cena é uma célula da ação dramática, trás em si elementos dessa ação principal mesmo que não esteja, em um primeiro momento, claramente vinculada a esta, caso típico das cenas que introduzem pistas falsas para enganar o espectador em sua investigação particular a cerca dos rumos da história. A função da cena é fazer a ação avançar. No caso das cenas essenciais, e no modelo aristotélico todas as cenas devem ser essenciais caso contrário deverão ser descartadas, a cena é parte fundamental da ação sem a qual esta não encontrará uma progressão convincente rumo ao clímax e ao desfecho final.*

CENA, PALAVRA, IMAGEM

É na criação e ordenação de cenas dramáticas que se encontra a principal contribuição do roteirista para a construção narrativa do filme. A constatação dessa especificidade no campo de trabalho do roteirista trás consigo um problema central em relação ao papel da escrita do filme que está ligado à relação palavra-imagem. É comum vermos associado a escrita de um roteiro com uma série de descrições de imagens para o filme (muito embora uma peça audiovisual não se resuma apenas ao conteúdo das suas imagens). É na descrição de imagens que se encontra o maior desafio para o roteirista. De fato, o roteiro, para ser cinematográfico, deve se ater apenas àquilo que está ao alcance do olhar, seu texto tem necessariamente de estar submetido a essa condição de descrever sempre alguma coisa que é dada a ver. No trabalho do roteirista, a recorrência a esse universo imagético ocorre em um nível elementar de sugestão de imagens. Grande parte dessas imagens está relacionada a um quadro expressivo dominado pelo ator (que personifica um personagem no filme) e por aqueles objetos de cena com função dramática. Além disso, soma-se a indicação, feita de modo sintético, do cenário onde a ação transcorre. Essa indicação aparece preferencialmente na rubrica inicial que traz a descrição dos componentes básicos da cena: cenário, personagens e suas respectivas ações e disposições espaciais. No caso do exemplo do roteiro de Jorge Furtado citado acima, vemos a movimentação de um personagem, André, por um espaço cenográfico elementar, os arredores de um supermercado no qual se encontra um terreno baldio, e a descrição de sua ação ao se livrar de uma grande soma de dinheiro. No caso dos objetos de cena com função dramática temos a mochila (que serve para esconder o dinheiro), o dinheiro (objeto principal da cena), uma garrafa de álcool e uma caixa de fósforos, todos servindo a ação dramática do personagem.

* No contexto dessa análise, não estaremos trabalhando com esse rigor conceitual. Estamos considerando também como cena dramática cenas que descrevem situações não conflituosas. Serão consideradas dramáticas apenas por proporem a encenação de um determinado evento de uma história.

Não temos a descrição de como esse personagem está vestido, seu figurino, qual a configuração exata da fachada do supermercado (se é grande, pequeno, cor da parede, luminoso, etc), de como é exatamente o terreno baldio (se é repleto de mato, mato alto, mato baixo, com lixo, sem lixo, etc), detalhes que vão aparecer na imagem do filme mas que não interessam ao roteiro.

Adotando como referência de análise o modelo de roteiro literário, que antecede a escrita do roteiro técnico, portanto um roteiro que ainda não apresenta descrições de planos de câmera, a cada início de cena teríamos, como ponto de partida na construção dessa imagem mental que guiará a composição do quadro cinematográfico, algo equivalente a um plano geral, também conhecido como plano de situação, que estabelece de antemão o espaço cenográfico para o espectador. O domínio desse plano geral, que está mais submetido à noção de espaço cenográfico do que à de espaço cinematográfico, poderá ser quebrado por uma série de alusões imagéticas contidas no fluxo do texto do roteiro, às quais o diretor normalmente se atém no momento em que está cuidando da decupagem técnica. Retornando novamente ao exemplo acima, dois detalhes principais descritos na cena que poderiam atrair uma atenção especial da câmera seriam a movimentação do olhar do personagem (Ele olha para os lados), que ressalta sua apreensão, e o monte de dinheiro (notas de cem e cinquenta), objeto que domina toda a cena. Estaria assim contida no texto do roteiro a sugestão de dois cortes que quebrariam o domínio do plano geral ao inserirem dois planos próximos que dariam ênfase no olhar e no dinheiro.

Não cabe ao roteirista fazer uma descrição detalhada de imagens, além de ser imprecisa, a descrição detalhada de cada quadro cinematográfico se estenderia por um número infundável de páginas sem encontrar, ao final, qualquer justificativa para o bom planejamento do filme*. O quadro é outro quando essa sugestão de composição de imagens encontra na descrição de situações, dramáticas ou não, seu ponto de apoio. É na descrição de situações, vivenciadas por personagens, que se encontra o campo de total domínio para aquele que se utiliza da palavra para pensar o filme. Essas situações irão incorporar tanto a movimentação e a gestualidade dos personagens como o cenário e os objetos de cena, dando assim substância a um universo de ficção imaginado pelo roteirista. A situação colocada no roteiro será a base para se pensar na composição de cada plano cinematográfico, incluindo aí enquadramento e trabalho de câmera, momento em que a ocupação de um espaço cenográfico será transposta e ajustada às exigências de um espaço cinematográfico.

A composição do quadro cinematográfico pode ser esboçada, em um momento posterior ao da escrita do roteiro, através da feitura de um storyboard, um mapa de filmagem composto por uma série de desenhos ilustrando os principais quadros do filme com as respectivas indicações de possíveis movimentações de câmera, atores e objetos de cena. A construção dos planos cinematográficos, contendo de forma detalhada todos os enquadramentos, trabalho de câmera, qualidade, incidência e intensidade de luz, etc, só se efetivará no momento da filmagem.

* Um exemplo da dificuldade de se descrever detalhadamente as imagens de um filme se encontra nas publicações que trazem, ao invés do roteiro, transcrições de filmes de importância histórica como por exemplo: RENOIR, Jean. *La règle du jeu, nouveau découpage intégral*. Paris: L'é Livre de Poche, 1999.

Em outras palavras, a modelação do quadro imagético do filme é uma decisão de filmagem atribuída ao diretor com o auxílio de seu diretor de fotografia.

É, pois, por um critério de segurança e de controle do universo de representação, que o campo de domínio do roteirista se concentra no da elaboração de cenas dramáticas e não no de planos de filmagem, de domínio do diretor do filme. No momento da escrita do roteiro literário, o apelo à visualidade, que obrigatoriamente deverá estar contido no texto, não está necessariamente ligado a uma visualidade tipicamente cinematográfica. A expressão visual do roteiro ainda é uma expressão da visualidade cenográfica. No que concerne à elaboração da cena, a preocupação central do roteirista é a de apresentar uma situação - e desdobrá-la em várias situações, sob o impulso de uma ação - e não a de descrever uma sucessão descontínua de planos. No roteiro literário, a descrição das imagens estará submetida à descrição da situação e não ainda às exigências do plano, constatação a que também chega Jean-Claude Bernadet, resultado da sua experiência com a prática da roteirização. Diz ele: "O roteiro não deve ser a descrição verbal de um filme que posteriormente o diretor executaria. Do roteirista se espera a construção da narrativa, a divisão em cenas, a descrição das ações, e os diálogos, a partir de que o realizador elaborará a sua direção." (BERNADET, 2004, p. 13)

A CENA ENTRE O TEATRO E O CINEMA

A predominância do espaço cenográfico na visualização dos elementos de cena do roteiro não cria um vínculo obrigatório desta com uma concepção de cena tipicamente teatral. Ao contrário, o modo de concepção e realização da cena, no roteiro, parte de um pressuposto que expressa uma diferença radical, na experiência da escrita, entre os textos cinematográfico e teatral. Falamos, mais precisamente, dos modos específicos com que os dois textos tratam do lugar da representação.*

A diferença entre escrever uma cena para o teatro e escrever uma cena para o cinema é determinada, a priori, por uma norma do estatuto de cada um dos enunciados. Tanto uma peça de teatro como um roteiro de cinema trás estampado em suas primeiras linhas de apresentação o meio ao qual o texto se destina. Ambos os textos propõem uma representação encampada por atores. No teatro, esta representação ocorre em um local privilegiado, o palco, que tem seus contornos claramente definidos para o espectador. Diante do palco, o espectador irá estabelecer uma distância segura. Essa distância deverá ter uma extensão mínima o suficiente para este consiga obter uma total visualização de todo o espaço cenográfico.

* Sobre o local da representação no cinema e no teatro ver BAZIN, André. O cinema, ensaios. São Paulo; Brasiliense, 1991, p. 146-147.

O palco pode adquirir formas diversas, o que afeta diretamente a relação deste para com o espectador, da clássica polarização palco-platéia do palco italiano, às formas que buscam um maior envolvimento entre a cena e o público, como o caso do palco elisabetano ou de propostas ligadas ao teatro contemporâneo como aquelas diretamente influenciadas pelos escritos teóricos de Antonin Artaud. Esse espaço privilegiado de representação pode ainda reservar surpresas para o espectador no decorrer da apresentação teatral, como a da revelação de novos espaços, até então ocultos, que podem alterar uma percepção inicial da abrangência da construção cênica, ou de efeitos de luz que criam novas ambientações para a cena. Qualquer que venha a ser o caso, a percepção, por parte do espectador, do local de representação será sempre uma percepção distanciada e totalizante, comandada por um olhar que tem o domínio de todo o espaço cenográfico. Outro fator comum no teatro diz respeito à imobilidade do espectador. A distância de observação do espectador de teatro em relação à cena é uma distância fixa. O que equivale a dizer que o espectador mantém sempre um mesmo ponto de vista do local de representação. Todas essas relações impõem, ao dramaturgo, um modo de comunicar entre palco e platéia, o que poderíamos chamar de um modo da teatralidade. O teatro não admite o gesto pequeno, o detalhe, a intimidade. Se estas qualidades estiverem no conjunto de ambições do dramaturgo, serão alcançadas apenas de forma aproximada, não com a intensidade que observamos no cinema. Mais do que isso, a intimidade no teatro exige que se remova a representação do grande palco em troca de lugares menores que possibilite o contato próximo entre o ator e seu público, o que implica em uma sensível diminuição do número de espectadores por espetáculo.

Já o roteiro de cinema não trabalha com a mesma noção de palco, como local único e privilegiado da representação, mas com um espaço mais aberto sem limites claramente definidos, um lugar do mundo. Ao trabalhar com essa noção de lugar do mundo, o roteirista trabalha também com uma noção de onipresença. Ausente a figura do palco, como espaço geográfico que centraliza uma representação, fica desfeita as limitações espaciais que acomodariam a movimentação dos personagens em cena. Em vez de um espaço único (o palco) que será revestido por uma ou várias ambientações cenográficas, abre-se ao roteirista a possibilidade de se trabalhar com uma diversidade de espaços do mundo, cada um deles com sua própria ambientação cenográfica, o que significa “colar” o espectador ao personagem e não ao espaço de representação, o palco. No espaço cenográfico do cinema (pensado ainda na maneira como este é tratado no roteiro) o espaço da representação possui tanto interesse quanto o espaço que está além. Para o espectador de cinema e, por contaminação, para o leitor do roteiro, tão real quanto o espaço que está diante de si, na tela, é o espaço que está fora da tela, mesmo que esse espaço nunca venha a ser revelado a ele. Tudo o que está fora de quadro é percebido como uma extensão do mundo que, embora não nos seja dada a olhar, é parte do espaço de domínio do personagem.* À essa dispersão épica, que quebra com a concentração dramática do palco, soma-se a possibilidade de se trabalhar com uma relação de proximidade do espectador com a cena (o personagem e seu entorno).

* Sobre esse assunto ver: Nana ou “os dois espaços” em: BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

Ir a todos os lugares onde a história acontece e, mais do que isso, poder ter um contato íntimo com cada um dos personagens, perceber o gesto pequeno, o detalhe, aspectos que poderão ser ressaltados depois com a posterior inserção de planos próximos na montagem. O planejamento de uma cena, no roteiro, leva em consideração um ponto de observação privilegiado, do espectador, que o coloca dentro do local da representação, dentro do cenário. Como consequência, a representação não precisa mais transpor uma distância para alcançar o espectador. A expressão física do ator não precisa ir além do espaço cenográfico ao qual ele está circunscrito, se comunica apenas com esse espaço. Em relação à expressão do ator teatral, cujo domínio se estende para além das dimensões do palco, a expressão do ator cinematográfico é uma expressão da intimidade, que encontra sua justificativa apenas dentro do universo da ficção.

A constatação expressa aqui, referente ao lugar da representação, liberta o roteiro da dependência do texto teatral. Para aquele que trabalha com o texto dramático, trata-se de dois campos de atuação com possibilidades expressivas distintas a serem exploradas. Para o cinema, a escrita de cenas dramáticas serve apenas para a organização textual do filme, ela existe, como autônoma, apenas na primeira etapa de roteirização. É uma descrição que é feita pelo roteirista para ser, posteriormente, picotada, na forma de diversos planos, pelo diretor. O plano se apropria dos elementos da cena e os re-configuram. Pela forma do recorte, o plano opera uma seleção dos elementos inscritos em um espaço maior. Eventualmente o diretor pode se valer de uma noção de equivalência (equivalência virtual!) entre plano e cena, fato comum no primeiro cinema em que a câmera se limitava ao papel de registrar, de uma posição fixa, o evento dramático em toda a sua duração. A cena dramática só terá função no período de pré-produção do filme. Servirá para criar uma ambientação cenográfica fundamental no interior da qual ocorrerá um acontecimento a ser registrado através das tomadas de câmera de acordo com as descrições de planos, encontradas no roteiro técnico. A cena trás a descrição do evento a ser registrado e não do “como” esse mesmo evento deverá ser registrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo parte de uma assimilação assumidamente clássica tanto no que diz respeito as referências teatrais como as cinematográficas, no que concerne a escrita de seu texto dramático. O que se pretende é estabelecer um ponto de partida para uma reflexão a cerca dos processos de escrita do roteiro de cinema. Poderíamos, no entanto, ir além, inspirados, quem sabe, em um contato mais próximo com nomes da dramaturgia contemporânea como Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, Heiner Muller, Harold Pinter, entre outros.

Pinter, aliás foi também um excelente roteirista de cinema tendo, de certa forma, investido em uma concepção de cena distante dos modelos clássicos no que diz respeito às estruturas externas e internas, nem sempre guiada por um quadro de motivações preso a uma lógica clássica.

Em relação às referências cinematográficas, o artigo se apoia em uma concepção de roteiro fortemente baseada na construção de uma *mise-en-scène*. Vale lembrar que um trabalho de direção pode muito bem esvaziar nossa percepção de cena, tanto no que diz respeito à percepção espacial, de domínio do ator, como em relação ao seu conteúdo dramático. É o que Jacques Aumont comenta em relação ao trabalho do diretor Claire Denis em *L'intrus*:

(...) não há encenação no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores - principalmente os rostos em grande plano - , o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espaço-temporais entre personagens e entre planos.
(AUMONT, 2008, p. 179)

Tais opções de decupagem poderiam vir sugeridas por um roteiro cujo texto levasse em conta essa fragmentação, a descrição da parte para cobrir um todo sem necessariamente levar em consideração o efeito de continuidade da cena, principalmente no que concerne à percepção do espaço de representação. Quem sabe, um texto que se valesse mais das associações livres do romance, com forte apelo poético. Não estaríamos mais falando de cena dramática. A questão seria apenas equilibrar a liberdade de escrita com as exigências que envolvem uma produção cinematográfica. Sabemos, no entanto, que esse não é o caso em relação à forma de trabalho de Claire Denis no que tange à escrita do roteiro. Claire Denis não chega a abandonar a cena como base de sua decupagem, o que, aliás, vem a ser bem perceptível em seus filmes. A própria diretora, quando perguntada a cerca da formatação de seus roteiros, responde que, na aparência, seus roteiros não diferem em nada de um roteiro padrão, com cenas, números de sequência, etc.* O caso certamente seria outro se utilizássemos como referência filmes de caráter mais experimental como *Sem sol* (*Sans soleil*, 1983), de Chris Marker, documentário de montagem cuja estrutura é toda apoiada na intervenção épica e poética de uma locução fora de campo que constura, com o texto, imagens obtidas em lugares como Japão e Guiné-Bissau, tão distantes um do outro.

Apesar de haver um certo consenso entre os manuais de roteiro no que diz respeito a uma forma de escrita padrão, nem todos os roteiros de cinema são necessariamente escritos a partir da cena dramática. Em livro *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção* (PUCCINI, 2011), comentamos largamente sobre esses outros tipos de roteiros escritos, no caso, para orientar a produção de um filme documentário. Nosso interesse, no entanto, foi o de se ater às questões relativas à cena do roteiro e ao seu processo de escrita, o que orientou todo o percurso de reflexão. Estamos, portanto, tratando de um tipo de escrita dramática que serve aos propósitos de um filme.

* Em *In the Limelight*: Claire Denis disponível em <http://www.berlinale-talentcampus.de/story/48/3548.html>, acesso 27/03/2012.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *O caso dos irmãos Naves, roteiro original*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996.
- PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Editora Papirus, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



EL ARTE DE ESQUIVAR LA CENSURA Y LA REPRESION

teatro y dictaduras del cono sur

Mario A. Rojas
The Catholic University of America

EL TEATRO Y SUS VARIABLES INTER Y EXTRA TEXTUALES

El teatro es un arte que sólo adquiere pleno sentido en su enunciación escénica, en la instancia única en que un actor o grupo de actores se interrelacionan con un público congregado en una plaza, en un parque, en la calle de una ciudad o, lo más usual, en un espacio escénico convencional con una escenografía especialmente diseñada para su representación. Tanto en su escritura como en su realización escénica, el texto teatral o espectacular no depende sólo del uso de un repertorio de signos y códigos escénicos, del talento y trabajo de dramaturgos, directores, escenógrafos, técnicos de luz y sonido, y elenco, sino también de muchas variables contextuales o externas que intervienen en su producción y recepción. Una crisis económica, un espacio escénico diferente al original (tal como puede suceder en los festivales de teatro), la censura de un régimen autoritario sea local o nacional, repercuten en una puesta en escena.

En este artículo, al referirnos al teatro del periodo dictatorial y de la post-dictadura que se produjo en la Argentina, Chile y Uruguay, países del llamado Cono Sur, pondremos atención a aquellos factores que fueron determinantes en su producción y recepción, en particular, la fuerte censura aplicada al teatro. En nuestra exposición consideremos sólo el teatro representado que, a nuestro parecer, tuvo un fuerte impacto en el ambiente cultural del país; a ese teatro, que con su decir y hacer, desafió a la represión dictatorial. Como chileno, el acento estará puesto en el teatro de mi país. Concluiremos con una mención del teatro que, una vez terminadas las dictaduras, testimonia sus secuelas y signa las cicatrices y traumas sociales y personales que aun laten en la memoria colectiva y hace que ese pasado, de tanto terror y violencia, no quede en el olvido.

EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN CUBANA Y SUS REPERCUSIONES EN LOS PAÍSES DEL CONO SUR

Una rápida mirada al periodo anterior a las dictaduras, nos lleva a la revolución cubana (1959), la cual produjo un fuerte impacto en la región: hizo que aumentara el poder político de los partidos de izquierda e incentivara la formación de grupos revolucionarios: los Tupamaros en Uruguay, los Montoneros, en Argentina, y el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) en Chile. Estos grupos promovían cambios sociales rápidos, transformaciones sociales que condujeran a la realización de proyectos políticos y sociales, como los que promovía Fidel Castro en Cuba. Esta ola revolucionaria -causada en el fondo por las tensiones de la Guerra Fría, en que las dos grandes potencias de entonces se disputaban la hegemonía del planeta- preocupó mucho a los Estados Unidos de América (EUA) que temía la expansión del comunismo soviético por toda América Latina. Para contrarrestar la influencia soviético-cubana en la región, el presidente John Kennedy, creó la llamada Alianza para el Progreso, un programa de asistencia económica con que se pretendía disminuir la pobreza de la región. Sin embargo, a los norteamericanos, no les tomó mucho tiempo para darse cuenta que los resultados de estas medidas eran muy difíciles de cumplir, que tomaban mucho tiempo, en tanto que la influencia de Castro avanzaba, como un tsunami, por toda la América Latina. Ante esta situación, el gobierno norteamericano, decidió remplazar la Alianza para el Progreso por una ayuda militar, de más rápido efecto, que detuviera la propagación del marxismo y ayudara a las oligarquías amigas a mantener sus hegemonías nacionales.

Se impuso la llamada “Ley de Seguridad de Estado”, que daba a los militares la orden de eliminar a los grupos guerrilleros y a la izquierda marxista con el fin de restablecer el “orden institucional”. Progresivamente, los militares fueron aumentando su poder e influencia hasta el punto de instalarse ellos mismos en el poder.

El primer país en sufrir los primeros efectos de la dictadura militar fue Uruguay. En junio de 1973, el presidente José María Bordaberry, después de un año de gobierno, presionado por los militares, implantó con ellos un régimen autoritario y represivo que, en 1976, terminaría completamente bajo el control de los uniformados. Bordaberry disolvió el parlamento; declaró ilícita la Central Nacional de Trabajadores, intervino las universidades, estableció la censura de prensa, y suprimió los partidos políticos. Se controlaron todas las actividades culturales del país y se dio comienzo a un largo periodo de represión. De este modo, los atacados fueron no sólo Los Tupamaros, sino un amplio sector de la sociedad civil. Algo similar ocurrió en los otros países del Cono Sur.

En el siglo XX, Chile había gozado de una democracia relativamente estable y probado gobiernos de diferentes tendencias ideológicas. Después de una reñida contienda electoral, en 1969, Salvador Allende, fue elegido presidente. La elección democrática de un presidente marxista, se convertía en un nuevo dolor de cabeza para EUA. Pese al esfuerzo de la CIA y de la oligarquía chilena por impedirlo, Allende asumió la presidencia del país en 1970. Pero era imperioso que su gobierno fracasara. La presión y el boicot, dentro y fuera del país, fueron sistemáticos y tenaces. Finalmente, Allende fue derrocado, el 11 de septiembre de 1973 (otro 11 de septiembre de terror) por una Junta Militar al mando de Augusto Pinochet.

La dictadura Argentina, vino tres años después de la chilena. Desde el golpe militar de 1955 que había enviado al exilio a Juan Domingo Perón, Argentina había tenido varias dictaduras, con algunos hiatos democráticos. En 1973, después de 18 años de exilio, Perón retornó a su país para ocupar de nuevo el sillón presidencial con un amplio apoyo popular. Sus partidarios tenían una fe profunda en su mítica figura, pero el caudillo murió al año siguiente con su popularidad totalmente desplomada y sus partidarios divididos. Su segunda esposa, Isabel Perón asumió la presidencia, pero no era la carismática Evita. Después de un caótico gobierno, que se le escapó completamente de las manos, en 1976 fue derrocada por el ejército bajo el mando de Jorge Rafael Videla, dándose inicio a una de las dictaduras más sangrientas del siglo XX en ese país.

TEATRO Y REPRESIÓN DICTATORIAL: VIOLENCIA, HOSTIGAMIENTO, CENSURA Y CASTIGO EJEMPLAR

En los tres países, la represión dictatorial afectó profundamente el teatro. Se clausuraron salas de teatros y se persiguió a conocidos artistas. Numerosos directores y profesionales del teatro quedaron cesantes; otros fueron encarcelados, torturados, asesinados o lanzados al exilio. Sin embargo, a pesar del terror, de la precariedad de sus medios y del hostigamiento represivo, lentamente fue emergiendo un teatro contestatario que se fortalecería a medida que los regímenes autoritarios se iban desgastando.

En Uruguay, El Galpón, el grupo teatral más importante del país, se convirtió en el más vigoroso opositor y fue midiendo la tolerancia de la presión militar hasta que, al traspasar la raya permitida, a fines de 1975, sus miembros fueron encarcelados y muy pronto expulsados del país. El director uruguayo, Atahualpa del Cioppo, conocido en toda América Latina por sus excepcionales escenificaciones, también tuvo que salir al destierro. El grupo que permaneció en el país y que tuvo más éxito en sortear la censura y mantener vivo el teatro uruguayo no oficial fue el Teatro Circular, que incorporó en sus espectáculos alusiones a la represión dictatorial, que el público descodificaba y aprobaba; al comienzo, con furtivas miradas o disimulados gestos que, con el paso del tiempo, se convertirían en aplausos. En el momento en que sucede el golpe de estado, el Teatro Circular preparaba Operación Masacre, de Roberto Walsh que se logró estrenar a pesar del control militar. Entre las obras representadas por el grupo figuran: Moritat de Brecht que, como todos los textos del autor alemán, estaba cargada de mensajes políticos, Esperando la carroza (1974) de Jacobo Langsner, que tenía frases alusivas al control militar. Babilonia del argentino Armando Discépolo (1977) cuyo tema gira en torno a la vida de inmigrantes europeos en Buenos Aires, que el público relacionaba con el masivo exilio de uruguayos a Europa y la angustia de sus familiares por no saber de ellos. A partir de una recopilación de textos españoles clásicos, el Teatro Circular monta también Los comediantes (1977-1978) en que se hacía una referencia indirecta a la censura y a las innumerables prohibiciones dictatoriales que afectaban la libre expresión social, cultural y artística del país. De importancia fue también la escenificación de Quiroga (1978) de Víctor Manuel Leites sobre la vida del escritor Horacio Quiroga, quien se ve en la obra en los momentos finales de ser recluido en un sanatorio de Buenos Aires. La vida de Quiroga se reconstruye retrospectivamente desde un presente sin esperanzas que podía relacionarse con el difícil momento que vivía el país.

En su programa cultural, el gobierno militarizado de Bordaberry propiciaba un arte que resaltara los “valores humanos universales”, intensificara los sentimientos patrióticos y fomentara aquella identidad nacional imaginada o mitificada por el discurso oficial. Así, en 1975, la Comedia Nacional que era respaldada por el oficialismo, en la víspera de los 150 años de independencia, montó la obra *Artigas, sol de América* de Edgardo Ubaldo Genta, una obra acartonada, llena de clichés, y de escaso valor literario. Este espectáculo formaba parte de los festejos oficiales del año de la “orientalidad” (recordemos que el nombre oficial de este país es República oriental del Uruguay). En todo esto, como bien lo señala el crítico uruguayo Roger Mirza, había una gran paradoja ya que “un gobierno de facto sin otra legitimación que la fuerza [buscaba] apoyo en la figura de quien fue presentado siempre por la historiografía uruguaya como un defensor de la soberanía popular” (Mirza, 1997, pp. 90-91). Como réplica a esta manipulación del mito Artigas, se crearán, posteriormente, dos obras. Una, *Y nuestros caballos serán blancos*, que Mauricio Rosencof escribe desde la cárcel, en que Artigas es retratado como un héroe que fracasa pero sin renunciar jamás a sus ideales y, la otra, *Artigas, General del pueblo* en que El Galpón en que se destaca al Artigas estadista y republicano.

En Chile se emitieron listas negras que prohibían los contratos a profesionales del teatro. En diciembre de 1973, el 90% de los actores estaba sin trabajo, y un 25% había salido al exilio. El primer grupo teatral que se atrevió a desafiar la censura, fue el Aleph (homónimo de un cuento de Jorge Luis Borges), dirigido por Oscar Castro, que tan sólo a un año de imponerse la dictadura, estrenó *Y al principio existía la vida*, compuesta de textos extraídos de la Biblia, de *El Quijote* y el *Principito* que contenía directas alusiones a la dictadura. La escena que más resaltaba en la obra, era la de un capitán, que a punto de naufragar, arengaba a su tripulación a encarar con valentía la situación. Para el público chileno, la descodificación de la alegoría era fácil: aludía a dos referentes: al legendario y mítico Arturo Prat, que según el discurso oficial, antes de ser embestido por un barco enemigo, durante la llamada Guerra del Pacífico, arengó a la tripulación a luchar hasta morir. Pero había otro referente más inmediato y sentido: el capitán representaba a Allende, dirigiéndose por radio a los chilenos minutos antes de que la Moneda, el palacio presidencial fuera bombardeado, en un discurso que marcó un hito entre el término de la democracia y el comienzo de la era pinochetista. Increíblemente, esta obra de Castro se mantuvo en cartelera por casi un mes. Pero, llegado el momento, los militares no tardaron en aplicarle al grupo un castigo ejemplar. Oscar Castro y otros miembros del Aleph fueron encarcelados. Después de pasar por varios campos de concentración (donde continuó haciendo teatro con otros presos políticos), Castro fue expulsado del país. No se atrevieron a matarle porque su caso era ya conocido en el ámbito internacional. El gobierno evitaba una reacción similar a la que causó el asesinato de Víctor Jara quien, además de compositor e intérprete de música popular, era conocido como un actor y director de teatro de reconocido talento. A Castro no le mataron pero sí a su madre y a un miembro del grupo, quienes forman parte de la larga lista de desaparecidos que ensombrece la historia de los tres países del Cono Sur, donde muchas Antígonas esperan realizar todavía el sagrado rito fúnebre.

Los acosos al teatro no cesaron. El teatro-carpa La FERIA en 1977 fue destruido por un casual incendio después de representar por casi dos semanas, Hojas de parra, de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, basada en textos de Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura y, recientemente, receptor de los premios Cervantes y Pablo Neruda.

El espectáculo que más impacto produjo en el ambiente teatral y cultural en tiempos de la dictadura fue Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1978) de Marco Antonio de la Parra. Como en la mayoría de las piezas de De la Parra y de otros dramaturgos de ese periodo, se usaba un lenguaje ambiguo y plurisémico, de sutiles simetrías, destinado a esquivar o, al menos, retrasar la suspensión o clausura de un espectáculo. En ella se evoca la vida política chilena del periodo 1927-1952. Los protagonistas son unos mozos del restaurante (o garzones como se les llama en Chile), que forman parte de la “Garzonería Secreta”, una organización con estructura que presenta evidentes analogías con el sistema militar: sus miembros se organizan jerárquicamente, sus conductas son férreamente controladas y sus siniestras actividades se mantienen en el más profundo secreto. Sobre este incidente, dice De la Parra:

[la obra] fue censurada ... por estimarse ambigua, obscena y peligrosamente relacionada con el mundo político ... Se publicaron declaraciones sobre la excesiva vulgaridad, la violencia inadecuada del lenguaje, la grosería y el linde con lo pornográfico [pero] se ocult[aron] ... los comentarios sobre el estancamiento del poder, la decadencia de las clases políticas, las alusiones a la tortura y la vigilancia”
(De la Parra, 34-35).

En Argentina, al instalarse Jorge Rafael Videla en el poder, puso en marcha el llamado Proceso de Reorganización Nacional que, entre sus consecuencias devastadoras, afectó profundamente en la cultura del país. A diferencia de Chile donde los teatros universitarios, establecidos en la década de los cuarenta, constituían centros hegemónicos que dictaban la norma teatral nacional, en Argentina, la actividad teatral de vanguardia funcionaba, y continúa hasta hoy, alrededor de grupos independientes, que con sus talleres de formación propios, mantienen un teatro innovador y exigente que hace de Buenos Aires la metrópoli de más actividad teatral de Latinoamérica. Como en Chile y Uruguay, en los primeros años de la dictadura la represión alcanzó su punto máximo. No bastaba la clausura de espectáculos o el incendio casual. Se usaban sutiles formas de hostigamiento que, además de un daño material y económico, creaban inestabilidad y pánico entre actores y espectadores. Una estratagema era el uso de gases tóxicos lanzados durante un espectáculo lo cual obligaba al público a abandonar la sala. Esta situación se alude en Telarañas que Eduardo Pavlovsky preparaba para su estreno cuando vino el golpe. El autor, impresionado por los terribles acontecimientos de que era testigo, redefinió su referente para acomodarlo a la situación crítica del momento. En una de las escenas dos agentes militares, disfrazados de gasistas (alusión al uso de gases en los teatros) irrumpen en un hogar y torturan a una familia.

Las escenas sadomasoquistas y siniestras técnicas de instrucción con que unos padres victimizaban a su hijo aludían, sin ambages, a las prácticas de tortura militares. Así pues, no fue novedad que Telarañas tuviera el “mérito” de ser la primera obra de teatro prohibida por decreto oficial: sólo tuvo dos representaciones. El léxico usado por la censura argentina era similar al discurso inquisitorial de Lo crudo, lo cocido y lo podrido.

EL TEATRO CHILENO: DE LA METÁFORA A LA REPRESENTACIÓN DIRECTA DE LA REALIDAD NACIONAL

Un análisis de las actividades teatrales del Cono Sur en los primeros años de las dictaduras nos revela, pues, un panorama bastante sombrío. Frente a los mecanismos represivos dictatoriales, el teatro no oficial se revierte a sí mismo; las acciones suceden en mundos herméticos, su lenguaje se metaforiza y los espacios representados son asfixiantes y claustrofóbicos. Proliferan las obras con escenas sadomasoquistas, que generalmente ocurren en el encierro familiar o en la intimidad grupal donde moran seres encapsulados física o espiritualmente, todo lo cual, obviamente era un icono metafórico de la situación que se vivía en cada uno de los países.

Pero, pronto aparecerá en los tres países un teatro alternativo al oficial, que se dedicará a simbolizar la violencia vivida, a representar, en signos teatrales y sociales, el efecto personal y colectivo de la agresión y marginación que vivía un importante sector de la población. Los signos teatrales primarios, es decir, los de más relevancia semántica, se focalizan en los efectos del abuso del poder y la fuerza de la represión. Lentamente empiezan a notarse cambios importantes. El lenguaje connotativo, metafórico, propenso a las simetrías, ambivalencia y paráfrasis, poco a poco se torna más denotativo, transparente y directo. Hay explícitos cuestionamientos a la legitimidad de los regímenes y se exponen las precarias condiciones sociales en que vivía gran parte de la población nacional. Aparecen obras tragicómicas, en que el humor se convierte un arma de resistencia.

El ICTUS, el grupo profesional más antiguo de Chile, creó durante la dictadura varios espectáculos, la mayoría de creación colectiva. La crítica al gobierno dictatorial, en especial a sus drásticas medidas económicas neoliberales y sus repercusiones sociales, está presente en todas las obras de este grupo.

Entre ellas se destacan: Pedro, Juan y Diego (1976), ¿Cuántos años tiene un día?(1978), Lindo país esquina con vista al mar (1979), La mar estaba serena (1981), Renegociación de un préstamo relacionado bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada, (1983). La que adquiere más resonancia es Pedro, Juan y Diego que resalta los lazos solidarios que se crean entre obreros y un profesional, mientras construyen una muralla. Los protagonistas representaban a muchos chilenos que, al perder sus trabajos, con el fin de sobrevivir y alimentar a sus familias, se vieron forzados a incorporarse al Programa de Empleo Mínimo creado por la clase patronal para abaratar la obra de mano. Pero la más exitosa de ese tipo de obra sociales fue Tres Marías y una Rosa (1979), montada por el Taller de Investigación Teatral. Se basa en el estudio de un grupo de mujeres de un barrio marginal de Santiago que confeccionaban arpilleras y trabajaban en asociación con la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago. Ellas vendían y distribuían las arpilleras en el extranjero con dos objetivos, (1) para ayudar a sostener sus hogares y (b) para denunciar al mundo la crítica situación social, familiar y económica que sufrían los pobres. Las arpilleras son especies de tapices artesanales hechos con pedazos de tela reciclados, de colores brillantes. En ellas se representaban escenas de la vida diaria del momento, como policías apaleando o arrestando a los partidarios del gobierno de la Unidad Popular de Allende, a mujeres preparando una comida que sería compartida o a un grupo de mujeres, que en actitud doliente, claman por sus familiares y amigos desaparecidos. En Tres Marías y una Rosa, se presenta la historia personal de cuatro arpilleristas acosadas por la pobreza y la violencia familiar. Pero más que la representación de la miseria en que vivía la población marginada, lo que se destacaba en la obra eran los valores positivos, los profundos lazos de solidaridad y sentimiento comunitario que se creaba entre ellas, que también conmovía al público. Durante la representación las mujeres construyen una arpillera gigantesca que un cura les ha ordenado para colgarla en el altar de la iglesia de un barrio pobre de Santiago. Las arpilleristas discuten con entusiasmo sobre el contenido y forma de este tapiz excepcional por su tamaño y destinatario. Mientras una opina que se debe representar algo abstracto, más sugestivo que expresivo, las otras prefieren lo concreto, que hable de sus vidas y de su entorno. Finalmente concuerdan en que, aunque será sobre el juicio final, un tema un tanto abstracto pero en que encarnarán sus propias vivencias personales. En el infierno las figuras demoníacas llevan señas militares, una condecoración, una gorra; símbolos de la invasión comercial como juguetes plásticos tipo Walt Disney y objetos de los Mac Donalds, etc. En el cielo se reúne gente del pueblo tomándose un buen vaso de vino y bailando cueca, que es uno de los símbolos de identidad del imaginario nacional. Tres Marías y una Rosa fue un gran suceso por su valiente desafío a la autoridad militar. A la semana de haberse estrenado, el grupo fue citado al Ministerio de Defensa. Felizmente no resultó lo que se temía. En un "Memorando" secreto del Director de la Central Nacional de Información en que se hacía un análisis de la situación creada por esta y otras obras, recomendaba no adoptar ninguna acción represiva en contra de Tres Marías y una Rosa y otras obras del estilo porque:

[n]o tiene ni tendrá capacidad de influencia masiva, sencillamente porque aun en las mejores circunstancias su grupo de espectadores ha de ser relativamente mínimo dentro de la masa poblacional metropolitana ... Cualquiera acción represiva tendría el efecto no deseado de despertar vivo interés nacional e internacional, con su consiguiente amplia difusión...” (Benavente, 315) En vez de la censura se recomendó “un plan de fomento extraordinario de las expresiones artísticas de carácter nacional y de recuperación de valores tradicionales” (Benavente, 315).

Interpretando a su modo tales líneas directrices a Isidora Aguirre, una de las dramaturgas de más talento del país, se le ocurrió escribir Retablo de Yumbel (1986), basada en una fiesta de religiosidad popular que se realiza en un pueblo del centro sur de Chile. Al ritual usual del santuario, la autora añade un comentario político, que más que una coda, se adquirió un realce semántico primario. Según lo explica, la obra era un “recordatorio” de los hechos que rodearon la desaparición en 1983 de 19 dirigentes campesinos de este pequeño pueblo. Para este proyecto, Aguirre realizó una minuciosa investigación del trágico episodio, que incluyó visitas al lugar, entrevistas a vecinos y parientes de los desaparecidos y noticias publicadas en los periódicos o aparecidas en la televisión. Mediante un metateatro, se presenta a un grupo de actores que preparan un retablo del martirio de San Sebastián, tal como se hace en una fiesta folclórico-religiosa en Yumbel. Poco a poco, la historia del mártir se va entrelazando con la historia personal de los actores, de sus parientes o amigos. Sobre esta obra, dice el dramaturgo español Alfonso Sastre:

Las cosas en el Retablo de Yumbel están muy claras; son estremecedoramente evidentes. El bárbaro hecho de unos fusilados en la localidad de Yumbel, es contado de modo indirecto por medio de un grupo de actores que relatan, de manera popular, el martirio de San Sebastián en Roma
(Sastre, 11)

Isidora Aguirre nos relata la emoción con que los moradores de Yumbel reaccionaron frente a la obra en el día de la primera función:

En Concepción estaban aquella noche las madres, las esposas, las hijas, de los que se nombran al final en la obra. Oyeron las palabras textuales que pronunciaron ese año 79, tomadas de los periódicos... Estaba también el médico forense que había tenido que sufrir junto con los deudos en la terrible tarea de la identificación de los restos. Lo que se produjo allí sobrepasa por mucho el fenómeno estético o emocional que provoca una obra de gran éxito. Me abrazaban riendo y llorando, me daban las gracias como si por milagro les hubiera resucitado a sus seres queridos por unas cuantas horas, como si el que quedaran escritos sus nombres en el libro, o fueran muchas veces dichos por los actores, fuera para ellos el mayor consuelo
(Aguirre, 438).

Sólo hubo tres representaciones de la obra. La tercera función coincidió con el momento en que ocurría un atentado en contra Pinochet y grupo, en una autocensura que fue un acto de suma prudencia, decidió suspender la programación Retablo de Yumbel. Posteriormente, se representó en varios países en el extranjero.

En Chile hubo otros grupos de teatro que tuvieron un importante papel contestatario durante la dictadura y de los cuales se hará, en este artículo sólo una breve mención. Entre ellos conviene destacar el Teatro Imagen, que dirige Gustavo Meza con puestas en que se destacaron *Te llamabas Rosicler* (1976) de Luis Rivano, *El último tren* (1978) y *¿Quién dijo que el fantasma de don Indalecio había muerto?* (1983). También es necesario mencionar el importante papel que desempeñó Ramón Griffero que, con su grupo *Fin de Siglo*, dirigió dos puestas en escena, *Cinema Utoppia*, (1985) y *La morgue* (1986) que, además de su denuncia a las prácticas dictatoriales, han llamado la atención de los críticos por su carácter post-modernista.

EL TEATRO ABIERTO UN FENÓMENO SOCIAL Y COMUNITARIO

En Argentina, el principal exponente de teatro alternativo fue el Teatro Abierto, que funcionó desde 1981 hasta el final de la dictadura en 1985 y que es considerado por muchos críticos como el fenómeno socio-cultural más importante de la historia del teatro argentino. En él participaron conocidos dramaturgos, como Osvaldo Dragún, Griselda Gambado, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, y Eduardo Pavlovsky, que se propusieron escribir obras cortas, que se ofrecerían al público con un valor de entrada mínimo. En el programa de apertura de Teatro Abierto, el 13 de junio se leía:

Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, a menudo negada, porque el teatro es un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, tratamos, mediante espectáculos de calidad y de bajo costo, recobrar una audiencia masiva, porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno solo; porque intentamos ejercer, de una manera adulta y responsable, nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos libere de un mediocre teatro comercial; porque amamos a nuestro país con dolor y este es el único homenaje que le podemos dar, y sobre todo, porque nos sentimos felices de estar reunidos.
(Trastoy, 105-6).

El éxito de esta iniciativa lo demuestran las cifras. Del 28 de Julio al 21 septiembre de 1981, se presentaron 21 piezas, con más de 150 actores y técnicos y una asistencia de aproximadamente 25.000 espectadores. La reacción de la dictadura no se hizo esperar y el teatro Picadero, donde se realizaban las funciones, fue incendiado. De inmediato, 16 teatros del gran Buenos Aires ofrecieron sus salas. Las representaciones continuaron en el Tabarís, ubicado en Corrientes, la Broadway de Buenos Aires. Osvaldo Pellettieri, Teatro Abierto, califica este movimiento como un teatro didáctico, de práctica social, menos interesado en la búsqueda de nuevas estéticas.

El teatro, según el crítico, era asumido como una forma “compromiso, como un camino para acceder al conocimiento y rechazaba la autonomía del arte con relación a la actualidad social”, sus exponentes “privilegiaban la comunicación por sobre la expresión”(Pellettieri, 2001 ,pp. 96,97). Es necesario aclarar, que pese a lo dicho por Pellettieri, hay textos que son de gran valor estético.

De los dramaturgos jóvenes que participaron en Teatro Abierto, surgieron algunos que desarrollaron formas más artísticamente elaboradas. Ricardo Monti fue uno de ellos, quien en el periodo dictatorial escribió importantes obras, como *Visita* (1977), *Marathon* (1980 y *La cortina de abalorios* (1981). *Marathon* que diigiera Jaime Bogan, representa una competencia de tangos y milongas en que los bailarines son seres marginados o desempleados, ansiosos de ganar el premio, que nunca saben en qué consiste. En la competencia, el Animador y su guardaespaldas van adquiriendo cada vez más poder hasta controlar, como a títeres, los movimientos y conducta de los bailarines. Al final éstos se rebelan, le quitan la máscara al animador-tirano. Al final éstos se rebelan, le desprenden la máscara al animador-tirano dejando al descubierto vulnerabilidad. En el fondo los tiranos también tienen miedo. Además de las metáforas referidas a la dictadura, hay en la obra alusiones a mitos contruidos por el discurso oficial, que Monti desmonta sistemáticamente, como también lo hace en otras obras de su autoría.

Como lo señalábamos, en Uruguay Teatro Circular, se mantuvo activo durante toda la dictadura. Hasta 1979, cerca de un 80 por ciento de los espectáculos en Montevideo eran europeos o norteamericanos. Desde este año se observa en el escenario del país un paulatino interés por el teatro nacional y latinoamericano. Uno de los promotores de este cambio fue Teatro Circular. De acuerdo a Roger Mirza, el año 1979 se llamó con justicia “El año del autor dramático nacional” (Mirza, 1995a, p. 203). En ese año el grupo estrena, entre otras, *Decir Adiós* de Alberto Paredes, *Las gaviotas no beben petróleo* de Carlos Manuel Varela y *El mono y su sombra* de Yarho Sosa. En 1981 Teatro Circular estrena *El herrero y la muerte de Mercedes Rein*, y Jorge Curi y en 1982 *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites. En la primera interrelaciona leyenda y mito con la realidad inmediata del espectador, en la segunda, la protagonista, doña Ramona, es un ama de llaves que llega del campo, cargada de ideas reaccionarias a servir a una familia burguesa y trata de imponer en la casa un orden que no existía. La analogía con el proyecto militar, en que se trata de inculcar un orden invocando a valores morales, es clara. También es preciso mencionar dos movimientos teatrales protagonizados por jóvenes: el Teatro Joven que surge en 1978 y Teatro Barrial, los cuales más que interesados en lo estético, similar al Teatro Abierto en Argentina, promovían un teatro que se conectara con la realidad social del país. El espacio de referencia y de actuación de este teatro eran los barrios y zonas periféricas de la ciudad y sus lugares de actuación cooperativas, clubes, y salones parroquiales. Su intención era comunicarse con un público marginal.

FIN DE LAS DICTADURAS Y SUS SECUELAS

La duración de las dictaduras del Cono Sur fue desigual: Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985) y Chile (1973-1990). Los gobiernos que les sucedieron, debido a que habían heredado de las dictaduras enmiendas constitucionales y programas económicos que favorecían a las capas más altas de la sociedad, fueron llamados “gobiernos de transición” que, los escépticos prefirieron llamarlos de “democracias amordazadas”. Antes de dejar el poder, los militares promulgaron decretos de auto-amnistía con el fin de protegerse de todo juicio en su contra. En Uruguay, Julio María Sanguinetti, el presidente elegido una vez terminada la dictadura, introdujo la ley Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, que fue aprobada por el Congreso en 1986. Con esta ley se pretendía dejar sin la posibilidad de juicio a militares y policías involucrados en violaciones de sus conciudadanos. En Argentina, al contrario, una de las primeras medidas del presidente Raúl Alfonsín fue la anulación de la ley de auto-amnistía y la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) presidida por el escritor Ernesto Sábato. Al año siguiente del informe de CONADEP titulado “Nunca más”, se llevó a juicio a los integrantes de las tres Juntas Militares, que culminó con la condena a prisión perpetua de varios militares de alto rango. Sin embargo, en 1989, el recién electo Carlos Menem indultó a la mayoría de los que estaban bajo proceso, y, en diciembre de 1990, otro indulto dejó en libertad a los militares que cumplían sentencias. En junio de 2005, la corte suprema argentina revocó dos leyes de amnistía que protegía a los militares involucrados en violaciones de los derechos humanos. El resultado de estas medidas y otras aun están por verse. En Chile, antes de dejar el poder, Pinochet se autonombró senador vitalicio de la República, asegurándose así una triple inmunidad: presidencial, parlamentaria y diplomática. A pesar los esfuerzos que se hicieron para enjuiciarlo por la responsabilidad que le cabía en el asesinato y tortura de tantos chilenos y por los fraudes que se descubrieron en sus cuentas en el extranjero, murió sin ser enjuiciado y condenado. Decían que sufría de demencia senil (esta fue la excusa que se usó también para devolverlo a Chile cuando, por orden del juez español Baltazar Garzón, fue detenido en Inglaterra en 1998). Hay militares de alto rango que han sido enjuiciados, pero que viven en prisiones especiales, que algunos califican de lujo.

¿Qué sucedió con el teatro hacia el final de las dictaduras y qué se ha hecho después para mantener la memoria viva, la lucha contra la impunidad y saldar cuentas con los deudos de los asesinados?

En 1988, dos meses después que un plebiscito nacional le diera el rotundo NO a la continuidad de Pinochet, se estrenó en Santiago La Negra Ester, dirigida por Andrés Pérez, el director chileno de más talento de las últimas décadas del s. XX. Para muchos críticos, esta pieza marcó un antes y un después en la historia del teatro chileno. Basada en un poema del folklorista Roberto Parra, hermano del poeta Nicanor Parra y de la folklorista Violeta Parra, se puede definir como una obra política, pero distanciada del discurso didáctico, que se había convertido en paradigma del teatro de concienciación social. Hasta entonces, en Chile, el teatro de carácter popular, alternativo y contestatario se hacía en espacios cerrados y/o marginales. Asistir a sus espectáculos era en sí un desafío, una acción política de alto riesgo. Por otro lado, estaba el teatro elitista, bien situado en la ciudad, que servía a una clase bien educada, que en su mayoría se ajustaba a los estilos teatrales preferidos por del régimen: obras de clásicos españoles y universales o comedias livianas. Los públicos no se mezclaban. El estreno de La Negra Ester cambió esta situación. Se hizo al aire libre, en la cima del Cerro Santa Lucía, situado en el corazón mismo de Santiago de Chile y fue vista por un público que procedía de todas las clases sociales, de nivel educacional e ideologías diferentes. Fue un signo emblemático del fin de la dictadura. La integración de elementos populares en la obra de Pérez, era una celebración de la diversidad social y racial que la dictadura había ignorado por tanto tiempo. Se mostró a ese dolido, pero resistente Chile, lúdico y picaresco. La Negra Ester retomaba así el hilo de Tres Marías y una Rosa.

EL TEATRO COMO PRESERVADOR DE LA MEMORIA

Con el entusiasmo y lleno de optimismo por el retorno a la democracia, Andrés Pérez, en 1991, llevó a la escena Allende, ideada como un tributo a Salvador Allende y al gobierno de la Unidad Popular. La obra fue un fracaso. Para muchos chilenos, tanto Allende como Pinochet pertenecían a un pasado que había que superar y no convertirlo en un lastre para la construcción del futuro. Sintomáticamente, una recepción similar experimentó la puesta de La muerte y la doncella de Ariel Dorfman, a pesar del enorme éxito que había tenido en el escenario internacional, en Broadway y Londres, y llevada también con éxito al cine por Roman Polanski en 1992. Su argumento es simple, una mujer torturada, casualmente, se rencuentra con su torturador y, en una situación de poderes invertidos, ella trata de pagarle con la misma moneda.

La opción por el olvido era precisamente lo que querían los que habían apoyado la dictadura. Había que olvidar el pasado, olvidar los traumas sufridos, poner en hiato una historia de 17 años. Como bien lo sostienen los uruguayos Marcelo y Maren Viñar, en *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*, no se puede silenciar la historia porque:

Levantar las proscripciones de la memoria del horror es generar condiciones de recuperación de las representaciones del pasado y la reformulación de la pertenencia cultural. La ilusión de borrar y empezar cuenta nueva es un idealismo peligroso. Todo lo contrario, el pacto de silencio para anular y exorcizar el horror vivido alimenta conflictos latentes y resentimientos que, de no elaborarse en la palabra, derivarán hacia la violencia, en acto no simbolizado (Viñar, pp. 117).

En cuanto fenómeno social, la enunciación escénica no sólo representa y educa sino que en su producción, en su concreción, en su relación con un público, genera nuevos sentidos, “tiene un lugar privilegiado en el sistema de relatos y mitos que integran el imaginario colectivo de una sociedad” (1995a, p.121). Así, siguiendo la argumentación de los Viñar, el teatro post-dictatorial no puede eludir el importante papel que le corresponde para la recuperación de la memoria, porque “sólo la memoria puede exorcizar el horror de lo vivido y preparar las condiciones para un olvido constructivo” (Viñar, 117).

Esta es una tarea que han emprendido dramaturgos como Griselda Gambaro con *Antígona furiosa* (1986) y Jorge Huertas con *Antígonas: Linaje de Hembras* (2001) por ejemplo, quienes resemantizan y recontextualizan el mito griego. Antígona simboliza la memoria colectiva que se resiste al olvido y a la resignación. Como Omar Pacheco, que con el Grupo de Teatro libre que dirige, ha creado con gran finura estética una trilogía sobre la memoria del horror *Memoria, Cinco puertas* (1995) y *Cautiverio* (2001).

Raquel Diana, uruguaya dramaturga y actriz de El Galpón, escribió en 1998, *Cuentos de Hadas* acerca de tres generaciones de mujeres, de hadas terrestres, que desde su subjetividad hablan de las cicatrices que han dejado en ellas, la prisión, la clandestinidad, la cárcel, la tortura. En el programa de mano de su estreno, dice la autora:

Si el mundo parece a veces un laberinto, inabarcable, oscuro, con monstruos viejos y nuevos acechando, y no se entiende, y duele, las hadas tienen un hilo de Ariadna. Van atando la memoria sin dejar hilachas sueltas, porque no es bueno olvidarse de donde está la punta de la madeja. Saben bordar flores aun sobre la tela más triste y tejer los sueños para que no se pierdan. Hilvanan castillos en el aire, porque saben bien lo que es estar con los pies sobre la tierra. Las hadas tienen un hilo de Ariadna para que nosotros no nos vayamos a perder (Programa de mano de Cuento de hadas. Las cursivas son nuestras). También cabe en este grupo el teatroxlaidentidad.

TEATROXLAIDENTIDAD: EL DECIR Y ACTUAR MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO

Un movimiento teatral post-dictatorial es importante el Teatroxlaidentidad (TxI) que surgió en Buenos Aires en 2000, cuando un grupo de artistas del teatro se asoció a las Abuelas de la Plaza de Mayo para “sumarse a la lucha por la restitución de casi 500 niños secuestrados y apropiados durante la dictadura” (Rago). En la página de internet del TxI se explicita sus motivaciones:

... la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de los bebés y de niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar. Delito que aun hoy continúa vigente. Ver www.teatroxlaidentidad.net)

El TxI se inicia con la obra de Patricia Zangaro A propósito de la duda, compuesta de relatos testimoniales de parientes de niños que fueron secuestrados durante la dictadura y que es estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas y, más adelante, continúa su representación en el Centro Cultural Recoleta. En los cinco años de existencia del TxI se han representado obras de autores conocidos como Madresperanza de Mario Cura, El nombre de Griselda Gambaro, Viudas de Ariel Dorfman, El que borra los nombres y El manchado de Ariel Barchilon, como también de autores menos conocidos, al menos en el ámbito internacional como Alejandro Mateo, con su obra Ita Scaramuzza, de Alfredo Rosembaum, Blanco sobre Blanco, Alicia Muñoz Supongamos. Entre las ganadoras para ser representadas en el 2005 figuran, entre otras, de Andrés Binetti, Una caja blanca, de Julieta Ambrosioni, El Mudo y de Beatriz Pustilnik, Arbusto sin estrella, de Silvia Aira. Los espectáculos del TxI eran gratuitos. En el año 2001 vieron cerca de 30.000 espectadores asistieron al ciclo de TxI. El movimiento que empezó en Buenos Aires y se ha extendido a las provincias y cruzado el Atlántico. En el junio de 2004 se realizó una temporada de TxI en Madrid. En una entrevista a propósito de este ciclo en Madrid, Arturo Bonín da cuenta de los logros de TxI.

*... cuando se instala el ciclo de Teatro x la identidad se sextuplican los llamados a la Asociación de Abuelas. No todos los que dudan son chicos apropiados. A los que se les ratifica que sí lo son, se les da la oportunidad de poder hacer algo con esa certeza.
(Cabrera)*

Daniel Dibiasse agrega:

En Abuelas se les da [a los chicos] apoyo de todo tipo. En ese trance, uno de los conflictos más difíciles para estos chicos es indagar en sus padres adoptivos, que no siempre son apropiadores.

Sobre estos temas delicados nosotros tenemos en el teatro la ventaja de poder usar la metáfora, aunque haya gente que diga que con estas cosas no hace metáfora” (Cabrera).

EL TEATRO COMO CONSTRUCCIÓN DE CONTRARRELATOS

El teatro es un medio eficaz para mantener la memoria viva, del pasado feliz, pero también del traumático. Esta es una función social imprescindible, porque como bien lo expresan los Viñar:

El psicoanálisis desde sus fundamentos acumula evidencia clínica concordante de que la violencia producida y luego callada, el acontecimiento vivido y silenciado, construye efectos de marca patógena más importantes y nocivos que aquella otra historia de la que se puede dar cuenta por un relato, aun horroroso, desfigurado en los excesos de su verdad y mentira, pero de cualquier manera, materia textual de una experiencia vivida y de su elaboración. Es imprescindible que haya muchas memorias y muchos olvidos que se exorcicen en la escena privada y en la escena pública y que balbuce en una palabra humana controversial, no la verdad monolítica y de estirpe maniquea que nos legó la dictadura como palabra prevalente y como discurso dominante (Viñar, 15)

Cualesquiera que sean las propuestas escénicas, alejadas o no del canon artístico impuesto por una hegemonía cultural, el teatro sigue siendo uno de los medios artísticos más eficaces en la construcción de contrarrelatos que (se aplican aquí conceptos de los Viñar) ayuden a rectificar las omisiones del discurso oficial, que denuncien aquellas agencias gubernamentales monopolizadoras del poder, del saber y la verdad. Un teatro que celebre la diversidad y restituya las memorias plurales, que crea en la sociedad un sentido de pertenencia, que revise el pasado y resignifique “simbólicamente la memoria en el presente”. El teatro debe unirse a grupos de derechos humanos y convertirse en un acto colectivo que exorcice el terror y el contra-terror que, bien lo sabemos, puede ser aun peor.

NO HAY OLVIDO

En Chile, por fin se está logrando esto. El público, sobre todo los jóvenes que no vivieron la dictadura, quieren saber más sobre lo ocurrido. Así la obra de Dorfman *La muerte y la doncella* se ha re-estrenado con gran éxito el 15 de marzo de 2012 y el autor ha sido distinguido por el Senado de la República por su aporte a la cultura y por su defensa de los derechos humanos. Un grupo de conocidos autores ha participado en la exitosa serie de televisión “Los archivos del Cardenal”, basada en el trabajo realizado por la Vicaría de la Solidaridad en defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar. Un suceso similar ha sido la serie televisiva “Los 80”, protagonizada por los conocidos autores Daniel Muñoz y Tamara Acosta, (inspirada en una serie española) que relata la historia de una familia de la clase media chilena, que como muchas familias chilenas sufrió los impactos sociales y económicos de la dictadura. Para el teatro NO HAY OLVIDO.

*El día o la noche en que el olvido estalle
salte en pedazos o crepite
los recuerdos atroces y de maravilla
quebrarán los barrotes del fuego
arrastrarán por fin la verdad por el mundo
y esa verdad será que no hay olvido.*

(Mario Benedetti)

Versión modificada y actualizada de un artículo aparecido en Nuevas aportaciones a los estudios teatrales. Editores: Héctor Brioso y José V. Saval. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares, 2007. Una síntesis de esta nueva versión fue leída en una conferencia organizada por UNICEPE y por el Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI) en Oporto el 31 de mayo de 2012.

BIBLIOGRAFIA

- Adler, Heidrun, y Woodyard, George, eds., *Resistencia y poder: teatro en Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- Aguirre, Isidora, "Testimonio", en Elba Andrade y Walter Fuentes, eds., *Teatro y dictadura en Chile*, Santiago, Chile, Ediciones Documentas, 1994, pp. 429-439.
- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-83*. 2 vols., Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- Benavente, David, "Ave Fénix", en Ictus/David Benavente/T.I.T. Pedro, Juan y Diego, *Tres Marías y una Rosa*, Santiago de Chile, Ediciones ChileAmerica CESOC, 1989, pp. 277-319.
- David Benavente, y T.I., Pedro, Juan y Diego, *Tres Marías y una Rosa*, Santiago de Chile, Ediciones Chile-América CESOC, 1989.
- Bergero J. Adriana, Fernando Reati, comp. *Memoria colectiva y políticas del olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario, Argentina, B.Viterbo Editora, 1997.
- Boyle, Catherine M., *Chilean Theater, 1973-1985*, London/Toronto, Associated University Press, 1992.
- Cabrera, Hilda, "En Buenos y en Madrid sigue la búsqueda", *Página12.com.ar*, 20 de junio de 2004.
- Daulte, Javier, "Producción artística y la crisis", en *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 41-51.
- De la Parra, Marco Antonio, "Testimonio" en Elba Andrade y Walter Fuentes, *Teatro de dictadura en Chile. Antología crítica*, Santiago de Chile, Ediciones Documentas, 1994, pp. 23-32.
- Diana, Raquel, *Notas al programa de mano de Cuento de hadas*, estrenada por El Galpón en 1998).
- Erhrmann, Hans, "Teatro postgolpe: Pedro, Juan, María y Rosa." *Gestos*, 2/4 (1989), pp. 155-61.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History, Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburgh, Burcknell University Press, 2000.
- Hurtado, María de la Luz, "Teatro chileno: La poética del dolor en vida y lenguajes tensionados", en Osvaldo Pellettieri, ed., *La puesta en escena en Latinoamérica*, Buenos Aires, Galerna/Getea/CITI, 1995, pp. 127-37.
- Mirza, Roger, "Memoria, Desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral", en Alvaro Rico, comp., *Uruguay: Cuentas pendientes*, Montevideo, Trilce, 1995a, pp. 121-32.
- "Notas para la caracterización y periodización de la producción espectacular uruguaya durante la dictadura", en Osvaldo Pellettieri, ed., *Teatro Latinoamericano de los 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1995b, pp. 235-45.
- "Héroes y antihéroes: la problemática del sujeto en el teatro uruguayo de la vigilancia", en Osvaldo Pellettieri, ed., *El teatro y su mundo*, Buenos Aires, Galerna, 1997, pp. 87-98.
- "Poder y censura en el teatro uruguayo. Dos momentos claves: los orígenes y la dictadura de los setenta". *Imagen del teatro*, Osvaldo Pellettieri, ed., Buenos Aires, Galerna/UBA, 2002, pp. 143-55.
- , "Construcción y elaboración de lo traumático en la posdictadura en el Uruguay", *Reflexiones sobre teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2004, pp. 97-105.
- , "Sistema teatral uruguayo de la última década. Un cambio de paradigma?", *Latin American Theatre Review*, 25/2 (1992): pp. 181-90.
- Payrá, Elena, "El poder como alternativa de expresión política en Uruguay durante la dictadura militar". *Cuadernos del CLAEH*, 69 (1994), pp. 127-137.
- Pellettieri, Osvaldo, ed., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, vol. 5. Buenos Aires, Galerna, 2001.
- , "A modo de aclaración", en *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 9-23.
- Piña, Juan Andrés, "Teatro chileno en la década del 80", *Latin American Theatre Review*. 25/2 (1992), pp. 79-86.
- Piña, Juan Andrés, *20 años de teatro chileno: 1976-1996*, Santiago, Chile, RIL Editores, 1998.
- Rago, Ana María, "Escenarios donde preguntar por uno mismo", *Clarín.com.ar*, 26 de junio de 2004.
- Rico, Alvaro, *¿Qué hacía Ud. durante el golpe de estado y la huelga general?*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 1994.
- Richard, Nelly, ed., *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Rojo, Grínor, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay, S.A., 1985.
- Sastre, Alfonso, "Carta Prólogo", en Elba Andrade y Walter Fuentes, eds., *Teatro y dictadura en Chile*, Santiago, Chile, Ediciones Documentas, 1994, pp. 7-13.
- Taylor, Diana, *Disappearing Acts*, Durham and London, Duke University Press, 1997.
- Trastoy, Beatriz, "Teatro abierto 1981: un fenómeno social y cultural" en Osvaldo Pellettieri, ed., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, vol 5. Buenos Aires, Galerna, 2001, pp. 104-11.
- Viñar, Maren y Marcelo, *Fracturas de memoria: crónicas para una memoria por venir*, Montevideo: Ediciones Trilce, 1993.



NARRATIVAS ENTRE A PRESENÇA E A PAISAGEM:

ecos pós-dramáticos no cinema contemporâneo.

Pablo Gonçalves

RESUMO | Este ensaio aborda a relação entre o sujeito e a performance no filme *No quarto de Vanda*, de Pedro Costa, e no reality-show *O amor segundo B. Schianberg*, de Beto Brant, que também realizou um filme homônimo a partir da série televisiva. Nesse recorte serão inseridos alguns conceitos do teatro pós-dramático, como a peça-paisagem, e o debate sobre a presença como forma de inscrição de sentido e de dramaturgia. Pretende-se salientar esses dois conceitos - de presença e de paisagem - como possíveis conceitos para a compreensão da singularidade estética de parte do cinema contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE | Roteiro de cinema; Cena dramática; Teatro.

ABSTRACT | This essay addressees the relationship between the subject and performance in a documentary by Pedro Costa and a reality-show by Beto Brant. This breakdown, we insert some concepts of post-dramatic theater, as the landscape-stage, and the debate of the presence as a form of inscription of meaning and drama. Both presence and landscape might be seen as possible concepts to understand some aesthetic singularities of contemporary cinema

PALAVRAS-CHAVE | Documentaries. Reality-shows. Landscape. Post-dramatic. Subjectivity. Contemporary cinema.

*Que o teatro não se torne senhor das artes
Que o ator não se torne o sedutor dos autênticos*

(NIETZSCHE, 1999, p.33)

Uma parte significativa das obras experimentais e narrativas do cinema contemporâneo evidenciam um certo distanciamento frente a algumas categorias que notabilizaram os períodos conhecidos como clássico, moderno e pós-moderno. Talvez, desde os anos setenta, estejamos observando mudanças estruturais na dramaturgia, na narrativa, nas encenações e nas formas de assistir aos filmes produzidos. Mudanças que salientam mesclas de diversos estilos, revisões de gêneros consolidados, assim como a apropriação de alguns motes caros ao cinema moderno. Há, paralelamente, no atual campo dos estudos cinematográficos, a busca por uma nova configuração de conceitos que possam abarcar e explicar esse complexo cenário.

Pretende-se aqui chamar a atenção para dois conceitos oriundos das artes cênicas a fim de lidar com algumas dessas singularidades do cinema contemporâneo. Nesse sentido, presença e paisagem serão compreendidas como instâncias dramáticas e dramatúrgicas que sugerem novas constelações narrativas. São conceitos que, talvez, nos permitam revisar algumas das classificações comuns nos estudos de cinema, como opacidade e transparência (XAVIER, 2005); cinema pós-moderno, pós-clássico, dispositivos, subjetividade e objetividade e, inclusive, algumas fronteiras que dividiriam, ou mesmo mesclariam, as noções de ficção e documentário. Serão abordadas, com esse intuito, duas obras audiovisuais: *O amor segundo B.* Schianberg (2009), de Beto Brant; e *No quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa.

O amor segundo B. Schianberg surge como um reality-show exibido em quatro episódios na TV Cultura, no Brasil*. Em cena, um casal. Ela é uma artista visual. Ele, um ator. O fato é que o casal forjou-se para o filme começar - o que sugere um certo ar ambíguo ao criarem realidades a partir de ficções - e interagiu com a câmera, com a equipe audiovisual e com os olhares do público.

Há diversas questões que podem ser depreendidas desse projeto. Entre elas, aquela que será o principal objeto desta reflexão: se houve envolvimento, seja fictício, seja “real”, entre Feliz (Gustavo Machado) e Gala (Marina Previato), como este fervor se realizaria e aconteceria para a câmera? Em outros termos, pretende-se ler esse filme, nos mostraria certo amor, “autêntico”, contemporâneo, pós-romântico - o que seria um sentimento de auge e clímax, quem sabe - para diluí-lo entre a sua performance e a sua manifestação por meio da linguagem audiovisual.

No quarto de Vanda também é uma obra de imersão. Seu diretor passou meses sozinho no local que intitula o documentário. Observou sem interferir. E Vanda viveu esses mesmos meses a drogar-se. Ela, sua irmã Zita e alguns amigos da vizinhança incessantemente fumaram e injetaram heroína.

* A obra foi realizada para o núcleo de Nova Teledramaturgia da TV Cultura. No site da TV, a sua apresentação ressalta a contaminação do cotidiano e do documentário por aspectos ficcionais como uma das principais tônicas da obra.

No filme, o que vemos são falas cotidianas, bate-papos, conversas como parêntesis que separam o êxtase e a agonia que a droga desperta. Pedro Costa percebe que deve buscar outra forma de atuação dos seus personagens. Não parte mais de um roteiro, nem de um arquitepo prévio. Sutilmente, ele instala sua câmera num espaço peculiar: entre ações cotidianas, banais, e momentos menores, que não chegam a ser dramáticos. Quando menos percebemos, acompanhamos situações que se localizam entre cenas corriqueiras e episódios peculiares.

Tanto em *O amor segundo B. Schianberg* quanto em *No quarto de Vanda* vemos acontecimentos imediatos que, num devir constante e interminável, não possuem um horizonte claro nem um objetivo preciso. Não há a aposta estética da epifania como momento de sublimação entre a busca pelo tempo perdido e um certo contato com o tempo quando redescoberto. Não se trata, portanto, de construir uma verve subjetiva por meio de atos de rememoração. Nesses filmes, o tempo narrativo é o tempo presente. Imediato. Como as polaróides de Andy Warhol: representações instantâneas. Em puro fluxo: puro devir. De certa maneira, essa coleção de instantes funda uma forma subjetiva e estética que muito se aproxima da obra fotográfica de Nan Goldin:

Todo ato fotográfico de Goldin pressupõe tanto a consciência de 'ser enquanto está sendo filmado' quanto sua naturalização. Somo midiáticos e autênticos, é sua aposta. Essa configuração do passado como snapshot que sobrevive quer enfatizar nem tanto a vida oculta na interioridade de um 'eu' reprimido por convenções ou traumas, não diz respeito ao diário secreto, ao inconsciente oculto, aos devaneios de sonhos, mas reflete a ação de estar no mundo, colocando em cena algo que é o salvar-se pela imagem (JAGUARIBE, 2006, p.132).

Goldin evidencia esse entrelaçamento entre a experiência, a performance, a autenticidade e a imagem. Como se em cada evento essas instâncias se confundissem para conformarem uma nova forma de subjetividade na qual há um evidente ocaso da interioridade (SIBILIA, 2008; TAYLOR, 2011). Uma subjetividade urdida por uma dinâmica entre corpo e imagem, pela presença inerente aos gestos performáticos e calcada no exibicionismo.

A principal proposta deste ensaio é investigar a relação de determinados elementos éticos e estéticos do teatro “pós-dramático” como uma forma de lidar com a dinâmica entre atuação e cena, performance e imagem, os quais permeiam boa parte de algumas obras do audiovisual contemporâneo. Como teatro pós-dramático compreendemos uma “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1993, p.19) na qual a experiência cênica e teatral não está marcada nem pelo drama nem pela sua desconstrução anti-ilusionista (STAM, 2000). De certa forma, o pós-dramático é um teatro pós-brechtiano:

Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o enredo continuou sendo para ele o alfa e o ômega. Ocorre que a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir” (LEHMAN, 2007, p. 51).

Nessa toada pós-brechtiana poderíamos encontrar conceitos estéticos mais afins a alguns experimentos audiovisuais contemporâneos. A ênfase na performance, na presença, na paisagem e no fenômeno cênico frente à narração, por exemplo, seriam algumas características estéticas que despertaram com esse teatro dito pós-dramático, cuja origem histórica data dos anos setenta e se espalha no contexto cênico até recentemente (LEHMAN, 2007, p.131). Nessas experimentações teríamos uma composição cênica que se costura como uma parataxe - no lugar da hierarquização dramática, na simultaneidade de vozes, numa forte dramaturgia visual, numa corporeidade e em estéticas que procuram uma certa “irrupção do real” (LEHMAN, 2007, p. 163). Seriam experimentos que, paulatinamente, consolidaram procedimentos cênicos, textuais e estéticos.

É justamente essa nova dramaturgia e essa nova “arte de assistir” que interessa salientar. De certa forma, estaríamos nos afastando de uma dicotomia entre janelas que ocultam os processos cênicos, dramatúrgicos ou cinematográficos e outras tendências que os evidenciam - como, seria, por exemplo, um paradigma brechtiano. Uma estética pós-dramática, por esse viés, apostaria num esvaziamento do enredo, mas paradoxalmente buscaria outras estratégias sensíveis de sedução e encantamento do espectador.

A partir do debate que envolve o pós-dramático, e por meio da análise dos filmes escolhidos, pretende-se, portanto, destacar e acrescentar duas brechas, ou portas de entrada. De um lado, abordaremos a escritura, o roteiro e a modelização, ou melhor, as formas de planejamento e inscrição de sentido que os documentários e reality-shows, como duas linguagens de forte marca do audiovisual contemporâneo, prescrevem e praticam. Para além de uma noção de dramaturgia, que estaria atrelada a uma certa tradição narrativa clássica do roteiro, tentaremos compreender a presença e a performance como formas de escrita e de inscrição de sentido cênico.

De outro ponto de vista, será analisada a mise-en-scène, a forma como os personagens são construídos, os padrões de encenação e determinados modelos pós-dramáticos de ser e estar em cena. Assomam-se às reflexões sobre performance certas matrizes de construção de personagens, pois elas também revelariam formas históricas de construção subjetiva (FUCHS, 1996, p.06). É por esse caminho que serão encontradas as relações entre narrativas e paisagens (LOPES, 2007, p.134).

II - ROTEIROS ENTRE A PRESENÇA E A ESCRITURA

Writing becomes 'presentable'.

(FUCHS, 1996, p.80)

Mais do que uma escrita de roteiros “cinematográficos” oriundos de uma dramaturgia clássica, deve-se tentar apreender uma escrita específica dos dispositivos (BASBAUM, 2009). Uma forma de inscrever sensações que gera uma interação entre diversos campos, tais como a instalação arquitetônica, a dinâmica para jogos virtuais e a delimitação de contextos cênicos bem definidos, bem específicos (ou às vezes tão soltos como um improviso musical), provocando performances e interações.

Essa singular preocupação com a cena, sua escrita e preparação, revela uma das principais marcas de O amor segundo B. Schianberg. É justamente o roteirista Maurício Paroni de Castro, num artigo escrito para a Folha de S. Paulo, quem nos indica um pouco da construção dramatúrgica e cinematográfica desse reality-show:

Conduzimos [de Castro e Brant] a ideia até Schianberg, figura do livro de Marçal Aquino que nos apresentou o desafio de um “pathos” amoroso incompatível com a convenção formal. Compaixão sofrida que exige uma gramática de dentro para fora das pessoas envolvidas. De dentro dos protagonistas para a cidade (...). Escolhemos a ausência de um roteiro convencional. Deixamos de lado as cenas já escritas no papel. Michelangelo ensinou que o seu David era a ausência do excesso de mármore. Desligado o interruptor da significação, a cenografia vira ambiente, a iluminação vira luz, a fala vira conversa, a lágrima vira pranto, a pessoa vira personagem. Mas tudo permaneceu: encontro, desencontro, respeito, solidão, isolamento, reconhecimento, evolução da relação amorosa e percurso do real ao imaginário de dois seres na produção de uma obra de arte, ao final realizada.
(PARONI, 2009, p. 4)

O interessante dessa estratégia narrativa e (pós)-dramática de Brant e de Castro é que elas se situam numa posição singular - algo que não é mais um roteiro tradicional, uma peça dramatúrgica precisa e definida, tampouco se limita a regras soltas e improvisadas que marcam alguns dos documentários contemporâneos. Nesse aspecto, o roteiro desse reality-show não se inscreve numa série de roteiros comuns em tantas mídias audiovisuais nos quais “as condições da experiência fazem parte da experiência” (COMOLLI, 2008). Distintamente, o filme de Beto Brant aproxima-se de estratégias como as de Abbas Kiarostami, as quais geram uma realidade de inscrição (Close Up, Através das Oliveiras), pois buscam um tom que atravessa os personagens e acaba por ligá-los a momentos e situações próprios a uma paisagem ou a um ambiente pós-dramático. Trata-se, nessa escolha, de propiciar um descontrolo, o qual, por sua vez, é margeado por intenções, sugestões e uma relação com a cena mais parecida com um sussurro dramático e cênico do que com uma direção ou a prescrição de um roteiro tradicional.

Não por acaso tal situação se traduz logo no ponto de partida do filme: os atores Gustavo Machado e Marina Previato sequer se conheciam antes de começar as filmagens. Esse contexto fica explicitado numa das primeiras cenas, quando Feliz, a personagem de Machado, diz como começou a morar com um desconhecido numa república na mesma noite em que soube da sua existência. Ele se pergunta se essa confiança e esse encontro não “seriam malucos”. Nesse instante, desconfiada, Gala, a personagem de Previato, olha-o: é este o contexto em que eles se encontram. Com um agravante: é mais radical, pois está lidando com um envolvimento sentimental – o amor – que tende, em termos românticos e ideais, a fugir de qualquer tipo de encenação. Com este argumento – e pouco importa se ficcional ou documental – busca-se fugir de uma concepção essencialista do amor. O que vemos nesse reality-show é a inscrição de corpos e sentidos que percorrem a trajetória clássica da construção do discurso amoroso.

Trata-se de uma experiência íntima tão forjada quanto verdadeira. No entanto – e este é o cerne desta reflexão – este modelo de roteirização apresenta um duplo movimento. Há, inicialmente, uma desvalorização da escrita por meio da tradição dramatúrgica na qual se rejeita qualquer forma de prescrição dramática feita por um autor oculto e poderoso. Ocorre, como consequência direta dessa constatação, uma sobrevalorização do corpo, da presença e de uma escrita – ou melhor, de uma inscrição cênica e dramática – permeada pela performance. Essa crise do texto muito se aproxima do diagnóstico feito por Jacques Derrida, sobretudo na leitura que realiza dos manifestos de Antonin Artaud:

Pois o que os seus urros [de Artaud] nos prometem, articulando-se com os nomes de existência, de carne, de vida, de teatro, de crueldade, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquiteito ou arquipalavra.
(DERRIDA, 2009, p.257).

É nesse aspecto que se deve salientar tanto uma nova forma de criação textual, que visa interagir diretamente com o ator e seu corpo, quanto uma nova dimensão de subjetividades que se valorizam e se manifestam em ato, criando um registro que não mais dialoga exclusivamente com uma inscrição de sentido de origem textual.

Hans Ulrich Gumbrecht dá um passo além do diagnóstico de Derrida para “sujar as mãos”- conceitual e empiricamente - e tentar compreender as singularidades dos dois movimentos, sugerindo dois idealtypen, segundo o modelo de Max Weber. De um lado, haveria uma “cultura do sentido”, que estaria centrada no pensamento, numa subjetividade autorreferencial, na interpretação, na distinção entre significante e significado e na inovação.

De outro lado, conviveríamos também com uma “cultura da presença” - muito marcante, por exemplo, nos séculos medievais e em outros momentos da história ocidental, como nas experimentações “pré-socráticas”, nas quais o corpo seria a principal referência, as coisas possuiriam um sentido inerente, material, as formas de conhecimento apostariam sobretudo na revelação, haveria uma valorização do espaço como local de expressão e apostar-se-ia mais na “eventidade” do que na inovação.

*Um mundo assim, um mundo onde as pedras estão constantemente chegando perto e onde a verdade pode ser a substância, um mundo da cultura da presença, é um mundo em que os seres humanos queiram relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia. (GUMBRECHT, 2010, p.109)
(DERRIDA, 2009, p.257).*

Essa proeminência da presença, como um ato cultural, talvez esteja bem evidente no filme *No quarto de Vanda*. Ao depurar qualquer sentido, narrativo, dramático ou mesmo metafórico, Pedro Costa instala-nos a presença de Vanda, seja como Vanda, seja como personagem. Nesse aspecto, mais do que analisá-la (polo próximo ao paradigma da clínica), compreendê-la ou criticá-la, esse documentário convida a conviver com sua presença, seu corpo, sua figura adornada pela iluminação. Não há, na construção estética do filme, frestas para tipo algum de interpretação. Opaca, a opção estética de Costa trata a figura de Vanda tão somente como uma imagem.

Nos dois filmes é possível observar um movimento de escrita que coliga formas de presença com formas de virtualidade. Há, de um lado, a valorização de um estilo de atuação pós-dramática, calcada na presença, no corpo e nos eventos. E, de maneira complementar, a roteirização de inscrição dramática estende um certo teor pós-dramático para a caixa-preta da câmera. Curiosamente, a câmera flagra presença e transforma-se em presença. *Mais do que registrar e observar, essa câmera escreve - inscreve-se materialmente, torna-se uma força própria de geração de presença - junto com os corpos que capta.

III - PERSONAGEM E PAISAGEM

*How many saints can be and land be and sand be and on a high plateau
there is snow and there is made to be so and very much can be what
there is to see when there is a wind to have it dry and be what they
can understand to undertake to let it be to send it well as much
as none to be to be behind. None to be behind. Enclosure. Saint
Therese. None to be behind. Enclosure.
(STEIN, 1990, p. 590)*

* Diferentemente do que ocorre com boa parte dos filmes modernos, nos quais a presença da câmera é salientada em discursos significativos, o que se vê nos filmes aqui estudados, que utilizam a câmera estática, são motes narrativos que oscilam, sutil e estilisticamente, entre presença e ausência da câmera. A obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é, sem dúvida, precursora nessa tendência.

Publicada em 1923 e encenada em 1932, a peça lírica *Four Saints in Three acts*, de Gertrude Stein, é considerada um dos primeiros casos de peça-paisagem. No prefácio da obra, a própria Stein aventura-se nessa dimensão apostando que a paisagem seria uma dissolução do centro do drama na personagem e sua possível comunhão com o ambiente que a envolve. O cerne da sensação dramática não estaria mais focado na construção psicológica, no conflito, nos plots, nas ações, nos objetivos e nos obstáculos, como postula a poética de Aristóteles e a tradição da narrativa cinematográfica clássica (McKEE, 2006); (HOWARD, 1999). Na paisagem haveria uma escolha distinta. Dissolução e paisagem, portanto, tornam-se palavras centrais nessa trama pós-dramática. Seriam formas narrativas *sui generis* que:

*(...) não procuram o envolvimento do realismo psicológico, nem o estranhamento crítico de Brecht, tampouco a abertura de Artaud para o irracional. Eles mobilizam, por sua vez, outra faculdade. (...). A palavra chave é oposição. No palco-paisagem existe pouco dinamismo de oposição, assim como não existe em Stein, nem na peça *The Blind*, de Maeterlinck. (...). O mundo teatral da paisagem é sombreado pelo contraste, mas não é organizado em torno de reviravoltas irônicas ou dramáticas, pontos de viradas brilhantes na expectativa e no quadro de percepções. Nós estamos deixando o modo dramático para trás. (FUCHS, 1996, p.106, tradução livre do autor)*

O interessante desse modo pós-dramático emergente, de construção de personagens por meio de paisagens, é como ele engendra e traduz novas formas de subjetividade. Não se está mais no paradigma da interioridade psicológica dos diários do século XIX. Tampouco essa forma dramática de construção da persona entre paisagens aproxima-se de um padrão alterdirigido (RIESEMAN, 1995), pelo fato objetivo de que o ‘eu’ e o ‘outro’ pouco ou nada significam para uma paisagem.* Essa metáfora da paisagem leva a um interesse pelo campo inteiro, pelo terreno e território como um conjunto, pelo ambiente que envolve a performance e sua construção imaginária (FUCHS, 1996, p.106).

Tanto em *O amor segundo B. Schianberg* quanto em *No quarto de Vanda* temos um conjunto de paisagens caseiras, ambientadas em apartamentos e quartos. Aparentemente, haveria um paradoxo: seriam paisagens muradas. No entanto, essas paisagens estendem-se por meio de imagens, sons e uma escritura propriamente audiovisual. Talvez seja por intermédio dessa paisagem entre quatro paredes, nesse “território existencial” (GUATARRI, 2008), que se consiga apreender a singularidade da expressão subjetiva desses filmes.**

Ao contrário da maioria dos reality-shows que confinam seus personagens num cenário pré-fabricado, a obra de Beto Brant optou por deixar Feliz e Gala mais soltos – próximo a um padrão pós-disciplinar, talvez – com as câmeras instaladas na casa da personagem e respeitando as idas e vindas, os encontros e os momentos de solidão.

* A obra de Peter Handke Parry sugere um conceito de paisagem centrado no agenciamento entre o indivíduo e o ambiente que o circunda.

** É importante considerar distinções entre o papel da paisagem nas artes visuais, no teatro e no cinema. Quando se remete aos westerns ou road-movies, por exemplo, pode-se pensar em dois gêneros que sempre lidaram de maneira poética com a paisagem. No entanto, aqui se ressalta a importância da paisagem enquanto construção de personagens; ou seja, certo papel dramático e narrativo que a paisagem pode exercer.

Entretanto, a casa não é apenas a extensão e a adjetivação de Gala - é o locus, o território e a própria paisagem que a compõe. Sua gata, que perambula pelos quartos. A disposição dos móveis e dos objetos que evidenciam uma casa-ateliê, um local propenso à experimentação estética e erótica. Até mesmo quando vê o filme *A concepção* (2006), de José Eduardo Belmonte, cujo diálogo aborda a questão da essência de uma personalidade, é uma paisagem íntima que se constrói por meio da imagem e é assim tecida para o espectador. A personagem não é mais construída por um percurso ou arco dramático bem definido, mas, distintamente, por um mapa de sensações disperso no seu território existencial.

Por outro lado, Gala filma constantemente sua casa e seu namorado. É pela imagem que a casa-paisagem se dissolve em outras paisagens.* Essa mutação fica evidente na parte final do filme, que se chama *O amor segundo Gala* e mostra a obra que ela foi produzindo ao longo do reality-show. A linguagem da videoarte e a dissolução dos padrões da imagem audiovisual convencionais também apontam para uma forma de perceber o outro embalada por uma subjetividade distinta. Na lente-retina de Gala, Feliz transforma-se num objeto de sua poética. Dessa forma, o que era amor, e poderia ser um drama psicológico ou uma forma de criticar os laços afetivos contemporâneos (BAUMAN, 2008), flutua e evapora, com certa leveza, entre as paisagens formadas pela casa, pelas imagens filmadas e pelo fluxo de sensibilidade de Gala.

Paralelamente, a construção da “personagem” Feliz envolve seus ensaios, as cenas que costura e atua; ou quando “dirige” Gala. Como na sequência de beijos que Feliz ensina Gala a beijar em cena. Eles beijam-se diversas vezes e o espectador fica um tanto confuso sem saber qual beijo foi o do casal, qual foi o dos atores e qual seria o da cena. Arrematando a seqüência, Feliz lembra uma irônica frase de Fernanda Montenegro para o seu marido: “Nunca te traí - fora de cena”. De certa forma, Feliz desdobra-se e revela-se frente ao fato de ser ator: está sempre em cena, sempre encenando, num ensaio constante. E essa incessante construção de cenas estende-se para o momento “dramático” do filme, quando os dois discutem um pouco a relação. São cenas típicas de um casal, cenas forjadas, exageradas e que alcançam um tom dramático que oscila entre o falso e o simulacro:

Quando dois sujeitos (que formam um casal) discutem segundo uma troca regrada de réplicas e com vistas a ter a ‘última palavra’, esses dois sujeitos já estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual são co-proprietários, um de cada vez, diz a cena, o que quer dizer: nunca você sem eu, e vice-versa (...). Nenhuma cena tem um sentido, nenhuma progride para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática nem dialética; é luxuosa, ociosa: tão inconseqüente quanto um orgasmo perverso: não marca, não suja.
(BARTHES, 2003, p.51-55)

* Nesse ato, e nesse gesto, o reality-show de Brant também cria um pequeno diferencial frente ao modelo Big Brother, pois os “atores” não são apenas corpos filmados, mas também produtores de imagens.

Em No quarto de Vanda há uma composição peculiar da paisagem por intermédio da protagonista. Vanda fala muito. Conversa com todos que passam no seu quarto e drogam-se com ela. Essas falas, contudo, raramente possuem um tom psicológico ou uma interioridade.* Ainda que opaca, Vanda é a personagem que liga, por meio de uma rede de contatos, todos os outros personagens, sobretudo os homens que se drogam nas casas da redondeza. Ela conduz o filme tecendo o mesmo fio que liga o protagonista a outras personagens num enredo tradicional, mas, paradoxalmente, dissolve-se e dilui-se na paisagem do seu bairro. De forma complementar, ela também recebe vários desses vizinhos para papear na sua cama, no seu quarto, evidenciando paisagens que ora se expandem e ora se contraem.

Mas é principalmente pelo jogo com o som e com as sugestões sonoras, visuais e dramáticas que emergem do fora de campo, no extracampo, que Pedro Costa compõe a paisagem que circunda Vanda, seu quarto e o bairro de Fontainhas, como aponta Comolli na sua análise sobre o filme:

O extracampo aqui não é o que o quadro corta, nem mesmo o que ele esconde, mas o que está fora da casa, fora do quarto, ou seja, uma lista de outros lugares, próximos, contínuos, mas não articulados ao campo como seu sensível prolongamento. O extracampo é aqui localizado, pode-se dizer cadastrado, já que as escavadeiras o destroem. Assim, o quarto funciona como campo; e o bairro, como extracampo. Isso equivale a dizer que ele tem um rosto, uma forma, um desenho, um destino. Por isso, falei de personagem. O extracampo do quarto perde toda a dimensão de invisibilidade, menos a das sombras que o alimentam. Digamos, sem medo do ridículo, que aqui o extracampo tornou-se visível.
(COMOLLI, 2010, p. 97)

Ainda que sem usar o conceito de paisagem, Comolli descreve a relação que se dá entre campo e extracampo como se uma paisagem fosse. São espaços de fricção. Numa construção espacial que por si só causa desconforto. Ademais, temos uma câmera estática, sem movimentos, sem decupagem dentro do quadro, o que gera um confinamento do espectador, que então deverá olhar de maneira concentrada, sem fugas nem respiros, para o quarto e o bairro.

Essa paisagem que compõe o bairro de Fontainhas é inoculada pela destruição. Hoje, esse bairro não existe mais, pois foi substituído por um condomínio popular. A câmera de Costa, portanto, também registra esse ato de esfacelamento material e simbólico do bairro. São momentos de um documentário que faz da ruína, da escavação quase arqueológica, o seu sentido poético.** Nesse aspecto toda a construção espacial do filme – sua paisagem – é cadenciada por um acumamento. Um movimento entre os quadros que leva o espectador à redução do espaço.

É nesse ambiente de acumamento que melhor se compreende a posição das drogas no filme. Essa sutil e minuciosa construção arquitetônica insere as drogas num fluxo contínuo entre a paisagem e as personagens.

* São falas desprovidas de dramaticidade, conversas francas e fortuitas, assim como os diálogos de Estragon com Vladimir em Esperando Godot, de Samuel Beckett (BECKETT, 2006). São falas de pessoas comuns. E são assim logo na primeira cena, quando Vanda e Zita riem sobre a noção de clímax e chegam a perguntar o que seria o clímax, como se houvesse desde já uma afirmação: aqui o espectador não verá cadência tampouco evolução dramática.

** As ruínas do bairro de Fontainhas, em Lisboa, remetem às ruínas de Berlim logo após a II Guerra Mundial, filmadas por Rosellini em Alemanha ano zero, e às de uma cidade milenar na China que foi inundada e concretizou-se na paisagem de Em busca da vida, de Jia Zhang-Ke.

Como se fossem gestos de cumplicidade, momentos voláteis, mas imbuídos de afetos. São trocas mútuas, embora tensas, silenciosas e nervosas, pois preenche de interesses.

Tal como ocorre quando Pedro, um amigo, leva flores ao quarto de Vanda. Ele comenta que sente falta de ar, que a droga está a tirar-lhe o fôlego. Vanda, então, procura um remédio perfeito para curar seu amigo. Diz que é imbatível e, num ímpeto sincero de solidariedade, compartilha com o amigo uma droga diferente, que supostamente se diferencia apenas por ser lícita.

Após perambular entre Fontainhas e alguns de seus habitantes, volta-se a Vanda. Observa-se, em seu quarto, um indivíduo consciente de sua condição.* Ela tosse sem parar, raspa os restos de heroína na sua lista telefônica enquanto escreve um aviso em letras grandes para, talvez, ser exposto na venda: “Hoje não há fiado. Só amanhã”. Há, em Vanda, um “orgulho selvagem” (COMOLLI, 2010), ou uma “revolta privada de horizontes” (COMOLLI, 2008), mas, sobretudo, uma recusa, uma resignação. Nesse sentido, as drogas soam como uma entrega e uma sina (ARTAUD, 1964). Em determinado momento Vanda conversa com um amigo negro. Ele reclama: “A vida que a gente leva que é a vida da droga”. Como se houvesse opção. No entanto, Vanda retruca: “Não é a vida que a gente leva, é a vida que a gente é obrigado a ter”***.

Em No quarto de Vanda não há salvação nem redenção pela imagem. Pelo contrário, a imagem é depurada de tal forma que desconstrói a paisagem e torna-se tão somente imagem. Se há paisagem, ela se compõe no mesmo ímpeto em que se despedaça. Ela parece esquadrihada por um desespero silencioso que liga, numa solidariedade comunitária, cada um dos seus habitantes. A paisagem é constantemente ceifada, tal como as escavadeiras a escangalhar pedaços de concreto, tal como a árvore na imagem final do filme: uma árvore só tronco, pois cortada ao meio. Um toco numa paisagem cujo devir é um esfarelar rumo a ruínas dentre outras ruínas.

IV - A JANELA SIMULADA: PROXIMIDADE E DISPERSÃO

Embora tenhamos centrado nossa análise em duas obras que se aproximam de um paradigma de documentário, podemos perceber as noções de presença e paisagem numa miríade de filmes contemporâneos feitos dos anos setenta aos nossos dias.

* Nesse aspecto vale comparar esse filme com Estamira, de Marco Prado.

** Esse enfrentamento direto com as drogas, do lado de Vanda, se assemelha, em parte, com certa postura altiva de Nicholas Ray no filme Um filme para Nick, de Wim Wenders. Esse ensaio, como se sabe, filma os últimos dias de vida do cineasta norte-americano. Ele está com câncer e não deixa de fumar e tossir de frente para a câmera. A morte iminente não o intimida. A artimanha de Wenders, por outro lado, está em conotar e sublimar essa morte por meio da imagem. É pela imagem, é em cena, que Nicholas morre – e se “eterniza”. Há aqui um movimento parecido com o curta-metragem Di-Glauber, de Glauber Rocha.

Obras de diretores como Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Theo Angelopoulos, Aleksandr Sokurov, Bella Tarr, Abbas Kiarostami, Bruno Dumont, alguns filmes de Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhang-Ke, Tsai-Ming Liang, Chantal Akerman, Lucrecia Martel, Claire Denis, Julio Bressane Karim Aïnouz e Cao Guimarães, entre tantos outros, parecem, em alguns momentos, compartilhar das escolhas estéticas e dramáticas aqui destacadas.

Esse conjunto de obras foge, claramente, da pauta moderna que apostaria ora na explicitação dos meios e das técnicas audiovisuais, ora no seu ocultamento. Tampouco oscilaria entre esses dois polos, como realiza parte do cinema chamado de pós-moderno ou pós-clássico (MASCARELLO, 2006, p.336), em que obras como as dos Irmãos Coen, Pedro Almodóvar, Quentin Tarantino e Lars Von Trier seriam, talvez, alguns dos exemplos possíveis. A pauta do realismo cinematográfico e nas artes, de certo caráter mimético (AUERBACH, 2010); (BORDWELL, 1985) também não parece apropriada, já que não se busca costurar esteticamente representações de certas noções de realidade, mas, antes, inscrever corpos, luzes e movimentos que criem uma sugestão de presença e de paisagem.

Talvez seja necessária uma apropriação, nos estudos de cinema, desse arcabouço pós-dramático, e uma investigação sobre se há, de fato, a emergência de um “estrutura de sentimento” que una novas formas de escrita, de dramaturgia e padrões convergentes de assistir e experimentar o espetáculo cinematográfico. Formas, obviamente, que não buscam uma hegemonização, mas atuam nas margens e convivem harmonicamente com os demais “gêneros” que enumeramos.

A ênfase em presença e paisagem pode notabilizar aspectos estéticos que se distanciam de uma certa dicotomia entre performance, atuação e autenticidade, a qual, por sua vez, permeia boa parte do debate sobre a produção do documentário brasileiro contemporâneo. Estar-se-ia, diferentemente, convivendo com formas dramáticas de construção de personagem, as quais salientam instantes de forte cunho performático, pois apostam na presença ao invés de um arco dramático e psicológico. Paralelamente, haveria uma dramaticidade visual e uma busca de gestos que engatilhem sensações de realidade, formas rarefeitas, descentradas e paratáticas de dramatização.

É por esse caminho que, talvez, as noções de presença e paisagem desdobrem-se numa moldura ficcional que busca uma forma de proximidade frente aos personagens e uma dispersão dramática em relação à história narrada. Mais do que tecer um conflito, uma reviravolta ou uma evolução psicológica de uma personagem, os filmes desses cineastas passam a noção de proximidade, como se o espectador estivesse no modo de um documentário de observação (NICHOLS, 2007), no qual a descrição prepondera frente a uma conotação psicológica. São momentos em que é possível acompanhar a respiração, os pequenos gestos, o cotidiano, bem como os instantes ínfimos, modulares e fugidios.

Numa das suas mais recentes obras, o diretor de teatro e artista multimídia Robert Wilson, conhecido por ser um dos pioneiros nos experimentos pós-dramáticos, realizou catorze “video portraits” como se fossem paisagens, com personagens como Brad Pitt, Caroline de Mònaco, Dita von Tesse, Steve Buscemi, Johnny Depp, Gao Xingjian, entre outros. Retratados em telas grandes, filmados com uma câmera estática e uma iluminação minuciosa, Wilson sutilmente oferece sensações de proximidade e de dispersão.

No rosto do escritor chinês Gao Xingjian vemos se inscrever, lentamente, uma frase. Não é preciso saber quem ele é, nem é necessário conhecer a sua biografia. Não reivindica-se a leitura dos seus livros. Wilson convida o espectador a olhar as rugas, o tempo concreto expresso no seu rosto. Mostrado como uma máscara mortuária, cinza, com os olhos entreabrindo-se, a personagem permanece muda.

Ao terminar a frase que se escreve no seu rosto - inscreve-se como imagem, como coisa e como escrita (HANDKE,1985), lemos: La solitude est une condition nécessaire à la liberté. Forma-se um retrato-paisagem. Pincelam-se momentos em que se compartilham solidões. Formas de subjetividade, entre quem vê e quem é retratado, que não buscam a identificação nem a opacidade, mas a criação de uma diferença, um gesto singelo e sutil que separa aquele que se mostra daquele que observa. Ou, quem sabe, uma forma poética que aponta para uma liberação dos cerceamentos dramáticos.

BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, Marçal: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- ARTAUD, Antonin: *Oeuvres complètes*. Tome IV. Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- AUERBACH, Erich: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010.
- BARTHES, Roland: *Fragmentos de um discurso amoroso*. Matins Fontes, São Paulo, 2003.
- BASBAUM, Ricardo: *Roteiro para sistema-cinema*. IN: MACIEL, Katia (ORG): *Transcineamas*. Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt: *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Zahar Editora, Rio de Janeiro, 2004.
- BECKETT, Samuel: *Complet Dramatic Works*. Faber and Faber, London, 2006.
- BORDWELL, David: *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BRECHT, Bertolt: *Estudos sobre teatro*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978..
- COMOLLI, Jean-Louis: *Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda, Juventude em Marcha*. IN: *O cinema de Pedro Costa. Catálogo*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- : *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- DE CASTRO, Maurício Paroni: *Para que serve uma praça?* Folha de São Paulo, Ilustrada, pg. 4, 20 de julho, 2009.
- DERRIDA, Jacques: *A escritura e a diferença*. Perspectiva, São Paulo, 2011.
- EHRENBERG, Alain: *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. déias e Letras, Aparecida, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Culture as performance: Theater history as culture history*. Centro de Estudos de Teatro.
- FUCHS, Elinor: *The death of character: perspectives on Theater after Modernism*. ndiana University Press, New York, 1996.
- GOFFMAN, Erving: *A representação do Eu na vida cotidiana*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Editora PUC do Rio, Rio de Janeiro, 2010.
- HANDKE, Peter: *Slow homecoming*. Collier Books. Macmillan Publishing Company, 1985, New York.
- HOWARD, David: *Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão*. Editora Globo, São Paulo, 1999.
- JAGUARIBE, Beatriz: *Realismo sujo e experiência autobiográfica*. IN: FATORELLI, Antonio & BRUNO, Fernanda (Orgs): *Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Mauad Editora, Rio de Janeiro, 2006.
- GUATARRI, Felix: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Editora 34, São Paulo, 2008.
- LEHMAN, Hans-Thies: *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify, São Paulo, 2007.
- LOPES, Denilson: *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Editora UnB, Brasília, 2007.
- MASCARELLO, Fernando (Org.): *História do cinema mundial*, Editora Papirus, Campinas, 2006.
- McKEE, Robert: *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Arte e Letra Editora, Curitiba, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich: *O caso Wagner: um problema para músicos*. Cia das Letras, São Paulo, 1999.
- NORMAN, Marc: *What happens next: A history of American screenwriting*. Harmony books, Mew York, 2007.
- RIESMAN, David: *A multidão solitária*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1995.
- SCECHNER, Richard: *O que é performance*. Revista O perceiver. Número 12.
- SIBILIA, Paula: *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2008.
- STAM, Robert: *Film theory: An introduction*. Blackwell Publishing, 2000.
- STEIN, Gertrud: *Selected Writings of Gertrud Stein*. Vintage Books, New York, 1990.
- XAVIER, Ismail: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra, São Paulo, 2005.
- TAYLOR, Charles: *A ética da autenticidade*. É Realizações Editora, São Paulo, 2011.
- WILLIAMS, Raymond: *Drama em Cena*. , 1991. Cosac Naify, São Paulo, 2010.
- : *Drama from Ibsen to Brecht*. The Hogarth Press, London, 1993.

FILMOGRAFIA

- O Amor segundo B. Schianberg* (Beto Brant, 2010)
- No quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000)
- Ossos* (Pedro Costa, 1997)
- Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006)
- Cão sem dono* (Beto Brant, 2007)
- Close Up* (Abbas Kiarostami, 1990)
- Através das Oliveiras* (Abbas Kiarostami, 1994)
- Cópia fiel* (Abbas Kiarostami, 2010)
- A concepção* (José Eduardo Belmonte, 2008)
- Estamira* (Marcos Prado, 2005)
- Still Life* (Jia Zhang Kee, 2009)
- Alemanha ano zero* (Roberto Rosellini, 1947)
- Moscou* (Eduardo Coutinho, 2010)
- Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1973)
- Um filme para Nick* (Wim Wenders, 1979)
- Portrait Videos* (Robert Wilson, 2011)



HIROSHIMA MON AMOUR:

realização e recepção.

Alessandra Brum

RESUMO | Este artigo procura identificar alguns elementos do processo criativo do cineasta Alain Resnais na realização de *Hiroshima Mon Amour* (1959). A partir de depoimentos de integrantes da equipe de filmagem, de entrevistas concedidas à imprensa por Alain Resnais e Marguerite Duras e também através da repercussão do filme na imprensa francesa, é possível revelar a trajetória desse artista que ampliou o referencial do cinema como expressão criativa e poética.

PALAVRAS-CHAVE | Cinema Francês; Processo Criativo; *Hiroshima Mon Amour*

ABSTRACT | This article seeks to identify some elements of the creative process of film director Alain Resnais in the conduct of *Hiroshima Mon Amour* (1959). Based on statements from members of the crew, interviews to the press by Alain Resnais and Marguerite Duras and also through the impact of the film in the French press, it is possible to reveal the trajectory of this artist who has expanded the frame of the film as a creative and poetic expression.

KEYWORDS | French Cinema, Creative Process, *Hiroshima Mon Amour*

*Professora Adjunta do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes/Unicamp, tendo defendido a tese *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*, com apoio da FAPESP. Atualmente desenvolve a pesquisa *A Nouvelle Vague sob a ótica de críticos/cineastas do Cinema Novo* com apoio da Propesq/UFJF. E-mail: alesbrum@yahoo.com.br*

Hiroshima Mon Amour (90min, 1958) surgiu da encomenda que Alain Resnais recebeu do produtor Anatole Dauman da Argos Films, o mesmo que havia produzido o curta também dirigido por Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (32min, 1955)*, para realizar um documentário de longa-metragem sobre os efeitos da bomba atômica. A Argos Films que até o momento só havia produzido filmes de curta duração, se associa à produtora japonesa Daiei para a realização de um longa-metragem. O projeto consistia em uma co-produção franco-japonesa, e uma das condições impostas pela produtora Daiei era de que parte das filmagens ocorresse no Japão. Alain Resnais aceita o projeto, que contaria também com Chris Marker como colaborador para a escrita do roteiro. Marker abandona o projeto logo no início e Resnais, que tinha acabado de ler o livro *Moderato Cantabile* (1958), pensa no nome de Marguerite Duras como colaboradora.**

Resnais inicia a pesquisa sobre o assunto e o contato inicial com as imagens de arquivo fez com que ele mudasse o rumo do projeto: “J’ai été très perturbé car ces documents étaient très forts et constituaient en eux-mêmes le documentaire que je devais faire”*** (RESNAIS apud CAHIERS DU CINÉMA, nov. 2000. p.72). Prevendo também uma repetição de *Nuit et Brouillard*, Resnais propõe alterar o projeto para uma história ficcional que pudesse ter como pano de fundo a bomba atômica. Alain Resnais fornece a Marguerite Duras o que considera ser a “concepção algébrica da obra” e diz a ela que gostaria de realizar um filme onde os personagens não tivessem uma relação direta com a catástrofe da bomba atômica. Marguerite Duras aceita o projeto prontamente, motivada pela admiração que nutria pelo trabalho de Alain Resnais, sobretudo pelo curta-metragem *Nuit et Brouillard*. Apesar de ter aceitado o convite, Duras afirma, em entrevista para o jornal *Le Monde* (10 jun. 1959), que após ter concordado em escrever o roteiro ela tinha a sinopse e a frase “Tu n’as rien vu à Hiroshima”**** e que nos primeiros 15 dias passou entre 10 e 13 dias pensando em desistir do projeto.

Além do desenvolvimento da história, Marguerite Duras escreveu ainda “as evidências noturnas - notas sobre Nevers”, a pedido de Alain Resnais. Trata-se da descrição dos acontecimentos vividos pelo personagem de Emmanuelle Riva quando jovem na cidade de Nevers, bem como de suas características comportamentais. Marguerite Duras pode construir seu texto com muita independência, já que Alain Resnais proporcionou a ela a liberdade de não precisar criar um texto preso ao formato de um roteiro de cinema. Duras pôde se expressar em uma linguagem que lhe é própria, a literatura. Mas mesmo desse modo, Duras não considerou a tarefa fácil, como afirma em artigo para o jornal *France Observateur* (Duras, 31 jul. 1958):

* *Nuit et Brouillard* é um documentário de curta-duração sobre os campos de concentração Nazista.

** Antes de Marguerite Duras, o produtor Anatole Dauman pensou nos nomes de Françoise Sagan e Simone de Beauvoir. A primeira chegou a ser convidada para uma reunião, mas não compareceu.

*** Tradução: “Eu fiquei muito perturbado, esses documentos eram muito fortes e constituíam eles mesmos o documentário que eu deveria fazer”. (todas as traduções deste artigo foram realizadas pela autora do mesmo)

**** Tradução: “Você não viu nada em Hiroshima.”

*Resnais me disait quand même, jusqu'au bout:
-Faites de la littérature. Ne vous occupez pas de moi.
Oubliez la caméra.*

*Or je n'avais pas le temps, en neuf semaines, de faire de la littérature. Resnais le savait parfaitement. Comme il savait que je n'avais pas le temps de faire un scénario. Que je ne savais pas. Cependant, il continuait à me conseiller la littérature. Jusqu'au dernier jour il me l'a conseillée. S'il y avait à sauver la face de quelque chose, durant ce délai, Resnais avait choisi de sauver la face littéraire de l'entreprise. Un accommodement de celui-ci à la sauce cinématographique ne l'intéressait pas du tout. Il préfère donc que on l'on fasse de la mauvaise littérature, mais la sienne, que du mauvais cinéma qui, forcément, ne serait pas le sien.
- Allez-y. On a de la chance parce que ce n'est pas un film trop clouer. Alors on pourra dire à peu près ce qu'on veut. Faites exactement ce qui vous plaira.*

Tradução: "Resnais me dizia apesar de tudo, até o fim:
- Faça Literatura. Não se ocupe de mim. Esqueça a câmera.
Ora, eu não tinha tempo, em nove semanas, de fazer literatura. Resnais sabia disso perfeitamente. Como ele sabia que eu não tinha tempo também de fazer um roteiro. Que eu não sabia. Entretanto, ele continuava a me aconselhar a literatura. Até o último dia ele me aconselhou. Se houvesse algo a salvar durante esse período, Resnais teria escolhido salvar o lado literário da empreitada. Uma adaptação desse lado à condição cinematográfica não o interessava em nada. Ele prefere então que se faça uma má literatura, mas a sua, que um mau cinema, evidentemente, não seria o seu.
- Vamos. A gente tem sorte porque não é um filme excessivamente definido. Então se poderá dizer um pouco mais o que a gente quer. Faça exatamente o que lhe agrada".

Essas declarações foram escritas por Marguerite Duras três dias após Alain Resnais ter partido para o Japão com o roteiro para o início das filmagens. Duras, nesse artigo/depoimento, não esconde a ansiedade de saber o que vai ser feito da história que ela escreveu, mas sabe que terá que aguardar dois meses pelo retorno de Resnais com a película, para somente assim poder ver o que seu texto se tornou. Esse foi o primeiro trabalho de Marguerite Duras como roteirista, a relação mais próxima que a escritora tinha até então com o cinema foi permitir a adaptação de seu livro *Barrage contre le pacifique*. Experiência que em nada lhe agradou, uma vez que considera que o filme*, realizado por René Clement, não se parece com seu livro. Com Alain Resnais, Marguerite Duras não se decepcionou. Em entrevista ao semanário *Les Nouvelles Littéraires* (BOURIN, 18 jun. 1959) declarou que ao assistir as imagens brutas do material japonês pensou que Resnais seria o maior diretor de cinema francês, e questionada sobre o resultado final diz: "Je suis comme au sortir d'un roman. Je me sens assouvie"***.

Essa relação do filme com o romance foi uma das críticas negativas que Alain Resnais recebeu após a exibição do filme. Resnais foi constantemente acusado de realizar um filme excessivamente literário, mas questionado sobre isso em uma entrevista para o jornal *Carrefour* (JAUBERT, 07 mai. 1959) Resnais responde:

C'est voulu. J'ai même fait spécifier sur le contrat, à l'article deux: "ce film sera littéraire, théâtral et radiophonique!". Le texte doit arriver à envôter le spectateur, à le soûler. J'ignore si la tentative est réussie, mais j'ai voulu qu'il en soit ainsi.

Tradução: "É intencional. Eu mesmo fiz especificar no contrato, no artigo segundo: 'este filme será literário, teatral e radiofônico!'. O texto deve chegar a envolver o espectador, embriagá-lo. Eu não sei se consegui, mais eu quis que fosse assim."

* *Barrage contre le pacifique* (1956, 103 min)

** Tradução: "Eu estou como saída de um romance. Eu me sinto satisfeita."

O processo de criação foi construído de forma muito livre e independente. Apesar do projeto ter sido uma encomenda, Alain Resnais somente o aceitou com a certeza de que teria total liberdade criativa, o que foi garantida em contrato*, liberdade que se estendeu também à contratação de atores. Resnais convidou para o papel principal Emmanuelle Riva, atriz de teatro que não tinha nenhuma experiência em cinema. Para o papel do amante japonês, Eiji Okada, ator muito conhecido no Japão, mas que não sabia uma única palavra em francês, obrigando-o a aprender o texto foneticamente. É um tanto curiosa essa decisão de Alain Resnais, que até o momento nunca havia trabalhado em seus filmes de curta duração com atores em cena, situação que enfrentaria pela primeira vez em um filme profissional e além disso de longa duração.

Mas, existiam algumas restrições técnicas e financeiras, como por exemplo, na contratação da equipe. Para as filmagens no Japão a equipe deveria ser contratada naquele país e Resnais poderia apenas optar em levar consigo um diretor de fotografia ou um continuísta. Resolveu optar pelo continuísta, já que o diretor de fotografia normalmente possui sua própria equipe de trabalho. Sabia que essa decisão poderia trazer um risco para a unidade do filme em termos de luz, visto que teria que trabalhar com dois diretores de fotografia, um para as imagens realizadas no Japão e outro para as cenas de Nevers, na França. Mas Resnais assume o risco como opção estética, uma vez que fez questão de não mostrar as imagens realizadas pelo diretor de fotografia japonês, Takahashi Michio, ao diretor de fotografia francês, Sacha Vierny.

Alain Resnais escolheu a continuísta Sylvette Baudrot para acompanhá-lo ao Japão. Com Baudrot, Resnais inicia uma parceria que perdurará por quase todas as suas futuras produções. Em entrevista a Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat, Resnais comenta a colaboração com Sylvette Baudrot e a importância dela em sua carreira como cineasta.

Sans Sylvette Baudrot, je ne sais pas ce qui me serait arrivé. En arrivant à Tokyo, elle a assuré les contacts humains avec les Japonais, en quelques jours. Sans savoir le japonais. Ensuite elle a organisé la production. Elle avait une expérience capitale de ce qu'était un film. Moi aucune. Je n'avais jamais été assistant. (...) C'est elle qui m'a introduit au cinéma professionnel. C'est elle qui m'a aussi guidé vers Sacha Vierny, vers Jacques Saulmier, vers Jean Leon qui était un remarquable assistant. Elle m'a introduit dans le métier. Elle m'a donné les contacts. (LIANDRAT-GUIGUES; LEUTRAT, 2006, p.219)

Tradução: "Sem Sylvette Baudrot, eu não sei o que me teria acontecido. Chegando a Tokyo, ela assegurou, em poucos dias, os contatos com os japoneses. Sem falar japonês. Em seguida ela organizou a produção. Ela tinha uma experiência capital do que era um filme. Eu nenhuma. Eu nunca fui assistente. Ela que me introduziu no cinema profissional. Ela que me levou a Sacha Vierny, a Jacques Saulmier, a Jean Leon que era um conceituado assistente. Ela me introduziu no métier. Ela me deu os contatos."

* Registramos a importância do produtor Anatole Dauman que, diferentemente da maioria dos produtores em atividade na época, não somente apostou no projeto como criou todas as condições necessárias para a sua realização.

Apesar de Alain Resnais afirmar que não conhecia muito bem o métier, sabemos que sua trajetória como curta-metragista demonstra exatamente o oposto. Resnais sempre foi um autor com opções estéticas definidas que encontrou no cinema o meio de convergência entre as artes que tanto aprecia: o teatro, a história em quadrinhos e a literatura. Baudrot, em texto redigido por ela sobre a concepção e seu trabalho em Hiroshima Mon Amour, comenta:

Personnellement, il y avait certaines petites choses qui me semblaient obscures, eh bien il note sur son carnet noir parce que, très consciencieusement, il note tout ce qu'on lui dit, il a une patience d'ange; il note ainsi le point de vue de Vierny, de Léon, de Brun, de Saulnier, etc. Puis il nous explique son propre point de vue, et ça devient tout à fait clair. Je crois qu'en fait, il cherche des oppositions, des reactions pour mieux s'affirmer: il est très rare qu'il se plie, lui, son idée est bien ancrée... Sa force est de donner l'impression qu'il prend notre avis, alors qu'en definitive il n'en fait qu'à sa tête et nous convertit très vite à son point de vue.

Dossiê Sylvette Baudrot depositado na Cinemathèque Française, data de 14 de dezembro de 1966 e provavelmente redigido por ela para publicação em uma revista especializada. Tradução: "Pessoalmente, havia pequenas coisas que me pareciam obscuras, e bem, ele anota em seu caderno preto porque, muito conscientemente, ele anota tudo o que a gente lhe diz, ele tem uma paciência de anjo; ele anota também o ponto de vista de Vierny, de Léon, de Brun, de Saulnier, etc. Depois ele nos explica seu próprio ponto de vista, e tudo torna-se claro. Eu creio que de fato, ele procura oposições, reações para melhor se afirmar: é muito raro que ele se dobre, ele, sua ideia é bem ancorada... Sua força é dar a impressão que ele pega nossa opinião, mas que, em definitivo, ele não faz senão o que está em sua cabeça e nos converte muito rapidamente a seu ponto de vista."

Essa impressão de que a equipe é guiada pelo ponto de vista de Alain Resnais foi reforçada em artigo de Henri Colpi para a Cahiers du Cinéma (COLPI, jan. 1960), em que analisa a música composta por Giovanni Fusco para Hiroshima Mon Amour. Colpi destaca o fato de Fusco, na sequência referente ao museu na cidade de Hiroshima, ter repetido quase exatamente a frase melódica da música composta por Hanns Eisler para Nuit et Brouillard sem nunca antes tê-la ouvido, concluindo que é Alain Resnais que conduziu o músico. Não se trata de devaneio pensar nessa possibilidade já que no caso de Hiroshima Mon Amour Resnais demonstrou desde o início uma preocupação rítmica, seja quando ouvia em seu quarto de hotel no Japão os diálogos lidos por Marguerite Duras gravados em uma fita magnética, ou quando caminhava ao lado do maquinista dando o ritmo que desejava aos travellings. Não seria diferente na etapa da composição da música, elemento que, ao lado do comentário narrativo, sempre ocupou um papel importante no conjunto de seus filmes. A montagem, etapa que muito lhe é cara, completa a disposição harmoniosa dos elementos estéticos que imprime no tempo/espço.

Apesar de tentar minimizar o seu papel no processo de realização, se intitulando como técnico, Alain Resnais quando realiza Hiroshima, mon amour, já possuía uma trajetória consistente no cinema profissional através de documentários, ao todo, oito curtas-metragens*. Com seu primeiro curta, Van Gogh (1948), recebe o Prêmio da Bienal de Veneza e o Prêmio CIDALC (Centre pour la diffusion des Arts et des Lettres par le cinéma) de 1950. Com Chris Marker, Alain Resnais realiza Les Statues Meurent Aussi (1953), que foi ganhador do prêmio Jean Vigo para curta-metragem em 1954 - filme que fora censurado pelas autoridades francesas e impedido de ser exibido durante anos na França.

* Esse é um número que sofre alterações dependendo da publicação. Adotamos aqui o critério mais corrente que considera o curta-metragem Van Gogh como sendo a primeira produção profissional do autor.

Esse mesmo prêmio, um dos mais prestigiados da época, Resnais iria receber novamente em 1956 por *Nuit et Brouillard*, momento em que alcança maior projeção entre a crítica especializada.

Nuit et Brouillard tem como tema os campos de concentração sob o comando da Alemanha hitlerista, mescla imagens de arquivo e imagens captadas para o documentário, apoiado sobre o texto poético do escritor Jean Cayrol, ex-deportado, preso em 1942 pela Gestapo. *Nuit et Brouillard* encontrou inúmeras dificuldades para ser exibido, tanto na França quanto na Alemanha teve problemas com a censura e, ainda foi impedido de participar do Festival de Cannes sob a alegação de ser “político demais”, mas por pressão das associações de deportados o filme acabou sendo exibido fora da competição oficial.

Com o curta *Le Chant du Styrène* (1958), realizado um pouco antes de Hiroshima, *Mon Amour*, Alain Resnais já é um cineasta respeitado e admirado por seus pares e críticos de cinema. Sua sensibilidade no trato dos temas, os longos *travellings* ritmados, um dos traços formais que o caracterizam, bem como o tratamento dado ao tempo em seus curtas-metragens são assuntos frequentes da crítica especializada. Jean-Luc Godard em artigo publicado na *Cahiers du Cinéma*, considera que:

Alain Resnais est le deuxième monteur du monde derrière Eisenstein. Monter, pour eux, veut dire organiser cinématographiquement, c'est-à-dire prévoir dramatiquement, composer musicalement, en d'autres mots encore, les plus beaux: mettre en scène.
(GODARD, fev. 1959, p. 37)

Tradução: “Alain Resnais é o segundo montador do mundo depois de Eisenstein. Montar, para eles, quer dizer organizar cinematograficamente, quer dizer prever dramaticamente, compor musicalmente, em outras palavras ainda, o melhor: encenar (dirigir).”

A relação de Alain Resnais com a montagem, apontada por Jean-Luc Godard, é um dos pontos de destaque no trabalho desse cineasta. Resnais iniciou sua carreira no cinema ingressando em 1943 no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), onde direciona seus estudos para a prática da montagem. Não chegou a terminar seus estudos, mas passou a ser o montador dos seus curtas-metragens e de filmes de amigos. Montou o longa-metragem *Aux frontières de l’homme* (1953), de Nicole Védres e Jean Rostand, e o primeiro longa-metragem de Agnès Varda, *La Pointe Courte* (1954).

Durante sua trajetória, Alain Resnais sempre esteve mais próximo do grupo conhecido como *Rive Gauche**, representado pelos cineastas independentes Chris Marker, Agnès Varda, Georges Franju, Jean Rouch, Jacques Demy, Henri Colpi. Por esse motivo, a inclusão de *Hiroshima, Mon Amour* como parte da *Nouvelle Vague* é sempre muito discutida, uma vez que o cineasta não era ligado diretamente ao grupo da *Cahiers du Cinéma* e não compartilhava da política de autor. Além disso, pode-se observar que os filmes de Alain Resnais estão bem distantes da estética da *Nouvelle Vague*, como ressaltou Michel Marie em seu livro *La Nouvelle Vague. Une école artistique* (MARIE, 1998, p.64-5).

* Alguns críticos franceses falam de dois grupos distintos na França a partir da década de 1950, situados geograficamente de um lado ao outro do Rio Sena, a *Nouvelle Vague* à direita e os cineastas independentes à *Rive Gauche*.

Resnais est très certainement un grand cinéaste moderne, tout aussi important que Jean-Luc Godard dans l'histoire des formes filmiques, mais sa conception du scénario et du découpage, le recours constant à des auteurs scénaristes, comme Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Jacques Sternberg, ses tournages en studio, sa direction d'acteurs, sa conception de la bande sonore fondée sur la postsynchronisation l'éloignent de l'esthétique Nouvelle Vague...

Tradução: "Resnais é certamente um grande cineasta moderno, tão importante quanto Jean-Luc Godard na história das formas fílmicas, mas sua concepção de roteiro e de decupagem, o recorrer constante a escritores roteiristas, como Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Jacques Sternberg, suas filmagens em estúdio, sua direção de ator, sua concepção de banda sonora estruturada sobre a pós-sincronização, o distanciam da estética da Nouvelle Vague..."

Podemos ampliar ainda mais essa lista apontada por Michel Marie acrescentando o fato de Alain Resnais realizar seus filmes sob encomenda e não escrever os próprios roteiros, os quais respeita em sua integridade, evitando qualquer espaço à improvisação. Esses procedimentos estéticos são encontrados na obra do cineasta desde os tempos do curta-metragem e estão presentes também em seu primeiro longa-metragem. Mas, independentemente da forma adotada por Alain Resnais em Hiroshima, Mon Amour, o filme foi apontado como representante da Nouvelle Vague. Na época do lançamento do filme ainda não se realizava uma distinção estética e de grupo tão objetiva da produção dos novos cineastas. Lembramos que nem mesmo as bases da Nouvelle Vague estavam claramente definidas pelos críticos/cineastas. Em agosto de 1959, Yvone Baby realiza um debate nas páginas do Le Monde sob o título L'avenir du cinéma français (BABY, 14 ago. 1959) com vários nomes do cinema francês em atividade na época, entre eles Alain Resnais que, ao ser questionado sobre o cinema de autor, diz:

Dans l'idéal, le réalisateur devrait être l'unique auteur de son film. René Clair est un auteur type. Cependant Renoir est un auteur de film aussi complet que René Clair et il a travaillé avec des scénaristes. Il existe donc un mariage heureux entre le scénariste et le réalisateur. Je pense qu'il faut lutter contre la notion d'un nom seul. Je suis pour la double appartenance.

Tradução: "No ideal, o diretor deveria ser o único autor de seu filme. René Clair é um autor modelo. Entretanto Renoir é um autor tão completo quanto René Clair e ele trabalhou com roteiristas. Existe então um casamento feliz entre roteirista e diretor. Eu penso que é preciso lutar contra a noção de um só nome. Eu sou pela dupla autoria."

Essa luta contra a noção de um único autor no cinema é uma convicção que Alain Resnais sempre fez questão de expor em suas inúmeras entrevistas como cineasta. O trabalho de Resnais é marcado pela presença constante de colaboradores, principalmente na escrita do roteiro, ponto que não se encontra em conformidade com uma das etapas que os integrantes da Nouvelle Vague sempre fizeram questão de reafirmar como importante na política de autor: a de que o cineasta seja também o autor do roteiro. Diferentemente da maioria dos diretores que ou escrevem suas próprias histórias ou contratam um roteirista, Resnais sempre procurou estabelecer uma parceria com escritores para o desenvolvimento do roteiro ou das narrações do filme, um traço importante a se ressaltar em seu trabalho. Daí sua constante parceria com escritores desde os tempos dos curtas-metragens, período em que contou com a colaboração de Chris Marker, Raymond Queneau e Jean Cayrol.

No longa-metragem não será diferente, Marguerite Duras em *Hiroshima Mon Amour* (1958), Alain Robbe-Grillet em *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), Jean Cayrol em *Muriel* ou *Le Temps d'un Retour* (1963), para citar apenas os seus três primeiros filmes.

Hiroshima Mon Amour nasce do “casamento feliz entre o roteirista e o cineasta”. Alain Resnais e Marguerite Duras promovem o encontro entre o cinema e a literatura, onde a palavra conduz a um caminho de imagens que são alocadas em um tempo que respeita apenas o fluxo do pensamento, o passado e o presente se mesclam indistintamente. A maneira inovadora com a qual Resnais fomenta esse encontro com a literatura e emprega os elementos da linguagem cinematográfica para contar uma história aparentemente banal, chamou atenção da crítica especializada.

A ampla recepção crítica a essa narrativa audaciosa, que transitou entre o amor e ódio, é sem dúvida uma das marcas na trajetória de *Hiroshima Mon Amour*, confirmando a originalidade da opção estética de Alain Resnais, como demonstraremos a seguir pela recepção crítica que o filme teve quando de sua exibição na França.

RECEPÇÃO

A primeira projeção pública de *Hiroshima Mon Amour* aconteceu no dia 8 de maio de 1959 no Festival de Cannes em substituição a um filme soviético que desistiu, no último momento, de participar do Festival. A *Fédération internationale des auteurs de films* et a *Association française de la critique du cinéma* intervieram junto à organização do Festival e HMA pode ser exibido, mas fora da competição oficial. Essa decisão transformou o filme de Resnais no grande evento do Festival. Os jornais franceses imediatamente estamparam em suas manchetes a notícia:

Alain Resnais auteur de 'Hiroshima mon amour' qui n'a pas été sélectionné pour Cannes. (Carrefour, 7 mai 1959)

Présenté hors Festival mais dans la grande salle du Palais. (Libération, 9 mai 1959)

Hiroshima, mon amour déclenche les controverses. Présenté par la France en remplacement d'un film russe, l'œuvre (très discutée) d'Alain Resnais ne participera pas à la compétition. (Aurore, 9 mai 1959)

Tradução: “Apresentado em paralelo ao Festival mais na grande sala do palácio.”
(Libération, 9 mai. 1959)
“Alain Resnais autor de ‘Hiroshima mon amour’ que não foi selecionado para Cannes.”
(Carrefour, 7 mai. 1959)
“Hiroshima, mon amour desencadeia controvérsias. Apresentado pela França no lugar de um filme russo, a obra (muito discutida) de Alain Resnais não participará da competição.”
(Aurore, 9 mai. 1959)

A decisão de excluir o primeiro longa-metragem de Alain Resnais da competição foi motivada pela temática da bomba atômica presente no filme, já que a mesma poderia desagradar aos Estados Unidos e criar um problema diplomático. René Guyonnet, um dos enviados da revista Cahiers du Cinéma para realizar a cobertura do Festival de Cannes, apresentou mais uma razão política para que o filme tivesse ficado fora da competição: o fato da protagonista ter amado um soldado alemão durante o período de ocupação na Segunda Guerra. O produtor Anatole Dauman, em tom de ironia, diz: “les films d’Alain Resnais ne sont pas des films à part entière...” (TOWARNICKI, out. 1960.)* em referência também ao curta-metragem *Nuit et Brouillard*, recusado na edição do Festival de 1956.

Durante a exibição de *Hiroshima Mon Amour* em Cannes, Resnais que se encontrava em Paris, concedeu uma entrevista a Yvone Baby e, questionado sobre a atitude da heroína durante a ocupação alemã, foi categórico ao afirmar que não teria nenhum motivo em justificar seu comportamento. Para ele, ela não é uma heroína positiva e o fato dela se apaixonar por um soldado alemão não tem nenhuma importância. Resnais afirma ainda que não tinha nenhum interesse em defender qualquer tese pacifista quando realizou o filme e diz: “comme indique le titre *Hiroshima mon amour*, *Hiroshima* représente ce drame collectif face à l’histoire singulière, privée, d’une jeune femme de Nevers” (BABY, 09 mai 1959).**

Apesar dessas questões que envolveram a presença de *Hiroshima Mon Amour* no Festival de Cannes 1959, a polêmica se deu mesmo após a sua exibição. Bataille à Cannes autour d’*Hiroshima, mon amour* foi o título da nota que Edgar Schneider escreveu para o jornal *France-Soir* no dia 10 de maio de 1959. O enviado especial do jornal reproduz as reações ao filme de Resnais, logo após sua exibição, que transcrevemos abaixo. O diálogo se inicia com a fala do presidente do júri, o escritor Marcel Achard***:

- C’est de la m...!
- C’est le seul grand film du Festival! L’œuvre d’un authentique génie! S’écria Max Favalelli.
- Odieux! Hurla Marcel Achard.
- Un bouleversant poème! S’extasia Micheline Presle.
- Un poème trahi par un ignoble metteur en scène.
- riposta Achard hors de lui.
- Le plus beau film que j’aie vu depuis 500 ans! Clama Claude Chabrol, luttant heroïquement, en première ligne, dans un fougueux corps à corps avec Achard.
- Un film merveilleux qui oublie complètement le public! Claironna Cocteau en contre-ut, dans un vaste mouvement d’ailes noires.
- C’est un film qui ouvre des portes! Assura Clouzot.

* Tradução: “Os filmes de Alain Resnais não são filmes unânimes...”

** Tradução: “Como indica o título *Hiroshima mon amour*, *Hiroshima* representa esse drama coletivo face à história singular, privada, de uma jovem mulher de Nevers.”

*** O júri do Festival de Cannes de 1959 foi composto por: Marcel Achard (escritor) – presidente; Antoni Bohdziewicz (cineasta); Michel Cacoyannis (cineasta); Carlos Cuenca (jornalista); Pierre Daninos (escritor); Julien Duvivier (cineasta); Max Favalelli (jornalista); Gene Kelly (ator); Carlo Ponti (produtor); Micheline Presle (atriz); Serguei Vassiliev (cineasta).

- *C'est un film qui ferme des portes, constate Louis Malle.
Ce qui était, d'ailleurs, l'expression d'une égale
et mutuelle admiration pour "Hiroshima".*
*Quant à Alain Resnais, resté à Paris, il a décidé d'attendre lundi
pour affronter Cannes et ses passions. On peut être explosif et
néanmoins prudent.*

Tradução: "- É uma m...!
- É o único grande filme do festival! A obra de um autêntico gênio! Exclama Max Favalelli.
- Odioso! Urra Marcel Achard.
- Um surpreendente poema! Se extasia Micheline Presle.
- Um poema deturpado por um ignóbil diretor, responde Achard fora de si.
- O mais belo filme que eu vi desde 500 anos! Clama Claude Chabrol, lutando heroicamente, em
primeira linha, no acalorado corpo a corpo com Achard.
- Um filme maravilhoso que esquece completamente o público! Corneteia Cocteau em dó maior (en
contre-ut), num vasto movimento de asas negras.
- É um filme que abre as portas! Assegura Clouzot.
- É um filme de fecha portas, constata Louis Malle.
Isto que era, aliás, a expressão de uma igual e recíproca admiração por "Hiroshima".
Quanto a Alain Resnais, que ficou em Paris, decidiu esperar segunda-feira para afrontar
Cannes e suas paixões. Se pode ser explosivo e entretanto prudente."

Esse diálogo, que chega a ser cômico, é revelador ao nos apresentar o termômetro dos debates que se seguirão a partir dessa primeira exibição. Essa plateia altamente especializada não permaneceu indiferente, deixando claro que algo de novo acabara de se apresentar. Os jornais franceses confirmam o incômodo e estampam em suas manchetes o sentimento provocado pelo filme. Le Festival de Cannes. Hiroshima mon amour, le film le plus "scandaleux" et le plus discuté de tout le festival é a manchete do artigo de Simone Dubreuilh para o Libération em 9 de maio de 1959. Para Dubreuilh Hiroshima, mon amour é escandaloso porque não segue as convenções do amor e é o mais discutido porque negligencia os fatos patrióticos ou morais. Michèle Firk, com explícita referência ao artigo de Simone Dubreuilh, intitula Alain Resnais: "Hiroshima, mon amour", film scandaleux?(FIRK, 14 de mai. 1959) a entrevista que realiza com o cineasta com objetivo de discutir as reações negativas à obra na imprensa. Firk pergunta a Resnais sobre a relação entre o drama coletivo e o drama pessoal, e Resnais continua a afirmar que o soldado alemão não tem muita importância na narrativa, e que a obra é repleta de elementos contraditórios citando como exemplo a sequência inicial em que intercala a idéia da bomba atômica com a pele dos amantes. Questionado sobre o fato de o filme ser literário, Resnais diz não ter nada contra a literatura, muito pelo contrário, lembra dos curtas em que trabalhou com escritores e completa: "dans le cas d'Hiroshima, je pense que dialogue et monologue doivent arriver à créer chez le spectateur une sorte d'hypnose."*

Apesar de fora da competição oficial e das reações antitéticas, Hiroshima Mon Amour saiu de Cannes com o prêmio da Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI) e o prêmio da Société des Écrivains du Cinéma et de la Télévision. Na competição oficial do Festival, a França foi representada por Orphée noir de Marcel Camus**, que recebeu a Palma de Ouro e também, pelo primeiro longa-metragem de François Truffaut, Les quatre cents coups, contemplado com o prêmio de melhor direção.

* Tradução: "No caso de Hiroshima, eu penso que diálogo e monólogo devem conseguir criar no espectador uma espécie de hipnose."

** Trata-se de uma produção França, Itália e Brasil. No Brasil, recebeu o título de Orfeu do Carnaval.

No mês seguinte, em 10 de junho de 1959, *Hiroshima Mon Amour* foi lançado comercialmente em duas salas de cinema em Paris: George V e Vendôme. Na primeira sala, o filme permaneceu em cartaz por 17 semanas e na segunda por 16, perfazendo um total de 33 semanas, atingindo uma cifra de 160.368 mil e espectadores, apenas na cidade de Paris. Se incluirmos as “villes-clé” (Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Strasbourg e Toulouse) o filme atinge um público de 255.900 mil.*

A condição de grande vencedor do Festival de Cannes de 1959, em muito colaborou para a atuação do filme no circuito comercial. De qualquer forma, o desempenho de *Hiroshima, mon amour* foi considerado espetacular, uma vez que nem mesmo os produtores esperavam tamanha acolhida por parte do público, já que iniciou sua carreira comercial com indicativo de fracasso de público por ser considerado pela crítica um filme “difícil” para o espectador, além das questões morais e políticas. O prognóstico da crítica tem sua razão de ser, o filme de Alain Resnais adota uma linguagem narrativa avessa aos padrões estéticos adotados no período, provocando um estranhamento até mesmo na crítica especializada, que se divide em opiniões positivas e negativas.

Para Alain Resnais a boa aceitação do público à *Hiroshima Mon Amour* e aos filmes da nova geração de cineastas se deve ao próprio público. Resnais comenta: “une nouvelle génération de réalisateurs a pu naître peut-être parce que le public de jeunes est plus apte à concevoir un changement dans le film”(RESNAIS apud BABY, 14 ago 1959).** Resnais aponta para a presença de um público mais jovem e com práticas comportamentais novas, idéia que se encontra relacionada à série de artigos de Françoise Giraud publicadas no *L'Express* em 1957 em que a expressão *Nouvelle Vague* é usada para caracterizar a mudança de valores da nova geração.

Não resta dúvida que a polêmica em torno de *Hiroshima Mon Amour* colocou o filme de Resnais em destaque nos jornais diários e também nas revistas especializadas, o que em muito pode ter suscitado o interesse do público, porém, tudo isso é apenas um detalhe a mais na trajetória desse cineasta. Em sua longa carreira, Alain Resnais realizou filmes que transitaram nas mais diversas áreas de expressão artística, passando pela pintura, pela literatura, o teatro e pelas histórias em quadrinho. Alain Resnais adquiriu renome mundial e se consolidou, já com os seus três primeiros longas-metragens, como um dos mais importantes artistas do século XX. Reconhecimento público que recebeu em 1995 ao ser premiado pelo conjunto de sua carreira na Bienal de Veneza, em 1998 no Festival de Berlin e em 2009, no Festival de Cannes, onde apresentava seu mais novo filme *Les Herbes Folles*, recebendo o prêmio pelo conjunto de sua carreira e por sua contribuição para a história do cinema. Alain Resnais é um cineasta que nos apresenta os elementos necessários para ampliar o referencial do cinema como expressão criativa e poética.

* Esses dados foram disponibilizados na edição especial “inverno 1959-1960” da revista *Le Film Français*, que traz ainda resultados detalhados de 150 filmes que atingiram mais de 100 mil entradas, com gráficos e tabelas estatísticas sobre a frequência dos filmes franceses e estrangeiros lançados no período compreendido entre 1958-1959.

** Tradução: “Uma nova geração de diretores pode nascer talvez porque o público jovem é mais apto a conceber uma mudança no filme.”

BIBLIOGRAFIA

- AUBRIANT, Michel. *Hiroshima mon amour*. Paris Presse, 12 jun 1959.
BABY, Yvonne. *L'avenir du cinema français*. Le Monde, 14 ago 1959.
Entretien avec Alain Resnais. Le Monde, 09 mai 1959.
BAUDROT, Sylvette. Dossiê depositado na Cinemathèque Française.
BAECQUE, de Antoine; VASSE, Claire. Entretien avec Alain Resnais.
In: Cahiers du Cinéma, Paris, novembre 2000, p.70-75.
BESSEGES, André. *Hiroshima mon amour*. Circonstances Atténuantes. France Catholique, 25 jun 1959.
BOURIN, André. Marguerite Duras: *Non je ne suis pas la femme d'Hiroshima*. Les Nouvelles Littéraires, 18 jun 1959.
CAHIERS DU CINÉMA. Paris: Le Monde Publicité SA, hors série, nov. 2000.
COLPI, Henri. *Musique d'Hiroshima*. Cahiers du cinéma n° 103, jan. 1960.
DONIOL-VALCROZE, Jacques. *Hiroshima mon amour*. France Observateur, 11 jun 1959.
Hiroshima mon amour.... France Observateur, 14 jun 1959.
DOUCHET, Jean. Avec *Hiroshima mon amour* Alain Resnais a pris dix ans d'avance. Arts, 17 jun 1959.
DUBREUILH, Simone. Le Festival de Cannes. *Hiroshima mon amour*, le film le plus "scandaleux" et le plus discute de tout le festival. Libération, 09 mai 1959.
DURAS, Marguerite. Travailler pour le cinéma. France Observateur, 31 de jul 1958.
DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Scénario et Dialogues. Paris: Galiimard, 1960.
FIRK, Michèle. *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais. Cinéma, n° 32, dec.-janvier 1958.
Alain Resnais: "*Hiroshima, mon amour*", film scandaleux? Lettres Françaises, 14 mai 1959.
GARSON, Claude. "*Hiroshima mon amour*". Aurore, 11 jun 1959.
GAULT, François. "*Hiroshima, mon amour*". Témoignage Chrétien, s/d.
GODARD, Jean-Luc. Chacun son Tours. Cahiers du Cinéma, n° 92, fev. 1959, p. 37.
GUYONNET, René. "*Hiroshima mon amour*". Information, 13 jun 1959.
Cannes 1959 - *Hiroshima Mon Amour*. Cahiers du Cinéma, n° 96, jun 1959.
GUYOT, Paul. "*Hiroshima mon amour*" (considerations respectueuses). France Soir, 10 jun 1959.
JAUBERT, J. C. Alain Resnais – auteur de "*Hiroshima mon amour*" qui n'a pas été sélectionné pour Cannes.
Carrefour, 07 mai 1959.
L'EXPRESS. Marguerite Duras: "*L'écriture, c'est morte*". 07 mar 1996.
L'HUMANITE. Duras: une vie d'écriture tissé sur le tard de paroleries intempestives. 04 mars 1996.
L'HUMANITÉ. *Hiroshima mon amour*. Le film le plus discuté de l'année divise aussi nos critiques. 13 jun 1959.
LACAU, Andre. Alain Resnais. Figaro Littéraire, 14 jun 1959.
LACHIZE, Samuel. *Hiroshima mon amour* film français d'Alain Resnais: Roméo et Juliette à l'âge atomique.
L'Humanité, 09 mai 1959.
LE MONDE. Le cinéma, une autre manière d'écrire, caméra en main. 05 mars 1996.
LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis. Alain Resnais. Liasons secrets accords vagabonds.
Paris: Cahiers du Cinéma, 2006, p.219.
LIBERATION. Une nourriture essentielle. 13 jun 1959.
MAURIAC, Claude. Un film à revoir: *Hiroshima ou la dialectique de l'amour et de l'oubli*. Figaro Littéraire, 19 jun 1959.
MICHEL, Jacqueline. *Hiroshima, mon amour*. Parisien, 11 jun 1959.
MICHEL, Jacques. *Hiroshima mon amour et la morale*. France-Observateur, 03 set. 1959.
PASSEUR, Steve. Notre critique: "je suis déçu!". Aurore, s/d.
PINGAUD, Bernard; SAMSON, Pierre. Alain Resnais ou a Criação no Cinema.
São Paulo: Editora Documentos Ltda, s/d.
POSITIF, revue de cinema. Alain Resnais. Paris: Gallimard, 2002.
PREMIER PLAN. Alain Resnais. Paris, n° 18, out. 1961.
Hiroshima, Resnais. Paris, n° 4, dez. 1959.
QUATRE Témoignage: Dauman, Resnais, Duras, Riva. Le Monde, 10 jun. 1959.
SADOUL, Georges. L'univers et la rosée. Lettres Françaises, 18 jun 1959.
Un grand film. Un grand homme. Lettres Françaises, 14 mai 1959.
TOWARNICKI, Frédéric. Naissance d'un classique. Spectacles n° 1, out. 1960.
VALENSI, Raphaël. "*Hiroshima, mon amour*" déclenche les controverses. Aurore, s/d.



PUBLICIDADE TELEVISIVA:

problemas de género.

TV advertising: gender trouble

João Paulo Queiroz

RESUMO | Ao longo de um ano fez-se uma análise de conteúdo quantitativa a partir de uma amostra de 5.414 anúncios dos principais canais generalistas de Portugal. Com base na literatura académica foi possível estabelecer três hipóteses - respeitantes ao género da voz “off”, à idade do personagem masculino vs. feminino, e ao valor do produto anunciado em relação ao género do personagem a ele associado - que revelaram que o enviesamento prevalecente em outros países também se verifica em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE | Anúncios, Género, Enviesamento, Análise de Conteúdo Quantitativa

ABSTRACT | A quantitative content analysis sampled 5.414 TV ads in Portugal's main broadcasters throughout the year. Based on literature, a set of three hypothesis - regarding gender of voice over, age of gendered character, and the value of the advertised item by a gendered character, - revealed that the prevailing biases is kept in Portugal, just as it was in other countries from literature.

KEYWORDS | Ads, Gender, Bias, Quantitative content analysis

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes e CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
joao.queiroz@fba.ul.pt*

1. INTRODUÇÃO

Neste artigo problematizam-se os enviesamentos de género no tecido audiovisual português, tomando-se como objeto a publicidade televisiva. Contextualizam-se três hipóteses fundamentadas em investigação semelhante, oriunda de outros países, e apresentam-se os resultados. Faz-se primeiro uma revisão da literatura no que respeita a análise de conteúdo quantitativa, no sentido de situar a linha de pesquisa empírica que aqui foi efetuada.

A formulação mais sucinta de Análise de Conteúdo Quantitativa é de Bernard Berelson: “...uma técnica de investigação que procura a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação” (1952, p. 18).

2. ANÁLISE DE CONTEÚDO QUANTITATIVA

2.1 CONSOLIDAÇÃO

Em termos diacrónicos, as primeiras análises de conteúdo que observam exigências de validação interna e estabelecem protocolos de replicabilidade foram as dos treze Payne Fund Studies, dez volumes publicados de 1929 a 1932, organizados por William H. Short. Esta investigação, financiada por uma fundação privada, mobiliza dezenas de pesquisadores, das Universidades de Nova Iorque, Chicago, Iowa, Yale, Pennsylvania e Ohio, em torno de um grande projeto de identificar os conteúdos do cinema e relacioná-los com as atitudes das crianças (Lowery e De Fleur, 1983, p. 31 55). Estudam-se os efeitos em 2.000 crianças através de entrevistas e algumas medições menos comuns, como por exemplo medir a condutividade da pele durante sessões de cinema, ou o registo de padrões de sono. Dentro deste estudo, Edgar Dale, da Universidade de Ohio, coordena a análise de conteúdo dos filmes vistos pelas crianças. Depois de analisar 1.500 sinopses constrói uma grelha onde categoriza 10 tipos de filmes. Envia depois juízes codificadores às salas de cinema, onde são vistos 115 filmes segundo estas categorias. Esta análise de conteúdo seguiu as exigências atuais da análise de conteúdo quantitativa como, por exemplo, medir a fiabilidade ou consistência dos juízos, ou estabelecer um número mínimo de dois codificadores independentes para cada filme (Dale, 1935).

Durante a Segunda Guerra Mundial, nos EUA, surgem leis que obrigam à identificação da fonte, proveniência, ou autoria de tudo o que é publicado. É obrigatória a menção 'publicidade' em todas as mensagens com essas características. Leis como o McCormack Act, Hatch Act, Voorhis Act e a Postal Law (Lasswell, 1939/1949, p. 174) tornam o tema do conteúdo suscetível de subir à barra do tribunal. Neste contexto o War Communications Research Project da Biblioteca do Congresso, dirigido por Harold Lasswell, apoiado por subvenções da Fundação Rockefeller, desenvolve trabalho extensivo de deteção de propaganda (Lasswell e Leites, 1949, p. v).

Lasswell será chamado, como especialista, a apoiar o procurador público. É ouvido em quatro processos: os da editora Bookniga, da agência de notícias Transocean, e dos cidadãos Friedrich Auhagen e William Pelley. Como resultado o juiz considera como provas (evidences) as inferências obtidas por análise de conteúdo (Lasswell, 1939/1949, p. 392, nota 9). Dentro de um clima de crispação ideológica, é um passo de legitimação jurídica e social para a análise de conteúdo quantitativa.

A análise de conteúdo é, desde 1949, uma técnica em crescente consolidação, teorizada e praticada por um conjunto de investigadores como Harold Lasswell, Nathan Leites, Raymond Fadner, Abraham Kaplan, David Kaplan, Alexander Mintz, Ithiel De Sola Pool, Joseph Goldsen, Alan Grey, Irving Janis e Sergius Yakobson e abrangendo áreas diversas como as Ciências Políticas, a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia e a Linguística (Lasswell et al., 1949). Os trabalhos são publicados em revistas académicas de Ciências Políticas, Psicologia Social e mass media (Journalism Quarterly, Psychometrika, Public Opinion Quartely). É tempo para os primeiros congressos, o primeiro em 1956, no Illinois, o Work Conference on Content Analysis of the Social Science Research Council (De Sola Pool, 1959).

Discute se a validade das variáveis enquanto 'provas.' Distingue-se entre variáveis manifestas e latentes ou seja, entre considerar o texto como um encadeado de factos (provas) ou um encadeado de sentidos (juízos).

Nas primeiras definições considera se uma 'ocorrência' como um 'facto.' A unidade anotada é justificada na unidade do texto - por exemplo, a palavra 'Hitler.' Mas a prática de análise faz com que se anote a referência 'Hitler' também por interpretação com transparência variável (ex.: 'o führer,' o 'líder nazi') ou, ao invés, se registem falsas referências (ex.: 'esse pequeno Hitler').

A 'ocorrência' abandona o plano dos factos para passar a considerar se presente ou ausente consoante a conformidade com uma chave de critérios: o conceito passou a constructo.

Neste contexto, Pike (1954) distingue níveis de análise de conteúdo: os níveis emic e etic (de phonemic e phonetic). O emic corresponde ao conteúdo expresso e entendível pelos seus utilizadores (os conceitos explícitos), o etic debruça-se sobre o conteúdo numa perspetiva de investigação em busca de indicadores latentes (os constructos a pesquisar).

Tenta reduzir-se, pelo ênfase na anotação exclusiva da ocorrência de factos na substância da mensagem, o espaço de manobra dos analistas que recorrem a agregados de significados a priori (os dicionários de categorias), para extrair as variáveis e estabelecer as respetivas associações, com as análises factoriais e de contingência. A esta análise, que admite o uso de chaves semânticas, é chamada ‘análise de conteúdo instrumental.’ Sugere-se na denominação ‘instrumental’ o seu carácter aplicado à resolução de problemas de investigação (nível etic).

Como resultado destas discussões é posto em questão o paradigma descritivo ou ‘representacional’ (nível emic), exigindo-se métodos mais rigorosos de validação interna. Estes procedimentos passam a integrar o protocolo da análise de conteúdo: mede-se a ‘consistência’ entre os diferentes atos de juízo do codificador, calcula-se a percentagem ou o índice da ‘concordância’ entre dois ou mais juizes codificadores para o mesmo item observado, e garante-se a replicabilidade da observação.

Assim a análise de conteúdo entra numa fase de maturidade científica: podem testar-se hipóteses e inferir conclusões. Podem sujeitar-se à análise de conteúdo diversos produtos da investigação: inquéritos, entrevistas, reações comunicativas em contexto experimental (individuais ou em grupo), testes projetivos, amostras.

Em 1967 mais de 350 investigadores reúnem-se no congresso de Filadélfia (Annemberg School of Communications) (Gerbner et al., 1969). O leque disciplinar alarga-se: a Sociologia, Psicologia, Psicologia Social, Psiquiatria, Psicanálise, História, Estudos de Jornalismo, Estudos de Media, Marketing, Economia, Ciências Políticas, Linguística, Estética, Musicologia, Direito, Matemática, Lógica e Inteligência Artificial.

As análises de conteúdo, que tinham começado por ser quase exclusivamente textuais, passam, até ao fim da década de 60, a debruçar-se também sobre toda a espécie de materiais comunicativos. Analisam-se textos não lexicais, tão variados como filmes (Wolfenstein e Leites, 1950), selos de correio (Stoetzer, 1953), arte (Gordon, 1952; Paisley, 1964), fotografias em revistas (Wayne, 1956), publicidade em revistas (Shuey, King e Griffith, 1953; Cox, 1969; Kassarian, 1969), tonalidades vocais (Starkweather, 1956), fragmentos cerâmicos (Aronson, 1958), programas televisivos (Head, 1954; Schramm, Lyle e Parker, 1961; Gerbner, 1969), desenhos infantis (Craddick, 1961, 1962; Badri e Dennis, 1964), expressões faciais e gestuais (Ekman, 1965), banda desenhada (Spiegelman, Terwilliger e Fearing, 1952; idem, 1953; Barcus, 1961; 1963; Ehrle e Johnson, 1961; Saenger, 1965) ou música (Paisley, 1964; La Rue, 1967).

2.2 A ANÁLISE DE CONTEÚDO QUANTITATIVA E A TELEVISÃO.

A televisão vai ser tomada como objeto de análise de conteúdo no trabalho de Schramm, Lyle e Parker (1961). Centrado nos usos e recompensas que as crianças de várias cidades dos EUA e do Canadá extraem da TV, os autores procedem, a par com outros métodos, à análise de conteúdo de cinco dias úteis de televisão, em Outubro de 1960, das 16h às 21h, em quatro canais. Detetaram muitas ocorrências de violência, como por exemplo dezenas de cenas de tiros ou de violência corporal, além de muitas outras morbilidades, como suicídios ou acidentes de automóvel.

Este trabalho tem a sua sequência em análises de conteúdo feitas nos anos seguintes, como os trabalhos coordenados por Baker e Ball (1969) no âmbito da Violence Commission criada pelo Presidente Johnson em 1968. Este trabalho, conhecido por President's Report, nasce da percepção pública do aumento da violência nos EUA dos anos 60. A componente de análise de conteúdo do relatório é confiada a George Gerbner, da Annenberg School of Communication, de Filadélfia. Utilizando os mais exigentes protocolos científicos, incumbe a pares de juizes (outros que não autores) a codificação das gravações vídeo proporcionadas pelas próprias cadeias televisivas. Descobre, por exemplo, que nos canais ABC, CBS e NBC, em 1967-68, a média de programas violentos nunca desce dos 80 por cento, chegando mesmo, no canal ABC, em 1968, aos 90,9 por cento. Apontam também que, dos 455 personagens principais codificados em 183 programas, 53 por cento são violentos. Nos mesmos 183 programas são identificados 1.215 incidentes violentos.

Juntam-se ao President's Report, no começo da década de 70, os cinco volumes do relatório do Surgeon General's Scientific Committee on Television and Social Behavior (1971), financiado pelo Congresso Federal dos EUA (Lowery e De Fleur, 1985, p. 327). Incluído no primeiro dos cinco volumes, o estudo de Gerbner usa a análise de conteúdo sobre programas de 1969. Compara os dados com os que obtivera antes, no seu trabalho publicado no President's Report, relativo aos anos de 1967 e 68. A conclusão foi a da manutenção geral da apresentação de atos violentos nas séries, em média oito por hora. Gerbner nota que os personagens violentos são homens, americanos, solteiros, de classe média ou alta, de idade madura, enquanto que as suas vítimas tendem a ser não brancas, estrangeiras, e de estatuto inferior. Observa ainda que os desenhos animados apresentam conteúdos com mais violência, o triplo de atos deste tipo, quando comparados com programas de adultos. De facto, apenas 3 dos 95 programas infantis codificados entre 1967 e 1969, não continham violência (Gerbner, 1971, p. 36).

Gerbner conclui que a violência na TV é irreal e que, perante as duas teses tradicionais, uma que a considera um simples reflexo da realidade, outra que a considera um guia de comportamentos e atitudes, nenhuma recebe suporte dos seus dados, uma vez considerado o absurdo global do modo como a violência é apresentada. Gurevitch (1971), noutro trabalho no mesmo volume, faz o estudo longitudinal da violência na TV entre os EUA, a Grã Bretanha, a Suécia e Israel, e conclui que os níveis de violência são mais elevados nos EUA, observando ao mesmo tempo uma americanização de conteúdos nos outros países. Aponta como motivo possível o facto de as cadeias de televisão americanas não serem de serviço público e se basearem totalmente nas receitas da publicidade, perseguindo audiências através do sensacionalismo.

2.3 ANÁLISE DE CONTEÚDO E AS QUESTÕES DE GÉNERO

O Género começa a ser analisado por análise de conteúdo em 1949, por Child, Potter e Levine. Analisaram o conteúdo de uma amostra de 914 textos extraída de trinta ‘livros de leitura,’ publicados entre 1930 e 1946, nos EUA, e descobriram que os personagens femininos correspondiam a apenas 27 por cento dos personagens principais e eram apresentados como tímidos, sem ambições, sempre dependendo de um outro personagem mais importante. Ao contrário, os personagens masculinos apresentavam traços de autoridade e autonomia.

Sobre o medium televisão, Smythe (1953; 1954) e Head (1954) apresentam as primeiras análises de conteúdo que se debruçam sobre as séries em horário nobre, nos EUA, anotando que apenas um terço dos personagens, sejam estes principais ou secundários, são femininos. Esta linha de análise de séries dramáticas é prosseguida nos anos seguintes nomeadamente pelos estudos de Gerbner e seguidores, e os resultados são coerentes com esta tendência, acrescentando se, por exemplo, que os homens reúnem quase todas as profissões de prestígio, e também que o prestígio é sobre representado na televisão (De Fleur, 1964; Cantor, 1973; Tedesco, 1974; Turow, 1974; Miles, 1975; O’Kelly e Bloomqvist, 1976). Um dos estudos de Gerbner (1972) revela que o grupo mais vitimado pela violência é o das mulheres não brancas e o grupo ‘mais seguro’ é o dos homens brancos.

Nos anos 80 observam-se mudanças com um aumento de personagens principais femininos nos filmes (Seggar, Hafen e Hannonen Gladden, 1981). Nas telenovelas, por seu turno, onde é notada menos ação e muito diálogo, há uma tendência para a paridade entre géneros de personagens principais (Katzman, 1972; Downing, 1974).

Os primeiros trabalhos de análise de conteúdo quantitativa a debruçarem se sobre publicidade televisiva abordando o tema Género são os de Bradwick e Schumann (1967) e Dominick e Rauch (1972). Descubrem, resumidamente, que as mulheres são apresentadas num leque reduzido de profissões, como hospedeira ou modelo, e apontam que a maioria das mulheres desempenha papéis em contexto familiar. Outro estudo sobre publicidade televisiva, o de McArthur e Resko (1975), utilizou o protocolo de variáveis e categorias usado por Child et al. (1949) no trabalho sobre os livros de leitura. O trabalho de McArthur e Resko tem sido replicado, a nível das variáveis observadas, com uma ou outra modificação, tanto nos EUA (Bretl e Cantor, 1988; Craig, 1992) como noutros países, resultando num conjunto de análises de amostras de todo o mundo (Manstead e McCulloch, 1981; Chappell, 1983; Livingstone e Green, 1986; Harris e Stobart, 1986; Gilly, 1988; Furnham e Voli, 1989; Mazzella, Durkin, Cerini, e Buralli, 1992; Furnham e Bitar, 1993; Mwangi, 1996; Furnham, Abramsky e Gunter, 1997; Furnham e Skae, 1997; Furnham, Babitzkow e Uguccione, 1999; Furnham e Farragher, 2000; Furnham, Mak, e Tanidjojo, 2000; Furnham e Saar, 2005) nestes se incluindo ainda Portugal (Neto e Pinto, 1998). Por ser bastante replicado, o estudo de McArthur e Resko, e as suas variáveis, tornaram se um referencial de validação.

3. AMOSTRA

A amostra foi feita recorrendo à gravação em vídeo, durante o intervalo de tempo de um dia (24 horas), e em simultâneo, dos três canais abertos com publicidade em Portugal, RTP1, SIC, TVI, ao longo do ano de 2003. Recorreu se a três gravadores VHS operando continuamente e em simultâneo. A RTP2 foi excluída por não apresentar, à data, publicidade do tipo comercial.

Selecionaram-se quatro dias ao longo do ano segundo critérios de sazonalidade, primavera, verão, outono e inverno. A gravação de inverno foi antecipada em alguns dias, de modo a abranger a época pré natalícia. Houve o cuidado de evitar os fins-de-semana ou feriados. Nesta amostra estratificada (Riffe, Lacy e Fico, 2005, p. 108 9) esperou se obter representação de:

*Um dia sem especial conotação sazonal,
no caso, 27 de março, quinta feira.*

*Um dia com publicidade de Verão,
no caso, 2 de julho, quarta feira.*

*Um dia com publicidade de rentrée,
no caso, 17 de outubro, sexta feira.*

*Um dia com publicidade pré natalícia,
no caso, 17 de dezembro, quarta feira.*

Em termos experimentais, considerou-se um dia o período de 24 horas, com início na primeira programação normal da manhã e com o final no dia seguinte à mesma hora.

Há dois níveis de unidades de registo nesta análise. O primeiro nível toma por unidade o anúncio. O segundo nível toma por unidade o personagem. Esta aproximação corresponde a uma amostragem multi-estádio (Riffe, Lacy e Fico, 2005, p. 110). Foram constituídos painéis de observadores (cada anúncio foi codificado por dois ou mais juizes) e verificado o coeficiente de acordo (alfa de Krippendorff, 2004).

4. RESULTADOS

4.1 DADOS DEMOGRÁFICOS GERAIS

A amostra inicial é constituída por 5.414 ocorrências, ou tokens, de anúncios, correspondendo a uma duração total de 32h 49m 20s. A percentagem de publicidade nas emissões gravadas rondou os 13,2 por cento.

A duração média arredondada dos anúncios foi de 22 segundos, média que tanto se constatou no total censitário dos anúncios gravados (21,881 i.e. 22 seg.), como nos anúncios apurados após as exclusões por motivos metodológicos ou técnicos (22,047 i.e. 22 seg.). Também se constatou que a média de duração dos anúncios não se alterou dos 22 segundos, quer se fizesse o cálculo com base em todas as ocorrências e repetições avulso, ou tokens, quer com base no conjunto mais reduzido de anúncios originais, ou types (21,557 i.e. 22 seg.). Constatou-se também que a duração geral dos anúncios correntes, antes das delimitações, oscilou entre os 4 segundos (observou-se um só, anunciando Sun deo) e os 125 segundos (também um só, de publicidade compactada da região de Aveiro, que viria a ser excluído por delimitação). As delimitações assumidas sistematicamente foram:

A exclusão da publicidade atípica.

A exclusão de anúncios não comerciais.

A exclusão de repetições.

A exclusão das versões mais curtas dos anúncios.

A exclusão dos anúncios com planos ready made.

A amostra consolidada para a experiência foi de 772 anúncios. Nestes anúncios identificaram-se 1.559 personagens salientes, numa média de dois personagens por anúncio, variando de facto de 0 a 10 personagens por anúncio (ou mais, no caso de um único).

FUNDAMENTAÇÃO DA HIPÓTESE 1.

Nos EUA o estereótipo materializado na ‘tendência para o género da voz invisível ser masculina’ atingiu percentagens próximas dos 90 por cento desde os primeiros estudos (Barcus, 1971; McArthur e Eisen, 1976; O’Donell e O’Donnell, 1978; Welch, Huston Stein, Wright e Phelias, 1979), e continua com valores elevados nos anos 80 (Bretl e Cantor, 1988; Lovdal, 1989) e mesmo recentemente (Allan e Coltrane, 1996; Coltrane e Messineo, 2000), observando-se que em dois estudos esse enviesamento desce para próximo dos 70 por cento (Pierracine e Schell, 1995; Bresnahan et al., 2001). A Austrália surge como um exemplo de uma consistente descida do estereótipo da voz invisível. Começa por registar os valores mais elevados de todos os países, 94 por cento (Peck, 1979), para depois reduzir para 88 por cento (Gilly, 1988, recalculado), para 77 por cento (Mazzella et al. 1992, recalculado), e para 60 por cento (Milner e Higgs, 2004, recalculado). Na generalidade dos países, a tendência para a maioria da voz invisível ser masculina mantém-se: 82 por cento na Nova Zelândia (Furnham e Farragher, 2000), 77 por cento na Polónia (Furnham e Saar, 2005), e 52 por cento na Turquia, um dos valores mais baixos (Uray e Burnaz, 2003, recalculado). Os países do extremo oriente não escapam à hegemonia masculina da voz invisível, variando dos 81 por cento detectados tanto na Malásia como em Taiwan, até aos 68 por cento do Japão (Bresnahan et al., 2001). Na Grã Bretanha o estereótipo mostra-se menos acentuado, com 60 por cento de voz masculina (Furnham, Abramsky e Gunter, 1997). Também da Grã Bretanha vem o único estudo que apresenta a maioria feminina de voz invisível, 52 por cento, embora numa amostra muito pequena (Furnham e Saar, 2005). Em Portugal, Neto e Pinto (1998) apontam que 88 por cento das vozes invisíveis são masculinas (recalculado). Em Espanha, numa amostra de 2005 por Valls Fernández e Martínez Vicente (2007) o valor foi de 68 por cento.

Note-se que no presente estudo, ao contrário de todos os outros, se codificaram também as canções como voz invisível, destrinchando-se entre intérpretes e coros maioritariamente masculinos ou femininos. Ponderados todos os dados e observada a tendência de diminuição do enviesamento da voz invisível, propõe-se como Hipótese:

*A voz invisível é 60 a 80 por cento masculina,
20 a 40 por cento feminina.*

4.3 FUNDAMENTAÇÃO DA HIPÓTESE 2.

Esta hipótese nasce da interrogação sobre a idade aparente dos personagens adultos, consoante sejam masculinos ou femininos. Serão mais jovens os homens ou as mulheres? Os estudos anteriores nem sempre utilizam a mesma graduação etária. Uma parte adota a graduação dos censos, de dez em dez anos ou seus múltiplos, para fazer a comparação entre populações reais e televisivas (uma perspetiva próxima da linha de Gerbner), ou coloca as charneiras nos 35 e nos 60 anos. Em Portugal, Neto e Pinto (1998) anotam que a maioria de 56 por cento das mulheres dos anúncios são jovens (menos de 30 anos) contra 14 por cento dos homens. De outros países europeus há uma amostra de Espanha, quatro amostras da Grã Bretanha, uma da França, uma da Dinamarca, uma da Polónia e uma da Turquia. Na Espanha, em Valls-Fernández e Martínez-Vicente (2007) em amostra de 2005, observa-se que 73 por cento dos personagens jovens são femininos (18 a 35 anos) e que 61 por cento dos personagens maduros são masculinos (35 a 55 anos; valores recalculados). Na Grã Bretanha, em Furnham e Bitar (1993), os resultados também apontam mais homens que mulheres na idade madura (mais de 35 anos) embora a maioria dos personagens, de ambos os sexos, esteja nesta faixa. Em Furnham e Skae (1997) o cenário repete se, com grande presença masculina no escalão maduro (mais de 35 anos), isto é 88 por cento dos homens para 72 por cento das mulheres, e no escalão abaixo, jovem, encontram se 28 por cento das mulheres e apenas 6 por cento dos homens. As observações de Furnham, Abramsky e Gunter (1997) vão no mesmo sentido. Ainda na Grã Bretanha, Furnham e Farragher (2000) referem diferenças muito mais ténues, apresentando 61 por cento das mulheres no escalão maduro (mais de 35 anos), contra 60 por cento dos homens no mesmo escalão, e 34 por cento das mulheres no escalão abaixo, contra 32 por cento dos homens. Na França, em Furnham, Babitzkow e Uguccioni (1999), 63 por cento das mulheres apresentadas são jovens (sub 35), para 38 por cento dos homens, e no escalão etário maduro (35 a 50 anos) apresentam se 49 por cento dos homens, para 30 por cento das mulheres. No escalão com mais de 50 anos surgem 13 por cento dos homens para 7 por cento das mulheres. Na Dinamarca, numa amostra do mesmo estudo longitudinal de Furnham, Babitzkow e Uguccioni (1999), repete se a tendência, com um pouco mais de presença masculina no escalão etário maduro (de 35 a 50) a expensas do escalão jovem e com números muito semelhantes no escalão mais idoso. Na Polónia, em Furnham e Saar (2005), tem se a mesma situação: 68 por cento das mulheres apresentadas têm menos de 35 anos, para 42 por cento dos homens. No escalão até aos 50 anos estão 47 por cento dos homens e 26 por cento das mulheres, estando no escalão seguinte 11 por cento dos homens e 7 por cento das mulheres. Na Turquia, em Uray e Burnaz, (2003) o padrão repete se, surgindo no escalão jovem, com menos de 35 anos, 60 por cento das mulheres e 45 por cento dos homens, no escalão maduro, até aos 50 anos, são apresentados 45 por cento dos homens e 34 por cento das mulheres, e nos personagens mais idosos surgem 9,6 por cento dos homens e 6 por cento das mulheres.

Nos EUA, quatro amostras apontam que, dos personagens mulheres, a maior parte são jovens, em contraste com os homens, que são de idade madura e idosos (Dominick e Rauch, 1972; Gilly, 1988; Furnham, Abramsky e Gunter, 1997; Lin, 1998). O estudo de Ganahl, Prinsen e Netzley (2003) toma como unidade um intervalo dos 20 aos 50 anos, que não permite distinguir entre os jovens e os de idade madura, mas contribui para o presente confronto ao anotar uma maioria masculina acima dos 50 anos. No mesmo sentido aponta o estudo de Harris e Feinberg (1977), ainda nos EUA. Já o estudo de Lin (1988, EUA) parece atípico, ao apontar maioria feminina entre os 50 e os 60 anos. Na Austrália, Mazzella et al. (1992) aponta que 62 por cento das mulheres surgem como jovens para apenas 20 por cento dos homens. Este estudo acompanha a tendência já observada por Gilly (1988) no mesmo país: as mulheres apresentam-se mais como jovens que os homens. Gilly, no mesmo estudo longitudinal, sobre amostra do México, anota o mesmo padrão, só que mais acentuado: 71 por cento das mulheres e 21 por cento dos homens apresentados são jovens, e no escalão de idade madura surgem 73 por cento dos homens e 23 por cento das mulheres. Nos mais idosos há equilíbrio, com 6 por cento dos personagens adultos, tanto homens como mulheres. Na Nova Zelândia, num estudo de Furnham e Farragher (2000), o padrão surge menos acentuado, sendo apresentados valores no escalão jovem de 55 por cento das mulheres e de 39 por cento dos homens, para no escalão de idade madura surgirem 57 por cento dos homens e 40 por cento das mulheres, e nos mais idosos se apresentarem, de modo um pouco atípico, 4 por cento dos homens e 5 por cento das mulheres. Os estudos do extremo oriente mostram o mesmo padrão, por vezes com o enviesamento ainda mais acentuado. Na Indonésia, no estudo de Furnham, Mak e Tanidjojo (2000), apresentam-se como jovens 74 por cento das mulheres e 36 por cento dos homens, para no escalão de idade madura surgirem 62 por cento dos homens e apenas 26 por cento de mulheres. Nesta amostra os idosos quase desaparecem, apresentando-se assim 1,5 por cento dos homens e 0 por cento das mulheres. Em Hong Kong, segundo o mesmo estudo longitudinal de Furnham, Mak e Tanidjojo (2000), 57 por cento das mulheres e 21 por cento dos homens são jovens, 77 por cento dos homens são maduros, para 43 por cento das mulheres e, no escalão dos mais velhos apenas surgem 1,5 por cento dos homens e nenhuma das mulheres. Na Coreia do Sul, no trabalho de Kim e Lowry (2005), 48 por cento das mulheres e 24 por cento dos homens são mostrados com menos de 30 anos, e 60 por cento dos homens e 41 por cento das mulheres surgem com mais de 30 anos. Em resumo, pode afirmar-se com segurança haver uma tendência global, mais ou menos acentuada, para a mulher ser apresentada como mais jovem que o homem. Assim formula-se a Hipótese:

Nos personagens adultos, as mulheres tendem a ser apresentadas mais jovens que os homens.

4.4 FUNDAMENTAÇÃO DA HIPÓTESE 3.

Esta hipótese parte da interrogação sobre qual dos dois géneros dos personagens estão mais associados a produtos anunciados caros ou baratos.

Há três estudos anteriores, correspondentes a quatro amostras, duas da Grã Bretanha, uma da Austrália e uma da Nova Zelândia que permitem ler uma tendência. Nas amostras da Grã Bretanha de Livingstone e Green (1986) e de Furnham e Farragher (2000) verifica-se que os homens são apresentados com mais frequência que as mulheres em anúncios de produtos caros, e que as mulheres surgem mais que os homens em anúncios de produtos baratos. O mesmo sucede com o estudo da Austrália, de Mazzella et al. (1992).

No estudo longitudinal de Furnham e Farragher (2000) a amostra da Nova Zelândia é dissonante em relação a este leque de estudos, uma vez que não encontra relação entre o género dos personagens e o preço do produto.

Considerada a tendência predominante, formula-se a Hipótese, articulada em duas proposições:

Os homens são mais apresentados que as mulheres em anúncios a produtos caros e as mulheres são mais apresentadas que os homens em anúncios a produtos baratos.

5.1 RESULTADOS DA HIPÓTESE 1.

Hipótese 1.

A voz invisível é 60 a 80 por cento masculina, 20 a 40 por cento feminina.

Quadro 1. Género da voz-invisível sobre o anúncio.			
	freq.	%	
Voz masculina	484	64,5	
Voz feminina	254	33,9	
Indistinto	12	1,6	
Total	750	100,0	
Amostra: anúncios com voz-invisível.			

No Quadro 1 constata se que, dos anúncios com voz invisível, uma clara maioria, 64,5 por cento, tem voz masculina, para 33,9 por cento com voz feminina, confirmando a Hipótese #1.

A literatura anterior está em linha com este resultado. A clara maioria na voz invisível masculina, 64,5 por cento, revela uma apreciável diminuição em relação ao apresentado no trabalho feito em Portugal por Neto e Pinto (1998) que então apontara 88 por cento (valor recalculado). Também diminuiu quando se compara com valores de outros países, quer dos EUA, quer de outras partes do mundo. Especificamente os resultados acompanham a tendência já observada na formulação da hipótese, de diminuição gradual do enviesamento desde o máximo atingido nas primeiras observações dos anos 70. Os resultados parecem mais próximos dos de Pierracine e Schell (1995) e de Bresnahan et al. (2001), nos EUA. Nos restantes países, estão em linha mais imediata com os 60 por cento da Grã Bretanha de Furnham, Abramsky e Gunter (1997), os 60 por cento da Austrália de Milner e Higgs (2004, recalculado), os 68 por cento do Japão de Bresnahan et al. (2001) e os 68 por cento de Espanha, de Valls-Fernández e Martínez-Vicente (2007). No presente estudo, ao contrário de todos os outros, codificaram se também as canções como voz invisível, destrinchando se entre intérpretes e coros maioritariamente masculinos ou femininos. Talvez com essa decisão se tenha reduzido um pouco a percentagem da voz masculina, através da possível tendência de os jingles usarem muitas vozes femininas.

Conclui se, como noutros estudos que, há um forte enviesamento de género na voz invisível: há dois anúncios com voz invisível masculina por cada anúncio com voz invisível feminina.

5.2 RESULTADOS DA HIPÓTESE 2.

Nos personagens adultos, as mulheres tendem a ser apresentadas mais jovens que os homens.

Quadro 2. Idade do personagem adulto masculino ou feminino.								
	Idade							
	Jovem		Maduro		Sénior		Total	
	freq.	%	freq.	%	freq.	%	freq.	%
Masculino	261	53,5	177	36,3	50	10,2	488	100,0
Feminino	317	61,6	169	32,8	29	5,6	515	100,0
Indistinto	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	100,0
Amostra: personagens adultos.								

O Quadro 2 mostra que 61,6 por cento das mulheres são jovens, contra 53,5 por cento dos homens.

Quadro 3. Género dos personagens adultos (jovens, maduros e seniores).								
	Género							
	Masculino		Feminino		Indistinto		Total	
	freq.	%	freq.	%	freq.	%	freq.	%
Jovem (16 a 29 anos)	261	45,2	317	54,8	0	0,0	578	100,0
Maduro (30 a 49 anos)	177	51,2	169	48,8	0	0,0	346	100,0
Sénior (50 anos ou mais)	50	63,3	29	36,7	0	0,0	79	100,0
Total de adulto	488	48,7	515	51,3	0	0,0	1.003	100,0
Amostra: personagens adultos.								

No Quadro 3 pode aprofundar se a leitura. Se o total de 1.003 personagens adultos se repartiu entre 51,3 por cento de mulheres e 48,7 por cento de homens, nos personagens jovens a maioria feminina acentua-se para 54,8 por cento. Já dos personagens “adulto maduro,” 51,2 por cento são homens. Dos personagens seniores, 63,3 por cento são homens.

Os resultados estão em linha com os estudos que suportaram a Hipótese, aproximando-se particularmente dos resultados da França e da Dinamarca no estudo longitudinal de Furnham, Babitzkow e Ugucioni (1999) e também dos resultados da Polónia, de Furnham e Saar (2005). Contudo nota-se que os dados agora analisados apontam para uma diminuição da diferença entre homens e mulheres apresentados como jovens.

Talvez o facto de no presente estudo se terem contabilizado mais personagens principais, até dez por anúncio, tenha esbatido o contraste. Mas a diferença entre homens e mulheres no escalão sénior não se esbateu, surgindo, bem pelo contrário, mais forte que em muitos outros estudos.

Pode concluir-se que a presença feminina sofre uma variação em termos progressivos, ao longo da idade, de um máximo no intervalo dos 16 aos 29 anos, até atingir um mínimo no grupo sénior. De modo inverso, a presença masculina atinge o máximo relativo só no grupo sénior, sendo maioritária a partir da idade adulto maduro.

5.3 RESULTADOS DA HIPÓTESE 3.

(P_1) Os homens são mais apresentados que as mulheres em anúncios a produtos caros e (P_2) as mulheres são mais apresentadas que os homens em anúncios a produtos baratos.

Quadro 4. Decomposição do preço dos produtos pelo género dos personagens.								
	Género dos personagens							
	Masculino		Feminino		Indistinto		Total	
	freq.	%	freq.	%	freq.	%	freq.	%
Caro, mais de 50 €	138	58,2	93	39,2	6	2,5	237	100,0
Barato, menos de 50 €	507	47,0	546	50,6	26	2,4	1.079	100,0
Difícil apreciação	68	58,6	47	40,5	1	0,9	116	100,0
Amostra: personagens.								

O Quadro 4 mostra que 58,2 por cento dos personagens dos anúncios a produtos caros são masculinos, para 39,2 por cento femininos. Quase seis em cada dez personagens dos anúncios a produtos caros são masculinos, o que suporta a P_1 da Hipótese #3. Nos anúncios baratos, o diferencial suaviza-se, mas a maioria dos personagens é feminina, 50,6 por cento, para 47 por cento de personagens masculinos, o que confirma a P_2 da Hipótese #3.

Quadro 5. Decomposição do gênero dos personagens pelo preço dos produtos.								
	Preço do produto							
	<i>Caro</i>		<i>Barato</i>		<i>Difícil apreciação</i>		Total	
	freq.	%	freq.	%	freq.	%	freq.	%
Personagem masculino	138	19,4	507	71,1	68	9,5	713	100,0
Personagem feminino	93	13,6	546	79,6	47	6,9	686	100,0
Amostra: personagens.								

O Quadro 5 permite confirmar que, dos personagens femininos, 79,6 por cento surgem nos anúncios a produtos baratos. Nos personagens masculinos a percentagem é mais baixa, 71,1 por cento.

Os resultados estão em linha com o encontrado em amostras de três estudos anteriores, duas da Grã Bretanha, de Livingstone e Green (1986) e de Furnham e Farragher (2000) e uma da Austrália, de Mazzella et al. (1992).

Conclui se que os personagens femininos tendem a surgir mais nos anúncios a produtos baratos que os masculinos. Entre os personagens masculinos, um em cada cinco surge num produto caro, enquanto que entre os personagens femininos, a razão é de quase um em cada oito. Agregando aos produtos caros os produtos de difícil apreciação (sendo estes do tipo financeiro ou serviços mensais de telecomunicações, por exemplo), a disparidade aumenta. Aí tem se quase 30 por cento dos homens em produtos caros, contra cerca de 20 por cento das mulheres nos mesmos produtos. As variáveis envolvidas, 'preço estimado do produto' e 'gênero' do personagem, associaram se a nível estatístico significativamente ($p = 0,005$).

CONCLUSÃO

Carney (1971) especifica que 'a análise de conteúdo permite três tipos de usos: descrever, testar hipóteses e proporcionar inferências.' As hipóteses, uma vez validadas, e as conclusões podem, por inferência, ser transpostas para o contexto, ou seja, ser generalizadas para o universo cultural, social e político. Robert Ph. Weber esclarece:

A análise de conteúdo é um método de investigação que usa um conjunto de procedimentos para fazer inferências válidas a partir de um texto. Estas inferências respeitam ao(s) emissor(es) da mensagem, à própria mensagem, ou à audiência da mensagem (Weber, 1985/1990, p. 9).

Nesta pesquisa importa salientar que o que menos interessa é a observação do exemplo em particular, e o que mais será relevante é o padrão de regularidade. Este padrão é invisível ao espectador mas constrói uma paisagem mediática cristalizada num sólido enviesamento que atravessa países e se confirma na realidade portuguesa:

- Dois terços das vozes off da publicidade são masculinas.
- Seis em dez personagens de produtos “caros” são masculinos.
- As mulheres são apresentadas sempre mais jovens que os homens; já os personagens em idade madura, são na sua maioria masculinos.

Ressaltam alguns aspectos inerentes à pesquisa quantitativa: primeiro a sua previsibilidade: a partir de pesquisas de outros países foi possível prever resultados para a realidade portuguesa, que se verificaram, sem exceção. Depois, ressalta a sua replicabilidade: a soma de todos os estudos permite reforçar a suspeita de um enviesamento generalizado que se manterá ao longo do tempo e do espaço, com tendências de variação muito lentas, ao longo de décadas. Finalmente importa referir a invisibilidade dos enviesamentos para a generalidade dos espectadores: afinal o que é mais manifesto, mensurável, verificável, é o mais invisível. Quer isto dizer que lidamos com o “óbvio”. Aquele “óbvio” que Althusser denuncia como invisível, como a base para a ideologia, de onde não se pode sair: inicia-se nos fundamentos da experiência pessoal, coincide com a apropriação de cada um enquanto sujeito, com a interpelação de cada anúncio, com a adesão insensível às lógicas do circuito coletivo e comunicativo (Butler, 1990).

... aquilo que assim parece ocorrer fora da ideologia (na rua, para ser preciso), em realidade ocorre dentro da ideologia. E o que realmente acontece dentro da ideologia parece contudo acontecer fora dela. É por isto que quem está dentro da ideologia acredita estar por definição fora da ideologia: um dos efeitos da ideologia é a denegação prática do carácter ideológico da ideologia pela ideologia: a ideologia nunca diz ‘sou ideológica’ (Althusser, 1971/1980, p. 98).

A dimensão ideológica naturaliza-se, manifesta-se nos dados da experiência quotidiana, dissimula-se com eficácia irresistível, pois constrói o próprio tecido da comunicação.

BIBLIOGRAFIA

- Allan, K. e Coltrane, S. (1996) 'Gender displaying television commercials: a comparative study of television commercials in the 1950s and 1980s.' *Sex Roles: a Journal of Research*, Vol. 35, N. 3 4, p. 185 203.
- Althusser, L. (1971/1980) *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado : Notas para uma investigação*. Lisboa: Presença / Martins Fontes.
- Aronson, E. (1958) 'The need for achievement as measured by graphic expression.' In Atkinson, J. W. (Org.) *Motives in fantasy, action and society*. Princeton: Van Nostrand, p. 249 65.
- Badri, M. B., e Dennis, W. (1964) 'Human figure drawings in relation to modernization in Sudan.' *Journal of Psychology*, N. 58, p. 421 425.
- Baker, R. e Ball, S. (Orgs.) (1969) *Violence and the Media*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- Barcus, F. E. (1961) 'A content analysis of trends in Sunday comics, 1900 1959.' *Journalism Quarterly*, N. 38, p. 171 180.
- Barcus, F. E. (1963) 'The world of sunday comics.' In White, D. M. e Robert, H. Abel (Orgs.) *The Funnies: an American Idiom*. N. York: Free Press, p. 190 218.
- Barcus, F. E. (1971) 'Saturday children's television: A report on TV programming and advertising on Boston commercial television.' Newtonville, MA: Action for Childrens Television.
- Berelson, B. (1952) *Content analysis in communications research*. Glencoe, Illinois: The Free Press.
- Bresnahan, M. J., Inoue, Y., Liu, W. Y. e Nishida, T. (2001) 'Changing gender roles in prime time commercials in Malaysia, Japan, Taiwan, and the United States.' *Sex Roles: a Journal of Research*, Vol. 45, N. 1 / 2 (July) p. 117 32.
- Bretl, D. e Cantor, J. (1988) 'The portrayal of men and women in US television commercials: a recent content analysis and trends over 15 years.' *Sex Roles: a Journal of Research*, N. 18, p. 595 609.
- Cantor, M. (1973) 'Our days and nights on TV.' *Journal of Communication*, N. 29, p. 66 74.
- Cantril, H., Gaudet, H., e Hertzog, H. (1940) *The invasion from mars: A study in the psychology of panic*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Carney, T. F. (1971) 'Content Analysis: A review essay.' *Historical Methods Newsletter*, Vol. Vol. 4, N. 2, p. 52 61.
- Chappell, B. (1983) 'How women are portrayed in television commercials.' *Admap*, (June) p. 327 31.
- Child, I. L., Potter, E. H. e Levine, E. M. (1949) 'Children's textbooks and personality development: An exploration in the social psychology of education.' *Psychological Monographs*, Vol. 60, N. 3, p. 1 54.
- Cox, K. K. (1969) 'Changes in stereotyping of negroes and whites in magazine advertisements.' *Public Opinion Quarterly*, N. 33 (Winter) p. 603 6.
- Craddick, R. A. (1962) 'Size of witch drawings as a function of time before, on, and after halloween.' *American Psychologist*, N. 17, p. 307.
- Craddick, R. A. (1961) 'Size of santa claus drawings as a function of time before and after christmas.' *Journal of Psychological Studies*, N. 12, p. 121 5.
- Craig, R. S. (1992) 'The effect of television day part on gender portrayals in television commercials: a content analysis.' *Sex Roles: a Journal of Research*, Vol. 26, N. 5/6, p. 197 211.
- Dale, E. (1935) *The content of motion pictures*. N. York: Macmillan.
- De Fleur, M. (1964) 'Occupational roles as portrayed on television.' *Public Opinion Quarterly*, Vol. 28, p. 57 74.
- De Sola Pool, I., (Org.) (1959) *Trends in content analysis*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dominick, R. J. e Rauch, G. (1972) 'The image of women in network TV commercials.' *Journal of Broadcasting*, N. 17, p. 259 266.
- Downing, M. (1976) 'Heroine of the daytime serial.' *Journal of Communication*, N. 24, p. 130 9.
- Ehrle, R. A., e Johnson, B. G. (1961) 'Psychologists and cartoonists.' *American Psychologist*, N. 16, p. 693 5.
- Ekman, P. (1965) 'Communication through nonverbal behavior: a source of information about an interpersonal relationship.' In Tomkins, S. S., e Izard, C. E. (Orgs.) *Affect, cognition and personality*. New York: Springer.
- Furnham, A. e Bitar, N. (1993) 'The stereotyped portrayal of men and women in british television advertisements.' *Sex Roles: a Journal of Research*, N. 29, p. 297 310.
- Furnham, A. e Farragher, E. (2000) 'A cross cultural content analysis of sex role stereotyping in television advertisements: a comparison between Great Britain and New Zealand.' *Journal of Broadcasting e Electronic Media*, Vol. 44, N. 3, p. 415 37.
- Furnham, A. e Mak, T. (1999) 'Sex role stereotyping in television commercials.' *Sex Roles: A Journal of Research*, N. 41, p. 413 38.
- Furnham, A. e Saar, A. (2005) 'Gender role stereotyping in adult and children's television advertisements: a two study comparison between Great Britain and Poland.' *Communications*, N. 30, p. 73 90.
- Furnham, A. e Skae, E. (1997) 'Changes in the stereotypical portrayal of men and women in British television advertisements.' *European Psychologist*, N. 2, p. 44 51.
- Furnham, A. e Voli, V. (1989) 'Gender stereotyping in Italian television advertisements.' *Journal of Broadcasting and Electric Media*, N. 33, p. 175 185.
- Furnham, A., Abramsky, S. e Gunter, B. (1997) 'A cross cultural content analysis of children's television advertisements.' *Sex Roles: A Journal of Research*, Vol. 37, N. 1 2, p. 91 6.
- Furnham, A., Babitzkow, M. e Uguccioni, S. (1999) 'Gender stereotyping in television advertisements: A comparative study of French and Danish television.' In *Genetic, Social and General Psychology Monographs*, N. 126, part 1, p. 79 104.
- Furnham, A., Mak, T. e Tanidjojo, L. (2000) 'An asian perspective on the portrayal of men and women in television advertisements: Studies from Hong Kong and Indonesian television.' *Journal of Applied Psychology*, N. 30, p. 23 41.
- Ganahl, D. J., Prinsen, Th. J. e Netzley, S. B. (2003) 'A content analysis of prime time commercials: A contextual framework of gender representation.' *Sex Roles: A Journal of Research*, Vol. 49, N. 9/10, p. 545 51.

BIBLIOGRAFIA

- Gerbner, G. (1969) "Toward 'cultural indicators': The analysis of mass mediated public message systems." In Gerbner, G., Holsti, O., Krippendorff, K., Paisley, W. e Stone, P. *The analysis of communication content : Developments in scientific theories and computer techniques*. N. York: John Wiley, p. 123 32.
- Gerbner, G. (1970) 'Cultural indicators : The case of violence in television drama.' *Annals of the American association of political and social science*, Vol. 338, p. 69 81.
- Gerbner, G. (1971) 'Violence in television drama: trends and symbolic functions.' In Comstock, G. A. e Rubinstein, E. A. (Orgs.) *Television and social behaviour*, Vol. I, Media content and control. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, p. 304 7.
- Gerbner, G. (1972) 'Communication and social environment.' In *Scientific American: Communication*. San Francisco, Calif.: Freeman, p. 112 8.
- Gerbner, G. (1973) 'Cultural indicators: The third voice.' in Gerbner, G., Gross, L. e Melody, W. (orgs.) *Communication technology and social policy*. New York: Wiley Interscience, p. 555 73.
- Gerbner, G., Holsti, O. R., Krippendorff, K., Paisley, W. J., Stone, P. J. (1969) *The analysis of communication content: Developments in scientific theories and computer techniques*. N. York: John Wiley.
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., e Signorelli, N. (1980) "The 'mainstreaming' of america: violence profile no. 11." *Journal of Communication*, Vol. 30, p. 10 29.
- Gilly, M. (1988) 'Sex roles in advertising: a comparison of television advertisements in Australia, Mexico, and the United States.' *Journal of Marketing*, Vol. 52 (April) p. 75 85.
- Gordon, D. A. (1952) 'Methodology in the study of art evaluation.' *Journal of Aesthetics*, N. 10, p. 338 52.
- Gurevitch, M. (1971) 'The structure and content of television broadcasting in four countries: an Overview.' In Comstock, G. A. e Rubinstein, E. A. (Orgs.) *Television and social behaviour*, Vol. I, Media content and control. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- Harris, A. J. e Feinberg, J. F. (1977) 'Television and aging: is what you see what you get?' *The Gerontologist*. Vol. 17, N. 5, p. 464 8.
- Harris, P. R. e Stobart, J. (1986) 'Sex role stereotyping in British television advertisements at different times of the day: An extension and refinement of Manstead e McCulloch (1981).' *British Journal of Social Psychology*, N. 25, p. 155 64.
- Head, S. (1954) 'Content analysis of television drama programmes.' *Quarterly of Film, Radio and Television*, Vol. 9 N. 2, p. 175 94.
- Kassarjian, H. H. (1969) 'The negro and American advertising, 1946 1965.' *Journal of Marketing Research*, Vol. VI (February) p. 29 39.
- Katzman, N. (1972) 'Television soap operas: what's going on anyway?' *Public Opinion Quarterly*, N. 36, p. 200 12.
- Kim, K. e Lowry, D. (2005) 'Television commercials as a lagging social indicator: gender role stereotypes in korean television advertising.' *Sex Roles: A Journal of Research*, Vol. 53, N. 11 12, p. 901 10.
- Krippendorff, K. (2004) *Content analysis : An introduction to its methodology*. Thousand Oaks, London, N. Delhi: Sage.
- La Rue, J. (1967) 'Two problems in musical analysis: The computer lends a hand.' In Bowles, E. A. (Org.) *Computers in humanistic research*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall. p. 194 203.
- Lasswell, H. D. (1939/1949) 'Detection: propaganda detection and the courts.' In Lasswell, H. D., Leites, N. (Orgs.) *The language of politics: Studies in quantitative semanthics*. N. York: George W. Stewart.
- Lasswell, H. D. e Leites, N. (1949) *The language of politics: studies in quantitative semanthics*. N. York: George W. Stewart.
- Livingstone, S. e Green, G. (1986) 'Television advertisements and the portrayal of gender.' *British Journal of Social Psychology*, 25, p. 149 54.
- Lovdal, L. T. (1989) 'Sex role messages in television commercials: an update.' *Sex Roles: a Journal of Research*. Vol. 21, p. 715 24.
- Lowery, Sh., DeFleur, M. L. (1983) *Milestones in mass communication research: media effects*. N. York: Longman. ISBN: 0582283531
- Manstead, A. S. R. e McCulloch, C. (1981) 'Sex role stereotyping in british television advertisements.' *British Journal of Social Psychology*, N. 20, p. 171 80.
- Mazzella, C., Durkin, K., Cerini, E. e Buralli, P. (1992) 'Sex role streotyping in Australian television advertisements.' *Sex Roles: a Journal of Research*, N. 26, 243 59.
- McArthur, L. e Resko, B. G. (1975) 'The portrayal of men and women in American television commercials.' *The Journal of Social Psychology*, N. 97, p. 209 20.
- McArthur, L. Z. e Eisen, S. V. (1976) 'Television and sex role stereotyping.' *Journal of Applied Social Psychology*, N. 6, p. 329 51.
- Miles, B. (1975) *Channeling children: Sex stereotyping as primetime TV*. Princeton, NJ: Women on Words and Images.
- Milner, L. M. e Higgs, B. (2004) 'Gender sex role portrayals in international television advertising over time: the Australian experience.' *Journal of Current Issues and Research in Advertising*, Vol. 26, N.2, (Fall) p. 81 95.
- Mwangi, M. (1996) 'Gender roles portrayed in Kenyan television commercials.' *Sex Roles: a Journal of Research*, N. 34, p. 205 14.
- Neto, F. e Pinto, I. (1998) 'Gender stereotypes in Portuguese television advertisements.' *Sex Roles: a Journal of Research*, 39, N. 1/2 p. 153 64.
- O'Donell, W. e O'Donell, K. J. (1978) 'Update: sex role messages in TV commercials.' *Journal of Communication*. N. 28,
- O'Kelly, C. G. e Bloomqvist, L. E. (1976) 'Women and blacks on TV.' *Journal of Communication*, N. 26, p. 179 92.
- Paisley, W. J. (1964) 'Identifying the unknown communicator in painting, literature and music: the significance of minor encoding habits.' *Journal of Communications*, N. 14, p. 219 237.
- Peck, J. (1979) 'Children's television advertising: na analysis.' *Australian Journal of Social Issues*. Vol. 14, N. 1, p. 64 76.

BIBLIOGRAFIA

- Pierracine, T. e Schell, R. (1995) 'You're not getting older ... you're getting better!' *In* Lont, C. (Org.) *Women and media: Content, careers, criticism*. Belmont, CA: Wadsworth, p. 121 9.
- Pike, K. L., (1954) *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Part 1. Glendale, Calif.: Summer Institute of Linguistics.
- Riffe, D., Lacy, S. e Fico, F. (1998/2005) *Analysing media messages: using quantitative content analysis in research*, 2nd ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum. ISBN: 0805852980
- Saenger, G. (1965) 'Male and female relations in the american comic strip.' *Public Opinion Quarterly*, N. 19 (Summer) p. 195 205.
- Schramm, W., Lyle, J. e Parker, E. B. (1961) *Television in the lives of our children*. Palo Alto, California: Stanford University Press.
- Seggar, J. e Wheeler, P. (1973) *The world of work on television: Ethnic and sex representation in TV drama.* *Journal of Broadcasting*, Vol. 17, p. 201 14.
- Shuey, A. M., King, N. e Griffith, B. (1953) 'Stereotyping of negroes and whites: An analysis of magazine pictures.' *Public Opinion Quarterly* (Summer) N. 17, p. 281 7.
- Smythe, D. W. (1953) 'Three years of New York television.' *National Association of Educational Broadcasters, Monitoring Study No 6*, Urbana, Illinois.
- Smythe, D. W. (1954) 'Reality as presented by television.' *Public Opinion Quarterly*, N. 18, p. 143 54.
- Spiegelman, M., Terwilliger, C. e Fearing, F. (1952) 'The content of comic strips: A study of a mass medium of communication.' *Journal of Social Psychology*, N. 36, p. 37 57.
- Spiegelman, M., Terwilliger, C. e Fearing, F. (1953) 'The content of comics: goals and means to goals of comic strip character.' *Journal of Social Psychology*, N. 37, p. 189 203.
- Starkweather, J. A. (1956) 'Content free speech as a source of information about the speakers.' *Journal of Abnormal Sociology and Psychology*, N. 52, p. 394 402.
- Stoetzer, C. (1953) *Postage stamps as propaganda*. Washington: Public Affairs Press.
- Surgeon General's Scientific Committee on Television and Social Behavior (1971) *Television and growing up: the impact of televised violence. Report to the Surgeon General, United States Public Health Service*. Washington, D.C.: U. S. Printing Office.
- Tedesco, N. (1974) 'Patterns in prime time.' *Journal of Communication*, N. 74, p. 119 24.
- Uray, N. e Burnaz, S. (2003) 'An analysis of the portrayal of gender roles in Turkish television advertisements.' *Sex Roles: a Journal of Research*, Vol. 48, N. 1 2, January, p. 77 87.
- Valls-Fernández, F. e Martínez-Vicente, J. M. (2007) 'Gender stereotypes in Spanish television commercials.' *Sex Roles: a Journal of Research*, Vol. 56, p. 691-9.
- Wayne, I. (1956) 'American and soviet themes and values: a content analysis of pictures in popular magazines.' *Public Opinion Quarterly*, N. 20, p. 314 320.
- Weber, R. Ph. (1990) *Basic content analysis* (2 ed.) Sage University Paper Series on Quantitative Applications in the Social Sciences, 07 049. Newbury Park, CA: Sage. ISBN: 080393863
- Welch, R., Huston Stein, A., Wright, T., e Phelias, R. (1979) 'Subtle sex role cues in children's commercials.' *Journal of Communication*, N. 29, p. 202 9.
- Wolfenstein, M., e Leites, N. (1950) *Movies: a psychological study*. Glencoe, Il.: The Free Press.



CRIAÇÃO NA ÉRA DA INTERRUPÇÃO

Eduardo Morais

RESUMO | A criação artística contemporânea é praticada num contexto de completa imersão sob uma enorme corrente de informação. Partindo de uma metáfora da autoria de David Foster Wallace, o criador é visto como um agente de redução de entropia que opera sobre esta corrente, recorrendo insistentemente à alavancagem permitida por ferramentas digitais que poderão ser condicionantes da autonomia criativa. Daqui surge um apelo à constituição de um paradigma crítico inclusivo do contexto digital de criação.

PALAVRAS-CHAVE | criação, informação, media digitais

Este texto não segue as normas do Novo Acordo Ortográfico.

*Docente, Escola Superior Artística do Porto
Doutorando, Programa Doutoral em Media Digitais, Universidade do Porto
eduardo.sousa@esap.pt | pdd12001@fe.up.pt*

Neste meu contributo para o número de estreia da Persona, dedicado ao tema da Criação, optei por abordar o contexto de ubiquidade das Tecnologias de Informação e Media Digitais em cuja imersão é praticada a criação artística contemporânea. Embora a incorporação de meios tecnológicos e de novas ferramentas seja uma faceta importante da criação artística (e encerrarei este artigo com algumas palavras a respeito do abuso do software e do fetiche técnico), pretendo olhar para o criador do ponto de vista do seu posicionamento numa atmosfera de saturação mediática.

Pelo meu percurso académico rumo a uma visão transversal e globalizadora sobre os Media Digitais, arriscarei um discurso aparentemente tangente aos campos teatral e cinematográfico privilegiados pela Revista, contudo creio que lidarei com questões centrais a ambos os campos: em que contextos trabalham cada vez mais criadores destas áreas? Quando o computador portátil (ou até o tablet) é uma ferramenta fundamental -para a edição de um filme, para o planeamento de uma encenação, para a escrita de um texto, que impacto sobre estas criações têm as constantes interrupções - as notificações do e-mail, os chats, as tentações de espreitar o Facebook ou de revelar algo sobre o que estamos a fazer no Twitter? Em que medida são as criações esculpidas por várias intervenções, directas e indirectas, de software? Em que medida as plataformas em rede disseminam estéticas que são em grande medida o produto destas mesmas plataformas?

TORRENTE

Na sua magnífica investigação *The Information - A History, A Theory, a Flood* James Gleick traça, como o título indica, uma história geral da Informação cruzando os pontos de vista tecnológico, teórico*, e cultural [1]. São especialmente interessantes algumas das passagens em que o autor fundamenta a antiguidade do debate, vulgarmente presumido como um exclusivo da nossa época, acerca dos benefícios ou malefícios do acesso a uma enorme quantidade de informação. Gleick dá a conhecer aos seus leitores o testemunho de Robert Burton, um professor de Oxford e dono de uma das maiores bibliotecas da época, que em 1621 se dizia ‘maravilhado’ pela torrente diária de notícias e pela enorme quantidade de publicações à sua disposição [2]. Valerá a pena apreciar as enumerações de Burton:

* Apesar dos séculos de avanços técnicos, só após a Segunda Grande Guerra é que Claude Shannon veio formalizar cientificamente uma Teoria da Informação.

New books every day, pamphlets, currantoes, stories, whole catalogues of volumes of all sorts, new paradoxes, opinions, schisms, heresies, controversies in philosophy, religion, &c. Now come tidings of weddings, maskings, mummeries, entertainments, jubilees, embassies, tilts and tournaments, trophies, triumphs, revels, sports, plays: then again, as in a new shifted scene, treasons, cheating tricks, robberies, enormous villanies in all kinds, funerals, burials, deaths of Princes, new discoveries, expeditions; now comical then tragical matters. To-day we hear of new Lords and officers created, to-morrow of some great men deposed, and then again of fresh honours conferred; one is let loose, another imprisoned; one purchaseth, another breaketh: he thrives, his neighbour turns bankrupt; now plenty, then again dearth and famine; one runs, another rides, wrangles, laughs, weeps &c. Thus I daily hear, and such like.

Gleick [1] também descreve como, em contrapartida, Gottfried Leibniz abandona essa postura de assombro poucas décadas depois, insurgindo-se contra o excesso de informação e argumentando que o número crescente de publicações seria o primeiro passo para o retorno a tempos caóticos e de barbárie. “A deluge of Authors covered the land”, referia o satirista Alexander Pope* – apontando já no século XVII para o uso de vocabulário fluvial enquanto metáfora no discurso sobre a informação**.

Verificamos que o temor das consequências nocivas do excesso de informação, longe de ser uma novidade da era da Internet, é meramente reavivado a cada mudança do paradigma tecnológico. Nicholas Carr, um dos mais vocais partidários contemporâneos do alarmismo de Leibniz, insiste que a Internet e o hipertexto são nocivos para o bom funcionamento cerebral [3]:

[...] our online habits continue to reverberate in the workings of our brain cells even when we're not at a computer. We're exercising the neural circuits devoted to skimming and multitasking while ignoring those used for reading and thinking deeply.

Carr exerce a sua insistência nesta ideia nos artigos de opinião que escreve para diversos jornais e revistas online e offline, nos seus livros, no seu blogue e demais publicações, facto que constituirá um paradoxo a reter. Será contudo inegável que existe toda uma intuição generalizada que consubstancia as conclusões deste autor: não teremos qualquer dificuldade em julgar plausível e a entendermos a que se refere o esboço feito por Neal Stephenson no seu romance de ficção científica *Anathem* [5], quando nos propõe um planeta em que a generalidade da população sobrevive numa estupidez medíocre e na permanente dependência de pequenos aparelhos de comunicação de bolso. Já uma hipotética descrição de uma população esclarecida e inteligente graças ao uso continuado desse tipo de aparelhos parecer-nos-ia dotada de um positivismo ingénuo e pouco verossímil.

* A citação completa de Alexander Pope que James Gleick oferece é: “those days, when (after Providence had permitted the invention of Printing as a scourge for the sins of the learned) Paper also became so cheap, and printers so numerous, that a deluge of Authors covered the land.” [12]

** Veja-se como a palavra stream (‘ribeiro’) é o termo técnico utilizado em vários domínios para designar a informação recebida em tempo real (sendo também curioso, mas cuja análise ficará fora do âmbito deste artigo, o modo como o Facebook denomina de Mural – algo que remete para o estático e o sólido – os seus activity streams).

Todavia, devemos ter em conta que tanto a intuição geral acerca da exposição excessiva à informação e às tecnologias, como a leitura negativa feita por Nicholas Carr, são contraditas por estudos levados a cabo no campo das neurociências (nomeadamente pelo recurso a técnicas de imagiologia como a ressonância magnética). Segundo alguns investigadores [4], a imersão aprofundada nas tecnologias de informação poderá levar a um desenvolvimento de zonas cerebrais que se julgam associadas à capacidade de aprendizagem e à sociabilidade. Sem conhecimentos que me permitam tomar um partido neste debate, julgo contudo que temos o dever de considerar que a história da Ciência é rica em exemplos de descrédito da intuição generalizada.

‘TOTAL NOISE’

Para uma análise do contexto contemporâneo de criação será pertinente ouvirmos outra voz sobre o desconforto com o excesso de informação que James Gleick sugere aos seus leitores [1] - a do escritor e ensaísta David Foster Wallace, que identificou este desconforto como um sentimento de impotência e apatia. Numa passagem formalmente evocativa do trecho de Robert Burton supracitado, Wallace dá um nome a este mal-estar [6]:

[...] everything from memory and surfing and Esperanto to childhood and mortality and Wikipedia, on depression and translation and emptiness and James Brown, Mozart, prison, poker, trees, anorgasmia, color, homelessness, stalking, fellatio, ferns, fathers, grandmothers, falconry, grief, film comedy - a rate of consumption which tends to level everything out into an undifferentiated mass of high-quality description and trenchant reflection that becomes both numbing and euphoric, a kind of Total Noise that's also the sound of our U.S. culture right now, a culture and volume of info and spin and rhetoric and context that I know I'm not alone in finding too much to even absorb, much less to try to make sense of or organize into any kind of triage of saliency or value.

Este Ruído Total é personificado por Wallace no seu romance póstumo *The Pale King* através de Claude Sylvanshine, um funcionário da administração fiscal atormentado por incessantes lampejos mentais de factos inúteis, e incapaz de desligar ou controlar esse Mural psíquico [7]:

They come out of nowhere, are inconvenient and discomfiting like all psychic irruptions. It's just that they're ephemeral, useless, undramatic, distracting. What Cointreau tasted like to someone with a mild head cold on the esplanade of Vienna's state opera house on 2 October 1874. How many people faced southeast to witness Guy Fawkes's hanging in 1606. The number of frames in Breathless. That someone named Fangi or Fangio won the 1959 Grand Prix. The percentage of Egyptian deities that have animal faces instead of human faces. The length and average circumference of Defense Secretary Caspar Weinberger's small intestine. The exact (not estimated) height of Mount Erebus, though not what or where Mount Erebus is.

Estivéssemos perante um conto moral e poder-se-ia estabelecer um paralelismo entre a deformação da psique deste personagem e as consequências que Nicholas Carr afirma resultarem do consumo abusivo de informação hipertextual. Sylvanshine é exposto constantemente a tanta informação que ela se torna indistinta de ruído.

Deveremos contudo ter em conta que se a Informação se define como entropia negativa [1] - correspondendo à existência de ordem - então será necessário distinguir entre Informação e meros dados, o que além de nos levar a apreciar o relativismo de ambos os conceitos também nos demonstra que uma torrente de informação desorganizada (aquilo que ainda agora apelidei de dados) não se limita a ser indistinta de ruído: ela é, como Wallace nos demonstra, ruído [6]. Teremos nós a energia necessária para domar esta torrente de Ruído, ou seja, para a Criação positiva de Informação?

ENTROPIA E DECISÃO

Embora David Foster Wallace já se tivesse aproximado dos temas de que trata este artigo em textos anteriores*, a noção de Ruído Total surge-lhe explícita no prefácio anteriormente citado [6] em que reflecte sobre o seu papel como editor de uma colectânea de ensaios. Wallace compara a sua posição de ‘Decisor’ com a de um Demónio de Maxwell** - um processador de informação, redutor de entropia, que consome as suas energias a seleccionar, a apagar, a ignorar.

Será evidente que os paralelismos entre Edição / Decisão e Criação / negação da entropia não são exclusivos a um determinado campo de criação artística. No campo familiar do Audiovisual, a quase indistinção entre aquilo que se denomina de ‘Edição’ e a montagem de um produto final agudiza a consciência de que esta será inseparável da Criação. Tal evidência é, aliás, quase tão antiga como o próprio Cinema. Vsevolod Pudovkin constatou-o da seguinte forma [8]:

Once more I repeat, that editing is the creative force of filmic reality, and that nature provides only the raw material from which it works. That, precisely, is the relationship between editing and film.

* A título de exemplo, o macguffin do romance de 1996 A Piada Infinita é uma gravação vídeo com um poder de entretenimento tão viciante que provoca aos seus espectadores o esquecimento das suas necessidades básicas, conduzindo-os à morte [13].

** O físico James Clerk Maxwell propôs, em meados do século XIX, a experiência mental que ficou conhecida por ‘Demónio de Maxwell’ como demonstração de que a Segunda Lei da Termodinâmica resulta de uma probabilidade estatística. Nesta experiência, um hipotético ‘Demónio’ separaria as moléculas quentes das moléculas frias de um determinado gás, contrapondo-se à esmagadora probabilidade de o movimento aleatório das moléculas levar o gás a atingir um estado de desordem (com moléculas frias e quentes misturadas), infinitamente mais provável que um espontâneo estado ordenado.

Se no processo de montagem as opções editoriais - opções criativas - são manifestadas mecânica ou electronicamente sobre um meio de suporte, será contudo um equívoco reduzir a Edição, entendida enquanto Decisão, a esta fase específica do processo de produção de uma obra audiovisual. Arriscando a afirmação do óbvio, a Edição/Decisão é ela mesma o diálogo entre Criador(es) e Obra, está presente desde o início, desde a primeira consciência de uma possibilidade. Reiterando: um Criador é como um Demónio de Maxwell - pelas suas decisões molda a obra em iterações sucessivas, partindo do ruído da indeterminação quântica. Não é portanto o vazio que torna perturbadora uma página em branco. Pelo contrário, uma página em branco contém todo o Universo, um pouco menos que um googol* de possibilidades. O esforço para construir informação a partir do caldo de entropia primordial é árduo. Cada decisão aniquila universos inteiros de hipotéticas criações.

Enquanto tento redigir este texto no computador vejo-me na cadeira do Demónio de Maxwell. Sou forçado a proteger a criação embrionária das sucessivas vagas de ruído, como se construísse um castelo de areia perigosamente perto do mar. Em casa as distrações abundam ao passo que o silêncio do estúdio é apenas aparente: o ar condicionado de um escritório vizinho, os trabalhos de construção civil do prédio ao lado, as ocasionais sirenes dada a proximidade de um hospital são como pedradas que agitam essa matriz. Impaciento-me. É num café, por fim, que encontro uma série de circunstâncias fora do meu controlo e a música pop, as conversas, os risos, fundem-se num background relativamente constante, uma espécie de ruído branco** e uniforme sobre o qual o pensamento é possível.

Este contexto quotidiano e urbano acima descrito será certamente semelhante ao experimentado por um enorme número de criadores ao longo da História. Hoje temos contudo um segundo nível de ruído que nos persegue e merece guarda: há todo um conjunto de hábitos de utilização das tecnologias que se sente ser necessário contrariar de modo a possibilitar o envolvimento no trabalho criativo: Desliga-se o som e as notificações do telemóvel. Encerram-se as janelas com o e-mail, com o Facebook. Em certos casos, desliga-se fisicamente o cabo que liga o computador à Internet. Utilizam-se ferramentas informáticas especialmente desenhadas para facilitar a concentração do utilizador como por exemplo os editores de texto com um 'distraction-free mode' (ocupando o ecrã inteiro e escondendo os menus) - que utilizei para os primeiros rascunhos deste artigo - ou vai-se buscar uma antiga máquina de escrever.

A tudo isto acresce que o texto em construção é guardado na pesada infraestrutura paradoxalmente denominada de 'cloud', codificado em bits num disco rígido algures numa instalação pertencente à Google ou à Dropbox, sempre disponível para edição em qualquer computador, tablet ou telemóvel. Este artigo foi escrito, lido, revisto em múltiplos contextos - a sua criação foi fragmentada no espaço, no tempo, na mediação. Torna-se vital assegurar a coerência de conteúdo e de estilo. Cada interrupção proporciona divergências, perpendiculares, às frases já escritas, perdendo-se de vista a conclusão a alcançar.

* Um googol equivale a 10^{100} , um número várias ordens de magnitude superior ao número de átomos que se crê existir no universo (a rondar os 10^{80}). Esta palavra foi a inspiração óbvia para o nome do motor de pesquisa Google, que quando surgiu se distinguiu pela página praticamente em branco que apresentava aos seus utilizadores

** 'Ruído branco' é o nome dado ao ruído estruturado resultante da combinação de todas as frequências auditivas, tendo como efeito o emascaramento de todos os outros sons.

CRIAÇÃO

Concordando com o diagnóstico de David Foster Wallace acerca do Ruído Total, julgam-se todavia exageradas as preocupações de autores como Nicholas Carr. Veja-se como a eficiência do Google, o fenómeno da Wikipédia, e o surgimento de podcasts educativos levaram a que o filósofo Hubert L. Dreyfus reconsiderasse o seu pessimismo durante a década que mediou entre a primeira e a segunda edições de *On the Internet*, convencido por aquelas demonstrações da viabilidade da organização do conhecimento em rede - provando como a tecnologia nos pode também auxiliar na tarefa de domar o Ruído Total [9]:

Pessimism is no longer the order of the day. The future of search on the web is bright both for computer users using Google's capacity to mine meaning out of intrinsically meaningless hyper-links, and also for judgment calls of human encyclopedists and librarians organizing information in a vertical way that makes sense to human beings on the background of their shared embodied human form of life.

É inegável que as tecnologias digitais trazem um valor acrescentado (mesmo quando este consiste na organização do ruído que estas mesmas tecnologias criaram) que justifica a preferência pela entrega das tarefas indesejadas às máquinas. Poderão estas - pela nossa fadiga e apatia, pela nossa incapacidade perante o Ruído Total - vir assumir a posição de Decisor e consequentemente a de Criador? Eis a forma como Douglas Coupland aborda a questão em *Microserfs* [10]:

So machines can only be products of our being, and as such, windows into our souls ... by monitoring the machines we build, and the sorts of things we put into them, we have this amazingly direct litmus as to how we are evolving.

As tecnologias de informação digital - as máquinas Decisoras auxiliares - tornaram-se tácitas na maioria dos processos criativos contemporâneos, mas são elas próprias criações elaboradas pelos seus próprios autores nos seus próprios contextos de criação. Existe aqui uma recursividade que lançará questões acerca da real autoria de uma obra em que o contributo dos criadores das ferramentas utilizadas (e dos criadores das ferramentas utilizadas para criar estas últimas) surge como determinante. Esta será certamente apenas uma entre as várias espécies de dívida criativa que pode ser determinada em qualquer obra artística*, mas importa reconhecer o quão condicionante é a direccionalidade imposta pelo uso acrítico - e por vezes fetichista - de uma 'ferramenta criativa'. John Maeda fez na viragem do século o seguinte diagnóstico [11]:

[...] in the field of digital art, an entire generation of creators shop at the equivalent of home improvement megastores, eagerly acquiring all kinds of prefabricated components and add-ons. Blissfully unaware of - or even worse, uninterested in - the basic nature of the technologies they are using as tools, the creative elite oversee the assembly of substandard digital objects and experiences.

* Este tipo de ponderação poder-nos-á encaminhar certamente para o longo debate sobre a 'morte do autor', mas optarei por a deixar para textos futuros.

A ubiquidade do digital sobre os processos criativos contemporâneos leva a que o ‘campo da arte digital’ não possa ser mais considerado uma especialidade circunscrita. Se Maeda alertava sobretudo para o uso indiscriminado de ferramentas de processamento de imagem em que meros cliques substituíam a necessidade de conhecer os materiais e os processos subjacentes, treze anos volvidos esta contraditória automação da criatividade é a norma: com um clique conserta-se o timbre de voz de uma canção com o Autotune, com outro resolve-se, através de software de pós-produção, um trabalho de câmara deficiente. E que dizer de plataformas como o Instagram que permitem aos seus utilizadores um simulacro amigável e pré-fabricado de dano analógico (o grão da película, a luz parasita, a revelação imprópria) sobre a fria e quantificada imagem digital? A negação do uso de ferramentas digitais, além de exigir uma deliberação consciente nesse sentido, terá que contar com a dificuldade em se impor um distanciamento em relação ao simulacro digitalmente produzido.

É neste contexto que o Ruído Total ganha ressonância e se traduz num meio criativo em que tarda um novo paradigma crítico, tecnologicamente ciente, para as Artes.

Abril de 2013

BIBLIOGRAFIA

- [1] Gleick, James (2011). *The Information – A History, A Theory, A Flood*.. New York: Pantheon Books.
- [2] Burton, Robert (eds. F. Dell, P. Jordan-Smith) 1927. *The Anatomy of Melancholy*, New York: Tudor. Cit. por Gleick, James (2011) [1].
- [3] Carr, Nicholas (2010). «The Web Shatters Focus, Rewires Brains» in *Wired Magazine*, June 2010. Disponível online: http://www.wired.com/magazine/2010/05/ff_nicholas_carr/all/1 [verificado a 3/05/2012].
- [4] Whitbourne, Susan K. (2012). «Can Facebook Boost Your Social Brain?» in *Psychology Today*, January 31st 2012. Disponível online: <http://www.psychologytoday.com/blog/fulfillment-any-age/201201/can-facebook-boost-your-social-brain> [verificado a 8/05/2012].
- [5] Stephenson, Neal (2008). *Anathem*. New York: William Morrow.
- [6] Wallace, David Foster (2007). Prefácio, *The Best American Essays 2007*. Boston: Houghton Mifflin. Disponível online: <http://neugierig.org/content/dfw/bestamerican.pdf> [verificado a 4/05/2012].
- [7] Wallace, David Foster (2011). *The Pale King*. New York: Little, Brown.
- [8] Pudovkin, Vsevolod I. (1929). *Film Technique*. Newnes. Cit. por Reisz, Karel e Millar, Gavin (2010). *The Technique of Film Editing, Second Edition*. Oxford: Focal Press.
- [9] Dreyfus, Hubert L. (2009). *On the Internet (2nd Edition)*. London: Routledge.
- [10] Coupland, Douglas (1995). *Microserfs*. New York: HarperCollins.
- [11] Maeda, John (2000). *Maeda@Media*. London: Thames & Hudson.



JEFF WALL

Double Self-Portrait . Eduarda Neves

*“Facilmente aceitamos a realidade, talvez por
intuirmos que nada é real.”*

Jorge Luís BORGES - “O Imortal” in O Aleph.
Lisboa: Editorial Estampa, Coleção Ficções, nº 7, 1988, p. 20.

*“A linha do exterior é o nosso duplo, com toda a
alteridade do duplo.”*

Gilles DELEUZE - Conversações. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 152.

Double Self-Portrait, produzido em 1979, constitui o segundo e último auto-retrato de Jeff Wall (1946 -) e, tal como em *Picture for Women*,* o artista inclui-se na imagem, dirigindo o olhar para o espectador. Entre as duas partes da caixa de luz nota-se uma costura simulada que divide a imagem. As linhas do papel de parede e os círculos da cadeira servem para elidir essa costura, a qual se configura como metáfora do processo fotográfico.

Wall, duplamente presente neste auto-retrato, produz uma imagem dividida em duas partes (através do ângulo da sala) situando-se ao centro o próprio autor. Na parte esquerda da imagem, Wall aparece de pé, em pose e vestuário mais formal, encostado a um sofá discreto. Ao centro da imagem está uma cadeira com design em forma de círculo concêntrico, por oposição às linhas rectas e estreitas das paredes, ou às formas simples do ventilador e do sofá (no qual Wall, igualmente de pé, mas com pose e vestuário mais informal, apoia uma mão).

* Esta obra, igualmente de 1979 (um dos dois auto-retratos que Jeff Wall produziu e nos quais a sua figura aparece) constitui uma homenagem à obra de Edouard Manet *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882.

Apesar de nos depararmos com uma encenação organizada, depurada e aparentemente sóbria, Wall baralha as duas partes da imagem, evocando a função duplicadora das imagens ou o jogo de espelhos. Esta imagem “aparece, na continuidade especial de um mesmo décor, dos auto-retratos do artista: olhares divergentes, que acompanham a colagem destes dois tempos, recusa do cliché, do instante, montagem em simultâneo de duas situações do fotográfico. O corpo defunto do autor, do signatário, foi dali evacuado.”*

Dois Walls, cujos olhares não se cruzam, olham para o observador que se vê impossibilitado de, simultaneamente, olhar para os dois: “face à imagem, a montagem evidente separa a fotografia em dois; os olhares não convergem e abrem um espaço neutro que desequilibra toda a apreensão. A construção visual não tolera nenhum testemunho, o seu disfuncionamento força a entrar na acção, a tomar posição.”** Baralhando a narrativa, Wall confronta-nos nesta imagem (...) com a identidade da obra, a identidade do autor, e a do tempo fotográfico. Trata-se de dois momentos sucessivos ou de duas atitudes possíveis?” ***

Como adiante veremos, estamos face à Identidade na multiplicidade: uma obra é sempre apropriação de outras obras, outros autores, outros tempos. É o espaço da intertextualidade que se constitui como lugar de diálogo: “o olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.”**** (...) A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.”*****

O olhar intertextual permite-nos entender de que forma uma obra se constrói pela referência explícita, ou não, aos seus modelos arquetípicos que absorve, transforma ou transgride, graças a uma nova articulação dos sistemas significativos, conferindo-lhes uma outra posição.

A obra artística de Jeff Wall e também esta imagem em análise, enquadra-se nessa noção de texto fotográfico de que nos fala Victor Burgin: “A inteligibilidade da fotografia não é uma questão sensível; as fotografias são textos inscritos nos termos do que podíamos chamar “discurso fotográfico”, mas este discurso, como qualquer outro, origina discursos que vão mais longe. O “ texto fotográfico”, como qualquer outro, é o que rodeia uma “intertextualidade” complexa, uma série de textos prévios sobrepostos que se dão “ por adquiridos” numa conjuntura histórica e cultural determinada.”*****

A inquietante estranheza, referida habitualmente a propósito deste auto-retrato, articula-se com a imagem da irredutível alteridade, do sujeito descentrado, que a filosofia contemporânea tomou como objecto de discurso.

* Frédéric MYGAROU – Jeff Wall. Simple indication. Bruxelles: la lettre volée, 1995, p. 12.

** Frédéric MYGAROU – Jeff Wall..., p. 56.

*** Frédéric MYGAROU – Jeff Wall..., p. 100.

**** Laurent JENNY – “A estratégia da forma” in Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p.10.

***** Laurent JENNY – “A estratégia...”, p. 14.

***** Victor BURGÍN – “Mirar fotografías” in Indiferencia y Singularidad. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 25.

Esgotado o cogito ou a ele resistindo, outros processos de subjectivação emergem nos discursos do corpo, da carne, do inconsciente, da falta, do desejo, do Outro, da prótese, do pós-humano, de um sujeito improvável: “O sujeito não morreu, deslocou-se.”*

A noção de identidade (que nas últimas décadas e em diversos quadros geográficos, críticos e culturais, assumiu uma importância relevante) encontra no tema do Duplo uma das suas variações, uma espécie de repetição na diferença à maneira deleuziana.

A questão do Duplo associa-se à ancestral crença na morte e funciona** como mecanismo ilusório da imortalidade. A sua eliminação significa o retorno à mortalidade, à finitude, à morte como reencontro do sujeito consigo mesmo.

O Duplo tem sido entendido como desdobramento do sujeito. No entanto, também dele se autonomiza pois, enquanto diferença, afirma-se como o Outro do sujeito.

O Duplo pode ainda ser compreendido como uma espécie de suplemento acrescentado ao modelo do qual ele se configura como seu Duplo. Não se trata de uma oposição binária de uma oposição Eu/ Duplo, pois este acrescenta-se e substitui o Eu.

Poderíamos dizer, com Derrida, que cada um é a *différence* do outro de si mesmo ou, como disse Barthes: “a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade. E ainda mais curioso: foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Aproxima-se a heautosopia de uma alucinação; durante séculos, ela foi um grande tema mítico.”***

A associação “entre a estranheza da imagem do Eu e o desvario da identidade, é um dos jogos preferenciais de alguns artistas contemporâneos. (...) Este aspecto da duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai aí encontrar a sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesmo com características de realidade. Assim, a estratégia duplicante do sujeito exprime um descentramento de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/ resolver uma divisão interna.”****

Assim, os dois Walls transmitem uma certa maldade intimidatória que parece caracterizar o Duplo. Nas palavras de Deleuze, Foucault sempre se interessou pelo tema do Duplo, não como uma qualquer projecção do interior mas como “uma interiorização do de-fora.

* Hélène VÉDRINE – *Le sujet éclaté*. Paris: Librairie Générale Française, 2000, p.184.

** “A noção de duplo designa uma representação do Eu que pode tomar diversas formas encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade. Otto Rank – com o seu ensaio sobre o duplo (1914)- foi o primeiro a desenvolver essa noção no campo psicanalítico. (...) O motivo do duplo é retomado por Freud e integrado na noção de “inquietante estranheza”, essa variedade particular do pavoroso que remonta para além do que é desde há muito tempo conhecido, desde há muito tempo familiar”, mas que se tornou pavoroso porque corresponde a algo recalcado que retornou.(...) Um conflito psíquico cria o duplo, projecção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro.(...) recordaremos que Freud e Lacan acreditam que o sujeito nada quer saber sobre a falta no Outro, porque remete à própria falta e, por conseguinte, à dolorosa experiência da castração.Esse duplo ou sinistro estão no lugar deste Outro que reflecte o que o nosso (des)conhecimento não se cansa de negar.(...) Falta ao Outro este olhar, este objecto que dele se destacou e- ao mesmo tempo – feriu, marcou o outro sujeito em sua passagem mítica, meteórica e idílica.” Nájla ASSY – O duplo na literatura: reflexão psicanalítica. Dezembro, 2007 (consulta disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>, (consultado em 18.12.09, 14h42m)

*** Roland BARTHES – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998, p.28.

**** Margarida MEDEIROS – *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p. 104-105.

Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanção de um EU, é a imanentização de um sempre outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo - na reduplicação, sou eu que me vejo como duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim.”*

Desde As Palavras e as Coisas que Foucault mostrara que o Outro é também o Próximo.

Se para Michael Newman, “a imagem de Wall está menos preocupada com a relação do sujeito com o seu duplo - e, em qualquer dos casos, a relação dos seus duplos parece ser mais a de alienação do que a de sublime alteridade - do que com a relação do observador com o par que surge da forma como surge numa fotografia”** parece-nos no entanto, que o tema do duplo*** é bem plausível nesta imagem, sendo referenciado pelo autor que afirma: “Sinto que existiu sempre um sentido do “improvável” nas minhas imagens e nos meus personagens. (...) Fiz um “duplo” em 1979 (Double Self-Portrait). (...) Sempre entendi o meu trabalho “realista” como povoado com personagens espectrais cujo estado de ser não era assim tão fixo. Isso é também um aspecto ou efeito inerente do que designo como “cinematografia”: as coisas não têm que existir ou ter existido realmente para surgir na imagem.”****

Assinala Craig Owens que neste auto-retrato, Wall representa a cisão do sujeito pois o artista posou, não uma vez, mas duas “ duplas-ex-posições - como que para ilustrar a duplicidade fundamental de toda a pose. Portanto, a própria imagem divide-se ao longo da costura central que parece representar la bi-partição que sofre o sujeito quando assume uma imagem.”*****

Na obra O Teatro e o seu Duplo, Artaud desenvolve uma das mais fortes críticas ao teatro ocidental, a toda a tradição dos tragediógrafos desde a Grécia Antiga. Lamenta o excesso de linguagem em detrimento da imagem, dos sons, do gesto, do movimento, da vida, a excessiva vontade de realismo.

* Gilles DELEUZE - Foucault. Lisboa: Editora Vega, 1987, p.132.

** Michael NEWMAN - Jeff Wall: Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007, p. 44. Ainda para este autor, esta obra de Wall “não é apenas uma imagem algo sinistra, na qual as duas figuras parecem ao mesmo tempo androginamente sedutoras e passivas-agressivas, há também nela uma atmosfera de depressão, sendo o ambiente negativo do quarto como que um estúdio apropriado para os sorumbáticos duplos. Isto é combinado com uma sensação de agitação, em que o turbulento efeito op da parede faz eco da intermitente luz fluorescente subliminar que conduz a transparência da imagem para a visibilidade - talvez reflectindo a diluição “cinematográfica” das diferenças, às quais Girard se refere. O paradoxo é o de que isto tem lugar no formato muito específico e intensamente detalhado de uma transparência de grande escala.”p.48. A obra de Girard a que Michael Newman se refere na citação anterior é René GIRARD - Violence and the Sacred. London: Continuum, 2005.

*** Embora não nos interesse neste trabalho uma leitura do tipo psicanalítico, que nos parece demasiado estafada no que à análise do auto-retrato diz respeito, (sobretudo as leituras que associam o auto-retrato ao narcisismo) julgamos pertinentes as palavras de Slavoj Zizec: caracterizando o duplo segundo Lacan “o duplo incorpora a Coisa de tipo fantasma em mim; ou seja, a dissimetria entre mim e o meu duplo é, em última análise, aquela que ocorre entre o objecto(comum) e a Coisa(sublime). No meu duplo eu não apenas me encontro a mim próprio (a imagem-espelho) mas, primeiro que tudo, o que “está em mim mais do que eu próprio: o duplo é o eu próprio” contudo...concebido sob outra modalidade, sob a modalidade do outro corpo etéreo, sublime, uma pura substância de prazer isenta do circuito de geração e corrupção”. (Slavoj ZIZEC - Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out. London: Routledge, 2001, p. 125).

**** Jeff Wall apud Arielle PELENC - “Correspondence with Jeff Wall” in Jeff Wall: Selected Essays and Interviews. New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 254.

***** Craig OWENS - “Posar” in Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia. Jorge Ribalta (ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A., 2004, p.208. Refere ainda o autor que posar é “uma forma de imitar; como assinala Lacan na relação com o fenómeno da rivalidade mimética da natureza, “o ser decompõe-se, de um modo extraordinário, entre o seu ser e o seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que mostra ao outro. (...) O ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é máscara, duplo, envoltura, pele desprendida (...). Por conseguinte, a imitação leva a uma certa escisão do sujeito: todo o corpo se separa de si mesmo, torna-se imagem, aparência.” (Idem, p. 208).

O real ficcionado de Wall, sem reivindicar a vontade de verdade ou de realismo a qualquer preço, aproxima este Double Self-Portrait das palavras de Artaud que, a propósito da representação teatral no Bali, refere: “E aos amadores de realismo a todo o preço, que poderiam achar exaustivas estas perpétuas alusões a atitudes secretas inacessíveis ao pensamento, resta a representação realista do duplo que se apavora com as aparições do Além. Neste duplo, a tremer e a berrar como uma criança, neste calcanhar a bater no chão em cadências que são justamente consequência do inconsciente em liberdade, no seu ocultar momentâneo por detrás da sua própria realidade, há uma descrição do medo que é válida em todas as latitudes”.*

A despersonalização constatada por Artaud nestas representações, e que têm as características das operações mágicas, é associada a um estado que antecede a linguagem e à utilização do espaço cénico em todas as suas dimensões ou planos possíveis.

Tal como nesta obra de Jeff Wall o artista não se apresenta com o mesmo vestuário nas duas partes da imagem, também Artaud encontra no vestuário um particular sentido na caracterização do duplo: “Aqueles que conseguem dar um sentido místico à simples forma de uma veste e que, não satisfeitos por colocarem junto ao homem o seu Duplo, conferem a cada homem na sua veste um duplo constituído pelo próprio vestuário”.**

A teatralização presente no auto-retrato do artista, à semelhança da que encontramos na sua obra, se bem que de natureza diferente da que encontra Artaud no teatro de Bali, não deixa de remeter para a presença de uma certa pose encenada do guerreiro que, confrontando através do olhar o espectador, oculta o duplo: “E por detrás do Guerreiro, erigido por aquela formidável tempestade cósmica está o Duplo, a pavonear-se dum lado para o outro, empenhado infantilmente nos seus sarcasmos de garoto e que, embora despertado pela reverberação do tumulto se move, inconsciente, no meio de sortilégios dos quais nada apreendeu.”***

Duplos sem semelhança, não uma cópia que indique um outro verdadeiro, um possível outro e único: “Não um outrem, mas um outro do outrem. Não uma réplica, mas um Duplo. Instaurar o mundo sem outrem, reendireitar mundo (...) é evitar o desvio”.****

É possível interpretar esta obra de Wall como Robinson quando reencontra Sexta-feira na obra de Michel Tournier: “Era isto outrem: um possível que se obstina em passar por real.”*****

* Antonin ARTAUD – O Teatro e o seu Duplo. Lisboa: Fenda, 1989, p. 54.

** Antonin ARTAUD – O Teatro..., p. 61.

*** Antonin ARTAUD – O Teatro..., p. 66. Diz Artaud ainda que “o actor tem de considerar o ser humano como um Duplo, como o Ka dos Embalsamados, no Egipto, espectro perene de onde irradiam as potências da afectividade.” (Idem, p.130).

**** Gilles DELEUZE – Lógica do Sentido. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p.326.

***** Apud Gilles DELEUZE – Lógica do Sentido..., p. 319.

Também em Aleph, Jorge Luís Borges, no texto Os Teólogos, reflecte sobre a identidade pessoal,” aquela passagem do Sétimo Livro, de Plínio, que pondera não haver no universo duas faces iguais. João de Panónia declarava que também não há duas almas iguais e que o pecador mais vil é tão precioso como o sangue que por ele derramou Jesus Cristo. (...) O tempo não refaz o que perdemos; a eternidade guarda-o para a glória e também para o fogo. O tratado era límpido, universal; não parecia escrito por uma determinada pessoa, mas por um homem qualquer ou, talvez, por todos os homens.”*

Identidade quebrada, sem referência a um eu pessoal, mas a um universo indefinido, sem sujeito; existência impessoal, o porvir, para falar com Deleuze.

Neste último auto-retrato - certamente não por acaso o último - talvez possamos encontrar o Outro Jeff Wall, não em simples oposições mas na sua superação conceptual rígida, autênticos duplos que sempre o acompanharão: artista-espectador, arte-tecnologia, tema-forma, tradição-contemporaneidade, documento-ficção, original-cópia, eu-outro, vida-morte, onde nenhum dos termos é privilegiado.

Double Self-Portrait parece consubstanciar grande parte das coordenadas críticas da sua obra, multiplicidades que se manifestam na sua identidade: o auto-retrato enquanto metáfora das estratégias e do processo artístico do autor.

Podemos dizer sobre a obra de Jeff Wall o que, a propósito das ficções de Blanchot, diz Foucault: “o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verosimelhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível.” Trata-se dessa estrutura de ficção presente na verdade.

É sabido que a apropriação da história da pintura se manifesta na maior parte do trabalho de Jeff Wall (1946-) concorrendo o uso da fotografia para um processo mais complexo de fabricação da imagem.

Como sublinha Dominique Baqué, a noção de foto-quadro ou quadro fotográfico, afirma-se nos anos oitenta “em artistas como o canadiano Jeff Wall ou o francês Jean-Marc Bustamante; e encontra o seu êxito crítico com Jean-François Chevrier quem designa de este modo uma certa forma fotográfica concebida em relação ao modelo pictórico, sem que por isso intervenha o próprio gesto de pintar. Supõe-se que a forma-quadro responde aos seguintes criterios: delimitação clara de um plano, frontalidade e constituição de um objecto autónomo.”**

* Jorge Luís BORGES – – “O Imortal”..., p. 41.

** Dominique BAQUÉ – La fotografía plástica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 45.

No seu projecto artístico, com recurso a técnicas digitais desde os anos noventa, e recorrendo a um dispositivo de apresentação que pertence ao domínio da publicidade mas que não é publicidade, cinema ou pintura (como é o caso das grandes imagens fotográficas, transparências de grande formato em caixas de luz), Wall experimenta a reconfiguração, composição pictórica, teatralidade, encenação, ficção e subjectivação dos temas que caracterizam a sua obra e manifestam a recusa do papel do fotógrafo como testemunha ou foto-jornalista, antes expandido o papel tradicional da imagem para lá do seu uso como documento ou reportagem: a cinematografia pessoal de Wall.*

O forte impacto visual das suas caixas de luz,** (que não obedecem à lógica do género, pois não são pintura, cinema, fotografia) interrogam a cultura de massas: “Jeff Wall pretende confrontar o que denomina como high art com a cultura de massas, e esta última com as tradições conceptuais, estéticas e políticas da vanguarda. A caixa de luz (...) põe em cena a “dissociação” como sintoma maior da existência nas sociedades ocidentais avançadas.”***

As suas imagens assemelham-se a instantâneos que efectivamente resultam de uma sobreposição de várias fotografias tiradas em tempos distintos:”O fazer artístico de Jeff Wall, (...) as referências à história da arte são manifestas e realizadas de forma ostensiva. Jeff Wall actua com os lugares (os cenários naturais), as personagens e as situações que põe em imagens, como um realizador de cinema. Mas é fotógrafo na sua exploração da cidade como espaço público de encontros, como teatro. Actuando deste modo, projecta o espectáculo dos dramas da sociedade contemporânea (definida por uma circulação de signos num espaço de concentração urbana) sobre uma história da pintura figurativa(e narrativa) como teatro pintado.”****

A simulação e transgressão evidente da fotografia directa, sublinha a referência ao entendimento da imagem como realidade construída, marcadamente teatral, ausência de imagem pura.

A imagem fotográfica afirma-se como meio para pensar a própria história da imagem, com recurso particular à pintura (como revelam as suas imagem-quadro com as quais retoma o tableau-vivant) tal como foi desenvolvido pelos pintores do século XVII como Caravaggio, até pintores da primeira metade do século XIX como Goya ou Gericault.

* “Além disso, para mim o fascínio desta tecnologia é parecer que ela, sózinha, permite fazer quadros à maneira tradicional. Porque, basicamente, é isso que eu faço, embora tenha esperanças de o fazer produzindo um efeito oposto ao dos quadros tecnicamente tradicionais. A ideia é recuperar o passado – a grande arte dos museus – e ao mesmo tempo participar, com um efeito crítico, na mais actualizada espectacularidade. É isso que dá à minha obra a sua relação especial com a pintura. Gosto de pensar que os meus quadros são um oposto específico da pintura”. (Jeff Wall (e Els BARENT (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. Transparencies. Munique: Schirmer/Mosel, 1986) apud “O Percurso. Reinvenção do medium” in A Fotografia. De ferramenta a paradigma. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 119.

** Jeff Wall viria a admitir que fez uma pausa nas suas caixas de luz devido ao facto de terem excesso de luminosidade aurática.

*** Dominique BAQUÉ – La fotografía plástica..., p. 45.

**** Jean-François CHEVRIER – La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2006, p. 164.

Diz o artista que a fotografia não se consegue subtrair à descrição figurativa na medida em que a representação constitui um dos seus traços distintivos: “ Para poder participar na espécie de reflexividade que se tinha imposto na arte moderna, a fotografia só podia pôr em jogo a sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-constitui-um-objeto.”*

Wall, relendo a História da Arte, mostra que esta não é um material que apenas se deva convocar através da citação. Para o artista cada obra se pode transfigurar e activar a partir daquele que a pensa e a reconstrói (ao contrário dos pintores tradicionais que retomavam sem cessar as mesmas tipologias pictóricas).

Utilizando a tecnologia digital para a composição e manipulação das imagens, planificando e construindo cada uma delas, o trabalho de Wall constitui-se por referência aos modos de organização espacial na pintura, em cenários complexa e trabalhosamente elaborados.**

As suas imagens fotográficas, graças ao efeito cinematográfico e ao momento tensional que cristaliza a acção, interpelam o espectador para o olhar crítico do autor face à contemporaneidade.

Como defende Chevrier, podemos constatar na obra de Jeff Wall “ uma tomada de consciência da realidade (fenomenológica ou social) rompendo os limites de uma identidade constituída e alienante. Para isso, era necessário não só transformar a representação das coisas através de uma boa visão, mais justa, mas também intervir sobre la própria estrutura das aparências, produzir a aparência de outro modo.”***

O quotidiano, as relações sociais, violência urbana, pobreza, racismo, solidão, modos de vida, momentos inusitados, cenas bélicas e políticas constituem-se como documentos ficcionados ou encenações verosímeis.

A escolha do real e da imagem como territórios de investigação e de experimentação convertem as suas produções em grandes “frames”do presente: “Não ia à Europa há uns quarto ou cinco anos depois de lá ter vivido no início dos anos 70. Então, em 1977 fui lá passar umas férias com a minha família. Entre outros museus visitei o Prado pela primeira vez e vi Velasquez, Goya, Ticiano.

* Jeff WALL – “Senales de indiferencia: aspectos de la fotografia en el arte conceptual” in Indiferencia y singularidad. Glòria Picazo/Jorge Ribalta(eds.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 214.

** Num artigo “publicado em Março de 2001 na revista Artforum (...) o crítico de arte Jan Tumlir, introduz de forma edificante uma entrevista realizada com Jeff Wall sobre The Flooded Grave, na qual o artista trabalha entre 1998 e 2000. Começa por situar a entrevista no seu contexto geral, em Vancouver, sugerindo desde a primeira frase uma comparação com Los Angeles, a capital legítima do cinema e da fotografia. O autor conta em seguida o percurso de Jeff Wall, sublinhando os seus laços biográficos, e portanto íntimos, com Vancouver. De passagem, fornece alguns detalhes sobre os diferentes bairros da cidade, no seu aspecto caótico e, por consequência, estimulante para a criatividade. Daí chegamos directamente a uma apresentação do meio envolvente imediato do atelier. A organização do atelier é descrita em duas frases, onde o contraste com o posto de trabalho informático imaculado e reservado a acessórios sugere um paralelo com os métodos de Jeff Wall. O crítico recorda que Jeff Wall a sua técnica de montagens fotográficas há uma dezena de anos (um período fundamental na elaboração da sua reflexão) de forma a fazer a ligação com a entrevista. A introdução bastante profissional assim obtida, enquadra-se na produção das fotografias de Jeff Wall.(...) Contra qualquer expectativa, sugere-nos o autor, o segredo de Wall não é outro a não ser o trabalho.(...)O artigo sobre Jeff Wall, cujas fotografias são raramente publicadas, era motivado pela “primeira” da obra em questão: “ The Flooded Grave fez a sua entrada na cena pública no princípio do ultimo mês em Ottawa, no quadro da exposição Elusive Paradise no Museu de Blas-Artes do Canadá “. O facto de a galerista Marian Goodman ter aproveitado para anunciar uma exposição pessoal de Jeff Wall em plena página de publicidade, é muito revelador. A crítica de arte, a documentação, a exposição e a promoção commercial do artista formavam uma mistura aparentemente lógica de abrandamento da intenção do espectador.” Lioba REDEKKER – “Making of’ – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire”, in Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.24.

*** Jean-François CHEVRIER – La fotografia..., p.165.

Lembro-me de regressar a Vancouver e pensar mais uma vez que esses quadros tinham uma força enorme, que gostava tanto deles. E também que continham inúmeros vestígios da sua própria modernidade. Mas senti igualmente que era igualmente impossível regressar a qualquer coisa que se parecesse com a ideia do “pintor da vida moderna”, como dizia Baudelaire. E no entanto penso que, em muitos aspectos, esse é um termo fundamental para o modernismo, “o pintor da vida moderna”. Porque não existe ocupação mais apropriada.”*

A presença do real não significa a afirmação do realismo mas a defesa de uma poética onde é na encenação e falsificação/fabricação da realidade que encontramos a verdade da imagem, a verdade na aparência, ou, à maneira Nietzscheana, diria Wall que não há outra verdade que não seja a aparência.

Nas palavras de Rancière, “o real deve ser ficcionado para ser pensado. Esta proposição distingue-se de todos os discursos – positivos ou negativos – segundo os quais tudo seria “narrativa” com alternâncias entre “grandes “ e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” confina-nos às oposições entre o real e o artificial, nas quais se perdem positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de afirmar que tudo é ficção. Mas, antes, de constatar, em primeiro lugar, que a ficção da idade estética definiu modelos de conexão entre apresentação de factos e formas de inteligibilidade que tornaram ininteligível a fronteira entre a razão dos factos e a razão da ficção”.**

O recurso à narrativa para construir ficções de base documental e a habitual referência às raízes pictóricas, como já referimos, está patente em Double Self-Portrait.

Para Blake Stimson é clara a referência aos Abstraktes Kabinett*** de Lissitsky de meados dos anos 20 do século XX: “O papel de parede às riscas, de Wall, a engraçada cadeira em forma de cesto, deslocada para o centro da imagem em desacordo com a disposição do quarto e sem a sua almofada, a mudança conspícua de aparência entre sessões fotográficas (da roupa diária ao traje de noite) assinalando diferentes formas de corporização ou, talvez mesmo o ventilador HVAC atrás do Jeff da esquerda, todos sugerem uma espécie de jogo com os quartos de Lissitsky (ou pelo menos as fotografias destes quartos que acabaram por sobreviver). (...) É claro que esta pode ou não ter sido a sua intenção mas a comparação abre um paralelo que considero central na sua realização.”****

* “Na altura senti com muita força que era impossível voltar atrás, porque a pintura enquanto forma de arte não enfrentou de modo suficientemente directo o problema do produto tecnológico que usurpara tão completamente o seu lugar e a sua função na representação da vida quotidiana. É interessante porque, claro, isso aconteceu exactamente na altura em que muitos artistas jovens estavam a redescobrir a pintura. Lembro-me de, na época, me encontrar numa espécie de crise, a pensar no que havia de fazer. Precisamente nesse momento vi um anúncio luminoso algures e senti com muita força que ali estava a tecnologia sintética ideal para mim. Não era fotografia, não era cinematografia, não era pintura, não era propaganda, mas tinha fortes ligações a todas elas. Era uma coisa extremamente aberta.(...) Satisfazia a principal condição do produto da tecnologia, que é representar através de espectáculo.” Jeff Wall (e Els BARENT (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. Transparencies. Munique: Schirmer/Mosel, 1986) apud “O Percurso. Reinvenção do medium” in A Fotografia. De ferramenta a paradigma. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 118.

** Jacques RANCIÈRE – Estética e Política. A Partilha do Sensível. Porto: Dafne Editora, 2010, p.45.

*** Abstraktes Kabinett em russo e que constitui o título da obra de Lissitzky.

**** Blake STIMSON – The Photography of Social For: Jeff Wall and The City as Subject Condition. disponível em www.macba.es/uploads/20070716/QP_09_Stimson.pdf. (consultado em 16.12.09, 22h), p.13.

De acordo com Stimson esta obra pode ser entendida como um tributo ao construtivismo e aos Abstraktes Kabinett* os quais visavam que o espectador estabelecesse uma relação activa com a obra, experimentando e percepcionando-a diferentemente em função da sua posição no espaço.

O espaço era concebido plasticamente e constituído por planos ordenados numa grelha ortogonal que se ia alterando com a participação do espectador: “Com obras penduradas a diferentes alturas e sobre diversos tipos de superfícies, este espaço confrontava o espectador com os objectos de uma forma completamente nova, sendo o contexto arquitectónico uma parte da experiência visual, exactamente como os objectos expostos.”**

Há muito que Lissitzky pesquisava em torno de um sistema inovador para expôr as obras de arte e nos Kabinett apresenta ainda a conjugação global de experiências que vinha realizando no domínio da fotografia: “ Por exemplo, a noção de que painéis de malha aberta podem escurecer parcialmente certos trabalhos não está longe do efeito criado em alguns fotogramas onde tecidos de renda absorvem de certa maneira outros objectos. A inclusão de movimento no espaço através de painéis deslizantes recorda preocupações de movimento expressas nas suas imagens de exposição múltipla.

A intenção de Lissitzky de alterar periodicamente o carácter da obra de arte e do ambiente que a rodeia através de diferentes condições de iluminação não difere da sua utilização de valores positivos e negativos combinados nos fotogramas para melhor entender os diferentes efeitos de luz sobre os objectos.”***

Se podemos estabelecer uma relação entre esta obra de Lissitzky e Double Self-Portrait, é porque nesta encontramos ecos de Constructor****, auto-retrato onde Lissitzky, recorrendo à montagem, mistura referências pessoais e técnicas, vida e obra, numa evocação do artista moderno. A sua imagem aparece numa panóplia de objectos e materiais que caracterizam a sua identidade e a sua consciência e experiência criativas.

Tal como Lissitzky, Wall condensa em Double Sel-Portrait as suas grandes referências artísticas, aludindo ao indivíduo e artista contemporâneo, numa gramática contemporaneamente mais próxima de um Desconstrutor que desfaz e desmonta uma estrutura, abalando as bases para retornar à différence***** produtora de diferenças.

* Executados para expôr a colecção de arte moderna de Hannover: “ Esse espaço concebido para a exposição de Dresden foi o modelo para uma galeria permanente no Provinzialmuseum de Hannover, encomendada pelo seu director, Alexander Dorner. Concluído em 1927, o Gabinete Abstracto, como viria a ser chamado, propunha uma solução para o problema da exposição de formas abstractas no espaço e da criação de um cenário dinâmico para expôr arte construtiva, algo que Lissitzky procurava há muito”. Matthew DRUTT – “El Lissitzky na Alemanha.(1922-1925)” in El Liissitzky. Para Além da Abstracção. Org. de Margarita Tupitsyn. Porto: Museu de Serralves, 1999, p.24

** Matthew DRUTT – “El Lissitzky ...”, p. 24.

*** Matthew DRUTT – “El Lissitzky ...”, p. 24.

**** Auto-Retrato de Lissitzky, executado em 1924, do qual o autor realizou, pelo menos, cinco impressões.

***** Para Derrida a metafísica ocidental construiu-se sobre oposições de conceitos tais como sensível/inteligível, dentro/fora, interior/exterior, sujeito/objecto, palavra/escrita... entre outros. A tarefa do filósofo reside em ultrapassar estas oposições, desconstruir a metafísica, para chegar à difference (na qual se enraizam os pares de conceitos) movimento criador das diferenças. O termo Desconstrução foi Derrida buscar à Gramática, pretendendo evidenciar o domínio metafísico e o que ele oculta ou dissimula: a fluidez, mobilidade e dinâmica do fundo em movimento por oposição à metafísica ocidental que reprime esta fluidez original.

Picture of Woman e Double Self-Portrait, (esta última realizada pouco tempo depois), constituem as únicas obras onde o autor aparece e partilham de uma certa artificialidade que marcará as primeiras imagens de Wall. Por outro lado, nesta imagem assistimos ao jogo que em Picture of Woman o artista estabeleceu “com as funções duplicadoras de imagens, espelhos e câmaras, repetindo o formato de uma piada fotográfica familiar com mais de um século.”*

A piada secular a que Peter Galassi se refere é a alusão que, para este autor, Wall fará entre o seu auto-retrato e o Double Self-Portrait, Standing and Sitting, de Hippolyte Bayard, datado de 1860. Nele, Bayard aparece sentado na parte esquerda da imagem e de pé na parte direita, de acordo com as experiências técnicas, as composições teatrais e cenas alegóricas tão em voga naquele período.

Neste auto-retrato, de igual forma se evidencia a problemática da percepção e da relação entre artista, imagem e espectador: a ficção que os envolve é a mesma, cabendo ao espectador tentar unificar os dois Wall, os dois olhares que o jogo referencial suscita.**

Refere Gemma Paris I Romia que “nos primeiros trabalhos Movie Audience(1979), Picture for Women(1979) e Double Self-Portrait(1979) o tema de Wall são as estratégias e os hábitos do Olhar. Estas imagens procuram a cumplicidade no Olhar do espectador, o qual é convidado a entrar na cena fotografada de modo a participar numa experiência de percepção comum aos olhares retratados. Nestas obras as fronteiras entre a imagem e o espectador parecem esfumar-se, exportando a experiência da própria obra para a sala onde se encontra o espectador.

O tamanho da obra e a escala real dos personagens ajudam a criar esta cumplicidade agudizada pelos olhares incisivos e desafiadores que mostram os personagens das fotografias aos espectadores, que olham para estes personagens planos (bidimensionais) da mesma maneira que o fariam relativamente a um personagem real.”***

No seu programa crítico, Wall reflecte sobre a arte contemporânea utilizando o media fotográfico, como se de O Pintor da Vida Moderna se tratasse.

A acção dramática é concentrada na composição fixa do quadro, valorizando a condição fixa da imagem mas, graças a esse carácter dramático da imagem evita-se a fixação sobre o objecto: “Ao contrário do espectador de um filme, imóvel na sua cadeira, o visitante de uma exposição é móvel, mas os quadros são imóveis, embora a imagem cinematográfica desfile sobre o écran. O plano frontal autónomo do quadro é a imagem fixa, no auge da imobilidade. O quadro, dizia Baudelaire, é “despótico”: ao contrário do objecto esculpido, tridimensional, com as suas múltiplas faces, impõe ao espectador um ponto de vista único.”

* Peter GALASSI – Jeff Wall. New York: Museum of Modern Art, 2007, p.28.

** “A ideia de uma arte que proporciona uma experiência directa de situações ou relações, e não secundária ou figurativa, é uma das criações mais poderosas da arte abstracta. O espectador não experimenta a “re-presentação” das coisas ausentes, mas sim a presença de uma coisa, a obra de arte em si mesma, com todo o dinamismo, a tensão e a complexidade que reside dentro dela. A experiência parece-se mais o encontro com uma entidade que com uma mera representação. Jeff WALL – “Senales de indiferencia: aspectos de la fotografia en el arte conceptual o como arte conceptual” in Indiferencia y Singularidad. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 233.

*** Gemma Paris I ROMIA – Relacions entre Fotografia i Pintura. Dos casos d'estudi: Gerhardt Richter i Jeff Wall. Tese doutoral, Departamento de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2008, p. 359.

A acção dramática é concentrada na composição fixa do quadro, valorizando a condição fixa da imagem mas, graças a esse carácter dramático da imagem evita-se a fixação sobre o objecto: “ Ao contrário do espectador de um filme, imóvel na sua cadeira, o visitante de uma exposição é móvel, mas os quadros são imóveis, embora a imagem cinematográfica desfile sobre o écran. O plano frontal autónomo do quadro é a imagem fixa, no auge da imobilidade. O quadro, dizia Baudelaire, é “despótico”: ao contrário do objecto esculpido, tridimensional, com as suas múltiplas faces, impõe ao espectador um ponto de vista único.”*

À maneira futurista Jeff Wall situa o espectador dentro do quadro, promovendo um regime tensional entre a imagem pictórica, fotográfica e cinematográfica.

Pela implicação do espectador nesse conflito** e também pela grande dimensão da obra, nos sentimos, duplamente, imersos no espaço da sala e a ocupar o lugar do próprio artista: Je est un autre.

* Jean-François CHEVRIER – “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” in Indiferencia y Singularidad. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 204.

** Já em Double Self-Portrait se manifestava na interpelação frontal ao espectador.





Profundamente preocupado com a dramaturgia portuguesa, atitude patente no seu último espetáculo estreado em 2013, uma versão de Casas Pardas de Maria Velho da Costa (com dramaturgia de Luísa Costa Gomes). Nuno Carinhas tem trazido Gil Vicente o pai do teatro nacional, cada vez mais aos nossos dias através de leituras modernas que reinventam o génio nacional e fazendo dele, parafraseando Jan Kott, “o nosso contemporâneo”. Os textos seleccionados por Marta Freitas e Roberto Merino constituem matéria de leitura dos cadernos do TNSJ referentes aos espetáculos de Gil Vicente.

NUNO CARINHAS

entrevista

1. O que é, para ti, o acto de criar?

É com certeza o contrário de fazer por fazer. E não sei se é um acto, ou em vez disso, um estado, uma maneira de ser. Uma existência sistemática de transformação que se materializa em objectos partilháveis, neste caso artísticos, ficcionais, que nos vão traduzindo a vida nas suas múltiplas questões. Aí está: criar é também uma forma de questionamento. Quem cria, raramente se resigna ao adquirido.

2. Quando encenas um espectáculo sentes que existem limites à criação?

Encenar é trabalhar com outros dentro de estruturas específicas de produção localizadas e com objectivos distintivos. À partida, este “caderno de encargos” antecede o objecto, quer se trate de um texto de repertório ou nova criação de escrita, ou mesmo só um tema como ponto de partida. Encenar, assim como “arquitectar”, não dispensa o conhecimento do terreno para o qual se projecta o edifício. Encenar acarreta atenção aos meios antes dos fins.

Nunca enceno como quem planeia batalhas com soldadinhos de chumbo. Todos os colaboradores são construtores - autor/ tradutor, actores, cenógrafo e iluminador, sonoplasta e figurinista. Mesmo que tenha uma “ideia fixa” que me acompanhe desde antes de começar, tento que ela se dilua ao longo do processo. Muitas vezes a ela regresso antes do fim, quando dela já estava (quase) esquecido. É evidente que se lançam as bases dramáticas que servirão de guia a todos, mas é preciso ficar aberto às transformações. Os limites da criação são as condições de ordem vária, o tempo e a escuta.

3. Frequentemente és cenógrafo dos espectáculos que encenas. Como é que esta relação entre o espaço cénico e a encenação se processa?

Desenhar um espaço cénico é definir o território da acção. Podemos começar por aí, mas nem sempre é uma prioridade. Outras vezes deixo que os ensaios comecem e só mais tarde decido o lugar. É óbvio que ao decidir o espaço estou a idealizar a sua utilização. Mas nem sempre apetece ou é desejável o conforto das certezas. Só quando temos a certeza absoluta da opção. Um espaço define o clima dramático importantíssimo, e é meio caminho andado para a percepção da narrativa, pela sua estabilidade visual ou pelas múltiplas surpresas que

introduz. Ou mesmo pela negação do seu tratamento: palco/lugar vazio.

4. Na dramaturgia de um espectáculo dás igual valor a todas as áreas envolvidas, ou há alguma que se sobrepõe?

Um espectáculo sobrevive graças ao equilíbrio dos seus elementos. Haverá prioridades no processo, mas o resultado é uno. Se por exemplo se trata de teatro de texto, sua compreensão e elocução são dados primordiais de tratamento para apropriação dos actores - isso é uma exigência absoluta, da mesma maneira que ninguém pega numa espada sem treino e domínio do objecto. Mas não fico refém de nenhuma área. Tenho a noção de que há que construir um universo dramático que nos desafia por igual os sentidos. E isso depende da capacidade de escuta e criação de todos os intervenientes. Uma palavra desencadeia um gesto que desencadeia um som que desencadeia um movimento de luz. E entretanto dilatou-se o sentido de um fragmento sem que se tivesse alterado o desenho da paisagem geral.

5. Usas alguma espécie de método de trabalho nas tuas encenações, ou a tua forma de trabalho é alterada de acordo com a peça/equipa com quem estás a trabalhar?

Acho que parte da pergunta já está meio respondida nos pontos

anteriores. No essencial tornou-se hábito processual contar com toda a equipa na aproximação e desenvolvimento de cada projecto. E esta prática vai evoluindo, vão se alterando etapas consoante o número e a formação dos grupos. Se trabalho um monólogo mano - a - mano com um actor, ou trabalho com uma dezena, gerimos o tempo diferentemente, mas no essencial não se altera a partilha. Talvez seja diverso o grau de intimidade mas não o grau de confiança mútua. A partilha e a co-responsabilidade na criação são comuns em todas as circunstâncias.

6. Dos espectáculos que encenaste, qual foi aquele cujo resultado te “preencheu” mais? Porquê?

Todos os resultados são consequência dos percursos. E porque a cada construção se aplica o mesmo empenho, consequentes envolvimento e descobertas (apesar de encarar cada espectáculo um novo projecto com as suas características específicas), há sempre o reconhecimento de um enriquecimento e de uma evolução, mesmo que seja lida só pelo próprio. Cada espectáculo implica uma fruição única e irrepetível, apesar da dureza que quase todos envolvem. Outros julgarão mais ou menos conseguido um ou outro espectáculo. Se pensar em autores, não me arrependo de

ter dispensado o meu tempo a nenhum deles, nem dou por mal empregue o caminho da descoberta inerente. A verdade é que, enquanto encenador, nunca me vi forçado a nenhuma tarefa que não tivesse desejado ou perfilhado. Comecei a encenar com idade madura, ainda não entrei em rotina ou tédio de funcionamento.

7. No teu percurso como encenador, sentes que há uma evolução na linguagem dos teus espectáculos? Como a descreverias?

O despojamento pode ser um sinal. Mas haverá outros. O desenho dos corpos no espaço, a contribuição sonora para a narrativa, a diluição da quarta parede, a mistura de géneros de representação. Não sou o melhor espectador do que faço, embora seja muito exigente e auto-crítico. Mas não sistematizo intenções, não sou o meu próprio programa.

8. Gil Vicente é um autor que visitas com frequência... Devem ser várias as razões...

Eu gosto de Vicente pelas suas irregularidades, economia, inteligência, disposição, sentido crítico, gozo, espiritualidade, elevação de linguagem. Gosto de Vicente porque nos chegou escrito, pronto para ser representado. E é pena que a sua carpintaria teatral não seja mais bem estudada pelos práticos.

Temos um mestre em casa que subaproveitamos por rejeição ou preguiça, que vai dar ao mesmo. Afinal ainda nos é tão próximo, o que se prova quando é feito sem mímica de imaginação ou sem vénias de arcaísmo. É teatro vivo e universal, que não se esgota em anedotário patrimonial.

9. Existe algo que te “falta” encenar? E algo que nunca encenarias? Porquê?

Há muitos grandes autores de repertório que nunca encenei. Não escolho em função da “carreira” curricular. (Dizer no estrangeiro que já encenei Gil Vicente e outros dramaturgos portugueses contemporâneos é o mesmo que dizer que sou amador da cena internacional). Melhores dias virão para que possa juntar elencos talhados para fazer Shakespeare que nunca encenei, a par de muitos outros clássicos e contemporâneos. Mas é verdade que me dá particular prazer abordar o texto inédito ou raro, sem passado formal ou referentes. Daí o fascínio pelos irlandeses vivos ou pelos portugueses vivos. O que nunca encenarei? – O que não for capaz de entender, ou o que sentir que não tenho mão formal para agarrar. A vida ou é desafio, ou é de fraca memória.

10. E, por último, quais são, na tua opinião, as grandes dificuldades em fazer teatro em Portugal? E virtudes?

Fazer teatro em Portugal, não é uma condição muito diferente da que se vive no resto da Europa, mesmo nos países mais ricos. Ouvi há um ano um coro de queixas dos mais prestigiados criadores. O Teatro de Arte tem tendência a ser substituído pelo entretenimento e pela indústria televisiva que ao mesmo Teatro dispensa muito pouco ou nenhuma atenção. O Teatro de Arte tem um comprometimento com a realidade e usa de uma liberdade que é incómoda e pouco lucrativa para os patrocinadores, sejam eles públicos ou privados. É uma arte pouco fiável, de êxito imprevisível, cujos objectos são voláteis. Há nomes que se tornam “marcas” junto de elites, mas mesmo esses têm que passar a prova de fogo dos festivais e encenar Ópera ou realizar Cinema. E os pequenos grupos independentes, vivem no mesmo sufoco de produção e falta de espaços e número de representações. Em Portugal o que nos inquieta e minimiza é a nossa condição periférica, porque não estamos na rota dos nossos parceiros artistas, críticos e teóricos e a falta de continuidade de trabalho que está sempre ameaçada por novas regras e descontinuidades, prejudiciais a quem quer fazer do teatro a sua Arte, a sua existência diária. A nossa língua não é a mais partilhável, mas não é desculpa de não inclusão no mapa internacional. Falta um real entrosamento

com os outros países de língua portuguesa e uma estratégia dinâmica de internacionalização. Mas este ponto dá para outra entrevista...

**Texto escrito de acordo com a antiga ortografia*

NOTA BIOGRAFICA | NUNO CARINHAS

Nuno Carinhal – actual Diretor Artístico do TNSJ – nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É membro da Sociedade Portuguesa de Autores. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Entre as companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Nederlands Dans Theater, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Compañía Nacional de Danza, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapitô e Os Cômicos. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves e Jorge Listopad, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem Retrato em Fuga (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu Uma Casa Contra o Mundo, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: O Grande Teatro do Mundo, de Calderón de la Barca (1996); A Ilusão Cômica, de Corneille (1999); O Tio Vânia, de Tchekhov (2005); Todos os que Falam, quatro “dramaticulos” de Beckett (2006); Beiras, três peças de Gil Vicente (2007); Tambores na Noite, de Bertolt Brecht (2009); Breve Sumário da História de Deus, de Gil Vicente (2009); Antígona, de Sófocles (2010); Exactly Antunes, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, co-encenado por Cristina Carvalhal (2011); e, já em 2012, Alma, de Gil Vicente; e Casas Pardas, de Maria Velho da Costa. Encenou ainda textos de dramaturgos como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, António José da Silva e Luísa Costa Gomes, entre muitos outros. É, desde Março de 2009, Diretor Artístico do TNSJ.

