

## Literatura e cinema: discursos da descontinuidade

1. Este trabalho prende-se, antes de mais, com uma tentativa de reinterpretar as relações entre literatura e cinema, relações essas que passam, neste caso, por equacionar a crise do sujeito modernista como uma questão profundamente ligada à emergência dos *tempos modernos*.

Assim, privilegiar-se-á uma metodologia de teor dialógico, que orientará o diálogo entre o *discurso* literário e o *discurso* fílmico. Nesse sentido, filmes como *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador* (de Chaplin), *O Couraçado Potemkine* (de Eisenstein), *Intolerância* (de Griffith) e *Zelig* (de Woddy Allen) constituem referências indispensáveis, no contexto do nosso estudo, tal como, por outro lado, reflexões programáticas e textos literários de alguns dos nossos modernistas, como António Ferro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa, num tempo em que os valores de *totalidade*, *velocidade*, *movimento*, constituem uma espécie de *leit-motif* no cenário cultural europeu; num tempo em que o sujeito estético faz uma incursão pelo caminho plural da experiência artística, e em que a sociedade começa a experimentar de forma cada vez mais aguda os efeitos da alienação e massificação decorrentes de uma modernidade tecnológica que, tendo despoletado a vivência plural do sujeito, conduziu-o no entanto àquele estágio de desumanização que Chaplin tão bem soube explorar em *Tempos Modernos*.

De qualquer modo, se há evidentes conexões entre a *escrita* literária e programática modernista e as técnicas cinematográficas de então – que passam essencialmente pelo *discurso da descontinuidade* (*montagem* cinematográfica, Cubismo, Interseccionismo, heterónimos pessoanos, etc.) –, tam-

bém não é menos verdade que aquelas relações passam igualmente quer pela problemática da *narratividade*, quer pela da *representação*.

Por último, se a esses tópicos não se deve escusar qualquer reflexão sobre literatura e cinema, muito mais obrigatória deve ser a referência ao sujeito dos *tempos modernos* que, em última instância, adoptou a linguagem da máquina, o «r-r-r-r-r-r eterno» da «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, e postergou uma parte da sua *existência humana* e outra da sua *essência humanista*.

2. No final do filme *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin, após a invasão de Austerlich pelas tropas do ditador Hynkel, Charlot, no papel de um barbeiro judeu, sócia do ditador, a partir da palavra «esperança» dita por Schultz (ele e Charlot tinham fugido de um campo de concentração), pronuncia para um microfone, numa tribuna, em frente das tropas de Hynkel, um famoso discurso, testemunho importante por nele se concentrarem de certo modo não só alguns desígnios programáticos fundamentais que regem quer o filme referido, quer a obra daquele realizador, mas também algumas reflexões de recorte sociológico, capazes por si só de nortearem este trabalho:

[...] O mundo bom é rico e pode cuidar de todos. O modo de vida pode ser livre e belo, mas andamos perdidos: a cobiça envenenou a alma dos homens, barricou o mundo com ódio, levou-nos à miséria e ao derramamento de sangue; *desenvolvemo-nos, mas ficámos fechados; a maquinaria que dá a abundância deixou-nos na pobreza; o nosso conhecimento tornou-nos cínicos; pensamos de mais e sentimos de menos. Mais do que de maquinaria, precisamos é de humanidade* [...]... O avião e o rádio aproximou-nos mais: estas invenções apelam à bondade do Homem, assim como à irmandade universal, para que todos nos unamos. [...] Soldados, não se entreguem a estes brutos, homens que vos desprezam, vos escravizam e governam as vossas vidas, lhes dizem o que fazer, o que pensar e o que sentir, que os reprimem e os castigam, os tratam como gado e os usam como carne de canhão! Não se rendam a estes homens perversos, *homens-máquinas que pensam e sentem como elas! Vocês não*

*são máquinas, não são gado! São homens! [...] Vamos todos unir-nos! [...] Lutemos por um mundo razoável, um mundo onde a ciência e o progresso nos dêem felicidade [it. nossos].*

E pouco depois, já na parte final, dirige-se especialmente a Hannah, sua companheira:

Hannah, [...] onde quer que estejas, olha para cima! As nuvens dissipam-se, o sol está a irromper. Saímos da escuridão para a luz. Estamos a entrar num novo mundo, um mundo mais amável, onde os homens são superiores ao ódio, à cobiça e à brutalidade. Levanta o olhar, Hannah! A alma humana criou asas e, finalmente, o homem começa a voar; voa ao encontro do arco-íris, da luz da esperança, em direcção ao futuro, o futuro glorioso [...]. Levanta o olhar, Hannah, levanta o olhar!

Independentemente do abalizamento ideológico deste discurso no filme referido, o que fundamentalmente nos interessa reter são três aspectos: em primeiro lugar, o equacionamento de uma atitude inequivocamente crítica da civilização tecnológica – representada por alguns signos («maquinaria», «avião», «rádio») de uma modernidade já lóbrega, cujo substrato ideológico primordial, na perspectiva da personagem, sucumbiu, porque assim quis o homem, a interesses finalisticamente orientados por uma incidência anti-humanista («cobiça», «ódio», “cinismo”, “escravidão”); consequentemente, da suspensão dos valores ecuménicos de «bondade» e «irmandade universal» decorre, então, em primeira instância, a consagração dos «homens-máquinas que pensam e sentem como elas» e, em última instância, o exaurimento do sentido eugénico de Humanidade, perfilhado pela coisificação do homem que tal falência envolve. Em segundo lugar, após o questionamento existencial que essa situação complexa acarreta, justamente porque não deseja subtrair-se a opções cujas coordenadas perseguem um determinado índice de eficácia ideológica, a personagem apela aos «soldados» de Hynkel, mas também, como é óbvio, ao espectador, con-



centrando nesse apelo toda a injuntividade do seu discurso; é, afinal, o que as expressões «não se entreguem», «Não se rendam», «Vamos», «Lutemos», evidenciam, uma vez vez que, pelo seu carácter imperativo, arrastam consigo componentes de ordem perlocutória evidente, deste modo tendendo essas palavras indelevelmente para um domínio linguístico-ideológico próximo do discurso manifestatário. Finalmente, a terceira consideração, marcada pela **projecção para o futuro**, e simbolizada no “olhar para cima”<sup>1</sup> (a lembrar o conhecido verso de Ovídio, *os homini sublime dedit*): trata-se, no fundo, no lastro do registo utópico futurante, de emprestar ao discurso uma configuração ideológica assente em pressupostos humanistas, em que a referência ao «arco-íris», à «luz» e à «esperança» remete imediatamente para a ideia de Liberdade<sup>2</sup>.

Contudo, estas reflexões preliminares revestem-se de um relevo ainda maior quando por trás dos seus significados vislumbramos uma questão que com elas se relaciona: a **crise do sujeito**. Ainda que em princípio tenha que ver com um contexto social entre guerras (o filme *O Grande Ditador* é de 1940), remetendo por isso para um cenário que se seguiu a importantes descobertas tecnológicas, o acerto crítico destas palavras ganha uma operacionalidade específica se nelas rastreamos os *tempos modernos* (ou “pós-modernos”, na acepção de Toynbee) dos finais do século XIX e inícios do século XX.

---

<sup>1</sup> Este “olhar para cima” reenvia-nos de imediato para uma outra cena deste filme, pelas relações particularmente significativas que mantém com a religião judaico-cristã: estando Hannah e o barbeiro judeu sentados num telhado – e já apagado o incêndio da casa que habitavam (incêndio deflagrado pelas tropas de assalto de Hynkel, personagem que, depois, toca sozinho [não uma harpa, mas um] piano) –, diz Hannah ao seu amigo: «Veja aquela *estrela*. Não é linda? O Hynkel, com todo aquele poder, nunca a conseguirá alcançar»; e note-se ainda como mais importantes se tornam estas palavras, quando, na cena seguinte, iria ser escolhido à sorte o «*salvador*» da pátria, que acabaria com o ditador [it. nossos].

<sup>2</sup> A ideia de “Liberdade” (com o que ela implica de universalidade) tem, aliás, uma importância nuclear nos filmes de Chaplin. Lembre-se, por exemplo, uma das manifestações, em *Tempos Modernos* – filme que, note-se, encontra as suas raízes em *À nous la liberté*, de René Clair (1931) –, onde algumas pessoas levam cartazes que dizem “UNITÉ” (em 1.º plano), “Libertad”, “Unidad”, “Liberty or Death”, “La Libertad o la Muerte” e “LIBERTY” (o cartaz maior).

Nesse sentido, convém não esquecer o enraizamento do Modernismo no cenário de crise ideológica que marcou a Europa nos finais do século XIX e se arrastou durante os inícios do nosso século. Assim, à falência das certezas positivistas sucedeu, naturalmente, a desintegração do monolitismo ideológico, acompanhada da proliferação de estéticas e ideologias, situação que iria obrigar o indivíduo modernista, integrado num mundo fragmentado por uma plétora de *ismos*, a apreender, também de forma plural, essa(s) realidade(s), sendo por isso obrigado a desdobrar-se artisticamente. Daí as incontestáveis virtualidades estético-ideológicas que, no contexto literário português, assumem os *ismos* de Fernando Pessoa (Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo, Paganismo, Futurismo), assim como os seus heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), fenómenos que ilustram, no plano literário, a despersonalização do sujeito poético e a homóloga perda da identidade do Eu.

3. A este propósito, vale a pena recordar um texto de **Fernando Pessoa**, onde escreve:

[...] a geração a que pertencemos [...] traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo. Veja-se. [...] O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo – todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quodidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estádio civilizacional. Em cada homem moderno há um neurasténico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das cousas públicas e sociais. A hiperexcitação passou a ser a regra.

O aumento das comunicações internacionalizou facilmente isto tudo, com o auxílio que trouxe o aumento da cultura e da capacidade de cultura [...] (Pessoa, 1966: 163-4).

E continua:

[...] chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva.

[...] O mercantilismo político, a dissolução nacional chegou ao fundo. Mas, com isto tudo, progrediram as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas.

[...] Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas [...] entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer cousa que seja nossa (*idem*: 166-7).

De certa forma, estas palavras apontam para uma situação histórica particular da “geração a que pertence” Fernando Pessoa (o texto é, provavelmente, de 1916), num triplo sentido: por um lado, o **dinamismo** que então caracteriza o seu tempo – marcado pela multiplicidade de “sensações”, pela «complexidade» da emoção –, uma época que se exime à passividade, pela carga de triunfalismo de que é portadora; isso mesmo é atestado quando Pessoa se refere ao «aumento das facilidades de transporte», ao «exagero [...] do conforto», ao «aumento das comunicações» e à sua internacionalização, ao «aumento da cultura». No fundo, uma ambiência onde os valores de movimento e velocidade são absolutizados. Além disso, repare-se no sentido de **totalidade** que estas palavras alvejam, quando Pessoa matiza com um *élan* universal «cada alma [moderna]», por esta concentrar em si «os volantes de todas as fábricas do mundo», constituir a passagem de «todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades», de «todas as questões sociais, todas as perturbações políticas», sendo, para

já, importante o facto de o sujeito modernista reunir em si signos representativos da civilização tecnológica, de uma modernidade que se expressa pelo diapasão da **velocidade** e da **máquina**. Porém, o sentido que mais imediatamente deflui desses *tempos modernos*, tempos citadinos, não é outro senão o de **crise**, que transparece visivelmente quando Pessoa sublinha os «característicos de uma decadência» que ilustram essa modernidade. Deste modo, se aceitarmos que a «época singular» em que vive Pessoa só se consolida numa confrontação dialéctica entre o triunfalismo e uma forma especial de decadentismo, mais facilmente compreenderemos a crise do sujeito modernista, apologista da velocidade, mas inquieto perante a fractura que a vida social moderna nele provocou<sup>3</sup>.

Parece-nos, portanto, que o conceito da dissolução do sujeito estético modernista não deve ser equacionado à margem de um panorama histórico concreto, enquadrado – no profundo agudizar da negação do nivelamento das bases contratuais entre o ser e o não-ser, impedindo a unidade do indivíduo – pela **emergência do plural**<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> A cidade como *topos* simbólico da artificialidade, pólo oposto da Idade de Ouro ou do campo, é, aliás, uma presença marcante na literatura ocidental, desde a Antiguidade clássica até ao nosso século (leia-se, por exemplo, Sequeira, 1993). Ainda acerca da problemática da cidade como elemento de desestruturação do indivíduo, constituem um contributo importante as reflexões de Simmel, para quem a modernidade está relacionada, entre outros aspectos, com a inquietação do indivíduo face às transformações e rupturas da vida [moderna] que a grande cidade acarretou: subversão, individualismo e descaracterização das relações sociais. Na sequência desta ideia, a [grande] cidade, nascida com a vida moderna, opõe-se à pequena cidade e à vida no campo, «dont le modèle de vie sensible et spirituel a un rythme plus lent, plus habituel et qui s'écoule d'une façon régulière» (Simmel, 1989: 235); por seu lado, o espírito da [grande] cidade é caracterizado pela "impessoalidade" e "minimização da afectividade" das relações humanas, pelo "espírito calculista", pela "insensibilidade", pela necessidade de "individualização", enfim, pela "hipertrofia da cultura objectiva" (*idem*: 235-52).

<sup>4</sup> Note-se como, nos vários planos da cultura, a categoria da pluralidade desgastou o monologismo antropológico e institui a *descontinuidade* como categoria central: na Literatura, o *Manifesto do Futurismo* italiano, de Marinetti [1909]; o Manifesto dos Futuristas Russos [1912]; Pessoa escreve «Impressões do Crepúsculo» [1913] e «Chuva Oblíqua» [1914], publica «Ode Triunfal», «Chuva Oblíqua» e «Ode Marítima» [1915]; recorde-se ainda Unamuno, Pirandello, Svevo, Joyce, Eliot, Rilke, Yeats, Gide, Pound – com os seus "alter-egos" literários, e sobretudo Fernando Pessoa, com os seus heterónimos –, *A Metamorfose*, de Kafka [1915], a Revista *Orpheu* [1915], o *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros [1916]; na Pintura, realce para o Cubismo; na Física, Albert Einstein formula a teoria da relatividade restrita [1905]; por seu lado, Rutherford demonstra que o átomo é constituído por electrões gravitando em torno de um

Ora, é em certa medida em função das contrapartidas, em última análise negativas, hipostasiadas pelo *aggiornamento* do «homem-máquina» (referido por Charlot, patente na «Ode Triunfal» do heterónimo pessoano Álvaro de Campos, uma constante nos actuais filmes de ficção) que a problemática da **cultura de massas** tem aqui provisoriamente o seu lugar. Com efeito, se é verdade que as descobertas tecnológicas têm como finalidade a melhoria da existência do homem, se é verdade que a cultura de massas – pela convivência com a imagem do sistema social em que cada elemento é sujeito a princípios de homogeneidade comportamental – mais não é do que a procura dessa melhoria, também não é menos verdade que as implicações da massificação da obra artística, possível precisamente pela civilização tecnológica, aviltam o indivíduo, atomizando o seu reduto mais profundo: a sua liberdade individual. Novas relações com a sociedade impendem sobre o *homem moderno*, novos imaginários (tendendo, no entanto, para a homogeneização), uma constante coerção de estereótipos, intersecções frequentes entre a realidade e o sonho, uma repetida subversão, pela imagem massificada, dos limites entre real – que ‘representa’ – e ficção – que substitui a imagem real representada (cf. Clerc, 1989: 296-7).

Neste sentido, referindo-se aos efeitos da reprodução da obra de arte, Walter Benjamin afirma, num texto de 1936: «[...] na era das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Este processo tem valor de sintoma; o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia dizer-se, de uma maneira geral, que as técnicas de reprodução destacam o objecto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando os exemplares, substituem por um fenómeno de massa um acontecimento que só se produziu uma vez. Permitindo ao objecto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, conferem-lhe uma actualidade» (Benjamin, 1985: 19). Falar tanto na «multiplicação» da obra artística que as

---

núcleo central [1911]; na Psicologia, sublinhe-se a *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud [1900], formulando Wegener, mais tarde, no campo da Geografia, a teoria da deriva dos continentes [1915]; no domínio religioso, a *descontinuidade* situa-se sobretudo na separação da Igreja e do Estado; Stravinsky, no domínio musical, apresenta a sua *Sagração da Primavera* [1913], enquanto Schoenberg lança as bases do dodecafonismo [1913].

«técnicas de reprodução» permitem, como na correlata perda da sua «aura» é perfilhar um posicionamento redutível à ideia de que uma verdadeira obra de arte está em princípio colocada, *num* momento sincrónico, no eixo sintagmático-temporal, pois ela é, também em princípio, irrepetível; o seu *élan* histórico é reconhecido como *sutura*. Quando a reprodução dessa obra de arte intersecta, em linhas paradigmáticas, aquele eixo sintagmático-cultural, oscila entre, por um lado, um efeito positivo (a sua *presentificação*) e, por outro, um efeito negativo, pois entra em ruptura com a irrepetibilidade (o *hic et nunc* de que fala Benjamin) da verdadeira obra artística. A massificação no cinema, refractária à unicidade sincrónica que, nos termos benjaminianos, é característica da obra de arte, teria, por isso, implicações limitativas, na medida em que anula o «elemento tradicional na herança cultural» (*idem*: 20) – pois ajuda a reprodução da obra de arte – e, *hélas*, a sua aura. Mas, hoje, não será um filme, bom ou mau, aprioristicamente uma categoria desprovida dessa aura? Um filme, quando acabado, não será quase sempre, sobretudo nos tempos que correm, algo para ser reproduzido em série? Se assim pensarmos, então devemos, logo à partida, negar-lhe uma existência aurática, uma vez que, a partir do momento em que é apresentado a um público, ele poderá passar a ser orientado não por uma “função ritual”, antes por estratégias de mercado (cf. *idem*: 22-3). Não é, afinal, muito divergente o sentido das palavras de Almada Negreiros, que, em 1938, escrevia:

Tendo evolucionado falsamente, evolucionado dentro do que não lhe pertencia, o cinema esqueceu-se de si, adiantou-se a si próprio para o resultado imediato do espectáculo e chegou desta maneira aos primeiros lugares da indústria do mundo (Negreiros, 1992: 155).

4. Como quer que seja, se bem que a questão acima aflorada não esclareça imediatamente o problema da crise do sujeito dos *tempos modernos*, ela contribui mediatamente para a sua melhor compreensão, isto se também

aceitarmos os termos em que se resolve a relação entre alguns dos nossos modernistas e o cinema<sup>5</sup>.

Neste âmbito, é conhecido o papel importante de Stuart Carvalhais para os nossos modernistas, tendo sido ele quem terá conduzido alguns deles a interessarem-se pelo cinema (uma vez que o cinema lhes terá passado um pouco à margem, no tempo de *Orpheu*, à excepção de Almada Negreiros e de António Ferro [cf. França, 1995: 34-7]; este último, aliás, pronunciou, no Salão Olympia, no dia 1 de Junho de 1917, «a primeira conferência que, sobre este assunto [o animatógrafo], se realiza entre nós» (Ferro, 1922: 32), dedicada a Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli, «as três primeiras grandes intérpretes do Silêncio» [p. 14], as «Grandes Trágicas do Silêncio» [p. 15], as «princesas do écran» [p. 32], «as grandes trágicas do cinematógrafo» [p. 34]). Para além disso, e após a crise do cinema português no período modernista, entre 1912 e 1917, existindo quase só documentários fílmicos (cf. Costa, 1991: 19-20), importa realçar o papel importante de Leitão de Barros (*Mal de Espanha* e *Malmequer* [1918]) e um acontecimento que se deu em 1919: modernistas projectam simultaneamente alguns filmes, no Coliseu dos Recreios, em vários *ecrans*: *Fabiola* (de Enrico Guazzoni [1917]), *Carnavalesca* (de Amleto Palermi [1917]), *O anel fatal* (de George B. Seitz [1917]).

Da **relação dialógica estabelecida entre a escrita literária e programática modernista e as técnicas cinematográficas** importa preambularmente notar, naquela, a tentativa da tradução do ritmo dinâmico moderno, a tendência para a diversificação estética – simbolizada na afirmação de Álvaro de Campos, «ser tudo de todas as maneiras», verdadeira linha directriz deste heterónimo pessoano –, e, essencialmente no romance (em oposição ao romance realista)<sup>6</sup>, a [aparente] desordenação lógica do

---

<sup>5</sup> Sobre o cinema no nosso primeiro Modernismo e as relações que com ele mantiveram algumas figuras cimeiras desse movimento, cf. Costa, 1991: 21-3 e França, 1995: 34-7. No que concerne às técnicas cinematográficas nas primeiras décadas do nosso século (assim como a relação que a escrita de Pound com elas mantém), cf. Karl, 1988: cap. 8.

<sup>6</sup> Tal como a *escrita literária modernista*, também o cinema, produto da modernidade do séc. XX, espelhou [e transformou] as relações que o homem mantinha com a sociedade e o seu

tempo, a mistura de espaços, a subversão do mundo do real pelo mundo do imaginário e o esbatimento dos limites entre realidade e ficção; por seu lado, a *linguagem* cinematográfica privilegia o dinamismo e a “montagem”, implicando nestes primeiros tempos do cinema, pela igual subversão dos parâmetros perceptuais do tempo e do espaço, um redireccionamento da aprendizagem visual.

Nesta sua infância – mais concretamente nas décadas de 10 e de 20 –, o cinema encontra no mudo um dos grandes momentos da sua história. Perfeitamente sintonizado com o espírito de época, e antes da profunda gramaticalização do cinema (embora as primeiras reflexões críticas sobre cinema datem da segunda metade da década de 10), o elemento cómico representa uma espécie de superação do compromisso do homem com a moldura programática imposta pelas representações realista e naturalista<sup>7</sup>. E tanto mais importante se torna a experiência do cómico quanto mais ela é potencializada por figuras como Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel e Hardy, etc., figuras cujas interpretações filmicas eram então extremamente significativas: em primeiro lugar, por concentrarem uma expressividade corporal pregnante (o corpo é elevado a categoria axial, indissociável do burlesco, onde atitudes e expressões fornecem a *ilusão* de perigo e, ao mesmo tempo, da sua ausência); além disso, obedecendo à necessidade de salvaguardar não só a continuidade do *gesto* cómico, como ainda de individualizar esse mesmo *gesto*, por recorrerem, por vezes, ao artifício da repetição, que se impõe com uma eficácia capaz de plasmar sentidos mais complexos. Depois, aquela actuação hipervaloriza o **movimento**; via-se, no fundo, o mundo em movimento, registando-se, a partir de um plano-

---

imaginário, passando a apresentar parâmetros perceptuais de tempo e de espaço diferentes dos do romance realista; sobre o romance modernista e as suas técnicas, cf. Cardoso, 1995: 19 ss.

<sup>7</sup> Num artigo inserido no n.º 4 da *Presença*, de 8 de Maio de 1927, José Régio, uma das personalidades mais destacadas do nosso segundo Modernismo, refere-se do seguinte modo aos cómicos: «Aos cómicos do cinema deve o cinema grande parte da sua rápida e prodigiosa evolução. [...] São eles quem melhor nos ostentam o homem moderno: o homem completo e onipotente: o homem com asas, com motores, com bexiga natatória, às vezes com quatro pés: o homem-Deus, o homem futurista. Numa palavra: o homem maravilhoso, o homem que nós concebemos – pobres homenzinhos! – sempre que largamos velas à imaginação» (Régio, 1977: 248).

-sequência fixo, o movimento (pouco depois, com os desenvolvimentos tecnológicos, vulgariza-se o uso do *travelling* – também a câmara em movimento, apesar de tudo), procurando-se com isso por vezes obter efeitos de «desestabilização da visão»:

[...] en instituant le déchainement de la caméra par l'hypermobilité, la multiplication et la vitesse, le cinéma des années 20 vise à produire des effets, quasi cénesthésiques, de *déstabilisation de la vision*, de *dépassement du corps* et de *déliasion identitaire du sujet*. Ce n'est plus le corps stabilisé et unitaire, souverain et pensant qui ordonne et arrime les déplacements du point de vue, c'est un "autre corps", éclaté, virevoltant, démultiplié, un *corps ravi*, emporté, aérien, traversé de forces. Ce n'est plus l'oeil individuel du Maître, rivé au sol et à la caméra, qui pense, installe et contrôle physiquement son cadre, c'est un oeil-machine, autonome, détaché, séparé du reste du corps et qui dépossède le corps de toute maîtrise spatiale [...] (Dubois *et al.*, 1988: 276).

Não só, porém, o elemento cómico enuncia com muita transparência o discurso cinematográfico destes anos. A **montagem** – «Justaposição sacudida e descontínua de sequências», assim a definiria Adorno (1993: 177) – adquire neste discurso o estatuto de verdadeira *persona grata*. Teorizada primeiro, de forma sistematizada, por Eisenstein (técnica que, como é sabido, tem as suas origens na sua carreira de encenador, mais concretamente, numa encenação teatral que fizera, *O Mexicano*, peça onde montara dois palcos, sobre os quais se desenrolava duas acções simultâneas)<sup>8</sup>, Kulechov, Tynianov e Eichenbaum, esta técnica cinematográfica, que expurga a perspectiva única em benefício do enquadramento polifónico, esta "colisão de elementos" (Eisenstein) – volumes, duração temporal/duração real, profundidade, planos, luz/escuridão – é materialmente realizada através de vários **procedimentos técnicos**: cortes, elipses, aceleração e retardamento temporal, subversão da linha temporal, *close-up*, *flashback*, referências cruzadas, *fade-in*

---

<sup>8</sup> Sobre a técnica da montagem, de um modo geral, cf. Eisenstein, 1985 (estudo de 1929); Lotman, 1978: 85-109; Henderson, 1985 (estudo de 1971): *passim*. No que diz respeito especificamente aos vários tipos da montagem eisensteiniana – «montagem métrica», «montagem rítmica», «montagem tonal», «montagem harmónica», «montagem intelectual» –, cf. Eisenstein, 1985: 59 ss.

(clareamento da imagem), *fade-out* (escurecimento da imagem), cena da íris (obscurecimento do fundo, enquanto o objecto ou a pessoa aparecem iluminados), *crosscutting* (cortes rápidos), simultaneidade presente/passado, seqüências, cena panorâmica (utilizada por D. W. Griffith [o primeiro a fazer 'mover' a câmara], Eisenstein e Fritz Lang), mudança gradual de uma cena para outra (sobreposição) e *progression d'effet*, entre outros. Como se vê, o recurso a tais processos técnicos evidencia aquilo que parece indiscutível: um *discurso da descontinuidade*.

Aliás, a questão da montagem e do *discurso* da descontinuidade é indissociável da enunciação fílmica ao longo das décadas de 10 e de 20, tal como, na primeira década, o fora da **arte pictórica**: no Cubismo da primeira fase (Picasso, Braque), o pintor dá do objecto, no mesmo instante, diferentes perspectivas, interpenetradas e simultâneas; o pintor bloqueia a *continuidade espacial* da perspectiva única, de tradição renascentista, desajustando as leis da perspectiva única e dessacralizando a absolutização do espaço (por influência da então emergente teoria da Relatividade, de Einstein), procurando o registo da simultaneidade espacial. O resultado era uma *montagem* de pontos de vista (note-se que a *colagem* também é desenvolvida por Picasso), uma polifonização das perspectivas<sup>9</sup>.

Ainda uma variação similar do *discurso* da descontinuidade no nosso Modernismo, e nos campos literário e programático, encontra-se de forma flagrante num dos *ismos* criados por Fernando Pessoa: o **Interseccionismo** (modelo linguístico-literário do Cubismo), cuja técnica de representação, nos termos pessoanos, concede a prerrogativa à representação simultânea, à intersecção de vários planos da realidade, através de uma intercalação desses planos, sem que, contudo, nenhum deles perca a sua

---

<sup>9</sup> No que diz respeito à problemática do *ponto de vista* no domínio das artes plástica e cinematográfica, cf. Chatman, 1990: 170-3 e, sobretudo, Aumont, 1985 – que reflecte sobre os vários significados do *ponto de vista* («ponto a partir do qual se olha: portanto, o lugar da câmara relativamente ao objecto olhado», «a própria vista», «representação de um olhar, o do autor ou o da personagem», «atitude mental (intelectual, moral, política, etc.) que traduz o juízo do narrador sobre o acontecimento») e a evolução na sua aplicação ao longo da história do cinema e da pintura (essencialmente), estudando as relações entre narração e representação.

especificidade. Tenha-se, assim, em consideração parte do primeiro poema da série poemática que é «Chuva Oblíqua» (cujo título reenvia desde o início para um contexto de *montagem*):

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito  
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios  
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra  
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido  
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...  
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio  
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...  
O vulto do cais é a estrada nítida e calma  
Que se levanta e se ergue como um muro,  
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores  
Com uma horizontalidade vertical,  
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

(Pessoa, 1986a: 173)

Como se vê, é justamente sobre a intersecção de planos que se constrói este extracto textual (e todo o poema programático – publicado em *Orpheu* 2, em 1915, mas cuja escrita, note-se, data, segundo Fernando Pessoa, de 8 de Março de 1914, coincidindo com o ‘aparecimento’ dos heterónimos). Neste caso, três planos de intersecção desde logo se cruzam: o terrestre x aquático («paisagem», «flores», «estrada nítida e calma», «troncos das árvores» x «porto infinito», «velas de grandes navios», «cais», «navios», «vulto do cais», «navios», «amarras», «água»), luz x sombra («vultos ao sol», «paisagem [...] cheia de sol», «sol deste dia», «árvores ao sol», «folhas»,

«dentro» x «porto [...] sombrio e pálido», «porto sombrio») e verticalidade x horizontalidade («velas», «árvores», «muro» x «navios», «estrada»)<sup>10</sup>.

De que utilidade se revestem estas reflexões para o âmbito do nosso trabalho? Ela consiste no facto de permitirem, por um lado, remeter imediatamente para a crise ideológica do sujeito modernista Fernando Pessoa; a série poemática «Chuva Oblíqua» constitui, neste contexto, um exemplo literário paradigmático da crise de um sujeito, que se desdobra para conseguir apreender o espaço e o tempo de uma forma total. Mas, por outro lado, a questão do Interseccionismo pessoano interessa-nos, aqui, igualmente pela possibilidade de, não postergando o que há de peculiar a esta “sub-corrente” modernista, permitir que compreendamos melhor o *discurso* da descontinuidade modernista ao nível também das outras artes, não apenas da literatura, como ainda do cinema.

O *discurso* da descontinuidade é, aliás, uma questão curial na história do cinema, não tanto pelo que daquele discurso é possível retirar (referimo-nos ao manancial dos recursos técnicos usados), mas sobretudo pelas potencialidades significativas que, ao nível ideológico-cultural e literário, são inerentes a tal discurso. De resto, um recurso como, por exemplo, a elipse, tangivelmente favorecida em alguns filmes do final da década de 10 e da década de 20, é identificável como um dos procedimentos técnicos que, pelo que comporta de desvanecimento da regularidade do tempo da história, ocupa uma posição estratégica no *discurso* da descontinuidade. A isto alude de forma significativa Teixeira Coelho, quando diz que o cinema é a «arte da descontinuidade» (Coelho, 1986: 29), ou Abílio Hernandez Cardoso, quando afirma:

É [...] no princípio da fragmentação e da descontinuidade que se baseia a montagem cinematográfica. Os acontecimentos são divididos em planos que representam parcelas da totalidade da acção; esses planos são depois organi-

---

<sup>10</sup> Outros planos se intersectam ao longo desta série poemática: realidade exterior x realidade interior, passado x presente, som x silêncio, masculino x feminino, infância x vida adulta, etc. Para a leitura desta série poemática, remetemos especialmente para Centeno, 1978.

zados e ordenados de modo a que a totalidade da cena e o seu significado se detectem a partir das relações que se estabelecem entre os diversos segmentos (Cardoso, 1995: 28).

Mais do que explicitar os critérios seguidos pela «**montagem cinematográfica**», entendemos como eixo desta reflexão a possibilidade de ela remeter para um *discurso* filmico prenunciadamente estigmatizado pela categoria da «fragmentação» – ou da “morte do presente”, nas palavras de Pasolini<sup>11</sup> –, como que solicitando opções técnicas que impliquem, em termos eisensteinianos, uma concatenação de elementos, estabelecida sob a égide de uma funcionalidade dialéctica que de tal opção emana; de facto, é para este sentido que aponta a montagem de “fragmentos [planos]<sup>12</sup> em conflito, em colisão”, a “confrontação” de elementos iguais – segundo perspectivas diferentes –, assim como de elementos diferentes – segundo perspectivas idênticas –, a “justaposição de elementos heterogêneos”, etc.

Nesta ordem de ideias, se nos recordarmos do célebre filme de Sergei Eisenstein, *O Coraço Potemkine* (1925) e da pertinência que esta técnica aí alcança nas cinco partes que compõem o filme, facilmente compreenderemos a dimensão do *discurso* da descontinuidade, sobretudo quando nesse filme encontramos vários procedimentos técnicos que para esse *discurso* apontam: multiplicidade de planos, grande plano, conflito de movimentos, de planos, de luminosidade e de cor, “focalização interna”, aceleração e abrandamento do ritmo narrativo, etc. Senão vejamos:

---

<sup>11</sup> Embora numa outra esfera teórica, Pasolini, num texto de 1967, refere-se à montagem (passagem «do cinema ao filme») como uma forma de “morte do momento presente”, do real, enquadrando, por isso, esse recurso com moldes de des-realização, posição que, como veremos, não destoa muito da de André Bazin. Diz Pasolini que o cinema «é substancialmente um plano-sequência infinito, como exactamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos [...]: e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução [...] da linguagem da realidade; por outras palavras, é a reprodução do presente»; e continua, dizendo: «Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme [...], sucede que o presente se torna passado [...]: um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*)» (Pasolini, 1985: 74-5).

<sup>12</sup> Sobre a problemática do ‘plano’, veja-se Lotman, 1978: 45-57.

**1.ª parte: “Os homens e os vermes”**

- multiplicidade de planos
  - diferentes planos de pessoas e objectos diferentes:
    - marinheiros a dormir e movimentos rítmicos dos beliches dos marinheiros (como que captando e transmitindo a passagem lenta do tempo e uma atmosfera serena, que, em *progression d’effet*, irá ‘colidir’ com a revolta dos marinheiros, por causa da comida podre que são obrigados a comer)
  - diferentes planos de uma mesma pessoa e/ou um mesmo objecto:
    - um oficial superior sai de uma cabina do navio
- grande plano
  - os óculos do médico de bordo, Smirnov, sobre a comida podre (meio técnico utilizado para realçar os vermes que estão na comida e para impressionar o espectador, que encontra nesse grande plano uma justificação primordial para o motim levado a cabo pelos marinheiros)
- conflito de movimentos
  - os movimentos das madeiras, que suportam as sopas, a balançar em movimento contrário (significando os sentimentos de revolta que os marinheiros fermentam interiormente)

**2.ª parte: “O drama no tendra”**

- “focalização interna”
  - após o comandante dizer que os marinheiros que não comessem a sopa seriam enforcados, um deles ‘vê’ [‘imagina’] (com um olhar triste e desolador) alguns enforcados no mastro do navio (a câmara está ‘dentro’ da personagem, como que traduzindo os seus receios e as suas seguranças)
- progressiva aceleração dos acontecimentos
- conflito de movimentos e de planos
  - movimento dos marinheiros na escotilha, que andam de um lado para o outro, como se estivessem perdidos (note-se que todo o movimento do motim é sustentado musicalmente por uma música com um ritmo muito rápido)

- o padre bate com a cruz na mão, enquanto um dos oficiais acaricia a espada (registre-se o conflito de significações inerentes à cruz [virtualidades redentoras] e à espada [virtualidades militaristas], embora, no filme, se aproximem pelo tipo de relação que cada uma das personagens com esses objectos mantém)
- grandes planos
  - o olho do oficial superior Guiliaróvski [quando aponta a espingarda a Vakulintchúk] (simbolizando, no nosso entender, a própria ideia de opressão)
- multiplicidade de planos
  - diferentes planos de pessoas e objectos diferentes:
    - dos revoltosos
    - do barco que leva Vakulintchúk
    - de Vakulintchúk, morto
  - diferentes planos de uma mesma pessoa e/ou um mesmo objecto:
    - lançamento dos oficiais ao mar (como que realçando a atitude revoltosa)
- durante a revolta, o ritmo é rápido, ilustrado pelo movimento descoordenado dos revoltosos
- *fade-in* (quando Vakulintchúk morre)
- contrastes de cor, luminosidade e movimentos
  - fumo negro do barco que leva o corpo de Vakulintchúk *vs.* espuma branca do mar (forma explícita de representar a dualidade vida *vs.* morte)
  - divisão horizontal do *ecran* ao meio, quando o corpo de Vakulintchúk é filmado em terra, deitado: a parte superior é clara (ocupada pelo mar) *vs.* a parte inferior é escura (ocupada pela terra) (oposição que envolve significados ligados ao espectro de morte que persegue o homem, e ainda a transitoriedade da vida terrena [se tivermos em conta a passagem fugaz de um cão, à frente do corpo de Vakulintchúk])
  - um barco sai do porto de Odessa *vs.* um outro entra (tapando a luz do mar com os reflexos do sol, prenunciando algo de trágico)

**3.ª parte: “O morto conclama”**

- abrandamento do ritmo narrativo
  - os habitantes de Odessa choram Vakulintchúk
- multiplicidade de planos
  - habitantes de Odessa a descer a escadaria
- grande plano de uma mão
  - primeiro, um punho fechado, com agressividade; depois, a mão parece uma garra, denunciando já o desejo de matar
- conflito de movimentos
  - depois de estalada a revolta em Odessa, um grupo dos habitantes de Odessa passa debaixo de uma ponte *vs.* outro passa por cima da mesma ponte, em sentido contrário

**4.ª parte: “A escadaria de Odessa”**

- polifonia de planos
  - barcos de Odessa que vão em direcção ao couraçado
  - pessoas que levam comida aos marinheiros do couraçado
- *montagem*
  - estátua do leão (três fotogramas diferentes, mostrados em sequência), quando o couraçado ajuda os habitantes de Odessa e ataca o teatro de Odessa
- *travelling* [creio que por duas vezes]: a câmara acompanha os que fogem da polícia (técnica aqui utilizada para, inserindo-nos dentro dos acontecimentos [mortes em cadeia], nos obrigar a senti-los com intensidade)
- conflito de movimentos
  - movimento ordenado dos soldados *vs.* movimento desordenado das pessoas que fogem
  - a mãe que sobe a escadaria com o filho ao colo *vs.* pessoas que descem a escadaria, fugindo (a sequência deste filme onde o efeito psicológico decorrente do uso indiscriminado da força e do poder em pessoas que apenas querem liberdade atinge o seu ápice)
- contrastes vários de luminosidade e de movimento

**5.ª parte: “Encontro com a esquadra”**

- contrastes de movimentos e de luminosidade

- ondas do mar que chegam ao porto em vagas *vs.* mar parado junto do couraçado (a esquadra avança na noite contra o couraçado Potemkine)
- marinheiros filmados a contra-luz, ao amanhecer (a prenunciar a presença da morte)
- movimentos contrários das máquinas do couraçado que se prepara para combater

Indissociável do *discurso* da descontinuidade é igualmente o filme *Intolerância*, de David Griffith (1916): quatro histórias cruzadas, cujas acções se desenrolam em tempos históricos muito distanciados entre si, e em que o realizador *salta* constantemente de uma para outra, muitas vezes por meio de um elo de ligação: uma mulher a embalar o berço. Também aqui são utilizados vários procedimentos técnicos que se revestem de especial destaque, como podemos confirmar em algumas passagens do filme:

- frequentes jogos de contraste luz/sombra;
- *fade-in* (1.ª história: clareamento da imagem sobre a “Casa da Intolerância”: uma enorme prisão)
- cena da íris (1.ª história: guarda da prisão [tem de forma visível uma estrela ao peito e, imóvel, segura uma arma])
- *fade-out* sobre Jenkins (1.ª história: depois de silenciada a manifestação)
- sobreposição de imagens (por exemplo, na 1.ª e 4.ª histórias)
- cena panorâmica (por exemplo, na 2.ª e na 4.ª histórias)
- *travelling* (o movimento da câmara, no mercado de Jerusalém [segunda história])
- ‘colisão’ de elementos (1.ª história: o movimento dos trabalhadores no baile: embora ordenadamente, dançam em movimentos contrários; manifestação dos trabalhadores que começa pouco a pouco a formar-se *vs.* famílias dos trabalhadores, quietas, que esperam o andar dos acontecimentos / 4.ª história: os escravos que abrem o portão de Imgur Bel: um grupo que está num dos lados da porta abre no sentido do ponteiro dos relógios *vs.* outro grupo, no outro lado da porta abre no sentido contrário)
- cortes rápidos (1.ª história: a manifestação de greve dos trabalhadores: passagens rápidas de uns grupos para os outros [trabalhadores, polícia, família

dos trabalhadores] / 4.<sup>a</sup> história: os escravos que abrem o portão de Imgur Bel [um plano dos escravos de um dos lados da porta que abrem no sentido do ponteiro dos relógios] imediatamente seguido de um outro plano [em que os escravos do outro lado do portão abrem no sentido contrário]; o efeito é também o de contraste de movimentos)

- retardamento temporal (1.<sup>a</sup> história: o pai de um dos trabalhadores morre; a acção parece ser mais lenta, pois é um momento trágico)
- aceleração do ritmo narrativo, à medida que o filme/as histórias vai/vão avançando para o seu desenlace; a passagem de uma história para as outras (com tempos históricos diferentes) é cada vez mais avassaladora (o ritmo da música acompanha o ritmo narrativo), chegando por vezes a existir uma *quase* simultaneidade presente/passado (como por exemplo, a contiguidade entre o comboio da 1.<sup>a</sup> história e os cavalos do exército de Cyrus da 4.<sup>a</sup> história), sem a passagem pela imagem da mulher a embalar o berço; a passagem de uma cena para outra, mesmo dentro do mesmo tempo torna-se muito rápida

5. São conhecidas as críticas movidas à montagem teorizada por Eisenstein, que apontam, de um modo geral, a excessiva valorização da associatividade discursiva das imagens e, particularmente, a manipulação que decorre desse procedimento, pois, desse modo, o realizador imporia a sua interpretação, a sua verdade ao espectador, controlando as suas emoções<sup>13</sup>.

Porém, não menos sugestivo do que o teor dessas críticas não será o próprio facto de a câmara, ao registar *fragmentos* da realidade, implicar sempre uma *descontinuidade* em relação à continuidade dessa mesma realidade? Por outro lado, mas seguindo o mesmo raciocínio, não pode causar estranheza o relevo de que desfruta a *ausência elíptica*, confirmada pelo desaparecimento da descontinuidade aquando da projecção, chegando a mon-

---

<sup>13</sup> A teorização de André Bazin é, a este propósito, paradigmática, quando, criticando a montagem eisensteiniana, se coloca do lado da fidelidade ao real, concedendo o estatuto de arte ao plano cinematográfico, valorizando a sua existência prévia em relação à montagem; um subsídio importante acerca das diferenças entre as teorias de Eisenstein e as de Bazin, assim como das suas implicações teóricas, encontra-se em Henderson, 1985.

tagem de diferentes enquadramentos mesmo a revelar, desde o início, a sequencialidade. De certo modo, é a isso que Jeanne-Marie Clerc se refere, quando sublinha: «La contrainte essentielle imposée par la technique à la narration en image est la discontinuité. L'effort du cinéma tend à rétablir l'illusion d'un espace homogène là où il ne peut nous présenter qu'une juxtaposition de fragments découpés dans le réel» (Clerc, 1993: 166).

Do mesmo modo, se os **heterónimos pessoanos** Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são *descontínuos*, quando, no Texto de Fernando Pessoa, são tomados monologicamente, individualmente, eles formam uma continuidade marcada pelo discurso polifónico, quando tomados dialogicamente, isto é, quando, ficcionalmente, 'dialogam' (na esfera estética-ficcional) quer entre si, quer com o sujeito poético. Não constituirão, por isso, uma *montagem* de vozes? Não poderão, então, ser interpretados como *planos* diferentes de um mesmo sujeito poético, quando, nessas interações dialógicas, e sem nunca perderem a sua individualidade, contribuem para um maior conhecimento do todo que é o sujeito poético? Numa linguagem eisensteiniana, poderão, nesse sentido, ser interpretados como "células de montagem" de um filme que é o Texto pessoano. Todos têm um nome, estilos diferentes, personalidades diferentes, ideologias diferentes – facto que confere à heteronímia um espaço discursivo com sentido; todavia, é a sua diferença que os aproxima dialecticamente; por serem *planos* diferentes do mesmo sujeito poético, estão próximos entre si. Assim se tende para a concepção dos heterónimos como instâncias discursivas esteticamente dinamizadas por um certo movimento autárcico. Repare-se nas palavras de Pessoa:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real [...], nada tem [...].

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda (Pessoa, 1986b: 1020).

Trata-se de uma reflexão em que Pessoa se debruça sobre o grau de autonomia dos *eus* poéticos que, em desdobramento estético, criou; *eus* de quem Pessoa faz questão de se separar estética e ideologicamente e a quem atribui uma competência discursiva de teor dialógico, pelo que são instâncias discursivas configuradoras de um espaço polifônico. E quando se diz que se encontram em situação dialógica, o mesmo é dizer que esse *encontro* estético é redutível ao âmbito da narratividade e ao de um aumento de sentido, pois a sua existência estética situa-se ao nível da relação *sin-tagmática*, relação que implica a existência de dois elementos, a sua inter-relação e a sua sucessividade, o que acarreta inevitavelmente uma transformação da qualidade informativa desses elementos. Tal como uma colagem de elementos – que poderão ter pouca ou nenhuma ligação entre si, mas que, juntos, conferem sentido global ao produto textual.

A reflexão sobre os registos estéticos comentados permite, assim, sugerir uma estreita relação entre o discurso literário e o discurso fílmico. E essa sugestão passa pela possibilidade de encontrarmos nos dois discursos uma dinâmica sequencial, em termos funcionais.

À pergunta que faz, «O que é que um filme nos oferece?», Roman Ingarden responde:

Uma multiplicidade variada de “imagens”, multiplicidade descontínua mas ocultando essa sua descontinuidade [...]. Na medida em que estas “imagens” se seguem umas às outras provocam o aparecimento de determinadas objectividades quase como se constituíssem um quadro, embora de uma maneira essencialmente mais ampla e modificada uma vez que na sua sequência e confluência elas fazem aparecer *acontecimentos* desenvolvidos temporalmente *em toda a sua marcha concreta* (Ingarden, 1979: 354).

O que aqui, em nosso entender, nos parece mais significativo é o **estatuto narrativo** conferido ao filme. Funcionando como uma sequência de «acontecimentos»<sup>14</sup>, o filme, na conceituação ingardiana, é encarado como

---

<sup>14</sup> No que concerne à conceituação do filme numa dimensão sintagmática, realce para o artigo que Christian Metz publica no n.º 8 da revista *Communications* sobre a «grande syntagmatique

uma sequencialidade de imagens (o que o distingue da espacialidade pictórica), isto é, uma montagem de *quadros* (que poderá ser uma montagem do mesmo objecto em diferentes modalidades [em diferentes perspectivas, nas suas diferentes partes], ou de objectos diferentes [na mesma modalidade, em modalidades diferentes]). Deste modo, se, por um lado, a narrativa literária está próxima da fotografia e da pintura – sobretudo pela capacidade de criar nos espaços da imaginação do leitor uma realidade *outra*, imaginada, uma *realidade alteronímica*, o que empresta um determinado grau de temporalidade ao filme –, por outro, afasta-se delas – pois quer a fotografia, quer a pintura inscrevem o *continuum* temporal e sequencial num *descontinuum* espacial e fixo –, em benefício do filme, já que este – podendo manter com o mundo do real histórico, uma relação de contiguidade espaço-temporal – inscreve o *continuum* temporal e sequencial num *continuum* espaço-temporal (a «via metonímica» barthesiana [Barthes, 1982: 22]), embora tecnicamente descontínuo, quando intervém a montagem<sup>15</sup>. O filme é, por isso, uma narrativa verbal e figurativa: «O cinema», afirma Lotman, «é por natureza [...] narração» [Lotman, 1978: 67]); ou, como alega André Gaudreault:

Il est évident [...] que le film est, en quelque sorte, un véhicule narratif: d'abord et avant tout *machine à enregistrer*, le cinématographe peut produire, en raison même de ce trait qui lui est constitutif, *toute sorte* de récit. Il n'est, par exemple, qu'à enregistrer sur le film la présentation d'un conteur oral pour que les catégories narratologiques spécifiques à cette forme narrative puissent s'appliquer, au moins en partie, à sa prestation sur film. En ce sens, le cinéma peut être comparé, *mutatis mutandis*, au langage (à la langue) dont

---

du film narratif». Para Metz, um filme de ficção divide-se num certo número de «*segments autonomes*», que «se distribuent autor de *six grands types* [...], [les] types syntagmatiques»: a «*scène*», a «*séquence*», o «*syntagme alternant*», o «*syntagme fréquentatif*», o «*syntagme descriptif*» e o «*plan autonome*» (Metz, 1981: 126-8).

<sup>15</sup> Isto sem afectar, naturalmente, o estatuto do discurso fílmico; como sublinha Italo Calvino, referindo-se ao grande plano cinematográfico, «[...] ce que le cinéma a de spécifiquement cinématographique échappe à toute comparaison avec les procédés littéraires [...]» (Calvino, 1993: 59).

on dit qu'il est le Métalangage Suprême: en effet, si l'on peut (presque) tout dire, on peut aussi (presque) tout filmer [...] (Gaudreault, 1985: 34).

Note-se como este ponto de vista se aproxima, em parte, da posição de Umberto Eco, quando este fala na «homologia estrutural» (Eco, 1981: 191) entre aqueles dois tipos de representação, o que mediatamente nos reenvia para a multiplicidade, e variedade, das relações entre a narrativa literária e o filme [narrativo], tornando-se desde já evidente que, quando se fala em **relações entre a literatura** (essencialmente o modo narrativo, e não só<sup>16</sup>) e o **filme narrativo**, há questões que não podem deixar de ser pelo menos afloradas, e que remetem tanto para as afinidades, como para as dissimilaridades entre si:

- as influências entre romance e cinema (defendendo, por exemplo, Jeanne-Marie Clerc a ideia de que foi o romance que foi influenciado pelo cinema e não o contrário)<sup>17</sup>;
- as relações entre os escritores e o cinema (a colaboração, a desconfiança...);
- as adaptações (as regras, as motivações...);
- as «conexões homológicas» funcionais – o autor, o narrador e o leitor da narrativa literária correspondem funcionalmente ao realizador, ao argumentista e ao espectador (cf. Reis; Lopes: 1994: 60);

---

<sup>16</sup> Repare-se, por exemplo, no conhecido *poema* VIII d'«O Guardador de Rebanhos», do heterónimo Alberto Caeiro, onde este *conta* um «sonho» que tivera, *relatando* a 'história' da descida do [seu] Menino Jesus à terra. Para além de, temática e ideologicamente, o poema apontar para uma reconfiguração da imagem do divino veiculada pela tradição judaico-cristã, interessa, neste contexto, reter dois aspectos: em primeiro lugar, o facto de, embora o início do poema nos poder *a priori* reenviar a 'história' contada para o domínio do universo onírico, irreal («Tive um sonho»), essa possibilidade ser imediatamente anulada pela nitidez e adequação dessa 'história' ao real, «como uma fotografia» – facto que empresta ao Menino Jesus de Caeiro uma ambiguidade, ainda que essa ambiguidade desapareça, pois o tipo de existência que prevalece é a poética (Caeiro dirá, já no final do poema: «Esta é a história do meu Menino Jesus» [Pessoa/Caeiro, 1986a: 753]); em segundo lugar, a narratividade característica do poema: a instância discursiva Alberto Caeiro imprime ao que 'conta' uma dinâmica narrativa, próxima da figuração fílmica: o seu «sonho» foi «como uma fotografia», simulacro estático do real, mas foi também “como um filme”, com uma sequencialidade artística, feita de pequenos “quadros”.

<sup>17</sup> É «[...] plus justifié [...] de parler d'une influence subie par la littérature, du moins dans un premier temps, le cinéma apparaissant comme l'art neuf par excellence capable d'accomplir cette “révolution” attendue par une grande partie du monde intellectuel du début du siècle» (Clerc, 1989: 269).

- as correspondências sintáticas (sucessividade, sequencialidade, carácter fragmentário) e de construção<sup>18</sup>;
- os códigos utilizados (distinguindo-se o filme narrativo da narrativa literária pela polifonia codificativa, ou o que Vanoye chama de «multicodisme cinématographique» [Vanoye: 1979: 44])<sup>19</sup>;
- as relações semióticas;
- a representação;
- o processo comunicativo (a narrativa literária exprime-se pelo signo linguístico e *concretiza-se* na leitura; o cinema, também pelo signo linguístico, mas igualmente pelo signo icónico e pela música, apelando, correlatamente, através das legendas, da música, dos efeitos especiais, dos elementos supra-segmentais, à totalidade dos sentidos);
- o canal utilizado;
- o tipo de recepção (à partida, na narrativa literária, leitor individual que recebe o signo de uma forma mais 'intelectualizada', pela possibilidade de construir uma imagem imaginada, enquanto o filme, à partida, é visto em

---

<sup>18</sup> Segundo Lotman, no cinema, como em qualquer modelo de narração, há sempre quatro níveis: o «nível da montagem dos planos», o nível da «frase sintagmática», o nível da «reunião de unidades frásicas em microcadeias de frases», o «nível do tema», construído sobre o segundo nível (cf. Lotman, 1978: 126 e ss).

<sup>19</sup> Um texto implica sempre a existência de, pelo menos, um código. A narrativa cinematográfica, pelas suas características, é um macro-texto que integra múltiplos códigos; Lotman escreve que um filme (embora sendo sobretudo um fenómeno icónico) é composto por várias «camadas semióticas» (Lotman, 1978: 163), posição que poderá ser completada com a contribuição de Vanoye, que distingue os códigos cinematográficos “não-específicos” – texto escrito, música, gestos, imagem, indumentária... – dos “específicos” – movimentos de câmara, planos, montagem de imagens... – (Vanoye, 1979: 41-3). Somos assim imediatamente conduzidos ao problema da dimensão sintética do filme – pelo que ele implica de simultaneidade, em termos não só de linguagens utilizadas (verbal, icónica, musical...), mas também de apresentação (dá uma imagem completa, captada numa totalidade simultânea) – e, mediadamente, ao “carácter analógico” do espaço fílmico (ao contrário da mesma categoria na esfera da narrativa literária), pelo que a imagem fílmica comporta uma grande dose de *proporção*: afirma Chatman que «el espacio de la historia verbal es abstracto. No es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía» (Chatman, 1990: 109). É certo que o *ecran* onde é projectado o filme impõe limites espaciais ao espectador, mas o espaço visual ausente existe enquanto espaço ‘criado’ por técnicas (sobre a problemática do espaço no filme, cf. Lotman, 1978: 141-6 e Chatman, 1990: 104-8). Mas note-se: os códigos que orientam o cinema também evoluem (como adverte Nichols: «The codes governing a text change as the codes governing society change» [Nichols, 1981: 68]); nos tempos actuais, não se poderá falar já na emergência de uma outra linguagem e de um outro código, quando se tem em conta, por exemplo, o cinema virtual?

grupo, cujos espectadores recebem aquele de modo mais 'imediato', pela instantaneidade das reacções físicas experimentadas)<sup>20</sup>;

6. Tendo em conta a importância de todos os parâmetros aduzidos – que além de enformarem uma moldura de relações dialogais atinentes à narrativa literária e ao filme [narrativo], alvejam outras pistas de leitura –, dois há sobre os quais, pelas potencialidades áprióricas a eles atinentes e pelos investimentos estéticos que propiciam, nos devemos debruçar um pouco mais: o da representação e o das relações semióticas.

É sabido como o *filme narrativo artístico* (não estamos obviamente a falar do filme de desenhos animados)<sup>21</sup>, na sua forma final, representa a realidade, **representação** essa investida por um determinado poder cultural instaurado no domínio do *discurso* fílmico: «The cinema is a strongly representational art», afirma Nichols (1981: 10)<sup>22</sup>. No entanto, também é pacífico que essa *realtomia* é sempre conivente com a instância subjectiva que potencializa artisticamente o real. De facto, o filme narrativo artístico é determinado por uma lógica evidente: a irredutibilidade de a representação fílmica ser cúmplice da ideia de a figuração que leva a cabo ser uma forma específica de 'imitação' fiel e imediata do real; pelo contrário, essa figuração

<sup>20</sup> Sendo esta ideia consensual, Chatman não deixa de chamar a atenção para a possibilidade de o texto literário narrativo poder produzir uma "imagem mental", através da utilização de qualificativos, referências a objectos existentes amplamente conhecidos, comparações, verbos de percepção, imagens visuais, etc. (cf. Chatman, 1990: 110).

<sup>21</sup> 'Cinema' ("a mais internacional das artes", disse-o Eisenstein) é aqui entendido como uma instituição, com tudo o que isso implica de normas, códigos, relações, actores e actrizes, bastidores, acto social, críticos, prémios, etc.; 'cinematógrafo', o instrumento que projecta o filme; 'filme', o resultado imediato da projecção e, mediadamente, o produto da instituição que é o cinema. Assim, sempre que utilizarmos no nosso discurso o termo 'cinema' como substituto de 'filme', fá-lo-emos apenas por razões metodológicas.

<sup>22</sup> Desta problemática não se pode dissociar a necessidade que, já desde Platão e a sua alegoria da caverna, o homem sempre teve de compreender a realidade; melhor do que quaisquer outras palavras são as de Jeanne-Marie Clerc, quando confirma esta ideia: «Étrange obsession que cette quête éperdue qui saisit les hommes devant les images qu'ils fabriquent: depuis l'Antiquité, elles les poussent à tenter d'approcher cet au-delà – ou cet en-deçà – des reflets et des ombres où, déjà, Platon avait voulu situer l'univers dédoublé en simulacre des idées. Comme si l'image servait spontanément de cristallisation privilégiée à cette interrogation fondamentale de l'individu sur la réalité et les moyens de la dépasser» (Clerc, 1993: 131).

é sempre mediata, pois passa pelo crivo dos que se encontram na esfera da realização, da filmagem, da montagem, etc. (como escreve Almada Negreiros, «A arte é sempre uma transposição da realidade [...]» [Negreiros, 1992: 158]). Mas esse filme não deixa, por isso, de ser ‘representativo’ (o referente é passível de ser encontrado, em maior ou menor grau, na realidade exterior) – embora possa igualmente ser ‘auto-representativo’ (representa-se a si mesmo, independentemente do mundo exterior)<sup>23</sup>.

Daqui se deduz ainda, no nosso entender, uma outra reflexão intimamente relacionada com a anterior: a questão da *alteridade mágica*, entendida como a sugestão de uma realidade *outra* que o filme cria no espectador; o filme artístico narrativo, embora *represente* a realidade, faz com que o espectador *crie* um *outro* mundo, uma *alteridade* espacial, temporal e, eideticamente ou não, psicológica<sup>24</sup>. É certo que a *projeção* do filme numa tela ou num *ecran* é, já por si, uma forma de alteridade, mas o que queremos realçar é o facto de, sobretudo nos inícios do cinema, o espectador menos preparado (e não o seriam quase todos?) ter a sensação de real, sendo o filme marcado pelo *signo da realidade*. Quando Jeanne-Marie Clerc sublinha que a «tendance réaliste en art serait [...] l’expression de la sécurité intellectuelle d’une société. Dès lors, on peut se demander s’il faut voir dans le cinéma le point d’aboutissement de cette aspiration à la fidélité intégrale de la reproduction qui se manifestait déjà dans le roman» (Clerc, 1989: 268), ou que a «illusion mimétique propre au cinéma est telle que l’image n’a plus besoin du discours authentifiant d’un narrateur pour être vécue comme une

---

<sup>23</sup> Atente-se, no que à problemática da representação diz respeito, na distinção que Platão, n’*A República*, estabelece entre *mimese* e *diegese* (constituindo o primeiro, segundo ele, um procedimento característico da tragédia e da comédia, e o segundo, da epopeia) e com a alusão que Aristóteles faz, na sua *Poética*, à *mimese* como imitação (cf. Platão, 1993: 118 e Aristóteles, 1994: 1449b, 1450a e b: pp.109 ss); sobre a problemática da *mimesis* e da *diegesis* no cinema, leia-se o excelente artigo de Gaudreault (1985), onde o autor também discute o uso [incorreto, segundo ele] daqueles dois termos, quando utilizados como um par de noções opostas).

<sup>24</sup> Note-se que esta *alteridade mágica* nada tem a ver com o conceito de «realismo mágico» de Fredric Jameson (cf. Jameson, 1986), nem tão pouco com a “alteridade perceptiva” (que se verifica quando o actor *se vê* no *ecran*) ou com a alteridade que decorre da identificação espectador-personagem (aquele, ao identificar-se com a personagem, perde o seu monologismo enunciativo).

réalité directe» (Clerc, 1993: 187) não quererá dizer [ou perguntar], por outras palavras, que o “cinema” (sobretudo nos seus inícios, dizemos nós), era uma forma de alteridade mágica, no sentido em que a imagem fílmica – sendo, *em si mesma*, mágica, verificando-se, no acto do visionamento, uma forte desestruturação da figuração do real –, embora ‘realista’, transportava facilmente o espectador para um *outro* espaço e um *outro* tempo (isto porque o “horizonte de expectativas” do espectador não estava naturalmente sincronizado com essas primeiras imagens cinematográficas)? A acrescentar a grande aceitação do “cinema” nas décadas de 10 e de 20, também pelo modo de apreensão do mundo do real e dos seus enquadramentos espaço-temporais, assim como pelo ambiente de visionamento quase hipnótico, para isso contribuindo muito a sala escura... Como não seria assim, se, mesmo nos tempos actuais, essa alteridade mágica – hoje muito devendo aos amplos recursos tecnológicos e já à imagem virtual – tem lugar? «No cinema, “passa-se qualquer coisa”», confessa Barthes (1982: 23). Ou, como disse Almada Negreiros, num artigo de 1935: «O cinema com a sua novidade dinâmica excita de tal maneira a imaginação das gentes que dir-se-ia a chega a animar» (Negreiros, 1992: 122); e acrescenta, pouco depois:

[...] a missão do cinema não é outra coisa senão a de preparar indivíduos para a imaginação.

[...] enquanto o cinema não atingir o seu verdadeiro programa inextinguível de ilusão, de conhecimento, de fantasia, de veracidade e de realismo, enquanto a imaginação não estiver bem assente nos seus legítimos alicerces individuais, a Arte não poderá começar ainda a sua grande obra para todos» (*idem*: 124)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Curiosamente, num texto posterior, de 1938, Almada Negreiros encontrará no «excesso de realidade» cinematográfico a incompatibilidade da linguagem do cinema com a linguagem da Arte: «[...] passada aquela novidade do teatro transplantado para a cinematografia, ficava um tal excesso de realidade que o incapacitava para toda a iniciativa de linguagem de arte. Efectivamente, o cinema estava cívado de realidade, de realidade textual, de realidade copiada, trazida crua da própria realidade, sem apreciável distância entre o filmado do natural e o da cena preparada, e o próprio cinema surpreendia-se ao ver os desenhos animados transportá-lo digamos, involuntariamente, às portas da poesia» (Negreiros, 1992: 155).

Por seu lado, António Ferro, em *Hollywood, capital das imagens*, não se esquecendo de advertir que o «cinema» não passa de ilusão – «[...] o que é um filme senão uma aparência [...]?...» (Ferro, s/d: 14-5), «O cinema é tão artificial como o teatro. [...] O cinema, que faz tudo pela calada, ludibria-nos completamente» (*idem*: 97-8), «O cinema é uma rua independente com porta para uma sala, para a sala das projecções» (*idem*: 190), «*O cinema – tu bem sabes – é o mundo do claro-escuro...*» (*idem*: 234) [dirige-se, em carta, a uma “pequenina luz [portuguesa] que sonha com as estrelas [de Hollywood]”, referindo-se às dificuldades que lá se passam, à confusão entre o mundo do real e o da ilusão cinematográfica] –, advertindo António Ferro, dizíamos, para os limites que separam a realidade da ficção, adopta, embora noutros termos, uma posição semelhante à de Almada Negreiros, quando, referindo-se ao grande sucesso dos salões de projecções cinematográficas, afirma que o cinema «é o álcool da nossa época, a morfina da própria crise... Há quem se lance na treva dum cinema como quem se lança na morte... O *ecran* com o seu claro-escuro, com as suas sombras, com as suas vozes irreais, dá a esses desesperados, a sensação próxima dum mundo melhor, do outro mundo...» (*idem*: 190-1)<sup>26</sup>; ou, de igual modo, na sua conferência *As Grandes Trágicas do Silêncio*, explica:

O que me fez [...] distinguir a trindade que constitui o assunto da minha conferência [Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli], não foi simplesmente a sua Arte, mas também a sua beleza, ou mais propriamente, a completa coerência que há entre a sua Arte e a sua Beleza. O corpo delas é a melhor revelação das suas almas. Quando as olhamos, a sua beleza abre-se toda em confidências. São diferentes de todas as mulheres. *Dir-se-ia mesmo que foram criadas pelo próprio animatógrafo e que só nele existem*. As outras não... [it. nosso] (Ferro, 1922: 35)

O que com a sugestão destas premissas se pretende evidenciar é a necessidade de um investimento teórico contínuo na relação filme-realidade, relação que, como sabemos, foi acentuada, por exemplo, por André Bazin e

---

<sup>26</sup> António Ferro aponta, ainda no seguimento desta problemática, as desvantagens do animatógrafo (cf. Ferro, 1922: 24-6), assim como as vantagens (cf. *idem*: 27-32).

Siegfried Kracauer. Nesse sentido, compreende-se também que o estudo das relações que o filme mantém com a realidade (o fotograma é um signo analógico) passa pelo estudo da “modelização” cinematográfica. O filme representa o real, tornando presente o modelo deste, mas fá-lo através de determinados códigos; o «artista» que representa o real tem que obedecer ao “sistema” cinematográfico<sup>27</sup>. Além disso, reflectir sobre a correspondência “cinema”-realidade é, neste estudo, encaminhar a questão para os pressupostos formulados pela teoria da informação (sobre esta questão, cf. Lotman, 1978: 87-90 e 119 ss). Com efeito, segundo os seus postulados, a redundância informativa decorre da maior carga de previsibilidade (logo, da menor carga de informatividade) veiculada pelo enunciado (pelo que, de um modo geral, a informação de um texto diminuirá do seu princípio para o seu fim, a partir do momento em que a informação seja predizível); por isso, os enunciados triviais implicam uma menor informação; nesse sentido, uma simples fotografia (que não implique uma escolha artística) terá menos informação do que um desenho ou uma pintura. Pelo contrário, quanto maior for a irregularidade, o inesperado, a imprevisibilidade do enunciado, maior será a informatividade; ou seja, quanto mais alternativas o texto apresentar, mais informação igualmente terá, desde logo se criando uma situação paradoxal, pois o texto artístico, embora marcado pela sua imprevisibilidade, deve ser compreensível, deve respeitar regras (gramaticais, etc.). Todavia, sobre este paradoxo está a «necessidade cultural» que defende Lotman, 1978: 90), sendo esta contradição ultrapassada quando o texto artístico integra linguagens diferentes.

---

<sup>27</sup> É Lotman quem, aliás, disso apresenta uma noção muito nítida, ao defender: «O cinema apresenta um modelo do mundo real. O espaço e o tempo estão entre as características mais importantes da realidade. A relação que a característica espaço-temporal do objecto (o mundo real) mantém com a natureza espaço-temporal do modelo (o cinema) determina em grande parte a essência deste e o seu valor cognitivo». E, pouco depois, acrescenta: «[...] É natural por isso que o artista procure não reflectir mecanicamente no cinema os parâmetros espaço-temporais da realidade. Mas, mesmo antes que se inicie qualquer acto criador, o cinema impõe ao artista o seu próprio sistema, extremamente constrangedor, de equivalências do tempo e do espaço objectivos» (Lotman, 1978: 135).

7. A partir daqui, e seguindo na esteira lotmaniana, estamos em condições de compreender que, no que diz respeito ao caso específico da relação “cinema”-realidade, tanto menor será a informação e a significação quanto maior for a reprodução do real; o mesmo é dizer: quando considerado como uma estrutura polifónica narrativa, o *texto* filmico artístico envolve factores que devem concretizar a configuração de um universo isento de “automatização”<sup>28</sup>. Por outras palavras ainda, a verdadeira condição estética da Arte deve ser equacionada enquanto superação do real exterior, sem contudo o postergar, só existindo assim maior informação.

Conhecida que é a posição de Fernando Pessoa sobre as artes que não sejam a literatura<sup>29</sup>, não deixa, no entanto, de ser sintomática uma reflexão que, contextualizada todavia (Pessoa fala do Sensacionismo, um dos *ismos* que cria), nos reenvia para o dimensionamento desta problemática conceituada nestes últimos termos:

A arte é uma *tentativa de criar uma realidade* inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação,

---

<sup>28</sup> É para este sentido que concorrem as palavras de Lotman, ao referir-se quer à construção do texto artístico – onde algumas «estruturas opostas [...] perturbam a inércia da expectativa e asseguram ao sistema uma não predicabilidade elevada» –, quer à «sintagmática de um texto artístico», como uma «sequência de elementos heterogénos» (Lotman, 1978: 121).

<sup>29</sup> Pessoa não aceita que «fora da literatura haja realmente arte [...]. Para a plebe da sensibilidade existem as artes vitais – a dança, o canto, e a representação teatral. Para a burguesia da sensibilidade existem as artes como a pintura, a escultura, a arquitectura, e, um pouco menos e intermédia, a música. Para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia» (Pessoa, 1966: 123-4); por isso, ele não considera artes «a pintura, a escultura e a arquitectura, que pretendem concretizar a emoção no concreto. Há só três artes: a metafísica (que é uma arte), a literatura e a música. E talvez a música...» (*idem*: 192). Mais: considera que o fim das artes para a «plebe da sensibilidade» é «*entreter*», o das artes para a «burguesia da sensibilidade», «*agradar*» (excepto a música), o das artes para a «aristocracia da sensibilidade» (a «música», a «literatura» e a «filosofia»), «*influenciar*» (isto é, aquelas cujo fim é «transmitir civilização») (Pessoa, 1986c: 21, 23). Acrescente-se que Pessoa perspectiva as «artes da visão» como «gesto de um indivíduo – forte, nítida e insuficientemente representativos do que sente ou pensa», ao contrário da «palavra», que «revela tudo», que é «a alma do indivíduo» (Lopes, 1990: 73).

deve tentar produzir quanto possível uma impressão análoga à que as cousas exteriores produzem) [it. nossos] (Pessoa, 1966: 191).

Como se vê, nas palavras pessoanas não se trata de contemplar a «Arte» apenas como essência representativa *fingida*, mas também como capaz de incidir sobre essa representação a presença da «Realidade». Do mesmo modo que o texto fílmico artístico pode ser determinado quer pela impressão da realidade (representar o real), quer pela realidade da impressão (não representar o real), o que inevitavelmente nos conduz para a relação “cinema”-mentira.

O desenvolvimento desta questão encontra-se, primeiramente, na concepção de ‘mentira artística’: espécie de sinceridade estética, situa-se no pólo oposto ao da sinceridade humana, transcendendo-a e reprimindo-a, quando trabalhada no foro da obra artística. Pessoa, num texto de, provavelmente, 1914, resolve sinteticamente esta questão, afirmando:

A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância (Pessoa, 1986c: 30).

O que nestas palavras desde logo se torna evidente é o facto de elas apontarem para o processo de produção artística, espécie de labor que deve transcender a «sinceridade» humana, do mundo real, e onde só vale por inteiro a sinceridade da inteligência, através da qual se atinge a veracidade artística. Num outro fragmento textual, também de, presumivelmente, 1914, Pessoa sublinha: «1. A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (A notação nítida duma impressão exacta chama-se ciência)»; e continua: «2. O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira» (Pessoa, 1986c: 29); compare-se ainda esta reflexão com uma outra provavelmente posterior, em que defende que o artista não se deve preocupar «com a veracidade do que escreve», devendo, pelo contrário, «escrever um poema onde se violem todas as probabilidades» (*idem*: 76). Assim, neste contexto, falar em mentira artística é falar em emoções falsas que o poeta oferece ao leitor, e falsas por

causa do seu pendor intelectual. «Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela», afirma o heterónimo Álvaro de Campos (num artigo publicado no n.º 5 da *Presença*, em Junho de 1927); e conclui: «Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente» (Pessoa/Campos, 1986b: 1081).

Na mesma óptica, se a palavra estético-literária pode [e deve] mentir («A Arte é a mentira da vida. A Vida é a mentira da Arte. A mentira é a Arte da Vida», escreveu António Ferro na sua *Teoria da Indiferença* [Ferro, 1987: 25]), também o pode [e deve] fazer o filme artístico narrativo, pois há sempre uma instância comunicativa, um sujeito, em qualquer fase da sua concepção; e se à realidade subjaz uma verdade e uma mentira ontológicas, reais, ao filme está então inerente uma verdade e uma mentira estéticas, fingidas. O que aqui interessa vincar é que o filme artístico é sempre uma teatralização da realidade; se na produção artístico-literária deve haver um tratamento dos sentimentos, também a feitura do filme exige um trabalho mental, que se concretiza na re-presentação do real; se para o sujeito poético é o vivencial que constitui a plataforma para a feitura do poema, também grande parte da beleza do filme artístico se encontra na transformação artística das vivências vividas, ou imaginadas. Deste modo, se o poeta, no processo de criação estética, se desdobra, numa **experiência de alteridade**, também as várias instâncias que contribuem para a construção do filme se desdobram em dois *eus*: o *eu* pessoal – que recebe a realidade imediata – e o *eu* artístico – que a trabalha de forma racional e lhe dá o cunho estético e artístico.

Quando aqui falamos em alteridade, pensamos nas palavras de Mikhaïl Bakhtine, quando diz que «ce n'est jamais notre âme, seule et unique, qui se trouve exprimée dans l'événement-contemplation: il s'y introduit toujours un second participant – l'autre fictif, l'auteur non fondé et non autorisé; je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l'emprise de l'âme autre» (Bakhtine, 1984: 53). A alteridade, assim conceituada, deve ser entendida como o processo pelo qual o acontecimento estético é irredutível ao um, ou seja, como o enunciado no qual o *eu* se expressa na categoria do

*outro*. E não é outro o sentido que aqui atribuímos não só ao processo estético-fílmico na sua totalidade, mas também ao *texto* fílmico em si, quando defendemos que ambos contemplam a experiência da alteridade.

No Texto pessoano, os heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos ocupam esse espaço alteronímico: são projecções do *eu* poético; são uma mentira estético-literária, embora fundamentados pelo seu 'criador', em constituição eidética, sobre a ilusão da verdade, uma vez que são encarados pelo sujeito poético Pessoa como personagens reais (a quem atribuiu até uma biografia), logo, como signos de uma sincera realidade [artística]<sup>30</sup>; são [re-]produções estético-literárias do sujeito poético Pessoa; cada um deles é uma personagem e um actor (o realizador, esse, é o sujeito poético Pessoa); constituem uma descontinuidade no discurso pessoano, que apontam para um discurso polifónico contíguo (eles estão, por vezes, no mesmo plano discursivo em que se encontra o sujeito poético Pessoa, que chega a esteticamente manter *diálogos* com eles), mas também disjuntivo (heterónimos e sujeito poético Pessoa não deixam nunca de se situar em planos diferentes); além disso, e sobretudo, a sua existência poética reflecte a crise transindividual do sujeito modernista.

Por sua vez, o processo estético-fílmico e o amplo Texto fílmico estão igualmente orientados pela experiência da alteridade: as imagens projectadas no *ecran* possuem uma feição alteronímica quer em relação à máquina de projectar, quer em relação aos elementos (personagens, objectos, animais...) da realidade; as imagens são, correlatamente, uma mentira estético-fílmica, ainda que funcionando sobre o princípio da ilusão da verdade, quando constituem representações do real; o filme, como atrás se viu, caracteriza-se por uma componente de descontinuidade, inerente à montagem, e outra de conti[n/g]uidade, envolvida na projecção; em última

---

<sup>30</sup> Escreve Pessoa a propósito dos seus heterónimos: «Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida [...]. [...] é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir» (Pessoa, 1986b: 178); num outro passo, refere-se-lhes em termos de «realidades exactamente humanas para mim [...] Eram gente» (*idem*: 1024).

análise, não reflectirá a técnica da montagem, nos inícios do nosso século, a crise do sujeito ocidental modernista? A *fragmentação* das imagens, as *colagens*...

O que é que o diálogo entre os heterónimos pessoais e a entidade demiúrgica que os criou e *projectou* não deixa perceber senão a interacção íntima entre o espectador e as imagens projectadas no *ecran*, forma de alteridade que encontra dois dos seus momentos altos em *Sherlock Junior*, de Buster Keaton (1924) e n' *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen (1985)? Não será sem dúvida em sintonia com a *crise do sujeito dos tempos modernos* – tipificada de forma magistral, no registo cinematográfico, pela figura camaleónica de Leonard Zelig<sup>31</sup> – que a identificação do sujeito com a máquina, resultado da alienação provocada pelo trabalho em série imposto pela modernidade tecnológica se torna um signo irrefreável de uma época moderna?

8. *Tempos Modernos* (1936), verdadeiro filme-manifesto, no sentido que lhe empresta Maurice Mourier, para quem o “filme-manifesto” implica sempre um legado, uma posteridade,<sup>32</sup> é apresentado como «Uma história da indústria, da empresa privada – Uma cruzada humana em busca da felicidade»; uma crítica aos tempos modernos e à alienação por eles imposta, e, por isso, um documento histórico. As primeiras sequências de imagens são a todos os títulos significativas: plano onde se regista um *rebanho de ovelhas* > *sobreposição desta imagem pela de um grupo de homens que sai do metro* > *panorâmica geral*, onde assumem protagonismo os *signos de uma modernidade tecnológica* (construções com uma arquitectura industrial, fábricas, car-

---

<sup>31</sup> No filme *Zelig*, de Woody Allen (1983), a personagem Leonard Zelig, «o homem camaleão» – segundo a voz-off, uma «existência [...] não-existência», alguém «privado de personalidade», uma «não-pessoa» –, consegue transformar-se em *vários eus*, de acordo com o seu interlocutor, transformação que passa quer pela utilização do mesmo registo discursivo desse interlocutor (médico, psiquiatra), quer pela adopção das suas características biológicas (negro, chinês, obeso, índio), linguísticas (francês), culturais (irlandês, escocês, judeu, grego, soldado de Hitler), profissionais (pugilista, aviador), etc.

<sup>32</sup> «On ne saurait [...] concevoir de film-manifeste sans postérité, proche ou lointaine» (Mourier, 1980: 105).

ros, eléctricos, postes de electricidade e um grupo de trabalhadores – que passam, quase em fila indiana, em sentido contrário ao dos carros) > interiores de uma fábrica e o movimento dos operários (captado pela câmara situada num plano superior) > uma *máquina gigantesca* > apito para o início dos trabalhos > no seu escritório, o presidente da fábrica tenta fazer um puzzle e desiste, começa a ler o jornal e pára, toma um comprimido e liga o monitor por onde *vigia o movimento interno* dos trabalhadores e contacta com o operário chefe das máquinas.

Qualquer breve análise destas sequências valorizaria certamente três aspectos – processo de coisificação e animalização, crítica à modernidade tecnológica, a opressão dos *tempos modernos* – e relacioná-los-ia, em cumplicidade projectiva, com outras cenas posteriores do filme:

A) Por um lado, a sobreposição da imagem do grupo de homens sobre a do rebanho de ovelhas: não se duvida da simbologia de insinuação *antiantropogénica* inerente a este processo subtil de identificação entre o homem [operário] moderno e o animal. Também simbólicas são outras cenas a sugerir o processo de **coisificação e animalização**:

- a cena da máquina alimentadora Billows («alimenta *automaticamente* os funcionários enquanto trabalham», «elimina a hora de almoço, aumenta a produção e diminui as despesas», «linhas *aerodinâmicas*», «suavidade de acção», «compressor *automático*», «impulso *automático* de alimentos», «contraveio com articulação dupla para milho», «*alavanca* para a boca *hidropneumática* [...] [com um alto] coeficiente de controlo»); estando a máquina descontrolada, o técnico Billows coloca sem querer duas *porcas* no prato de Charlot que a máquina coloca na boca deste, como que Chaplin pretendendo significar a retracção da identidade da personagem humana Charlot e substituição paulatina pela 'personagem' máquina [it. nossos];
- Charlot, já com um esgotamento nervoso, provocado pela mecanicidade e esvaziamento do trabalho em série em que se integra, vê a secretária do presidente da fábrica e imita, com as duas chaves inglesas que tem na mão, duas orelhas de um animal;
- aumentando o movimento das máquinas, Charlot lança-se, como louco (no cartão da legenda, as palavras do operário do lado: "Ele é louco")

para dentro da máquina para continuar a apertar as porcas: é a identificação do sujeito com a máquina e, ao mesmo tempo, a subtração que esta, algoz automático e hipnótico, faz daquele à realidade (estando Charlot dentro da máquina, muda o andamento e a tonalidade musical, sugerindo uma atmosfera de sonho, de irrealidade);

- quando sai, Charlot vem transtornado e goza com os operários; persegue uma senhora na rua para apertar os botões que ela tem na blusa, como que obedecendo a um impulso maquinal, automático, para apertar aquelas duas 'porcas'; descontrola o centro nervoso da fábrica (controlado pelo chefe das máquinas que é contactado pelo presidente pelo *ecran* gigante) e deita óleo no chefe das máquinas; Charlot é finalmente apanhado num gancho gigante (a sugerir os ganchos onde, nos talhos, as carnes dos animais são penduradas);
- tendo conseguido um emprego numa fábrica, como ajudante de mecânico, Charlot, a certa altura, depois de uma série de peripécias cheias de humor, dá de beber por um funil (utilizado para o óleo) ao mecânico que, tendo caído no interior das máquinas, não se pode mexer; note-se o paralelismo explícito entre esta cena e as cenas em que é a máquina alimentadora Billow que dá, de forma automática, de comer a Charlot, tal como aquela em que também Charlot (embora de uma forma voluntária [!]) salta para dentro das máquinas.

B) Em segunda instância, importa sublinhar os **signos de uma modernidade tecnológica** já referidos que, em termos semióticos, reenviam [satiricamente] para um contexto histórico-social específico:

- os *Tempos Modernos* que [des-]consolidam a sociedade pós-industrial (uma sociedade onde sempre coexistem duas esferas de existência: a realidade – o desemprego, a miséria, a revolução, a prisão, a fábrica, a alienação do indivíduo, sujeito ao matraquear contínuo de um processo que lhe retira a sua identidade, que o coisifica, desumaniza e *maquiniza* [Charlot é o prolongamento da máquina] – e o sonho – depois de Charlot, desempregado, fugir à polícia, a 'convite' da companheira, imagina, num espaço campesino, uma vida feliz e livre de preocupações com ela, sendo, no entanto, mais forte a realidade, pois o seu sonho é interrompido pela presença de um polícia, signo directo da autoridade e indirecto de um tempo histórico moderno de

exploração humana; e justamente porque, **semioticamente**, o signo se articula numa relação de equivalência com o que representa («[...] os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, signo subentende uma relação constante com o objecto que substitui» [Lotman, 1978: 12]), as fábricas, os carros, os eléctricos, os postes de electricidade, a máquina gigantesca e a máquina alimentadora Billows são signos de uma época, com significação (obviamente se os considerarmos no todo que é o filme); deste modo, se cada um desses objectos com existência fílmica mantém, numa primeira instância, uma perfeita correspondência com os objectos da vida real e, em segunda instância, uma relação com os objectos de uma realidade particular, em tonalidade *modernista*, substituindo-os em registo fílmico, então têm significação, porque simbolizam, traduzindo, assim, o mundo moderno.

C) O terceiro aspecto, e na sequência do anteriormente referido, tem que ver com o problema da **opressão**, imposta, segundo Chaplin, pelos *tempos modernos* ao indivíduo. Essa opressão é afirmada de forma recorrente no filme:

- através de alguns sons que o travejam episodicamente (como sabemos, Chaplin criticava o cinema sonoro: na cena do restaurante, Charlot canta uma canção com palavras num dialecto judaico, em inglês, italiano, francês, alemão, talvez como forma de criticar precisamente o sonoro) – o apito da fábrica a indicar o início dos trabalhos, as ordens do presidente, os sons das máquinas, a máquina que marca o ponto, a sirene da ambulância, [porque não também a música quase atonal que suporta as imagens sobrepostas, quando Charlot sai do hospital psiquiátrico?], as sirenes dos carros da polícia, a sineta, o apito do guarda da prisão para chamar os presos;
- pela sirene da ambulância – que interna, no hospital psiquiátrico, Charlot e todos aqueles que fogem aos critérios [i]lógicos do sistema;
- através dos agentes policiais (presentes de forma repetida ao longo do filme, nas situações em que Charlot é preso);
- por intermédio dos *ecrans* gigantes – espalhados na fábrica, e através dos quais o presidente da fábrica controla os seus operários. Pela im-

portância que, em nosso entender, adquirem no filme as cenas em que o presidente estabelece o contacto, através do *ecran*, com o chefe das máquinas e com Charlot, vale a pena analisar brevemente estas cenas, segundo três dos cinco «parâmetros espaciais» apontados por Seymour Chatman (1990: 104 ss):

- quanto à «escala»: a figura do presidente, aparecendo num *ecran* gigante – em grande plano: ele é o cérebro da máquina que é a fábrica (num dos contactos, vêmo-lo com uma caneta) e representa tipicamente uma explícita classe económica –, é opressivamente engrandecida, enquanto as figuras do chefe das máquinas e de Charlot, de corpo inteiro (ambos representam a mão-de-obra, antes, o ‘corpo-de-obra’), se tornam pequenas diante dessa imagem aumentada;
- no que diz respeito ao «contorno, textura, densidade»: o presidente adopta uma postura rígida (recriminando Charlot por estar a fumar nos lavabos e, zangado, dando-lhe ordens para ir trabalhar), apresentando-se bem vestido, ao contrário do chefe das máquinas (tronco nu, mas em postura de subserviência, exceptuando um dos contactos em que ouve as ordens do presidente de uma forma mais descontraída, com uma revista nas mãos) e de Charlot (com roupas de trabalho, assustado)<sup>33</sup>;
- no atinente à «posição»: a posição alta em que se encontram os *ecrans* empresta correlativamente ao presidente (que, quase sem-

---

<sup>33</sup> Recorde-se, aliás, a marca de alteridade que marca a figura Charlot (cf. Lotman, 1978: 91-4): na indumentária: personagem previsível, mas marcada pela diferença: o chapéu elegante, o peitilho e o laço contrastam com as calças largas e os sapatos de palhaço; no comportamento: comporta-se como um vagabundo mas também como um *gentleman*; escreve ainda sobre ele José Régio, num artigo inserido no n.º 2 da *Presença*, de 28 de Março de 1927: «[...] um Artista livre, sem *elegância* alguma, e um homem *comme il faut*» (Régio, 1977: 246); na interpretação polifónica de várias personagens, Charlot é referido por António Ferro como «o Outro Eu de nós todos» (Ferro, s/d: 194); a ele se refere também Almada nos seguintes termos: «Charlot marinheiro, aprendiz, dentista, bombeiro, milionário, músico, casado, ministro; Charlot num dia de sol, nas trincheiras, à uma hora da manhã, Charlot não se rala, Charlot polícia, etc., etc., etc., todas as nossas manias e atribulações, todas as nossas ambições e desesperos, todos os nossos instantes de humanos estão assinados por Charlot em cinematografia com a mesma mímica pública e íntima por onde passam infalivelmente os que ganham e os que perdem» (Negreiros, 1988: 26-7).

pre imóvel, e só ordenando, olha de lado o chefe das máquinas e Charlot) uma posição de superioridade hierárquica, pelo que se torna inevitável a posição de inferioridade do chefe das máquinas e de Charlot. Ora, se atentarmos na profunda diferença de «posição», e se a ela associarmos a enorme separação intensificada por essa diferença, então não podemos deixar de apontar o seu rico significado semiótico: a distância provocada pelo *ecran* aumenta ainda mais o efeito psicológico decorrente do conflito “superioridade” / “inferioridade”, pelo que esse *ecran*, intensificando a separação entre operários e patrão, é-nos apresentado como forma de vincar as diferenças sócio-económicas entre eles, funcionando, assim, como um instrumento de poder, que aponta semioticamente para uma situação histórica específica.

Como se vê, devemos, de um modo geral, sublinhar a importância da crise do sujeito que ressoa ao longo deste filme, mas descrito de forma exemplar nas primeiras sequências filme.

9. Similar referência à demissão da totalidade psicológica do indivíduo moderno face à modernidade tecnológica é o registo sensacionista de Álvaro de Campos.

«**Ode Triunfal**» é um dos poemas deste heterónimo pessoano onde de forma mais evidente, e mais paradoxal, afirma e nega os efeitos da civilização moderna sobre o indivíduo. O que nesse longo poema aparece de forma pregnante é a presença de **signos de uma modernidade tecnológica** – máquinas, motores, cartazes, fábricas, anúncios luminosos, êmbolos, correias de transmissão, guindastes, armamento – e das consequências advindas com o desenvolvimento da civilização mecânica e industrial – a desumanidade, a mentira, os escândalos, a falta de higiene, a pilhagem, a corrupção, a pobreza, a imoralidade, os falhanços da técnica, a prostituição infantil. E se juntarmos a isto algumas características técnico-estilísticas deste longo poema (que, por razões de espaço que impendem sobre este trabalho, não pode ser todo ele estudado) – como a irregularidade da mé-

trica, a irregularidade do número de versos que compõem as estrofes, as repetições e as enumerações gradativas, as frases exclamativas (que traduzem o ritmo interior do sujeito em contacto com uma realidade moderna excessiva) –, facilmente se nota que a exultação, a propensão eufórica, entusiasta – que desde logo marca o próprio título – mais não é do que a uma aparência.

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagem, *r-r-r-r-r-r* eterno!  
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
[...]  
[...] arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações,  
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –  
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –  
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,  
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro  
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas  
[...]  
Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!  
Ser completo como uma máquina!  
[...]  
Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!  
Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!  
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!  
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!  
Couroças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.  
Amo-vos carnivoramente,  
[...]  
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!  
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!  
[...]  
Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!  
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!  
[...]  
Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!  
[...]  
Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!  
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o!  
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!  
Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

(Pessoa/Campos, 1986a: 878-885)

Logo desde o princípio, o sujeito poético Álvaro de Campos aparece-nos como um cantor da civilização moderna, da civilização comercial e industrial: a «fábrica» é o motivo que o inspira, embora já prenunciando sofrimento («dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas»). Pouco a pouco, o movimento acelera-se – parecendo sugerir a homologia entre o tempo psicológico do sujeito e a apologia futurista da velocidade e do movimento –, sentindo-se o sujeito poético transportado para o meio do ruído de uma fábrica em actividade, e constituindo o verso «Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!» o desejo de uma totalidade homogénea eu-máquina. Essa totalidade motivada é essencialmente pela necessidade de o sujeito poético querer experimentar toda a miríade de sensações múltiplas: o sujeito “ama” «de todas as maneiras» «todos [...] todos [...] todos» os signos da civilização moderna. As repetições, apóstrofes, aliteraões, construções nominais, metáforas, interjeições, comparações, frases soltas (aparentemente ‘instantâneos’, *cortes* rápidos do real), a confusão de planos, tornam-se, então, cada vez mais uma presença constante,

como que pretendendo o sujeito poético, nesta espécie de *poesia narrativa filmica*, vincar a excessividade que um cenário moderno impõe aos sentidos do indivíduo. Note-se, no extracto citado, a dissolução do sujeito, que aqui aparece matizada quer pela personificação das máquinas – «Ó rodas, ó engrenagem», «ó máquinas», «Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria», «Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força», «E há Platão e Virgílio dentro das máquinas», «Eia electricidade, nervos doentes da Matéria», «Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!» –, quer pela **coisificação e desumanização do sujeito**, cuja linguagem se aproxima já da 'linguagem' das máquinas – «Ó rodas, ó engrenagem, r-r-r-r-r-r-r eterno!»; aliás, essa dissolução é totalmente corroborada com o já referido desejo de identificação eu-máquina e resultante alienação.

Assim, na «Ode Triunfal», de Álvaro de Campos, uma dupla projecção dos *tempos modernos* sobre o indivíduo que vive o tempo da modernidade tecnológica: por um lado, encontramos um sujeito eufórico, optimista que canta as máquinas, a técnica e as sensações experimentadas; por outro, a dissolução do sujeito poético, que se dissolve nas máquinas que elogia, chegando mesmo, num ritmo cada vez mais rápido (que nos faz lembrar um pouco o ritmo final de *Intolerância*), a coisificar-se, faceta negativa da modernidade tecnológica que aparece confirmada no último verso, cuja matriz significativa é emoldurada por um certo sentimento de desilusão resultado da tentativa frustrada em atingir a totalidade.

10. Em função do que até agora foi exposto, não nos podemos, assim, surpreender quando se procura aproximar o registo literário do registo cinematográfico. Falar nas relações entre cinema e literatura é, antes de mais, partir do pressuposto de que se trata de linguagens pré-determinadas por artifícios lógicos e sintácticos que, numa primeira instância, se encontram em campos estéticos diferentes. Mas é sobretudo compreender que literatura e cinema são *actos de vitalização*, que contribuem para que tanto o filme como o texto literário se integrem na memória histórica do homem. «Ao ver o filme», lembra Christian Metz, «eu ajudo-o a nascer, a viver, visto que é

*em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar»* (Metz, 1985: 119). Do mesmo modo, o texto literário só é passível de integrar-se na memória histórica se for *lido*, se o espaço significativo que veicula for “preenchido” pelo leitor.

Como quer que seja, ver-se um filme artístico (e ler-se o texto literário) é ver uma forma especial de *representação* sempre com a divergência alteronímica envolvida em qualquer acto de *leitura*: um *eu* que «cole» ao filme, que se deixe envolver pela representação, e um outro *eu* que «descole» (Barthes, 1987: 293-4), só assim “despertando” o espectador da “hipnose cinematográfica”, libertando-se daquele sujeito vazio em que, numa fase primária, o espectador se tende a transformar. Por isso, quer o acto de leitura do texto literário, quer o de visualização do filme artístico são sempre um jogo a cujas regras o espectador deve procurar obedecer: se, por um lado, há a faceta lúdica, de puro divertimento, por outro, o distanciamento e observações críticas. De qualquer modo (quer o leitor e o espectador queiram ou não), a apreensão do texto literário ou a apreensão do filme artístico estão quase sempre muito próximas de uma certa forma de masoquismo, quando esse espectador e esse leitor, ao aderirem ao jogo, gostam desde logo de serem ludibriados e ‘magoados’ – “enganados”, disse Metz –, pela magia do filme e do texto literário – o que não implica que sejam esquecidos os limites da dualidade verdade/ficção.

11. Finalmente, a estas considerações não pode ser indiferente uma outra, de essência humanista, e à qual a literatura e o cinema não foram alheios: a crise do sujeito, que, nos *tempos modernos*, essas formas de expressão espelharam e sobre a qual em parte se construíram. No nosso entender, é nesses termos que essencialmente deve ser visto o resgate que o cinema e a literatura modernistas pediram ao *discurso* do pensamento monológico; um resgate que se pautou pela atomização do sujeito cartesiano, considerado como entidade una, e pela subsequente pluralização dialógica do mesmo sujeito. Mas quer o cinema, quer a literatura, não devendo esquecer a sua função de re-presentação do homem, devem solicitar-

-lhe o ponto de partida, a matéria, para a sua corporização estética, mas igualmente exigir-lhe uma *expressão humanista*; uma exigência a um homem que desde os *tempos modernos* se tem vindo a desumanizar em benefício de um processo de coisificação provocada pela vassalagem à máquina e por interesses puramente materialistas, interesses que, em nome de certas ideologias, têm conduzido *utopicamente* o sujeito ao seu aviltamento. Escreve Boaventura de Sousa Santos, embora num outro contexto: «Os nomes das utopias são sempre semicegos porque só vêem por onde se caminha e não para onde se caminha» (Santos, 1994: 42). Cumpre ao cinema – como à literatura – assegurar o compromisso tanto quanto possível perfeito entre o caminho que a sociedade trilha, quem e como o deve percorrer e a meta que alveja. Sabemos perfeitamente que, nos tempos que correm, nem sempre assim acontece: o que quase sempre importa são os custos do filme e os lucros previstos, o culto do indivíduo-estrela em detrimento do indivíduo-artístico...

Tendo como base uma reflexão de Vergílio Ferreira sobre a velhice, a morte só é nossa amiga enquanto a paciência do tempo, variável para cada um, não se esgotar, ou, por descuido ou de propósito, não olhar para o relógio. Também o cinema e a literatura, ainda que concretizando-se em linguagens específicas, são tanto menos interessantes quanto mais forem as nossas despreocupações para com as *expressões humanistas*, desprezo esse denunciado por essas duas formas de representação do homem – de forma brilhante por Chaplin e registado de forma indelével pela literatura modernista; se não, corremos o risco de matarmos um pouco da nossa essência, ao continuarmos dependentes da paciência da máquina total, que nos impõe o seu próprio tempo.

A «grande guerra entre os homens de carne e osso e a humanidade astral dos projectores», prevista por António Ferro (Ferro, 1922: 225) já chegou. Pouco falta para o «homem [...] lutar *corp-à-corp*s com a sua própria imagem» (*ibidem*)...

Justificar-se-á então continuarmos a *rever* cinema, a *reler* literatura, a procurar continuamente as relações entre cinema e literatura, tudo no sen-

tido de atingirmos cada vez mais uma melhor compreensão do homem?  
Respondo através das palavras de Alberto Caeiro:

Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem (Pessoa/Caeiro, 1986a: 737).

---

Dionísio Vila Maior é Assistente de Literaturas Africanas na Universidade Aberta. É autor de uma tese de mestrado que foi publicada sob o título de *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo* e de *Introdução ao Modernismo*. Encontra-se a preparar uma tese de doutoramento sobre o Modernismo Português.

**Referências bibliográficas**

- ADORNO, Theodor W. (1993) – *Teoria Estética*, Lisboa, Ed. 70.
- ARISTÓTELES (1994) – *Poética*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa].
- AUMONT, Jacques (1985) – «O Ponto de Vista», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geadá], pp. 125-156.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984) – *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1982) – *O grão da voz*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1987) – *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1985) – «A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geadá], pp.15-49.
- CALVINO, Italo (1993) – «Film et roman: problèmes du récit», in *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 57-61.
- CARDOSO, Abílio Hernandez (1995) – «Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto», *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, 1, Coimbra, Outubro, pp. 15-33.
- CENTENO, Yvette (1978) – «Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”», in Ivette Centeno e Stefan Reckert, *Fernando Pessoa – Tempo, Solidão, Hermetismo*, Lisboa, Livraria Moraes, pp. 103-124.
- CHATMAN, Seymour (1990) – *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- CLERC, Jeanne-Marie (1989) – «La littérature comparée devant les images modernes: cinéma, photographie, télévision», in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dirs.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 263-298.

- CLERC, Jeanne-Marie (1993) – *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan.
- COELHO, Teixeira (1986) – *Moderno Pós-moderno*, Porto Alegre /São Paulo, Editores L & PM.
- COSTA, João Bénard da (1991) – *Histórias do cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DUBOIS, Philippe; MÉLON, Marc-Emmanuel e DUBOIS, Colette (1988) – «Cinéma et vidéo: interpénétrations», *Communications*, 48, pp. 267-326.
- ECO, Umberto (1981) – *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70.
- EISENSTEIN, Sergei (1985) – «Métodos de Montagem», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geda], pp. 59-70.
- FERRO, António (1922) – *As Grandes Trágicas do Silêncio*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes Editor.
- FERRO, António (s/d) – *Hollywood, capital das imagens*, Lisboa, Portugal / Brasil Sociedade Editora / Arthur Brandão & C<sup>a</sup>.
- FERRO, António (1987) – *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo.
- FRANÇA, José-Augusto (1995) – «A Cultura Cinematográfica Portuguesa em Anos Passados (1917-1960)», *Senso. Revista de Estudos Filmicos*, 1, Coimbra, Outubro, pp. 33-47.
- GAUDREAU, André (1985) – «Mimésis, Diégésis et cinéma», *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 5, 1, pp. 32-45.
- HENDERSON, Brian (1985) – «Dois Tipos de Teoria do Filme», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geda], pp. 77-95.

- INGARDEN, Roman (1979) – *A obra de arte literária*, 2.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- JAMESON, Fredric (1986) – «On Magic Realism in Film», *Critical Inquiry*, 12, 2, Winter, pp. 301-325.
- KARL, Frederick R. (1988) – *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum.
- LOPES, Teresa Rita (ed.) (1990) – *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, vol. II.
- LOTMAN, Yuri (1978) – *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Editorial Estampa.
- METZ, Christian (1981) – «La grande syntagmatique du film narratif [1966]», *Communications*, 8, Paris, Seuil (Reprodução de *Communications*, 8, 1966 [tít. genérico: «L'analyse structurale du récit»]), pp. 126-130.
- METZ, Christian (1985) – «História-Discurso», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geda], pp. 117-124.
- MOURIER, Maurice (1980) – «Le manifeste cinématographique: dont acte», *Littérature*, 39, Octobre, pp. 103-110.
- NEGREIROS, José de Almada (1988) – *Obras Completas – Artigos no Diário de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. III.
- NEGREIROS, José de Almada (1992) – *Obras Completas – Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. V.
- NICHOLS, B. (1981) – *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press.
- PASOLINI, Pier Paolo (1985) – «Observações sobre o Plano-Sequência», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geda], pp. 71-76.

- PESSOA, Fernando (1966) – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa, Ed. Ática.
- PESSOA, Fernando (1986) – *Obra Poética e em Prosa* [organização de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, Vols. I (a), II (b), III (c).
- PLATÃO (1993) – *A República*, 7.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira].
- RÉGIO, José (1977) – *Páginas de doutrina e crítica da “Presença”*, Porto, Brasília Editora.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. (1994) – *Dicionário de Narratologia*, 4.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1994) – *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-modernidade*, 2.ª ed., Porto, Edições Afrontamento.
- SEQUEIRA, Rosa Maria (1993) – «A Origem da Cidade na Poesia: A Projecção de Cesário Verde em Fernando Pessoa», in *A Cidade – Jornadas inter e pluridisciplinares. Actas I*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 409-423.
- SIMMEL, Georg (1989) – *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l’individualisme*, Paris, Payot.
- VANOYE, F. (1979) – *Récit écrit, récit filmique*, Paris, CEDIC.