

ÂNGELO PAULO FINO DE SOUSA

**A SINESTESIA
COMO DIMENSÃO NA POÉTICA E NA ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA**

Orientador: Manuel José Damásio

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Estudos Cinematográficos**

Lisboa

2011

ÂNGELO PAULO FINO DE SOUSA

**A SINESTESIA
COMO DIMENSÃO NA POÉTICA E NA ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em 24 de Fevereiro de 2011 no Curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Orientador: Prof. Doutor Manuel José Damásio

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Estudos Cinematográficos**

Lisboa

2011

Dedicatória

Ao meu pai Braz e à minha mãe Virgínia, perseverança e afecto, os dois gumes da arma com que enfrento o meu quotidiano. À minha irmã Gabriela, que comigo cumpriu este mestrado, estando e fazendo por mim sempre, quando e a quem faltei. Aos meus irmãos, Manuel, Luís e Jorge, as outras três formas da minha humana figura.

Agradecimentos

Ao Prof. Doutor Manuel José Damásio não quero deixar de reconhecer o mais importante de todos os critérios pedagógicos que, para um orientando, assistem à construção e desenvolvimento do seu trabalho académico: a permanente e inteira disponibilidade para me oferecer, sempre que necessitei, as suas lúcidas orientações e conhecimentos. Sem o apoio da sua académica e humana disponibilidade, não me teria sido possível dar este primeiro passo em direcção aos estudos cinematográficos, enquadrados no exigente universo da reflexão humanística interdisciplinar.

Quero deixar expresso, também, o meu agradecimento aos professores, Prof. Doutor José Bragança de Miranda, Mestre Gonçalo Teles, Prof. Doutor Edmundo Cordeiro, Prof. Doutor Paulo Viveiros e Mestre Jorge Paixão da Costa, de quem fui tomando, ao longo deste período académico, a inspiração constante e necessária à produção da dissertação que agora apresento.

Agradeço, também, ao Prof. Doutor Fidel Reis e à Prof.^a Doutora Cláudia Casimiro, um historiador e uma antropóloga, com quem tive o prazer de aprender que a iniciática solta discussão é sempre o que precede toda a empenhada reflexão.

O meu mais pessoal agradecimento dirijo-o, por fim, à minha primeira professora de estudos superiores, a socióloga Maria do Céu Carmo Reis. Foi ela quem, há muito anos atrás, com o seu ímpar sentido pedagógico, acolheu pacientemente as minhas primeiras e desavisadas aspirações reflexivas, cuidando sempre de manter viva a minha, então, ténue chama do pensamento.

Resumo

O filme, na indissociabilidade da sua natureza dual, de *arte e técnica*, corporiza de forma ímpar, na história geral do desenvolvimento técnico-artístico de toda a modernidade, um ponto de intersecção único de fenómenos artísticos, culturais e científicos. O conceito de *sinestesia* serve-nos de referente conceptual para a concepção de um *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, a partir do qual procuramos observar os termos em que o filme, enquanto obra artística cinematográfica, se configurou no lugar da mais extraordinária correlação de sínteses poéticas e estéticas, respectivamente, as relacionadas ao desempenho criativo da concepção cinematográfica, e as concernentes ao desempenho perceptivo da recepção espectral. As características desta correlação de sínteses, reconhecidas como inerentes à experiência cinematográfica, são o que nos permite afirmar que, ver cinema é, na verdade, experienciar cinema.

Palavras-chave: poética e estética cinematográfica, síntese conceptual e formal, síntese sensorial e cognitiva, sinestesia.

Abstract

The film in the indivisibility of its dual nature of *art* and *technology* embodies in a unique way, in the general history of the technical-artistic development of all modernity, a singular point of intersection of artistic, cultural and scientific phenomena. The concept of *synesthesia* serves us as a conceptual referent for the conception of a *model of sensory and cognitive synthesis* from which we try to observed the terms under which the film, as cinematographic artistic work, becomes the place of the most extraordinary correlation of poetics and aesthetics synthesis, respectively, the ones related to the creative performance of the cinematographic conception, and those concerning the perceptive performance of the spectatorial reception. The characteristics of this correlation of synthesis, recognized inherent to the cinematographic experience, are what allows us to state that watching movies is actually experiencing movies.

Keywords: poetics and aesthetics of cinema, conceptual and formal synthesis, sensory and cognitive synthesis, synesthesia.

Índice

Introdução.	10
-------------------------	-----------

Capítulo 1. Perspectiva teórica e disciplinar para a correlação poética e estética cinematográfica	18
---	-----------

1.1. Da noção disciplinar da poética à abordagem cognitiva neoformalista da poética cinematográfica.....	18
---	-----------

1.2. A concepção de uma matriz congénita na correlação dos domínios poético e estético	30
---	-----------

1.3. Delimitação do exercício analítico neo-formalista no âmbito da poética cinematográfica	43
--	-----------

1.4. Enquadramento do tópico <i>processamento</i> no espaço analítico neo-formalista da poética cinematográfica	47
--	-----------

1.5. Parâmetros para a dimensão cognitiva da abordagem analítica neo-formalista da poética cinematográfica	50
---	-----------

1.6. Proposta de actualização da matriz congénita: as convenções cinematográficas como exemplares formas correlativas de síntese sensorial e cognitiva	62
---	-----------

Capítulo 2. Sinestesia: um modelo de síntese sensorial e cognitiva	79
---	-----------

2.1. Introdução ao exercício teórico interdisciplinar da noção de sinestesia.....	79
--	-----------

2.2. Sumária contextualização histórica da sinestesia enquanto fenómeno restrito à actividade da percepção sensorial.....	87
--	-----------

2.3. A noção de síntese sensorial e cognitiva correlacionada ao nascimento do fenómeno cinema.....	92
2.4. Estrutura conceptual do modelo de síntese sensorial e cognitiva, referenciado pelo conceito de sinestesia.....	97
2.5. Dimensionamento somatossensorial do modelo de síntese sensorial e cognitiva referenciado pelo conceito de sinestesia	105
2.6. O modelo de síntese sensorial e cognitiva como potenciador do sentido da experiência cinematográfica	110
2.7. <i>Absolut Film</i>: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no contexto histórico da vertente mais experimental do cinema.....	126
2.8. <i>Synaesthetic Cinema</i>: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no contexto total da poética e da estética cinematográfica	134
2.9. <i>Dog Star Man</i> de Stan Brakhage: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no âmbito da experiência cinematográfica experimental	144
2.10. <i>L'Avventura</i> de Michelangelo Antonioni: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no âmbito da experiência cinematográfica clássica.....	149
2.11. <i>Amadeus</i> de Milos Forman: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no âmbito das potencialidades verbais da narrativa clássica	157
Conclusão.....	191
Bibliografia	201

Índice de figuras

Imagem 01 - 00:22:55	167
Imagem 02 - 00:22:57	167
Imagem 03 - 00:23:00	167
Imagem 04 - 00:23:04	168
Imagem 05 - 00:23:11	168
Imagem 06 - 00:23:15	168
Imagem 07 - 00:23:20	168
Imagem 08 - 00:23:25	168
Imagem 09 - 00:23:28	168
Imagem 10 - 00:23:33	168
Imagem 11 - 00:23:37	168
Imagem 12 - 00:23:40	169
Imagem 13 - 00:23:42	169
Imagem 14 - 00:23:48	169
Imagem 15 - 00:23:50	169
Imagem 16 - 00:23:55	169
Imagem 17 - 00:24:03	169
Imagem 18 - 00:24:05	169
Imagem 19 - 00:24:08	169

“De facto, nenhum dos meus colegas de neurologia sequer tinham ouvido falar do termo e o seu veredicto unânime era de que desperdiçava o meu tempo com tamanhas tolices. A sinestesia simplesmente não cabia na sua estreita visão do mundo. “Afasta-te disso. É demasiado Nova-Vaga”, aconselhavam, “Isso vai arruinar-te a carreira.”.

Richard Cytowick, *Synesthesia, A Union of senses*.

Um assunto menor pode ser pretexto
para combinações múltiplas e profundas.
Evita temas demasiado vastos ou demasiado longínquos
em que nada te previne quando te afastas.
Ou então não tomes como assunto senão aquilo
que possa estar misturado com a tua vida
e releve da tua experiência.

Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*.

Introdução.

Na presente dissertação, que se concebe como um exercício teórico destinado a produzir novas questões no âmbito correlativo da poética e da estética cinematográfica, possíveis de desenvolver num trabalho futuro, a sinestesia representa o conceito nuclear que orienta um conjunto de reflexões no âmbito do estudos cinematográficos, pelas quais se procura perspectivar, não só a possibilidade de uma correlação objectivada do processo de criação e de recepção do filme, enquanto obra artística cinematográfica, como também, com o contributo deste conceito essencial, se procura, a par da primeira, a possibilidade de legitimar uma ampliação interdisciplinar de âmbito cognitivista para o enquadramento teórico e prático, em que comumente se estabelecem e estudam os processos de criação e recepção da obra cinematográfica.

Nas aspirações da nossa tarefa reflexiva, a sinestesia é considerada como o referente conceptual para a configuração funcional de um ‘modelo de síntese’, cuja matriz congénita possibilita a conformação, correlativa, do desempenho conceptual e formal no âmbito do processo de criação, e, do desempenho sensorial e cognitivo no âmbito do processo de recepção, da obra artística cinematográfica. Na vocação cognitiva e interdisciplinar do nosso exercício, a natureza correlativa dos processos, conformada, na forma referida, pelo conceito sinestesia, não se submete, por enquanto, a mais do que à sua necessária adequação teórica às especificidades conceptuais e formais cinematográficas dos diversos géneros (drama, comédia, musical, etc.), ou vertentes (experimental, narrativa clássica, artística), pois, não é pretensão do nosso trabalho estabelecer o modelo de síntese, referenciado pelo conceito sinestesia, como instrumento de classificação de géneros ou vertentes, mas sim como instrumento de análise teórica para a referenciação dos termos correlativos pelos quais se pode observar a interdependência entre particulares estruturas conceptuais e formais actualizadas em filme, e o seu resultar como efeito intencionado de consubstanciação sensorial e cognitiva.

É nesta orientação teórica que formulamos a questão central do nosso exercício reflexivo, não na conformidade de uma pergunta, mas na convicção de uma afirmação:
- Ver cinema é experienciar cinema!

Procuramos, pois, explicitar os termos desta particular experiência, defendendo nesta afirmação que o filme, enquanto obra artística cinematográfica, é, cada vez mais, intencionalmente concebido pelo desempenho técnico e artístico, com a consciência de uma ‘construtura expressiva’, que se actualiza como evento, resultante de um exercício de síntese conceptual e formal, explicitamente objectivado para uma correlativa e extraordinária experiência de síntese sensorial e cognitiva. Esta correlação de sínteses, reforçada na sua raiz por uma matriz congénita que lhes serve de elemento consonante, nunca é, porém, totalmente independente das determinações sociais e históricas que contextualizam e adequam a sua consonância.

Pela mesma afirmação defendemos ainda que o modelo de síntese, configurado na diversidade da sua respectiva conformação às diferentes obras cinematográficas, recebe desta matriz congénita a força objectivante da sua correlação, habilitando-se, desta forma, com as mais fortes razões para a sua correlativa eficácia funcional no âmbito do desempenho poético e estético, desempenho este que aqui se considera correlacionado respectivamente ao universo da criação e da recepção da obra cinematográfica. Assim se sintetiza, sem ainda se submeter á refutação da prova, a íntima natureza do incomparável poder e alcance expressivo da obra artística cinematográfica em geral.

A relevância de um estudo deste modo orientado, pode subsumir-se numa breve formulação proposicional: o que se pode compreender sobre a ‘correlação funcional’ da concepção e recepção do filme, na medida em que, verdadeiramente, constitui a sua íntima natureza, não só o explica, como também coloca em acto de explicitação a essência dos seus processos poético e estético.

Não menos importante se considera o esforço de expansão interdisciplinar de conformação cognitivista que o estudo procura levar a cabo. Procurar situar, desta forma, a reflexão empírica humanística sobre o universo cinematográfico, os seus processos poéticos e estéticos, as suas obras, o desempenho dos seus criadores e receptores, é procurar implicar nos termos mais salientes da actual reflexão teórica e empírica o âmbito disciplinar dos estudos cinematográficos. Se aceitámos, pois, correr o risco de nos dedicarmos a uma tarefa, talvez, excessivamente ambiciosa, é porque esta se nos afigura, no presente deste domínio, necessária, produtiva e inovadora.

Considerámos, ainda, como objectivo pertinente do trabalho, a possibilidade de sistematizar um conjunto de dados empíricos que permitam integrar, como contributo, a estruturação de um programa mais actual de introdução ao estudo da poética e da estética cinematográfica, já não tão centrado na herança estruturalista, antes, mais conformado em uma perspectiva de clara influência neo-formalista, e de explícita aspiração cognitivista.

O conceito de sinestesia, na profusa pluralidade e complexidade das suas tipologias e formas, observado na concreta realidade da sua distinta, mas dual, existência quer como fenómeno da percepção quer como fenómeno da comunicação, constitui, inequivocamente, um extraordinário exemplo conceptual para um modelo de síntese, capaz de se configurar, correlativamente, como um referente objectivo de eficácia e optimização quer para o desempenho do processo conceptual e formal da criatividade cinematográfica quer para o desempenho do processo sensorial e cognitivo do comportamento esportadorial.

Ao nos debruçarmos sobre conceito de sinestesia, procurando observá-lo a partir das implicações e alcance da sua ‘configuração funcional’, na forma de um ‘modelo de síntese’, cuja matriz é congénita, não só procurámos evitar algum preconceito académico, que o condene como objecto conceptual ‘ilegítimo’, e, enquanto tal, fora do interesse das investigações dedicadas aos processos de criação e recepção da obra cinematográfica, como, pelo contrário, com ele procurámos ir ao encontro de um novo campo de possibilidades de teorização e prática aptas ao enriquecimento dos processos de criação, produção e recepção da obra artística cinematográfica.

No âmbito dos estudos cinematográficos, tanto quanto nos foi possível apurar, não sendo habituais no meio académico português outros estudos senão os que apresentam o seu enquadramento conceptual referenciado nas temáticas mais recorrentes e já consagradas (crítica, interpretação e análise filmológica, fenomenologia e estética da imagem audiovisual, montagem, narrativa e linguagem cinematográfica, história, sociologia ou semiótica da comunicação e do cinema, etc.), e, não tendo sido essa a imediata aspiração cognitivista do nosso empenho reflexivo interdisciplinar, não nos é possível referenciar o ensaio que nos propomos apresentar senão na periferia temática de trabalhos não nacionais tão diferenciados como os que foram desenvolvidos por autores como David Bordwell¹, Kristin Thompson, David Rodowick², Greg Smith³, ou ainda mais precisamente, William Moritz⁴, Jonathan Crary⁵, Anne Rutherford⁶ e Sérgio Basbaum⁷.

Seguramente, de todos o mais próximo, serviu-nos de referência o trabalho de 1970, *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood⁸. Tememos, porém, a injustiça desta referência ao autor e à sua obra, pois, a perspectiva conceptual que pautou a nossa ambição dissertativa, não só reconhece, na datação do discurso do trabalho referido, uma certa implicação ideológica que não se propõe debater, como, também, procura demarcar-se quer da referenciação excessivamente particularizada no contexto sócio-cultural de uma época quer da convicção que determina a noção de sinestesia mais adequada tanto à vertente mais experimental como à característica não-verbal da narrativa cinematográfica. Estas duas últimas vincadas posições proporcionaram-se, a propósito, como duas boas referências para a progressão do nosso trabalho que as procurou actualizar.

O âmbito geral dos estudos cinematográficos, enquadrando o estudo do *filme*, como na maioria dos que se erigem no espaço das humanísticas, promana de um responsável trabalho de inquirição e reflexão empírica. Neste exercício de inquirição e reflexão, uma procura de conhecimento onde a componente analítica une forças com a histórica, são permanentemente operados, no decurso do exercício reflexivo que se leva a cabo, os instrumentos ‘indução’ e ‘dedução’, com o objectivo de responder às mais diversas questões que, em determinadas circunstâncias, se levantam em torno dos permanentes e sempre actuais, ‘em *que* se constitui’, e, ‘*como* se constitui’, o fenómeno *filme*, enquanto *forma de arte* (Bordwell, 2008). Deste modo se procura erigir, um bem estruturado e objectivo conjunto de conhecimentos, tanto de natureza factual como conceptual, com vista à compreensão do filme, enquanto obra artística cinematográfica, e do *como*, ou seja, dos *processos* com que esta ímpar forma de arte ‘estrutura’, por meio do seu ‘proceder poético’, o seu incomparável ‘alcance estético’, e, conseqüentemente, cultural.

Na perspectiva empírica desenvolvida nas últimas décadas por autores, entre outros, como David Bordwell⁹, em que o *filme*, reconhecido como forma de *arte*, toma o lugar do ‘objecto’ que proporciona os tópicos referenciais do estudo, o *trabalho de análise* que por eles se leva a cabo consiste em um empreendimento *substancialmente* diferente, daquele que se tem vindo a produzir pelo trabalho ‘crítico interpretativo’ dirigido ao filme, constituído com recurso a uma particular metodologia, privilegiando, no exercício, abordagens específicas oriundas da linguística (semânticas, pragmáticas ou hermenêuticas), da filosofia, ou mesmo da semiologia (semiopragmáticas).

Deste modo, e procurando ir ao encontro das nossas aspirações empíricas lembramos que, um dos objectivos fundamentais da investigação humanística interdisciplinar é “uma reorganização dos domínios do saber, por trocas que consistem, na realidade, em recombinações construtivas.”¹⁰, assim nos diz Piaget. Ao adoptarmos, pois, para o exercício teórico de ambição cognitivista que nos propomos desenvolver no âmbito dos estudos cinematográficos, uma metodologia de trabalho *interdisciplinar*, o que pretendemos alcançar é a possibilidade de podermos assumir como objectivo a produção de novas propostas de conhecimento (resultado das ‘recombinações construtivas’) dirigidas à compreensão da experiência cinematográfica, alicerçadas pelos contributos dos vários domínios do saber. Estas propostas, cujo ‘foco’ se deseja apontado ao próprio desenvolvimento do *estudo* cinematográfico, procuram a sua validação apelando a uma sistemática participação do empenho intelectual ‘pluralista’, empenho que se deseja *aberto*, e que, por esta mesma razão, se revele capaz de legitimar a recusa ao reconhecimento das suas aspirações de ‘carácter científico’ definidas, *unicamente*, pelos critérios mais restritos dos métodos das ciências experimentais.

Este mesmo posicionamento reflexivo que, devemos dizer, não é exclusivo de nenhuma particular área do conhecimento, é há muito defendido pelos mais proeminentes investigadores dos diversos campos do saber que, tal como no exemplo de Pierre Bourdieu¹¹, no âmbito das abordagens empíricas (por oposição a experimentais), defende abertamente as “transferências metódicas de modelos baseados na hipótese de que existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos” (Bourdieu, 2001, p. 67). Estas *transferências metódicas*, que estão muito mais habilitadas do que o seu simples reconhecimento como metáforas, manipuladas por “intuições retóricas de persuasão, têm uma eficácia heurística eminente, isto é, a que toda a tradição epistemológica reconhece à analogia” (Bourdieu, 2001, p. 67). E, sobre a analogia, se mais necessário é, lembramos o que nos diz Susanne Langer sobre o seu poder em nos proporcionar a *forma lógica* que permite a *aproximação conceptual* entre os fenómenos aparentemente mais discrepantes¹². A prática *paciente* deste género de aplicações metodológicas é inclusive, para Bourdieu, a via “mais acessível e aceitável” (Bourdieu, 2001, p. 67), tendo em conta a sua possibilidade de elevar o nível dos “princípios teóricos envolvidos no estudo empírico de universos diferentes e as leis invariantes da estrutura e da história dos diferentes campos” (Bourdieu, 2001, p. 67). De forma mais ou menos explícita, são estes princípios teóricos, metodologicamente legitimados a partir das suas respectivas fontes de informação, que permitem o irromper do conhecimento ao

possibilitarem, na consequência das suas características funcionais e processuais, o reconhecimento de propriedades comuns a todos os campos. A prática das ‘transferências metódicas’, tal como nos faz notar Bourdieu, é, inclusive, possível de ser reconhecida na *gênese* do percurso de tantos consagrados investigadores, percurso pelo qual se determinaram nas mais inovadoras pesquisas que foram desenvolvendo (Bordieu 2001).

É por esta perspectiva que, no concreto contexto disciplinar da *poética*, enquanto disciplina dedicada ao estudo do procedimento afecto à criação da obra artística, explícito âmbito empírico do nosso trabalho, nos autorizamos lembrar Aristóteles, seu fundador ‘ocidental’, e o quanto revela o seu tratado *Poética*, sobre a *transversalidade* dos saberes do filósofo, nele aplicada. Reportando-nos, pois, às ambições metodológicas interdisciplinares do nosso exercício, e porque de correlação poética e estética nele falamos, devemos também referir quanto é importante reconhecer, por tudo aquilo que implica, uma noção de *dimensão estética* aportada ao conhecimento. Tal se nos afigura melhor ser feito pela lapidar síntese afirmativa de Boaventura de Sousa Santos¹³: “Todo o conhecimento é auto-conhecimento” (Santos, 2007, p. 50). O que pretendemos defender deste modo?

A distinção entre ‘sujeito’ e ‘objecto’ já não é tolerável, e, nesta afirmação podemos, sem dúvida, reconhecer o legado da concepção cognitiva, ou cognitivista, das ciências¹⁴. A ciência dos nossos dias já não pode ser olhada na dicotomia do seu início na modernidade, onde o conhecimento objectivo, aquele que se proclamava assente apenas em ‘factos’ e ‘rigor’, desautorizava a ‘subjectividade’ dos *valores humanos*. Hoje é necessário considerar que “o objecto é a continuação do sujeito por outros meios.” (2007, p. 52). Tal como aprendemos com Sousa Santos a explicação da realidade não encontra na ciência moderna a sua única possibilidade “e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia.” (2007, p. 52). É deste modo que, com Sousa Santos, queremos também poder afirmar que a “ciência não descobre, cria” (2007, p. 52). É somente com esta consciência, sustentada pelas potencialidades de um método interdisciplinar, que o conhecimento a que aspiramos pelo nosso exercício se deseja científico. E é neste sentido que, por ele, esperamos alcançar da arte cinematográfica uma melhor compreensão dos termos em que verdadeiramente se constitui: os termos de um exercício de síntese conceptual e formal, explicitamente objectivado para uma correlativa e extraordinária experiência de síntese sensorial e cognitiva.

Para o desenvolvimento desta ambiciosa tarefa, o nosso exercício de análise teórica - que se revê na proposição de Sousa Santos onde o objecto, aqui artístico, se compreende como continuação do sujeito por outros meios, no nosso caso poéticos e estéticos - dedica-se à evidenciação dos termos empíricos pelos quais se procura elaborar um inovador trabalho reflexivo dirigido à *correlação* da criação cinematográfica e do comportamento espectral.

Composto em duas partes, na primeira procura-se delinear o campo empírico da poética, bem como os termos da sua correlação disciplinar à estética cinematográfica. Esta correlação é diacronicamente desenvolvida a partir do contexto disciplinar da poética, até ao seu encontro com as possibilidades cognitivistas da abordagem neo-formalista dirigidas ao exercício analítico em poética cinematográfica. O objectivo desta primeira parte é o de legitimar os dados e os instrumentos empíricos, que permitam apontar, inscrito no procedimento criativo, o reconhecimento de uma matriz congénita, enquanto elemento influente e conformador da correlação criação e recepção da obra artística, bem como da sua possibilidade interventiva aquém processo de raciocínio, deliberativo, culturalmente restrito. O dimensionamento da concepção e recepção da obra cinematográfica, a partir do reconhecimento das potencialidades biológicas de uma matriz congénita inerente à correlação poética e estética cinematográfica, visa, deste modo, ampliar os parâmetros da reflexão em torno da experiência cinematográfica.

Na persecução dos objectivos da primeira, a segunda parte do trabalho propõe uma perspectiva para a reflexão da experiência cinematográfica, que se desenvolve a partir de um novo instrumento de análise teórica, correlacionado aos dois universos que mais directamente estão implicados na actualização da experiência cinematográfica: o universo técnico e artístico da criação, e o universo perceptivo e cognitivo da recepção cinematográfica. Orientados por esta perspectiva, procuramos na *gênese* do conceito de sinestesia, os termos para a sua implicação correlativa aos dois universos referidos. A sinestesia, por analogia aos dois universos que a compreendem, o da comunicação poética e figurativa, e, o da condição neuronal e perceptiva, proporciona-se, desta maneira, na forma de um *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, como *referente conceptual*, cujas capacidades instrumentais, no âmbito da reflexão teórica dirigida a correlação dos processos poéticos e estéticos cinematográficos, se mostram de extraordinário alcance e interesse reflexivo.

Notas bibliográficas.

¹ Bordwell, David, (2008), *Poetics of cinema*, Routledge, New York.

² Rodowick, D., N., (2007) *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Massachusetts

³ Smith, G. M. (2003), *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, New York.

⁴ Moritz, William. Lecture notes, WRO99, Media Art Biennale. Wrodaw, Poland: 1999, *The Absolute Film*, Acedido a 15 de Agosto, 2010 em: <http://www.iotacenter.org/visualmusic/articles/moritz/absolute>

⁵ Crary, Jonathan, (1994), *Thecnics of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Massachusetts.

⁶ Rutherford, Anne (2003), *Cinema and Bodied Affect*, Acedido a 2 de Fevereiro, 2010 em: http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodyed_affect/

⁷ Basbaum, S. R., (2002), *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossomia*, Annablume Editora, São Paulo.

⁸ Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York. Retirado a 2 de Julho de 2009 em: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html.

⁹ Bordwell, David, (2008), *Poetics of cinema*, Routledge, New York.

¹⁰ Piaget, Jean, (1976), *Problemas gerais da investigação interdisciplinar e mecanismos comuns*, Livraria Bertrand, Lisboa, p. 141.

¹¹ Bourdieu, Pierre, (2001), *O poder simbólico*, Difel 82 Difusão Editorial S.A., Lisboa.

¹² Langer, Susanne, K., (1937) *An Introduction to Symbolic Language*, George Allen & Unwin LTD., London, p. 33, nossa tradução.

¹³ Santos, Boaventura de Sousa, (2007), *Um discurso sobre as ciências*, Edições Afrontamento, Lisboa.

¹⁴ Varela, Francisco, (1995), *Conhecer as ciências cognitivas, tendências e perspectivas*. Instituto Piaget, Lisboa.

1. Perspectiva teórica e disciplinar para a correlação poética e estética cinematográfica

1.1. Da noção disciplinar da poética à abordagem cognitiva neoforalista da poética cinematográfica.

O termo ‘poética’, pela sua etimologia do grego *poétikós*, significando “a virtude de fazer, [a arte] de criar, de produzir” a *poiésis*, enquanto “a criação, isto é, o mundo criado”¹, refere, em sentido amplo, o *procedimento* que se intenta na *criação*, ou seja, a prática a cumprir pelo Homem para que lhe seja possível o específico ‘realizar’ da obra, no domínio da arte.

A instauração disciplinar ocidental da poética constitui-se inicialmente com Aristóteles (384-322 a.C.), a quem sempre regressamos, pois, “de certo modo, toda a história da poética não passa da reinterpretação do texto aristotélico” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 95), prosseguindo, ainda na antiguidade clássica (latina), com Horácio (65-8 a.C.). Uma vez que durante a Idade Média são as interpretações sobre o legado de Aristóteles e de Horácio que maioritariamente orientam a sua produção empírica, só mais tarde, já a partir do Renascimento, é que a poética retoma o seu desenvolvimento com Lodovico Castelvetro (1505-1571) e Justus Scaliger (1540-1609). Progride, nas épocas seguintes, primeiro nas ‘Luzes’ do iluminismo com Gothold Lessing (1729-1781) e Johann Herder (1744-1803), depois no Romantismo com os irmãos Karl e August Schlegel (1772-1829 e 1767-1845), Novalis² (1772-1801) e Johann Hölderlin (1770-1843), até, por fim, alcançar o simbolismo com Edgar Põe (1809-1849, Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Paul Valéry (1871-1945), (Ducrot, Todorov, 2007).

A tradição disciplinar da poética refere, assim, “*toda a teoria interna da literatura.*” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 93). Cabe, então, à poética, enquanto disciplina de erudição empírica dedicada à investigação sobre o *proceder* afecto à *criação da obra artística literária*, a elaboração das ‘categorias’ que permitam, simultaneamente, a compreensão do que é ‘unidade’ e do que é ‘variedade’, isto é, quais as qualidades distintivas, em todas as obras

literárias (Ducrot, Todorov, 2007). Para tal, toma a obra individual como ‘exemplo’, e não como ‘termo definitivo’ das categorias elaboradas. Não é, pois, a obra *em si*, enquanto lugar de um determinado *texto* (a *urdidura tecidual* da obra), que preocupa o exercício teórico em poética. É antes a “teoria da descrição, que porá em evidência não só aquilo que todas as descrições têm de comum, mas também aquilo que as permite continuar diferentes” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 93). Como subsequente a esta prática, à poética torna-se então possível erigir o seu renovado contributo empírico ao procurar continuamente estabelecer um encontro entre categorias “de que não se conhece de momento qualquer ocorrência.” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 93).

Desta forma, procurando constituir-se não no ‘facto particular’ (a obra), mas nas ‘leis’ (princípios resultantes do encontro entre categorias) que dele dão conta, a poética define a sua ambição científica: *não a interpretação correcta das obras, mas a elaboração dos instrumentos que permitam a sua análise*. Por esta razão, o *objecto* da poética não se encontra no conjunto das obras existentes, mas antes no ‘discurso’, enquanto “*princípio de engendramento*” (Ducrot, Todorov, 2007, p.94) das obras, ou seja, o *objecto* da poética encontra-se na *prática* organizacional e funcional (o discurso), que ‘actualiza’ o *processo da criação* (o engendramento) da obra. Uma vez que se trata de uma ‘prática’, cuja natureza criativa nunca autoriza como definitiva, compreende-se, também, que à poética se lhe reconheça o estatuto de “uma disciplina teórica que as investigações empíricas alimentam e fecundam sem a constituírem.” (Ducrot, Todorov, 2007, p.94).

É nesta perspectiva empírica que procuramos considerar disciplinarmente a poética: *um aberto e actualizado campo de erudição empírica, erigido pela investigação que, tal como outros no âmbito das ciências humanas, na razão da sua constituição disciplinar, estabelece como objecto da sua ambição científica, não a obra em si, mas os princípios fundamentais e os instrumentos analíticos que permitem a compreensão sobre o procedimento afecto à criação da obra artística*.

Uma consistente e documentada perspectiva disciplinar da evolução histórica e filosófica da poética até ao seu encontro com o cinema, é possível encontrar em “*As Poéticas do Cinema*” de Carlos Melo Ferreira. Neste trabalho o investigador oferece uma sólida exposição do percurso disciplinar da poética, desde a antiguidade grega até à actualidade, onde é assumida “uma prospecção histórica dos seus conceitos *com a ideia de que o cinema é, por si mesmo, um ponto culminante da poética nos seu diversos entendimentos ao longo do*

tempo.” (Ferreira, 2004, p. 30). Não sendo esta a nossa orientação, pois, tomá-la seria optar por um longo desvio no espaço reflexivo de âmbito histórico, filosófico e semiótico, sem resultados essenciais para o estudo que procuramos erigir, fazemos referência a este trabalho de Melo Ferreira apenas para firmar o registo de que, o específico domínio da poética, tendo embora nascido no seio da literatura, constitui hoje, inequivocamente, um espaço disciplinar autónomo da reflexão teórica e produção de conhecimento que, devidamente legitimado em todos os domínios da arte, consagra também ao cinema uma justa parte da sua ambição empírica. Do ponto de vista do contexto histórico, ao nosso estudo interessa apenas, por meio de um apontamento bem mais modesto sobre percurso evolutivo da poética, situar o seu encontro com o âmbito empírico da actual perspectiva neoformalista dirigida ao estudo do filme, e dos fenómenos que lhe são respectivos.

Depois de *Poética*, o tratado fundador de Aristóteles, a antiguidade latina de Horácio propõe à reflexão teórica poética que esta seja englobada pela retórica. Atenta, então, aos procedimentos enfáticos da oratória, vai-se perdendo, assim, a preocupação com as questões intrínsecas aos *princípios de engendramento* do texto. Chegada ao séc. XVIII, em particular na Alemanha, a poética é integrada no âmbito disciplinar da filosofia, tornando-se, então, uma subdivisão da *estética* filosófica, na qual, todo o interesse relativo ao funcionamento concreto do texto se extingue. É partir do séc. XX que a poética se torna uma “disciplina teórica autónoma” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 96), e o seu percurso constitui-se, agora, com o contributo de diversas ‘escolas’, como o proveniente do formalismo russo, o do morfológico alemão, o do *new criticism* americano e inglês, e o do estruturalismo francês (Ducrot, Todorov, 2007).

O formalismo russo nasce e consolida-se entre 1915 e 1930. Este movimento, que se constitui maioritariamente com cerca de uma dezena de investigadores³ provenientes do ambiente académico de Leninegrado e Moscovo, recusa a literatura como o mero lugar onde se opera a transposição de outra qualquer série de questões como as que se definem pelos fenómenos biográficos (autorais), sociais, filosóficos ou religiosos. Para os formalistas o interesse reside na ‘literariedade’, isto é, o que se pode compreender como *específico* da obra literária. É Roman Jakobson (1896-1982) quem formula, em 1919, “o ponto de partida de qualquer poética: “«Se os estudos literários pretendem tornar-se ciência, devem reconhecer o *processo* como a sua personagem única.»”. (Ducrot, Todorov, 2007, p. 96). O formalismo russo dá assim início às investigações modernas, *não* as dirigindo à obra individual em si, mas

sim às suas estruturas narrativas, estilísticas, rítmicas e sonoras, incluindo, também, os aspectos históricos da evolução literária, bem como a relação entre a literatura e a sociedade (Ducrot, Todorov, 2007, p. 96).

Podendo situar-se entre 1925 e 1955, a escola morfológica alemã, encontra em Goethe (1749-1832) e nos seu escritos sobre literatura e ciências naturais a sua herança inicial. Porém, “uma certa recusa do historicismo, sob a influência de Croce e Vossler.” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 96), caracterizam esta corrente. A corrente morfológica alemã, preterindo as questões do ‘estilo’ autoral e históricas, incide mais sobre os ‘géneros’ e as ‘formas’ do discurso literário, para dar “uma atenção particular à matéria verbal do texto literário.” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 97).

O *new criticism* nascendo na primeira metade do séc. XX descreve, em grande parte, o movimento ‘crítico’ anglo-saxónico, que se revela “francamente hostil a qualquer teoria, e portanto à poética, que considere como sua tarefa exclusiva a interpretação dos textos.” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 97). É, deste modo, posto em causa na literatura o funcionamento do sentido, e, na ficção o problema do narrador. Posteriormente são confrontados, também, problemas respeitantes à *imagem* poética reportada às categorias ‘ambiguidade’, ‘ironia’ e ‘paradoxo’. De acordo com Ducrot e Todorov, o trabalho *Teoria da Literatura* (1955), dos investigadores Réne Wellek e Austin Warren, “é o resultado de uma dupla influência: indirecta, do formalismo russo; directa, do New Criticism.” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 97).

O estruturalismo francês, situa um predomínio de duas influências, a que se constitui pelo legado historicista e a que advém do impressionismo jornalístico. As influências deste predomínio revelam-se, no entanto, durante muito tempo contrárias a “qualquer desenvolvimento da poética” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 97). É a partir dos anos sessenta que, a influência do estruturalismo em etnologia e em linguística, a par de uma certa incursão filosófica na literatura, fazem surgir as primeiras análises estruturais. Esta renovação do estudo no âmbito da literatura, inevitavelmente ligado ao nome de Roland Barthes, retoma o interesse “pelas figuras retóricas, a versificação” e a “exploração das estruturas narrativas ou textuais” (Ducrot, Todorov, 2007, p. 97).

Recuperando o trajecto que conduz ao encontro entre a disciplina *poética* e a sua concepção na perspectiva neoformalista cinematográfica devemos voltar à perspectiva da disciplina erigida pelos formalistas russos. Sumariamente descrito por J. Aumont e M. Marie,

em *Dicionário teórico e crítico do cinema* (2008), a vertente formalista russa da poética visa definir, fundamentalmente, um projecto de estudo da literatura. Os seus principais traços são: o estudo dialéctico da obra, atendendo à forma como esta opera criativamente os processos poéticos ou literários com que se constitui; a obra considerada como arte observada no âmbito do seu exercício de regularidades e de carácter artístico; os critérios estéticos, dos quais faz depender o seu carácter artístico, tendo em conta os processos formais a que recorre para a produção de novas sensações; e, na consequência da anterior, a possibilidade de colocação do receptor (espectador) ante a experiência da obra como ‘estranha’, (origem do conceito de *ostranienyé*, traduzido também como estranhamento, ou distanciamento, e mais tarde, no neoformalismo de Kristin Thompson, por desfamiliarização).

Estas linhas fundamentais defendem ainda que, os processos artísticos em geral possuem uma determinada autonomia, o que quer dizer que, “têm uma «significação» ou valor próprios trans-históricos” (Aumont, Marie, 2008, p. 115). A intenção desta perspectiva é, segundo a citação de Chklovsky feita por Aumont e Marie, a de defender que “«A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a forma antiga que perdeu o seu carácter estético»” (Aumont, Marie, 2008, p. 115). É neste sentido que, na consideração dos formalistas russos, a obra pede ao processo de análise que visa compreendê-la, a sua incidência nos processos formais que lhe são respectivos. Cumprindo com esta perspectiva analítica, em 1927 é publicada a célebre compilação de estudos dedicada ao cinema, *Poetika Kino*.

Na década de sessenta surge, pela redescoberta do legado formalista russo, uma nova abordagem ao estudo do filme. De acordo com J. Aumont e M. Marie, é Noël Burch quem primeiro propõe um novo enquadramento analítico mais atento às estruturas formais do que à perspectiva interpretativa do filme. No entanto, o decurso das décadas de sessenta e setenta é ainda maioritariamente constituído por uma vertente plural que se conhece pelo nome de estruturalismo. A ideia de uma estrutura invisível, mas sistemática, defendida a partir do estudo antropológico das narrativas míticas por Claude Lévi-Strauss, é, neste período, associada ao modelo linguístico de Saussure. Desenvolve-se, assim, a análise estrutural que, no ‘recorte’ de enunciados contínuos (por referência aos mitos), procura por contraste (comparativamente), as diferenças e os distanciamentos nestes enunciados (as suas qualidades distintas). A análise estrutural aplicada então “a todas as produções significantes socialmente importantes” (Aumont, Marie, 2008, p. 98), procura a construção de grelhas que

não só possibilitem a interpretação, como o desenvolvimento de outras análises. Barthes na visão contemporânea do mito, e da moda, Lacan na perspectiva psicanalítica do inconsciente, Eco na visão moderna da publicidade, bem como Genette, Bremond e Durand, na abordagem à literatura, representam os nomes talvez mais salientes da análise estrutural desta época (Aumont, Marie, 2008).

O estruturalismo estende-se, assim, ao cinema inspirando, quer uma nova semiologia de ‘herança’ linguística quer a análise ‘textual’ do filme sob diversas orientações. No início de setenta, pelo trabalho inicial de investigadores como Peter Wollen e Stephen Heath, o estruturalismo alcança o espaço anglo-saxónico no qual, ainda nos primeiros anos de oitenta, é retomada para a elaboração da análise a “forma semio-linguística por numerosos investigadores” (Aumont, Marie, 2008, p. 99).

É já em plena década de oitenta que, pelo trabalho de investigadores como Noël Carrol, David Bordwell e Kristin Thompson, uma aberta recusa ao estruturalismo faz nascer uma nova perspectiva conceptual para a análise no âmbito dos estudos cinematográficos. O neoformalismo surge então com a necessidade de actualizar na poética uma nova e central perspectiva da disciplina dirigida ao estudo do filme. Para tal não só reconhece o legado do formalismo russo, na sua consideração pelas estruturas formais, estéticas, de relação entre obra e sociedade e evolução histórica, como também, se propõe legitimar a afirmação de que, tanto quanto as estruturas formais da obra, as componentes motivacionais e funcionais dos seus dispositivos, ou, se preferirmos, as componentes conceptuais e formais, devem interessar a perspectiva analítica. Para o neoformalismo a análise filmológica não pode obedecer a um método pré-estabelecido por qualquer disciplina, devendo antes ser conduzida por específicos métodos adaptados a cada obra cinematográfica. A consciência de que a narração no cinema se centra na actividade cognitiva desenvolvida no decurso do comportamento espectral, conduz, também, o neoformalismo, ao contacto com as concepções cognitivistas das ciências contemporâneas. É neste seguimento que entendemos pertinente proceder à explanação da concepção de Kristin Thompson⁴ sobre a *perspectiva neoformalista* no âmbito dos estudos cinematográficos.

Tal como é compreendido por Kristin Thompson, o neoformalismo, enquanto *perspectiva* analítica de ‘muitos métodos’, define um espaço de análise esteticamente orientado, que enquadra um conjunto de suposições tanto sobre as características distintivas como sobre as regularidades que constituem a obra artística. Mas também sobre os

procedimentos espectatoriais que visam a compreensão da obra, bem como sobre a relação da obra com o seu contexto de produção específico ou generalizado. Na possibilidade da sua ampla generalização, estas suposições passam a constituir os preliminares traços de uma teoria da arte cinematográfica. Por esta razão, no âmbito da concepção neoformalista, a necessária delimitação de uma *perspectiva conceptual* constitui o mais preliminar e fundamental passo, sem o qual dificilmente se torna possível dar início a um trabalho de análise dirigido ao estudo do filme, enquanto obra artística do universo cinematográfico.

Para a delimitação da perspectiva conceptual, em muito contribui o que entendemos por ‘filme’, o que entendemos pelo ‘modo’ como este é recepcionado, o que entendemos constituir a sua ‘relação’ com o mundo, e, em igual medida, o que entendemos ser o ‘objectivo’ fundamental da análise a que nos propomos. Deste modo, o ‘objecto’ filme, enquanto resultado da criação técnica e artística cinematográfica, o seu ‘processo’ de recepção reportado ao âmbito do comportamento espectatorial, as suas ‘determinações’ contextuais de âmbito cultural, social e histórico, e a ‘compreensão’ do que existe para lá da superfície aparente da coisa estudada, constituem, em inter-relação, as componentes fundamentais para a delimitação da perspectiva conceptual.

Recusando a orientação das especificidades disciplinares de espectro amplamente divulgado (linguística, psicanálise, filosofia, etc.) que, nos anos setenta, ‘pré-condicionavam’ os métodos mais usuais, e, desta maneira, os resultados do trabalho com eles desenvolvido, já no decurso dos anos oitenta o neoformalismo procura estabelecer na noção de *método*, um conjunto mais específico de procedimentos, aplicáveis ao trabalho analítico dirigido ao estudo do filme e seus respectivos fenómenos. David Bordwell e Kristin Thompson representam, de forma consagrada, a alternativa metodológica neoformalista, que definiu no interesse *subjectivo* pela obra o seu ponto de partida, afirmando que, em todos os filmes, existe sempre algo que *não* é possível explicar, muito menos partindo de suposições pré-estabelecidas enquadradas disciplinarmente. Dois procedimentos metodológicos gerais propõem, então, orientar o desenvolvimento do trabalho analítico neoformalista: aquele que permite desenvolver o trabalho a partir de uma específica perspectiva conceptual, procurando centrar o trabalho em objectivos mais gerais, e aquele que permite desenvolver um trabalho mais concreto centrando-o em um particular filme, procurando, por isso, objectivos mais definidos.

Sustentando que as *convenções* artísticas cinematográficas estão em constante progressão, quer dizer, que acompanham todo o processo da sua integração e actualização

sociocultural, bem como, em cada determinado período histórico desta realidade se constata na possibilidade da sua formalização numa infinda profusão de variantes, o neoformalismo recusa aceitar que, a uma qualquer perspectiva de análise, seja possível antecipar e explicar, de forma definitiva, todas as possibilidades da sua ‘actualização formal’ no filme. É neste seguimento que o neoformalismo, directamente influenciado pelo trabalho teórico literário dos formalistas russos, se constitui enquanto perspectiva analítica orientada pela estética, baseada em um conjunto de suposições sobre a natureza geral da arte. Assim, a análise neoformalista faz incidir o seu potencial na sua flexibilidade para lidar com toda a sorte de questões teóricas que são renovadamente colocadas por cada novo filme criado. A sua pretensão é a de progredir não só na capacidade de proporcionar novos dados técnicos sobre os filmes, mas também na capacidade de proporcionar novas respostas quanto às concretas possibilidades do filme enquanto forma de expressão artística. O neoformalismo não constitui, por isso, em si mesmo, um *método*, antes, é compreendido como um espaço de reflexão onde crítica e análise teórica se inter-ajudam. Enquanto *perspectiva analítica*, e por isso, *não* ‘método’, o neoformalismo procura oferecer um conjunto de suposições gerais sobre a forma como as obras artísticas estão estruturadas e sobre a forma como estas obras funcionam de modo a obter determinadas respostas do comportamento espectral.

Na abordagem neoformalista a distinção comum entre arte erudita, ou ‘cultura’, e arte não erudita, ou ‘popular’, não é tida em determinante consideração. Antes é reconhecido que as duas vertentes são inter-dependentes, inter-dependência esta que hoje mais facilmente se reconhece, enquanto razão de um ‘denominador comum’ no âmbito das perspectivas analíticas defendidas pela teoria filmológica contemporânea. No neoformalismo, ante a influência deixada pelos formalistas russos, a componente estética da obra é compreendida com o contributo mais geral das teorias que se ocupam dos processos da mente humana e do seu envolvimento com os aspectos socioculturais mais estruturantes das sociedades modernas. Deste modo, procura a fundamentação empírica para as noções basilares que melhor permitam a compreensão da obra cinematográfica e as respostas espectraliais que lhe são dirigidas, tendo em conta os seus concretos contextos socioculturais e históricos. À concepção neoformalista é contrária a suposição de que, no domínio da arte, seja possível conceber critérios estéticos fixos e permanentes. É neste sentido, pois, que o neoformalismo se determina, com a consciência dos seus limites e capacidades, em propor explicações sobre os aspectos estéticos da obra e da sua relação como o mundo.

Na mesma orientação analítica neoformalista, o leitor, o espectador, o observador, ou se preferirmos subsumi-los numa palavra, o *receptor*, enquanto o que, voluntariamente, disponibiliza a sua actividade perceptiva e cognitiva para a obra artística, assume uma caracterização activa. A sua capacidade de resposta à obra de arte é considerada no âmbito da experiência perceptiva, emocional e cognitiva, inter-relacionada a diversos níveis que se cumprem, quer através do contacto com outras obras quer no decurso desenvolvimental da sua vida quotidiana. Ao receptor se reconhece, assim, a razão da sua extraordinária capacidade de responder aos indícios, pistas, sinais ou estímulos da obra cinematográfica.

No âmbito do comportamento espectral, o espectador comete-se a uma série de actividades perceptivas sensoriais e cognitivas que em muito contribuem para o efeito final da obra cinematográfica. Por isso, o filme não é nunca pensado sem esta consideração superlativa, na qual está implicado que, a ‘criação’ cinematográfica tem sempre em conta a ‘recepção’ cinematográfica, e que, a recepção cinematográfica, sobre certos aspectos, é quem ‘conclui’ a criação cinematográfica. A dupla natureza técnico-artística da obra cinematográfica não pode, pois, deixar de ser, como é próprio ao amplo domínio da arte, de uma natureza *correlativa* entre criação e recepção.

Pelo comportamento espectral, a actividade solicitada ao espectador é de grande variedade, reportando-se esta a domínios conscientes e inconscientes, de múltiplos privilégios psicológicos, fisiológicos, sensoriais e cognitivos. Os aspectos fisiológicos compreendem um amplo campo de respostas automáticas, e *obrigatórias*, da percepção sensorial e cognitiva, sem as quais não seria possível, por exemplo, a percepção do movimento, do espaço ou do tempo. Não existe forma introspectiva, consciente, de alcançar o natural nível profundo destas respostas, das quais tanto dependem os ‘poderes’ da realidade cinemática do *medium* filme. O domínio pré-consciente das respostas espectatoriais são de igual importância para a análise neoformalista. Este difere do fisiológico pelas suas características que o deslocam do plano automático e inconsciente, para o plano não deliberativo do imediato e do consciente; reconhecer os mesmos personagens em contextos muito distintos, reconhecer que se trata de um movimento de câmara e não do elemento cenográfico (exterior ou interior) são tarefas do domínio pré-consciente. Os processos do domínio consciente reportam-se, como é evidente, às actividades mentais levadas *conscientemente* a cabo; eleição de personagens ou situações favoritas, esforços de compreensão e interpretação, ou processos de inferência prospectiva, reportam-se assim à vastidão dos processos conscientes. Na perspectiva da análise

neoformalista a arte tem como propósito, o estímulo de todos os domínios, porém, os processos conscientes são, geralmente, considerados os mais importantes, uma vez que é para eles que a obra pode dirigir, mais facilmente, a profusão de dispositivos que actualiza.

Na concepção neoformalista, o fenómeno da emoção é compreendido nos termos em que é proposto pelas ciências cognitivas. Por esta razão, a experiência estética é compreendida ante a possibilidade da sua experienciação sustentada pelo desempenho cognitivo da emoção. Por isso se compreende a recusa à ‘contemplação estética’ como referência no estudo neoformalista do filme. Este adopta antes, como motivo evidente de interesse, os níveis de alteração do comportamento perceptivo, emocional e cognitivo no decurso da experienciação da obra artística. É desta forma que é legítimo considerar a perspectiva neoformalista, uma perspectiva analítica de inequívoca caracterização cognitiva.

No âmbito da interpretação, o neoformalismo recusa a incidência de uma qualquer particular corrente, como a psicanalista, ou a marxista, uma vez que entende condicionarem previamente os resultados da análise, conduzindo a inevitáveis perspectivas de natureza tautológica. Desta forma, também, o neoformalismo difere explicitamente de outras abordagens analíticas onde a interpretação se constitui como um instrumento crucial.

A distinção entre forma e conteúdo não é considerada, no neoformalismo, nos mesmo termos e importância com que pode ser constatada em outras perspectivas analíticas. Tão pouco defende que o ‘significado’ é o imperativo final da obra. Forma e conteúdo são considerados em uma concepção de unidade (estruturada e estruturante), onde o ‘significado’ representa apenas uma das componentes do resultado formal da obra acabada. Deste modo, o significado interessa ao neoformalismo na medida em que é compreendido como uma componente do ‘processo dinâmico’ da obra, e que esta usa para dotar as suas componentes formais com a capacidade de impulso, de denotação ou de conotação.

Na concepção neoformalista os ‘significados’, tal como *qualquer outro aspecto do filme*, são compreendidos na qualidade de *dispositivos*. Kristin Thompson, estabelece no termo ‘dispositivo’, a referência a qualquer elemento, ou estrutura, que efective um determinado desempenho no filme, seja este um movimento, ou enquadramento de câmara, uma qualquer componente imagética, verbal, sonora, temática, estilística, cenográfica, etc.. Para o neoformalismo *todos* os dispositivos, quer usados pelo medium artístico quer resultantes da sua organização formal, são potenciais indutores de efeitos a considerar na

construção do filme. Os dispositivos podem ser compreendidos ante duas concepções: enquanto dispositivos determinados pela *função* ou pela *motivação*. A análise da motivação e da função que determinam os dispositivos no filme constitui o permanente e central objectivo da perspectiva analítica neoformalista a que o investigador deve submeter a interpretação.

Para concluir pretendemos apenas referir que, das obras cinematográficas mais amplamente desafiantes e originais, às mais conservadoras e plenas de clichés, na abordagem neoformalista todas são consideradas com o mesmo grau de rigor analítico. A análise neoformalista propõe-se explicitar quais os pontos determinantes da obra, bem como, a partir do seu reconhecimento no contexto fílmico, observar quais as possíveis respostas mais salientes do comportamento espectral que lhes são dirigidas. É neste sentido que o neoformalismo afirma não analisar *estruturas formais estáticas* (imputadas ao significado da expressão ‘a arte pela arte’), mas antes a *interacção dinâmica* entre as *estruturas conceptuais e formais do filme* e o *comportamento espectral* que estas provocam, mesmo quando, ante a originalidade e a complexidade de certos filmes, estes desafiam os limites das possibilidades e expectativas do comportamento espectral.

Deste modo, sem a pretensão de se constituir como uma teoria completa e unificadora, o neoformalismo, dirigido ao estudo do filme e aos seus múltiplos géneros e fenómenos constituintes, propõe-se como uma abordagem conceptual e analítica de adequação ontológica, *onde se procura a reflexão sobre as propriedades mais gerais do objecto cognoscível* (a obra técnico-artística cinematográfica e seus respectivos fenómenos), epistemológica, *onde se procura a reflexão sobre a origem e etapas do cognoscível, bem como da sua relação com o cognoscente* (a relação da obra com o homem), e estética, *onde se procura a reflexão sobre o objecto artístico considerando as suas qualidades preponderantes e influentes sobre faculdades sensoriais e cognitivas humanas* (uma reflexão sobre o domínio do ‘sensível’ enquanto ‘a’ *essência* da obra de arte).

Na perspectiva neoformalista a sempre presente preocupação pela aprendizagem, pelo renovar dos instrumentos reflexivos, e pelo aprofundar a compreensão dirigida aos mais distintos fenómenos da obra cinematográfica, constitui-se como a força impulsionadora do seu desenvolvimento e actualidade. É neste sentido que a análise neoformalista procura desafiar os limites estabelecidos pelos contributos analíticos anteriores, tendo como ponto de partida a noção de que não existem leituras ‘simples’, capazes de explicar e resumir simplificada e definitivamente as mais diversas estruturas formais e conceptuais de um

qualquer filme. O trabalho neoformalista procura na obra, sistematicamente, os seus elementos mais subtis e complexos, propondo a sua observação a partir dos mais variados pontos de vista. É desta forma que se torna possível desenvolver novas capacidades de observação e novas perspectivas conceptuais que, por fim, permitem propor à reflexão e ao exercício analítico humanístico novas hipóteses e novas concepções, quer sobre as relações das estruturas formais e conceptuais que constituem um filme quer sobre o sempre renovado e significativo poder e alcance destas estruturas na, e pela, obra cinematográfica.

1.2. A concepção de uma matriz congénita na correlação dos domínios poético e estético.

Aristóteles é já, no período da *Poética*, na medida em que a datação das suas obras assim o permite estabelecer, o autor de *De Anima*. A necessidade desta observação é a de fazer notar que, para o filósofo da *Poética*, a *alma* humana “é já a entelêquia do corpo, e, portanto, em que o corpo e alma constituem uma unidade substancial.”⁵. A poética, enquanto disciplina votada à compreensão do *criar* artístico revela, assim, já na sua génese aristotélica, o reconhecimento de uma *influyente* particularidade ‘matricial’, resultante de um legado *natural* do corpo, à unidade substancial ‘corpo/alma’. Este legado natural é intrínseco às *causas geradoras* da poesia, ou, se preferirmos, intrínseco às próprias *fundações* das estruturas conceptuais com que a ‘alma’ humana manifesta e desenvolve o procedimento criativo dirigido à produção da obra artística. É neste sentido que, para Aristóteles, a poesia promana da manifestação expressiva de duas *causas naturais* no Homem.

“13. Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.”⁶

Imitação e comprazimento pelo imitado, estabelecem, assim, o correlativo binómio da *criação poética e poesia criada*, cuja matriz se revela de natureza *congénita*. O imitador, o *poeta*, o *criador* poético, é, por conseguinte, um ser consciente da influência da natureza ‘congénita’ da matriz, na base do seu *procedimento criativo*, com o qual faz ‘nascer e resultar’ a obra poética, a *poesia*. A *criação poética* não traduz, por isso, o mero exercício racional, fundado no puro esmero intelectual, promanando da capacidade deliberativa de uma mente, apartada das ‘faculdades do corpo’, mas antes, traduz sim, um procedimento intelectual *consciente* das qualidades ‘congénitas’ da matriz, com a qual se funda, e a partir da qual se desenvolve.

Nos comentários que Eudoro de Sousa nos disponibiliza sobre a *Poética* de Aristóteles, é lembrada a recusa deste filósofo à “teoria da inspiração [...] com invocação às Musas” (Sousa, 2008, p. 155), enquanto fonte (divina) da criação poética, que Demócrito e Platão preconizavam. Diz-nos que Aristóteles, na verdade, em recusa à inspiração divina, insiste sobre o fundamento da poética situado na natureza ‘congénita’ da imitação: “ao atribuir-lhe, por sua vez, uma causa intelectual: «o homem apreende por imitação as

primeiras noções... (por isso) contemplamos com prazer as imagens mais exactas... causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, aos demais homens»” (Sousa, 2008, p. 155-156).

Mas é ainda necessário referir que Eudoro de Sousa diz-nos ser possível entender-se como provável segunda causa congénita da poesia, não o comprazimento pelo imitado, pois, este pode ser situado em correlação com a primeira, a imitação, mas a *harmonia* e o *ritmo* que “são próprios da nossa natureza, correspondem a uma disposição psíquica natural do Homem. [.../...] A sequência [do texto aristotélico], efectivamente, decorre no mesmo sentido: «os (de entre os homens) mais *naturalmente propensos*... [ao ritmo e à harmonia] ...deram origem à poesia” (Sousa, 2008, p. 156).

Uma *predisposição natural* para o *ritmo* e para a *harmonia*, estabelece-os, no âmbito da congenialidade, como componentes conceptuais ‘congénitas’, cujas qualidades *disposicionais, temporais e espaciais*, não só são *naturalmente* inerentes à imitação, enquanto estruturantes deste específico ‘proceder’, mas também ‘natural e imediatamente’ *reconhecíveis* pelo comprazer, na substância, na *matéria perceptível* da obra artística. Assim se compreende, também, a natureza e possibilidade da ímpar correlação dos comportamentos do criador e do receptor da obra artística. As mais distintas obras de música, de dança e de poesia são incontestáveis provas da inerência e natureza correlativa destas componentes e das suas qualidades, usadas pelo procedimento criativo como os elementos estruturantes da ‘imitação perfeita’, tenha esta, no início, procurado responder à mais exacta representação figurativa, tenha, com o advento da modernidade, procurado responder às necessidades conceptuais da sua formalização mais abstracta. O filme enquanto obra artística cinematográfica, vive *igualmente* da evidenciação da inerência e natureza correlativa das qualidades temporais, espaciais e disposicionais, do ritmo e da harmonia, nas suas mais distintas manifestações conceptuais e formais.

É importante sublinhar que Aristóteles, o filósofo de *Poética* (e de *De Anima*), é o mesmo que, tal como nos diz Eudoro de Sousa, apela no seu tratado *Metafísica* à consciência de que todos os homens desejam por *natureza*, e assim, *congenitamente*, ‘conhecer’. A propensão humana para a *sensibilidade*, é a prova de que as sensações “*e, mais que todas as outras, as da vista*” (Sousa, 2008, p. 156), nos aprazem por si só, *não* sendo necessário imputar-lhes outra ‘utilidade’. É nesta perspectiva que o ser humano entendido na *Poética*, *sente* prazer ante o imitado, já que *aprende* com ‘tudo’ o que a bem executada imitação

reproduz, seja esta desempenhada pela pintura, escultura, poesia, pois, “*mesmo que o objecto imitado careça de encanto. De facto, não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objecto; daí resulta que aprendemos alguma coisa*” (Sousa, 2008, p. 156).

Para Aristóteles é a perfeita *imitação* das ‘acções e da vida’, que numa palavra podemos subsumir no ‘mito’, o que mais importa na arte poética. Sem a imitação, na sua perfeição rítmica e harmónica, não se cumpre a função da arte. Sem ela não pode existir a *poesia* como expressão formal do mito, seja no género da tragédia ou da comédia. Sem ela os ‘gestos da criação’, isto é, o *proceder criativo*, não consegue ‘transmutar’ em objectos de contemplação, ou seja, não consegue trazer para o mundo da apreensão *sensível*, toda a sorte de ‘valores’ essenciais à Vida resultantes da experiência existencial humana.

Na tragédia, que Aristóteles compreende como a forma mais elevada da arte poética, os personagens não agem para imitar caracteres, antes, *incorporam* pela imitação, diversos caracteres, precisamente para que as acções (do mito) possam ganhar *vida*. É neste sentido que, na apresentação do mito, a composição ordenada e as acções e que o representam, *imitadas na perfeição* (e por isso dotadas de *vida*), constituem o que mais importa para a ‘arte’ da poética. E a finalidade que a arte, pela perfeita imitação, assim determina na tragédia, é a ‘purificação’ dos sentimentos de ‘terror’ e ‘simpatia’, tidos como referentes em lato espectro das componentes de *repulsa* e de *atração*, de todo o *jogo de tensões* que os mitos suscitam. É esta espécie de ‘purificação dos sentimentos’ preconizada pela imitação que, na arte poética, constitui o ‘segredo’ da catarse (Sousa, 2008).

Na concepção de Eudoro de Sousa a função da catarse percebe-se, deste modo, como não sendo tanto fisiológica ou hedonística, mas, sim “principalmente estética e finalmente gnósica.” (Sousa, 2008, p. 100). É neste sentido que, no âmbito da concepção aristotélica da poética, esta perspectiva conceptual da criação artística, que compreende como finalidade a *função* catártica, defende a ocorrência de um tipo de ‘conhecimento (gnose) pela sensação (estética)’. Esta perspectiva teórica sustenta, deste modo, a capacidade de, pela obra artística, se poder proporcionar um *resultar cognitivo*, que podemos legitimamente inferir por analogia, como uma *consciencialização*. Na perspectiva aristotélica, esta consciencialização torna-se possível alcançar quando é *naturalmente* reposto o equilíbrio emocional, anteriormente desestruturado pelas tensões em jogo que ‘apresentam’ o mito. Trata-se de legitimar uma capacidade, *congenitamente autorizada*, de ‘consciencialização’, que a *imitação* pode levar a

cabo quando configura na perfeição a “distância óptima entre o cognoscente e o cognoscível, que condicione o mais perfeito conhecimento do que é, ou deve ser, nas suas proporções naturais” (Sousa, 2008, p. 100). Para Eudoro de Sousa “A *Poética* parece autorizar esta interpretação pelas palavras em que Aristóteles nos fala da congenialidade da imitação.” (Sousa, 2008, p. 100).

Na concepção aristotélica, a catarse efectiva-se pela *paixão* que, enquanto *estado anímico* estruturado pela ‘emoção’, cumpre o papel de referente para a renúncia de uma tese de orientação pedagógica, pela qual se procura sustentar que os espectáculos dramáticos teriam como finalidade a aprendizagem, pela ‘razão’, isto é, o desempenho racional sobre uma qualquer noção. Para Sousa, quer em *Poética* quer em *Política*, Aristóteles “não permite que dele se extraiam documentos e nele se baseiem argumentos de quaisquer virtudes docentes da arte.” (Sousa, 2008, p. 101). Aristóteles defende que a obra artística pretende ‘consciencializar’, por meio de um “*não aprender, mas sofrer*” (Sousa, 2008, p. 101).

Só que esta *fórmula proposicional* «não aprender, mas sofrer», que se reportada ao domínio ‘estético’ (*aesthesis* grega, relativa à sensação) das obras ‘poéticas’, ou seja, de arte, e, mais incisivamente, à sua função catártica, ultrapassa amplamente a redutora simplicidade aparente da sua formulação, pois, o que por ela é evidenciado é uma *vivência*, um *acto de experiência constituidor de conhecimento*, pelo qual se procura fazer ver que, a capacidade humana de *apreensão mental* que conduz à *aprendizagem* (e que compraz aos filósofos e aos de mais homens), no *específico* âmbito da arte, não promana do ‘puro exercício lógico e racional’, mas antes de uma ‘congénita capacidade de consciencialização’, que se forma com as ‘primeiras noções’, que nos alcançam por via das *sensações*, causadas pelas emoções e pelos sentimentos que a imitação perfeita oferece à percepção.

Alcança-se, assim, o carácter ontológico da arte, e é neste sentido que as *sensações*, as que conduzem a uma ‘singular’ *disposição de ânimo*, disposição pela qual é facultada uma determinada *consciência* do facto, se conformam, nessa disposição, como ‘primeiro conhecimento’, não *do*, mas *acerca* do facto. Porém, um não menos sólido e importante tipo de conhecimento. Blaise Pascal (1623-1662) ter-nos-á deixado, por ventura, uma sua reflexão muito próxima do que temos vindo a observar, que nos faz compreender a importância e valor deste tipo de *conhecimento*,:

“Conhecemos a verdade não apenas pela razão, mas também pelo coração; é desta última forma que conhecemos os primeiros princípios, e em vão, o raciocínio, que

não é para aí chamado, tentará combatê-los. [.../...] Porque o conhecimento dos primeiros princípios, como haver espaço, tempo, movimento, números, é tão firme como qualquer daqueles que os nossos raciocínios nos facultam. E é nestes conhecimentos do coração e do instinto que a razão tem de apoiar-se para neles fundar todo o seu desenvolvimento. [.../...] Os princípios sentem-se, as proposições concluem-se, e tudo com segurança, embora por diferentes vias. [.../...] Esta impotência [a do sentimento ante a razão] deve servir apenas para humilhar a razão, que quer julgar de tudo, mas não para combater a nossa certeza, como se apenas a razão fosse capaz de nos instruir.”⁷

Uma exposição exaustiva do carácter ontológico da arte, defendendo a perspectiva que apresenta a *congenialidade* como condição estruturante da *consciencialização* (enquanto resultado da *experiência estética e gnósica* proporcionada pela obra artística), não é o que se pode designar como uma matéria simples. Tão pouco nos é possível desenvolvê-la aqui em toda a profundidade que merece, uma vez que esta questão, por si só, que tem constituído matéria de reflexão de tantos e excepcionais trabalhos autónomos, consumiria por completo o nosso actual esforço dissertativo. Contudo, em reforço da nossa perspectiva, não gostaríamos de prosseguir sem deixar de referir que, no nosso parecer, Umberto Eco, em *A definição da Arte*⁸, reportando-se a uma concreta perspectiva sobre a doutrina estética assente no contributo filosófico de Luigi Pareyson (1918-1991), dá-nos uma sólida referência auxiliar para uma compreensão mais adequada e abrangente dos termos em que a *congenialidade* impregna as ‘possibilidades’ da experiência estética e gnósica da arte, para a ultimar com a capacidade de uma *consciencialização*.

Correndo o risco de uma síntese excessiva, Eco diz-nos que, na sua doutrina estética, Pareyson configura a produção artística como um “proceder através de propostas e esboços, interrogações pacientes da «matéria» (Eco, 1972, p. 18). Neste proceder, que nos remete para o conceito de *forma formante* presente na estética de Pareyson, o artista adopta uma pincelada, um verso, ou uma frase musical, como seus *pontos de partida*, que “só se tornam fecundos quando o artista os segura e faz seus - e faz da coerência postulada pelo ponto de partida, a sua própria coerência” (1972, p. 19). É deste modo, *interiorizando* a coerência dos seus pontos de partida, as suas ‘formas formantes’, que o artista pode, face às várias direcções a tomar na realização da obra, escolher a direcção “que lhe é congenial, e que, por isso, será a única realizável.” (1972, p. 19). A dialéctica ‘pareysoniana’ que se reconhece na relação *artista - forma formante*, assenta, segundo Eco, “num conceito objectivo da natureza e na convicção de uma profunda congenialidade da acção humana com as leis naturais das

formas;” (1972, p. 19). Podemos reconhecer esta afirmação corroborada por Luigi Pareyson, em *Conversaciones de estética*, quando defende que “só a «congenialidade» pode proporcionar a possibilidade de um encontro e uma compreensão, ainda que sendo amplamente difícil, mas não impossível, instituir uma «congenialidade» de algo que já não subsiste nem natural nem historicamente.” (Pareyson, 1988, p. 19, nossa tradução). Pareyson insiste no facto de não se poder reduzir a arte à simples comunicação (o que confirmaria a sua, nos termos de Eco, mera *recepção mecânica e criação idealista*), pois, fazê-lo seria alterar a própria noção de arte, conduzindo-a à perda do seu valor, duração e universalidade: “Privar a arte do seu carácter excepcional [que defendemos como *ontológico*] é privá-la também da sua universalidade e perenidade” (Pareyson, 1988, p. 58, nossa tradução). Por esta razão, para Pareyson, a comunicação não esgota a *essência* da arte, uma vez que a arte consiste, precisamente, “menos em expressar do que em revelar, menos em concluir que em começar, menos em reflectir que em fundar.” (Pareyson, 1988, p. 58, nossa tradução). Revelando, começando e fundando, a arte inaugura na realidade existente uma nova realidade, para nos ensinar uma nova forma de humanidade pela qual descobrimos um mundo novo (Pareyson, 1988). É neste sentido que o poder da arte, por muito que esta esteja sujeita a particulares determinações sócio-históricas, não consiste em concluir uma época, pois, desse modo a arte morreria na sua época, “arrastada por esse mesmo tempo que queria deter e fixar em expressão” (Pareyson, 1988, p. 58, nossa tradução). O poder da arte consiste antes, tal como temos vindo a expor em observância ao seu carácter ontológico, em “abrir o tempo e começar uma época, no sentido em que esta é em si um tempo novo e uma época nova. A arte tem o poder de «começar» porque ela é um começo: é «inicial», mais ainda, é - dizendo de outro modo - «iniciática», não só porque é «original», antes mais porque é «originária.»” (Pareyson, 1988, p. 58, nossa tradução).

Esta afirmações de Pareyson ajudam-nos a compreender a exposição de Eco, em *A definição da arte*, que trabalha ainda sobre o legado de Raymond Bayer (1898-1960), através qual somos conduzidos à consciência de que a experiência estética pode ser entendida como “uma prospecção, uma pesquisa, um movimento, uma heurística” (Eco, 1972, p. 96), e, por isso, “De autenticamente estético, só a relação” (1972, p. 96). Mas, uma relação que nos faculta a experiência do objecto de arte, experiência pela qual o objecto não se entende fechado na sua configuração formal em uma qualquer definitude originária, o que reduziria o ‘conhecimento’ facultado pela interpretação do objecto em mero ‘reconhecimento’. Antes, o objecto reconhece-se como lugar de uma *experiência aberta*, onde a inteligência impregna o

“elaborado que se explicita” (1972, p.97) inteligência que acabará reabsorvida pela percepção. É neste sentido que podemos compreender como se pode levar “muito mais longe o problema da percepção, interpretando-a em termos de inteligência” (1972, p.97).

Mais inteirados do carácter ontológico da arte, e da característica de congenialidade que este inscreve no procedimento artístico, prosseguimos agora, novamente, com o auxílio das reflexões de Eudoro de Sousa. Tal como nos faz notar pelos seus comentários na *Poética* de Aristóteles, observamos também que no *drama* da arte poética, e, no *drómena* (representações dramatizadas) do acto ritual, a criação humana parece fazer coincidir, na arte e na religião, o propósito estético da *catarse*. Quer na experiência da arte quer na da religião, *emoções e sentimentos* se entregam ao Homem como processo de *consciencialização* ‘acerca’ dos segredos do mundo, consciencialização esta que no início é *estética*, o que significa dizer que se inicia sensorialmente, ou, é proveniente da actividade da percepção sensorial, para culminar, por fim, em *gnósica*, o que quer dizer, integrando o âmbito dos processos cognitivos, capazes de facultar um tipo de conhecimento *prospectivo*, heurístico, que podemos imputar às possibilidades da *intuição* humana, isto é, um tipo de conhecimento não proveniente dos exercícios lógico-rationais, ou seja, essencialmente deliberativos,.

E nesta perspectiva, que situa em relação arte e religião, não podemos deixar de lembrar Mircea Eliade, o historiador das religiões que nos faz notar que a *emoção estética*, ainda que de origem profana, e mesmo que de forma não consciente, quando perspectivada no ‘desejo ritual’ de *alteração do regime sensorial*, como aquele que nos pode proporcionar também a arte em geral, ou a sua forma particularizada pelo cinema, corresponde a uma intrínseca tendência hierofânica do Homem, que orienta a sua experiência vivencial na direcção do sagrado, ou do místico⁹. Diz-nos o historiador das religiões que, “O cinema, esta «fábrica de sonhos», retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o Herói e o Monstro, os combates e as provas iniciáticas, as Figuras e as Imagens exemplares” (Eliade, 1983, p. 212), para, tal como a literatura, projectando o Homem em outros *ritmos* e outras *histórias*, conceder-lhe a possibilidade de ‘cumprir’ o seu desejo de uma *nova* experiência vivencial. Não é difícil perceber aqui os propósitos da função catártica. Só que, para Eliade, esta ‘vivenciação’, experienciada como *nova*, como *exemplar*, é perspectivada como experiência *iniciática*, e é como tal que, mesmo no homem moderno, a-religioso, profano, não crente, resulta impregnada de ‘espiritualidade’.

Para Mircea Eliade, a iniciação, enquanto fenómeno ritual, está de tal forma “estritamente ligada ao modo de ser da existência humana que um número considerável de gestos e acções do homem moderno ainda repetem quadros iniciáticos.” (Eliade, 1983, p. 215). São estes, “a «luta pela vida», as «provas» e as «dificuldades»” (Eliade, 1983, p. 215), em suma, toda uma tipologia de *experiências vivenciais* que, ao entravar o seu natural caminho, “uma vocação, ou uma carreira, repetem de algum modo as práticas iniciáticas.” (Eliade, 1983, p. 215). Podemos reconhecer aqui, o mesmo enquadramento conceptual aristotélico do mito e da catarse na arte poética, que situa o homem naquele ‘*não aprender, mas sofrer*’ e lhe possibilita a *vivência constituidora de conhecimento*:

“é em consequência dos «golpes» que recebe, do «sofrimento» e das «torturas» morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem se experimenta a si próprio, conhece as suas possibilidades toma consciência das suas forças e acaba por tornar-se ele próprio, espiritualmente adulto e criador (trata-se bem entendido da espiritualidade tal como é entendida no mundo moderno).” (Eliade, 1983, p. 215)

Por isso, na concepção de Mircea Eliade “Um homem unicamente racional é uma abstracção; jamais o encontramos na realidade” (Eliade, 1983, p. 216). Arte e espiritualidade encontram, assim, para os seus distintos universos formais, uma solidariedade conceptual de carácter ontológico, não subjugada pela pura racionalidade, e que, antes de tudo, partilha ‘congenialmente’ uma *incorporada* experiência do mundo.

A catarse, como efeito último da grande obra de arte, não pode, pois, deixar de ser reflectida sem ser perspectivada no âmbito da recepção da obra. A nossa reflexão deve assim progredir mais incisivamente no contexto disciplinar da estética para melhor cumprir a explicitação desta componente fundamental do pensamento aristotélico.

A função catártica da experiência artística, reconhecida na forma de uma ‘consciencialização’, recebe, também na reflexão de George Lukács¹⁰, um papel de evidente importância. Trate-se de poesia, de música, arquitectura ou pintura, ou de cinema, pois a estética de Lukács, o considera igualmente, a obra artística introduz o ‘receptor’ (o leitor, o ouvinte, o espectador, em suma, aquele que voluntariamente se disponibiliza para a obra *experienciando-a*) em um ‘mundo’ ao mesmo tempo novo e familiar.

“Os diversos meios homogéneos [as obras enquanto *unidade* formalizada] podem diferir muito não só segundo as artes, mas também segundo as personalidades dos artistas e também das obras individualizadas; mas todos têm o traço comum de

transpor o receptor ao «mundo» particular de cada obra - pense-se nos elementos formais como a entoação, a exposição, etc., - vinculando-o, precisamente, na sua homogeneidade, pela sua intenção de orientação segundo o plano das vivências evocadas.” (Lukács, 1966, p. 493, nossa tradução)

Se o artista não consegue atingir a dimensão de *unicidade*, que dota a obra de ‘abrangência de mundo’ (a *homogeneidade* na obra), a obra resulta em fracasso de ‘doação’, ou seja, perde a sua força imanente e intrínseca de orientação. A função orientadora da unicidade da obra concentra, pois, não só a vivência, a experiência receptiva, no âmbito específico da obra (pictórico, audiovisual, etc.) como inclusive concentra esta vivência, refigurando-a, em determinados *momentos* da obra (na pintura o ‘espaço’ expressado por uma cor, na música a ‘harmonia’ expressada por uma melodia, no filme o ‘tom emocional’ expressado pela ‘imagem’ audiovisual, etc.). Trata-se de uma refiguração *qualitativa* das universalidades do mundo, que na obra só é possível alcançar por que é feita, precisamente, considerando as próprias e correlativas qualidades do Homem. Por esta razão:

“O poder orientador e evocador do meio homogéneo [a unicidade da obra] penetra na vida anímica do receptor, subjugando o seu modo habitual de contemplar o mundo, colocando-o diante de todo um «mundo» novo, pleno de conteúdos novos, ou vistos de modo novo, que o leva, assim, a receber esse mundo com os sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados.” (Lukács, 1966, p. 496, nossa tradução)

Os sentidos e pensamentos renovados, são também a expressão de um *papel social* que a função catártica pode assumir, e que nos termos de Lessing, citado por Lukács, surge como “transformações das paixões em disposições virtuosas.” (Lukács, 1966, p. 500, nossa tradução). Porém, para Lukács, o conceito de catarse é bem mais amplo (e não tão crente na ‘virtude’ da catarse). “Como em todas as categorias importantes da estética, também na catarse se comprova que a sua origem primária está na vida, não na arte, à qual chegou por aquela.” (Lukács, 1966, p. 500, nossa tradução), e por isso, pode tanto cumprir, como no verdadeiro exemplo da vida, disposições virtuosas, como tenebrosas disposições.

A catarse não foi só na antiguidade grega de Aristóteles, um fenómeno constante e significativo, atentamente reflectido em relação à vida social (lembramos, em *Politica*, os comentários do filósofo sobre o ensino da música e do seu papel social), ela perdura, ainda hoje, como elemento presente entre “as forças formadoras da refiguração estética da realidade.” (Lukács, 1966, p. 500, nossa tradução). A obra de arte, na sua identidade conceptual e formal, concentra, em si mesma, quer a capacidade de estabelecer a sua própria

relação com a realidade objectiva, enquanto ‘totalidade’ da qual nasce (e, porque nasce precisamente dessa realidade objectiva) quer a capacidade de se dotar com a possibilidade de exercer uma intensa influência nas estruturas anímicas mais interiores e profundas do receptor. Assim, o papel da catarse deve ser compreendido no âmbito geral da arte, tal como nos lembra Lukács, pela sua tremenda capacidade de conduzir a um estado de *consciencialização*, a partir das mais diversas obras em todos os seus domínios. Pela catarse a obra de arte *pode*, (não necessariamente determina) ultrapassar as barreiras levantadas pela história cultural e social de cada um. O que é *profundidade* na obra de arte reconhece-se pelo efeito catártico, da experiência estética e gnósica que a obra proporciona, ou seja, pela sua capacidade de promover, no receptor, a consciencialização acerca dos mais intrínsecos fenómenos humanos.

A arte dedicada, desta forma, à adequada conceptualização e formalização da sua dimensão estética é, por isso, uma permanente e actualizada conquista sobre a realidade objectiva que constitui o mundo dos homens. Esta conquista formaliza sistematicamente nas obras de arte, pela infinita intensidade dos conteúdos que torna disponíveis, um ‘juízo’ universal sobre a realidade do Homem, juízo que, ainda que imediato e breve, pois, dura enquanto dura o seu contacto com a obra, lhe é facultado esteticamente, isto é, um juízo universal que promana da mais perfeita adequação do seu comportamento perceptivo sensorial e cognitivo dirigido à obra de arte. Assim nasce, pelo processo de criação que se convoca na arte, a forma *incorporada* de um conhecimento *acerca* do mundo. Não só de um mundo individualizado e pessoal, definido na estreita relação do sujeito e da obra, mas também de um mundo comungado e social.

“O mundo, mudo em si para os homens, e, a própria mudez do homem ante si mesmo e o mundo, com essa autoconsciência se dissolvem em uma nova capacidade de expressão. Esta autoconsciência abarca todas as alegrias e todos os sofrimentos que o homem pode experimentar e viver ante o mundo, e recupera, nas obras, aquela voz que eleva essa mudez específica em linguagem autoconsciente, e a articula no homem.” (Lukács, 1966, p. 543, nossa tradução).

É nesta perspectiva que podemos entender que, no que concerne à experiência cinematográfica, tomada como experiência artística de natureza sensorial e cognitiva, o poder estético e gnósico do filme, quando produz o seu efeito catártico *pode*, de facto, alcançar a capacidade de fazer irromper no receptor a consciência de um «mundo anímico» que, ainda que aquém deliberação, o (re)orienta de imediato no mundo da sua realidade concreta. Neste

sentido podemos dizer que o efeito catártico da obra de arte cinematográfica, faz imperar a sua capacidade de produzir um *memento vivere*, querendo dizer, a *vivência de uma disposição anímica, potenciada pela capacidade prospectiva inerente à sua componente rememorativa*. E isto porque, o efeito catártico não só não conduz à ablação da vitalidade receptora e da memória que a acompanha como, pelo contrário, ‘pela *purificação* dos sentimentos’, pode reconduzir a uma *intensificação dirigida* das paixões humanas, libertas das suas razões anteriores, estabelecendo-as agora, em conformação estética à obra, como a verdadeira *essência* do mundo *vivido*. Por isto Lukács nos diz que “o específico dos efeitos catárticos consiste em que se orientam à personalidade total [ontológica] do homem e, em regra geral, são capazes de provocar modificações dos seus interesses particulares, por via de uma influência na sua personalidade.” (Lukács, 1966, vol. 4, p. 213, nossa tradução).

Podemos perceber melhor, assim, as incisivas observações de Mircea Eliade quando nos faz ver que a arte e a espiritualidade, apesar dos seus distintos universos formais, deixam perceber uma solidariedade conceptual que partilha uma *incorporada* experienciação do mundo. Esta incorporada experienciação do mundo partilhada, é aquela pela qual se pode reconhecer que todo o campo da receptividade estética, na sua preponderância sensorial, não só está, nos termos de Lukács, *tecido* de interesses profundamente humanos, como, nessa razão, é contrário àquela pura trivialização idealista do interesse pela obra de arte, que procede de um certo desprezo espiritualista relativo a todos os fenómenos da vida (Lukács, 1966).

Temos insistido, no âmbito da recepção da obra de arte, na defesa de uma *incorporada experienciação do mundo* dotada de uma *qualidade gnósica*, isto é, uma experienciação que, auxiliada pelas potencialidades perceptivas do corpo, nos conduz a uma *consciencialização* ‘conhecedora’, ou seja, a um tipo de ‘saber’, *acerca* da verdadeira realidade humana no mundo. Contudo, esta insistência nunca deixou de ter presente que não é possível autonomizar a incorporada experienciação do mundo, da sua intrínseca conformação *histórica* e *social*, pois, considerar o corpo como ponto de partida é, obrigatoriamente, considerá-lo submetido às particularidades, características e determinações sociais, dentro do seu contexto histórico que, no fundo, são o que lhe permite a *plena significação da sua configuração expressiva*, isto, é a sua dimensão cultural. Assim, se um corpo pode, de alguma forma, proporcionar um qualquer conhecimento, ou saber, de valor *prático*, só pode fazê-lo na consideração das suas dimensões biológica, histórica e social, enquanto tríade fundadora de

tudo o que se subsume no termo ‘humano’. A arte, por mais excelente e revolucionária, sabemos, não é nunca independente desta tripla e interactiva estrutura.

A obra artística cinematográfica, na inseparabilidade da sua natureza dual técnica e artística constitui, mais do que qualquer outra, uma documentada e formalizada evidência desta confluência biológica, histórica e social. Assim, quando imputamos à ímpar capacidade artística da obra cinematográfica, as qualidades estéticas e gnósicas que nos proporcionam uma *incorporada* experiência do mundo, como forma de *conhecimento pelo corpo*, mas conhecimento de valor prático, não deixamos de ter presente que, o corpo a que nos referimos é aquele que, ligado ao mundo por uma relação de contacto directo, na qual a percepção sensorial e cognitiva desempenha um papel determinante, responde, simplesmente, como uma das formas possíveis de relação com a *totalidade* do que sabemos ser o *mundo*.

Deixemos claro, então, tal como nos é possível aprender com Pierre Bourdieu¹¹ que, se o corpo, pela realidade do seu comportamento orgânico, pode ‘produzir’ qualquer espécie de conhecimento prático, ou seja, pode conduzir à *compreensibilidade do mundo, tornando-o imediatamente dotado de sentido*, só pode fazê-lo, “porque o corpo, que, graças aos seus sentidos e ao seu cérebro, tem a capacidade de estar presente no exterior de si próprio, no mundo, e de ser impressionado e duradouramente modificado por ele, foi longamente exposto (desde a origem) às suas regularidades.” (Bourdieu, 1997, p. 119). Esta realidade dotou o corpo de fenomenais, complexas e abrangentes aptidões que, em consonância com as mais diversas regularidades do mundo, tornaram, *na prática*, o corpo ‘inclinado a’, e ‘apto para’, antecipar as regularidades do mundo nos “comportamentos que envolvem um *conhecimento pelo corpo*, garantindo uma compreensão prática do mundo inteiramente diferente do acto intencional de decifração consciente que comumente se liga à ideia de compreensão.” (Bourdieu, 1997, p. 120). (no contexto científico da sociologia, Bourdieu desenvolve este tipo de aptidões, através do seu conceito de *habitus*).

Compreende-se deste modo que, se o receptor possui uma qualquer possibilidade de *compreensão imediata* do ‘mundo’ proposto pela obra de arte, é, *também*, devido ao facto de as estruturas sensoriais e cognitivas que congrega nesse instante, possuírem, como sua qualidade intrínseca, a característica de serem, *igualmente*, produto da *incorporação* das estruturas exteriores (sociais e históricas) do próprio mundo. O mundo em que as estruturas sensoriais e cognitivas existem e com o qual inter-agem, e, igualmente, o mundo de onde promanam todas as *razões* formais e conceptuais da obra. E da mesma maneira se conformam

no mundo, os instrumentos conceptuais e formais de construção a que o criador recorre para realizar a sua obra. Criador e receptor *comungam*, neste sentido, o mundo. É possível, então, a partilha de experiência humana, no âmbito da experiência artística, não por causa de uma qualquer bem intencionada transposição fantasista imputada a uma excepcional osmose, mas sim porque *ambos comungam, mesmo para lá dos limites conscientes das suas distintas características, não só as congénitas estruturas sensoriais e cognitivas, mas também, a conformação destas às regularidades, estruturas e instrumentos do mundo.*

Em nada se vê diminuída, por isto, a obra artística, pelo contrário. Porque *incorporada*, a obra de arte vê reforçada e potenciada, nesta *correlativa* partilha de mundo, os fundamentos congénitos da experiência estética e gnósica em que se constitui, reforço este de bases tão concretas ao ponto de poderem elevar os poderes estéticos da obra no culminar do seu efeito catártico. Sobe-o desde início Aristóteles, que situou em causas ‘naturais’, ou ‘congénitas’, o poder e alcance da arte poética, apontando-as *correlativamente* na imitação e no comprazimento pelo imitado, bem como nas *pré-disposições* para o ritmo e para a harmonia, predisposições que, no âmbito do seu exercício abstracto, são já um reflexo de um domínio ‘congénito’ das categorias espaço-temporais, enquanto regularidades permanentes e transversais do mundo. É esta a estrutura conceptual da matriz congénita do processo artístico que desejamos sublinhar, matriz cujo poder e alcance impregna a correlação do desempenho poético e estético cinematográfico.

1.3. Delimitação do exercício analítico neo-formalista no âmbito da poética cinematográfica.

Na orientação que David Bordwell lhe inculca, orientação que adoptamos para a nossa dissertação, o trabalho de inquirição empírica dirigido ao filme recebe, de forma legítima, a designação de *poética do cinema*:

“Os programas de investigação de exercício reflexivo empírico têm sido levados a cabo por muitos outros eruditos no estudo do filme, talvez mais por historiadores do que críticos e teóricos, mas eu procuro responder às questões de um ponto de vista distinto. A esse ponto de vista eu chamo poética do cinema [.../...]. A poética parece-me proporcionar-se como um bom instrumento de abordagem a intrigantes problemas de médio alcance acerca do filme enquanto arte. Não nos oferece segurança contra os erros, mas ajuda a tornar os nossos erros corrigíveis. A Grande Teoria vem e vai, mas a inquirição imaginativa de qualquer tipo, baseada na poética ou não, sendo estruturada pelo argumento e pela prova, permanece o nosso melhor método para compreender o cinema, os seus autores, os seus espectadores e o seu lugar nas nossas vidas.” (Bordwell, 2008, p. 4, nossa tradução)

Bordwell defende, deste modo, o desenvolvimento do trabalho analítico no âmbito da *poética do cinema*, podendo este ser assim constatado com a mesma determinação fundamental da poética como disciplina de âmbito geral no estudo da arte, isto é, como disciplina que reconhece *o estudo do filme como obra de arte acabada, enquanto resultado de um processo de construção e organização, contemplando os princípios fundamentais aos quais este processo de construção e organização recorre para que o filme efective os seus efeitos e cumpra as suas funções.*

São estes os traços mais gerais para o exercício empírico que legitima a designação de *poética* como *cinematográfica*. E é também neste sentido que Bordwell afirma que, “Qualquer estudo dirigido aos princípios fundamentais, por meio dos quais são construídos os artefactos de qualquer *medium* representacional, ou, dirigido aos efeitos que promanam desses princípios, pode ser inscrito nos domínios da poética.” (Bordwell, 2008, p. 12, nossa tradução). É preciso sublinhar que Bordwell concebe os ‘princípios fundamentais’ que presidem à construção do filme, como *conceitos fundacionais* - “I’d argue that the principles should be conceived as *underlying concepts*” (Bordwell, 2008, p. 15, nosso sublinhado).

Observando, então, a concepção de Bordwell, os ‘princípios fundamentais’ são perspectivados como *conceitos fundacionais* que, por se reconhecerem, precisamente, nas fundações do *proceder criativo*, constituem, ou regulam, o *modo* como é ‘actualizada’ *toda* a diversidade de materiais usados no filme, bem como *todas* as formas possíveis em que estes nele cumprem a sua *performance*, na forma de efeitos e funções. Assim, é desta forma que os *conceitos fundacionais* exercem a sua influência, isto é, actualizando-se no filme como *dispositivos* conceptuais, e materiais, ‘performativos’, que são operados pela criação cinematográfica.

Ao *resultado perceptível*, que os conceitos fundacionais actualizados como dispositivos estabelecem no filme, Bordwell atribui a designação de *convenções*. Para este autor, as *convenções*, tanto no filme como em outros domínios do realizar humano, “situam-se na intersecção das distinções conceptuais e das práticas sociais.” (Bordwell, 2008, p. 15, nossa tradução), e, por esta mesma razão defende que, “Em grande medida, um exercício típico em poética [cinematográfica], toma como seu objecto um corpo de *convenções*...” (Bordwell, 2008, p. 15, nossa tradução).

O trabalho analítico sobre o procedimento criativo cinematográfico pode, assim, ser mais incisivamente delimitado nos termos de um *trabalho de investigação, dirigido aos aspectos conceptuais e formais do filme, que se constitui a partir do estudo do ‘resultar perceptível’ dos conceitos fundacionais actualizados pelo filme na estrutura exemplar das convenções cinematográficas*. A obra cinematográfica, considerada individualmente, toma o assim o lugar de ‘exemplo’ deste *resultar perceptível*, a partir do qual são estudadas as evidências sobre, e, o valor dos, *factos*, relativos aos respectivos conceitos fundacionais que o estruturam no filme.

No contexto da poética cinematográfica, enquanto disciplina empírica voltada para a produção de conhecimento no âmbito dos estudos cinematográficos, o nível de generalização, enquanto atributo de valor, aplicado aos dados apresentados pelo trabalho, é determinado tendo em atenção o tipo de fenómenos estudados e a perspectiva analítica adoptada (Bordwell, 2008). Porém, é necessário deixar claro que, em poética cinematográfica, como é compreensível, pois, não se trata de uma ciência experimental, nada impõe ao investigador que o nível de generalização que se lhe torna possível estabelecer tenha que responder, obrigatoriamente, aos mesmos critérios científicos que definem as leis das ciências da natureza. “Podemos fazer a asserção de que um conceito [.../...] é fundacional, mas as formas

pelas quais os cineastas os aplicam como princípios construtivos variam tanto que só nos é possível rastreá-los em tendências gerais.” (Bordwell, 2008, p. 15-16, nossa tradução).

Bordwell reforça, inclusive, a célebre posição de Deleuze¹² quando se questiona se os *princípios*, ou *conceitos fundacionais*, são ‘unicamente’ concebíveis como específicos do cinema. “Embora alguns investigadores em poética cinematográfica tenham assumido a distinção entre o cinemático e o não-cinemático, esta perspectiva não é postular da poética enquanto tal.” (Bordwell, 2008, p. 15-16, nossa tradução).

Ante a possibilidade de pôr em causa, no âmbito dos estudos cinematográficos, este tipo de concepção teórica dirigida aos fundamentos conceptuais do filme enquanto obra de arte, gostaríamos de lembrar com Gilles Deleuze que tal “observação não manifesta uma grande compreensão do que se chama teoria” (Deleuze, 2006, p. 356). A perspectiva sobre a noção de teoria dirigida ao universo cinematográfico que, em *Imagem-Tempo*, Deleuze nos oferece, e que desejamos partilhar, é a de algo tão concreto quanto o próprio objecto a que se dedica. Ela é, em si mesma, uma *prática*, uma prática dos conceitos. Por isso nos diz Deleuze que uma teoria do cinema “não incide sobre o cinema, mas sobre os conceitos do cinema que não são menos práticas efectivas ou existentes que o próprio cinema” (Deleuze 2006, p. 357). Estes conceitos que o cinema suscita vivem em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas. “É ao nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os géneros de acontecimentos.” (Deleuze 2006, p. 357). Os cineastas, quer no entendimento de Deleuze quer no nosso, são eles mesmos os grandes teóricos, os grandes autores, os “que falam melhor daquilo que fazem.” (Deleuze 2006, p. 357). Cabe-nos, por isso, tão somente, procurar compreender o *tanto* que dizem, e o *como* dizem, através das suas obras.

Muito embora ao trabalho em poética cinematográfica, com frequência, seja atribuído uma forma de análise que se deixa configurar nos termos de uma reflexão descritiva ou classificativa do filme, estruturada por modelos de causa/efeito, parecendo implicar por isso uma perspectiva analítica de natureza teleológica (sobre causas determinadas em fins), o facto é que, a poética cinematográfica não está, nem de longe, confinada apenas a uma vocação reflexiva desta natureza. O investigador não está impedido de erigir a sua argumentação sobre causas económicas, culturais, sociais, psicológicas, etc., as compreendendo como operando no filme enquanto *dispositivos estruturantes*, ou mesmo, enquanto *efeitos* (Bordwell, 2008). Por isso, é legítimo que o investigador procure dotar a sua

explanação com uma argumentação cientificamente estruturada. No âmbito dos estudos cinematográficos, “A explanação poética possui o mesmo valor que qualquer outro empreendimento empírico, envolvendo sempre a tentativa, em certo grau, de produzir conclusões.” (Bordwell, 2008, p. 17, nossa tradução).

Longe, assim, de corresponder somente a uma qualquer vertente crítica interpretativa, por muito que reconhecida a sua importância, a perspectiva empírica de David Bordwell, para o *projecto de investigação* enquadrado no âmbito da *poética cinematográfica*, compreende o *exercício analítico* que, não recusando os mais *distintos contributos disciplinares*, se empenha no estudo de *todo e qualquer dispositivo conceptual ou material* actualizado no filme, procurando assim obter o mais adequado esclarecimento sobre os *conceitos fundacionais* que os estruturam, quer estes se entendam em um conjunto de obras cinematográficas quer em um só determinado filme.

1.4. Enquadramento do tópico *processamento* no espaço analítico neo-formalista da poética cinematográfica.

Está bem de ver que, por mais que legítima, uma tão aberta configuração do trabalho analítico no âmbito da *poética cinematográfica*, deixa nas mãos do investigador a responsabilidade de, atendendo à exequibilidade do seu projecto, conscienciosamente melhor o delinear. Em *Poetics of Cinema*, Bordwell sugere duas vertentes fundamentais que permitem desenvolver duas distintas linhas de investigação. Não operando, de todo, em oposição ou exclusividade, estas permitem, porém, uma valiosa produção de distintos contributos que, de acordo com os objectivos do estudo, se podem prestar ao auxílio mútuo. Encontramos, assim, uma vertente que se designa por *poética cinematográfica analítica*, possuindo como objectivo a produção de conhecimento incisivamente centrada sobre os ‘princípios fundamentais’ que regem a construção dos filmes e através dos quais estes alcançam determinados efeitos, e, uma outra vertente designada por *poética cinematográfica histórica*, possuindo como objectivo a produção de conhecimento sobre as ‘circunstâncias de surgimento e trajecto evolutivo’ destes mesmos ‘princípios’ (Bordwell, 2008).

Quando Bordwell sustenta que *todos* os ‘factores estruturantes’ de um filme, “*constructional factors*” (Bordwell, 2008, p. 32) estão conectados, e que, inquirir sobre as *singularidades* que nos filmes se actualizam, conduz-nos ao desvelar dos ‘princípios fundamentais’ que presidem à criação cinematográfica, devemos lembrar que estes princípios fundamentais, ou, como vimos, ‘conceitos fundacionais’, se estruturam como *dispositivos conceptuais e formais* que se actualizam no filme na ‘forma’ de *convenções*. Mesmo no âmbito da vertente analítica da poética cinematográfica, a natureza evolutiva das componentes socioculturais que constituem a *expressão* social das convenções, implica que estas possam melhor ser entendidas ante uma observação, ainda que complementar, de certos aspectos históricos que lhe sejam concernentes. Deste modo, mesmo ante o seu enquadramento na vertente *analítica*, para que o trabalho de investigação possa atender melhor à relação entre *todos* os factores estruturantes de um filme, compreende-se como ‘ideal’ que este se estruture a partir de um modelo que não recuse a complementaridade da vertente histórica, deixando o seu respectivo grau de incidência a cargo do investigador que o definirá em função dos objectivos específicos que se propõe alcançar (Bordwell, 2008).

Ainda que nem todos os assuntos relativos ao cinema denotem específico interesse para qualquer uma das vertentes da ‘poética’ cinematográfica, como é o caso de questões (importantes sem dúvida) que se relacionam com a distribuição de filmes ou com a componente jurídica dos direitos de autor, ou outros temas do mesmo âmbito, a excessiva vastidão de tópicos pertinentes à análise cinematográfica revela-se, por vezes, um obstáculo difícil de ultrapassar. Com o propósito de contribuir com um critério de orientação capaz de configurar de forma mais restritiva a sua excessiva vastidão, Bordwell sugere como fórmula pertinente e legítima para a exequibilidade do projecto de investigação, o seu enquadramento analítico em torno de seis tópicos basilares: “*particularidades, padrões, propósitos, princípios, práticas e processamentos.*” (Bordwell, 2008, p. 24, nossa tradução). São os seis P(ês) de Bordwell em *Poetics of Cinema*.

Quando nos propomos analisar um determinado filme, ou uma sua específica sequência - tal como a que, entre as mais célebres, Eisenstein em 1934 desenvolveu em torno do seu filme *O Couraçado Potemkin* (Aumont, 2009) - a atenção do investigador perscruta detalhadamente a ‘relação’ entre todo o tipo de formalidades, sejam estas certos movimentos de câmara, quaisquer singulares aspectos sonoros, cortes de edição, momentos de actuação, determinados enquadramentos, enfim, a lista é quase interminável. Os detalhes assim analisados, ainda que reportando a indiscutível importância da sua *articulação*, pautam, no entanto, a análise, dirigindo-a inevitavelmente para a *objectivação* dos aspectos *formais* do filme que, assim observados como *significantes*, acabam por reforçar a sua consideração numa perspectiva analítica mais adequada a uma noção ‘semântica’ de *linguagem* cinematográfica. Particularidades, padrões, propósitos, princípios e práticas, está bem de ver, respondem na perfeição a esta consideração analítica do filme. Porém, uma tal abordagem, por mais que indiscutivelmente importante, não constitui a única perspectiva de profundo interesse no contexto da poética cinematográfica (Bordwell, 2008).

Dedicando a atenção ao esclarecimento das questões relativas ao *processamento* (um dos seis P(ês) de Bordwell), cuja breve concepção esquemática implica os parâmetros *percepção, compreensão e apropriação* do filme, somos conduzidos a um tipo de investigação que melhor se adequa nos termos de uma análise sobre os aspectos *conceptuais e formais* relativos a determinados fenómenos tantas vezes transversais a um sem número de filmes, apesar dos seus distintos géneros (Bordwell, 2008).

No enquadramento deste tópico se considera que, mesmo para um espectador não familiarizado com o tema e o conteúdo de uma qualquer ficção cinematográfica, a sua actividade ‘perceptiva’ sensorial e cognitiva permite-lhe, ainda assim, a possibilidade de um elevado nível de ‘compreensão’ da mesma. O termo *compreensão*, no sentido em que Bordwell o refere, reporta-se a *uma adequada apreensão da matéria perceptual*, que o filme configura em *acções socialmente padronizadas* dando ‘forma e sentido’ à história ficcionada (Bordwell, 2008). Incidindo nesta constatável possibilidade de ‘compreensão’ está a *apropriação* do filme por parte do espectador. A apropriação resulta de uma capacidade de *adequação* ao ‘subjectivo’ *si próprio* (o ‘sujeito’ espectador), das componentes conceptuais e formais que o filme procura propor em termos ‘objectivos’ a esta forma de compreensão. Nos limites da capacidade de apropriação de um espectador, encontra-se, como é de esperar, aquela que é confrontada pela ‘compreensão’ dirigida aos filmes que se enquadram na vertente mais experimental da criação cinematográfica. Mas mesmo aqui, o alcance do processo perceptivo sensorial e cognitivo na base do que se designa por comportamento espectadorial, não é, senão pela recusa voluntária do próprio, impedido de alcançar uma fecunda experiência cinematográfica. (Lembremos a lição aristotélica onde o acto de ‘aprender’ não procede unicamente do exercício intelectual racional, que comumente reportamos à compreensão, mas pode, também, advir das *emoções e das sensações* capazes de conduzir a uma *disposição de ânimo*, pela qual uma determinada *consciência*, primeiro estética, e por fim gnósica, do facto experienciado, se constitui em conhecimento *acerca* do facto. Se pensarmos abertamente, nada disto é estranho, por exemplo, à natureza do fenómeno musical)

É neste sentido que o exercício analítico em poética cinematográfica, enquadrado no tópico *processamento*, define um *estudo dirigido aos dispositivos conceptuais e formais a que o processo criativo cinematográfico dá forma a partir de conceitos fundacionais*. O estudo considera, em correlação, os factores pelos quais estes mesmos dispositivos, actualizados no filme na forma de *convenções cinematográficas*, se activam no modo de *percepção, compreensão e apropriação no âmbito do comportamento espectadorial*. Podemos, assim, estabelecer o tópico *processamento* como o referente para o enquadramento do estudo da *correlação entre o processo criativo da realização cinematográfica e o processo perceptivo do comportamento espectadorial*.

1.5. Parâmetros para a dimensão cognitiva da abordagem analítica neo-formalista da poética cinematográfica.

Definimos já que a poética cinematográfica configura um espaço de reflexão e produção de conhecimento empírico, onde o exercício analítico se dedica ao estudo do *procedimento criativo actualizado no filme pelos cineastas, com vista à produção de determinadas funções e efeitos destinados ao espectador*. Definimos, também, que o *tópico processamento se estabelece em um enquadramento analítico pelo qual é possível estudar a correlação entre ‘processo criativo da realização cinematográfica’ e o ‘processo perceptivo do comportamento espectadorial’*. É necessário agora proceder à explicitação dos parâmetros em que um estudo desenvolvido no âmbito da *poética cinematográfica*, se autoriza, pelo termo, na razão de uma abordagem *cognitiva*.

A investigação que apura e selecciona os dados para o exercício analítico sobre o procedimento criativo cinematográfico, não sendo, em si mesma, disciplinarmente determinada pelas específicas exigências metodológicas da psicologia, da história, da sociologia, e muito menos da biologia ou da neurologia, ou outra área, qualquer que seja, do conhecimento científico, não está impedida, contudo, tal como já tivemos oportunidade de referir, de se constituir com a informação que lhe oferecem as mais recentes descobertas científicas. Seguindo a concepção de David Bordwell, a poética cinematográfica, enquanto disciplina empírica que enquadra o tópico *processamento*, toma a seu cargo a possibilidade de caracterização da “mente corporizada do espectador em correlação com o filme” (Bordwell, 2008, p. 44, nossa tradução), não recusando, por isso, a investigação científica dedicada ao desempenho mental humano uma vez que esta é, seguramente, a fonte “capaz de oferecer o conhecimento mais credível.” (Bordwell, 2008, p. 44, nossa tradução).

Por ter que considerar, precisamente, a enorme preponderância dos aspectos mentais e científicos relativos ao enquadramento analítico a que responde o tópico *processamento*, Bordwell propõe que, no âmbito da poética cinematográfica, a aproximação ao estudo do filme a partir deste tópico, seja constituída por uma abordagem que, generalizadamente, se designe como uma “abordagem cognitiva do desempenho mental.” (Bordwell, 2008, p. 44, nossa tradução). Julgamos, pois, oportuno propor aqui um momento de atenção ao termo

cognitivo, uma vez que a possibilidade da sua inclusão no âmbito ‘interdisciplinar’ dos estudos cinematográficos, merece uma mais adequada explicitação.

A confusão sobre o termo *cognitivo* instalou-se a partir do momento em que passou a ser frequentemente usado nas mais diversas perspectivas por certas tradições mais clássicas da filosofia, nas quais o termo *cognitivo* inicialmente significava apenas uma estrutura conceptual ou proposicional, e, ou, as operações ordenadas destas estruturas. Frequentemente, o significado de *cognitivo* foi, neste sentido, tomado como condicionado pela verdade, o que quer dizer, definido não internamente na mente ou no corpo, mas referenciado em ‘evidências’ do mundo exterior. Ora, como se compreende, nesta perspectiva mais clássica, tal como nos dizem Lakoff e Johnson, muito do que actualmente é designado pelas ciências ao abrigo do termo *cognitivo* não é sequer, de todo, *cognitivo* (Lakoff, Johnson, 1999).

A mente não é apenas um fenómeno do seu *mero resultar incorporado*. A sua incorporada natureza constitui-se a tal ponto que a influência que exerce sobre os nossos *sistemas conceptuais* determina-os, amplamente, com aspectos comuns aos que são partilhados pelo corpo e pela sua interacção com o ambiente em que vive¹³. O resultado desta fenomenal condição conduz à afirmação de que muito do que estrutura “o sistema conceptual de um indivíduo ou é universal, ou está amplamente estendido pelas línguas e culturas humanas.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 6, nossa tradução). As abordagens cognitivas têm defendido, sem, no entanto, nunca abdicar da importância que o reconhecimento de estes factos implica, que os sistemas conceptuais humanos não são nem meramente relativos, nem fruto apenas de contingências históricas, antes fundamentalmente fundados na *experiência corporalizada* do mundo (Lakoff, Johnson, 1999).

“As pessoas reais possuem mentes incorporadas, cujos sistemas conceptuais irrompem dos, são moldados por, e produzem significado através dos, seus viventes corpos humanos. As estruturas neurais dos nossos cérebros produzem sistemas conceptuais e estruturas linguísticas que não podem ser adequadamente explicadas por sistemas formais que apenas manipulam símbolos.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 6, nossa tradução).

Por esta razão Lakoff e Johnson afirmam que o ‘sujeito’ “para quem a linguagem, enquanto sistema, é pura sintaxe, pura forma isolada e independente de todo o significado, contexto, percepção, emoção, memória, atenção, acção e natureza dinâmica da comunicação.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 6, nossa tradução), simplesmente *não* existe. À criação da

linguagem pela mente humana estão relacionados ainda alguns aspectos centrais reportados à actividade neuronal que implicam os sistemas somatossensoriais (Lakoff, Johnson, 1999). Se fazemos questão de referir tal facto sobre a linguagem é porque julgamos de extrema importância sublinhar que na sua base, enquanto processo nuclear da verbalizada actividade cognitiva, persiste, porém, o poder e a influência da eclética ‘língua’, universalizada pela paridade *corpo/mente*, que os *sistemas somatossensoriais* ajudam a articular, bem como a sua *expressão*, ainda que não exclusivamente, através de *emoções e sentimentos*.

Em um artigo de 1974 intitulado *Para uma semiologia cerebral não-invasiva*¹⁴, era já possível verificar que o estudo da *linguagem* pelas ciências neurocognitivas, num enquadramento mais amplo daquele que um apenas linguístico possibilita, permitia demonstrar que o que podemos designar por *linguagem* corresponde, na verdade, à ocorrência de uma *extensa série de fenómenos*, cuja origem pode ser reportada a *processos de diversa natureza*, e que legitimam, precisamente, por isso, o estudo e a perspectivação da noção de ‘linguagem’ sobre variados ângulos disciplinares, como os antropológicos, sociológicos, psicológicos, etc.,

Um dos aspectos mais fascinantes que resultam dos estudos sobre a linguagem, como o que referimos, é a sua capacidade em demonstrar que, as alterações patológicas de selecção e combinação dos elementos verbais, como as que configuram o perfil das *afasias*¹⁵ “são, na sua essência, iguais em qualquer grupo cultural considerado, do doente iletrado ao doente universitário, iguais entre os sexos também, e iguais, até, em indivíduos que utilizam diferentes línguas.” (Damásio, *et. al*, 1975, p. 3). Este trabalho de investigação, fez notar que uma *certa classe de fenómenos* quer normais quer patológicos, definidos como neurofisiológicos, a par da sua correspondente associação com estruturas e operações do sistema nervoso, “constituem um núcleo de *universais* resistentes aos circunstancialismos de um sistema de variáveis psicológicas e ambientais.” (Damásio, *et. al*, 1975, p. 3, nosso sublinhado). Quer isto dizer que estes fenómenos ‘universais’ são resistentes aos *circunstancialismos* próprios dos *sistemas* (psicológicos/conceptuais - ambientais/sociais) que desenham as especificidades culturais de âmbito *verbal* de uma linguagem. Estes *universais*, que são descritos por Damásio como uma “permanência de feições invariáveis” (Damásio, *et. al*, 1975, p. 3), revelam a *penetrância* de um *legado* que o “sistema nervoso recebe em vários planos da sua organização” (Damásio, *et. al*, 1975, p. 3).

Sem nenhuma possibilidade de contestação somos obrigados a reconhecer que o ‘domínio verbal’ da *linguagem* é uma condição prévia e necessária no que diz respeito à maior parte das aptidões e disposições psíquicas, relativas ao que comumente se subsume no termo *raciocínio*. Porém, e esta nota é essencial, o seu “prejuízo [o do domínio verbal] mesmo que notável” (Barahona Fernandes 1966a, citado por Damásio, *et. al*, 1975, p. 4) como é aquele que se constata na ‘afasia’, *não* implica, obrigatoriamente, a existência de uma qualquer *demência*, bem como, e mais uma vez é necessário sublinhar, “em particular não compromete essencialmente a personalidade, nem subverte os processos e instrumentos mais elevados da inteligência” (Fernandes, B., 1966a, citado por Damásio, *et. al*, 1975, p. 4).

Lembremos que, ao falarmos de *processos instrumentais mais elevados da inteligência*, estamos a referir os processos racionais empenhados na compreensão das “relações entre factos, objectos e situações”, e ainda os processos relativos à “apreciação dos elementos essenciais de um conceito, sucessão e associação de ideias, formação de juízos e capacidade lógica, poder de abstracção” (Barahona Fernandes 1966a, citado por Damásio, *et. al*, 1975, p. 4). É impressionante como estas últimas linhas nos oferecem uma descrição *completa* de tudo aquilo que, também, se constitui necessário ao potencial universo de *compreensão* de um... filme. Mas falta ainda referir que, acima de tudo, o prejuízo do *domínio verbal* da linguagem, ainda que avultado, não “afrouxa necessariamente a afectividade e a vontade.” (Fernandes, B., 1966a, citado por Damásio, *et. al*, 1975, p. 4).

Para concluir de forma muito resumida queremos apenas realçar, como constatámos, que os processos instrumentais mais elevados da inteligência, bem como a afectividade e a vontade, não se extinguem com a perda da possibilidade de instrumentalização verbalizada do pensamento. A *consciência* de algo, que nos é facultada pela sua *vivência*, compreende-se, por fim, como muito além do que a versão racionalmente verbalizada deste algo pode proporcionar.

As ciências cognitivas têm preconizado espantosas descobertas revelando, principalmente, que “a maior parte do que chamamos pensamento é inconsciente, não no sentido freudiano de reprimido, mas no sentido em que opera sob o nível cognitivo atento, inacessível à consciência, e operando demasiado rapidamente para que seja possível ser focalizado.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 10, nossa tradução). Com a sua ajuda, tem vindo a ser possível demonstrar experimentalmente que mesmo para compreender a mais simples afirmação a mente humana desempenha um enorme conjunto de ‘*formas* de pensamento’,

incrivelmente complexas, de maneira automática, e, sem esforço assinalável *sob* o nível consciente da actividade cognitiva. Não se trata de uma mera e ocasional falta de atenção, são processos da mente maioritariamente inacessíveis ao controlo e atenção *consciente*, processos que Lakoff e Johnson subsumem na designação de *inconsciente cognitivo*. “Quando compreendemos tudo o que constitui o inconsciente cognitivo, a nossa compreensão sobre a natureza da consciência é amplamente expandida.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 10, nossa tradução).

A importância de referirmos no nosso estudo a noção de ‘inconsciente cognitivo’ que nos propõem Lakoff e Johnson, como é de esperar, prende-se, em primeiro lugar, com o facto de assim podermos entender melhor o que realmente se passa *sob* a manifestação verbalizada do pensamento que generalizadamente confiamos no âmbito da racionalizada actividade *consciente* da linguagem. Prende-se, ainda, com o facto de a noção de inconsciente cognitivo dimensionar a própria noção de *consciência*, no âmbito da sua actividade, em um nível que vai muito além da mera atenção verbalizada a qualquer coisa inscrita nos estados de vigília, bem como, muito além da experienciação das elementares qualidades sensíveis (qualia) de *qualquer* objecto (como a cor ou o som), e também “para além da própria consciência de estarmos conscientes, e além das múltiplas componentes da experiência imediata proporcionada pelos vários centros cerebrais.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 11, nossa tradução).

Em segundo lugar, a noção de *inconsciente cognitivo*, enquanto *vasta componente estruturante e activa na base da consciência*, “inclui não apenas as nossas operações cognitivas automáticas, mas também todo o nosso *conhecimento implícito*, [e, diríamos, intuitivo]. Todo o nosso conhecimento e crenças estão enquadrados nos termos de um sistema conceptual que reside principalmente no inconsciente cognitivo.” (Lakoff, Johnson, 1999, p. 13, nossa tradução). Lakoff e Johnson apelidam, por isso, o inconsciente cognitivo como a ‘mão escondida’ que dá *forma* ao ‘modo’, e agora se esclarece porquê, ‘*incorporado*’, como conceptualizamos *todos* os aspectos da nossa experiência do mundo.

É compreensível, pois, que sejamos impelidos à observação de que o desempenho desta *vasta componente estruturante e activa na base da consciência* se encontre, *correlativamente*, disponível quer na base do procedimento criativo cinematográfico quer na base do comportamento perceptivo espectadorial. Mas devemos ainda sublinhar, pela sua extrema importância que, uma vez que tanto os sistemas conceptuais como aqueles que presidem ao exercício racional se estruturam a partir do corpo, o termo cognitivo responde

por isso, *também*, aos aspectos influentes na nossa experiência do mundo que resultam da actividade dos *sistemas sensoriomotores*, e que em muito contribuem para a capacidade humana de conceptualização e raciocínio (Lakoff, Johnson, 1999).

Deste modo, as ciências cognitivas compreendem uma prática sobre o uso do termo cognitivo no sentido mais rico possível, para descrever qualquer estrutura ou operação mental que estejam envolvidas com a linguagem, significado, percepção, sistemas conceptuais e raciocínio, inferências inconscientes de qualquer tipo, imagens mentais, emoções e a concepção de operações dos sistemas somatossensoriais (Lakoff e Johnson, 1999).

Mais cientes agora do que o termo *cognitivo* pode legitimamente implicar no comportamento sensorial e cognitivo humano, em uma perspectiva analítica sobre a correlação dos processos criativos e espetatoriais, quando nos debruçamos sobre a noção de ‘*compreensão*’ de um filme, percebemos que, para lá das questões que descodificamos ‘*indutivamente*’ sobre os aspectos formais, que envolvem a concepção estilística e a representação sequenciada e hierarquizada das acções intentadas nas mais diversas *narrativas*, a noção de ‘*compreensão*’ (de um filme) encontra, também, clara sustentação nas ‘*operações mentais*’ e nos ‘*esquemas accionais*’ *naturalmente* activados, o que significa dizer, nos processos cuja *matriz é congénita*, e não exclusivamente accionados por qualquer ‘*controlo*’, determinado pelas especificidades culturais, da actividade intelectual consciente, intentada, ou não, verbalmente.

Em 2010, o neurocientista António Damásio publica no seu *Livro da Consciência*, “Uma nota sobre o inconsciente genómico” (e para as citações que se seguem, Damásio, 2010, p. 342-343). Ao *inconsciente genómico* refere-se como “uma das forças ocultas que a deliberação consciente tem de enfrentar”. O inaudito número de instruções relativas à totalidade da informação genética de um ser humano, o seu *genoma*, e que pautam, para a espécie a que pertence, ou seja, universalmente, o seu desenvolvimento orgânico, é o que assegura as características distintivas, tanto cerebrais como corporais, do nosso desenvolvimento, fisiologia, morfologia e *comportamento*, ou, em uma palavra, do nosso fenótipo. Mas o primeiro conjunto estruturado de ‘*conhecimentos*’ não-conscientes, com que o nosso organismo é conduzido na experiência vivencial, advém do esquema basilar dos nossos circuitos cerebrais, que é formulado pelo genoma humano. Embora esta ‘*espécie*’ de *conhecimento* defina, acima de tudo, a regulação vital, a reprodução e as questões relativas à

vida ou à morte do organismo, “devido precisamente à centralidade destas questões” o esquema basilar dos circuitos cerebrais, notemos, “promove uma série de comportamentos que podem aparentar ser decididos pela cognição consciente, mas que são, na verdade, impulsionados por disposições não-conscientes.”. Damásio diz-nos que a psicologia estuda, desde há muito, as bases inconscientes do comportamento “e tem vindo a estudá-las no âmbito do instinto, dos comportamentos automáticos, dos impulsos e motivações”.

A nota sonante destes dados prende-se com o facto de que, a noção sobre o aparecimento precoce destas ‘disposições cerebrais’ no ser humano, determina-se ante uma preponderante *influência genética*, e, o seu alcance e efeito, quando as reportamos ao âmbito da criação artística, é simplesmente extraordinário, pois, “...não obstante todas as configurações e remodelações que sofremos enquanto indivíduos conscientes [ou seja, pela aprendizagem] a abrangência temática destas disposições é vasta e a sua difusão espantosa.”. Não podemos deixar de sublinhar, tendo em conta o que temos vindo a defender desde o início com Aristóteles através da nossa perspectiva conceptual, que, tal como sublinha António Damásio, “O inconsciente genético teve uma palavra a dizer na configuração inicial das artes, desde a música e a pintura à poesia.”. Por esta razão observamos que, reconhecendo na matriz congénita um ‘natural’ legado biológico implicado na noção de ‘inconsciente genético’ percebemos, finalmente, como tal matriz pode actualizar a sua *força* influente nas ‘estruturas conceptuais’ como as que, decididamente, *fundam* o ‘procedimento poético cinematográfico’.

A influência do inconsciente genético não se determina unicamente nas artes, relaciona-se, também, “com a estrutura primordial do espaço social, incluindo as suas convenções, e regras”; veremos igualmente, mais adiante, como é importante também esta observação, que relaciona ‘estrutura genética’ e ‘convenções e regras do espaço social’, quando referenciada na perspectiva antropológica de Robin Horton sobre os sistema de conceptualização do pensamento.

Devido à sua importância para a nossa reflexão no âmbito da poética cinematográfica não podemos deixar de realçar, ainda com o contributo de Damásio, que o inconsciente genético estende a sua influência como “grande contributo nas narrativas fundamentais da religião e nos enredos perenes de peças teatrais e romances, os quais giram, em grande medida, em torno dos programas emocionais inspirados pelo genoma.” Tal como nos faz notar este neurocientista, as formas exemplares, narradas sob a influente acção dos programas

emocionais, são, e daí a sua extrema importância, as mais universais de todas: o cego ciúme de Otelo, imune à prova e ao bom senso, o ímpeto malévolos e oportunista de Iago, a cândida inocência de Desdemona; a agressividade intensa e dirigida da determinação guerreira de Aquiles, Heitor e Ulisses; o colapso da vida pela destruição moral, através da quebra do tabu do incesto, em Édipo e Hamlet, são todos claros exemplos que Damásio nos propõe sobre esta matéria.

Por detrás do comportamento destes *míticos* personagens, encontra-se a assimetria cognitiva relativa aos géneros humanos, “da qual muitos parâmetros estão gravados no nosso genoma”. A frequência, e, por isso mesmo também, o inevitavelmente elevado nível de *reconhecimento das características comportamentais* destes personagens, deram à arte a dimensão universal das suas narrativas: “o teatro e o romance, bem como o cinema, o seu herdeiro do século XX, beneficiaram em muito do inconsciente genómico”. Por nosso lado, é ambição teórica do nosso trabalho sustentar a afirmação de que *beneficiam ainda*.

A influência e alcance da herança genética, referida, por exemplo, no reconhecimento das potencialidades do *neurónios-espelho*, não passam despercebidas, também, em *Poetics of Cinema*, a David Bordwell e à sua concepção cognitiva da análise cinematográfica. E neste seguimento, a componente de extrema importância que Bordwell não esquece é “uma componente primordial dos efeitos do filme: as emoções” (Bordwell, 2008, p. 51). Neste contexto, devemos referir também que, dos mais recentes trabalhos publicados, implicando directamente a emoção no âmbito da experiência cinematográfica, talvez o que mais se destaca é o trabalho de Greg Smith, *Film Structure and the Emotion System*¹⁶. Smith propõe-se oferecer ao exercício teórico e analítico sobre o filme, uma mais subtil compreensão sobre o papel e a função da emoção, apoiando-se nas recentes descobertas da psicologia experimental (Smith, 2003). Para tal, à boa maneira neoformalista, propõe uma abordagem (não um método), que toma em consideração as micro-estruturas presentes na narrativa fílmica, como componentes desencadeadoras (emotion cues) de *moods*, humores ou disposições emocionais. Trata-se de “uma abordagem base que auxilie o crítico na análise dos apelos emocionais de um filme, que eu chamo de abordagem de indicador-disposição [mood-cue approach]”. (Smith, 2003, p. 13).

Muito embora, segundo Bordwell, para a investigação cinematográfica, seja ainda controversa a compreensão sobre o ‘automatismo’ funcional da emoção, contextualizado no âmbito da percepção fílmica, o desempenho da emoção na estruturação dos sentimentos

despoletados pelos estímulos cinematográficos é, contudo, inquestionável. Tomando como exemplo o processo de *inferenciação* sobre os indícios de um ‘todo’ filmico, podemos, seguramente, afirmar que ele é conduzido, em muito, pela emoção que *sentimos* devido à localizada influência dos mais variados ‘dispositivos’ actualizados no filme. A actividade perceptiva sensorial e cognitiva que por eles levamos a cabo, modulam o estado emocional com que desenvolvemos a nossa macro-concepção do filme (Bordwell, 2008). Mais uma vez, o contributo da ciências neurocognitivas em muito nos ajuda a compreender como tal se torna possível.

Nos processos que nos colocam em *comunicação com outros* revelam-se as funções da emoção. São elas que configuram os nossos recursos mentais preparando-nos para uma grande diversidade de acções. São elas que causam as alterações nos nossos modos de inter-acção, fazendo proceder na cooperação a recusa ou a adesão (podemos aqui relembrar o jogo de tensões, do comportamento de atracção e repulsa, explorado pela poética). Neste sentido é possível afirmar que um dos principais papeis da emoção é a gestão do fluxo da atenção que atribuímos ao mundo que nos rodeia (Otley, 1996)¹⁷.

Se pode não existir dúvidas quanto às determinantes influências do mundo social na configuração das expressões da emoção, o carácter inato e universal de um particular conjunto de emoções concretas, não pode, igualmente, deixar de ser considerado. Na base de todo o processo emocional encontra-se, em primeiro lugar, um organismo que integra uma única espécie. Não existem várias espécies humanas, bem como é consequente considerar, *não* existem diversas *mentes* humanas. A mente humana, determinada na espécie que a congrega é uma e única, sendo apenas diversos os modos da sua expressão (Izzard, Kagam, Zajonc, 1990). No âmbito da actividade *consciente* humana, a emoção é “um tipo especial de *consciencialização* (awareness) que gera indícios motivacionais dirigidos à cognição e ao comportamento, proporcionando um sentimento de ligação e envolvimento com o mundo físico e social.” (Izzard, Kagam, Zajonc, 1990, p. 24, nossa tradução). Como não lembrar a importância que Aristóteles confere na arte poética à função da catarse...

Ainda sobre outra perspectiva, quando falamos de emoções falamos de duas circunstâncias sensoriais e cognitivas interdependentes que lhe são respectivas. A primeira diz respeito à que se desenvolve a partir do processamento de determinados objectos ou situações pelos dispositivos sensoriais humanos. E a segunda diz respeito à que se desenvolve a partir da representação mental de objectos ou situações pelo seu recordar através da actividade do

pensamento (Damásio, 2000). Podemos talvez referi-las deste modo, a emoção na medida em que é conscientemente sentida e experienciada, e, a emoção na medida em que é conscientemente complementada pelo respectivo processo cognitivo que a acompanha. Falamos da *emoção propriamente dita* e do *sentimento de emoção*.

Queremos desde já deixar claro a consciência de que, em qualquer dos casos “independentemente do grau de predeterminação biológica do mecanismo emocional” (Damásio, 2000, p. 78), o desenvolvimento individual e a cultura participam na construção do resultado emocional final, nos termos em que, *dá forma individual* ao que constitui o *indutor* adequado a uma dada emoção, dá forma individual a certos aspectos da *expressão* (manifestação exteriorizada) da emoção, e, não menos importante, dá forma à *cognição* (no sentido de conhecimento e compreensão), bem como aos *comportamentos subsequentes* à emoção (Damásio 2000). No decurso do desenvolvimento de um indivíduo, é com a *interacção* e a *aprendizagem* que o seu meio lhe proporciona, que se *matura* o seu cérebro emocional. No decurso deste desenvolvimento, a consequência que se efectiva pelo facto de atribuirmos valor emocional a todo o tipo de indutores externos (objectos e situações não biologicamente determinados) “é tornar infinita a lista de estímulos que, potencialmente, podem induzir emoções.” (Damásio, 2000, p. 79) (...não faltam, assim, recursos ao procedimento criativo).

Não obstante as considerações anteriores, o que pretendemos deixar sublinhado é que, *não* temos qualquer possibilidade de viver sem o contributo e a influência da emoção. “A emoção e o mecanismo biológico que lhe é subjacente são os companheiros obrigatórios do comportamento, consciente ou não.” (Damásio, 2000, p. 79). A nossa experiência quotidiana é impregnada pela emoção, ligando virtualmente qualquer objecto ou situação aos valores fundamentais da nossa regulação homeostática, isto é, ligando virtualmente, pela força do condicionamento, qualquer objecto ou situação a uma experiência de “recompensa ou castigo; prazer ou dor; vantagem ou desvantagem pessoal; e, inevitavelmente, bem (no sentido de sobrevivência), ou mal (no sentido de morte). Quer queiramos quer não esta é a condição humana *natural*.” (Damásio, 2000, p. 80). A *razão*, que felizmente nos proporciona a capacidade deliberativa para planear e reflectir, ironicamente, não é totalmente independente das influências da emoção “o que significa que o poder da razão é por vezes bem modesto”. (Damásio, 2000, p. 81).

“O efeito purificador, catártico, que, segundo Aristóteles, deveria fazer parte de todas as grandes tragédias baseia-se na suspensão súbita de um estado de medo e pena até aí mantidos sem quartel. Muito tempo depois de Aristóteles, Alfred Hitchcock, construiu uma brilhante carreira baseada neste simples arranjo biológico e Hollywood nunca mais deixou de nele apostar. Quer queiramos quer não, sentimo-nos muito bem quando Janet Leigh deixa de gritar no chuveiro e passa a jazer no chão da banheira. No que diz respeito à emoção, não temos maneira de escapar à armadilha que a natureza nos preparou. Caímos nela à ida ou apanhamo-la à vinda.” (Damásio, 2000, p. 81)

Qualquer imagem, sensorialmente percebida ou cognitivamente recordada, é acompanhada por uma reacção do aparelho emocional, facto que é de extrema importância quando nos inteiramos dos processos relativos à *consciencialização* de algo. Os indutores da emoção, directos ou indirectos, provenientes da mais vasta diversidade de situações e objectos, e responsáveis pelas sensações de recompensa ou castigo, prazer ou dor, aproximação ou distanciamento, felicidade ou tristeza, etc., garantem, deste modo, a sua aptidão na produção de *efeitos emocionais*, no âmbito da actividade criativa. Contudo, é necessário notar que, o seu alcance objectivo, isto é, o *preciso* grau de intensidade com que se efectivam, na maioria das vezes, parece ser determinado à luz da influência de parâmetros culturais.

A consciência sobre a importância, o desempenho e alcance destes *factos* não é, nem nunca foi (nem tão pouco algum dia poderia ter sido) restrita à bem intencionada consideração académica do dedicado investigador de estudos cinematográficos. A maioria dos cineastas consagrados revelam tê-los sempre considerado com o mesmo grau de consciência e rigor nos termos da sua complexidade e profundidade. Pois, foi precisamente pela devida consciência do seu alcance e poder conceptual e formal, correlacionado no âmbito do desempenho sensorial e cognitivo espectral, que estes autores, desde sempre, estruturaram o *procedimento criativo* com que desenvolveram a sua incomparável capacidade de modular o *comportamento perceptivo sensorial e cognitivo* do espectador.

As reflexões sobre o filme, enquadrando a respectiva actividade da percepção sensorial e cognitiva que lhe é dirigida, foi erguendo, enriquecida pelos mais distintos pontos de vista, uma longa e sólida tradição disciplinar que acabou por implementar no universo cinematográfico uma concepção não classicista da *estética*. Tal como nos lembra Bordwell, a

estética cinematográfica sempre evidenciou a importância dos *efeitos emocionais* intencionados na composição filmica.

Se à estética cinematográfica é possível reconhecer, nas suas preocupações empíricas, uma maior incidência na perspectiva que se ocupa da recepção da obra de arte, à poética se pode reconhecer uma inequívoca incidência na perspectiva que se focaliza na construção da obra artística. Contudo, ambas perfeitamente atentas à dimensão sensorial e cognitiva dos seus processos. É neste sentido que, a longa tradição reflexiva da *estética* cinematográfica, participou também, no âmbito dos estudos empíricos dirigidos ao cinema, na legitimação do aspecto *correlativo* entre o processo criativo e o processo receptivo. Muito embora não se lhe conheçam, no âmbito dos estudos cinematográficos, abordagens de exclusiva concepção cognitiva, não podemos, no entanto, deixar de reconhecer o legítimo encontro disciplinar da ‘estética’ e da ‘poética’ com o domínio cognitivista. Por este encontro, estas duas disciplinas da erudição humanística votadas ao estudo da arte e obra artística cinematográfica, consagram, em conjunto, os seus objectivos na *procura da explicitação dos ‘factos’ que, no decurso do procedimento criativo, presidem às escolhas conceptuais e formais tomadas pelos cineastas com vista à sua conformação no comportamento espectral.*

1.6. Proposta para a actualização da matriz congénita: as convenções cinematográficas como exemplares formas correlativas de síntese sensorial e cognitiva.

O conjunto de dados empíricos com que procurámos validar a nossa perspectiva teórica, (relativa à *correlação* do *processo criativo* da realização cinematográfica com o *processo perceptivo* do comportamento espectral), tem como ambição estabelecer o reconhecimento objectivo de um conjunto de características biológicas da espécie humana, como *factos influentes* legitimados por uma ‘matriz congénita’, operando correlativamente quer no *procedimento criativo* quer no *comportamento espectral* cinematográfico. Estudar e reconhecer os aspectos biológicos que legitimam uma matriz congénita, e os aspectos por ela evidenciados como *factos influentes*, cuja funcionalidade correlativa, no âmbito da poética e da estética cinematográfica, não está determinada pela mediação intelectual do raciocínio lógico e verbal, é, em nosso entender, uma forma pertinente de abordar a compreensão respeitante aos *termos supra-culturais* pelos quais um filme pode dotar de *eficácia* a sua *intencionada* produção de *efeitos e funções*, que o *procedimento criativo* concebe, e, o *comportamento espectral* recebe.

Temos plena consciência que, no âmbito dos estudos cinematográficos, a uma abordagem cognitiva que revele a ambição em observar o legado de teor biológico dos fenómenos processuais aos quais dirige a sua atenção, é-lhe facilmente imputada, por um lado, a acusação de arrogância por exceder as suas capacidade, e por outro, a acusação de reducionismo por situar o seu objectivo onde tudo, insuficientemente, se explica através de ‘determinismos biológicos’. Porém, tal atitude depreciativa não tem sustento para um consciencioso comportamento reflexivo. A constatação de um legado biológico influente, no âmbito correlativo da poética e da estética, cuja origem se procura em factores de ordem congénita transversais à espécie humana, *não* tem, nem de longe, a pretensão de reduzir os termos da sua manifestação exteriorizada, isto é, da sua *configuração expressiva* na conformidade e alcance com que esta surge, tantas vezes, na forma de *convenções cinematográficas*.

No âmbito da poética cinematográfica, o valor deste tipo de abordagens cognitivas reside no facto de estas poderem proporcionar uma base mais sólida para os fundamentos dos termos conceptuais e formais da obra, conduzindo, deste modo, a uma mais profunda e

referenciada compreensão da experiência cinematográfica, atenta às causas profundas, universais, e também, inconscientes, reconhecidas na determinação influente da incorporada natureza em que esta singular experiência se constitui. Porém, nunca esquece que só existe influência corporizada, determinada em contexto cultural, social e histórico.

É com esta consciência que progredimos neste capítulo, procurando observar o que, *aquém* das imposições culturais, está subsumido na noção de *convenção*, bem como no processo de *criação* cinematográfica que amplamente as trabalha com vista a garantir a sua eficácia enquanto *dispositivos* aptos à produção de efeitos, *imediatamente* identificados pela actividade da percepção sensorial e cognitiva do comportamento espectadorial.

Para David Bordwell as *convenções* não são apenas ‘acordos’ na forma de práticas, técnicas, ou, ‘pactos’ por usos e costumes, previamente estabelecidos por um reconhecimento recíproco da experiência *cultural*. À estrutura das *convenções* que operam no filme é necessário reconhecer a sua componente *natural*.

“O termo *natureza* chega-nos pujado de conotações. Para a maioria dos teóricos que se dedicam ao estudo do filme, o termo sugere ou capacidades biológicas inatas, ou leis universais operando geralmente no mundo físico. Sugere também o reino da necessidade, do que não pode ser alterado pela vontade ou aptidão humanas. Tais concepções da noção de «natural» têm sido atacadas frequentemente pelos teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas, que insistem que toda a significação é construída, é convencional, e conectada pela cultura.”
(Bordwell, 2008, p. 61, nossa tradução).

Não há que negar a evidente determinação *cultural* na base dos mais variados conceitos, princípios, normas, práticas ou processos, que dão ‘forma’ e ‘significação’ aos dispositivos sensoriais e cognitivos operados cinematograficamente, mas também não é mais possível deixar de afirmar que apenas uma posição excessivamente dogmática e desatenta pode hoje querer negar às *convenções* - enquanto tais dispositivos que a inteligência humana faz operar correlativamente no processo criativo e no processo perceptivo cinematográfico - o reconhecimento que lhe confere a penetrância do seu respectivo e preponderante ‘legado biológico’, isto é, ‘congenitamente’ determinado.

Em *Poetics of Cinema*, a propósito da possibilidade da existência de um legado *natural* universalmente estendido e influente, a *par* do legado cultural, nas *convenções*, noção exemplar que o exercício analítico redimensiona nos estudos, e a criatividade integra e opera

nos filmes, David Bordwell refere o trabalho do antropólogo Robin Horton. Indo além das referências que Bordwell dele nos faculta, procurámos personalizar a leitura do trabalho de Horton adequando-a às nossas aspirações teóricas.

Nos anos noventa Horton, publica um estudo *inter-cultural* sobre a possibilidade de existência de padrões comuns de conceptualização na base dos sistemas de pensamento africano e ocidental¹⁸. Nele lembra que o trabalho em psicologia experimental desenvolvido por Albert Michotte (1881-1965) permitiu reconhecer uma ‘base’ *natural*, sobre a percepção da causalidade. Horton refere que o indivíduo humano “tende a perceber a conexão causal entre fenómenos apenas sob certas e limitadas condições, nas quais, a contiguidade espaço-temporal e a comensurabilidade dimensional se encontram entre as mais importantes.” (Horton, 1995, p. 85-86, nossa tradução). Estas inferências de Horton, sobre as descobertas preconizados por Michotte, denotam tremendas implicações no que concerne à compreensão da actividade cognitiva humana, pois, implicam que para os seres humanos, em *todas* as culturas, é sobre *estruturas mentais comuns* à humanidade que é desenvolvida a sua capacidade de ‘teorização’, capacidade esta com que prosseguem no decurso da sua tentativa de controlo do meio ambiente (Horton, 1995) (não esqueçamos, também, as referências de Lakoff e Johnson sobre a base dos sistemas conceptuais). “Resumidamente, o que Michotte nos mostra é que o ser humano não é uma máquina indutiva capaz do registo automático de todas as conexões causais que lhe são apresentadas pela sua experiência quotidiana. Pelo contrário, possui uma muito limitada capacidade de registo de tais conexões” (Horton, 1995, p. 86, nossa tradução).

Para Michotte a percepção da causalidade é o resultado da *apreensão espontânea de um todo funcional*, e não da aprendizagem ou interpretação¹⁹. Horton desenvolve esta asserção sobre o trabalho de Michotte para defender que, relativamente à história humana, o *acto de teorização* (que implica na actividade mental a conceptualização e a abstracção racional), “com o seu aparato de inobserváveis estruturando o visível, o mundo tangível, é o único meio descoberto pelo homem para ultrapassar esta limitação [o seu muito restrito poder de registo].” (Horton, 1995, p. 86, nossa tradução). No conjunto de ensaios que reúne sob o título *Patterns of Thought in Africa and the West: essays on magic, religion and science*, Horton defende que a ultrapassada ênfase empírica sobre um cérebro caracterizado em *tabula rasa*, apenas apto a um desenvolvimento das suas virtudes intelectuais e linguísticas, inteiramente determinado pela ‘aprendizagem’ a partir de factores contextuais, não pode mais

ser sustentada. “O debate actual, na verdade, centra-se não em disposições inatas versus aprendizagem, mas na questão em como estes dois factores se combinam precisamente.” (Horton, 1995, p. 325, nossa tradução).

Sobre este debate a sua conclusão é a de que, no âmbito da ‘interacção’ *cognitiva* humana com o *ambiente* - ou, por extensão, na concepção de Bordwell relativa às *convenções* cinematográficas, como resultantes da ‘intersecção’ das *distinções conceptuais* e das *práticas sociais* - qualquer que seja o modo exacto em que estes factores se encontrem combinados, parece claro que, a cada nova geração, as *fundações mentais* dos dois factores são, biológica e psicologicamente *acauteladas, renovadamente*, quer no decurso da fase pré-verbal da infância quer no decurso da exploração activa que a criança dirige ao mundo circundante e durante a qual irrompem, para as suas estruturas fundacionais dos padrões de conceptualização, os principais conceitos base inerentes aos seus sistemas de teorização (Horton, 1995).

Horton inter-relaciona as *fundações* dos factores cognitivos e dos factores ambientais em uma concepção teórica que designa por ‘sistema teórico *primário* de conceptualização’, nossa tradução da designação de Norton ‘*primary theory*’²⁰. A sua concepção teórica descreve o primeiro nível de interacção entre as componentes naturais humanas e as componentes ambientais, ou, entre factores cognitivos e factores contextuais. A *primary theory* reporta uma concepção da realidade vivencial humana onde os objectos concretos do mundo, e que participam também na constituição do seu universo de *regularidades*, existem, antes de tudo, em uma *correlativa concepção de causalidade por contiguidade espacial e temporal*.

É com o ‘sistema teórico *secundário* de conceptualização’ (a nossa tradução para a designação *secondary theory* de Horton), que corresponde ao segundo nível de interacção dos factores referidos, que é salientado o processo de interpretação e aprendizagem racional. Pelo intenso esforço que este sistema secundário impõe ao sistema primário no decorrer histórico da espécie, ou, no decurso da vida de um indivíduo, é que se *impõem* as ‘compensações’ ou ‘ajustes’ necessários ao sistema teórico *primário*, e, por consequência, se instauram, a partir dele, a extraordinária diversidade de experiências de ‘ordem e regularidade’, que desenham a profusão das distintas analogias e teorias que se reconhecem de cultura para cultura (Horton, 1995). Por esta razão Horton afirma que, onde é possível constatar um notável grau de uniformidade *inter-cultural* na ‘concepção do mundo’ a partir da perspectiva proporcionada pelo *sistema primário*, no prosseguimento que completa esta concepção do mundo

proporcionado pela perspectiva do *sistema secundário*, é igualmente constatável um mesmo elevado grau de diversidade inter-cultural.

O mais importante nos dados antropológicos que Horton nos deixa sumarizados no seu ensaio *Tradition and modernity revisited*²¹ é que, na ‘base’ das *ordens e regularidades* (lembramos o desempenho dos *conceitos fundacionais* na base da criação cinematográfica) que presidem à conceptualização das analogias e teorias que participam na ‘concepção do mundo’, e, por conseguinte, na criação das *convenções* autorizada por esta concepção, deve ser reconhecida “a assumpção de um sólido cuore de racionalidade cognitiva humana comum às culturas de todos os lugares em todos os tempos do mundo desde o alvorecer da vida social do Homem” (Horton, 1995, p. 342). Este *cuore* de racionalidade cognitiva é fulcral para o exercício teórico de explanação, predição e controlo dos eventos humanos (*primary theory*), ao qual, por sua vez, é essencial ao seu desenvolvimento e aplicação, a inferência analógica, dedutiva e indutiva (*secondary theory*).

Tal como podemos constatar, a vertente cognitiva que corresponde à Teoria Secundária, posterior do ponto de vista evolutivo, esforça-se continuamente por transcender os limites da vertente cognitiva correspondente à Teoria Primária, o que com frequência consegue. Porém, a vertente cognitiva secundária é sistematicamente conduzida à vertente cognitiva primária pela sua dependência dos recursos desta última. Para Horton esta relação sistémica é a causa da maioria (senão de todas) as componentes paradoxais (que contradizem a consistência racional) afectas à vertente cognitiva secundária.

De acordo com a perspectiva de Horton, as dramáticas diferenças nos estilos e padrões de pensamento entre culturas, no fundo, a base da sua especificidade e distinção cultural, reside no facto de que, nos seus muito diversificados parâmetros tecnológicos, económicos e sociais, a ‘lógica da situação’, *impõe*, aos meios e recursos intelectuais, um seu *uso diferente*, mas, apesar de tudo, tendo em vista os *mesmos fins*. Horton defende assim que no âmbito generalizado dos estudos inter-culturais, é possível inferir que o que subjaz à ideia de um alto rendimento cognitivo da moderna ciência ocidental (razão da sua distinção), na verdade, nada mais é do que “a *racionalidade universal* a operar em resposta a um particular ambiente tecnológico, económico e social.” (Horton, 1995, p. 343, nossa tradução). Julgamos que era esta consciência de universalidade que Claude Levi-Strauss pretendia fazer notar quando afirmou que “a mente humana, apesar das diferenças culturais entre as diversas

facções da Humanidade, é em toda a parte uma e a mesma coisa, com as mesmas capacidades. Creio que esta afirmação é aceite por todos.”²².

À luz destes dados podemos dizer, então, que mesmo que a maioria dos fenómenos socioculturais, consagrados na forma de *convenções*, exibam culturalmente uma clara distinção geográfica, não é necessariamente inequívoco que *todas* as ‘convenções’ sejam unicamente determinadas pelas especificidades culturais de uma particular sociedade ou época geograficamente delimitadas. “É perfeitamente possível que um certo fenómeno seja culturalmente estruturado e, ao mesmo tempo, esteja totalmente difundido, ou seja mesmo universal, entre as sociedades humanas.” (Bordwell, 2008, p. 73, nossa tradução). Notemos que esta afirmação de Bordwell, partilha o mesmo ponto de vista de Lakoff e Johnson sobre o *muito* que subjaz na estrutura dos sistemas conceptuais humanos como, ou *universal*, ou *amplamente estendido* pelas línguas e culturas.

Antes de prosseguirmos, justifica-se assim uma palavra sobre o que, de acordo com tudo o que temos vindo a analisar, podemos entender implicado pelo nosso exercício na estrutura conceptual do termo *convenção*, quando lhe atribuímos o ‘estatuto cinematográfico’ de *dispositivo sensorial e cognitivo*.

Propomos então que, no *momentum* da transformação funcional, ou seja, a *simultaneidade operativa* de ‘lugar, instante e motivo’ em que ocorre a conversão do que inicialmente corresponde à ‘matéria conceptual e formal’ (prática, costume, gesto, objecto, etc.) em *convenção*, enquanto *dispositivo sensorial e cognitivo*, o processo de conversão deixe de alguma forma acessíveis na convenção, as características *genéticas* da *matéria* convertida. Deste modo, na *convenção*, não só não ficam extintas, ou totalmente irreconhecível, as qualidades, características, potencialidades, etc., da matéria convertida, como, por estas mesmas qualidades, que garantiam a própria funcionalidade da matéria, são conferidas às convenções as características capacitantes para o seu reconhecimento quer em tácita aceitação *contextualizada* quer elevadas no estatuto de *universais*.

É por esta razão que defendemos que, se é possível reconhecer algum poder de natureza directiva, reguladora ou estratégica nas *convenções*, é porque nelas é possível, de alguma forma, aceder ao reconhecimento das suas fundadoras qualidades, qualidades estas que lhes conferem a capacidade de operarem em contexto como *dispositivos sensoriais e cognitivos*. Estas qualidades fundadoras das convenções, quando promanam de evidências

congénitas, são facilmente reconhecidas e aceites nas convenções dotando-as de possibilidades trans-culturais de influência. É difícil duvidar do *estatuto convencional* de ‘violência/repulsa’, inscrito numa *franca* bofetada, ou de ‘alegria/atração’ em um *genuíno* sorriso. Esta perspectiva conceptual sobre as capacidades ‘latentes’ das convenções não é, propriamente, uma novidade. Podemos lembrar o que José Gil nos propõe considerar, no âmbito da arte, quando se refere às micro percepções.²³

O mais célebre dos mimos do cinema, Charlie Chaplin, deu, a um personagem chamado Charlot, uma vida que se pode dizer ímpar e universal, a partir da ‘muda’ mas profunda compreensão e extrema criatividade operativa dirigida às convenções, enquanto dispositivos da correlação poética e estética cinematográfica. Sobretudo as convenções que descrevem os mais característicos e profusamente referenciados aspectos da vida humana. Julgamos ser possível dizer com segurança que não há povo no mundo que não se tenha perdido de riso com a genialidade de Charlot (ou de Chaplin). Quem outro, senão cada um de nós, é aquele maravilhoso mimo?

Gostaríamos de recordar por último, neste ponto, uma outra perspectiva, desta feita, ‘neurofisiológica’, sobre as possibilidades de ‘função social’ das *convenções*, que nos oferece António Damásio em *Ao encontro de Espinosa*: “As convenções sociais e as regras éticas podem ser vistas, em parte, como extensões da homeoestasia ao nível da sociedade e da cultura.” (Damásio 2003, p. 149). A noção de *homeoestasia* - o *processo regulador do estado de equilíbrio biofisiológico* de um organismo - é de impressionante alcance quando nela se implica os termos sociedade e cultura. Damásio sugere que o resultado da aplicação eficaz no espaço social e cultural das *convenções* tem, “precisamente o mesmo resultado do funcionamento de dispositivos tal como o metabolismo ou o apetite” (2003, p. 149) que, no âmbito da vida de um organismo, se devota ao estabelecer de “um equilíbrio do processo de vida que [lhe] permita a sobrevivência e o bem-estar.” (2003, p. 149).

Também nas polémicas, e de difícil acesso, reflexões de Adorno se descobre a noção de homeóstase, ou homeoestasia. Por ele é considerada, precisamente para apontar o “equilíbrio de tensões que só se estabelece na *totalidade* da obra de arte” (Adorno, 1970, p. 324, nosso itálico). Este equilíbrio refere o momento em que, ‘visivelmente’, a obra de arte se autonomiza, isto é, alcança a sua “coerência intrínseca” (1970, p. 324). Há que, contudo, referir que Theodor Adorno considera que, na perspectiva da arte contemporânea, esta é uma noção em crise (uma consideração que, porventura, não subscrevemos).

É toda esta concepção mais ampla, subsumida no termo *convenção*, que está na base da afirmação de Bordwell quando este reconhece que é um erro ‘cardinal’ pensar que as convergências ‘inter-culturais’ (*cross-cultural* no original), indicam somente uma qualquer “partilhada propensão «biológica», ou, natural, e que tudo o resto é uma questão de divergência e variabilidade de algum modo rastreável nos caprichosos desígnios das diferenças culturais.” (Bordwell, 2008, p. 73, nossa tradução).

Por esta razão se compreende que, para David Bordwell, “as mais poderosas e compreensíveis explicações sobre convenções no âmbito da arte” (Bordwell, 2008, p. 74), parecem ser aquelas que, precisamente, explicam as *convenções* como o ‘resultado’ de sucessivas *transformações funcionais* operadas sobre o *produto consequente* nascido da ‘intersecção’ de *conceitos* e *práticas*. Transformações pelas quais, algumas dessas convenções, são hoje reconhecidas na sua capacidade de operar como *dispositivos de activação sensorial e cognitiva*, a que Bordwell se refere como *contingentes universais*.

Tal como temos vindo a observar, não faltam a David Bordwell argumentos que sustentem esta sua perspectiva teórica sobre os contingentes universais; se mais não fosse possível bastaria enquadrá-los na perspectiva conceptual da natureza *incorporada* das metáforas, tal como as concebem Lakoff e Johnson.

Os *contingentes universais*, na asserção que Bordwell nos propõe, compreendem-se, assim, como um determinado tipo de *convenções de estrutura universal* que, no decurso da sua singularizada instrumentalização pelo processo criativo cinematográfico, são operadas com vista a se constituírem como *modelos instrumentais de activação sensorial e cognitiva* aptos a produzir, *intencionalmente*, através da sua actualização no filme, determinados efeitos e funções, *apesar* das ‘conformações culturais’ a que estejam sujeitos. É isto que significa poder afirmar que “muito do que é veiculado por um filme, é veiculado naturalmente - através de dispositivos perceptivos-cognitivos-afectivos universais que constituem a nossa herança biológica.” (Bordwell, 2008, p. 79, nossa tradução).

Porque estruturados a partir destes modelos instrumentais possuidores de um legado, *também*, ‘natural’, ou seja, biológico, estes efeitos e funções, já não podem ser plenamente compreendidos relativamente à sua profunda influência e alcance ante, somente, a evidência de factos estabelecidos em fundamentos incisivamente culturais, por mais que inegável a sua presença e influência mediadora.

O conjunto de dados empíricos que temos vindo a reunir, procura legitimar, deste modo, o reconhecimento de uma *matriz congénita* na base de determinados *sistemas conceptuais* humanos. No âmbito do desempenho correlativo da criação cinematográfica e do comportamento esportivo, a influência de uma *matriz congénita* (enquanto estrutura biológica) faz-se sentir através de determinadas *convenções* cinematográficas actualizadas no filme, e nele operadas enquanto *modelos instrumentais de activação sensorial e cognitiva* (ou, na designação de Bordwell, ‘contingentes universais’). É o *imediato* alcance e poder dos efeitos e funções do filme veiculados por estas *convenções*, alcance e poder que não é mediado pela actividade intelectual, deliberativa, do raciocínio lógico e verbal, que denunciam a eficácia de proveniência congénita de uma tal matriz.

Binómios como espaço/tempo, ou contíguo/simultâneo, ou ainda positivo/negativo, movimento/estatismo, dinâmica/inércia, veloz/lento, aumento/redução entre tantos outros possíveis que, *permanentemente*, articulamos conceptualmente, não só configuram a génese estrutural e funcional de amplas noções convencionais humanas (aquém da sua adequação semântica), como as de *ritmo* e *harmonia*, como estão, pela sua estrutura funcional, tal como veremos de seguida com Espinosa e Damásio, profundamente enraizados no desempenho modular das mais gerais e congénitas características humanas, tais como as implicadas aos *estados emocionais* que caracterizam as nossas disposições anímicas. É por esta razão que nos parece legítimo afirmar que existem, de facto, *convenções*, cujo poder e alcance *expressivo* implicado na totalidade da sua *configuração funcional*, pode ser reconhecido com base na influência de uma matriz congénita.

A *transversalidade* biológica da matriz congénita, por não necessitar, em primeiro lugar, de interprete outro que não as característica e potencialidades de um corpo (as mesma que conformam o seu estado anímico), potencia de ‘eficácia singular’ a *configuração funcional* de determinadas estruturas conceptuais. Esta eficácia é conseguida ao estabelecer, em *correlação*, uma espécie de ‘sintaxe’ *anímica*, incorporada e universal, estruturante das emoções e sentimentos, na *configuração funcional* de determinadas estruturas conceptuais. Esta espécie de ‘sintaxe’ é o que, no fundo, nos permite *sentir* como *adequado*, ou *inadequado*, algo em nossa realidade concreta que *não* é semanticamente mediado. Assim, quando conformadas à universal e incorporada ‘sintaxe’ dos sentimentos e emoções, estas estruturas conceptuais de ‘matriz congénita’, activam na consciência do espectador o

conteúdo da sua sintaxe anímica, na forma de intensos efeitos emocionais, *modulando* disposições de ânimo, sentimentos, humores, atitudes, etc.,

Esta perspectiva teórica permite-nos considerar, também, uma estrutura interna, inconsciente e involuntária, atribuível como força e poder na mimese aristotélica, enquanto imitação *perfeita*, do mito. Uma imitação que, na justa medida em que é *perfeita*, pode conduzir, aquém significação semântica, à *consciencialização* de *anímicas essências significantes* preconizadas na ‘acção organizada’ dos mitos. É por esta razão que, no nosso entender, é possível afirmar que, quando as estruturas conceptuais de matriz congénita, impregnadas nas convenções, são intencionalmente actualizadas na obra cinematográfica, é conseguido, pela sua relação intrínseca ao aspectos *incorporados* e *universais* da natureza humana, o poder e alcance destas *convenções* na forma de efeitos, que são, em primeiro lugar, ‘congenitamente compreendidos’, ou seja, são *percebidos sensorial e cognitivamente* de forma *imediata e intuitiva* (estética e gnósica), e *não* de forma racional, ou deliberada.

Uma vez que “os sentimentos traduzem o estado da vida, na linguagem do espírito” (Damásio. 2003, p. 103), o *que*, em muito, pode definir um *sentimento*, é a representação mental do corpo a funcionar de uma determinada maneira. É isto que pretendemos fazer notar quando dizemos que é possível compreender por via da percepção sensorial e cognitiva. Isto quer dizer que, as *maneiras de funcionar do corpo* estão fortemente imbricadas a certas *formas do modo de pensar*. Atenção, não *àquilo* que é pensado, mas sim ao *modo* como é pensado, ou seja, não o *significado semântico* do pensado, mas sim a *valência significativa* do pensado, isto é, uma espécie de sentimento de adequação ou inadequação, sobre o pensado; é isto que se deve compreender por *consciencialização*, um inequívoco e profundo *sentimento de adequação*. Não estamos longe do que podemos entender por clarividência (*insight*).

Este *modo* de pensar é o que traduz a tristeza, ao *fazer-se acompanhar* de uma excessiva atenção a um *reduzido número* de imagens mentais que é *lentamente produzido*, ou, que traduz a felicidade ao *fazer-se acompanhar* de uma *reduzida atenção* ao *grande número* de imagens que é *rapidamente produzido* (Damásio, 2003, p. 103-104). Percebemos, inevitavelmente, um *padrão conceptual* de *valência significativa* nos *modos de funcionar* do corpo que, para a *tristeza*, parecem corresponder a categorias como *redução*, *estreiteza* e *lentidão*, e que, no caso da *felicidade*, parecem corresponder a categorias voltadas para o *aumento*, *amplidão* e *velocidade*. Percebemos agora o que implicam os binómios que referimos quando são reconhecidos como intrínsecos às estruturas conceptuais.

É importante sublinhar que estes dados revelam que mesmo para as ciências mais recentes, como as neurociências, o contributo da filosofia nunca deixou de ser atentamente considerado, e, pode-se mesmo dizer, *actualizado*. No contexto do que temos vindo a analisar, a demonstração da preposição LIX na *Ética* de Bento de Espinosa, referindo apenas uma da universal obra de Espinosa, entre outras, superiormente consideradas por Damásio, é um claro exemplo desta sã relação interdisciplinar entre filosofia e neurociências:

"Todas as afecções se referem ao desejo, à alegria ou à tristeza [.../...] Ora, por tristeza, entendemos o que diminui ou entrava a capacidade de pensar da Alma [.../...]; e, por consequência, na medida em que a Alma está triste, a sua capacidade de conhecer, isto é [.../...] a sua capacidade de agir, é diminuída ou contrariada; por consequência, nenhuma das afecções de tristeza podem ser referidas à Alma enquanto ela é activa, mas somente afecções de alegria e de desejo [.../...] se referem à Alma, considerada como activa."²⁴ (Eis, também, porque, uma abordagem *cognitiva*, cujo âmbito é interdisciplinar, se adequa à perspectiva analítica do nosso trabalho de investigação).

No seguimento e contexto deste, um outro facto, que nos chega também por Damásio, revela uma importância que não podemos deixar de considerar. Embora corresponda a um estudo com uma população reduzida, e não permitia levar a cabo o cruzar dos dados, as recentes descobertas de Mary Hellen Immordino-Yang²⁵, mostraram, através da ‘exposição’ da sua população a específicas narrativas, a existência de uma relação entre sentimentos como admiração e compaixão e determinadas estruturas cerebrais responsáveis por específicos desempenhos dos sistemas somatossensoriais - *interocepção* para a *compaixão*, *exterocepção* e *propriocepção* para a *admiração*²⁶.

Ainda que não produzindo provas conclusivas, contudo, não é possível menosprezar os dados obtidos. Trata-se de um trabalho inovador das neurociências que explora e aponta novas concepções sobre a compreensão do papel da emoção no âmbito dos estados afectivos. Os estudos neurológicos destas emoções reflectem a existência de *predisposições biológicas*, intrínsecas aos sistemas neurais que participam na formação da consciência e do eu.

Tais dados parecem evidenciar que, talvez as nossas mais elevadas, mais cognitivamente complexas e únicas capacidades emocionais, tais como a compaixão e a admiração, sejam implementadas com recurso a sistemas cerebrais mais antigos do ponto de vista evolucionário. Particularmente, *sistemas somatossensoriais envolvidos na representação e gestão do próprio corpo*. Não se trata, pois, de um acaso que, mesmo pela linguística,

determinada classe de metáforas seja considerada na sua proveniência ao abrigo de uma clara influência corporal. O que estes estudos parecem ser capaz de evidenciar é que, as emoções que compreendem aspectos de auto-transcendência ou espiritualidade, bem como aspectos de virtuosismo performativo ou de solidário cometimento altruísta, tais como a elevação moral e a compaixão, ou a admiração e a coragem, podem, na sua base fisiológica, vir a revelar-se *não* como supressões, mas como *amplificações*, com subtis alterações, da nossa própria *natureza corpórea*²⁷. Sabemos que são dados difíceis de validar com precisão, contudo, não deixam de estabelecer a sua importância quando, com Robin Horton, no âmbito da inter-relação dos factores inatos e sociais, nos questionamos sobre o grau de *legitimidade* e *influência* dos factores congénitos.

Hunger, um filme de 2008 realizado por Steve McQueen, é um impressionante relato das últimas semanas de vida do activista republicano irlandês Bobby Sands que acabará por morrer na prisão na sequência da sua greve de fome. No decurso da experiência cinematográfica, que nos é oferecida por este particular filme, são-nos proporcionadas determinadas experiências *estéticas* sem as quais o filme não poderia estabelecer o profundo alcance sensorial e cognitivo que pretende a sua clássica narrativa realista.

Tendo em conta que a tremenda violência da experiência prisional, e para mais, cumprida abnegadamente até à morte em greve de fome, não está (muito felizmente) ao alcance da experiência sensorial e cognitiva, social e culturalmente parametrizada, da grande maioria dos seres humanos, não seria possível cinematograficamente *conceber*, *comunicar*, e *fazer sentir*, o *incomparável sofrimento físico da absoluta degradação corporal pela inanição*, ou, *a adesão à revolta até ao extremo compromisso com a mais vívida bestialização do comportamento humano*, se para a base da ‘compreensão’ da experiência cinematográfica, não fossem dirigidos *dispositivos de activação sensorial e cognitiva*, cuja *matriz congénita* é, conceptual e formalmente, reconhecida, *correlativamente*, quer pelo processo criativo da realização cinematográfica quer pelo processo perceptivo do comportamento espectadorial.

É neste sentido que se deve compreender que, a mais lenta e dolorosa extinção da energia vital, pelo moroso sucumbir do corpo inane, ou, o mais corporalmente bestializado protesto, pelo espalhar das fezes humanas em nojentas aberrâncias circulares nas paredes da cela, não erguem, no filme, o seu poder e alcance expressivo, enquanto dispositivos cinematográficos de *efeitos emocionais*, na preponderância da sua possibilidade de tradução simbólica, intelectual ou racional, ainda que inevitavelmente a faculte (essa tradução, no

nosso parecer, só pode até, cumprir-se depois). No primeiro instante espectral, pela ‘acção’ estética e gnósica da obra cinematográfica, que estes *dispositivos de activação sensorial e cognitiva* levam a cabo, a ‘compreensão’ da experiência cinematográfica em referência, eleva-se em imediata *consciencialização*, pela ‘vivência’ proposta pelo complexo narrativo audiovisual que se constitui no filme. O alcance e influência desta vivência torna-se melhor compreendido quando reconhecemos o papel das *predisposições biológicas*, e do contexto somatossensorial, nos sentimentos, e, neste sentido, arriscamos, independentemente de qualquer específica determinação cultural que condicionem estes sentimentos, pois, pensamos que não há cultura em que não se saiba o que é o inenarrável sofrimento da morte pela fome, nem a extrema e vívida violência do protesto pela concretude escatológica do comportamento que lhe dá expressão. Dir-nos-ão que o que acabamos de expor *não* representa ‘compreender a narrativa’. Respondemos dizendo que, sem o que acabamos de expor não existe a menor possibilidade de a compreender (a não ser de forma superficial, como está bem de ver).

É este tipo de ‘dispositivos’ que, compreendidos e operados pela criatividade cinematográfica como ‘modelos instrumentais exemplares’ (imitadores perfeitos), com poderes aquém das mesmas relações simbólicas que implicam, cumprem, através das convenções pelas quais se actualizam, o projecto de ‘eficácia funcional’ da *correlação* dos *modelos de síntese* intentados quer na concepção quer na recepção da obra cinematográfica. A eficácia funcional da *correlação* dos modelos de síntese reside, essencialmente, nas características de *adequação e imediatismo*, que a matriz congénita implicada nos processos da poética cinematográfica efectiva em *acção de consciencialização adequada e consequente sem necessária mediação intelectual*.

Considerar, pois, nos termos propostos, a voluntária *experiência cinematográfica* que um filme nos possibilita, significa defender uma consistente e fecunda *experiência perceptiva sensorial e cognitiva*, cuja riqueza nunca nos é totalmente vedada, mesmo ante a falta de um certo número de elementos estruturantes explicitamente dirigidos ao exercício lógico racional. É nesta orientação reflexiva que propomos que a possibilidade efectiva de *experienciação* do filme, encontra a sua sustentação em outros domínios da experiência e conhecimento do espectador enquanto *ser humano*, domínios que o filme contacta e activa, nos termos de um inevitável e ímpar apelo ao *envolvimento participativo sensorial e cognitivo*.

E um apelo de tal natureza é de facto possível, uma vez que aquele que assiste a um filme na qualidade de espectador (tanto quanto o que o cria), não é uma mera máquina de exercício racional, lógico, que tudo explica a si mesmo na solidez do registo sequencial do ‘cálculo intelectual’. Nem tão pouco poderia sê-lo apenas, tal como vimos, ainda que mesmo por imposição da sua própria vontade racional. O espectador é o mais extraordinário e complexo dos *participantes*, é o único capaz de, no exercício da sua actividade perceptiva, sensorial e cognitiva, converter *instantaneamente* a sua experiência do mundo, em *consciencialização*. Este é um dado que a poética cinematográfica conhece de forma profunda. E é com estes dados em mente que se torna possível lembrar o fenómeno da catarse aristotélica, e a *disposição de ânimo*, pela qual uma determinada *consciência* do facto experienciado se constitui em ‘conhecimento’ (não *do*, mas) *acerca* do facto.

A ‘consciência’ que possuímos do que quer que seja, tal como de início procurámos fazer notar, não traduz somente a possibilidade do seu pensamento verbalizado. Ela é o fenómeno, sem paralelo no mundo vivo, que disponibiliza à mente do seu ‘proprietário’ os numerosos conteúdos que a ocupam “na festa em permanente movimento a que chamamos o eu.” (Damásio, 2010, p. 20). António Damásio deixa bem claro que, “independentemente da sua nitidez ou ordem” (Damásio, 2010, p. 20), *todos* os conteúdos da mente estão *ligados* ao eu, mas, igualmente importante é o *facto* de esta ligação ser *sentida*.

É neste sentido que, recusando a perspectiva analítica que defende que a ficção cinematográfica não pode prescindir da plausibilidade intelectual que a torne lógica e racionalmente configurada, se procura legitimar a perspectiva teórica da nossa abordagem cognitiva na qual tal asserção não se aceita como facto indiscutível. Porque temos *permanentemente* um ‘corpo em mente’, estamos submetidos à constante transmissão de sinais entre o corpo e cérebro. Esta inevitável submissão ultrapassa o automatismo homeostático das reacções reguladoras que se destinam ao equilíbrio vital do organismo. A extrema complexidade da representação cerebral do estado do corpo “sustenta *tanto* o processo do eu nas mentes conscientes *como* a representação do mundo exterior ao organismo. O mundo interior garantiu-nos a possibilidade de *conhecer* não só esse mundo interior mas também o mundo que nos rodeia.” (Damásio, 2010, p. 139, sublinhado do autor).

Esta *consciência* ligada a um ‘eu’ e impregnada de *sensação*, é, então, a mesma que dá a si própria o conhecer do seu mundo interior e exterior, e, é também a mesma consciência

que assiste, nestes termos *correlativos*, tanto ao processo criativo cinematográfico quanto ao processo perceptivo do comportamento espectral.

Concluimos defendendo que, a atenção, a memória, a emoção e os sentimentos, que pela sua *inter-acção* estruturam e conformam os pilares da nossa *consciente* intuição, compreensão e concepção do mundo, erigem, a partir do desempenho perceptivo sensorial e cognitivo, modelos de síntese, cuja matriz congénita, no âmbito da poética e da estética cinematográfica, deve ser entendida correlativa a cineastas e espectadores.

O exercício teórico dedicado à evidenciação dos termos empíricos desta correlação que se estabelece entre criação cinematográfica e comportamento espectral dificilmente pode, por isso, incidir em uma única direcção no que concerne ao ‘movimento’ do seu desenvolvimento reflexivo. A necessidade de observar, constante e interdependentemente, objectividade e subjectividade, matéria e forma, processo e função, causa e efeito, parte e todo, em suma, domínio da criação e da percepção, e domínio do congénito, do histórico e do social, se é verdade que obriga ao desenho de uma ‘arquitectura’ reflexiva menos ‘exacta’, no que diz respeito à precisão incisiva dos traços que localizam e sistematizam as matérias que se dispõe tratar, não é menos verdade que reflecte o desejo dos contornos mais expressivos de um projecto construído sobre a correlação *poética* e *estética* da experiência cinematográfica. É, pois, nesta configuração do espaço analítico de abordagem cognitiva, que estendemos as aspirações do nosso exercício reflexivo dirigido à correlação da poética e da estética cinematográfica.

Notas bibliográficas.

- ¹ Machado, J. P., (1977), *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa.
- ² Novalis é o pseudónimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg.
- ³ O. Ducrot e T. Tododrov, no seu *Dicionário das Ciências da Linguagem* (2007), salientam, no capítulo dedicado à Poética, Chklovsky, Tomachevsky, Propp como os nomes mais proeminentes dos estudos atentos às estruturas narrativas, Eikhenbaum, Tyanianov, Vinogradov, Bakhtine e Volochinov como os dos atentos às estruturas estilísticas, Brick e Tomachevsky os atentos às estruturas rítmicas, Brick e Jakobson às sonoras, Chlovski e Tynianov à evolução literária e Tynianov e Volochinov à relação entre literatura e sociedade.
- ⁴ Thompson, Kristin, (1988), *Análisis fílmico neoformalista como método de ruptura de la armadura de cristal*, Princeton, Princeton University Press. Retirado a 6 de Janeiro, 2010 em: <http://export.writer.zoho.com/public/line2008/ANÁLISIS-FÍLMICO-NEOFORMALISTA-COMO-MÉTODO-DE-RUPTURA-DE-LA-ARMADURA-DE-CRISTAL/fullpage>.
- ⁵ Sousa, E., (2008) in, Aristóteles, *Poética*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, p. 24
- ⁶ *Ibidem*, p. 106.
- ⁷ Pascal, Blaise, (1972), *Pensamentos escolhidos*, (pref., sele., e trad. Esther de Lemos), Editorial Verbo, Lisboa, p. 102-103.
- ⁸ Eco, Umberto, (1972), *A definição da arte*, Edições 70, Lisboa
- ⁹ “A santidade do mundo fechado pode descobrir-se ainda nas bacias de água perfumada e tampa que simbolizam o Mar e as Ilhas dos Bem-Aventurados. Este complexo servia ainda para a meditação, tal qual, no começo, serviam os jardins em miniatura, antes que a moda dos letrados se apoderasse deles, no sé. XVII, para os transformar em «objectos de arte». Notemos todavia que, neste exemplo, jamais assistimos a uma total dessacralização do mundo, porque, no Extremo Oriente, o que se chama emoção estética conserva ainda, mesmo entre os letrados [os profanos], uma dimensão religiosa. Mas o exemplo dos jardins em miniatura mostra-nos em que sentido e porque meios se opera a dessacralização do mundo. Basta que imaginemos o que uma emoção estética desta ordem pôde tornar-se numa sociedade moderna - para compreendermos como é que a experiência da santidade cósmica pode rarefazer-se e transformar-se até se tornar uma emoção unicamente humana: por exemplo a arte pela arte.”, in, Eliade, Mircea, (1983), *O Sagrado e o Profano, A essência das religiões*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, p. 163.
- ¹⁰ Lukács, George, (1966), *Estetica. La peculiaridad de lo estetico. 2. Problemas de la mimesis*, Ediciones Grijalbo, S. A., Barcelona.
- ¹¹ Bourdieu, Pierre, (1997), *Mediações Pascalianas*, Celta Editora, Oeiras.
- ¹² Deleuze, Gilles, (2004), *A imagem-tempo, Cinema 2*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- ¹³ Lakoff, G., Johnson, M. (1999), *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, New York.
- ¹⁴ Damásio, A., R., Castro-Caldas, A., Calhau, E., S., Damásio, H., B., Grosso, J., T., Ferro, J., M., Antunes, N., B., (1975) *Para uma semiologia não-invasiva*, Separata do “Jornal da Sociedade das Ciências Médicas de Lisboa” Tomo CXXXIX - Outubro-Novembro, 1975, Nº 8 e 9, Lisboa.
- ¹⁵ uma condição patológica da linguagem causada por lesões cerebrais que sumariamente se descreve pela “perda ou enfraquecimento quase total do poder de captação, manipulação e por vezes de expressão de palavras como símbolos de pensamentos”, Houaiss, 2003, entrada em *afasia*.
- ¹⁶ Smith, Greg M., (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, New York.
- ¹⁷ Do artigo, *Emotions: Communication to the Self and Others*, publicado em Harré, R., Parrot, W., G., (1996) *The Emotions. Social, Cultural and Biological Dimensions*, Sage Publications, London, p. 312-316.
- ¹⁸ Horton, Robin, (1995), *Patterns of Thought in África and the West: essays on magic, religion and science*, Cambridge University Press, New York.
- ¹⁹ Na mesma década, no âmbito das ciências cognitivas, J. Kruschke e M. Fragassi apresentam um trabalho sobre a percepção da causalidade a partir da perspectiva de Michotte. Albert Michotte impugna a estabelecida posição de Hume sobre a causalidade (centrada na aprendizagem e na interpretação) afirmando que “a percepção da

causalidade resulta da apreensão espontânea de um todo funcional, e não da aprendizagem ou interpretação sobre fenómenos físicos facultadas pelo conhecimento abstracto” (Kruschke, Fragassi, 1996, p. 441, nossa tradução). Estes investigadores da área da psicologia cognitiva, porém, evitam no seu estudo o debate sobre a natureza inata, ou congénita, do processo perceptivo relativo à causalidade. A sua preocupação é antes demonstrar que “o sub-processo de ampliação [essência fenomenológica sobre a transferência do movimento inerente à percepção da causalidade] pode ser percebido directamente e desenvolvido cedo na infância, mas a completa percepção da causalidade pode ser interpretada e aprendida” (Kruschke, Fragassi, 1996, p. 441, nossa tradução). Kruschke, J. K., Fragassi, M. M., *The perception of causality: Feature binding in interacting objects*, p. 441, in, Cottrell, G. W., (1996), *Proceedings of The Eighteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, University of California, San Diego. Como veremos é esta *bidimensional* concepção da estrutura mental humana que Horton também defende, para os padrões comuns de conceptualização na base dos sistemas de pensamento.

²⁰ O sistema teórico primário de conceptualização é na nossa tradução da designação de Norton ‘primary theory’: “Primary theory oferece ao mundo uma projecção preenchida por objectos médios, persistentes e sólidos. Estes objectos estão inter-relacionados, verdadeiramente inter-definidos em termos de uma correlativa [push-pull, no original] concepção de causalidade, na qual a contiguidade espacial e temporal é tida como crucial à transmissão de alteração. Estão espacialmente relacionados em cinco dicotomias: esquerda/direita, em cima/em baixo, em frente/detrás, dentro/fora, contíguo/separado. E temporalmente em uma tricotomia: antes/simultaneamente/depois. Por fim, a Primary theory concebe duas distinções essenciais aos seus objectos: primeiro uma entre seres humanos e objectos não humanos; e segundo entre seres humanos, a partir de eu e outros seres humanos.” (Norton, 1995, p. 321, nossa tradução).

²¹ Horton, Robin, (1995), *Patterns of Thought in Africa and the West: essays on magic, religion and science*, Cambridge University Press, New York, p. 301-346.

²² Levi-Strauss, Claude, (2007), *Mito e significado*, Edições 70, Lisboa, p. 31

²³ Gil, José, (2005), *A imagem nua e as pequenas percepções*, Relógio D’Água, Lisboa.

²⁴ Espinosa, Bento de, (1992), *Ética*, Relógio D’Água, Lisboa, p. 329

²⁵ Immordino-Yang, M.H., McColl, A., Damasio, H., Damasio, A. (2009). *Neural correlates of admiration and compassion*. *PNAS* 106(19) 8021-8026, consultado a 7/11/10 em: <http://www-bcf.usc.edu/~immordin/>

²⁶ Damásio, António, (2010), *O Livro da Consciência, A construção do cérebro consciente*, Círculo de Leitores, Lisboa.

²⁷ Haidt, J., Morris, J., P. *Finding the self in self-transcendent emotions*, Department of Psychology, University of Virginia, Charlottesville, VA 22904, consultado a 7/11/10 em: <http://www.pnas.org/content/106/19/7687.full>

2. Sinestesia: um modelo de síntese sensorial e cognitiva.

2.1. Introdução ao exercício teórico interdisciplinar da noção de sinestesia.

Antes de darmos início a este capítulo é imperativo sublinhar que, na perspectiva teórica interdisciplinar do trabalho que procuramos desenvolver, a sinestesia e as percepções sensoriais sinestésicas, *não* são entendidas, somente, à luz de duas únicas e irredutíveis categorias, pelas quais a *sinestesia* e as suas *respectivas manifestações sensoriais* são estritamente encaradas como *fenómenos excepcionais* apartados da *percepção sensorial convencional*, e como tal, ou são restritas ao diagnóstico clínico da neurologia, ou são confinadas ao universo figurativo da expressão verbal metafórica.

As manifestações sensoriais definidas por *sinestésias idiopáticas*, ou, *perceptivas*, as que a neurologia estabelece como ‘*de facto*’, apenas são possíveis, *exclusivamente*, aos verdadeiros sinestetas. À restante grande maioria, que somos todos nós, os *não* sinestetas, e que *não* ‘vive’ esta particular condição neuronal cabe, unicamente, experienciar uma ‘*aproximação*’ ao facto. Porém, não nos iludamos. Tal como se nos figura pelo espectro conceptual da abordagem cognitiva que temos vindo a considerar, não se trata de uma qualquer aproximação menor, ou, superficial, que nos é possível experienciar, pois, são extraordinariamente concretas as potencialidades das bases fisiológicas/sensoriais e conceptuais/cognitivas que estabelecem a realidade experiencial desta ímpar *aproximação*.

No enquadramento conceptual do nosso estudo a *sinestesia* é o fenómeno da percepção sensorial que estabelece, referencialmente, as características estruturais e funcionais para a concepção de um *modelo de síntese sensorial e cognitiva*. É este *modelo de síntese* que permite explicitar os termos experienciais que conformam a fenomenal *aproximação* à realidade idiopática da sinestesia perceptiva. E é este o objectivo do trabalho a que nesta segunda parte nos dedicamos: procurar as necessárias *evidências* empíricas que permitam uma adequada sustentação teórica do *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, enquanto referente de *formas sinestésicas*, produzidas pelas potencialidades poéticas e estéticas das obras cinematográficas.

Por esta razão é, desde logo, indispensável assumir uma disposição reflexiva de maior e mais franca abertura epistemológica, sem que, contudo, se julgue este apelo à abertura intelectual para o exercício de conceptualização como um qualquer acto de irreverência ou de desresponsabilização perante o trabalho empírico que se torna necessário desenvolver. Com a plena consciência de que numa reflexão teórica desta natureza a aporia não é ‘presença’ possível de erradicar totalmente, sabemos-nos, ainda assim, obrigados à observação dos princípios de coerência e rigor que determinam qualquer trabalho que se pretenda cientificamente¹ orientado.

Tão pouco é nossa pretensão nos substituímos à especificidade do conhecimento científico especializado que quer as ciências experimentais quer as ciências sociais e humanas proporcionam nos respectivos domínios, sobre o estudo da sinestesia. Reportados ao universo dos estudos cinematográficos, a própria natureza dos conhecimentos que nos são próprios delimita e orienta, explicitamente, a nossa análise no que é respeitante, por exemplo, aos aspectos científicos neurofisiológicos (sinestésias idiopáticas), ou linguísticos (sinestésias metafóricas) da sinestesia. Contudo, pela consistência empírica que estes dados proporcionam justifica-se de pleno interesse que, sempre que possível, se proceda a uma responsável integração da informação proveniente dos diversos domínios especializados do saber científico experimental e humanístico.

O trabalho que, desde os anos de 1980, o neurologista Richard Cytowick² tem vindo a desenvolver para a compreensão da sinestesia perceptiva, ou, idiopática, e que, neste domínio, adoptamos como fonte e orientação base, interessa-nos particularmente por considerar cientificamente uma perspectiva sobre a sinestesia em que esta, no âmbito generalizado da percepção sensorial humana, nos surge qualificada como extraordinária e minoritária, fundamentalmente, devido à *raridade* das suas manifestações conscientes, e *não* por se diagnosticar como uma *anormalidade* da percepção sensorial. Para Cytowick, a sinestesia é inclusive, e muito possivelmente, um processo cerebral *normal*: “De facto, irei desenvolver o argumento de que a sinestesia é possivelmente um processo cerebral normal que é prematuramente exibido à consciência de uma minoria de indivíduos.” (Cytowick, 2002, p. 2, nossa tradução).

O facto de esta *prematura exibição*, parecer estar implicada na chave dos ‘segredos’ relativos aos sistemas mentais responsáveis pela relação neuronal dos *processos subjectivos-objectivos*, e, o facto de se conceber estes processos conjugados com a complexa natureza

relacional da *emoção* e da *razão* (Cytowik, 2002), constitui a decisiva *marca neurológica* da sinestesia que influi na razão pela qual, tanto as neurociências como os mais variados domínios do conhecimento demonstram, cada vez mais, interesse por este fenómeno da percepção.

A percepção, enquanto *experienciação* no corpo da *congregação concomitante* dos diversos *sinais* (estímulos) que participam na constituição de um qualquer evento, porque se estabelece ao abrigo do “facto de os *sentidos* se encontrarem naturalmente combinados” (Damásio, 2002, p. 177) lembra, também, ao neurocientista António Damásio o conceito de sinestesia. Não podemos, pois, deixar de o citar:

"Vários compositores brilhantes e prodígios musicais foram (e são) sinestetas e alguns pensadores do século XIX tiveram a estranha intuição de que **a sinestesia poderia conter a chave para a compreensão da consciência. Devo acrescentar que não estavam muito longe da verdade.**" (Damásio, 2000, p. 394, nosso sublinhado).

As percepções sinestésicas *não* são, nem *percepções convencionais* nem *puras imagens mentais* (numa analogia ao imaginado). O espectro *consciente* - e é importante sublinhar, pois, não se trata de um fenómeno exclusivamente reportado ao resultado da actividade inconsciente da mente humana, como os sonhos - em que são compreendidas as *impressões sensoriais sinestésicas* estabelece-se desde as mais restritas formas, apenas inter-relacionando duas modalidades sensoriais nos específicos limites das suas qualidades, até às suas mais *vívidas e polisensoriais experiências*, que podem mesmo manifestar uma intrigante extensão espacial envolvendo *todas* as modalidades sensoriais na sua profusa complexidade vivencial (Cytowick, 2002).

No clássico de Alexander Luria, *O caso do homem que memorizava tudo: um pequeno livro sobre uma grande memória*³, de 1968, são reveladas com o devido cuidado científico, a prodigiosa *experiência sinestésica* de Solomon S. Este paciente, que tudo percepcionava *inter-multi-sensorialmente*, permitiu a Alexander Luria, depois de uma longa e desenvolvida análise, concluir que, em Solomon S., nenhuma *linha de fronteira* existia entre as diversas modalidades sensoriais.

"Submetido a um tom emitido a 2,000 ciclos por segundo com uma amplitude de 113 decibéis Solomon S. disse: «Parece qualquer coisa como um fogo-de-artifício tingido de um matiz rosa avermelhado. A faixa de cor sente-se áspera e

desagradável, e possui um sabor *feio* - tal como o de um pickle salgado... podemos magoar a mão nisto. [.../...] Reconheço uma palavra não apenas pela imagem que ela evoca, mas por um todo complexo de sentimentos que esta imagem desperta. É difícil explicar... não é uma forma de visão, ou de ouvir, é antes o *modo* de um *sentido global*.»⁴.

Solomon S. é, muito provavelmente, o caso de sinestesia quer em abrangência quer em profundidade, mais intenso e complexo de que existe relato.

No âmbito científico a que a sua observação está sujeita, as percepções sinestésicas idiopáticas, constatam-se, ainda, no espectro da sua configuração funcional, “tanto como desencadeadas por estímulo sensorial como por estímulo conceptual. O exemplo médico de um sintoma desencadeado por estímulo conceptual seria o de um reflexo epilético, no âmbito do qual, pensar acerca de um determinado assunto despoletasse convulsões.” (Cytowick, 2002, p. 42, nossa tradução). A *sinestesia* perceptiva, a ‘*de facto*’, revela, assim, não só implicar explicitamente o universo *sensorial*, mas também o amplo domínio *cognitivo*.

Na investigação desenvolvida por Alicia Sevilla⁵ é feita a demonstração de que a experiência sinestésica pode ser *modulada* (não significa despoletada) pelo contexto em que se insere o estímulo que a despoleta. Sevilla procurou saber se as reacções afectivas que acompanham a experiência sinestésica são igualmente condicionadas pela contextualização da sinestesia. No que diz respeito aos grafemas (letras), Sevilla, revela que o seu *contexto semântico* quando positivo é sempre avaliado com maior valência afectiva do que no contexto de palavras negativas, ou, das neutras (que pendem, ainda assim, para a avaliação positiva).

A sua conclusão foi a de que, para além de ser possível verificar a existência de resposta congruente de acordo com a valência da palavra, e, deste modo, de acordo com as *instruções* da palavra, o que por si só pressupõe a interferência influente de uma complexa componente de âmbito cognitivo, verifica-se igualmente a influência através da correspondência entre a cor do grafema (letra) e o fotismo desencadeado. Os resultados indicam assim que a intervenção do contexto é demonstrável (Sevilla, 2006). Deste modo se demonstra que o *significado* das palavras desempenha uma *influência importante*, não apenas para o processo relativo à *experiência perceptiva* de uma ou outra *cor*, mas também na *categorização do valor de congruência do estímulo* no âmbito da sua *percepção interna* (Sevilla, 2006).

Do ponto de vista neurofisiológico, isto é, do ponto de vista científico sobre as funções neuronais e a sua relação com o funcionamento do sistema nervoso, não existe ainda um consensual modelo explicativo, relativo aos vários tipos de sinestesia, que são muitos e bem diversos, bem como relativo às suas importantes e correlativas *afecções*, isto é, ao *sentimento* que resulta da *determinante componente emocional* que possuem (Cytowick, 2002).

Esta concreta e determinante componente emocional da sinestesia (fenómeno da percepção que Solomon S. referia como o ‘modo de um sentido global’) - e que sustenta Cytowick na afirmação “Acredito que nenhuma teoria geral da sinestesia é possível sem ter em linha de conta o característico *estado afectivo* que acompanha a experiência sinestésica.” (Cytowick, 2002, p. 10, sublinhado do autor, nossa tradução) - é, estamos convencidos, a mais instigante das razões por detrás do fascínio, que ao longo dos tempos, e ainda que de forma inconstante, este fenómeno da percepção, pela sua característica de *inter-relacionamento das modalidades sensoriais*, foi imputando na sua discussão das mais diversas áreas do conhecimento científico, filosófico e artístico.

Iniciando, desta forma, o nosso exercício reflexivo no universo interdisciplinar da sinestesia, com Ludwig Schrader⁶ podemos constatar que o início europeu do fascínio por este fenómeno da percepção parece irromper no séc. XVII com Isaac Newton e Louis-Bertrand Castel, que o procuram na correspondência das cores e dos sons. Que no século seguinte Herder, sem ainda lhe dar um nome, o descreve na origem da linguagem. Que já à entrada da modernidade na Europa do séc. XIX, não lhe é insensível a ciência experimental de Alfred Vulpian, aquele que, de acordo com Schrader, por fim, o nomeia cientificamente como sinestesia, nem a de Gustav Fechner, um dos fundadores da psicofísica que também a estuda, embora preliminarmente. Schrader diz-nos ainda que na Grécia antiga a dramaturgia de Ésquilo é, talvez, uma das primeiras que lhe dá ‘forma literária’. Muito tempo depois, Beaudelaire eleva-a poeticamente na celebridade que Rimbaud declama em vogais. No nosso tempo, o ímpar e universal Pessoa vê-a, apreendendo-lhe a alma pelo olfacto⁷. Com Basbaum⁸ descobrimo-la, ainda, na reflexão e pintura de Kandinsky, que a figura em abstracção e cor, e, no génio de Scriabin, que compõem a forma sonora da sua etérea luminância colorida.

Mas no fascinante universo cinematográfico, o domínio que nos compete, é Élie Faure quem, já em plena modernidade do início do séc. XX, assiste ao seu nascimento na sonora e íntima natureza do cinema⁹. Eisenstein percebe-a também na natureza fisiológica da

imagem¹⁰, mas evita nomeá-la. William Moritz¹¹ segue-a atentamente na história da vertente mais experimental do cinema, explicando-nos como primeiro Walter Ruttmann a concebeu cinematograficamente, até que Gene Youngblood, doravante, a celebra transversalmente na potencialidade emocional da incomparável natureza audiovisual da experiência cinematográfica¹².

É fácil compreender, assim, que a tentação em encontrar uma *analogia* empiricamente sustentável - lembramos aqui Susanne Langer ao sublinhar que “O grande valor da analogia é que com ela, e por ela apenas, somos levados a ver uma «forma lógica» em coisas que podem ser inteiramente discrepantes quanto ao seu conteúdo.”¹³ - entre as sinestesias conceptuais configuradas nas mais diversas expressões artísticas, e as sinestesias idiopáticas, ou, perceptivas, desenhando, muito provavelmente, os contornos da face latente que o fascínio sobre este fenómeno da percepção sensorial sempre causou, nos mais diversos campos, à inspirada reflexão humana sobre a *experiência dos sentidos* e o seu resultar *emocional*. Não se pense, porém, que, no âmbito do exercício teórico humanístico sobre a experiência sensorial e cognitiva, a tentação de ‘correlação’ entre *formas expressivas* e *factos neurológicos* conformada pela *concomitância sensorial* que situa a noção de *sinestesia*, existe suspensa apenas no desvario do capricho criativo, devido à ausência de uma concreta razão científica que a legitime.

Sobre esta específica *correlação*, que conforma manifestações expressivas em consequência sensorial, na sua mais primeva concepção que nos é possível encontrar, proporcionada pela história das religiões de Mircea Eliade¹⁴, sabemos que na *vontade ritual de alteração do regime sensorial* é revelada uma humana tendência hierofânica, remetendo este facto concreto, que se consuma na *experiência do mundo pelos sentidos*, para uma inequívoca relação do universo experiencial da emoção com o contexto do sagrado ou do místico.

Com George Lakoff e Mark Johnson, aprendemos que não existe uma completa e autónoma possibilidade para o exercício racional, que o autorize desvinculado e independente das faculdades corporais, como a percepção sensorial e o movimento¹⁵, estes enquanto dignos representantes dos sistemas cerebrais sensório-motores. O nível base dos nossos conceitos, não apenas de objectos, mas de propriedades e também de acções, é determinado pela nossa *experiência física (corporalizada) do mundo*. Na perspectiva destes autores, a realidade do *experienciar pelo corpo*, estrutura qualquer *conceito* de forma prévia, significativa e

independente. Os conceitos, por muito que lhe sobreponham qualquer estruturação semântica adicional, não erradicam esta *corporizada* estrutura experiencial base, que sempre persiste influente. É desta forma, por exemplo, que se concebem os esquemas imagéticos *cinestésicos*, que o corpo torna inerente na base da significação, da imaginação e da razão¹⁶.

Com eles compreendemos também que a consciência humana resulta da realidade experiencial do Homem no, e com, o mundo, pois, em paridade, ela efectiva-se tanto pelos próprios termos da sua biofisiologia como pelos termos da sua realidade vivencial culturalmente traduzida. O concreto desta experienciação em paridade do mundo não autoriza, para os termos da *expressão intelectual* humana, outra coisa que não a sua mais consistente adequação à própria *actividade perceptiva*. Esta adequação interdependente é a condição base para a concepção dos *modelos de compreensão e nomeação* do mundo, incontornavelmente, mediados pela sua *experienciação corporalizada*.

Isto quer tão somente dizer que não há mundo ‘nomeado’ (conhecido) sem corpo, tanto quanto não há corpo nomeando (conhecendo) o mundo, sem o desempenho, em *total cumplicidade*, das faculdades sensórias e cognitivas. Quem sabe se não foi esta constatação que começou por nos dar a célebre máxima do empirismo do séc. XVIII “*Nihil est in intellectu quid non fuerit prius in sensu*”¹⁷ (*Nada há no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos*).

Na base destes sistemas conceptuais que nos dão a conhecer o mundo, toda a obra de António Damásio nos elucida como persistem activamente os mais complexos sistemas sensoriais, subsumidos na designação de *somatossensoriais*, e cuja *conjugação* ao mais alto nível, o neuronal, desenha, no âmbito da percepção, um exemplar *modelo de síntese* lembrando-nos a sinestesia¹⁸. Neles a informação recebida é processada de *forma concomitante*, ‘animando’ pura *matéria sensorial* em primordiais *estados emocionais*. Por fim, para todos os humanos, são estes primordiais *estados emocionais* que modelam o *tom* dos *sentimentos* que a partir deles se desenvolvem, até que, estes e os primeiros (sentimentos e emoções), alcancem a sua mais cúmplice e elevada manifestação, cumprindo-se na actividade mental na forma de uma *consciencialização*, ou na estrutura da *fluência cognitiva* que assiste às mais diversas *expressões* humanas, das quais *a verbal não é mais do que apenas uma*, pois, “Contar histórias sem palavras é [para a mente humana] a mais natural das coisas.” (Damásio. 2000, p. 220).

A interior e ininterrupta actividade que acontece em nossas mentes conscientes, na forma de congruentes sequências imagéticas pré-verbais, possui, no mundo exterior da expressão humana, o mais digno e notável correlato na inigualável natureza cinematográfica do filme (Damásio, 2000). A percepção do que em contínuo acontece no interior de cada plano, o enquadramento ‘significativo’ dos objectos se diversificando pelo movimento da câmara, a consonância qualitativa de espaços e tempos se conjugando pela edição, as imagens imediatamente se impondo em espontânea sobreposição pelos seus níveis de intensidade, e tantos outros aspectos do fenómeno cinematográfico é, sabemos com Damásio, sob muitos aspectos, comparável ao que se passa no interior da mente humana.

O filme, na sua qualidade de obra artística que se oferece como *experiência cinematográfica*, compreende-se, por fim, como o lugar onde se estabelece uma singular *correlação* entre as possibilidades de *síntese conceptual e formal* do desempenho criativo, que o faz nascer como objecto da *poética cinematográfica*, e, as possibilidades de *síntese sensorial e cognitiva* do desempenho perceptivo, que o faz ser vivido como objecto da *recepção estética cinematográfica*.

2.2. Sumária contextualização histórica da sinestesia enquanto fenómeno restrito à actividade da percepção sensorial.

A terminologia de referência grega relativa ao termo que hoje corresponde ao vocábulo sinestesia implicava, na antiguidade clássica, por um lado, as *sensações inter-relacionadas* e *desagradáveis* que ocorrem na doença, e, por outro, a *tomada de consciência* de uma *dor* ou *enfermidade* (Schrader, 1975).

Na antiguidade clássica pôs-se frequentemente em dúvida a capacidade de intercâmbio dos sentidos e suas esferas sensoriais. Tanto Aristóteles como Lucrécio entendem como inconcebível o inter-relacionamento das modalidades sensoriais, defendendo como impossível o perceber ao mesmo tempo com um sentido, duas coisas distintas e “...se isto é impossível em impressões que, simultaneamente, caiem dentro do mesmo sentido, no caso de caírem em dois, então, é evidente que será com maior razão, ser impossível, naquelas que pertencem a dois sentidos distintos, por exemplo 'branco' e 'doce'.”¹⁹. E tal como Aristóteles e Lucrécio, S. Tomás de Aquino no seu comentário ao *De sensu et sensibili* expressa-se contra a possibilidade de um intercâmbio objectivo, psiquicamente concreto, das impressões dos sentidos negando, em acordo com Aristóteles, que a mistura, resultando em uma unidade de impressões sensíveis de diferentes tipos, seja de alguma forma concebível (Schrader, 1975).

A perspectiva Aristotélica sobre os sentidos pela qual “cada sentido pode julgar somente o seu objecto e nunca se confunde se trata de uma cor ou um som”²⁰, que é a mesma de S. Tomás de Aquino exclui, pois, da referência de tipologias de Schrader e Parret que nos servem de orientação, as sinestésias onde os cinco sentidos estão directamente inter-relacionados. Contudo, *não confere qualquer exclusão às sinestésias onde, aos cinco sentidos, se autoriza a sua concomitância com as esferas extra-sensoriais, ou somáticas, ou seja, com o universo somatossensorial, o universo inter-activo do domínio sensorial interoceptivo, exteroceptivo e proprioceptivo.*

Uma observação sobre a *função simultânea* dos diferentes órgãos sensoriais do comentarista aristotélico Alexandre de Afrodísias é, também, referida por Schrader. Alexandre de Afrodísias defende que não seria possível chegar a qualquer percepção simultânea se a capacidade de percepção dos sentidos se encontrasse no exterior do corpo

humano, por isso, é à *alma*, e não ao *corpo*, que atribui a capacidade distintiva da percepção, relativamente às impressões sensoriais (Schrader, 1975).

É de suma importância notar esta observação de Alexandre de Afrodísias que Schrader nos oferece, pois, a *alma* é na antiguidade clássica compreendida no termo grego *psikhé* que igualmente refere *mente* ou *consciência*, porém, tal como sabemos por Aristóteles de *Poética*, esta ‘alma’ não se reporta ao ‘puro’ esmero intelectualivo apartado das faculdades do corpo, mas antes ao resultar intelectualivo, *consciente* da participação do corpo na criação da ‘unidade substancial’ alma/corpo. Parece, pois, que já na antiguidade clássica de Aristóteles, que sucede em cerca de sete séculos a de Homero, a noção de *indissociabilidade* que a concepção moderna propõe pela paridade corpo/mente através do termo *soma*²¹, está já presente, localizando a capacidade de *distinção* sensorial no domínio *mental* do homem, e não no *domínio corporal*, podemos dizer, o corpo sente a mente distingue²². Schrader repara ainda que seria interessante comparar a *função discriminatória da alma* referida pelo comentador aristotélico Alexandre de Afrodísias, com a noção de *sensorium commune pensante* onde as impressões sensíveis confluem numa só unidade²³, referida pelo filósofo alemão do séc. XVIII, Gottfried Herder, no seu célebre *Ensaio sobre a origem da linguagem* de 1772.

É necessário notar que no domínio da linguagem, a decisiva ampliação do significado do termo sinestesia ao contexto dos fenómenos literários só terá sido realizada em 1892, por Jules Millet, tornando-o imediatamente comum no domínio da investigação literária, no seio da qual, contudo, o seu significado se tornou longe de ser consensual. Como exemplo desta falta de consensualidade Schrader refere o artigo *Correspondances*, situado no *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de 1961, no qual *sinestesia*, *analogia* e *correspondência*, se referenciam como sinónimos.

Ao que tudo indica, assim nos diz Schrader, durante o período medieval não se encontram, de forma significativa e característica, referência às sinestésias tal como é possível encontrar a partir do período que designamos por Romantismo. Que os sentidos são servidores do pecado, e que, por isso mesmo, é necessário não só receá-los como renegá-los, é, no período medieval europeu, um lugar comum da moral próxima à teologia cristã. Assim, não é de todo surpreendente que seja o demónio quem (notemos a ironia), *frequentemente, por via de todos os sentidos, promete os prazeres* (Schrader, 1975). Por completa oposição ao sagrado, ao divino, ou ao transcendente, através do qual o *incorpóreo* se eleva na graça mais sublime, o demoníaco constitui-se na mais *corpórea* das concepções, ou seja, na *mais directa*

e intensa relação com os sentidos, ao ponto de se representar nas múltiplas figurações da época, ilustrando as mais absolutas imagens de grotesca exacerbação corporal, lembremos apenas Jheronimus Bosch. Entende-se porque, neste período, a sinestesia dificilmente poderia integrar, no contexto, o seu pleno desenvolvimento, por muito que apenas de poesia se tratasse (...ou porque, precisamente, de poesia se tratava).

Votando de novo a atenção à terminologia do vocábulo ‘sinestesia’, que nos oferece a perspectiva erguida por Ludwig Schrader, podemos conferir que, desde a sua origem, lhe são reconhecidas diversas, e por vezes, confusas interpretações. No contexto das definições propostas pela terminologia médica, encontram-se, inicialmente, referências a um conceito mais geral designado como “pseudestesia fisiológica” (Schrader, 1975, p. 83, nossa tradução), que compreende uma conotação a *falsas sensações*.

A primeira aparição do termo *sinestesia* parece estar referenciada às lições de fisiologia de Alfred Vulpian (1826-1887) de 1864, que só são publicadas dois anos mais tarde, em 1866. Ao termo *sinestesia* referido nestas lições, estão associados os fenómenos de *sensibilidade reflexa*, ali descritos com recurso aos termos *simpatia* ou *sinestesia*, para designar a noção de *sensações associadas*. Segundo nos diz Schrader, Vulpian terá formado o termo ‘*synésthésie*’ a partir de analogias aos termos ‘*anesthésie*’, ‘*thermesthésie*’ e ‘*hyperthésie*’ (Schrader, 1975). É importante referir que a este prodigioso investigador se atribui, também, a descoberta feita sobre as propriedades químicas do *curare* como causadoras de paralisia, por afectarem a zona localizada entre o nervo e o músculo. No âmbito da neurofisiologia actual, como veremos mais adiante, esta descoberta possui a sua importância no contexto das observações dirigidas às questões do *sistema somatossensorial*, que compreende muito mais do que as sensações tácteis ou sensação muscular ou articular, também dita músculo-esquelética. O ‘sistema’ *somatossensorial* é, na verdade, uma *combinação de subsistemas* que transmitem ao cérebro uma série de “sinais acerca do estado de diversos aspectos do corpo”²⁴.

Em 1874 surge, por fim, no ocidente europeu em plena revolução industrial, referenciado em um artigo sobre a espinal medula, publicado no *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (Schrader, 1975, p. 83), do fisiólogo e neurologista Alfred Vulpian, o termo já na sua forma de ‘sinestesia’, para designar um fenómeno genérico de *sensações associadas*. Neste artigo as sinestésias são definidas como sensações secundárias produzidas sob “influência de uma sensação primitiva, que só é provocada por uma excitação exterior ou

interior”²⁵. Aqui, como nos indica Schrader, referindo-se ao exemplo da sensação de náusea causada pela introdução e toque do dedo no fundo da garganta, só a *sensação secundária* produzida se designa por *sinestesia*. Outros exemplos deste género são bem conhecidos como o espirro provocado ante a exposição súbita do olhar a uma luz intensa, ou a sensação de formigueiro na garganta ante a introdução de um objecto afilado no interior do aparelho auditivo.

Em resumo, da antiguidade clássica à modernidade dos finais do séc. XIX, como sensações concomitantes desagradáveis, tomadas de consciência de dor, pseudestesia fisiológica, sensações associadas, sensações secundárias, sensações associadas à sensibilidade reflexa, simpatia, enfim, muitas são as descrições que, no âmbito da fisiologia dos fenómenos perceptivos humanos, compreendem o conceito de sinestesia. A profusão e a complexidade dos aspectos fisiológicos que estas descrições implicam na análise das *percepções sensoriais*, constituem, em sentido geral, até ao início do séc. XX, pelo menos, a razão pela qual se instala uma certa falta de univocidade relativa à definição clínica deste fenómeno da percepção sensorial. Só com o desenvolvimento das técnicas e do próprio pensamento científico, que se intensifica a partir dos finais séc. XIX em direcção às actuais neurociências e ciências cognitivas, é que a sinestesia ganha o reconhecimento científico necessário ao seu estudo, enquanto *objecto* de âmbito neurofisiológico *definido* pelo diagnóstico clínico.

Numa muito sucinta contextualização histórica²⁶ do fenómeno da percepção sensorial já especializado na designação de sinestesia, podemos referir que uma das primeiras referências ao inter-relacionamento das modalidades sensoriais, referindo a audição colorida, pode ser encontrada no trabalho do médico alemão George Sachs de 1812. Gustav Fechner em 1871 e Francis Galton por volta de 1880, reportam igualmente alguns trabalhos empíricos dirigidos à sinestesia. São, contudo, investigações que suscitam ainda pouco entusiasmo por parte da comunidade científica.

Um pouco por toda a parte, no entanto, a investigação sobre a sinestesia não deixa de ser continuada, coincidindo cronologicamente, também, no decurso do séc. XIX, com o nascimento de um novo campo científico, o da psicologia. Wilhelm Wundt, um dos seus mais conceituados fundadores, instala na Universidade de Leipzig em 1879 um dos primeiros laboratórios de psicologia experimental.

Já no início do séc. XX, em 1926, Friedrich Mahling publica uma extensa lista de artigos referindo a audição colorida. Embora não sendo possível apresentar uma data exacta que inaugure academicamente o reconhecimento científico do estudo da sinestesia, é apontada como provável a data de 2 a 5 de Março de 1927, que se refere ao *Kongresse zur Farbe-Ton-Forschung* (Congresso para a Investigação da Cor-Som), em Hamburgo na Alemanha. A este congresso seguem-se mais três até 1936.

Tomando como referência a sinestesia do tipo audição colorida, verifica-se que de 1900 a 1940 são publicados 44 artigos, e, de 1940 a 1975 apenas 12 artigos são divulgados. A lista que o investigador Cretien Van Campen apresenta, e que compreende o período situado entre 1780 e 2000, faz notar que o ressurgir dos estudos sobre sinestesia acontece apenas a partir dos anos de 1980.

Dos anos de 1980 em diante a perspectiva cognitiva das ciências experimentais e empíricas está já fortemente implantada, e com ela surge um crescente número de trabalhos que contemplam os estados internos da subjectividade fisiobiológica, bem como a emergente questão da consciência humana. Nos Estados Unidos Lawrence Marks e Richard Cytowick, ou mais recentemente V. S. Ramachandra, E. M Hubbard, e em Inglaterra S. Baron-Cohen e Jeffrey Gray apresentam-se como alguns dos cientistas mais empenhados no estudo da sinestesia. Na actualidade a lista de investigadores envolvidos no estudo da sinestesia, e cujos trabalhos apresentam resultados dignos de referência é já, por demais, extensa para poder ser referida com justiça e imparcialidade, coibimo-nos assim de neste momento mencionar outros tantos investigadores que compreendem igual mérito.

2.3. A noção de síntese sensorial e cognitiva correlacionada ao nascimento do fenómeno cinema.

Até aos finais do séc. XVIII, as limitações dos instrumentos, técnicas e metodologias na obtenção de dados rigorosos e experimentalmente comprováveis, a par da emergente influência da corrente psicológica que procura referenciar no domínio comportamental a subjectividade da experiência perceptiva, e que já nos finais do séc. XIX se designará por *behaviorista*, erguem ao longo do período de transição entre estes dois séculos, os obstáculos que é necessário ultrapassar, relativos à observação científica dos fenómenos compreendidos no âmbito da percepção sensorial individualizada.

Jonathan Crary lembra-nos que o período coincidente com a revolução industrial, que assiste à transição do séc. XVIII para o séc. XIX, representa definitivamente um marco decisivo na história do desenvolvimento europeu, pelo qual se assinala que a delimitação qualitativa entre os universos *biológico* interno, e, *mecânico* externo, se configura condenada à extinção. O que se procura agora, através do objectivo que visa adequar a percepção sensorial humana às exigências da modernidade, é estabelecer a condição prévia para a instrumentalização dos sentidos. “Esta desintegração de uma incontestada distinção entre exterior e interior tornou-se a condição da espectacular cultura modernizante²⁷.” (Crary, 1995, p. 47, nossa tradução).

No culminar do séc. XVIII, os sentidos definem-se ainda na dependência das impressões que são capazes de proporcionar. Contudo, são precisamente estas impressões, na ambiguidade da sua verdadeira ou falsa natureza, que revelam para o homem deste período, que cada vez mais procura o rigor do conhecimento científico, não só o concreto limite da sua capacidade de apreender perceptivamente a realidade, como, ao mesmo tempo, lhe acentuam a consciência de falibilidade da sua própria actividade perceptiva. Assiste-se, então, a uma crescente desconfiança quanto à fiabilidade da experiência sensorial, que instaura o cepticismo sobre a capacidade humana de conhecer a realidade do mundo exterior a partir da sua própria experiência perceptiva, situação esta que, para os interesses socioculturais e industriais da sociedade europeia já à entrada da modernidade, é tudo menos admissível (Crary, 1995).

No âmbito dos trabalhos de investigação dirigidos ao estudo da percepção sensorial humana, situados cronologicamente na transição do séc. XVIII para o séc. XIX, sobressaem, como um dos mais referidos deste período, os do psicólogo experimental e fundador da moderna psicofísica Gustav Fechner (1801-1887). Fechner procurou então demonstrar a natureza da relação entre sensação e intensidade física dos estímulos, mas embora o seu legado científico tenha inspirado outros conceituados investigadores tal como é reconhecido em Wilhelm Wundt, a análise quantitativa das componentes das sensações foi abertamente criticada por cientistas que, tal como William James, consideravam as sensações como *unidades indivisíveis*.

Esta orientação temática da investigação sobre a percepção sensorial humana não é, e é importante sublinhar, exclusiva da ciências experimentais, pois, não é menos célebre, no período tardio do séc. XIX, o trabalho desenvolvido por Henri Bergson (1854-1941), no âmbito da filosofia, implicando o conhecimento sobre as sensações humanas²⁸. Para Bergson, em *Matéria e Memória*, a *percepção é conhecimento puro*²⁹, mas é conhecimento puro que é obtido por meio do *corpo*³⁰, através de um processo no qual a *memória*³¹ desempenha um papel essencial.

É neste fervilhante contexto empírico e científico, já no decurso do século XIX, que se dá, então, início a um dos mais importantes desenvolvimentos relativos à compreensão sobre o *processo da percepção visual*, que ocorre quando um amplo conjunto de disciplinas rompe com o cepticismo da perspectiva clássica e procura fundar a ‘verdade’ sobre o *processo da visão* na “densidade e materialidade do corpo.” (Crary, 1995, p. 46, nossa tradução). A noção de *subjectividade* no sentido da visão, “a noção de que a qualidade das nossas sensações depende menos da natureza dos estímulos e mais da constituição e processo de funcionamento do aparelho sensorial” (Crary, 1995, p. 46, nossa tradução) tornou-se, historicamente, uma das mais influentes perspectivas sobre a percepção sensorial, que facultou a emergência de uma noção sobre a actividade perceptiva humana, libertando-a do determinismo da sua relação com um mundo exterior. Uma vez determinada no *corpo*, a ‘verdade’ empírica sobre o *sentido da visão* conduz á tentativa de quantificação, regularização e controlo, por meio de técnicas de manipulação e estimulação externas, não só da visão, mas de *todos os sentidos em geral* (Crary, 1995).

No decurso do desenvolvimento da investigação fisiológica e psicofísica do processo da visão no âmbito da percepção sensorial, é constatada a sua interdependência a uma nova

componente da actividade mental, a *atenção*. Não sendo inteiramente coincidente, do ponto de vista histórico, com o desenvolvimento das investigações sobre *visão*, a importante temática da *atenção* está, contudo, a ela interligada, pois, é através do enquadramento analítico onde a atenção passa a ser considerada que a *corporização da visão* é desenvolvida, e adequada a um *índice de produtividade* (Crary, 1995).

A *atenção* revela-se, deste modo, uma muito importante componente implicada na *percepção sensorial*, componente esta que, ainda que instável, não se pode menosprezar, pois, contextualizada no estudo da percepção, ela revela-se capaz de contribuir em muito para o aumento das possibilidades isoladas do *olhar óptico*, ou mesmo do *olhar contemplativo*, que estruturam, nesta altura, a concepção sobre o processo da visão (Crary, 1995).

O modelo que Wilhelm Wundt concebe da atenção, e que eficazmente equaciona com a vontade, é fundado com a ideia de que diversos processos *sensoriais*, *motores* e *mentais* (sensoriais e cognitivos) são necessariamente *inibidos* para que se torne possível alcançar a precisão da clareza e do foco que caracterizam a atenção. “Isto quer dizer que um observador normalizado é conceptualizado não em termos dos objectos da atenção mas, também, em termos do que não é percebido, das distrações, das franjas e das periferias que são excluídas ou removidas do campo perceptual.” (Crary, 1995, p. 50, nossa tradução).

Para a perspectiva institucionalizada da psicologia nos finais do séc. XIX, o que é entendido como *normalidade psíquica* é a faculdade de *interligar sinteticamente* as *percepções* num “todo funcional” (Crary, 1995, p. 48, nossa tradução). É neste sentido que, no âmbito percepção sensorial, a *corporização da visão* engloba a *atenção* e a *memória*, e as compreende integradas numa *dinâmica fisiológica e temporal*, que define a estrutura de uma ‘nova’ noção de *visão* que neste período emerge. A visão é agora compreendida na forma de um *modelo de síntese*. É deste modo que, no âmbito da *percepção sensorial*, para o pensamento científico do finais do séc. XIX a moderna concepção do *processo da visão* humana, se traduz por um *modelo sintético de dinâmica fisiológica e temporal*. O acto de “ver” já não mais se compreende configurado pelas impressões provenientes da mera apreensão óptica, mas sim, por uma complexa *actividade de síntese* configurada no sentido de uma *experiência fisiológica*.

Ao longo de todo o séc. XIX as *configurações* ocidentais da modernidade definem, em lato senso, uma sociedade em explosão social, cultural, urbana, industrial, e, acima de

tudo, porque assim fervilhante, *saturada de propostas estimulantes para a experiência sensorial*. Compreende-se, pois, que a percepção sensorial humana, no que se refere às questões relativas quer à *visão* quer às *modalidades sensoriais em geral*, mesmo antes da inauguração da nova invenção designada como *cinematógrafo*, que generalizadamente se reconhece na data de 1895, centre já um grande e dedicado empenho por parte da comunidade científica.

Em *Thecnics of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century* de 1994, Jonathan Crary faz-nos notar que no dealbar da modernidade “A visão, bem como as outras modalidades sensoriais, pode agora ser descrita em termos de magnitudes permutáveis e abstractas.” (Crary, 1994, p. 147, nossa tradução).

Outrora perspectivadas nos termos das suas *qualidades experienciadas* (cor, som, etc.), as percepções sensoriais podem agora ser perspectivadas em termos de *diferenças quantitativas* de maior ou menor grau de intensidade (gradações, escalas, tonalidades, etc.). O preterir da perspectiva sobre os aspectos qualitativos, que o rigor e formalização do cálculo das ciências experimentais pôde acentuar, orienta, deste modo, uma moderna perspectiva de investigação quantitativa da percepção sensorial, pela qual, as fronteiras do domínio *interno* do indivíduo, que configuravam a sua *interioridade subjectiva* e que o separavam dos fenómenos externos e objectivos do mundo, se vêem, assim, esbater.

Ao discurso e à prática da modernidade é necessário agora a emergência de um novo, adaptado, autónomo e produtivo *sujeito*, pois, à incrível proliferação de *imagens* do extraordinário mundo moderno, tão diversificadas e permutáveis, é preciso conformar as *novas* funcionalidades dos *modelos de síntese* da moderna concepção da fisiologia humana.

É, precisamente, esta consciência da modernidade, que permite à sua nova orientação empírica e experimental romper com a perspectiva clássica da visão, que sustentava um *observador passivo* e subjugado pela *falibilidade* do olhar, para fazer nascer um novo *observador activo*, estruturado com uma nova noção de visão constituída nos termos de um *modelo sintético de dinâmica fisiológica e temporal* (Crary, 1994).

Nasce, na modernidade dos finais do séc. XIX, a figura do *observador*³² (o *espectador* de cinema, termo que Crary prefere evitar) compreendido agora na qualidade de um *sujeito de síntese activo e competente* que, no decurso deste período é, *ora agente, ora consumidor*, de uma diversidade de dispositivos de “efeitos de realidade” (Crary, 1995, p. 68,

nossa tradução) que cada vez mais proliferam. São estes o taumatrópio (1820/25), o fenacístoscópio (1829), o zootrópio (1834), o praxinoscópio (1877) e o cinetógrafo (1888), dispositivos que, explorando o fenómeno da *persistência retiniana*, nesta exposição diacrónica, se apresentam todos como legítimos antecessores do *cinematógrafo* (1895).

Este novo sujeito, ora *agente* ora *consumidor*, para quem a moderna noção de visão se configura na forma de um *modelo sintético de dinâmica fisiológica e temporal*, é nada menos que “um sujeito que se vai tornar o objecto de todas as indústrias da imagem e do espectáculo.” (Crary, 1995, p. 68, nossa tradução).

O cinema, na perspectiva que Crary nos oferece, responde a uma *nova concepção dos sentidos*. Esta nova concepção sobre os sentidos já não permite o cumprimento potencial das suas capacidades e exigências senão a partir de *dispositivos cada vez mais complexos*. O cinema, e a sua *imagem*, que rapidamente se cumpre em *síntese audiovisual*, corporiza a *resposta técnica e artística correlativa* às exigências e capacidades da *síntese fisiológica e temporal dos sentidos* que, apenas em inter-acção com as singulares características do cinema, podem, por fim, revelar o verdadeiro e potencial alcance do seu extraordinário desempenho. Esta é, sem dúvida, uma das razões porque não é seguro considerar o filme com o mero resultado do desenvolvimento de outras artes narrativas e figurativas.

No âmbito teórico do nosso exercício reflexivo, o trabalho de Jonathan Crary, ao nos oferecer uma perspectiva sobre os *sentidos*, enquanto *modelos sintéticos de dinâmica fisiológica e temporal*, historicamente contextualizada, e em *correlação* com o *nascimento do cinema*, proporciona-nos uma sólida base empírica que nos permite a possibilidade de referenciar o *inter-relacionamento das modalidades sensoriais*, enquanto característica essencial do conceito de *sinestesia*, na estrutura de configuração de um instrumento conceptual, designado por *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, através do qual nos seja possível apontar determinadas *estruturas conceptuais e formais actualizadas em filme*, e o seu correlativo resultar como *efeitos intencionados de síntese sensorial e cognitiva*. Desta forma, a partir do *modelo de síntese sensorial e cognitiva* como referente conceptual da sinestesia, podemos procurar estabelecê-lo como *indicador correlativo* na concepção e na recepção do filme, ou, respectivamente, na poética e na estética cinematográfica.

2.4. Estrutura conceptual do modelo de síntese sensorial e cognitiva, referenciado pelo conceito de sinestesia.

Todo o pensamento, diz-nos Susanne Langer³³, começa com uma *visão*, isto é, uma visão não somente com os olhos, mas com formulações básicas da *percepção sensorial*, nas características específicas da visão, do ouvido, ou do tacto e, mais comumente, de *todos os sentidos conjugados*. *Todo o pensamento é*, pode por isso mesmo dizer-se, *conceptual*, e, toda a *conceptualização* começa, assim, com a compreensão de uma *visão integrada* (Langer, 1937).

No início do exercício de intelecção, o primeiro resultado da apreensão intelectual possui ainda as características de um conhecimento *literal* que, comumente, constitui o que designamos por *senso-comum*, na sua forma ainda categórica e inexacta (Langer, 1937). Contudo, uma mente predisposta à *conceptualização*, é uma mente predisposta à sensibilidade das *formas*³⁴ em si mesmas, ou seja, ao *modo relacionado* que constitui um *todo*. Tal mente é-lhes sensível para além dos meros requisitos comuns do seu reconhecimento, memória e classificação. “No seu sentido amplo, tudo pode ser dito como tendo *forma* quando segue um padrão de qualquer espécie, ou exhibe uma ordem, ou uma conexão interna.” (Langer, 1937, p. 24, nossa tradução).

Uma mente assim empenhada, relativamente às *formas*, revela-se então apta ao seu uso *conotativo*, ao seu uso *metafórico* (Langer, 1937), ou, na possível apropriação dos termos de Umberto Eco, ao seu uso *enciclopédico*³⁵. Isto significa dizer que estamos diante de uma mente sensível às *formas*, na sua possibilidade de contribuir para a *conceptualização* de uma particular *substância*.

É deste modo que se efectiva, para o *modo relacionado de um todo*, as *formas*, uma possibilidade de *significação*, situada já na *base conceptual de ideias* aparentemente intangíveis. Quando, por nosso próprio interesse, manifestamos o anseio em ultrapassar o inicial *senso-comum* das primeiras ideias, mostramo-nos, então, dedicados à compreensão de *dinâmicas* ainda inauditas, que mais tarde ou mais cedo acabaremos por descobrir na base do *pensamento desenvolvido* a que damos o nome de *conhecimento*.

“O processo de atendermos apenas à forma de uma determinada coisa ou situação, e de adequar esta forma 'abstracta' a que, inconscientemente, damos seguimento

como parte do nosso senso comum, torna-se crescentemente importante quando passamos do mero senso comum para o pensamento científico. Tais formas abstractas são os nossos *conceitos científicos*. E porque existe um incontável número de analogias na natureza, podemos formar conceitos que se aplicam a um vasto número de eventos. De facto, um pequeno número de poderosos conceitos pode sistematizar, ou talvez revolucionar, todo um campo de observação, experiência, e hipótese, a que chamamos 'uma ciência'.³⁶

Existem, como nos lembra Susanne Langer, dois tipos de *conhecimento*, que se podem designar por, respectivamente, conhecimento *das* coisas, e conhecimentos *acerca* das coisas. O conhecimento *das* coisas configura, com maior rigor, o espaço *experimental* das ciências da natureza, generalizadamente, ditas *exactas*, cujo cariz é substancialmente dogmático. O conhecimento *acerca* das coisas, por sua vez, configura mais amplamente o espaço reflexivo *empírico* das ciências referidas como *humanas*, e também, o da filosofia, cujo cariz é substancialmente axiomático. Contudo, um e outro espaço dedicado ao conhecimento, não são espaços necessariamente exclusivos.³⁷

Sempre que procuramos, verdadeiramente, estabelecer um *princípio* pelo qual *coisas diferentes* se relacionam entre si, através das *várias formas* do mesmo *substrato*, a *essência* de um qualquer atributo, conceito ou fenómeno, entramos no domínio de uma ampla concepção da noção de *conhecimento* - dedicado ao estudo das *formas abstractas* distinguidas da matéria, da substância, ou, do que quer que seja a que chamemos ao que permanece 'o mesmo' e lhe serve de referência - agora, já direccionado para a *conceptualização* das *formas*, isto é, para o estudo da *forma* enquanto *conceito* (Langer, 1937).

A afirmação tácita de Deleuze³⁸ de que não existe qualquer conceito simples, e que todo e qualquer conceito é possuidor de componentes, e, por elas, é definido, culmina com a asserção de que os conceitos são, por isso mesmo, *multiplicidades* (Deleuze, 1992). Isto não implica, porém, que toda e qualquer multiplicidade seja conceptual. Mas implica, necessariamente, que não existe qualquer "conceito com uma só componente" (Deleuze, 1992, p. 21). Boa prática é, pois, com frequência, reconhecer a existência em um conceito de "bocados ou componentes vindos de outros conceitos, que davam resposta a outros problemas e suponham outros planos" (Deleuze, 1992, p. 23). É nesta orientação que defendemos a nossa convicção de que à mais geral das perguntas que interroga a *íntima natureza* do filme, enquanto obra artística cinematográfica, a resposta possa melhor ser dada nos termos em que o filme é compreendido como sendo, ele próprio, o 'objecto' de referência de *uma*

experiência perceptiva única que, mais adequadamente, ao exercício teórico *interdisciplinar* cabe explicitar.

Mas os conceitos, diz Deleuze, não existem já feitos, e aguardando pacientemente por nós como ‘corpos celestes’ à espera de um descobridor vislumbre humano... “não há céu para o os conceitos” (Deleuze, 1992, p.12). Estes têm que ser criados. Como então?

Gilles Deleuze confirma, no final da sua celebrada obra dedicada ao cinema, *A Imagem-Tempo Cinema 2*, que a teoria é também algo que se faz, tanto quanto o seu objecto, e que esta *não* “preexiste toda feita num céu pré-fabricado” (Deleuze, 2006, p. 356). Por isso afirma que “uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita” (Deleuze, 2006, p. 357), conceitos estes que, inevitavelmente, se encontram em relação a outros conceitos que, por sua vez, correspondem a outras práticas, culminando todo o processo da teoria e prática conceptual do cinema, na prática dos conceitos em geral, na qual, os conceitos do cinema, não possuem privilégio algum sobre os outros (Deleuze, 2006).

As afirmações de Deleuze não possuem qualquer ambiguidade a este respeito. *A teoria dirigida ao cinema não tem que incidir sobre o cinema mas sobre os conceitos do cinema* que, na sua prática efectiva, em nada são menos existentes, do que o próprio cinema. Não é, por isso, de difícil compreensão a posição de Deleuze na afirmação de que “Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são os conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema.” (Deleuze, 2006, p. 357).

É desta forma que nos acercamos do caminho que nos propomos percorrer, um caminho do conhecimento *acerca* das coisas, orientado pela procura de um *princípio* pelo qual *coisas diferentes* se relacionam entre si, através das *várias formas* de uma mesma *essência*.

Com Pierre Francastel em *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*³⁹, podemos encontrar a afirmação de que “não parece evidente que o engenheiro” (Francastel, 2000, p. 143), cujos cálculos, elaborados à décadas por precedentes, reproduzem um sistema seguro de produção, “possua uma vivacidade de espírito mais moderna que o artista” (2000, p. 143). O artista, tal como o investigador o descreve, é, com frequência, um *anticipador* quer no domínio das percepção quer no da composição das formas, de “experiências e intuições de carácter operatório” (2000, p. 143).

Aceitando, como nos diz, que o *meio ambiente*, em que se determinam tanto o técnico quanto o artista, *é o mesmo*, se não é possível refutar que o modo como o real é interpretado e utilizado difere de acordo com “os indivíduos e segundo as suas categorias” (2000, p. 144), tão pouco é possível negar que os indivíduos *não* participam apenas numa delimitada série de actividades. “A especificidade da acção como a da expressão não exclui uma certa comunidade de conhecimentos assim como uma participação regular em obras comuns.” (2000, p. 144). Para Francastel, para quem as potencialidades estéticas representam uma componente de eficácia intrínseca aos objectos que as actualizam, o objecto de arte é referido como “sempre produto do homem total [ontológico]. [E enquanto tal] É um acto não-fragmentário nem cumulativo mas *sintético*.” (2000, p. 144, nosso sublinhado).

É neste sentido que prosseguimos com o pensamento deste investigador para com ele afirmarmos que no âmbito da criação artística a *vontade*, pura e simples, unidirecionalmente subsumida na *intenção* da obra artística, não é suficiente para nela consagrar uma *ligação orgânica* estabelecida segundo as leis de um *pensamento plástico*. A obra de arte não é um produto da actividade humana que, observada na perspectiva da sua intencionalidade, possa ser concebido, como qualquer outro, e ao qual se acrescenta posteriormente uma qualquer componente estética. É neste enquadramento que a obra de arte deve ser considerada como o resultado de um “processo que dá origem *simultaneamente* a efeitos de *ordem material* e de *ordem intelectual*.” (2000, p. 148, nosso sublinhado).

Para podermos compreender como, na perspectiva da sua particular intencionalidade, as obras de arte consagram correlativamente certas características técnicas e certas características estéticas é necessário aceitar que as obras de arte são efectivamente o lugar de actualização de “modalidades da acção absolutamente distinta da técnica, a qual é apenas uma instituição [que lhes serve de suporte].” (2000, p. 148). Para uma tal aceitação é necessário reconhecer que, o procedimento e o objecto de arte permitem ao ser humano traduzir as suas sensações, na justa medida em que, no âmbito da concepção, permitem a materialização destas sensações conformada em uma ordem que, embora determinada, é modificável, quer isto dizer, que é conformável, se adequando a específicos termos de recepção. O reconhecimento desta permissão é possível quando, no âmbito da intenção da obra de arte, está tacitamente aceite que “existe uma certa mobilidade do cérebro humano, ou seja, plasticidade.” (2000, p. 148).

Notemos, agora, uma importante afirmação de Francastel em *A Imagem, A Visão e A Imaginação*⁴⁰: “Existe um pensamento plástico, diferente do pensamento matemático, físico, biológico ou político. Entre outras características específicas, este pensamento plástico possui a de utilizar um meio ou suporte não verbal.” (Francastel, 1998, p. 90). Por esta razão, antes mesmo de se proceder à tentativa de estabelecer ‘leis’ que, em resposta a uma determinada época, possam *fixar* “as relações da arte com a vida social” (1998, p. 90), é necessário descodificar a própria natureza da ‘linguagem’ figurativa, que assiste à configuração desta singular relação, e no âmbito da qual, não há dúvida, o cinema se inscreve.

Francastel defende que, para que nos seja possível compreender melhor os ‘mecanismos’ intrínsecos aos sistemas figurativos, há que “analisar certas soluções ligadas a aspectos permanentes do pensamento figurativo” (1998, p. 91) que, ao longo da história, se têm verificado constantes. Tais são “Os problemas do espaço e do tempo [que] são, em particular, essenciais para a interpretação de um sistema, qualquer que ele seja,” (1998, p. 91) e, longe de estarem desvendados, mostram-se particularmente importantes, pois, são capazes de nos oferecer “procedimentos e soluções completamente diferentes dos que são válidos no domínio do pensamento verbal.” (1998, p. 91). Francastel mostra, deste modo, o quanto é importante para o exercício reflexivo dirigido à obra artística, a possibilidade de dissociação entre as formas específicas do pensamento verbal e as do pensamento figurativo, e o quanto, a tomada de consciência sobre esta diferenciação, pode permitir alcançar no âmbito das aspirações empíricas de “uma análise directa da obra de arte, considerada enquanto tal, e não apenas como sinónimo da forma verbal.” (1998, p. 92).

A proposta teórica deste investigador *não* é a de, partindo das noções de espaço e tempo, questionar o carácter ontológico da realidade destas categorias, com o propósito de “descobrir leis imutáveis do espírito” (1998, p. 93). Pois, tal como afirma, “Não caberia na cabeça de ninguém” (1998, p. 93), atribuir, a pontos de vista teóricos, o mesmo valor de um “modelo das instituições fundamentais do nosso pensamento, correspondentes a estruturas positivas do Universo.” (1998, p. 93). A natureza do espírito inquisitivo humano é a de proceder por *aproximações*, por mais variadas que sejam, com o intuito de, na medida em que lhes forem possível, “aprofundar e enriquecer uma intuição global deste Universo. [Pois] É um sofisma imputar ao procedimento analítico a pretensão de se inserir na verdade estrutural das substâncias.” (1998, p. 93).

O que se pretende explicitar, deste modo, é a possibilidade de não aceitar ficar ‘refém’ da ideia de que, o pensamento figurativo, enquanto componente referencial da análise artística, se deva cingir aos termos ontológicos que circunscrevem, em cada particular civilização, a génese individual das suas obras mais representativas, pois, como nos diz “se o trabalho das civilizações só consistisse em êxitos isolados, estaríamos perante um mosaico de acontecimentos e não haveria, na vida dos homens, nem sociedades nem história.” (1998, p. 93). Desta forma, e considerando as potencialidades inscritas no pensamento figurativo, Pierre Francastel legitima o objectivo de demonstrar que “a dialéctica do espaço e do tempo é um elemento permanente de qualquer criação figurativa” (1998, p. 94). A dialéctica das categorias espaço/tempo é, pois, apresentada como um fenómeno “presente em todos os estilos, quais quer que eles sejam” (1998, p. 94) pese embora facto de este fenómeno, tal como é referido por Francastel, ter assumido, ao longo da história e das culturas, formas tão flexíveis quanto enganadoras.

Não existe mais, nas aspirações do sociólogo da arte, a intenção⁴¹ de proceder a uma taxonomia das categorias espaço-temporais, enumerando todas as possibilidades desta particular relação, ou a vontade de inscrever o exercício sobre a dialéctica espaço/tempo nos interesses de uma metafísica quer religiosa quer científica, (sabendo de antemão que todo o exercício que procura, por conhecimento intuitivo, a compreensão dos factos humanos, não poder erradicar a sua aura metafísica), do que em nossas próprias intenções. Mas também aqui se deve situar o limite da nossa possibilidade em acompanhar as propostas conceptuais de Pierre Francastel. Não porque delas tenhamos uma opinião discordante. Mas antes porque a sua determinação no espaço da história e da sociologia da arte afasta-nos das nossas, já referidas, aspirações teóricas cognitivistas.

No nosso caso, referenciado pelo conceito de sinestesia, movem-nos apenas *as possibilidades de articulação das categorias espaço e tempo, configuradas na funcionalidade de uma modelar estrutura de síntese*. Partindo desta perspectiva, que reconhece as tantas possibilidades de articulação destas categorias, bem como a sua permanente inscrição nos mais diversos processos de concepção e recepção artística, explicitamos o nosso particular objectivo na procura em compreender como as categorias espaço e tempo podem auxiliar a actualização de *sínteses*, correlacionando-as, no âmbito da concepção, ao configurar determinadas componentes conceptuais e formais, e no âmbito da recepção, ao configurar a adequação do respectivo desempenho sensorial e cognitivo que lhes é dirigida.

Começamos pelo termo *sinestesia*. Etimologicamente a origem do termo sinestesia, diz-nos Quinteiro Vilela, encontra-se assinalada desde a antiguidade clássica pela forma *synaisthanomai*, querendo dizer “experimentalizar duas coisas ao mesmo tempo”⁴². Partindo da sua forma na antiguidade clássica, *sunásthēsis*, composta a partir do advérbio grego 'sun' para significar junção, acompanhamento, união, *simultaneidade*, e do termo grego 'aisthēsia', reportando-se à capacidade de percepção pelos sentidos, à própria percepção, ou à sensação, encontramos a raiz etimológica do termo sinestesia. Deste modo, *sun-aisthēsia*, ou, contemporaneamente, *sinestesia*, designa a *união*, pela *simultaneidade*, das modalidades sensoriais, ou das sensações, como a característica *essencial* de *inter-relacionamento sensorial* própria da actividade perceptiva inscrita na noção de sinestesia.

Herman Parret⁴³, no âmbito dos estudos semióticos avança, porém, uma outra perspectiva semanticamente mediada. Propõe-nos, na derivação do mesmo radical do prefixo *k(sun)*, o verbo grego *ksuoo* querendo dizer 'tocar'. Na perspectiva de Parret, é assim sustentado que o termo *sun*, relativo a acompanhamento, junção, ou, união, proporciona, na verdade, pela carga semântica do verbo grego *ksuoo*, uma noção de (con)'tacto', significando assim no termo *sun*, a ideia de uma singular *aproximação*. A ideia de *aproximação* pelo (con)'tacto', permite-nos aferir na perspectiva de Parret a noção de *contiguidade*. Deste modo, é pela *contiguidade* que, nesta última perspectiva semanticamente mediada, inferimos estabelecer-se o inter-relacionamento das sensações sinestésicas.

É importante notar que, em qualquer uma das perspectivas apresentadas, não é procurado sustentar uma *transsubstanciação* das modalidades sensoriais, quais quer que sejam os seus termos, isto é, os diversos sentidos *não se transformam*, ao ponto de *perder as suas qualidades características*, para se dotarem com as aptidões sensoriais de outros que não as suas próprias. Tal ideia conduz, como é fácil perceber, a uma confusa e inapropriada orientação interpretativa da noção de sinestesia. Procura-se sim, estabelecer a *condição* para o *inter-relacionamento*, enquanto *união substantiva* de quaisquer duas (ou mais) *modalidades sensoriais*, nos termos de uma *consubstanciação*. É esta *consubstanciação* que, enquanto *síntese sensorial* define, em um particular instante no âmbito performativo da actividade da percepção sensorial, a *sensação* de *inter-relacionamento*.

E neste sentido podemos observar, então, que na primeira proposta para a configuração funcional da concomitância sensorial, é o cunho temporal da *simultaneidade* que

lhe confere a natureza inter-relacionada, na segunda, pelo con‘*tacto*’, é o cunho espacial da *contiguidade* que lhe confere a sua natureza concomitante.

Deste modo se propõe, orientadas pelas perspectivas de Schrader e Parrret, as possibilidades de *configuração funcional* das categorias de espaço e tempo na estrutura da *síntese sensorial e cognitiva*, imputada à noção de *consustanciação* inspirada pelo conceito de *sinestesia*. A partir desta configuração funcional para a consustanciação, definimos os *termos funcionais* da síntese sensorial e cognitiva em correspondência às potencialidades de uma ‘simultaneidade’, ou, ‘contiguidade’.

Deste modo, pretendemos que as características *essenciais* de ‘contiguidade’ e ‘simultaneidade’, possam representar, cada uma, a possibilidade funcional da síntese no ‘*modo relacionado de um todo*’, a ‘forma’, que imputamos à nossa configuração conceptual da sinestesia, enquanto *modelo de síntese sensorial e cognitiva*.

Sublinhamos ainda que as características de ‘contiguidade’ e ‘simultaneidade’ da *configuração funcional* do *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, entendem-se, nos termos em que as propomos, não como exclusivas, mas antes como complementares. Isto quer tão somente dizer que as *possibilidades funcionais* dos *modelos de síntese*, que referenciam a *forma conceptual da noção de sinestesia*, autorizam a conformação da síntese, nas fórmulas proposicionais de *contíguas por simultaneidade*, ou, *simultâneas por contiguidade*.

Partindo desta configuração conceptual referenciada pela noção de sinestesia, procedemos à instrumentalização teórica do *modelo de síntese*, implicando no seu desempenho um *princípio de interdependência* das categorias *espaço e tempo*. Enquanto instrumento conceptual, o *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, referenciado pelo conceito de *sinestesia*, tem como função *apontar as possibilidades de correlação espaço-temporais, entre sínteses configuradas por estruturas conceptuais e formais actualizadas em filme, e o seu resultar intencionado, enquanto efeitos de síntese sensorial e cognitiva*.

Porém, antes de darmos início à instrumentalização teórica do *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, enquanto referente do conceito de *sinestesia*, gostaríamos de proceder ao seu dimensionamento fisiológico e sensitivo.

2.5. Dimensionamento somatossensorial do modelo de síntese sensorial e cognitiva referenciado pelo conceito de sinestesia.

Definimos previamente que o modelo de síntese sensorial e cognitiva, referenciado pelo conceito de sinestesia, tem como função referenciar as possibilidades correlativas entre sínteses de estruturas conceptuais e formais actualizadas em filme, e o seu resultar como efeito intencionado de *consubstanciação*, ou, de *síntese, sensorial e cognitiva*. É, pois, às características fisiológicas e sensitivas desta *síntese* (sensorial e cognitiva), que agora nos reportamos.

Referindo, ambos, a *configuração do inter-relacionamento* das modalidades sensoriais, (que anteriormente formulámos nos termos de uma *consubstanciação das modalidades sensoriais*), o que Schrader estabelece com as classificações das sinestésias reportadas às *esferas sensoriais* e às *esferas extra-sensoriais* (Schrader, 1975), Parret corrobora com *sinestésias intersensoriais* e *sinestésias somáticas*⁴⁴ (Parret, 2001). Seguindo a sua orientação, em ambas as perspectivas, o primeiro grupo, que nomeamos Grupo I, classifica o *inter-relacionamento sensorial a partir dos cinco sentidos humanos*, acentuando, deste modo, o *âmbito da exterocepção*, e o segundo grupo, que nomeamos de Grupo II classifica o *inter-relacionamento sensorial a partir da concomitância entre os cinco sentidos e o sentido somático do corpo*, acentuando a inter-acção dos âmbitos da *exterocepção*, da *interocepção* e da *propriocepção*. É interessante conferir que estas duas propostas configuram por Ludwig Schrader e Herman Parret, um encontro, respectivamente, entre românicas e semiótica.

Explicitando o que se pretende compreender com o *sentido somático* do corpo devemos referir que, no âmbito fisiológico relativo à actividade da percepção, os três subsistemas, que trabalham tanto em *perfeita cooperação* como em uma *relativa autonomia*, são conjuntamente constituídos pelo que se designa por *sistema somatossensorial*. (“É de notar que, sempre que utilizo o termo somático ou somatossensorial, tenho em mente o soma, ou corpo, no sentido geral, e me refiro a todos os tipos de sensações do corpo, incluindo as sensações viscerais.”⁴⁵). Assim, o universo da actividade da percepção a que nos reportamos quando referimos a designação somatossensorial, é o da globalidade do corpo que enquadra

toda a actividade perceptiva sensorial, e que permite, desta forma, enquadrar *somaticamente*, as mais diversas tipologias sensoriais na noção de sinestesia. Como veremos de seguida, esta não é apenas uma possibilidade teórica sem resposta no enquadramento neurológico da sinestesia.

No ‘quadro’ somatossensorial é à *interocepção* que primeiro, e em larga medida, *se atribui a responsabilidade pelos sentimentos corporais e emocionais*, e, não tanto à *exterocepção* e à *propriocepção*, mais relacionados a estruturas motoras implicadas na constituição de reacções emocionais (Damásio, 2010). Uma sucinta explanação, possível e adequada, da complexa estrutura que relaciona os sistemas sensório-motores pode ser estabelecida nestes termos:

- a sensibilidade pela *sensação do interior orgânico* do corpo, que inclui o estado do meio interno e o visceral, recebe a designação de *interocepção* - a interocepção está *permanentemente* activa e é fortemente responsável pelos *sentimentos corporais e emocionais*; a sensibilidade interoceptiva é responsável pela sinalização das mudanças no ambiente químico do corpo, relacionadas com aspectos que vão desde a sensação de sede e apetite sexual à agitação e ao rubor facial; (por conseguinte um amplo espectro de possibilidades sensoriais para a sinestesia).
- a sensibilidade pela *sensação do exterior*, que inclui o olfacto, o paladar, o tacto e a vibração, a visão, e a audição tem a designação de *exterocepção*; (o espectro mais restrito e comum das manifestações sinestésicas).
- a sensibilidade pela *sensação do interior corporal*, que inclui a sensibilidade ao peso, resistência e movimento, proporcionada pelas terminações sensitivas profundas de todo o aparelho músculo-esquelético como tendões, articulações, músculos estriados e outros tecidos internos, e, que comumente se refere por *sensação cinestésica* - esta divisão recebe a designação de *propriocepção*; em certa medida é a sensibilidade *proprioceptiva*, também dita *cinestésica*, que manifesta exteriormente a *atitude corporal*; (o espectro ‘motriz’ das possibilidades sensoriais implicáveis à sinestesia).

É nesta estrutura do sistema somatossensorial que, no contexto teórico em que desenvolvemos o nosso exercício, conformamos as duas propostas de *dimensionamento fisiológico* para as possibilidades *estéticas/sensoriais* dos modelos de síntese sensorial e cognitiva, que conceptualmente referenciam o efeito de *consustanciação* da noção de sinestesia.

Muito embora o dimensionamento fisiológico das sinestésias proposto por Schrader e Parret responda a *premissas disciplinares distintas*, não podemos deixar de referir, a partir da nossa perspectiva interdisciplinar, que o dimensionamento fisiológico da sinestesia idiopática nos mais distintos aspectos perceptivos de natureza somatossensorial é, *também*, pela sua importância, tido em linha de conta pela investigação científica neurofisiológica.

Tal como é sublinhado pelo médico Jonathan Cole, numa tão extraordinária “*condição*, que é interna, sintomática e sem sinais externos, as narrativas individuais dos indivíduos [sinestésicos] são enormemente importantes.”⁴⁶. São estas *narrativas* sobre as suas sinestésias, submetidas ao rigor científico dos actuais processos de diagnóstico e despistagem, que nos permitem ter consciência da extensão e abrangência do fenómeno que designamos, no âmbito da percepção sensorial, por sinestesia. A sua extraordinária diversidade alcança interacções de campos sensoriais no ser humano, que podemos, sem reserva, qualificar como incríveis.

"Cytowick encontrou exemplos de pessoas em quem, as extremas emoções podem ser o *gatilho* [dispositivo de activação], e, deste modo, a raiva, o beijo, ou mesmo o orgasmo [espectro exteroceptivo propioceptivo e interoceptivo], podem despoletar formas, texturas ou cores. Um indivíduo pode *sentir visualmente a dor* [espectro interoceptivo e propioceptivo], outros a *movimentação* nos objectos [espectro cinestésico ou propioceptivo], ao passo que outros, ainda, revelam possuir *múltiplos dispositivos de activação*."⁴⁷.

É por esta razão que julgamos legítimo inferir que, o universo sinestésico somatossensorial não só não é fruto do romantismo poético e literário, como revela antes ser, *também*, um facto bem presente no vasto âmbito das manifestações sinestésicas idiopáticas, estudado pela neurofisiologia. O caso mais complexo e abrangente das manifestações sinestésicas, compreendendo em profundidade todos os espectros referidos, é, pelo que se conhece, o de Solomon S., seguido por Alexander Luria, que já tivemos oportunidade de referir.

Importa-nos referir que o Grupo II das manifestações sensoriais que enquadra conceptualmente a noção de sinestesia no domínio somatossensorial, é particularmente importante na orientação teórica que procuramos desenvolver, pois, é neste segundo grupo que é classificada a concomitância entre as *sensações provenientes de estímulos exteriores* (cores, sons, sabores, etc.) captados pelos cinco *sentidos*, e, as *sensações promanadas de*

estímulos interiores a partir dos sistemas somatossensoriais. O grupo II configura, assim, a *concomitância* entre *sensações de causa externa e estados internos do corpo*, elevando as disposições anímicas à perfeita conformação com determinados estados emocionais.

Na medida em que, no âmbito da actividade perceptiva sensorial e cognitiva, é necessário fundamentar a importância do *desempenho somatossensorial* na relação *consciente*, entre *sensações e estados emocionais*, não podemos deixar de referir António Damásio⁴⁸ que não expõe de forma ambígua o seu pensamento, afirmando não ser possível exagerar a importância do sistema (somatossensorial) interoceptivo (visceral e *milieu* interno) para a compreensão da mente consciente. A importância que a participação do sistema interoceptivo possui no âmbito da actividade perceptiva estabelece-se pelo seu envolvimento na *construção* de um particular tipo de sentimentos, os *sentimentos primordiais*, que são particularmente notáveis, uma vez que estes sentimentos precedem *todos* os outros (Damásio 2010). Assim se depreende que a interocepção, no âmbito da actividade perceptiva, assume claramente um papel de *suporte*, de evidente destaque, por participar na conformação da disposição anímica aos estados conscientes em que se desenvolve a fruição sensorial.

“Todos os sentimentos de emoção são variações dos sentimentos primordiais em curso. Todos os sentimentos causados pela interacção de objectos com o organismo são variações dos sentimentos primordiais. Os sentimentos emocionais e as suas variações emocionais criam um coro que acompanha todas as outras imagens que têm lugar na mente consciente. Não é possível exagerar a importância do sistema interoceptivo para a compreensão da mente consciente.” (Damásio, 2010, p. 214).

Podemos lembrar dois exemplos da impossibilidade de exagerar o papel, não só do sistema interoceptivo, mas da totalidade do sistema somatossensorial, nas já apresentadas referências feitas por António Damásio quer a Espinosa quer a Immordino Yang que conferem ao sistema somatossensorial um envolvimento na representação e gestão do próprio corpo, evidenciando desta forma que, certas emoções e, por consequência, os sentimentos por elas preconizados, ‘revelam-se *não* como supressões, mas como *amplificações*, com subtis alterações, da nossa própria *natureza corpórea*’.

Os processos relativos ao sistema somatossensorial estão presentes logo desde o início do desenvolvimento da vida humana. A sensibilidade interoceptiva, diz-nos também Martinet⁴⁹, exhibe um aspecto crucial, pois, as sensações promanadas da sensibilidade interoceptiva exibem a particularidade de possuírem uma *tonalidade* que se pode descrever

adequadamente pelos termos *agradável* ou *desagradável*. Nesta correlação, se é um facto que, no contexto da relação humana com o mundo, a sensibilidade *exteroceptiva* determina maioritariamente a actividade da percepção sensorial com a *vida exterior*, não é menos concreto que as sensibilidades *interoceptiva* e *proprioceptiva* são as que, no *interior*, estabelecem “em surdina o seu carácter afectivo” (Martinet, 1981, p. 50). O *carácter afectivo* das sensibilidades interoceptiva e proprioceptiva apreende-se, deste modo, na sua conformação com o desempenho somatossensorial que não só dá forma e grau de consistência aos órgãos no corpo, configurando o estado de *tensão* dos órgãos, mas também configurando as suas componentes de *postura* e *atitude* (Martinet, 1981). A noção sobre o desempenho da sensibilidade interoceptiva em íntima e contínua relação com a sensibilidade proprioceptiva, ou *cinestésica*, é, como vimos, da maior importância no âmbito correlativo da *actividade da percepção sensorial* e das *afecções corporais*, pois, é o que torna notável o sentido intrínseco da afirmação, não só “o corpo *sente de si mesmo*, como a *si mesmo faz sentir*” (Martinet, 1981, p. 52, nosso sublinhado).

É, pois, pelo enquadramento nestas potencialidades perceptivas do sistema somatossensorial que conformamos as características da consubstanciação referenciada pelo modelo de síntese sensorial e cognitiva.

2.6. O modelo de síntese sensorial e cognitiva, como potenciador do sentido da experiência cinematográfica.

Antes de procedermos ao desenvolvimento deste capítulo, gostaríamos, de forma muito breve, precisar um pouco melhor os termos em que, no âmbito do desempenho da percepção, nos referimos à noção de *imagem* cinematográfica, no fundo, estabelecendo já, também, de forma mais incisiva, a perspectiva pela qual reflectimos sobre as estruturas conceptuais e formais actualizadas no filme e o âmbito *correlativo* da sua consubstanciação sensorial e cognitiva.

Começemos por uma surpreendente afirmação, de âmbito neurofisiológico, relativa ao processamento da ‘imagem’ pelo processo da visão.

“Sete por cento – Estão a ouvir bem! – do *input* normal do *corpus geniculatum laterale*⁵⁰ vem da retina, trinta por cento, ao todo, do córtex visual primário, e os outros cerca de setenta por cento vêm de toda a parte. O *input* [da imagem] que chega do primeiro campo visual do olho corresponde a apenas um total de sete por cento!”⁵¹

A ‘imagem’ que pela visão se constitui no cérebro humano, a partir do testemunho ocular, possui apenas sete por cento de contributo retiniano. São os restantes *noventa e três* por cento, que no interior do organismo, procedem à constituição da verdadeira ‘imagem’ captada pela ‘visão’. A ‘imagem’ perspectiva-se, deste modo, na preponderância orgânica e cerebral da sua constituição, como um resultar mental sensorial e cognitivo, de franca constituição fisiológica, e *não* óptica. É necessário deixar claro que o que se diz sobre o testemunho ocular estende-se, também, ao testemunho auditivo.

No mesmo enquadramento, Umberto Eco, em *A definição da Arte*⁵², não quis deixar de notar que a estimulação por meio da imagem cinematográfica é, em primeiro lugar, estabelecida por dados sensíveis ainda não racionalizados e devidamente conceptualizados, dados sensíveis estes que, por isso mesmo, são recebidos com “toda a vivacidade emotiva” (Eco, 2008, p. 190) que tal *facto* comporta. Eco sublinha que a reacção inicial à imagem cinematográfica,

“não é intelectual, mas também não é «intuitiva» [.../...], é totalmente fisiológica; a pulsação cardíaca acelerada, precede toda a compreensão e decantação crítica do dado, o esboço de resposta motriz revelado pelo electroencefalograma precede não apenas o acordo da inteligência mas também o da fantasia. [.../...] Bastam, portanto, diferenças tão evidentes para tornar desaconselháveis aproximações demasiado fáceis entre o cinema e a narrativa. Tem pois razão Chiarini⁵³ quando, por exemplo, refuta a analogia entre a noção de «imagem» filmica e a de «imagem» narrativa.” (Eco, 2008, p. 190).

Em suma, e recorrendo, agora, aos termos de António Damásio⁵⁴, da ‘sonda sensorial’ que designamos por *retina*, em diante, o conjunto das transformações físicas das diversas estruturas nervosas, que ocorre até os estímulos que compõem a imagem atingirem o córtex visual, já nada possui de óptico (Damásio, 2003).

Podemos entender, claramente, porque apenas sete por cento do ‘óptico’ que vemos, é verdadeiramente insuficiente quando falamos da *imagem* cinematográfica percebida pela *visão* humana, sobretudo quando somos impelidos pela intenção de compreender a natureza do seu poder e alcance *expressivo*, tendo em conta a sua capacidade de *influência emocional* a partir da sua conformação *sensorial e cognitiva*. É, pois, com a consciência da competência somatossensorial e cognitiva da imagem cinematográfica, que explicitamos os termos do seu enquadramento teórico.

A *imagem* cinematográfica é o ‘objecto’ de uma realidade heterogénea que, enquanto *evento* apreendido pelos sentidos, se revela no pleno poder da sua influência emocional e cognitiva. No contexto audiovisual da experiência cinematográfica, de timbres a cadências, de ritmos a sons, de cores a formas, de pontos a gestos, de rostos a paisagens, desde a mais perfeita abstracção da sua natureza espectral à mais definida formalização da sua natureza figurativa, tudo se considera na designação *imagem*. Mas é ‘*cinematográfica*’ esta imagem, só podendo ser compreendida, então, na realidade ‘sensível’ não segmentada da sua essência cinemática, que se substancia através da dinâmica *contínua e simultânea* da sua constituição espaço-temporal.

Tendo em conta que para um ser humano, corpo, cérebro e mente, embora analiticamente dissecáveis, são três aspectos do ‘ser’ *indissociáveis* do seu normal funcionamento, quando pensamos na natureza da *percepção*, não podemos considerá-la senão ao abrigo desta sua incontornável condição de *inter-acção*.

A condição de ‘inter-acção’ corpo, cérebro e mente, presente, desde o primeiro instante de vida, *determina a actividade da percepção* em estreita proximidade à *actividade da memória*. Na concepção do filósofo Henri Bergson, em *Matéria e Memória*⁵⁵, não existe sequer percepção que não esteja impregnada de ‘lembranças’. A percepção é, também, inteiramente entendida como “uma espécie de visão interior e subjectiva que só se diferencia da lembrança por sua maior intensidade.” (Bergson, 1999, p 31). Por mais breve que nos seja possível supor uma percepção, ela não pode evitar ter uma duração. Por muito curta que esta duração seja, ela implica, por sua vez, um conseqüente esforço da memória “que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos.” (Bergson, 1999, p 31).

Para o médico e psicólogo William James⁵⁶, uma ‘sensação pura’ é uma abstracção nunca cumprida na vida adulta. Tudo o que afecta os nossos órgãos sensoriais excita processos nos sistemas cerebrais, o que em parte se deve à organização do cérebro pela sua sujeição a experiências passadas, e pelos resultados do que, na consciência, é descrito por *ideias* que a *sensação sugere*. A primeira dessas ideias é a da *coisa* à qual pertence a qualidade do seu aspecto sensível. “*A consciência das particularidades materiais* [quálias] *que a coisa apresenta aos sentidos é, nos nossos dias* [o relato é 1892], *designada por percepção.*” (James, 1985, p. 179, nossa tradução)

Na perspectiva das neurociências, exposta em *O Livro da Consciência*⁵⁷, António Damásio afirma que não é, de todo, uma coincidência que, no cérebro, os locais envolvidos na percepção inicial de objectos e acontecimentos sejam os mesmo na proximidade dos quais se desenvolve a actividade relativa à recordação de objectos e acontecimentos, “a recordação de objectos e acontecimentos depende, pelo menos em parte, de actividade [cerebral] perto dos pontos onde os sinais sensoriais entram no córtex, bem como na vizinhança dos locais de saída de informação motora.” (2010, p. 191).

Por isso, a imagem cinematográfica, na sua *concretude perceptiva* audiovisual, deve ser compreendida como um resultar sensorial e cognitivo complexo, no âmbito do qual concorrem, no sentido da sua ‘tradução’ pelo organismo, uma multiplicidade de factores que se estendem desde as especificidades fisiológicas próprias do humano até à experiência e conhecimentos que adquire no decurso da sua existência. Por isso podemos dizer sobre a imagem cinematográfica, partindo de uma apropriação que consideramos adequada das reflexões de Francastel, que “o que permanece fixo na memória como ponto de referência, não é a recordação da coisa vista, mas a da coisa sabida.” (Francastel, 1998, p. 95).

Entendemos, pois, porque a *imagem cinematográfica* não pode ser entendida em estudo como facção, ou porção, na qualidade *inerte* da *coisa material fixa*, mas sim como *evento*, na qualidade de um *continuum vivente*, dotado da potencialidade orgânica de um *memento*, tal como a *sentiu* a lúcida consciência de Faure⁵⁸: “Isolemos num cliché inerte, num qualquer momento, o mais belo filme que quisermos, e não obteremos sequer um grão da emoção que ele nos provocou.” (Faure, 2010, p. 35). É, por conseguinte, na inevitabilidade da sua relação com a nossa estrutura orgânica, que a imagem cinematográfica ‘existe’, e, por esta razão, a imagem cinematográfica não pode ser entendida senão como um *verdadeiro evento emocional e cognitivo*.

O conceito de sinestesia, referente conceptual do nosso modelo de síntese sensorial e cognitiva, surge implicado no âmbito geral do cinema, como *fenómeno expressivo* da obra cinematográfica, apto ao *reforço do sentido* que o ‘conteúdo’ do filme procura veicular. Quem, logo no início do século XX, o testemunha nesta perspectiva é Elie Faure, fazendo notar o poder expressivo deste ímpar fenómeno ao afirmar, nos seus célebres ensaios sobre o cinema, que as *sonoridades*, servindo de “acompanhamento harmónico à progressão da imagem”, delas *reforçam o sentido* “pela sua acção sinestésica.” (Faure, 2010, p. 60).

Se tivermos em conta que por volta desta altura, final da década de vinte e princípio de trinta dos anos 1900, o cinema, com apenas cerca de trinta anos, começava então a produção cinematográfica sonora síncrona (*Don Juan* de 1926 possui já efeitos sonoros síncronos mas, porém, sem diálogos, a referência generalizada de primeiro filme sonoro síncrono é *The Jazz Singer*, de 1927) estamos diante de uma referenciação cronológica da noção de sinestesia que a reconhece logo nos primeiros anos de vida do filme sonoro síncrono. (Porém, como veremos adiante com William Moritz, na perspectiva da vertente mais experimental do cinema, a noção de sinestesia é considerada muito antes do surgimento do filme sonoro síncrono).

É desta maneira que, logo nos primeiros momentos da história do filme sonoro síncrono, Faure deixa claro que o cinema desperta “sensações musicais que se solidarizam no espaço, através de sensações visuais que se solidarizam no tempo [.../...] [o cinema] é, de facto, uma música que nos toca por intermédio do olhar” (2010, p. 74). *A música que nos toca por intermédio do olhar* outra coisa não é, senão uma das mais inequívocas proposições que definem o conceito de sinestesia, directamente imputado às potencialidades expressivas da obra cinematográfica (proposição esta que, aliás, está bem patente, também, nas intenções

poéticas e estéticas do cinema experimental). A observação de Faure não pode estar mais orientada à nossa perspectiva teórica, ao nos dizer que, parece ser “neste fenómeno incrível [de consubstanciação de impressões sensoriais] que reside o segredo duma capacidade expressiva [a do cinema], cuja unidade constitui, para a nossa vida espiritual, a conquista mais decisiva que ela alguma vez alcançou.” (Faure, 2010, p. 74).

Vinte cinco anos mais novo que Elie Faure, e oriundo de um outro contexto cultural e sócio-político, Sergei Eisenstein, a 5 de Agosto de 1928 assina (junto com G. V. Alexandrov e V. I. Pudovkine) o “Manifesto acerca do futuro do cinema sonoro”⁵⁹. Por ele tem a oportunidade de não só revelar um pouco a sua concepção sobre a arte do cinema, assente na montagem como seu processo essencial, mas sobretudo as suas preocupações relativas ao futuro desenvolvimento do filme sonoro síncrono. (Não sendo este o local para tratarmos das questões político-ideológicas que o cineasta implica) Eisenstein sublinha que só o uso *contrapontístico* do som, referenciando assim uma configuração específica das estruturas conceptuais e formais do filme, irá permitir à montagem, novas potencialidades e aperfeiçoamentos aptos à elevação artística da obra cinematográfica.

“O som tratado como novo elemento de montagem (como um elemento independente da imagem visual) introduzirá inevitavelmente novos meios com um enorme poder de expressão e trará a solução dos mais complicados problemas que agora nos afligem devido à impossibilidade de os superar através de um imperfeito método de cinematográfico, trabalhando apenas com imagens visuais.” (1974, p. 36)

Para Eisenstein, o método contrapontístico, é o método para universalização da obra cinematográfica “que elevará o seu significado e o seu poder cultural a um grau até hoje desconhecido.” (1974, p. 36). “Tal método de construção de filmes sonoros não o limitará a um mercado nacional... [como diz se passar com o teatro filmado, mas] ...proporcionará, sim, as maiores possibilidades de sempre para a circulação através do mundo de uma ideia filmicamente expressa.” (1974, p. 36). Devemos reter em memória esta última frase ‘uma ideia filmicamente expressa’, pois, ela é a essência sobre a qual se debruça toda a *poética* cinematográfica.

Recordemos apenas que, no domínio musical, mas que Eisenstein estende ao domínio visual, o *contraponto representa a técnica mais elevada da polifonia* musical. É no período do Barroco europeu, indiscutivelmente, assim nos diz Philip Ball⁶⁰, que a música

polifónica alcança o seu mais avançado grau de refinamento, e as suas normas constitutivas codificam-se na precisão da técnica hoje conhecida como *contraponto* (Ball, 2010). Por meio de exemplos práticos é possível constatar que os compositores desenvolveram um “entendimento empírico dos factores que permitem com que várias vozes se combinem de modo compreensível e harmonioso. Estes compositores contrapontísticos faziam já uso dos princípios gestaltistas.” (Ball, 2010, p. 146, nossa tradução). O exercício mais apurado da técnica do contraponto não visa uma fusão. O objectivo da técnica contrapontística, que “surge do cuidadoso engendramento das relações entre os movimentos e as diversas vozes, ou linhas melódicas” (2010, p. 146, nossa tradução), é a criação de um *todo*, uma *unidade substantiva*, porém onde as diversas componentes melódicas se apresentam claras e distintas em sua mais pura expressão, não autorizando, assim, uma simples e subjectivada *fusão*.

Para Elie Faure o cinema é, também, o lugar de um ‘milagre’, onde a *aliança* “dos meios científicos mais rigorosos e das alegrias estéticas mais elevadas.” (Faure, 2010, p. 74) unem, na mesma expressão sensível que o filme representa, “a simultaneidade das impressões sobre o espaço que o nosso olhar nos impõe e a sucessão dos sentimentos que ela inscreve no nosso pensamento.” (2010, p. 74). Não queremos deixar de sublinhar nesta breve, mas incisiva, passagem de Faure, a notável constatação que a conclui: “Não é um atentado grave a todo o cartesianismo?” (2010, p. 74).

A perspectiva empírica sobre a realidade da criação e recepção da experiência cinematográfica, pautada pelo mesmo cartesianismo que Faure rejeita, pode talvez compreender-se como um dos mais obstantes motivos, pelo qual o conceito de sinestesia se tornou *impróprio*, no meio dos estudos dirigidos à poética e estética cinematográfica. Faure, na verdade, demonstra uma visão reflexiva pouco comum, ao recusar a explicação sobre as potencialidades expressivas do cinema, distanciada da observação cuidada dos aspectos *fenomenais* implicados nas suas ‘revelações’, pois, para Faure, o que da sua *íntima natureza* o cinema revela *explica-o*, na medida em que, verdadeiramente, o constitui (Faure, 2010).

É com esta orientação que devemos prosseguir para sustentar que, a eficácia das soluções técnicas usadas pelo cinema, tal como nos lembra George Lukács⁶¹, são sempre um pressuposto do fidedigno ‘cumprimento’ da obra, e, como tal, são alvo da nossa atenção reflexiva. Mas são-no na medida em que são consideradas como complemento correlativo, e não a exclusiva, ou a única razão do poder e alcance da *imagem* cinematográfica. Se a imagem cinematográfica, alcança o seu *efeito*, isto é, se encontra a capacidade de, através dos

recursos técnicos que a actualizam, se *consustanciar*, no *todo* audiovisual do filme, em *auténtica unidade orgânica*, é porque ela nasce da *impregnação* dos recursos técnicos por estruturas mais profundas da sua própria ‘natureza essencial’, isto é, por estruturas concretas da *realidade* que lhe é respectiva e da, e, pela qual, promana. Mas como se processa esta ‘impregnação’ que dá *vida* (torna unidade orgânica) à imagem cinematográfica?

Em 1946 Eisenstein, na qualidade de professor do instituto de cinema Gerasimov, profere uma lição de dois semestres⁶². No decurso desta lição vai expor um conjunto de reflexões que não só demonstram a sua agudeza de espírito, mas também a actualidade dos seus argumentos. Referindo-se a um qualquer ‘conteúdo’ atribuído ao *quadro* cinematográfico (termo que fazemos corresponder à nossa concepção de *imagem* cinematográfica, e que, de acordo com as próprias indicações de Eisenstein, é o referente quer de *plano* quer de *composição*), declara que “Se não há necessidade interior, o quadro pode produzir uma impressão de harmoniosas proporções, mas, no melhor dos casos, a sua atracção reside no jogo das abstracções formais.” (Eisenstein, 1958, p.10).

Assim, quando a obra obedece a ‘leis’ que *não* são conformes aos *princípios gerais da realidade*, a obra é considerada ‘formal’ e ‘estilizada’ (Eisenstein, 1958). Para Eisenstein a verdade indispensável, e que não se pode deixar de ter *sempre* presente, afirma que as regras da composição dependem estritamente do *conteúdo e objectivos da obra*, ‘em acordo’ com os *princípios gerais da realidade*, porque “Só então se pode atingir a veracidade do assunto e de toda a obra.” (1958, p.11).

Dos diversos meios que Eisenstein afirma estarem aptos à composição de uma obra, refere que, quando existe a preocupação de *fixar antecipadamente* a interpretação da obra, esta vê-se na contingência de ser mecanicamente dividida em temas, ‘conduzindo’, desta forma, o respectivo trabalho de realização. “Tal processo de gabinete conduz quase sempre a uma realização abstracta.” (1958, p.15). Porém, existe um outro processo, um processo “orgânico e eficaz” (1958, p.16). Por este processo orgânico e eficaz de elaboração, a *viva* concepção e a *sensação* da ideia, vai *impregnando* aos poucos os materiais, acabando por determinar as próprias regras da composição.

“Com este método, tudo o que dissemos sobre o desenvolvimento estrutural da obra, sobre o estabelecimento das suas ligações e regras internas, brotará organicamente do espírito com o qual se abordam os temas ou materiais.”
(Eisenstein, 1958, p. 16)

Que método é esse então que autoriza um processo orgânico e eficaz de elaboração? Depois da exposição de um trecho do romance *Estalinegrado* de Nekrassov, Eisenstein, que tanto insistira com os seus alunos em uma determinada frase, pergunta-lhes se será possível que o episódio do trecho que acabou de ser lido, não possua qualquer detalhe que, pelas ideias nele contidas, não possa ser posto no mesmo plano da célebre frase “o povo emudece” (frase final do romance *Boris Gudonov*, de Puchkine). Esta insistência na frase de Puchkine é feita porque Eisenstein entende que ela possui um *sentido profundo*, e é justamente procurando, não os pequenos detalhes (audiovisuais no caso do filme) de efeito, mas, aquilo que *emociona profundamente*, o que *toca com intensidade*, que este *profundo sentido* é apreendido, na forma de uma *realidade intensa e profunda* que, ainda que por ela determinada, está para *além* da ‘densidade sensível’ das componentes formais da obra cinematográfica.

Eisenstein pergunta, então, aos seus alunos se existe alguma coisa no trecho que, ainda que por alusão, traga em si a possibilidade de revelar “o sentido da cena tomada no seu conjunto” (Eisenstein, 1958, p.24). Depois de algumas tentativas de resposta, por parte dos seus alunos, que *não* detectam esse ‘algo essencial’, Eisenstein faz-lhes notar que as suas respostas revelam que eles observam apenas o “quadro das sensações puramente visuais e motoras” (1958, p.24), mas que, essas sensações, apesar de poderem ser utilizadas “para determinar a espinha dorsal do desenvolvimento do episódio, no seu conjunto, nada adianta[m].” (1958, p.25).

Ao que é necessário atender então? Eisenstein explica, por fim, não serem os episódios que impressionam exteriormente, “os chamados a «inflamar» a imaginação criadora do artista [.../...], os dos quadros das sensações puramente visuais e motoras” (1958, p.26), mas sim os episódios que *contém em si mesmos o sentido largamente generalizado do conjunto da obra*, ou seja, precisamente os que permitem “o sentido da cena tomada no seu conjunto”. São estes episódios, como é legítimo inferir pelo que o próprio Eisenstein afirma, que devemos considerar como episódios de *síntese*; episódios que são absolutamente necessários à elevação da obra, imputando-lhe a capacidade de se revelar *profunda e verdadeira* em relação ao assunto a que se entrega.

A força expressiva manifestada por estes episódios essenciais, não acontece pela configuração destes episódios por *sublinhados*, por *declamações*, ou *entoações*, ou seja, por ‘marcas audiovisuais explícitas e dirigidas’, mas acontece pelo que, no decurso geral da narrativa, se manifesta como *profundamente expressivo* e de *maior significado*, e que “não

deve ser feito por um arranjo «ruidoso» do elemento, mas sim contando a sua calculada força de expressão. [.../...] A arte consiste precisamente em saber onde o assunto deve ser dado.” (Eisenstein, 1958, p.30)

O método ‘eisensteiniano’ para o *orgânico* e eficaz processo de elaboração, que permite aos recursos técnicos a sua impregnação pelos princípios gerais da realidade, facultando assim à *imagem* cinematográfica a ‘vida’ que lhe confere a capacidade para alcançar o *intenso efeito* que revela o seu *profundo sentido*, compreende-se, por fim, nos termos de um processo de composição, que reside na concepção de episódios, enquanto *estruturas modelares de síntese*, e não de estruturas hierarquizadas de concatenação expositiva. É-nos possível defender este ponto de vista?

Voltemos um pouco atrás no tempo. Sabemos, porque o próprio o deixou *bem explícito*, que o cinema, enquanto nova arte,

“deve acabar com o dualismo das esferas do «sentimento» e da «razão». [Deve] Dar à formula especulativa estéril todo o esplendor e riqueza da *forma* carnalmente sentida. [.../...] Só o cinema *intelectual* terá a força para por termo à querela da «linguagem da lógica» e da «linguagem das imagens» - na base da linguagem da cinodialéctica. Cinema intelectual, duma forma sem precedentes e duma funcionalidade social confessada; cinema de tomada de conhecimento e também de uma máxima sensualidade, possuindo a fundo o arsenal de todos os meios de acção sobre os estimulantes visuais auditivos e bio-motores.” (Eisenstein, 1974, p. 50).

Em 1928, pouco antes de começar a editar o filme *A linha geral*, Eisenstein escreve, a propósito da visita a Moscovo de uma companhia de Teatro Kabuki que, no Kabuki “existe uma singular sensação monista⁶³ da «provocação» teatral.” (Eisenstein, 1974, p. 55). Sergei Eisenstein prossegue dizendo que os japoneses concebem cada elemento teatral, *não* como uma ‘unidade’ dirigida a efeitos nas diversas categorias sensoriais, mas sim como unidade singular de ‘teatro’, isto é, de representação dramática, “dirigindo-se para os vários órgãos dos sentidos” (1974, p. 55), construindo, desta forma, a constituição destas ‘unidades teatro’ em *soma de elementos individuais*, destinada à “grande provocação *total* do cérebro humano *sem* ter em conta *qual desses diversos caminhos* [sensoriais] está a seguir.” (1974, p. 55, nossos sublinhados). Eisenstein declara, por fim, que a sua caracterização do Teatro Kabuki revelou-se, para ele, profética, e assim, o *método Kabuki* tornar-se-ia a base para a montagem de *A Linha Geral*.

Sobre o método de montagem de *A Linha Geral*, Eisenstein começa por nos dizer que, “foi muito diferente da montagem ortodoxa de acordo com dominantes particulares.” (1974, p. 57). O que é uma montagem com *dominantes particulares*? A montagem ortodoxa, tal como a descreve Eisenstein, é uma montagem que obedece às indicações de dominância dos quadros cinematográficos. Assim, a montagem é feita respeitando indicações de tempo, indicações de “tendência mestra da composição [proporções, hierarquias, etc.,]” (1974, p.55), e indicações de “tamanho, (duração) dos planos, etc.,” (1974, p.56), este último aspecto evidenciando uma consideração expositiva do plano. Isto é, a montagem assim executada cumpre-se de acordo com o primeiro, e mais saliente, nível, ou componente expressivo do plano. É, pois, uma montagem de “primeiro plano” (1974, p. 56). Porém, esta ortodoxa montagem de ‘primeiro plano’, porque assenta nas características do dominante, e porque estas características são “variáveis e profundamente relativas” (1974, p.56), pouco mais pode alcançar do que “uma aristocracia de dominantes individuais” (1974, p. 57), ou seja, uma *hierárquica concatenação expositiva*.

Para a *Linha Geral*, pelo contrário, foi intencionalmente explorado um método que visou atribuir o mesmo ‘direito de intervenção’ a “*todas* as provocações ou estímulos, encarando-os como um *sumário*, como um *complexo*” (1974, p. 57, nosso sublinhado).

A clara intenção deste método é fazer notar que, o elemento dominante, embora sendo o mais poderoso, está longe de ser considerado o único estímulo importante do plano. Eisenstein recorre ao exemplo do *sex-appeal*, (de uma consagrada *estrela* de cinema americano - estamos em 1928) no qual operam *simultaneamente* um complexo conjunto de estímulos (textura, luz, classe social, etnia, etc.,) que são “introduzidos numa unidade ferreamente limitada da sua essência reflexo-fisiológica.” (1974, p. 57-58). É desta forma que ao *estímulo central* (admitimos que no exemplo do *sex-appeal* seja a *sensualidade*) se torna sempre inevitável o sistemático apoio de todo um complexo de estímulos secundários, “O que acontece em acústica e, em particular no caso da música instrumental, corresponde perfeitamente a isto.” (1974, p. 58); aqui se nota já uma clara influência da técnica contrapontística.

Na música, as vibrações de um tom dominante básico, efectivam-se em existência simultânea com toda uma série de vibrações semelhantes designadas harmónicas. Das suas justaposições, quer entre si quer com o tom dominante, resultam vibrações musicais colaterais da maior importância e “tornam-se um dos mais importante materiais dos compositores

experimentais do nosso século, como Debussy e Scriabin.” (1974, p. 58). Não esqueçamos que Scriabin representa um caso famoso de sinestesia idiopática. O compositor defendia que as cores se revelavam associadas à tonalidade musical (e não a uma nota em particular), sentindo por vezes a sua variação com as mudanças de tonalidade. A sua obra de 1910 *Prometheus*, foi concebida para ser executada com um acompanhamento de luz - *tastiera per luce* (Cytowick, 2010). Eisenstein prossegue afirmando que o mesmo se passa no campo da óptica:

“Toda a espécie de aberrações, distorções e outros defeitos que se podem remediar por sistemas de lentes, pode também ser tomada em conta artisticamente, proporcionando toda uma série de efeitos de composições definidos [e Eisenstein diz como] (empregando lentes de abertura entre 28 e 310).” (1974, p. 58).

É precisamente ao explorar as combinações destas *vibrações colaterais*, as reconhecendo como o *próprio material filmado*, que se alcança, exactamente como na música, o “complexo visual harmónico do plano. A *Linha geral* é construída segundo este método.” (1974, p. 58). Isto quer tão somente dizer que este prestigiado filme foi concebido, não a partir de uma concepção com base em *dominantes particulares* do, e pelo plano, isto é, com base numa hierárquica concatenação expositiva, mas sim “tomando como guia a estimulação total através de todos os estímulos” (1974, p. 58), ou seja, a partir de uma concepção com base em *estruturas modelares de síntese*. Modelos de síntese que Eisenstein começa logo por procurar no momento da realização do plano, através de uma *montagem interior* feita a partir “do choque e combinação dos estímulos individuais nele [plano] existentes.” (1974, p. 59). Segundo Eisenstein, o choque e combinação de estímulos pode ser conformado em uma *montagem interior* porque, as modalidades heterogéneas destes estímulos externos, através da essência “reflexo-fisiológica” (1974, p. 59) que possuem, ligam-os, no plano, em férrea unidade. “Neste sentido, por detrás da indicação geral no plano, está presente o sumário fisiológico das suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa de todos os seus estímulos.” (1974, p. 59). É a isto que Eisenstein chama de “«sensação» peculiar do *plano*” (1974, p. 59), sensação que é produzida pelo plano recepcionado como um *todo*.

Tal como é realçado anteriormente sobre o teatro Kabuki, Eisenstein procura, desta forma, tornar presente no plano, uma unidade complexa, enquanto *estrutura de síntese*, advinda da manifestação de *todos os seus estímulos*, para provocar a *sensação* de um *todo*.

“As indicações básicas do plano podem ser tomadas como *sumário final* do seu efeito no córtex cerebral como um *todo*, independentemente dos caminhos [sensoriais] pelos quais os estímulos acumulados foram conduzidos ao cérebro.” (1974, p. 59). Pretende Eisenstein que a *qualidade* dos *totais* no plano, possa ser articulada, “colocando-se lado a lado em qualquer combinação conflitual” (1974, p. 59), permitindo revelar, assim, a possibilidade de *inovadoras* soluções de montagem. Esta é a extraordinária *qualidade fisiológica* que Eisenstein defende substanciar ‘geneticamente’ os inovadores métodos de montagem. Qualidade esta que afirma existir no *género fisiológico* da música de Scriabin (muito compreensivelmente, atendendo também às razões que anteriormente referimos), e de Debussy, mas não na composta pelo *género clássico* de Beethoven.

A ‘montagem harmónica visual’ é, portanto, o processo das *combinações sintéticas* que Eisenstein diz ser, pela primeira vez, aplicado no seu filme *A Linha geral*. “Por exemplo, n’*A Linha Geral* o *clímax* da procissão religiosa [.../...] e a sequência do gafanhoto e da máquina de ceifar, são montados *visualmente* de acordo com associações *sonoras*, com um desenvolvimento expresso já existente *na sua similitude espacial*.” (1974, p. 60, nossos sublinhados). Assim se verifica que é atendendo às *vibrações psico-fisiológicas*, para usarmos a terminologia de Eisenstein, que a síntese estrutural do *todo*, relativo ao ritmo e aos elementos sensoriais existente nos ‘fragmentos’ combinados, reflecte um trabalho de montagem *harmónica* visual e sonora.

Eisenstein conta que, na privação do movimento na mesa de montagem, ao debater-se com os critérios de escolha dos fragmentos para a combinação da sequência da procissão religiosa, deu-se conta de não poder ajustar estes fragmentos à luz dos critérios da montagem *clássica* (ortodoxa). Assim, faz com que “O *todo* intrincado, rítmico e sensual esquema de matizes dos fragmentos combinados [seja] conduzido, quase exclusivamente, de acordo com uma linha de trabalho sobre as vibrações «psico-fisiológicas» de cada fragmento. (1974, p. 61). Este método de trabalho foi o que o levou à constatação de um curioso paralelo entre o *harmónico visual* e o *harmónico musical*, paralelo que não podendo ser observado na composição estática do plano, revela-se, igualmente, não ser possível ser encontrado na partitura musical. Este dois harmónicos são ambos forças originais que valem por si mesmas, e que só irrompem no processo da sua própria dinâmica quer musical quer cinematográfica. Os conflitos harmónicos de cada um, ainda que previstos, não se revelem senão na sua

execução, ou seja, não existem nos ‘registos’ materiais (partitura ou película) das suas prévias formulações planificadas.

É desta forma que Eisenstein afirma que o harmónico visual prova ser um elemento real de uma ‘quarta dimensão’ “Especialmente irrepresentável no espaço tridimensional, e só emergindo e existindo na quarta dimensão (tempo adicionado às três dimensões).” (1974, p. 62). A sua argumentação recorre ao trabalho teórico de Einstein sobre a teoria da relatividade, para fazer notar que, quem nada sabe de matemática é que se sobressalta ainda, com as questões da quarta dimensão (não esqueçamos que estamos em 1928). Para um físico, ou matemático, contudo, nada pode ser mais banal “não existe maior lugar-comum que a afirmação de que o mundo em que vivemos é um continuum quadrimensional espacio-temporal” (1974, p. 62), afirma o físico genial, citado por Eisenstein.

A montagem harmónica é, definitivamente, a afirmação de Eisenstein para a constituição de uma nova categoria nos processos de produção técnica e artística do filme que podemos, claramente, referenciar nas intenções teóricas, de alcance conceptual e prático, de um *modelo de síntese sensorial e cognitiva*. «Para possuir este método deve desenvolver-se em si próprio um novo sentido: a capacidade de reduzir a um «denominador comum» as percepções visuais e auditivas.» (1974, p. 62-63).

Apesar de nunca usar o termo *sinestesia* e de, contudo, se referir, por analogia, ao compositor russo Alexandre Scriabin, um reconhecido sinesteta, e ao seu *fisiológico* método musical, bem como ao poder expressivo da sensação monísta do teatro Kabuki, o brilhantismo teórico de Eisenstein permite-lhe elaborar uma lúcida conceptualização, consubstanciada pela sua própria experiência prática, da configuração funcional do conceito sinestesia, enquanto modelo de síntese sensorial e cognitiva. Sergei Eisenstein afirma que, muito embora não seja possível reduzir percepções auditivas e visuais a um *denominador comum*, já que estas possuem dimensões sensoriais distintas, o *harmónico visual* e o *harmónico sonoro* encontram ambos na sua *dimensão fisiológica* a razão da sua operacionalização em *simultaneidade*, isto é, a razão da sua *possibilidade* de *consustanciação*, ou, se preferirmos, de *inter-relacionamento*:

“tanto os *harmónicos visuais* como os *harmónicos auditivos* são uma *sensação totalmente fisiológica*. E, conseqüentemente, são de um só e mesmo género, para além das categorias sonoras ou auditivas que servem de guias condutoras para a sua realização. Para um harmónico musical (uma pulsação) não é exactamente

adequado dizer «Ouço». Nem para um harmónico visual dizer: «Vejo». Para ambos uma nova fórmula uniforme deve entrar no nosso vocabulário: «Sinto».”
(Eisenstein, 1974, p. 63).

À exceção de Eisenstein, e das suas incontornáveis incursões reflexivas sobre a natureza ‘fisiológica’ do ‘quadro’ cinematográfico que, como vimos, compreende quer a noção de plano quer de montagem, o explícito reconhecimento e exploração das potencialidades das estruturas de síntese sensorial e cognitiva, intencionalmente ‘operadas’ pela criação técnica e artística cinematográfica, raras vezes foi explícita matéria de desenvolvimento reflexivo, no amplo concurso do trabalho empírico dirigido à vertente do cinema dito clássico. Porém, a vertente mais experimental do cinema nunca deixou de considerar as potencialidades deste conceito, reforçando-as no todo funcional do filme experimental, enquanto processo para a construção de estruturas de síntese sensorial e cognitiva.

É preciso esperar por 1970 para, pela primeira vez, de forma inequivocamente explícita, podermos encontrar, na obra de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, uma clara e extensiva apropriação da noção de sinestesia, estabelecida na conformidade conceptual de um *modelo de síntese sensorial e cognitiva*, profundamente implicada quer na economia produtiva da concepção cinematográfica quer nos termos do comportamento espectral da recepção cinematográfica, mas desta vez já não, necessariamente, restrita a qualquer vertente ou género cinematográfico.

Synaesthetic Cinema: The end of Drama é o título da segunda parte da obra de Gene Youngblood que inaugura uma explícita referenciação do conceito de sinestesia, ainda que feita com uma clara intenção de demarcação das intenções ideológicas tradicionais do cinema. Duas vertentes cinematográficas se distinguem assim nesta demarcação ideológica. Uma, portadora de uma herança comercial e industrial, caracterizada pela adesão à estrutura narrativa tradicional da ficção dramática, que comumente se referencia ante a ampla designação de cinema clássico, e outra, determinada a legitimar-se no espaço cinematográfico, não apenas em luta contra os *interesses* puramente comerciais e ideológicos da sua oposta, mas igualmente empenhada na explícita reformulação do legado *tradicional* técnico-artístico do cinema clássico. Esta última vertente, não autorizando uma referenciação precisa, tem, desde sempre, possibilitado a sua associação a uma vasta e ambígua generalização, que se subsume na designação de ‘cinema experimental’.

A maior amplidão da vertente parametrizada pela designação de ‘cinema experimental’, permite a Youngblood adequar melhor o enquadramento teórico que atribui à designação ‘Cinema Sinestético’, ou *Synaesthetic Cinema*. Assim, nela procura referenciar-se, para compreender não só o ‘cinema de arte’, mas, igualmente, uma vasta gama de filmes, cineastas, estilos e géneros, frequentemente distintos entre si, quer do ponto de vista das técnicas de produção quer do ponto de vista dos termos conceptuais e formais afectos aos seus processos de concepção. Desta forma, a referenciação ‘experimental’ do cinema sinestético, cobre um sem número de práticas cinematográficas não autorizando, por isso, a sua caracterização precisa, a não ser, e mesmo assim não em absoluto, no facto de estas práticas coincidirem em um ponto comum, aquele que se estabelece pela recusa das fórmulas de ficção dramática tradicionais, de clara preponderância verbal, imputadas à estrutura narrativa do cinema dito clássico.

Só uma última nota mais, antes de terminarmos este sub-capítulo. Independentemente das suas correntes, práticas, ou incidências, o que habitualmente se designa por cinema experimental, exhibe, também, como referência comum, um muito evidente apelo ao intenso envolvimento perceptivo por parte do espectador. O facto de serem produzidos, na grande maioria das vezes, com orçamentos de muito baixo valor, embora caracterize alguns aspectos que se relacionam com as componentes formais exibidas em filme, raramente é notado como factor redutor das extraordinárias qualidades artísticas, que se revelam, quase sempre, por um muito elevado índice de desempenho criativo. Escusamo-nos, assim, de perspectivar o cinema experimental como um ‘género’, uma vez que, a infinita profusão de estilos e práticas que lhe corresponde, em nosso entender, melhor permite a sua adequada compreensão no termo ‘vertente’, por este permitir traduzir quer um mais amplo espaço conceptual e técnico quer um maior número de práticas artísticas.

Possuímos clara consciência que o recurso à designação *vertente*, atribuída ao cinema clássico, bem como ao experimental, que aqui propomos, é, por si só, digna de uma mais aprofundada defesa. Sabemos, também, que possuindo igualmente um incontestável valor, entre uma e outra vertente assinalada, outras podem ficar por designar. Basta lembrar a ambígua designação de ‘cinema de arte’ que partilha as suas fronteiras não só com os mesmos territórios das duas vertentes referidas, mas com todos aqueles que existam. Mas é também por esta razão, que procuramos evitar, recorrendo à designação *vertente*, quer a excessiva arbitrariedade das designações *estritamente* definidas quer a evidente rigidez conceptual dos

limites e critérios classificatórios que daí resultam. Possuímos plena consciência, também, que ambas as designações, clássico e experimental, são, quando referidas em contexto explícito, como procuramos que seja sempre o caso, suficientemente elucidativas. Pedimos, pois, um esforço para a sua aceitação contextualizada, sem a necessidade de recurso a outros termos absolutamente precisos que, tanto quanto nos cabe saber, até hoje, permanecem, tão pouco, inteiramente consensuais.

2.7. *Absolut Film*: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no contexto histórico da vertente mais experimental do cinema.

O conceito de sinestesia perspectivado no âmbito da concomitância dos estímulos visuais e sonoros, possui, na cultura europeia, uma das suas primeiras e mais proeminentes referências no século XVII quando o físico e matemático Isaac Newton (1643-1727) procurou estabelecer a correspondência entre as cores espectrais (cores obtidas pela refração da luz) e as notas da escala musical temperada (escala musical de doze tons). O jesuíta matemático e teórico musical francês Louis-Bertrand Castel, (1688-1757) prossegue na mesma perspectiva de Newton, chegando mesmo a propor a construção de um instrumento musical da família do cravo, o *Hapsicórdio Ocular*, com dezasseis painéis frontais coloridos que se iluminavam em correspondência ao toque nas teclas durante a execução de uma peça musical. É pela inter-relação de estímulos visuais e sonoros que o conceito de sinestesia é, inicialmente, inserido no âmbito da criação musical, para, já no início do século XX, ressurgir implicado, nos mesmos termos, no exercício criativo da experiência cinematográfica que se designou por *Absolut Film*.

William Moritz⁶⁴ (1941-2004), investigador, historiador, poeta e cineasta dedicado ao espectro mais experimental da criação cinematográfica, diz-nos que o termo “*Absolut Film*” foi criado por analogia à expressão “*Absolut Music*” referenciada na música de Bach dos *Brandenburg Concertos*⁶⁵, tidos como composição musical que não possui qualquer referência a uma história, poema, dança, cerimónia, ou qualquer outra coisa além dos elementos essenciais da própria música, harmonias, ritmos, contrapontos, etc, (Moritz, 1999).

O cinema, muito mais do que a música, parece ter sido sempre dominado pelas funções documentais e ficcionais, ambas constituindo-se no teor mais extenso do acervo cinematográfico reportando-se às actividades humanas, cujas primeiras *expressões* e *sentidos* se substanciam, na verdade, em *elementos exteriores* à qualidade ‘cinemática’ do fenómeno *filme*. A expressão geral dos conteúdos do cinema, enquanto revelação das próprias potencialidades cinematográficas, mostrava-se, deste modo, como uma fraca demonstração dos intrínsecos poderes das qualidades cinemáticas do processo cinematográfico actualizados

no *medium* filme. O *Absolute Film*, pelo contrário, apresentaria, pelos seus conteúdos, o que só poderia ser representado cinematicamente (Moritz, 1999).

Antes de prosseguirmos na sequência da nossa reflexão, façamos uma breve mas necessária explicação do que entendemos pela designação *medium* reportada ao filme. Com as perguntas, “Será um *medium* uma substância, um instrumento ou simplesmente um canal? Ou será antes uma combinação variável destas e outras qualidades?” (Rodowick, 2007, p. 33, nossa tradução), David Norman Rodowick, em *The Virtual Life of Film*⁶⁶, legitima de forma estruturada e objectiva a noção de *medium* implicada ao filme como uma combinação de múltiplos elementos ou componentes, que podem ser materiais, instrumentais e, ou, formais. Estes constituintes podem variar sem que o *medium* que constituem deles presuma uma identidade integral, ou essência unificadora, que os efective em um todo (Rodowick, 2007). “Mas um *medium* é também o ‘algo’ que medeia - o que permanece entre nós e o mundo como representação (*Vorstellung*), ou o que nos confronta de tal modo que nos devolve as nossas percepções na forma de contemplações.” (Rodowick, 2007, p. 42, nossa tradução).

Por esta razão Rodowick afirma ser necessário ir além de uma definição meramente formal da noção de *medium*, para perceber que ela não significa apenas o material inerte que serve de suporte, mas sim, e acima de tudo no caso do filme, que *medium* traduz “nada mais e nada menos que o conjunto de potencialidades através das quais o acto criativo se pode desenvolver” (Rodowick, 2007, p. 85, nossa tradução). Fazendo realçar que o termo *medium*, no contexto cinematográfico deve, antes de tudo mais, reportar o conjunto de conceitos, estratégias, convenções, ideias e todas as componentes de concepção inerentes à criação cinematográfica, Rodowick não deixa de sublinhar, no entanto, a importância da base formal e material do suporte no conteúdo referente ao termo *medium*. Porém, é ao “conjunto” de todas as componentes materiais e conceptuais que *actualizam* o filme que se deve reportar o termo *medium*. No contexto da nossa dissertação é a esta a interpretação do objecto *medium* que nos reportamos.

Antes do termo *Absolute Film* ser estabelecido outras designações visaram classificar esta mesma vertente da criação cinematográfica surgindo de diversas perspectivas. *Pure Cinema* (querendo definir o ‘puramente’ cinemático), *Integral Cinema* (a partir de uma frase de Germain Dulac [1882-1942] em que *Integral* se reporta à noção de ‘Totalidade’), e por fim, duas designações que Moritz refere ironicamente de claro pendor sócio-político, *Avantgarde* e *Experimental*, uma vez que a primeira implicaria, infelizmente,

“reconhecimentos militares invadindo território inimigo” (Moritz, 1999, nossa tradução) e o segundo implicaria, tristemente, “o tactear do realizador em torno de resultados ainda indefinidos” (Moritz, 1999, nossa tradução). Porém, ao longo dos tempos será, porventura, esta última definição a que mais frequente e genericamente será referida.

Moritz defende que, na perspectiva do *The Absolute Film* o que de mais extraordinário o cinema poderia desejar alcançar era a capacidade de proporcionar um espectáculo comparável ao espectáculo de audição musical, dotado da mesma fluidez, dando substância a uma dinâmica imagética, ritmicamente pautada pela montagem, pela dissolvência, pela superimposição, pela segmentação do ecrã, pelo contraste negativo/positivo, pela ambiência da cor e uma série de outros dispositivos e técnicas determinantemente cinemáticas (Moritz, 1999).

William Moritz faz-nos notar que a história do *Absolute Film*, conta o empenhado trajecto, feito de exigência técnica e dedicação criativa de muitos “artistas cinemáticos”, que se tornaram os verdadeiros construtores do percurso alternativo de um cinema, cujas características tantas vezes o colocando sob a designação de “arte” (Moritz, 1999), não impediram, contudo, que acabasse por se estabelecer sob a ampla designação do termo ‘experimental’.

Desde 1910 com os futuristas italianos Arnaldo Ginna (1890-1982) e Bruno Corra (1892-1976), até aos dias de hoje com José António Sistiaga (1932-) que recorre à pintura directamente na película, com Sara Petty, que recorre ao desenho manual, e Larry Cuba⁶⁷ (1950-), que recorre à computação gráfica, e, mais recentemente, com John Stehura (1943-), (que concebeu em 1965 o filme *Cybernetik 5.3*, filme que é, também, referenciado por Gene Youngblood em *Expanded Cinema*), com Bärbel Neubauer (1959-) e Richard Reeves (1959-), ficam apontamos apenas alguns dos nomes mais salientes assinalados por Moritz, embora com a plena consciência que sempre tantos ficam por referir.

Não é possível definir esta vertente de cinema, estritamente como “cinema de arte”, uma vez que esta é, também, uma das designações dirigidas ao cinema que não possui uma inequívoca definição; nomes com tanta importância como F. W. Murnau (1888-1931), Fritz Lang (1890-1976), Dziga Vertov (1896-1954), Sergei Eisenstein (1898-1948), ou Jean Vigo (1905-1934), referindo apenas os primeiros e mais evidentes, não podem ser esquecidos no âmbito da designação de ‘cinema de arte’, porém, não é possível situá-los sem ambiguidade

no vasto contexto do cinema experimental. David Bordwell em *Poetics of Cinema*, por exemplo, referencia a designação ‘cinema de arte’ fazendo-a corresponder a um determinado género de filme que, só numa mais compreensiva perspectiva, se entende comum ao género de filmes aditos à noção de arte por Moritz.

De acordo com Moritz, o primeiro cineasta a finalizar um *Absolute Film* e a distribuí-lo em salas públicas de cinema foi Walter Ruttmann (1887-1941). Pintor e músico de formação, Ruttmann renunciou a pintura abstracta em 1919, declarando o filme como o *medium* de arte do futuro. Dominava as técnicas de realização cinematográfica, e preparou o seu primeiro filme, *Movie Opus I* de 1921, com padrões animados de pintura sobre vidro individualmente enquadradas (Moritz 1999). O filme foi colorido recorrendo a três métodos – saturação, tintagem manual e tintagem da película – não preservando um só negativo, e cada *quadro* impresso teve que ser acoplado cena a cena depois do complexo processo de coloração ter sido efectuado. Um antigo colega de estudo, Max Butting, compôs uma peça musical para a banda sonora do filme, e o próprio Ruttmann acompanhou ao violoncelo, os concertos que o quinteto foi dando em acompanhamento musical à exibição do filme, por várias cidades alemãs, na Primavera de 1921. Entre 1921 e 1925 Ruttmann fez ainda mais três filmes sob o título *Opus* (II, III e IV), mas usando tintagens mais simples, e sem preparar um aparato musical especial, de modo a que os filmes pudessem ser mais fácil e frequentemente projectados (Moritz, 1999).

Na mesma orientação conceptual, o sueco Viking Eggeling (1880-1925) produziu, também, de forma independente, uma primeira passagem, que se revelou insuficiente, das suas pinturas abstractas para filme, de modo a que as qualidades musicais do tempo e da interacção nelas pudessem ser incorporadas. Acreditava que o filme resultante do processo não deveria ser acompanhado por música, mas antes, a imagética do filme deveria ser construída sobre os mesmos princípios da harmonia e contraponto que a composição musical cumpria, e deste modo, por consequência, produzir-se-ia uma pura *melodia visual*, qualidade inequivocamente sinestética, que não necessitaria de qualquer som para plenamente a satisfazer. Eggeling continuou, criando desenhos em rolo, para produzir um segundo filme, *Diagonal Symphony*, acrescentando, desta vez, um muito maior número de imagens mas, contudo, ainda não as suficientes para uma verdadeira animação. Foi pelas mãos de uma jovem estudante da Bauhaus, que mais tarde veio a tornar-se a conhecida fotógrafa Re Soupault (1901-1996), (que conhecera Eggeling em Berlim), que foi feita a descoberta de

como animar o seu repertório imagético. Re Soupault conseguiu, de facto, produzir o filme em 1924, mas apenas poucas semanas antes da morte de Viking Eggeling (Moritz, 1999).

A 3 de Maio de 1925, o teatro da UFA, *Kurfurstendamm*, em Berlim, foi anfitrião de uma matine histórica, a projecção do *Absolute Film*, que incluiu a performance ao vivo de três *Color Sonatinas* de Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965), usando um “órgão de cores”, instrumento que construiu e a que chamava o *Reflectorial ColorPlay*. A *Diagonal Symphony* de Viking Eggeling recebeu, finalmente, a sua estreia pública, e, Walther Ruttmann projectou, também, os seus filmes *Opus 3*, de 1924 e *Opus 4* de 1925 (Moritz, 1999).

Poucos anos antes em 1920, um novo fascínio, o do som no filme, veio colocar problemas especiais aos cineastas independentes. Os custos das filmagens dos filmes ‘mudos’, apesar de dispendiosas, não eram, em absoluto, impeditivas, mas com o registo do som não só se exigiam maiores investimentos financeiros, como também se proporcionavam acrescidas dificuldades financeiras com a montagem e edição das cópias cinematográficas. É necessário, por isso, maior ‘engenho’ na procura de recursos financeiros. O neozelandês estabelecido em Londres, Len Lye (1901-1980), é um bom exemplo desse engenho. Encontrou suporte nas unidades governamentais de apoio ao filme, permitindo-lhe experimentar livremente a aplicação de pintura abstracta na película, e a manipulação de processos de coloração do filme, com vista a criar uma fusão de camadas compostas por uma imagética surrealista assente em filmagens de carácter abstracto e quotidiano – todas produzidas em *disfarce* como se tratando de filmes promocionais para os serviços postais ou outros serviços governamentais (Moritz, 1999). O seu primeiro filme *Tusalava* data de 1924, mais conhecidos são, no entanto, os filmes *A Colour Box* de 1935 e *Swinging the Lambeth Walk* de 1940.

Realizando anúncios e trabalhando em efeitos especiais para a indústria cinematográfica, o que lhe proporcionou acesso a certas facilidades de gravação e edição, Oskar Fischinger (1900-1967) encontra, também, suporte financeiro para os seus filmes de, nos termos de Moritz, “arte absoluta”. A série de dezasseis *Studies* de Fischinger (feitos a partir do negativo de desenhos a carvão sobre papel branco), iniciada em 1929, tornou-se internacionalmente popular nos cinemas, tendo mais tarde inspirado artistas tão diversificados como o canadiano de origem escocesa Norman McLaren (1914-1987), cujo nome está firmemente ligado ao *National Film Board of Canada*. Fischinger começou por realizar filmes a cor em 1933, quando ajudava o químico húngaro Bela Gaspar (1898-1973) a aperfeiçoar o seu triplo sistema de cores *Gasparcolor*. Os exuberantes filmes de Fischinger,

Circles de 1933 e *Composition in Blue* de 1935, alcançaram a notoriedade que lhe proporcionou um contrato com a Paramount em Hollywood. No entanto, em trinta anos de actividade conseguiu apenas completar quatro *Absolute Films* (*Allegretto* de 1936, *Optical* de 1937, *Rádio Dynamics* de 1942 e *Motion Painting No. 1* de 1947). Fischinger fazia depender a sua forma de expressão artística, sobretudo, em pinturas abstractas a óleo, e a sua permanência na Califórnia acabou por inspirar uma nova geração de artistas cineastas de *Absolute Films* (Moritz, 1999).

John e James Whitney (1917-1995 e 1921-1982, respectivamente) assistiram em 1939, aos filmes de Fischinger numa galeria de arte por altura de uma exposição das suas pinturas abstractas. John Whitney que acabaria por envolver-se profundamente com as novas tecnologias, veio a revelar-se um pioneiro dos gráficos computadorizados. James Whitney profundamente influenciado pelo misticismo asiático, acreditava mais na manufacturação dos seus filmes, e criou um estilo visual extremamente complexo e não-objectivo, através de padrões de pontos desenhados à mão, com ocasionais solarizações no filme produzindo cores e texturas aleatórias (Moritz, 1999).

Em 1946, o museu de arte de São Francisco, iniciou uma série anual de projecções de *Art In Cinema*. Refere-nos Moritz que o então jovem pintor Harry Smith (1923-1991) ofereceu-se para visitar Los Angeles e convidar Fischinger e os irmãos Whitney para o festival de São Francisco. Harry Smith entusiasmado pelo trabalho de Fischinger e do seu terno interesse pelas filosofias espirituais, abraçou imediatamente a realização de filmes. Contudo, não possuindo ainda um sólido conhecimento das técnicas cinematográficas e não tendo, também, o equipamento necessário, produziu os seus primeiros filmes desenhando directamente na película – demonstrando uma incrível complexidade de elevado detalhe. Smith alcançou a possibilidade de pintar frescos abstractos nas paredes de um conhecido clube de jazz, o *Jimbo's Bop City*, e, com alguma frequência, projectava os seus filmes durante os concertos, como se de uma espécie de 'show de luzes' se tratasse. Produziu, também, visionamentos através do sistema 'multi-projector' como *Absolute* 'performances', visionamentos estes que Smith 'refilmava' a partir da própria projecção. Nos seus últimos filmes, Smith surge com *colagens* puramente não-objectivas, e com imagens representativas de um simbolismo místico (Moritz, 1999).

Um amigo de Smith, Jordan Belson (1926-) foi similarmente inspirado pelas projecções da *Arte In Cinema* que o conduziram da imagem estática na pintura à imagem

animada no filme. Belson partilha, também, de uma propensão mística, e os seus primeiros filmes, como o requintado *Mandala* de 1953, exibem já um inequívoco pendor contemplativo e espiritual (Moritz 1999). Em 1957 Belson foi curador dos *Vortex Concerts* que combinavam a nova música e a música étnica (usando já nessa altura uma gravação estereofónica inovadora), com projecção em grande escala de imagens abstractas na cúpula de um planetário. Ali foram visionadas as obras de Hy Hirsh (1911-1961), com a sua pioneira imagética osciloscópica, de James Whitney, com os seus padrões de pontos desenhados à mão, no filme *Yantra* de 1957, e do próprio Jordan Belson, com as suas filmagens abstractas (Moritz, 1999).

O filme de Belson de 1961 *Allures*, possui ainda algumas reminiscências destes espectáculos e da sua dinâmica evocativa, que lhe confere um cariz representacional no espectro das experiências psicadélicas. Numa sequência de quinze subsequentes filmes, incluindo títulos como *Samadhi* de 1967, *Chkra* de 1972 e *Light* de 1973, Belson reproduziu um retrato completo de estados espirituais que vão do assombro ao êxtase, recorrendo a uma imagética suave e abstracta de notável beleza e subtileza (Moritz, 1999).

Em síntese. Uma ampla exploração técnica e artística das características cinemáticas, visuais e rítmicas do *medium* ‘filme’, como forma de proporcionar um ‘espectáculo’ dotado de uma grande *fluidéz*, concebido a partir de um ímpar desempenho criativo dirigido à dinâmica imagética não-narrativa, que procura consumir um profundo envolvimento sensorial e cognitivo, configura os traços conceptuais e formais distintivos de uma particular vertente cinematográfica, que desde 1910 é já possível referenciar sob a designação de *Cinema Absoluto*. Na origem conceptual que desenha a base processual do Cinema Absoluto é facilmente reconhecível o conceito de sinestesia, enquanto modelo de síntese sensorial e cognitiva, definindo os objectivos desta autónoma e inovadora vertente cinematográfica.

Inteirando-se dos mesmos motivos e potencialidades da composição musical, sem qualquer referência a uma história ficcionada, estrutura narrativa clássica, ou qualquer outra componente que não sejam os elementos essenciais da arte musical em si mesmos (ritmo, harmonia, tom, brilho, timbre, contraponto, etc.), o *Cinema Absoluto* procura, similarmente, a sua força expressiva, constituindo-a no conteúdo das suas representações cinematográficas, como autênticas revelações das características essenciais, dinâmicas e potenciais da própria natureza cinemática, visual e rítmica, do processo cinematográfico.

Algumas destas extraordinárias realizações cinematográficas definidas como *Absolute Cinema (Cinema Absoluto)*, ante a influência exercida pelo contexto social de uma época, permeado, também, por referências culturais de natureza mística e espiritual vindas do Oriente, revelam-se, então, impregnadas de um explícito apelo à ‘contemplação’ e à ‘interioridade’. Como nos faz notar M. Eliade⁶⁸ a experiência que no Extremo Oriente se designa ao abrigo da expressão *emoção estética*, mesmo entre os mais próximos à racionalidade, conserva ainda uma dimensão místico-religiosa. Não é, pois, de estranhar que este apelo, que procura constituir-se por meio das qualidades cinemáticas do filme, actualizando-se na síntese das suas estruturas conceptuais e formais, tenha como pretensão, por meio do poder evocativo da sua expressiva dinâmica imagética, a convocação de estados emocionais complexos na conformidade modular de sínteses sensoriais e cognitivas .

Este é o início de uma distinta vertente cinematográfica, profundamente empenhada não só na exploração dos processos de criação técnica e artística cinematográfica, como também na exploração dos limites evocativos das características cinemáticas do *medium* filme, que nos permite perceber como começaram por se situar e desenvolver, no vasto e heterogéneo horizonte da criação e recepção cinematográfica, os seus termos conceptuais e processuais inspirados em modelos de síntese sensorial e cognitiva, que nos fazem referência ao conceito de sinestesia.

São estes pioneiros termos processuais dirigidos às estruturas conceptuais e formais do filme que vão inspirar uma ampla vertente cinematográfica de características claramente experimentais e artísticas que, no início dos anos setenta, é redimensionada através do exercício teórico que Gene Youngblood propõe na sua obra *Expanded Cinema*, pela designação de *Synaesthetic Cinema*.

2.8. *Synaesthetic Cinema*: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no contexto geral da poética e da estética cinematográfica.

Em Londres, na sua palestra⁶⁹ de Maio de 2003, a crítica teórica e cineasta austríaca Valie Export, profere uma curta síntese sobre o ‘espírito cultural’ de um período situado entre os anos cinquenta e sessenta, onde nos é possível reconhecer a ‘semente’ da obra de 1970, *Expanded Cinema* de Gene Youngblood. O proeminente envolvimento da filosofia nos estudos sobre a ‘linguagem’, a aberta influência psicanalítica na perspectiva teórica da crítica artística, a produção musical revelando não possuir limites no que concerne à sua criatividade e alcance, e a ideia de uma crescente expressão cultural imbuída da noção de modernidade tecnológica configura, muito sinteticamente, o espaço sociocultural do ocidente entre as décadas de 50 e 60 (Export, 2003).

Este período revela-se, por estas razões, como um momento da história ocidental onde se reconhece saliente a inovação artística estruturada por uma acentuada participação da tecnologia e da ideologia de consciência sociocultural e política. Valie Export refere o comportamento contestatário da altura como uma expressão de procura de *alimento espiritual*, através do rompimento com as tradicionais representações artísticas, e da procura de inclusão da noção de “realidade”, como referência conceptual para a expressão artística, que se propõe assim ultrapassar as rígidas categorias dos seus domínios individualizados. A literatura, a pintura, o cinema, a dança, o teatro, enfim, todas as disciplinas são colocadas em confronto, e a arte é radicalmente posta em causa nos seus termos tradicionais, procurando, deste modo, fazer irromper um novo pensamento artístico bem como os termos conceptuais e processuais de novas formas da comunicação.

Em 1966, no nº43 do jornal *Film Culture's*, edição *Expanded Arts*, o antigo estudante de arquitectura Stan Vanderbeek (1927-1984), que pouco mais tarde se tornará um cineasta experimentalista, deixa expresso, em uma breve passagem, uma proposta para o desempenho artístico, pela inter-conexão entre todas as artes, que parece recuperar uma certa inspiração do romantismo que assistia, então, ao desenvolvimento da sinestesia poética⁷⁰.

“Tudo está em expansão em todas as direcções, existe uma inter-conexão entre todas as artes, e é disto que se trata. Quero dizer, vamos afirmar que a arte e a vida

devem, verdadeiramente, ser uma só, e vejamos o que acontece, se, realmente, as tornarmos uma só.”⁷¹.

O termo *Expanded* que adere a *Cinema* nasce, sobre esta influência, configurando-se, não muito mais tarde, no título da obra de 1970 de Gene Youngblood, para indiciar a expansão do *comum* ‘filme’, em direcção a um espaço aberto de criação, onde a sequenciação cinematográfica convencional e comercial, com os seus processos de rodagem, edição e projecção, a par dos seus propósitos conceptuais se pretendem, a partir de agora, totalmente revolucionados⁷².

É sob esta orientação que, no desenvolvimento da década de sessenta o cinema expandido integra a vertente mais alternativa e independente do cinema. Representa um exercício cinematográfico de claro pendor crítico, empenhado na descoberta e desenvolvimento de *novos processos de consciencialização* dirigidos às formas de comunicação, e à desconstrução dos elementos dominantes tradicionais da realidade vigente, cuja origem se detecta no contexto desenvolvimental e político das décadas anteriores.

Não podemos esquecer que as intenções do referido cometimento artístico têm na memória os cercas de vinte e cinco anos que lhe antecedem, que incluem o período pós segunda guerra mundial com as suas poderosas consequências económicas, sociais, culturais e, sobre tudo, humanas, das quais a realidade do Holocausto é, seguramente, aquela de cujas reminiscências se contam entra as mais influentes. Nesta memória está bem presente a revolta estudantil parisiense de Maio de 68 e a greve dos trabalhadores que a ele adere que, de certa forma, se tornou, para a cultura europeia, um símbolo dos movimentos de revindicação social e das revoltas contra a opressão do poder político dominante. Este é, em parte, o esboço do contexto político e sociocultural que, um pouco por todo o lado no mundo ocidental (basta lembrar *Zabriskie Point* de M. Antonioni, que data de 1970, é certo, mas reflecte sem margem de dúvida o contexto da última metade da década que lhe antecede) vai receber, ávido, toda e qualquer expressão de desenvolvimento artístico que traga a promessa de uma nova definição de arte empenhada em proporcionar uma nova consciência da realidade.

Percebe-se, pois, que a poética e a estética proeminente neste período, fundida de uma forte consciência sociocultural e de uma intensa participação do conhecimento tecnológico, reactualizando o marco desenvolvimental do contexto histórico referido por Crary, tenha, de novo, investido as suas ambições no alcançar de uma mais profunda consciencialização sobre as alterações, refinamentos e potencialidades da sensibilidade

humana, bem como no desenvolver e explorar do mecanismo da percepção, correlacionando-o com as potencialidades emocionais dos processos audiovisuais, comunicacionais e artísticos.

Igualmente se percebe, deste modo, porque a expressa recusa dos antigos valores estéticos não é só uma declaração explícita da consciente necessidade em libertar a actividade da percepção humana dos seus anteriores condicionamentos, profundamente enraizados nos clássicos valores da tradição artística, como é também uma declaração pública que assume devolver à actividade da percepção as suas plenas capacidades, que se antecipam como ‘sem precedentes’, no sentido em que, estas capacidades, permitem reconhecer a importância da percepção sensorial e cognitiva humana como instrumento de consciencialização activo, *perfeitamente adequado* à realidade sociocultural de então.

É neste contexto histórico cultural e social que a obra *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, surge em 1970, desenvolvida como uma reflexão crítica dirigida ao domínio da criação cinematográfica, capaz de apontar um conjunto de propostas para uma concepção "pós-moderna" do cinema, assim como para o seu desenvolvimento futuro. Neste conjunto de propostas a noção de sinestesia surge como o conceito base da *condição processual, conceptual e formal*, apta a configurar uma nova consciência da experiência cinematográfica, quer nos termos da sua produção quer nos termos da sua recepção. A declaração de Gene Youngblood, sobre o nascimento de um “novo cinema” não podia ser mais peremptória e entusiástica ao declarar que:

"emerge com ele, também, um grande paradigma: uma concepção da natureza do cinema tão englobante e persuasiva, que promete dominar toda a produção de imagem, de um modo muito semelhante ao que faz com que a teoria da relatividade domine toda a física da actualidade. Eu chamo-lhe *synaesthetic cinema*." (Youngblood, 1970, p. 76, nossa tradução).

De forma claramente expansiva, o agora designado “cinema sinestético”, por meio de um discurso explicitamente pautado pelas inspirações culturais dos anos setenta, e, como vimos, impregnado de influências ideológicas das duas décadas que os antecedem, revela trazer consigo o princípio distintivo que o afasta, decisivamente, do cinema a que se opõe, mas de que em parte deriva, o cinema comumente designado ‘clássico’.

Doravante, a designação ‘cinema sinestético’ define a natureza conceptual e formal de todo o ‘filme’ que integra, explora e adequa, a noção de sinestesia, ainda que de acordo

com explícitas intenções ideológicas. Para tal, estrutura-se em toda abrangência das suas potencialidades técnicas e artísticas na recusa à *forma narrativa clássica* do cinema tradicional, que denuncia por só possuir como intenção revelar a mentalidade dos cineastas nos termos da sua condicionada forma de percepção da realidade (Youngblood, 1970), cineastas estes que, desta forma condicionados, delimitam, por sua vez, o processo da criação cinematográfica fazendo-o corresponder ao seu próprio estado de condicionamento.

Proclamando, expressivamente, a instauração de uma nova época para o cinema, a nova natureza processual do cinema sinestético situa o processo cinematográfico mais próximo da vertente artística e experimental. Declara-o caracterizado por uma ‘linguagem’ que se constitui determinantemente *não-narrativa* e dirigida à exploração de uma *estética* de natureza explicitamente *cinemática*. Linguagem e estética estas, que são formal e conceptualmente justificadas por si, e em si mesmas, sem qualquer necessidade de anteriores normas, regras ou princípios fundadores, oriundos do cinema tradicional (Youngblood, 1970).

*Synaesthetic Cinema: The end of Drama*⁷³ (*Cinema Sinestético: O fim da Narrativa Dramática*) não só é, então, o incisivo título da segunda parte da obra *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood, como é também o ‘axioma’ que, nos anos setenta, situa conceptualmente, a noção de *sinestesia* no âmbito correlativo geral da poética e da estética cinematográfica.

A noção de sinestesia define assim a natureza conceptual e formal de um novo cinema, cuja ‘linguagem estética’ se adequa plenamente à configuração funcional correlativa de um modelo de síntese sensorial e cognitiva, que traduz e adequa à recepção estética, a verdadeira realidade existencial humana.

“O cinema sinestético é a única linguagem estética adequada ao ambiente pós-industrial e pós-literato, construído pelo homem, com a sua rede de fontes de informação multidimensional e sensorialmente simultânea. É o único instrumento estético até, que se aproxima da consciente existência do *continuum*, da realidade não-uniforme, não-linear, não-encadeada, da atmosfera electrónica da Era Paleocibernética.” (Youngblood, 1970, p. 77, nossa tradução).

Percebe-se nesta afirmação um explícito conteúdo de natureza ideológica cuja origem tivemos já a oportunidade de contextualizar. Na *forma* do ‘novo’ cinema, que se vem tornando cada vez mais popular a partir dos finais dos anos 50, e que, como podemos verificar, não é alheia às influências experimentais do Cinema Absoluto, encontra-se um empenhado exercício técnico e artístico que, no âmbito da experiência cinematográfica,

traduz o gradual desenvolvimento processual e conceptual de uma *linguagem estética* irrefutavelmente determinada nas potencialidades cinemáticas do medium filme. Pelos termos desta nova ‘linguagem’ procura-se “expandir” o seu poder de comunicação, constituindo a sua ‘estrutura processual’ em total correlação com a própria ‘estrutura funcional’ da percepção humana. Por detrás desta perspectiva, existe já a assunção de que a ‘estrutura funcional’ da percepção humana é, quando activada nos plenos poderes das suas potencialidades, e aqui pode dizer-se, quando *expandida*, qualificada como *sinestética*, ou seja, como funcionando na forma *consubstanciada* de uma *exemplar síntese sensorial e cognitiva*.

É deste modo que a base conceptual das propostas que sustentam o discurso de Gene Youngblood em *Synaesthetic Cinema: The End of Drama*, se vê, então, explícita. Uma vez que é vital a adequada relação com o *continuum* da realidade humana, cuja natureza não é linear, uniforme e encadeada, e está constituído na “sua rede de fontes de informação multidimensional e sensorialmente simultânea”, a sinestesia, por excelência, revela-se o fenómeno da percepção sensorial que define, conceptualmente, os termos *funcionais* pelos quais à actividade da percepção sensorial e cognitiva se torna possível a tradução consciente da verdadeira essência deste ‘*continuum* da realidade’.

O projecto cinematográfico, definido ante a designação de sinestético, não tem, contudo, qualquer intenção de classificar um novo género cinematográfico. Na perspectiva do cinema sinestético, a ‘ficção cinematográfica’ é entendida como uma realidade manufacturada e pré-estilizada que *não* existe previamente à realização do filme. Por isso, a única ‘verdade’ desta realidade é a que se *preserva objectivamente na própria estilização do filme, para lá* da esquematização dramática da ficção, escrita pelo argumentista e registada pelo cineasta, com a participação dos técnicos e dos actores. Ficção ou documentário esta é a condição a observar no âmbito do cinema sinestético. Desta forma, por procurar constituir-se fundamentalmente a partir da realidade não estilizada, não se define como ficção, por não aceitar representar-se como explanação de uma realidade, não se define como documentário, e, por resultar de uma deliberada e estilizante intervenção técnica e artística de um cineasta, não se define como *cinema-vérité*, pois, “O cinema sinestético configura todos, e nenhum destes processos.” (1970, p. 107, nossa tradução).

O que é pretendido com a própria designação de sinestético é o seu estabelecer como *a* condição da natureza *correlativa* afecta à experiência cinematográfica, quer do ponto de vista da criação do filme quer do ponto de vista da sua recepção.

“O leitor não deve interpretar “sinestesia” como uma tentativa de categorizar ou rotular um fenómeno que não possui definição. Não existe um único filme que poderia ser dito como típico do novo cinema, uma vez que este é renovadamente definido como ‘novo’ por cada cineasta individualizado.” (Youngblood, 1970, p. 82, nossa tradução)

Assim, a vertente cinematográfica configurada na designação de *Synaesthetic Cinema*, consagra também um objectivo a defender: o *poder e alcance expressivo* das próprias *qualidades cinemáticas* do *medium* cinematográfico como forma de desenvolver o *processo de consciencialização* no âmbito da experiência artística cinematográfica. E isto porque a maioria dos filmes que até então se realizam, mostram-se, pela ‘impotência’ da sua estrutura narrativa clássica, como verdadeiros exemplos de um superficial uso destas qualidades cinemáticas, que espelha bem o pobre esforço criativo de mentes claramente condicionadas.

“É extremamente reduzido o número de filmes que podem ser citados como referências do uso criativo do *medium*, e destes, só fragmentos ou pequenas passagens podem ser comparadas aos mais elevados alcances das outras artes.”⁷⁴

(Torna-se possível perceber que, ao que Elie Faure descobria como *o reforço do sentido* pela emoção que a acção sinestésica das sonoridades levava a cabo, Gene Youngblood dá continuidade, sublinhando o papel das potencialidades cinemáticas do *medium* filme, como forma de alcançar o *processo de consciencialização*).

No parecer desta vertente do novo cinema foram precisos mais de setenta anos para se chegar à verdadeira compreensão das potencialidades cinemáticas do *medium* filme, tornando possível, finalmente, libertá-lo do teatro e da literatura, tidos no contexto deste período como aspectos redutores das suas verdadeiras potencialidades cinemáticas. “Tivemos que esperar que a nossa mentalidade ficasse a par da nossa tecnologia.” (1970, p. 75, nossa tradução). Esta referência ao encontro da mente e da tecnologia nada tem de accidental quando lembramos que, nascidas em 1956 com o *Symposium on Information Theory*, (e com a subsequente proeminência nos anos setenta, um pouco por toda a parte, de centros interdisciplinares de investigação, de congressos, trabalhos e publicações especializadas que

daí resultam), surge uma nova perspectiva científica que dá corpo à denominação *ciências cognitivas* (Vignaux, 1995). E como esta, nenhuma outra perspectiva científica até então, se evidenciou tanto pela sua explícita entrega ao estudo das relações entre cérebro, mente e tecnologia.

Na concepção do cinema sinestético, o resultado de uma inevitável sujeição do processo cultural aos determinismos sociais, definiu ‘perceber’ um filme como, acima de tudo, interpretá-lo semanticamente (Youngblood, 1970). O cinema sinestético, no entanto, não propõe interpretações semânticas, propõe sim a apreensão do que é significativo na experiência humana, pelo despertar da consciência para um fenómeno de ‘totalidade’, através do reconhecimento da importância que o próprio processo da percepção possui, tanto na sua vertente sensorial quanto na sua vertente cognitiva.

Referindo-se à noção de similaridades polares perceptivas (agudo/grave, claro/escuro, etc.) como *opostos harmónicos* “harmonic opposites” (1970, p. 82), Youngblood designa-os para definir a consciência estética de uma época que dirigiu a sua atenção para a observação individualizada destas componentes. Porém, no contexto das práticas conceptuais e formais do cinema que se denomina ‘sinestético’, os opostos harmónicos são considerados ante a sua apreensão por meio de uma ‘visão sincrética’, equivalente à capacidade de apreensão *total* geralmente apontada como característica da percepção na infância.

O sincretismo, para Youngblood, “é a combinação de muitas formas distintas na natureza totalizada de uma só forma” (1970, p. 82, nossa tradução). A ‘visão sincrética’ é dificilmente acessível, porém, para a maioria dos espectadores de cinema. Estes, no que respeita às suas capacidades perceptivas, porque condicionados por uma vida inteira de sujeição à estrutura narrativa tradicional do cinema clássico, pouco mais possuem do que uma ténue capacidade perceptiva, no sentido em que esta é requerida pela natureza sincrética da experiência cinematográfica proposta pelo cinema sinestético. A experiência cinematográfica afecta à noção de cinema sinestético representa a possibilidade de uma experiência perceptiva que permite a *simultaneidade* no acesso ao conteúdo sincrético do filme, através de um específico envolvimento sensorial e cognitivo por parte do espectador, que é alcançado por meio de um estado de actividade ‘não segmentada’ da sua consciência (Youngblood, 1970). Gene Youngblood aponta os termos do acesso simultâneo ao conteúdo sincrético do filme referindo como exemplo o trabalho do artista plástico Paul Klee “de quem as pinturas

sincréticas são similares a certas obras de cinema sinestético” (1970, p. 85, nossa tradução). Paul Klee referia-se a zonas endotópicas (do grego *éndon*, o que está ‘dentro’, ‘interior’, indicando as zonas das qualidades interiores referentes à figura) e exotópicas (do grego *ékso*, o que está ‘de fora’, ‘exterior’, indicando as zonas das qualidades exteriores referentes à figura, tal como o ‘fundo’ que lhe delimita os contornos) *correlacionados* no contexto único do ‘plano pictórico’. Pretendia sublinhar, nestes termos, a igual importância de valor, intrínseca aos contributos de cada um dos dois domínios, na experiência perceptiva do *momentum* relativo à experiência pictórica que possibilita a consciencialização da sua realidade enquanto ‘totalidade’.

Na perspectiva do cinema sinestético a realidade do conteúdo do filme, proposta enquanto fenómeno de ‘totalidade’, é igualmente configurada no seu plano expressivo, pela fusão das respectivas zonas ‘endotópicas’ e ‘exotópicas’, que se consegue por meio de processos cinematográficos, principalmente, como o de *superimposição*. Da fusão destas zonas resulta a *inter-acção dinâmica* das componentes conceptuais e formais que se configuram, imgeticamente, no filme na forma de uma *multiplicidade não focalizada* (Youngblood, 1970). É esta *multiplicidade não focalizada* que serve de *continente* ao ‘conteúdo’ da experiência cinematográfica, definido nos termos de um ‘fenómeno de totalidade’.

A *inter-acção dinâmica* que é proposta pelas componentes conceptuais e formais actualizadas no *medium* filme, reconhece-se, deste modo, como o ‘suporte’ das *energias*, capazes de veicular o conteúdo do filme. E é porque se *entregam*, precisamente, às energias ‘suportadas’ pela *inter-acção dinâmica*, que a *multiplicidade não focalizada* do filme, ou seja, as suas *forças*, se dotam de *poder evocativo*, tornando assim possível a *mediação*, ao espectador, do ‘conteúdo expressivo’ da experiência cinematográfica. É por esta razão que a *inter-acção dinâmica* se constitui como a configuração processual, essencial, da poética cinematográfica, que orienta o processo criativo do cinema sinestético. Pois, o poder evocativo do filme reside, justamente, na conformação das *forças e energias* apresentadas pela *inter-acção dinâmica* da imagética que as actualiza.

Notemos que, até aqui, se lembrarmos a lição de Eisenstein, constatamos que não há muito de verdadeiramente novo nas intenções processuais do cinema sinestético. O que podemos e devemos reconhecer, pelo empenho reflexivo de Gene Youngblood, não é propriamente uma ‘revolução’ das componentes processuais do cinema, é antes, uma

verdadeira capacidade de actualização do poder e alcance conceptual e formal destas mesmas componentes processuais.

Gene Youngblood, que estipula no termo *cinético* uma indicação generalizada das qualidades do *movimento* nos corpos materiais, associa as *forças* e *energias* do processo cinematográfico, às *forças* e *energias* intrínsecas ao movimento. Neste sentido categorizar um certo tipo de filme na designação de cinético, diferenciando-o como tal de outros filmes, significa que nos reportamos mais às forças e energias neles implicados do que propriamente aos seus aspectos formais. Ao definir sucintamente *estética* como a forma como algo é experienciado, Youngblood procura estabelecer na designação ‘cinestético’, reportada à experiência cinematográfica, a forma de experienciar algo através das forças e energias inerentes ao movimento consagrado pela experiência cinematográfica. Para este autor, é desta forma que se situa a noção de *cinestesia*, enquanto experienciação pela percepção sensorial, no âmbito da experiência cinematográfica. Percebemos assim que a concepção *sinestética* do cinema, consagra a possibilidade concreta da ocorrência de *sinestesias* no âmbito da experiência cinematográfica, reconhecendo-as em conformação à sensibilidade proprioceptiva (cinestésica), que integra o sistema somatossensorial humano. É por isso que as *forças* e *energias*, na qualidade das suas características *cinestésicas*, se tornam o ‘elo fisiológico’ entre a experiência cinematográfica e o espectador, impondo-se como o *tópico*, que congrega toda a atenção do cinema sinestético. E não sem razão, pois, lembrando Rudolf Arnheim devemos ter em conta que “O comportamento das forças é sempre a parte mais importante da história. Artisticamente são estas forças que dão expressividade a um acontecimento e lhe dão vida. Contudo, tais forças não são visíveis em si ou por si mesmas; elas se incorporam apenas nas acções dos objectos que vemos.”⁷⁵

O *tópico* fundador do cinema sinestético, compreende-se assim, implicado nas *forças* e *energias* constitutivas da sua poética e estética. *Forças* e *energias* estas que *não* são tanto o que ‘vemos’, mas sim aquilo que no decurso da actividade da ‘percepção sensorial e cognitiva’ *constitui o próprio processo e efeito de ver* (Youngblood, 1970). Declarando que os *eventos*, na realidade, não sucedem de modo linear, o cinema sinestético impõe o abandono da narrativa clássica, recusando-a pela linearidade da sua concatenação relativa aos eventos que a constituem. Abandona, também, as noções comuns de estilo, porque defende não existirem estilos na natureza, e, também, ao estipular não existirem factos na natureza que não sejam de alguma maneira ‘metafísicos’, defende que, muito embora não seja possível

fotografar, ou sequer representar, as suas respectivas *forças e energias*, é possível ‘evocá-las’ na mente consciente não segmentada do espectador.

Podemos, contudo, evocá-las na mente não segmentada do espectador. A inter-acção dinâmica das proporções formais do cinema cinestésico evoca a cognição no consciente não-segmentado, a que eu chamo empatia cinética. Ao perceber a actividade cinética a ‘visão mental’ produz o seu desenho empático, traduzindo os gráficos em equivalentes psicológicos emocionais significantes para o espectador, embora estes significantes sejam de uma natureza inarticulada. (Youngblood, 1970, p. 97, nossa tradução)

A *empatia cinética* é, desta maneira, definida pelos termos de um *estado mental* modulado pelas possibilidades somatossensoriais *cinestésicas* dos estímulos cinematográficos; estímulos que são apreendidos, no *decurso correlativo* da actividade perceptiva sensorial e cognitiva do espectador, e, das forças e energias actualizadas pela inter-acção dinâmica no filme. É esta relação empática, de características cinestésicas, que faculta à mente consciente do espectador a conversão da inter-acção dinâmica da imagética do filme “em equivalentes psicológicos emocionais, significantes para o espectador, apesar da sua natureza não segmentada.” (1970, p. 79, nossa tradução). A experiência cinematográfica proporcionada nestes termos desenvolve-se no decurso da sua percepção sensorial e cognitiva de forma totalmente não-verbalizada, consagrando os objectivos do *Synaesthetic Cinema*, que assim, “Nos desperta para realidades fundamentais debaixo da superfície da percepção normal: as forças e as energias.” (Youngblood, 1970, p. 79, nossa tradução).

No nosso parecer, tendo em conta o que até aqui podemos considerar, o que, no âmbito das intenções poéticas e estéticas do cinema sinestético, devemos salientar como inovador é a procura de *transpor para o mesmo nível de registo, as componentes não-verbais e não-objectivas da criação cinematográfica, fazendo-as participar com o mesmo valor, e, mesmo fazendo-as ultrapassar o valor das características ‘realísticas’ e ‘verbais’ da mais generalizada experiência cinematográfica*. A verdadeira inovação trazida pelas propostas do cinema sinestético verifica-se, de facto, nesta procura de *ampliação do registo* das estruturas conceptuais e formais, que é feita através da *profunda compreensão das potencialidades essenciais* implicadas nestas estruturas. O resultado desta profunda compreensão é, por consequência, *a possibilidade efectiva de actualizar esta ampliação do registo, como o próprio processo de enriquecimento da experiência cinematográfica*. É isto que, no fundo, significa ‘*Expanded Cinema*’.

2.9. *Dog Star Man* de Stan Brakhage: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no âmbito da experiência cinematográfica experimental.

A contextualização prática em filme do último parágrafo pode ser reconhecida, tal como nos possibilita Gene Youngblood, em *Expanded Cinema*, nas aspirações do filme *Dog Star Man*. É, provavelmente, o mais célebre filme de Stan Brakhage (1933-2003), cuja duração de setenta e oito minutos sem som (mas que não se pode confundir com “cinema mudo”), foi filmada entre 1959 e 1960. A sua edição, no entanto, prolongar-se-ia pelos quatro anos seguintes. O filme está dividido em cinco partes, em que a primeira é o *Preludio*, e as restantes se seguem da Parte 1 à Parte 4.

“O Preludio é uma colagem extremamente rápida de superimposições de múltiplos níveis e de imagens compostas, que emergem de uma atmosfera nebulosa, transparente e desfocada, e que aos poucos vai tomando forma, só para ser obscurecida por outras imagens e contra-movimentos. Começamos por discernir objectos específicos, padrões e, finalmente, um motivo ou tema: os elementos da Terra, do Ar, do Fogo, e da Água; um nascimento de uma criança; um homem trepando uma montanha com o seu cão; a lua; o sol libertando enormes proeminências solares; um fazer amor; microfotografia de vasos sanguíneos; um coração batendo; uma floresta; nuvens; os rostos de um homem e de uma mulher; e literalmente milhares de outras imagens que aparecem no resto do filme.” (Youngblood, 1970, p. 87, nossa tradução)

As imagens no filme de Brakhage, estabelecem-se, essencialmente, de forma autónoma, libertas da concatenação típica de uma narrativa clássica. O processo da sua articulação em filme é estabelecido por superimposições e composições, sem as preocupações de um efeito ‘dramático’ (no sentido clássico da ficção narrativa), “mas antes como uma forma de *matrix* para o exercício psíquico por parte dos espectadores” (1970, p. 87, nossa tradução). Ao espectador não é pedido que interprete, ou procure o significado das composições articuladas pelo filme, mas que as apreenda como uma experiência perceptiva em si, e por si mesma, em relação ao contexto expressivo global do filme. Esta apreensão das imagens de *Dog Star Man*, corresponderia ao que, no parecer de Youngblood, “Eisenstein indicava pelo termo ‘montagem intelectual’.” (1970, p. 88, nossa tradução).

Em *Dog Star Man*, o tempo e o espaço são subsumidos, como partes integradas em um todo mais vasto e amplo, na ‘unidade’, no ‘todo’, da experiência cinematográfica. Ali, a

superimposição não é usada como técnica de economia estética, em substituição da técnica de montagem paralela, para representar simultaneamente eventos espacialmente separados, Brakhage procura apenas, pela superimposição, apresentar imagens de tal modo *orquestradas*, que “uma nova realidade delas irradia” (1970, p. 88, nossa tradução).

O recurso intencional ao simbolismo, que é visto pelo cinema sinestético como o ardid do *entertainer* comercial, “uma arrogante degradação do cinema, que usa o filme como instrumento para o sensacionalismo barato.” (1970, p. 88, nossa tradução), conduz Stan Brakhage à recusa desta forma de simbolismo, para evitar orientar o espectador a uma qualquer reacção pré-determinada. Procura antes que este se disponibilize a um ‘evento’ em que lhe seja possível experienciar perceptivamente as suas próprias associações, involuntárias e *inarticuladas*, ou seja, em síntese sensorial e cognitiva. O cineasta procura, desta forma, uma reestruturação da ‘visão’ humana, referindo-se, por analogia, à ausência de ‘condicionamento’ que existe na visão da criança, antes de esta ser educada a ver e pensar com símbolos (Youngblood, 1970).

Ao raspar e pintar directamente na película, Brakhage procura simular as mesmas impressões visuais que se manifestam quando fechamos os olhos.

“Aproximadamente a meio de *Dog Star Man*, imagens, de outro modo, mundanas, assumem totalmente um significado completamente novo, e, em alguns casos, uma nova aparência. Paramos de rotular mentalmente as imagens e, em vez disso, concentramo-nos no fluxo sinestético/cinestésico da cor, da forma e do movimento.” (Youngblood, 1970, p. 90, nossa tradução)

Ainda que assim possa parecer o cinema sinestético não procura o mero sugestionamento do espectador, alcançado por meio de uma experiência cinematográfica não-objectiva, ou abstracta. As imagens devem desenvolver o seu próprio processo ‘sintáctico’, e, a sua ‘linha narrativa’ deve ser percebida sem prejuízo do significado de uma qualquer imagem que pode mesmo mudar no contexto de diferentes sequências.

É desta maneira *livre*, da articulação da ‘linguagem’, que se pode desenvolver o seu uso criativo, isto é, desenvolver o processo que lhe permite a elevação para lá da sua submissão a um qualquer conteúdo restrito, ainda que por ela veiculado. Youngblood alude às *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, para referir que a arte pode ser descrita como um jogo, cujas regras são inventadas à medida que o jogo progride. Nele o exacto significado das

imagens torna-se conhecido apenas pelo contexto de cada ‘proposição’, e é esta a exacta condição dramática que reflecte a natureza do cinema sinestético.

Contudo, Youngblood, afirma também que o ‘realismo objectivo’ do cinema clássico não deixa, igualmente, de ser um jogo, porém, nesta perspectiva, o *esquema* que configura o conjunto de leis que rege o jogo realista e objectivado, é previamente estabelecido e nunca é alterado, sendo esta a condição da natureza tradicional do cinema clássico. Nesta última perspectiva, a sociedade e os artistas aprendem a traduzir o *esquema* como se da própria realidade objectiva se tratasse. E uma vez que nele a linguagem não é *criativamente* posta a uso, o espectador é conduzido, para fora da potencialidade formal da obra, em direcção a um ‘conteúdo abstracto’, de uma irrealidade ficcionada, na ilusão de que esta se refere à realidade que se pretende objectivada pelo filme. O espectador é, desta forma, cativado pela tradição, ou ‘feitiço’, (Youngblood, 1970), pela ficção do filme, deixando assim de ser livre para poder experienciar sensorial e cognitivamente o fenómeno de ‘totalidade’ na experiência cinematográfica.

A reflexão de Stan Brakhage em *Metaphores and Vision* transcrita por Youngblood, para o contexto do processo criativo do então ‘novo’ cinema dá-nos, seguramente, a mais nítida visão sobre as pretensões que o determinam nas suas características estéticas e ‘narrativas’, e com as quais procurou instituir-se, já pela mão de Gene Youngblood, como *Synaesthetic Cinema*, ou, Cinema Sinestético.

“Imaginem um olho não governado pelas leis humanas da perspectiva, um olho sem pré-conceitos da lógica composicional, um olho capaz de reconhecer cada objecto encontrado na vida através de uma nova aventura da percepção. Imaginem um mundo vivo pleno de incompreensíveis objectos, tremeluzente de uma infinita variedade de movimento e gradação de cores. Imaginem um mundo antes do início do mundo.”⁷⁶

A “nova aventura da percepção” a que se refere Stan Brakhage é, sem dúvida, a mesma que Gene Youngblood integra no conceito de sinestesia, defendendo-a como a essência de uma linguagem *evocativa* em oposição à linguagem *expositiva* da narrativa do cinema clássico.

Há uma importante distinção a fazer entre *evocação*, a linguagem do cinema sinestético, primeiramente poética na sua estrutura e efeito, e, *exposição*, a

linguagem do cinema narrativo, que de forma tradicional harmoniza essencialmente, modos narrativos literários.⁷⁷

É nos termos do já referido processo de *empatia* que o conteúdo do cinema sinestético é, *simultaneamente*, expresso pelo filme e percebido pelo espectador, onde a própria natureza da *evocação* exige um ‘esforço criativo’ por parte do espectador, que incita a sua actividade mental. Por outro lado, nos modos expositivos, a *exposição* executa todo o trabalho conduzindo o espectador a um estado de passividade. Citando a realizadora e artista de *intermedia*, Carolee Schneemann (1939-), Youngblood caracteriza a *evocação* como o *espaço*, entre desejo e experiência, espaço cuja configuração é descrito, em clara alusão à sinestesia, em termos de “interpenetração e deslocamento entre estímulos de várias modalidades sensoriais” (1970, p. 92, nossa tradução).

Para a perspectiva poética do cinema sinestético, na narrativa expositiva, uma *história está a ser contada*; mas na evocação do cinema sinestético uma *experiência está a ser criada*. É por esta razão que a componente ‘figurativa’ em *Dog Star Man*, move-se, na verdade, em um ambiente ‘físico’, ou seja, somatossensorial, criado pelo espectador, cuja substância advém dos seus próprios recursos e pulsões ‘criativos’ profundamente interiores, que o filme tem o poder de evocar. A visão é, aqui, considerada na possibilidade de proporcionar “um agregado de sensações”⁷⁸, visão esta que, no seu processo de *inteiração*, isto é, de síntese, cria os próprios esforços de consciencialização.

Ao recorrer a este novo tipo de visão (não tão novo assim se lembrarmos J. Cray), o cinema sinestético procura um novo estado de consciência que designa por “consciencialização oceânica” (1970, p. 92, nossa tradução), para traduzir o estado emocional de existência individual em “união mística com o universo” (1970, p. 92, nossa tradução), tal como a que devemos atingir, quando nos entregamos à profunda contemplação do oceano, ou quando somos ‘hipnoticamente’ atraídos à irresistível contemplação do fogo. Trata-se dos mesmos estados emocionais que estão referenciados à sensação de harmonia na profunda actividade contemplativa. Estados que também se caracterizam em sentimentos de segurança, conforto, harmonia e equilíbrio, e que, no fundo, traduzem, em termos somatossensoriais, o *prazer* que se identifica no mais amplo estado de consciência, enquanto um estado emocional de *plenitude*. Youngblood referencia-os à práticas *Zen*. Em momento algum, porém, se deve pensar que estes estados emocionais se relacionam com qualquer noção de passividade, dormência, ou estado absorto, pelo contrário, definem estados de franca actividade mental,

contudo, caracterizados no seu mais elevado grau de adequação, isto é, de perfeito equilíbrio emocional e mental⁷⁹. Estas intenções estéticas correspondem também, como vimos, às intenções do Cinema Absoluto.

Procurando efectuar uma muito sucinta delineação do que temos vindo a considerar podemos referir que, aceitando o princípio de que nenhuma das suas componentes conceptuais deve ser manipulada ou manufacturada previamente à filmagem, o procedimento criativo do cinema sinestético, centra os seus esforços na posterior estilização de uma ‘realidade’, impedindo-a assim de se proporcionar previamente estilizada. O objectivo é atingir como resultado uma nova experiência cinematográfica, cujos parâmetros não ‘realistas’, mas tão pouco ‘ficcionalis’, tal como são generalizadamente definidos, procuram, pela arte, estabelecer uma genuína experiência sobre a realidade ‘existencial’ humana. Por considerar o mito como referente de uma história que desvela parcialmente uma ‘visão humanizada do mundo’, explicitando uma prática, uma crença, ou um ‘fenómeno natural’ (Youngblood, 1970), o cinema sinestético adopta o próprio processo de tomada de consciência do cineasta, no decurso do seu exercício criativo, para o definir como o único ‘fenómeno natural’, apto a veicular as práticas, crenças ou singularidades naturais, não previamente estilizadas, a experienciar através do filme sinestético. É nesta perspectiva que o cinema sinestético se assume como “um documentário da actividade perceptiva do artista.” (1970, p. 108, nossa tradução). Considerando a possibilidade da actividade perceptiva do artista ser transposta para a imagética do filme, esta imagética torna-se destituída de qualquer prévio nível de ‘manipulação dramática’, contudo, sem prejuízo do lado concreto da sua ‘realidade como história’, “Isto é, a realidade mitopoética.” (1970, p. 108, nossa tradução). É desta forma que podemos compreender como a experiência cinematográfica de características mais experimentais, perspectivada nos termos do cinema sinestético encontra, através das suas potencialidades *cinestésicas*, a capacidade de, somatossensorialmente, impregnar a experiência cinematográfica com *significação*, dotando, deste modo, as *forças* e *energias* da sua dinâmica imagética com uma orientação significativa, e, conseqüentemente com a possibilidade de um ‘sentido’, ainda que por mais não-objectiva que seja a sua cinematográfica ‘configuração’.

2.10 *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no âmbito da experiência cinematográfica clássica.

Porém, tudo o que temos vindo a considerar, não significa que, a perspectiva poética e estética do cinema sinestético, tenha procurado impor, no cerne das suas intenções artísticas, uma definitiva e tácita recusa à exploração da concatenada estrutura espaço-temporal do suspense, do humor, ou de outro qualquer género cinematográfico, como forma de proporcionar uma profunda experiência emocional. Pelo contrário, uma vez que o *princípio* conceptual do cinema sinestético procura a possibilidade de oferecer a cada indivíduo o estímulo particularizado das suas próprias potencialidades emocionais, o que esta perspectiva poética e estética sempre procurou garantir foi a *emoção* experienciada de forma mais *genuína*, do que a que afirmava ser possível alcançar através das gratificações proporcionadas pelas pré-estabelecidas *fórmulas de resposta condicionada*, que diz definirem as propostas do entretenimento comercial afecto à tradição clássica do cinema. Não se trata, pois, de uma simples recusa do ‘processo de concatenação’ inerente à estrutura narrativa afecto à concepção clássica do cinema. Trata-se sim, antes de tudo, de uma explícita recusa às *fórmulas e objectivos* inscritos nesse processo.

Em 1989, quase duas décadas depois de publicar a sua popular obra *Expanded Cinema*, Gene Youngblood escreve⁸⁰ sobre o filme *L'Avventura* de 1960, do realizador italiano Michelangelo Antonioni. Afirma então que muitos filmes são referidos como ‘clássicos’, mas poucos se qualificam como marcos na evolução da *linguagem cinematográfica* abrindo caminho para uma mais matura forma de arte. Para Youngblood, *L'Avventura* dividiu a história do cinema, estabelecendo um ponto entre o que até ali tinha sido feito e o que se tornou possível fazer depois da sua aparição: “Mais do que um clássico, é um marco histórico” (Youngblood, 1989, nossa tradução). *L'Avventura* ‘expandiu’, assim, a consciência acerca das possibilidades do ‘clássico’ processo criativo cinematográfico, elevando objectivamente o que o filme pode *ser e fazer*.

O título implica, de imediato, a referência a uma viagem, que se saberá pelo decurso do filme ser a viagem ‘interior’ da personagem *Cláudia* em direcção ao ‘auto-conhecimento’, e deve dizer-se, por isso, em direcção à *interioridade* no humano. Nessa

progressão o que interessa não é o resultado, mas a *viagem*, em si mesma, isto é, a inquirição que por ela se procede e, sobretudo, a forma como esta é vivida. Permitam-nos mais uma, um pouco longa, mas prestativa transcrição. Atenção logo à primeira frase.

“O sentido de uma incerta senda espiritual estabelece neste filme austero e não sentimental, a sua profundidade emocional [...] A grande conquista de Antonioni foi colocar a incidência da narração quase totalmente na própria imagem, isto é, nas acções dos personagens e na superfície visual do seu ambiente. Ele recorre aos cenários naturais e artificiais para evocar o estado de espírito dos personagens, as suas emoções e circunstâncias de vida. Aprendemos mais a seu respeito observando o que fazem e não pelo que dizem. Seguimos melhor a história “lendo” as imagens do que ouvindo os diálogos. Os ambientes, cenários [*settings* no original] ou representações, não são simbólicos ou metafóricos - são extensões, manifestações psíquicas dos personagens. A paisagem psíquica e a paisagem mental tornam-se uma. Isto é, no que de mais ‘puro’ o cinema narrativo se pode tornar. [...] Cada enquadramento [*frame* no original] exige o mesmo nível de contemplação e reflexão que dedicamos ao trabalho dos nossos grandes fotógrafos ou pintores...”⁸¹

“Aprendemos mais a seu respeito” pela sua acção, não pelos seus diálogos; a história melhor se lê nas *imagens*, que não são metafóricas ou simbólicas, e nos permitem apreende as “manifestações psíquicas dos personagens”; tudo isto evidencia uma intencional estruturação conceptual e formal do filme para uma intencionada correlação, a partir da criação de uma disposição anímica consciente, para um seu resultar emocional profundo, já reflexo de uma procura de síntese sensorial e cognitiva, proporcionada pela experiência cinematográfica que Antonioni oferece.

A dimensão não-verbal cinematicamente formalizada na expressão audiovisual do filme vê-se, ainda, neste exemplo, transversalmente reconhecida e explorada, integrando agora o âmbito clássico da criação cinematográfica. Mas é esta mesma atitude face ao procedimento criativo cinematográfico implicado na concepção clássica do cinema, que torna evidente a *não* exclusividade da síntese sensorial e cognitiva (referente do conceito de sinestesia) às possibilidades da natureza conceptual e formal da vertente mais experimental do cinema. Todo o cinema, sem excepção, possui esta dimensão de franco poder expressivo, é necessário, tão somente, saber precisá-la, poética e esteticamente. No caso de *L'Avventura* Gene Youngblood diz-nos como, ao apontar as características, e desenvolver a partir daí a sua reflexão sobre o que considera por ‘profundidade emocional’ de um filme ‘austero’ e ‘não sentimental’, que faz incidir a sua narração (a história em *acto*), quase totalmente, nos poderes

da imagem, nas acções dos personagens e no poder expressivo da *superfície visual* dos seus cenários naturais e artificiais.

Na nossa perspectiva, parece-nos ser exactamente esta distinção conceptual entre emoção e sentimento, (um filme profundamente emocional e não sentimental), transversalmente implicada a todo o cinema, que é intencionalmente procurada pelas novas intenções poéticas e estéticas do cinema sinestético. Esta distinção conceptual, que o permite destacar-se na criação cinematográfica, opera realmente como uma valiosa estratégia contra a estrutura ‘sentimental’ da narrativa clássica. Removida de qualquer carácter ideológico, e compreendida na perspectiva teórica, cognitivista e interdisciplinar que nos motiva, a distinção conceptual a que nos referimos, pode encontrar o seu suporte empírico, no correlato interpretativo que se pode reconhecer no *interior* da frase “As emoções desenrolam-se no teatro do corpo. Os sentimentos desenrolam-se no teatro da alma.”⁸².

A expressão *desenrolam-se no teatro do corpo* corresponde, assim, a uma determinada intenção de articulação consciente, cumprida pelas potencialidades somatossensoriais, da dinâmica imagética do filme, ao passo que a expressão *desenrolam-se no teatro da alma* corresponde à conformação desta particular intenção, a um nível de desempenho cognitivo onde já se torna possível a sua articulação ‘simbólica’ orientada pelas possibilidades verbais do pensamento. Não se considerando ao abrigo de uma hierarquia de valores, no primeiro nível, a experiência cinematográfica procura proporcionar, de forma mais imediata, o ‘conteúdo emocional’ do filme; no segundo nível, a experiência cinematográfica, por via do sentimento, procura intelectivamente a mediação deste conteúdo emocional.

Para compreendermos como se podem entender possíveis estas aspirações poéticas e estéticas do cinema sinestético, devemos aproximar-nos, um pouco mais, da natureza fisiológica do ‘facto’ que se designa por *emoção*, e de como é possível o seu evoluir para um resultar em *sentimento* verbalmente traduzível. Porém, não queremos fazê-lo sem antes recordar que, em momento algum é nossa pretensão nos substituímos ao conhecimento científico da emoção facultado pelas neurociências. Insistimos, o contributo dos dados das neurociências sobre os mecanismos da emoção proporciona-se-nos, na medida das nossas possibilidades, apenas como suporte da reflexão teórica de aspiração cognitivista que procuramos desenvolver em torno das potencialidades poéticas e estéticas da experiência cinematográfica. São estas as nossas aspirações, não outras.

Embora, tal como nos refere António Damásio, não seja ‘convencional’ a separação das fases e o seu respectivo valor, os comportamentos clássicos pela emoção estão incluídos na definição que se segue. Uma emoção, que Damásio coloca nos termos de “emoção-propriadamente-dita, é uma colecção de respostas químicas e neurais que formam um padrão distinto.” (Damásio, 2003, p. 70). Estas respostas são automáticas, e são produzidas ante a detecção pelo cérebro de um estímulo-emocional-competente (EEC), isto é, ante a detecção pelo cérebro de um ‘*objecto*’ ou ‘*acontecimento*’, *real* ou *relembrado*, cuja a presença desencadeia a emoção (Damásio 2003).

A lista dos EEC não está limitada aos que foram prescritos pela evolução, ela inclui, também, outros EEC adquiridos pela experiência individual. Como resultado imediato destas respostas químicas e neurais (que formam um padrão distinto), dá-se uma “alteração temporária do estado do corpo e do estado das estruturas cerebrais que mapeiam o corpo e suportam o pensamento.” (2003, p. 70). Na possibilidade de, por vezes, podermos ‘avaliar’ *conscientemente* as causas das emoções, “notando não só a presença de um *objecto*, mas a sua relação com outros *objectos* e a sua ligação com o passado” (2003, p. 71), esta possibilidade coloca em *correlação* a avaliação proposta pelo ‘aparelho das emoções’, e a avaliação proposta pelo ‘aparelho da mente consciente’.

É esta *co-avaliação* que nos permite “modular as nossas respostas emocionais.” (2003, p. 71). É necessário afirmar que Damásio faz-nos notar que, em muitas circunstâncias, apesar daquelas em que a avaliação é possível, as emoções ocorrem *sem* que nos seja possível “fazer qualquer avaliação do *objecto* que as causa, e ainda menos da situação em que esse *objecto* aparece.” (2003, p. 71). As emoções entendem-se, assim, não apenas ao abrigo da detecção consciente da sua causa. “Os mais variados *objectos* da nossa experiência do dia a dia” (2003, p. 103), tenham estes origem na história da nossa evolução biológica, ou na nossa própria história individual, enquanto estímulos-emocionalmente-competentes, em que invariavelmente se tornam, possuem a capacidade de “produzir certos padrões de reacção homeostática” (2003, p. 103).

No seguimento desta perspectiva é igualmente verdade que, determinadas maneiras de estar do corpo humano, se encontram “fortemente associadas a certos modos de pensar.” (2003, p. 103). Na medida em que os dados de António Damásio nos permitem, é possível corroborar que os *modos de funcionar do corpo* estão fortemente correlacionados a certas *formas do modo de pensar*. Atenção, não é ao *que* é pensado, mas sim ao modo *como* é

pensado, ou seja, não é ao *significado* (aspecto *semântico e relacional*) que pode traduzir um pensamento, mas sim a uma *modulação* que acompanha a *forma* como esse pensamento é... ‘pensado’. Trata-se mais, na nossa interpretação, de um processo que permite uma *adequação em acto*, entre a forma como se pensa e aquilo que se pensa. A *essência* deste processo de adequação entre, digamos assim, entre ‘sujeito que pensa’ e ‘objecto que é pensado’, pode ser considerada nos termos de uma *consciencialização*.

De uma maneira geral as emoções, sejam boas ou más, fortes ou fracas, conscientes ou inconscientes, *podem ser desencadeadas pela maioria dos objectos que nos rodeiam*. Parte destes objectos constituem-se em estímulos-emocionalmente-competentes (EEC) por razões que se prendem com questões de ordem evolutiva da espécie. Mas desses objectos, uma outra parte recebe o fundamento da sua constituição em EEC no decurso da experiência individual de cada um, isto é por aprendizagem. Desta forma se consolida a razão pela qual, *sem razão aparente*, o relacionamento com determinados *objectos* ou *acontecimentos*, nos pode causar grande desconforto, ou, pelo contrário, grande conforto emocional. Uma certa experiência na vida pode fazer com que o cérebro associe um certo tipo de *objectos* a um determinado *estado emocional*, e é deste modo que sentimos gosto ou repúdio pelos mais distintos objectos, sejam estes quais forem. É fundamental reter que:

“Seja como for, um dos sinais da nossa chegada à idade adulta é o de que poucos ou nenhuns objectos neste mundo mantêm qualquer inocência emocional. É muito difícil imaginar objectos emocionalmente neutros. Alguns objectos evocam reacções emocionais fracas, quase imperceptíveis, enquanto outros evocam reacções emocionais fortes. Mas a emoção é a regra.” (Damásio, 2003, p. 72-73)

Não há, por isso, a possibilidade de permanecer emocionalmente indiferente à experiência audiovisual em que se substancia a experiência cinematográfica, por mais não-verbal e não-objectiva, em que se constitua. Neste tanto, e tendo em conta a sua recusa às estratégias da estrutura dramática verbal da narrativa clássica, é-nos possível reconhecer uma legítima competência da ‘linguagem’ estética não-verbal e determinantemente cinemática defendida pelas intenções artísticas do cinema sinestético, transversalmente, aplicadas a todos os géneros e vertentes cinematográficas.

Acontece, porém, que o grau de ‘competência’ emocional desta linguagem estética comporta um preço. Pois, quando o fundamento expressivo da experiência emocional cinematográfica se deixa estruturar pelas componentes essenciais da natureza fisiológica das

emoções, a experiência emocional cinematográfica assim proporcionada torna-se, na sua ocorrência, já que sujeita à natureza automática do próprio processo das emoções, de certa forma, ‘volátil’, isto quer dizer, dura enquanto dura o estímulo que as desencadeia. São “Os sentimentos [que] abrem a porta para uma nova possibilidade: o controlo voluntário daquilo que até então era automático [pela emoção]” (2003, p. 96). É aos sentimentos que cabe o papel, nos próprios termos de Damásio, do *passo seguinte*, por possuírem a capacidade de introduzir um estado de alerta mental capaz de afectar a atenção e a memória, permitindo, assim, o ‘prolongar’ do impacto das emoções (Damásio 2003).

De acordo com esta perspectiva torna-se possível afirmar que, do ponto de vista da eficácia emocional, a vertente cinematográfica que enquadra as aspirações do cinema sinestético, mesmo abrangendo as suas concepções mais experimentais, em nada é menos dotada do que a vertente cinematográfica que enquadra a designação de cinema clássico. Porém, é necessário compreender que, a declarada orientação estética desta ‘linguagem’ cinematográfica, ainda que em nada menos potenciada do ponto de vista artístico e emocional, devido à procura da sua incidência na caracterização não-verbal e essencialmente cinemática, manifesta-se de alcance restrito, no que diz respeito ao ‘passo seguinte’ que inteira a exploração activa da memória e da atenção, como conscientes componentes interventivas da experiência cinematográfica. Esta restrição instaura-se pela ausência do reforço que a participação intelectual verbalizada proporciona, e que permite, explícita e conscientemente, a facilitação interventiva no amplo biológico, de toda a espécie de componentes do amplo cultural partilhado, no qual se adequa e desenvolve o pensamento verbal. Desta forma, os termos da caracterização poética e estética do cinema sinestético, ainda que procurando intensificar uma aproximação à natureza *directa* da emoção, por preferirem da abertura à participação intelectual verbalizada, participação sem a qual, no decurso da experiência cinematográfica, nada se precipita em direcção ao explícito universo da palavra, vêem francamente circunscritas nos domínios somatossensoriais, as efectivas possibilidades de poder e alcance dos seus resultados artísticos.

Por esta razão, a riqueza artística da experiência cinematográfica que o cinema sinestético exemplarmente representa, pode caracterizar-se em *intensidade emocional* mas, porém, sempre circunscrita pela característica da sua *imprecisão intelectual*, pois, se de facto não existem obstáculos de maior ao desempenho emocional a partir de estímulos não-verbais e essencialmente cinemáticos, a inevitável e incessante tendência para a intelecção

verbal a que todo o espectador não se pode subtrair, *independentemente* da sua vontade consciente, pois, o funcionamento cerebral saudável *não* compreende o *mutismo* verbal, tende a delimitar em torno de potencialidades específicas os estímulos audiovisuais da experiência cinematográfica. Por esta razão, é fundamentalmente sobre claro predomínio somatossensorial, que a experiência cinematográfica sinestética se pode propor como experiência de *interioridade*. E somente nestes termos podemos julgar legítima a sua pretensão para o desencadear das *sensações*, enquadradas na definição de consubstanciação referida como princípio do modelo de síntese sensorial e cognitiva.

A experiência cinematográfica, consagrada pelas aspirações dos processos técnicos e artísticos que, em 1970, Gene Youngblood começou por referenciar na designação de *Synaesthetic Cinema*, pode assim, legitimamente, definir-se em incondicional procura de uma mais ‘pura’ experiência emocional, estipulada como a característica primeira e essencial de todo o filme de qualidade, independentemente da sua vertente ou género. Esta perspectiva teórica e prática que configura as aspirações poéticas e estéticas do Cinema Sinestético, representa, de facto, o culminar de um estágio na evolução dos processos técnico-artísticos cinematográficos, que acabou por demonstrar que a criação cinematográfica pode, de forma competente, apostando em uma linguagem estética não-verbal e essencialmente cinemática, e, centrando os seus empenhos nos domínios somatossensoriais, conceber novas e extraordinárias experiências cinematográficas, estendendo-as mesmo às fórmulas dramáticas da vertente clássica do cinema.

E desta forma se torna explícito também, o que o cinema sinestético sempre procurou com a sua recusa à narrativa dramática do cinema clássico, que diz assente em ‘fórmulas de resposta condicionada’. Esta recusa é defendida como condição necessária ao cumprimento da *correlação* entre as estruturas conceptuais e formais do filme e o seu resultado no âmbito da percepção sensorial e cognitiva, alcançada nos termos em que se pretende como experiência ‘sinestética’ cinematográfica. Sublinha a defesa desta recusa que a *superficialidade*, resultante do apelo às características verbais das fórmulas que estruturam a narrativa clássica, condiciona, generalizadamente, a actividade da percepção, impedindo-a de desenvolver o nível de desempenho, pelo qual não só é permitido atingir a profundidade emocional da experiência de *interioridade*, como, por esta profundidade emocional, se torna possível a ocorrência da síntese sensorial e cognitiva que efectiva a *aproximação* às sensações referenciadas pelo conceito de sinestesia.

O que Gene Youngblood nos procura fazer notar, com *L'Avventura*, é que, quando a incidência da narração se determina não na própria 'imagem' cinematográfica, mas nas fórmulas dramáticas verbalizadas, dos diálogos ou solilóquios explicitamente orientados, um aspecto proeminente da estrutura narrativa clássica, os termos deste condicionamento vêem-se configurados. Neste sentido a *acentuada componente verbal* da estrutura narrativa clássica apresenta-se como o *obstáculo*, para que, pelo nível de desempenho da percepção, a partir de estruturas conceptuais e formais do filme, seja possível atingir a 'profundidade emocional', enquanto o necessário 'suporte anímico' à configuração das *sensações* de síntese sensorial e cognitiva.

Em nosso parecer, porém, no contexto geral da experiência cinematográfica, a acentuada componente verbal da estrutura narrativa clássica, não é, necessariamente, condicionante do profundo nível de desempenho da actividade da percepção, reportado aos termos da *aproximação* sinestética que referenciamos em um modelo de síntese sensorial e cognitiva. Pelo contrário, entendemos que, quando assim intencionada, ela é igualmente eficaz no alcance desse necessário nível de profundidade emocional que actualiza a *aproximação* ao nosso conceito nuclear. Autorizando-nos, de novo, em torno dos ensinamentos de Eisenstein devemos recordar que "A arte consiste precisamente em saber onde o assunto deve ser dado.". É com este último ponto das reivindicações conceptuais e formais sinestéticas, apontado no âmbito das potencialidades verbais da narrativa clássica que nos dedicamos ao exercício final do modelo de síntese sensorial e cognitiva.

2.11. *Amadeus* de Milos Forman: o modelo de síntese sensorial e cognitiva no âmbito das potencialidades verbais da narrativa clássica.

Uma vez que é auxiliados por uma das suas mais célebres sequências que nos dedicamos ao nosso último exercício, permitam-nos uma bem elucidativa introdução, relativa à influência exercida pelo filme *Amadeus* na construção da enorme popularidade que, nos anos oitenta, a personalidade e a obra de Mozart alcançaram:

“Sintonize o seu canal na PBS, onde Hugh Downs, ou Peter Ustinov apresentam um especial sobre Mozart. Mude para um dos canais comerciais onde o concerto para piano K. 466, e a ‘Pequena’ sinfonia em G minor K. 183/173dB vendem computadores MacIntosh, onde *Don Giovanni* enobrece o detergente para a roupa Cheer, onde *As Bodas de Fígaro* apregoam o automóvel Sirocco, onde a *Lacrimosa* do *Requiem* santifica os jeans da Lee, ou, onde um outro concerto para piano (K.428), anima a máquina de café Maxwell. A recuperação de uma sinfonia de Mozart, mesmo se escrita na sua imaturidade, recebe honras de primeira página no *The New York Times*. Negociantes e colecionadores vão ao extremo por um pouco de acção; os autógrafos de Mozart vendem ao mesmo preço que obras de arte, e os negociantes, em uma ocasião, chegam mesmo a retalhar a serenata *Andretter* K.185, vendendo as suas partes aos poucos com vista a um maior lucro. *As Bodas de Fígaro* e *Don Giovanni* competem agora com as receitas de bilheteira da *La Boheme* e da *Madame Butterfly*.”⁸³.

É desta forma que Peter Brown nos dá a entender como a tremenda popularidade de Mozart se fazia sentir. Mais do que por qualquer outro factor, a *mozartmania* que nesta década assolou o continente europeu e o americano, foi iniciada pela peça de teatro *Amadeus*, escrita por Peter Shaffer, que estreou no Teatro Nacional de Londres a 2 de Novembro de 1979. Recebida com grande entusiasmo por toda a parte, *Amadeus* viu feita a sua tradução para vinte e duas línguas⁸⁴. Ela, e o subsequente filme que Milos Forman realizou e Saul Zaentz produziu, fizeram mais por Mozart do que qualquer outra coisa nos duzentos anos que, até àquela data (1992), se tinham seguido à sua morte em 1791. *Amadeus* é ainda, seguramente, uma das mais célebres ficções cinematográficas de sempre, centradas na vida e obra de um compositor. *Amadeus*⁸⁵ de Milos Forman, Peter Shaffer e Saul Zaentz, estreou a 6 Setembro de 1984.

A narrativa cinematográfica, que conduz o *plano verbal/imagético* (no qual implicamos, subsumidamente, fala, imagem e representação) do filme, sem obrigar a sua

construção ao ‘rigor académico’ de carácter histórico ou biográfico, para o dotar nas possibilidades exponenciais de uma *ficção* dramática (Brown 1992, Kurowska, 1998), soube, no entanto, compreender o enorme ganho que teria em cumprir, com o ‘maior rigor’, os valores estéticos propostos pela obra musical do génio Wolfgang Amadeus Mozart. Foi, pois, com a consciência deste cumprimento de rigor, dos valores estéticos da música de Mozart, explorados como suas *componentes fundamentais*, que a *ficção* dramática do filme *Amadeus*, foi *conceptual e formalmente* trabalhada.

Peter Shaffer, o autor da peça teatral, e do argumento do filme homónimo, é o primeiro a respeitar a autenticidade da obra de Mozart. Referido como um conhecedor da disciplina musical e intérprete instrumental ‘acima da média’, revela ter-se preparado para a escrita da peça durante três anos, consultando toda a documentação disponível sobre a vida e obra de Mozart (Kurowska, 1998). Na curta série de depoimentos incluídos nos extras de *Amadeus*, que acompanham a edição do filme em DVD⁸⁶, Peter Shaffer, deixa bem patente a sua intenção em não ceder neste aspecto. A música de Mozart *não* pode ser utilizada como elemento subsidiário ao filme, ela tem que ocupar o *seu* lugar certo. Para que tal aconteça Shaffer não autoriza repetições musicais, não aceita, no filme, a existência de um ‘tema musical Mozart’, e recusa um qualquer pequeno excerto para ‘fundo musical’, como ‘indicador’ emocional das cenas cinematográficas. Shaffer exige que a música fique em ‘*primeiro plano*’ (Shaffer *in*, Jersey (Dir. e Prod.), 2002). De tal forma a mensagem é compreendida e aceite por Milos Forman, que um dia, já em pleno decurso do trabalho de finalização do guião, Peter Shaffer diz a Milos que a música está tornar-se o terceiro protagonista do filme. Shaffer chega mesmo a referir que julga ser o primeiro filme em que *a música se assume como a principal personagem* (Forman *in*, Jersey, (Dir. e Prod.), 2002).

Sir Neville Marriner, o maestro convidado para tomar a seu cargo a adaptação da obra de Mozart à banda sonora do filme, impõe também à produção uma condição da qual não abdica: aceita, mas, *somente* se a adaptação musical não se desenvolver no ambiente da típica produção ‘hollywoodesca’; nem uma só nota da obra de Mozart pode ser alterada. É sob a ‘palavra dada’ de Milos Forman, que o maestro aceita o trabalho de adaptação musical (Forman *in*, Jersey (Dir. e Prod.), 2002).

O resultado desta atitude criativa que, assente em uma precisa consciência sobre as potencialidades das formas musicais mozartianas, conduz à sua exploração como componentes activas e autónomas (capazes de valer por si só), ao ponto de se reconhecerem

na *força influente* de um protagonista, está bem patente no filme, logo a partir do seu primeiro momento. A introdução à experiência cinematográfica de *Amadeus* é fulgurante. Intensamente iniciada pelo ímpeto dos compassos iniciais da Sinfonia nº 25 em Sol menor sobre o ecrã ainda negro, o seu ‘tom’ pungente incute toda a intensidade dramática aos apelos de um personagem - *no instante da abertura do filme os apelos distantes e desesperados de Salieri pronunciando o nome ‘Mozart’*. Contudo, ainda neste mesmo início, toda a intensidade dramática é, por instantes, suspensa, pela introdução de um *momento* de humor - *o pitoresco e caricato ‘episódio’ dos serviçais à porta da divisão onde desespera Salieri*. Mas apenas para, de imediato, dar novo ‘folgo’ à sua inicial dramática tonalidade que, em perfeita consonância à ironia incutida no drama pelo *pormenor* de humor, se desenvolve agora corroborada pela rica harmonia, plena de subtilidade e vivacidade, das suas frases musicais seguintes - *Salieri, porém, sobrevive ao seu desespero de morte, e é transportado de maca para um sanatório. Por ‘ironia’, ao longo do trajecto, passa diante de um palácio em festa, a partir do interior do qual nos é sugestionado ouvir a alegria dos convivas que dançam ao som da música de... Mozart*.

Esta experiência cinematográfica, que perspectivamos na possibilidade da sua análise a partir de dois planos fortemente caracterizados, o seu plano verbal e imagético, e o seu plano musical, oferece, assim, desde o primeiro instante, a *expressão* do seu valor e conteúdo artísticos, pela *intensa e cúmplice articulação* destes dois planos, articulação que será constantemente explorada mesmo até ao final do filme. Mas o que partilha, *estruturalmente*, a condição sincrética destes planos de expressão (o verbal/imagético e o musical), para que lhes seja possível se garantirem em tão cúmplice, eficaz e rica articulação?

Na estrutura conceptual da ficção dramática, observada, como referimos, a partir do seu plano verbal/imagético, podemos constatar que esta se estabelece com base em um jogo de tensões, enriquecido por toda a sorte de detalhes que harmonizam o seu desenvolvimento. Na estrutura formal, que actualiza a ficção, podemos observar que esta é maioritariamente construída, pelo recurso à técnica do flashback, a partir de ‘episódios’, ou, ‘momentos’, bem delimitados, e por meio dos quais o jogo de tensões é explorado e expressado. As tensões em jogo, enquanto componentes fundamentais articuladas pela ficção, podem ser formuladas, em extrema síntese proposicional, nos seguintes termos: de um lado ‘a fluência sublime da genialidade’, do outro, o ‘esforço mundano do talento’⁸⁷ - *duas componentes divergentes, asseguradas no equilíbrio de uma ‘oposição’, que acaba representada de forma explícita e*

incisiva, já próximo do final, pelo episódio em que o Réquiem em Ré Menor, K.626 é ditado por Mozart a Salieri.

A exploração das potencialidades ‘tensivas’ do jogo entre as duas componentes divergentes, é bem evidente ao longo de todo filme. Trata-se de um jogo que os autores não só demonstram conhecer e manipular muito bem, como, fazendo questão em estabelecê-lo na dinâmica da temática central da sua acção criativa, o exploram como forma de ‘arquitectar’ o *equilíbrio*, necessário à constituição da *unidade* em que se oferece esta obra cinematográfica. Um equilíbrio construído através de uma hábil e subtil articulação do jogo de tensões, que os diversos *episódios* conformados ao longo da sucessão filmica, actualizam em experiência cinematográfica.

O suporte para esta afirmação encontra na *prática criativa* de Peter Shaffer a sua sustentação. Shaffer não só é bem conhecido por explorar o conflito a partir de componentes divergentes (Kurowska, 1998), como é também conhecido por explorar “o canto, a sonoridade e as sequências musicais como reforço da comunicação não-verbal com a audiência, e como forma de revelar o estado mental interior dos personagens e do desenvolvimento da sua condição ao longo do enredo.” (Kurowska, 1998, p. 4, nossa tradução).

Esta mesma fórmula conceptual insinuada na estrutura da ficção dramática de *Amadeus*, no nosso parecer, e tendo em conta a forma como a expõe Theodor Adorno, encontra uma verdadeira *consonância* com a própria fórmula conceptual que se pode observar na estrutura musical da obra de Mozart. Shaffer, não esqueçamos, é um profundo conhecedor da obra do compositor.

Para Adorno, nas obras de maior valor, os pormenores, simplesmente, não podem emergir na totalidade da obra *sem deixar vestígios*. Não que o pormenor em si seja o que conta, mas porque a *obra autêntica só se distingue produtivamente* do mero ‘engendramento esquemático’, “mediante um momento de autonomia do seu pormenor” (1970, p. 333) - (esta reflexão de Adorno sobre a música, lembra-nos as considerações de Eisenstein sobre a ‘imagem’ cinematográfica que já tivemos oportunidade de referir, relativas à *necessidade interior a expressar pelo ‘quadro’*, para que se torne possível ultrapassar a *mera impressão de harmoniosas proporções que, no melhor dos casos, faz residir no jogo das abstracções formais a sua atracção*).

Adorno aponta, “Quem na música anda à caça de belas passagens é um diletante; mas, quem não consegue perceber belas passagens, que numa obra constituem a densidade variável de invenção e factura, é surdo.” (1970, p. 333). As ‘belas passagens’ a que se refere Adorno, compreendem-se agora, de acordo com a nossa perspectiva, em *analogia* aos ‘episódios’ do filme. O pormenor, o detalhe, na bela passagem, ou, no episódio, quer como *momento* na obra musical quer na ficção cinematográfica, vê-se, deste modo, reconhecido como o potencial ‘elemento’ que faculta o instante singular de *aproximação*, instante de (*con*)*tacto*, ou de *simultaneidade*, em que a obra de arte se entrega em *totalidade*, (usando os termos de Adorno) como só talvez é reconhecível em um instante de ‘magia’, mas como, de certo, é constatável nos momentos de *elevação artística* (Adorno, 1970).

Prosseguindo com o pensamento de Adorno torna-se-nos possível apreender que a música de Mozart “fornece o protótipo do equilíbrio entre forma e formado” (1970, p. 337), e, precisamente por isso, fornece a ‘forma exemplar’ que *ancora* o fugidio, o inapreensível, o inefável, em suma, o *valor profundo*, ou, se preferirmos, o *instante estético sublime*, instante que só pode irromper pela ‘expressão’ que actualiza o ‘equilíbrio’ entre ‘forma’ e ‘formado’. Mas como o consegue Mozart? Trata-se, segundo Adorno, de um equilíbrio erguido a partir de ‘mónadas’, elementos estruturantes singulares, isto é, unidades musicais essenciais que “procuram dispersar-se, mesmo quando a cadência as une” (1970, p. 337). Mozart revela-se, pela composição, um exemplo de mestria no domínio das forças divergentes. A inexistência de ‘violência’ (enquanto referente conceptual para o *absolutamente explícito*), que Adorno diz caracterizar a música de Mozart “deve-se ao facto de ele [Mozart], mesmo no equilíbrio, não deixar atrofiar a essência qualitativa do pormenor” (1970, p. 337) - já que o equilíbrio poderia ser entendido como um instante de anulação, por equiparação, das forças divergentes, o que, no caso das formas musicais mozartianas não acontece, pois, a sua forma de ‘equilíbrio musical’ é concebida a partir da “proporção entre o que tende para a dispersão, não a sua integração.” (1970, p. 337). Desta forma o compositor revela a sua genialidade não pela mestria no tratamento das formas, em si mesmas, o que em Mozart é mais do que evidente, mas pela “sua capacidade para as utilizar sem o momento constrangente [um *explícito* como sua componente] e, por meio delas, ligar informalmente os elementos, por assim dizer, difusos.” (1970, p. 337).

O que Adorno nos faz notar, deste modo, sobre as formas musicais de Mozart, é que estas são concebidas à luz da mais lúcida consciência e mestria, pelas quais o ‘subtil’,

enquanto potência grácil e inteligente de profunda penetração criativa, é inscrito no processo de estruturação harmónica como a *essência* da *composição* musical mozartiana. Por esta razão, Adorno dirá de Mozart que, ao ser capaz de compreender o que “condiciona a existência dos caracteres musicais divergentes” (1970, p. 338), o génio revela a sua capacidade para *reunir o inconciliável* (Adorno, 1970). E é nisto, precisamente, que se constitui o ideal de *autenticidade* da sua obra musical. Autenticidade que, não obstante a característica de *inconcretude* da natureza formal da música, lhe confere, como diz Adorno, “o termo suspeito de profundidade.” (1970, p. 338). Subtileza e profundidade são, assim, as *marcas* estruturantes das formas musicais mozartianas, formas com as quais Mozart constrói, a partir de ‘mónadas que tendem para a dispersão’, o perfeito equilíbrio da sua incomparável harmonia musical.

Compreende-se, agora, que não é só a ‘arquitectura’ da ficção dramática, na sua conformação verbal/imagética, que se determina na ‘reunião do inconciliável’, isto é, na construção de um equilíbrio a partir de um jogo de tensões subtilmente explorado e instituído na temática central da sua estrutura conceptual. Também a própria obra musical de Mozart, como podemos ver com Adorno, revela, nas potencialidades musicais autónomas dos seus próprios termos conceptuais, a determinação em se cumprir no mesmo jogo de tensões. Peter Shaffer que, como já tivemos oportunidade de referir, durante três anos se preparou com toda a documentação disponível sobre a vida e obra do compositor, sabe-o muito bem, por isso, não nos deve ser ilegítimo pensar, que lhe tenha sido possível inspirar-se nos mesmos fundamentos conceptuais das ‘estruturas musicais’ da obra mozartina, como forma de *corroborar* e dar *profundidade* às próprias aspirações conceptuais que procura estabelecer na ‘estrutura ficcional’ de *Amadeus*.

É, em nosso parecer, esta *cumplicidade conceptual*, reconhecida em intrínseca correlação nos planos de expressão verbal/imagético e musical, que permite a eficaz exploração *interdependente* das ‘belas passagens musicais’ e dos ‘belos episódios cinematográficos’. Aqui reside, no nosso parecer, um dos factores objectivos que estrutura o ‘segredo conceptual’ da *elevação artística* conformado na experiência cinematográfica de *Amadeus*. Esta elevação pode, de facto, ser reconhecida como autêntica, quando se compreende que as estruturas conceptuais de ambos os planos, se conhecem, se apreciam e se respondem, com a mesma determinação artística, deste modo se *reforçando* no objectivo de nos facultar o acesso ao seu pleno sentido, através da experiência cinematográfica *Amadeus*.

Não pretendemos, como é evidente, equiparar a obra de Milos e Shaffer, à de Mozart. Pretendemos sim, reconhecer em ambas, uma mesma consciência poética e estética, dirigida aos fundamentos estruturantes da obra de arte, consciência com a qual, a partir dos conhecimentos e profissionalismo do realizador e do argumentista, se tornou possível construir uma *poderosa coesão* de obras, a cinematográfica e a musical. É-nos possível defender, assim, que estamos muito longe de poder classificar esta experiência cinematográfica, simplesmente, como uma ‘boa história’ acompanhada de uma ‘boa música’ (ou vice-versa).

Porque nos reportamos ao âmbito correlativo da poética e estética cinematográfica, e, como tal, temos sempre a necessidade de considerar múltiplos planos de expressão que actuam em simultaneidade, foi-nos necessário trabalhar previamente o domínio *conceptual*, uma vez que, no nosso parecer, é nele que reside a génese da *coesão estrutural* das potencialidades *formais* desta particular experiência cinematográfica. O nosso primeiro objectivo foi tentar deixar claro que, no âmbito da experiência cinematográfica em questão, determinados episódios - que a *actualizam* em *momentos de excelência* (de *elevação artística*), confirmando, assim, a sua *autenticidade* e *profundidade* - objectivam, de facto, a dimensão elevada desta experiência cinematográfica, a partir de outros ‘argumentos’ que *não*, apenas, os que apenas se formalizam pelo desempenho *sincrético* das ‘matérias’ (o gesto, a palavra, a cor, o som, etc.), na sua discernível acção em seus respectivos planos de expressão verbal/imagético e musical. Não se trata, pois, no nosso entender, apenas de um ‘reforço’ estético da experiência cinematográfica, calculado a partir da complementaridade ‘material’ dos elementos imputáveis aos dois planos. Uma componente *estruturante e correlativa* mais profunda, é previamente concebida e trabalhada, para erigir a *fundação* da sua *cumplicidade conceptual*. Foi o que procurámos apontar.

É partindo desta perspectiva teórica que nos parece ser possível defender que, em determinados episódios do filme - embora *actualizados* pelo desempenho simultâneo de componentes perfeitamente distinguíveis (falas, movimentos corporais, expressões faciais, fotografia, música) - os seus elementos ‘materiais’ constituintes, gestos, palavras, sons, etc., porque totalmente empenhados em *fundamentos conceptuais* comuns, por vezes, *não* possibilitam a sua particular ‘actualização material’, aquela capaz de comunicar eficazmente o seu *profundo sentido* poético e estético, senão a partir de estruturas formais *impregnadas* de uma qualidade *mais complexa*, qualidade pela qual estas estruturas formais resultam como

configurações materiais inter-relacionadas. Nestas configurações materiais concomitantes, as propriedades formais dos elementos que as constituem, *aproximam-se* de tal modo que, de súbito, nos parece ser possível afirmar que estas propriedades materiais se autonomizam do seu próprio plano de expressão para se entregarem em plenitude em um plano expressivo que não o seu de origem. De repente, *gestos* se apreendem como *palavras*, ou, *formas musicais* se cumprem como *gestos*, ou mesmo, *palavras*, ainda que as suas respectivas propriedades materiais possam ser distintamente apontadas nos seus próprios planos de expressão áudio ou visual. Por esta razão, mais do que uma sua conformação sincrética⁸⁸, que de todo em todo não pode deixar de ser validada, deve, no entanto, poder admitir-se uma sua conformação *sinestésica*, conformação que, nosso exercício, por analogia à noção de sinestesia como seu referente conceptual, se estabelece nas potencialidades *consubstanciais* de um modelo de *síntese sensorial e cognitiva*.

A efectiva possibilidade de ocorrência, nos termos que procurámos expor, de uma *síntese correlativa* poética e estética, permitir-nos-ia compreender melhor porque, a partir de uma sua intencionada concepção, a efectiva experiência espectral de determinados momentos cinematográficos, resulta em uma *apreensão integral*, sensorial e cognitiva, não pela mediação influente de uma ‘compreensão racional’, enquanto resultado de um acto cognitivo de distinção analítica objectivado para um raciocínio, mas sim pela mediação influente da adequação emocional, enquanto resultado de um processo de conformação sintética sensorial e cognitiva objectivado para uma *consciencialização*. Esta consciencialização, dar-nos-ia a possibilidade de entender como se torna, de facto, possível apreender de ‘um só golpe’, com o mesmo grau de certeza, o valor semântico de certos conteúdos complexos e subjectivos, veiculados pelo ‘discurso’ (exposição em acto) artístico cinematográfico.

A sequência que auxilia o nosso exercício, e pela qual procuramos agora objectivar empiricamente a perspectiva teórica que apresentámos, é-nos oferecida, ainda, no contexto inicial do filme, sensivelmente aos vinte e três minutos (o filme tem, no total, cento e sessenta minutos), porém, toda a ‘informação’ essencial relativa aos personagens, foi já devidamente disponibilizada ao ‘juízo’ espectral (estratégia comum da ficção dramática da narrativa clássica).

Cumprindo, desde o início, com os fundamentos conceptuais anteriormente expostos, a experiência cinematográfica que nos propõe o filme *Amadeus*, com recurso à técnica de

flashback, vai revelando por episódios ‘bem definidos’, a origem e os caracteres ‘opostos’ dos dois personagens principais, efectivando assim formalmente o seu objectivo de deixar bem expresso o jogo de tensões inscrito na temática central que estrutura a ficção dramática.

Mozart é burguês, e genial. Salieri é provinciano, e talentoso; no entanto, talentoso porque esforçado. Salieri justifica o seu sucesso como o resultado do empenho, da devoção e da castidade. Para Salieri o sucesso tem um preço, e alto. Mas para Mozart o sucesso só tem o nome de genial, e parece ser alcançado *naturalmente*, sem esforço algum. A genialidade de Mozart, vista na intimidade, raia o patético e parece não ter raiz na melhor conduta ética e moral. Mozart não só não justifica, pelo seu comportamento, o sucesso que já alcançou, como nada demonstra possuir de ‘fisicamente’ invulgar que deixe transparecer a origem do seu génio. Salieri é assim colocado, também, no papel de mais um ‘espectador’ dos poderes desta semi-patética figura, que lhe conferem a capacidade de se mostrar ‘acima’ de qualquer situação, capacidade esta que parece não ter obstáculos à altura. O *génio* de Mozart, mostra-se o centro gravitacional das mais díspares naturezas humanas, movidas, também, pelas mais distintas razões e interesses. É pela sua genialidade e virtuosismo que, rapidamente, tudo orbita em torno da sua figura. Porém, a mesma conduta livre e irreverente de Mozart, é também já indiciada como causa das suas contingentes dificuldades práticas. Uma *fragilidade* parece, assim, intrínseca à sua genialidade. A impossibilidade de abandonar o seu incondicional desejo de *liberdade para criar*, é o que mais obstáculos lhe levanta. É, talvez, o único indicador de *vulnerabilidade* do génio. Assim se desenham as duas tensões em jogo. Mozart é um absoluto de criatividade livre e plena de compaixão, profundamente humanizada pela sua característica de vulnerabilidade; Salieri é um absoluto do empenho esforçado, que longe de ser livre, está condicionado pela sua promessa castidade e luta contra o desejo. Prossigamos, pois, com uma breve sinopse da sequência em estudo.

Findo o concerto dado no palácio, enquanto Mozart é atendido em uma outra sala, de forma a justificar ao anfitrião, o príncipe arcebispo de Salzburgo, a sua prévia e insolente conduta, os cortesãos e os músicos vão abandonando, aos poucos, o salão onde o concerto acabou de se efectuar.

(00:22:55) - No salão do concerto, que se vai tornando vazio, procurando não levantar suspeitas, Salieri, discreto, aproxima-se da partitura esquecida aberta na estante do maestro, e tenta, analisando a notação musical nela inscrita, apreender na composição o segredo da genialidade musical de Mozart (a profunda e subtil perfeição formal da sua

harmonia). O primeiro enquadramento da sequência, com a partitura aberta na estante em grande plano, acentua a frase “*On the page it looked nothing.*”

(00:22:57) - O flashback é imediatamente interrompido para, de novo, sermos colocados, no presente diegético, diante de um emocionado acto de rememoração (a profunda admiração de Salieri por Mozart que, ao longo do filme, à medida que vai sendo necessária expiar da culpa e remorso a que está subjugada, vai igualmente revelando toda a narrativa). A imagem de plano fixo, frontal e aproximado, mostra um Salieri velho e derrotado que, de frente para o seu confessor (o jovem padre *Vogler* - que no contexto visual deste momento fílmico, *cede* o seu lugar ‘fora de campo’ ao público), evoca para si o início do terceiro andamento da serenata *Gran Partita* K. 361 que se ouve extradiegeticamente, declarando o arrebatamento que a música de Mozart lhe causara. “- *The beginning simple / almost comic. / Just a pulse - bassoons, basset horns / like a rusty squeezebox. / And then, suddenly / high above it / an oboe / a single note, hanging there, unwavering / until / a clarinet took it over / sweetened it into a phrase / of such delight! / This was no composition / by a performing monkey! / This was a music I'd never heard. / Filled with such longing, such unfulfillable longing.*”

(00:24:05) - Fazendo convergir em um mero instante antes do fim da curta declaração acompanhada musicalmente, o flashback interrompe o presente diegético da narrativa para nos colocar, novamente, no momento exactamente *contíguo* ao do seu anterior ponto de interrupção. Culminando neste ponto, a profundidade emocional da declaração é agora imagetivamente reforçada pela expressão de êxtase de um ainda conceituado Salieri. “- *It seemed to me that I was hearing a voice...*”

(00:24:08) - O ‘quadro’ (termo que usamos na acessão de Eisenstein), termina com o exacto enquadramento com que começou, e, novamente, a partitura aberta na estante em grande plano acentua, agora, a frase “*...of God.*”.

AMADEUS, Director's Cut - M. Forman (Dir.) - P. Shaffer (arg.) - S. Zaentz (Prod.)

Sequência: início, 00:22:55; fim, 00:24:09; duração, 00:01:12

41 INT. PALACE GRAND SALON - DAY - 1780's 41⁸⁹

Salieri, in this vast room, is standing and looking at the full score of the Serenade. He turns the pages back to the slow movement. Instantly, we again hear its lyrical strains.

CU, Salieri, reading the score of the Adagio in helpless fascination. The music is played against his description of it.

OLD SALIERI (V.O.)



Imagem 01 - 00:22:55

- On the page it looked nothing



Imagem 02 - 00:22:57

The beginning simple,...



Imagem 03 - 00:23:00

...almost comic.



Imagem 04 - 00:23:04

Just a pulse - bassoons,
basset horns - ...



Imagem 05 - 00:23:11

... like a rusty squeezebox.



Imagem 06 - 00:23:15

And then suddenly - ...



Imagem 07 - 00:23:20

... - high above it -



Imagem 08 - 00:23:25

...an oboe,...



Imagem 09 - 00:23:28

...a single note, hanging
there, unwavering,...



Imagem 10 - 00:23:33

...until...



Imagem 11 - 00:23:37

...a clarinet took it over -...



Imagem 12 - 00:23:40

- ...sweetened it into
a phrase...



Imagem 13 - 00:23:42

... of such delight!



Imagem 14 - 00:23:48

- This was no composition...



Imagem 15 - 00:23:50

...by a performing monkey!



Imagem 16 - 00:23:55

- This was a music
I'd never heard.



Imagem 17 - 00:24:03

- Filled with such longing,
such unfulfillable longing,



Imagem 18 - 00:24:05

- It seemed to me that I
was hearing a voice...



Imagem 19 - 00:24:08

... of God.
(Suddenly the music snaps off.)

É-nos oferecida, desta forma, uma sequência cinematográfica que, do ponto de vista conceptual e formal se revela na perfeita constituição de uma *síntese*. Formalmente concebida na explícita configuração delimitativa de um ‘continente’, abre e fecha exactamente com o mesmo enquadramento para *concentrar* dentro da sua *breve duração toda* a informação audiovisual necessária à criação de um *intenso efeito emocional* que, defendemos, se pode definir por uma *consustanciação sensorial e cognitiva*.

Dentro deste bem delimitado episódio cinematográfico, por meio de apenas três enquadramentos de plano fixo e aproximado, fotograficamente concebidos com uma incisiva simplicidade figurativa, a sua formalização audiovisual oferece-nos, com recurso ao início do terceiro andamento, em adágio, da serenata para instrumentos de sopro *Gran Partita* K.361, de forma absolutamente objectivada, toda a plenitude do seu conteúdo artístico.

O conteúdo estético musical do adágio da *Gran Partita*, ouvido extradiegeticamente, é actualizado no episódio, *simultaneamente*, com a performance do actor, intensamente caracterizada pelo realismo da sua expressão formal. É com esta representação realista que nos é oferecida a *fala* do personagem Salieri que, no âmbito da experiência cinematográfica, faz concentrar os esforços interpretativos do espectador, em torno *das específicas características poéticas e estéticas do adágio*. Porque o faz?

Porque por este processo é ultrapassada a inconcretude semântica da sua forma musical. O adágio pode, deste modo, mostrar-se ímpar na sua plena capacidade em tornar presente o sentimento do sublime, e com ele, não só todo o seu conteúdo e sentido estético musical, mas também, simultaneamente, todo o conteúdo e sentido artístico da sequência cinematográfica: o sublime é o sentimento, enraizado na base da profunda admiração de Salieri pelo génio de Mozart, mas é, também, o motivo da sua abnegada entrega à música, entrega que justifica todos os passos da sua rivalizada conduta até culminar na sua própria desgraça. O sublime é, desta forma, o ‘sentimento’ e o ‘conceito’ chave que permite, em um só gesto, não só situar, mas figurar, a essência que estrutura e legitima o jogo de tensões, revelando-a na subjectividade interior do estado emocional de Salieri, subjectividade emocional esta que em parte alguma da fala é explicitamente transmitida, porém, nos é oferecida na plenitude de uma consciencialização.

A tentativa de provocar por meio desta fala, tudo o que acabámos de expor, é não só a própria razão e função da fala, como é também, o processo pelo qual a elevação artística

deste momento cinematográfico foi construída. De acordo com a nossa perspectiva teórica, que dados nos permitem sustentar a concretização correlativa dos objectivos poéticos e estéticos deste particular episódio?

Lembrando que o nosso estudo não se constitui a partir de uma abordagem orientada pelas perspectivas interpretativas de natureza linguística ou hermenêutica, não é propriamente a componente semântica do monólogo que nos conduz. Interessa-nos sim observar como estas componentes semânticas suportadas pelas palavras do monólogo puderam ser potenciadas ao ponto de produzir o intenso efeito emocional que caracteriza este *episódio*, consagrando-o como um dos mais célebres momentos do filme *Amadeus*. Como foi dotada esta fala, de tão evidente e intenso poder emocional? Como pode este intenso efeito emocional ser enquadrado no âmbito do nosso modelo de síntese sensorial e cognitiva?

Começemos pelo *veículo* da fala, ou seja, *aquele* que a profere. O trabalho de casting revela-se palco, não só de um extremo cuidado, mas, igualmente, de um notável acontecimento que ficará inscrito no extraordinário resultado da representação, a performance que *encarna* o personagem Salieri. É Milos Forman quem nos faz perceber como foi cuidada a atenção dada à selecção dos actores, e o quão compensatória esta se revelou.

Para Milos, a característica ‘realista’ da imagem cinematográfica não permite displicência, pois, esta condição da imagem imputa ao casting a enorme responsabilidade de apurar o que, pela caracterização e representação dos actores, se torna *explícito*⁹⁰ no ecrã. Milos assegura que, se as suas ideias, ou as do argumentista, não tiverem o *convincente* suporte do casting, nada podem alcançar. Para este criador cinematográfico, durante as filmagens, ao realizador compete dizer o menos possível aos seus actores. Se o casting correu mal, isto é, se não foi atento, mesmo tentando depois orientar o trabalho de representação, já não há como voltar atrás. E é com esta mesma consciência que recusa aceitar actores ‘excessivamente’ consagrados, os de ‘rosto célebre’. Milos quer que os espectadores *vejam*, de facto, Mozart e Salieri, mas, na mais *humana* e *genuína* dimensão que possam tomar no filme. Assim procura o consenso de Saul Zaentz (produtor) e Peter Shaffer, e todos são unânimes: “Não, não precisamos de estrelas, não precisamos de grandes nomes, temos Mozart e a sua música e acreditamos no filme.” (Forman *in*, Jersey (Dir. e Prod.), 2002). Não quer isto dizer, no entanto, que por esta razão a selecção dos actores pudesse, a partir dali, ser mais tolerante. É exactamente o contrário. Já que, no que diz respeito ao ‘valor’ da música, este está assegurado pelos sólidos conhecimentos teóricos e práticos de Peter Shaffer e Sir Neville

Mariner, é necessário, agora, ir ao encontro dos ‘autênticos’ Mozart e Salieri, isto é, aqueles actores que, assumindo o papel de os representar, sejam capazes de assegurar a plena transmissão do carácter dos seus personagens ao espectador.

Embora o título da obra cinematográfica seja *Amadeus*, o filme progride, na verdade, conduzido pelo personagem Salieri. É ele quem, ao longo de toda a narração, com recurso à técnica de *flashback*, vai apresentando, na sua ‘vida’ própria, todas as outras personagens, mesmo Mozart, bem como o contexto em que interagem. Salieri, na verdade, é o personagem de coesão do filme.

Pois bem, é no decorrer da *concreta* relação, ou seja, do que ‘realmente acontece’, entre Milos e F. Abraham Murray (o actor de Salieri), durante o casting, que se revela para Milos, no verdadeiro carácter de F. Murray, o autêntico Salieri. Murray começa por participar no casting, representando um pequeno papel. Pedindo-lhe para contracenar com outro actor de forma a auxiliá-lo no seu desempenho, Milos descobre-se impressionado com a capacidade de representação de Murray. Porém, o actor não está sequer convencido de vir a ser convidado para o seu pequeno papel. Milos recorre, então, à estratégia de não se mostrar interessado em Murray, procurando saber assim como reagirá, estratégia a que Murray reage revelando não estar disponível para os ‘jogos’ de selecção do realizador. Mas é, precisamente, desta forma que deixa descobrir o seu verdadeiro carácter. A experiência de Milos sabe reconhecê-lo de imediato, levando-o a revelar ao produtor que Murray é o *tipo* de indivíduo que, realmente, poderia ser Salieri. Zaentz pergunta-lhe porque faz tal afirmação e Milos desvenda que, Murray pensa que vai ser recusado, por isso não mostra a sua ambição pelo papel. Murray mostra-se o tipo de *pessoa* que pensa que seria um grande actor se não tivesse obstáculos no seu caminho, uma faceta que corresponde também à concepção que Milos imputa ao carácter do personagem Salieri. Para Milos, Murray é um Salieri, tanto no palco como fora dele (Forman *in*, Jersey, (Dir. e Prod.), 2002).

Os mesmos critérios de exigência são aplicados a Tom Hulce. Não tendo instrução em instrumentos de teclas, Hulce, durante os vários meses de preparação das filmagens, pratica o exercício de teclado três a quatro horas por dia. O grau de aperfeiçoamento que consegue atingir é de tal modo elevado que Sir Neville Mariner acabará por comentar com Milos Forman, que Hulce, nas cenas em que interpreta Mozart tocando cravo, nunca falha uma ‘tecla’. Hulce demonstra, também, a capacidade para *encarnar*, através da representação,

o virtuosismo performativo do génio Mozart. A extraordinária atenção dada ao trabalho de casting foi, pois, inteiramente compensada.

Mas é Salieri que nos ocupa. Na perspectiva cognitivista da nossa reflexão teórica, orientada pela instrumentalização do conceito de sinestesia, enquanto referente de um modelo de síntese sensorial e cognitiva, a profunda atenção dada ao casting, nos termos em que acabamos de expor, possui um claro objectivo solidamente sustentado pelos dados que nos proporcionam as neurociências.

A *percepção modal cruzada*⁹¹, uma das hipóteses da neurologia para a explicação do fenómeno sinestético, tem vindo a ser cientificamente relacionada às recentes descobertas alcançadas a partir de estudos sobre os *neurónios-espelho*⁹² que, tal como já tivemos oportunidade de referir, também não passaram despercebidos a David Bordwell. Uma vez que aos neurónios-espelho se atribui a responsabilidade pela activação neuronal, que *inter-relaciona* determinadas zonas cerebrais (relativas quer às percepções visuais ou auditivas quer a particulares áreas do cérebro respeitantes a específicos comportamentos motor), por eles se tem sustentado a possibilidade da efectiva ocorrência de sinestésias *senso-motoras* (Ramachandran, Hubbard, 2001), e assim enquadráveis na dimensão somatossensorial que tivemos oportunidade de conferir nas secções anteriores do nosso estudo.

Este particular tipo de neurónios, cuja descoberta representa um efectivo avanço científico relativamente à compreensão do funcionamento cerebral, é hoje, amplamente reconhecido como existindo, e em mais elevado grau do que supôs inicialmente, no cérebro humano. Os neurónios-espelho são apontados como responsáveis pela produção de *comportamentos miméticos*, compreendidos como *comportamentos imitativos directos não mediados pelo exercício racional*, ou também, como comportamentos responsáveis pela produção da “simulação directa de estados de corpo em regiões somatossensitivas” (Damásio, 2003, p. 105). Estas simulações, que estão na base do que, comumente, se designa por *empatia*, recorrem a uma “simulação interna que ocorre no cérebro e que consiste numa modificação rápida do mapeamento do corpo” (2003, p. 105). A extraordinária importância do estados “como-se-fosse-o-corpo” (2003, p. 105), enquanto *simulações directas de estados do corpo* causadas pelos neurónios espelho, reconhece-se no âmbito das *simulações emotivas*; ‘simulações’ de facto, já que os concretos estados do corpo, nesses momentos, baseiam-se em ‘falsas’ construções (lembrando uma primordial noção de pseudestesia fisiológica imputada à sinestesia), e não em verdadeiros estados do corpo. Não esqueçamos, porém, tal como

sublinhamos no início desta segunda parte, o propósito de *aproximação* que nos conduz ao facto, sinestesia, pois, esta ‘aproximação’ tem bases muito reais, sustentadas pelos estados como-se-fosse-o-corpo.

Um dado de extraordinário interesse (e a este propósito devemos lembrar também as micro-percepções⁹³ de que nos fala José Gil no âmbito da experiência estética), chega-nos dos estudos que revelaram que indivíduos ‘normais’, submetidos à tarefa de observar fotografias representando determinadas *expressões emocionais*, activam, precisamente, “de forma subtil diversos grupos musculares do seu próprio rosto” (2003, p. 107), que correspondem *exactamente* à activação dos grupos musculares necessários à execução das expressões emocionais apresentadas nas fotografias. Eis-nos verdadeiramente aptos à *experienciação* de uma *imagem* pelo processo do “como-se-fosse-o-corpo”.

No âmbito da arte, da cultura e da inter-subjectividade humanas, as repercussões que os estados ‘como-se-fosse-o-corpo’, operados como *estratégias*⁹⁴, podem alcançar, no que diz respeito à produção de efeitos emocionais *intencionados*, proporcionam-se extraordinárias. Para tal basta reconhecermos na enorme capacidade de representação de um actor, o quanto por ela pode *evocar* ao dirigi-la *intencionalmente* à nossa ‘espectatorial’ e ‘natural’ capacidade de empatia. Eis-nos em plena ficção, vivendo *inevitavelmente* na ‘pele’, a vida, ou a *interioridade*, de um personagem. É isto que Milos e Murray tão bem sabem e, desta forma, trabalhando com a profunda consciência que possuem sobre os mecanismos da empatia, levam-nos a *sentir* o estado anímico de Salieri, a sua profunda condição afectivo-volitiva, quando este, no decurso da sua ‘actuação’, actualiza, *pelo desempenho da fala*, o sentimento do ‘sublime’ inscrito na frase musical do adágio da *Gran Partita*.

Falámos dos poderes da *representação* de um actor para podermos passar ao poderes da música que a acompanha. No decurso audiovisual da sequência apresentada, a peça musical ouvida em acompanhamento extradiegético da fala, tal como referimos, reporta-se ao início do terceiro andamento da *Gran Partita* - Serenata N° 10 em Si bemol maior, K. 361, audível em toda a sequência, na duração de 1 minuto e 12 segundos. A serenata *Gran Partita*, é uma peça musical escrita em sete movimentos, para um conjunto de instrumentos de sopro (oboés, clarinetes trompas e fagotes). Sobre o adágio em que é composto o terceiro andamento, e ante a impossibilidade de tornar sonoras as palavras escritas, só nos resta a sempre ingrata tarefa de descrever o que apenas deve ser ouvido.

Ninguém sabe, ao certo, a data precisa da sua composição, contudo, pensa-se ter sido escrita “antes de 1784, porque no dia 23 de Março desse ano, quatro movimentos da Serenata foram estreados por Stadler [clarinetista Anton Stadler] e doze outros músicos no *National Hofthetre* em Viena, e comentados no jornal *Winerblättchen*.”⁹⁵. De acordo com o professor e músico do Conservatório Musical de São Francisco, Scott Foglesong, esta particular peça musical é “plena de ricas sonoridades que promovem emotivamente uma sensação de suspensão e intimidade”⁹⁶. Fogleson refere como sendo apropriado que a serenata se situe no final do grande período que Mozart dedicou à escrita para instrumentos de sopro. Trata-se, pois, de uma obra que resulta de uma prática de composição amadurecida dirigida ao desempenho dos instrumentos de sopro.

Embora o compositor não pudesse ter estado presente na estreia, na qual, dos sete movimentos, apenas quatro foram interpretados mas entre os quais se inclui o terceiro andamento em *Adagio*, que musicalmente estrutura a coesão da sequência em estudo, o sucesso da *Gran Partita* foi tal, que o diarista, crítico e dramaturgo Johann Friedrich Schink (1755-1835) expressou do seguinte modo a sua admiração pela *Gran Partita* “Ouvi hoje música para instrumentos de sopro do Senhor Mozart, em quatro movimentos gloriosos e sublimes... oh, que efeito provocaram - gloriosos e altivos, excelentes e sublimes.” (Fogleson, 2009, nossa tradução).

Contudo, diz-nos Scott Fogleson, por muito que a Mozart agradasse, o que se julga ser um facto, compor em Si bemol maior, tonalidade perfeita na sua adequação aos instrumentos de sopro, trompas, clarinetes, oboés fagotes, etc., Mozart possuía a consciência de que, para além das iniciais apresentações, este tipo de composição, que ele cumpria de forma pouco ortodoxa, corria, por essa mesma razão, o risco de uma muito limitada distribuição. Pode muito bem ter sido com esta consciência, dirigida, também, à composição da *Gran Partita*, com que Mozart escreveu ao pai Leopolde, a 10 de Fevereiro de 1784, “Há peças que necessito compor que me trarão dinheiro imediatamente - mas não mais tarde.” (Fogleson, 2009, nossa tradução).

Duas questões de importância devem ser aqui observadas. A primeira é a de que Mozart, na altura em que compõe a *Gran Partita*, não só domina a composição para instrumentos de sopro (mas que género não terá dominado o génio de Mozart?), como a elas se referia já, alguns anos antes, com particular entusiasmo. Assim o demonstra em carta ao pai, em 1778: “Oh, se ao menos tivéssemos também clarinetes. Não faz a menor ideia do

glorioso efeito de uma sinfonia com flautas, obués e clarinetes.” (Fogleson, 2009, nossa tradução). A segunda é que em 1784, talvez ainda não tivesse chegado, para o génio, o período das dívidas e do esforço, causado pela luta por uma vida independente. Mozart é dos primeiros a lutar pelo estatuto de artista livre, mas esta luta acabaria por conduzi-lo à exaustão e, muito em breve, à morte (Elias, 1993). (Esta conduta, embora patenteada no filme, não é, no entanto, representada com a devida dimensão e relevo. *Amadeus* não é, decididamente, um filme assente no rigor descritivo biográfico).

Se tivermos em conta que Mozart morreu em 1791, incrivelmente com a penas trinta e cinco anos, podemos mais facilmente entender que a *Gran Partita*, pode muito bem ter sido composta mais sobre a influência do seu grande entusiasmo pela música para instrumentos de sopro, e sobretudo sobre a influência de um carácter de extrema sensibilidade e alegria ainda preservado pelos seus vinte e oito anos, carácter este que alicerça, normalmente, a maioria dos comentários em torno da personalidade de Wolfgang Amadeus Mozart. Esta extrema sensibilidade é, desde a infância, de tal forma saliente que ficará registada em carta por um amigo da família, o trompetista da corte de Salzburgo, Schachtner: “Como eu estava muitas vezes com ele, ele gostava tanto de mim que me chegava a perguntar dez vezes num dia se eu gostava dele, e se eu por vezes, ainda que por brincadeira, lho negava, ficava logo com os olhos cheios de lágrimas.”⁹⁷. A *Gran Partita* pode assim conter ainda, na dimensão imperscrutável da sua subjectiva formulação musical, a influência de um período de *profundo entusiasmo e alegria pela vida*, que só uma genial capacidade de expressão artística, como a de Mozart, poderia conformar em *sublime conteúdo* de uma frase musical.

Agora, a pergunta que se nos coloca é: pode a sensibilidade de um qualquer espectador (que se disponibilize para tal, como é evidente), aceder a este ‘*sublime*’, enquanto o conteúdo musical que, a profundidade e subtileza de absoluta perfeição formal, inscrita no fraseado musical do adágio da *Gran Partita*, sustenta pela sua composição ‘*plena de ricas sonoridades que promovem emotivamente uma sensação de suspensão e intimidade*’? Será tudo isto possível de se tornar acessível, de se oferecer, por meio de frases musicais?

Como é de prever, o tanto que se pode implicar nos poderes ‘miméticos’ da imagem, pelo alcance de uma representação de grande nível, descobre-se, igualmente, nos poderes miméticos do desempenho musical de elevado nível. Começemos por lembrar o quanto tem sido referido, com recurso à *Política* de Aristóteles, acerca da música e dos seus poderes de caracterização dos ‘estados anímicos’ humanos, pois, tais referências não têm sido feitas por

mero capricho, ou acaso, de todos os que o têm feito. Aristóteles, no seu tratado *Política*, nos diz que não devemos ignorar a virtualidade do *ritmo* e da *melodia*. As melodias devem ser distinguidas de acordo com as suas capacidades de criar estados anímicos. A música, para Aristóteles, não devia ser aprendida, apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas disposições, pois, “na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa, como à catarse.”⁹⁸.

Aristóteles entende que a música deve ser cultivada não só com objectivos lúdicos, mas também com fins ‘terapêuticos’, isto é, cultivada com vista à descontração e ao descanso, necessários “após um período de esforço.” (Aristóteles, 2008, p. 400). Todas as melodias têm, pois, utilidade, mas não podem, no entanto, ser usadas todas da mesma forma:

“as éticas para a educação; as práticas e as entusiásticas para as que se destinam ao ouvido e são executadas por outros. Com efeito as emoções que provocam uma afecção forte em certas almas ocorrem em todas elas, mas com maior ou menor intensidade; assim sucede com o temor a piedade e o entusiasmo. Aliás há quem se deixe influenciar sobretudo por esta última emoção. É o que verificamos na música sagrada, quando alguém afectado por melodias que arrebatem a alma, recupera a serenidade, como se estivesse sob o efeito de um remédio ou de uma purificação. Estas mesmas emoções têm que necessariamente afectar não só os que se encontram dominados pela piedade e pelo temor, mas também os restantes, na medida em que se deixarem dominar por estes sentimentos. Ora em todos eles será provocada uma determinada purificação e alívio, acompanhada de prazer. De modo similar também as melodias purificadoras incutem nos homens um contentamento sem mácula.” (Aristóteles, 2008, p. 400-401).

Philip Ball, que apresenta uma abordagem cognitivista⁹⁹ ao universo musical, recupera os ensinamentos aristotélicos e corrobora-os com outros mais recentes e não menos famosos (bom, talvez não tanto). Para Ball talvez seja mesmo de considerar a hipótese da existência de um *modo* musical ‘inerente’ ao ser humano (Ball, 2010). Referindo Susanne Langer, faz notar que a música não é auto-expressão emocional do compositor. É uma obra de *exposição intencionada*, de sentimentos reportáveis a eventos específicos, e, só desta forma pode alcançar uma correspondência simbólica. Langer, por sua vez, lembra uma reflexão de Wagner acerca da expressão musical:

“O que a música expressa é o eterno, o infinito e o ideal. Ela não expressa a paixão, o amor, ou o anseio deste ou aquele indivíduo nesta ou naquela ocasião, mas a paixão, o amor, ou o anseio em si mesmos, e tal é feito numa ilimitada

variedade de motivações, que são as particulares e exclusivas características da música, estranhas e inexpressáveis a qualquer outra linguagem” (*in*, Langer, 1948, p.179-180, nossa tradução).

Langer prossegue, deste ponto, sublinhando que apesar do evidente romantismo da frase, é clara a defesa de que a música *não* trata da expressão própria deste ou aquele compositor, mas trata da *formulação e representação das emoções, disposições, tensões mentais e até resoluções*, no fundo, *um retrato lógico de uma vida sensível e responsável, uma fonte de clarividência*, e não de um ‘particularizado’ apelo sentimental (Langer, 1948). Nesta perspectiva os sentimentos disponibilizados pela música não nos convidam à empatia emocional com *a* ‘particular’ paixão, ou desejo, deste ou aquele personagem, antes *apresentam-se-nos directamente à compreensão*, à sua *apreensão sensível*, enquanto ‘abstractos musicais’ do desejo e paixão de *toda* a humanidade (o carácter ontológico da arte), sem, contudo, se pautar por um apelo à mediação do desejo e paixão de toda a humanidade, proporcionada por generalizações previamente estabelecidas. Mas, sem os referentes das generalizações como pode a música então ‘comunicar-nos’, do seu carácter ontológico, o que quer que seja?

Para Hegel, de todas as artes, a música é aquela que possui a maior liberdade sobre qualquer *texto*, aqui como referente para a possibilidade de um ‘significado directo’, semântico, permitindo-se “encerrar nos limites do domínio puramente musical dos sons” (Hegel, 1993, p. 499). Porém, se ‘estendida’ somente nestas condições “a música permanece vazia e sem significado” (1993, p. 499), isto é, em falta do que Hegel afirma como os elementos essenciais de qualquer arte, um *conteúdo* e uma *expressão* que o ‘espírito’ humano possa reconhecer.

Para que a música se eleve, então, ao nível da *Arte*, os sons (a matéria sensível da música), ainda que ‘livres de conteúdo’ nas suas relações harmónicas e melódicas, devem adequar-se à “expressão espiritual” (1993, p. 499). Esta adequação, que para Hegel deve apontar a função específica da música, consiste em ‘apresentar ao espírito’ o conteúdo musical, não tal como este se pode oferecer à consciência na forma de uma qualquer generalizada representação, como em um qualquer texto ‘objectivo’, mas antes “de tal modo que possa ser apreendido pela subjectividade interior e nela se possa revelar de uma forma *vivente*.” (1993, p. 499, nosso sublinhado). A subjectividade interior, a *interioridade*, compreende-se, assim, representar para Hegel, a ‘forma’ *na* qual a música *conforma* os seus

‘livres’ conteúdos. E é porque, precisamente, os conforma na ‘viva’ interioridade humana, que a música se pode revestir, então, de *sentimento*. Esta é a razão porque, para Hegel, o sentimento é sempre o “corpo exterior” (1993, p. 499), a matéria vivente e expressiva, de um conteúdo musical. É nesta capacidade que a música possui de, pelo sentimento, se configurar na “subjectividade livre e ampliada do eu” (1993, p. 499), que o filósofo dirá que a música *evolui* até se converter em expressão de todos os

“sentimentos particulares, de todos os cambiantes de júbilo, da serenidade, do bom humor, do capricho, da alegria e do triunfo da alma, de todas as gradações da angústia, do abatimento, da tristeza, da amargura, da dor, do desespero e da melancolia, assim como da adoração, do respeito, do amor que se tornam objectos da expressão musical.” (1993, p. 499-500).

Compreende-se, deste modo, como toda a espécie de acordes (em associações directas ou opostas, em contradições, associações ou mediações, por meio da inúmera diversidade dos seus movimentos, transições, progressões e acidentes), podem *conformar*, nos sentimentos que os ‘vivificam’, a íntima e livre natureza dos conteúdos musicais; é pelos sentimentos, pois, que coração e alma, ou na sua perspectiva agnóstica, corpo e mente, apreendem, em si, o sublime e ‘livre’ conteúdo da arte musical. Assim se entende a efectiva possibilidade de uma ‘definida’ adequação dos conteúdos musicais ao espírito humano. Mas quais são os critérios conformadores desta *definida* adequação?

Para Hegel o poder da música reside na forma elementar do som. O som, tomado como a essência da música, é o que arrebatava e comove o Homem, e *não* qualquer determinado elemento racional, ‘veiculado’ como conteúdo musical. Porém, o *som* musical, considerado em si mesmo, não possui qualquer conteúdo. Como pode então o som musical ganhar conteúdo? O som só pode existir nas suas múltiplas configurações melódicas e rítmicas, devido, justamente, à sua ‘configuração’ no *tempo*. É por esta razão que, para Hegel, o *tempo* é o “elemento geral da música” (1993, p. 502), ou seja, aquele elemento, *somente* ao abrigo do qual qualquer conteúdo musical pode ser configurado.

Mas o *tempo*, diz-nos Hegel, não é só o elemento geral da música, é também, precisamente, o princípio que rege o *presente existencial* de um *eu*. A música, então, porque, pelo tempo, *converge* no presente existencial do sujeito, pode, assim, impregnar a viva interioridade do sujeito, conformando-a no mesmo arrebate *temporal* da sua sucessão rítmica.

É deste modo que o som, pelo tempo, se torna assim tão *vivo* quanto o sujeito que impregna, podendo agora, por isso, *repercutir* nos próprios termos *viventes* do sujeito, o seu *conteúdo*.

Desta forma, pois, em observância às leis do tempo, a participação e a caracterização de tantas “figurações dos sons” (1993, p. 502), podem estabelecer os mais diversos planos de expressão musical, pelos quais os sentimentos ‘musicais’ se *vivificam*. Assim se entende porque as leis do tempo aplicadas à cadência, à sucessão rítmica, em intrínseca relação com o *presente* do sujeito, podem elevar a *emoção* “ao seu mais alto grau, destruindo as últimas resistências que o indivíduo [pela razão] podia ainda opor em se deixar seduzir.” (1993, p. 502).

Por muito que nos pareçam apenas sustentadas pela filosofia, não se torna difícil compreender e aceitar as potencialidades da música descritas pelo pensamento de Hegel, quando nos recordamos do que aprendemos sobre a *valência das categorias temporais* na *emoção*, apontadas por Espinosa e Damásio, pelas quais se observa uma *conformação* dos ‘modos de funcionar do corpo’ a determinados ‘estados da mente’: para a tristeza *redução, estreiteza e lentidão*; para a felicidade *aumento, amplidão e velocidade*; ou, mesmo quando recordamos, também, o quanto da valência destas categorias podem estar implicadas em uma *racionalidade universal* defendida pela ‘*primary theory*’ proposta por Horton, pela qual o autor inter-relaciona as *fundações* dos factores cognitivos e dos factores ambientais.

Em torno do pensamento de Hegel, fica claro, deste modo, o *processo correlativo*, o ‘*como*’, a arte musical, em observância às leis do tempo, por meio da sua matéria sensível, os sons, correlacionando-os às humanas “ressonâncias da interioridade subjectiva” (1993, p. 502), é capaz de exprimir e animar os seus conteúdos, ou seja, é capaz de os dotar com *vida*, ou, se preferirmos, com um *sentido vivo*. Desta forma se compreende porque *não* é impossível que a expressão *frase musical* possa, verdadeiramente, significar uma, ou mesmo um conjunto de determinadas ideias que, fazendo parte de um ‘discurso’ musical (exposição em acto da composição), expresse, pelo sentimento, no mais íntimo de uma ‘interioridade subjectiva’, o conteúdo, e, o sentido, dessa mesma frase musical. O poder das *encarnações* da música, querendo referir a sua capacidade de, se conformando, conformar o estados anímicos humanos, não foi indiferente mesmo ao mais ‘pragmático’ dos sociólogos. É Pierre Boudieu quem nos diz que, “A música é «coisa corporal». Arrebata, transporta, move e comove: está menos para além das palavras que para aquém delas, em gestos e movimentos do corpo, em

ritmos, em precipitações e abrandamentos, tensões e alívios. A mais «mística», a mais «espiritual» das artes talvez seja simplesmente a mais corporal.”¹⁰⁰

Procurámos tornar explícitas, pelas suas respectivas capacidades, as mais gerais e correlativas possibilidades *miméticas* da representação e da música, na sua capacidade efectiva de, em inter-relação, conduzirem o comportamento espectral a profundos estados emocionais, sem a expressa e imediata mediação de indicações semânticas de natureza verbal. Este nosso último exercício, que incide na possibilidade potenciadora da *fala* de um personagem a partir dos seus contextos e motivos imediatos, recebe assim destes dados a sua primeira sustentação. Porém uma última questão é ainda necessária ser colocada. Como pode um personagem, para lá das corroborações da representação e da música, e, por conseguinte, particularmente pela *fala*, conduzir-nos aos estados emocionais profundos? Possui a linguagem verbal o mesmo tipo de poderes que lhe permitam dirigir-se à profunda interioridade emocional? Pode a linguagem verbal apresentar competências emocionais profundas, *análogas* às da representação performativa, ou às das frases musicais? O que está para lá da imediata e incontornável qualidade semântica do verbo na linguagem?

Comecemos por lembrar que, o pensamento verbal não preenche todas as formas, quer de linguagem quer de pensamento, revelando-se, tão somente, como uma das formas de ambos os processos mentais, isto é, existe ‘pensamento’ *aquem* verbo. Assim aprendemos com Lakof, Johnson, e Damásio. Pensamos, porém, que é em *Pensamento e Linguagem*¹⁰¹ de Lev Vygotsky, que nos são facultados os dados empíricos que melhor se adequam à explicitação e compreensão da nossa última questão.

Para Vygotsky a ‘emoção’ é o fenómeno que, escapando ao controlo exterior (periferia), se deslocaria para o interior (centro) humano. Neste *deslocamento* de ‘fora’ para ‘dentro’, a linguagem verbal começaria como processo exterior culminando em processo de *linguagem interior*, linguagem onde a imaginação se consoma em “jogo interiorizado” (Vygotsky, 2007, p. 30). É deslocando-se para dentro, para a *interioridade*, que os processos concernentes à linguagem entram em *interacção* com outros processos, consagrando interiormente o plano da *interactividade*, ou, melhor da *interfuncionalidade* da linguagem. É neste sentido que Vygotsky, assinala que não parece existir só uma base psicológica, capaz de delimitar a ligação de todas as formas de linguagem ao pensamento verbal, ou seja, o pensamento, enquanto movimento reflexivo capaz de estabelecer uma relação entre duas

‘realidades’ distintas, pode ocorrer sem a participação das ‘imagens’ ou ‘movimentos verbais’ inevitáveis ao uso e constituição, do verbo, o mesmo é dizer, da palavra.

“E devemos igualmente fazer notar que a linguagem que funciona em termos emocionais-expressivos, ou a linguagem de tonalidade lírica, dificilmente podem ser associadas com a actividade intelectual no verdadeiro sentido do termo [quer dizer, associadas ao puro exercício verbal racional, lógico e deliberativo].” (2007, p. 138)

Vygotsky vai mesmo mais longe ao sustentar que no adulto, “a fusão do pensamento e da linguagem é um fenómeno limitado cuja relevância se limita ao domínio do pensamento verbal.” (2007, p. 139). A racional interacção social, que se reconheça baseada numa *transmissão intencional da experiência e do pensamento* humanos, reclama sempre um *sistema* e seus ‘correlativos’ *meios*. A racional interacção social é impossível sem signos, e, no decurso da sua articulação, é também impossível ante a falta de ‘um’ *sentido* (Vygotsky, 2007). Para que seja possível ser comunicada uma *experiência*, ou outro qualquer *conteúdo da consciência*, os signos, *quaisquer que estes sejam*, têm de se reconhecer associados a *uma classe ou grupo de fenómenos* que lhes corresponda, produzindo *por*, e *nessa* correspondência, o imprescindível *sentido*.

A confusão em torno da noção de *linguagem interior*, surge de início pela sua directa associação à memória verbal, a capacidade para decorar um texto e reproduzi-lo posteriormente na memória. No sentido em que a noção de linguagem interior acabou de ser exposta, ela difere apenas da noção de linguagem exterior por corresponder a uma outra *representação* dos mesmos objectos (verbais) em que se constitui, quando, na verdade, a linguagem interior deve distinguir-se, por se constituir nos *próprios objectos*, isto é, por se constituir numa espécie de *imagens da memória*, através das quais o mundo se faz representar, *imagens de natureza óptica, motora ou sintética* (Vygotsky, 2007). Embora a memória seja uma das características que define a linguagem interior, o ‘conteúdo’ de um qualquer conceito *não se esgota na memória*, e como tal, não autoriza somente a implicação directa da linguagem interior à memória, isto é, a linguagem interior não é *memória*, “*a linguagem interior é uma formação psicológica que tem a sua própria natureza.*” (Vygotsky, 2007, p. 332).

A *linguagem interior* apresenta-se, assim, como *uma forma realmente original da actividade da linguagem*, cujas características são próprias e que, apesar da sua singularidade,

não deixa de manter complexas relações com outras formas de linguagem. Temos aqui que lembrar, contudo, que para Vygotsky, a linguagem é, antes de tudo, um poderoso ‘sistema’ de *instrumentos*, que opera através do que designa por ‘Primeiro Sistema de Sinalização’, “a usar inicialmente na fala, mas, cada vez mais, e à medida que a interioridade se completa, na percepção, na memória, no pensamento e na imaginação, e até mesmo no exercício da vontade.” (Vygotsky, 2007, p. 31). É o que significa a deslocação da linguagem verbal em direcção à interioridade.

A proximidade conceptual e funcional entre *linguagem poética* e *linguagem interior* é também constatável na própria formulação de Vygotsky sobre a noção de linguagem interior quando sustenta sermos sempre capazes de “expressar o pensamento sem termos necessidade de o revestir de palavras precisas.” (Vygotsky, 2007, p. 356).

No âmbito ‘semântico’ imputado à linguagem interior Vygotsky estabelece a existência de três características fundamentais (significado, significação e sentido). Estas características não têm asserção isolada só se compreendendo conjuntamente e em interconexão, formando assim uma ‘*semântica original*’, a semântica da linguagem interior.

A descoberta da preponderância do *sentido* da palavra, sobre a ‘significação’ da palavra, conduziu Vygotsky à distinção entre ‘sentido’ e ‘significação’ da palavra. O *sentido* pode ser devidamente definido como “o agregado de todos os factos psicológicos que surgem na nossa consciência por efeito da palavra.” (Vygotsky, 2007, p. 359), e por esta razão, o sentido pode ser compreendido como uma espécie de *consciencialização*. E é nesta perspectiva que lhe podemos conferir as mesmas potencialidades da música e da representação, pela sua capacidade de nos colocar diante de uma ‘consciencialização’ do sentimento do sublime.

É também por esta razão, a do poder conduzir a uma consciencialização, que Vygotsky afirma que, em última análise, *tudo o que na consciência exista que se relacione com o que a palavra possa exprimir*, se constitui como *sentido real* da palavra. Na linguagem interior as palavras ‘articuladas’ significam sempre *idiomaticamente* (tal como na música ou na representação). Vygotsky afirma mesmo que no processo da linguagem interior, a qualquer momento nos é possível exprimir todas as nossas sensações e pensamentos “e até mesmo um encadeamento reflexivo completo - por meio de uma única palavra.” (Vygotsky, 2007, p. 364).

Por oposição à linguagem exterior, que evidencia um processo de transformação do pensamento em palavra, a linguagem interior demonstra efectivar-se num processo inverso, “um processo que se move de fora para dentro” (2007, p. 365), que nos próprios termos de Vygotsky é descrito como uma *evaporação* da linguagem verbal em pensamento. Não podemos cair aqui, no entanto, em engano. Vygotsky é peremptório, a linguagem ‘verbal’ *não* desaparece pura e simplesmente, quando atinge a sua nova forma interna de linguagem interior: “A consciência não se dissolve e evapora em puro espírito. A linguagem interior é uma linguagem.” (Vygotsky, 2007, p. 365). O que sucede é que, enquanto que na linguagem exterior o pensamento se *corporiza* na palavra, na linguagem interior a palavra *extingue-se* para fazer *nascer o pensamento*.

“Numa medida importante, a linguagem interior é um pensamento que exprime significações puras, mas que, como diz o poeta *em breve nos cansa*. A linguagem interior é um fenómeno dinâmico, instável e fluido que surge momentaneamente entre os pólos mais claramente definidos e estáveis do pensamento verbal - quer dizer, entre a palavra e o pensamento.” (2007, p.365).

Vygotsky inicia a parte final do seu estudo sobre o plano do pensamento, *isolando-o*, pela sua caracterização, em “movimento que se desdobra, cuja função é estabelecer uma relação entre uma qualquer coisa e outra” (Vygotsky, 2007, p. 366).

O fluxo e o movimento do pensamento não é directamente coincidente com o *desenrolar* da linguagem “As unidades do pensamento e da linguagem não se correspondem.” (Vygotsky, 2007, p. 366). Assim, muito embora pensamento e linguagem se manifestem em permanente relação, não se concebem como uma e mesma identidade. Demonstram-se *interconectados* um ao outro por meio de transições e transformações sem, contudo, poderem exactamente sobrepor-se, como é bem demonstrativo e integrante da experiência de qualquer ser humano, o confronto com a frase: “Faltam-me as palavras [para dizer o que penso]!” (Vygotsky, 2007, p. 367), é por isto que se o pensamento e a linguagem fossem totalmente coincidentes na sua estrutura e fluxo, a ocorrência da frase anterior seria impossível.

Desta forma orientados podemos concluir que o pensamento não coincide imediatamente com a expressão verbal, revelando-se, assim, não se constituir por um qualquer *encadeamento* de palavras *singulares*, tal como na linguagem acontece, mas, antes constituir-se estruturalmente por uma *visão simultânea*, de conjunto, *sintética*, enquanto ‘*acto*’ de pensamento. Esta constatação é o que permite a Vygotsky afirmar que:

“*Aquilo que o pensamento contém na simultaneidade desdobra-se na linguagem em termos de sucessão.* O pensamento pode ser comparado a uma nuvem densa que se derrama numa chuva de palavras.” (2007, p. 367), [também ao exercício analítico de Vygotsky não falta beleza poética].

A mais importante declaração de Vygotsky, no que diz respeito ao processo que envolve a compreensão “verdadeira e complexa do pensamento de outrem”, é a afirmação de que tal só se verifica possível mediante a descoberta da “sua base real, afectivo-volitiva.” (2007, p. 368). Mas o ponto fulcral e incontornável que esta questão coloca é que, para podermos aceder à verdadeira complexidade de um pensamento humano, é inevitável a “comunicação imediata das consciências” (2007, p. 368), e, semelhante instante é “uma impossibilidade não só física, mas psicológica.” (2007, p. 368).

Cabe, pois, à *interpretação*, enquanto *instrumento de mediação entre consciências*, o facultar do acesso aos seus 'segredos'. Não esqueçamos, porém, que esta ‘interpretação’ está, como temos vindo a defender ao longo da nossa dissertação, *impregnada* pelas permanentes e extraordinárias características qualitativas somatossensoriais que presidem à constituição da orgânica e estrutural paridade corpo/mente. É neste sentido que comunicação entre consciências se reconhece indirectamente alcançada, quando é internamente mediada pelo pensamento. Esta mediação é feita primeiro através da apreensão das suas *significações*, e, depois, mediante a exposição das significações por meio das *palavras*. Se estudámos que o pensamento e as significações verbais nunca se equivalem directamente, sabemos, contudo, que é precisamente através das significações que, não obstante, se pode aceder à mediação interna e indirecta do pensamento, “A significação é a mediação do pensamento na via para a expressão verbal.” (Vygotsky, 2007, p. 368). O que equivale a dizer que a significação é a qualidade mediadora do movimento da linguagem interior em direcção à sua consumação em linguagem exterior.

Segundo Vygotsky, as origens do pensamento encontram-se na *esfera das motivações* da consciência. Esta ‘esfera’ da consciência, é o lugar das nossas sensações, emoções, afectos, impulsos e interesses, que criam o *pendor afectivo e volitivo* do pensamento, e, é precisamente por este *pendor*, que se acede ao último estágio da investigação que Vygotsky dirige à elucidação da relação entre pensamento e linguagem verbal, e, por conseguinte em direcção ao *pleno sentido* da linguagem verbal.

Recorrendo a uma peça de teatro escrita por Stanislavski, Vygotsky afirma que é na atenta observação do que existe “por detrás de cada réplica de um personagem” (2007, p. 369) que se desvela um *desejo*, votado à sua *volição* (o *acto* de escolha consciente e de motivações específicas, em que se determina uma vontade). Vygotsky afirma que “O que é assim recriado através do método da interpretação concreta é o momento inicial de qualquer acto de pensamento verbal na linguagem viva.” (2007, p. 369). É, portanto, a *revelação*, por excelência, do *subtexto*, intrinsecamente imbricado em cada *enunciado* da linguagem verbal humana.

É pelas razões anteriormente expostas que defendemos que, se fosse nossa finalidade intentar em uma abordagem interpretativa, fundamentada essencialmente a partir dos valores semânticos da fala proferida pelo personagem Salieri, poderíamos encontrar, talvez, dentro dos limites, já se vê, da nossa própria aptidão cultural, relações mais complexas e abrangentes. Dificilmente, porém, poderíamos garantir através destas relações de natureza semântica um fundamento eficaz para as palavras da extraordinária fala de Salieri. Numa muito breve elucidação do que pretendemos dizer, devemos referir que, de acordo com a nossa anterior observação relativa à perfeição formal, em ‘continente’, deste episódio: (00:22:55) - “*On the page it looked nothing.*” - “*Na página parecia nada*” (nossa tradução); e, por fim, (“*It seemed to me that I was hearing a voice...*”) (00:24:08) - “*...of God.*” - “*Parecia-me estar a ouvir a voz... ...de Deus.*” (nossa tradução). Os conceitos ‘nada’ (*nothing*) e ‘Deus’ (*God*), abrem e fecham, *predicativamente*, o episódio, mas, não de qualquer forma. Esta abertura e fecho da sequência, acontece com os conceitos ‘nada’ e ‘Deus’, proferidos exactamente sobre o mesmo ‘quadro’ cinematográfico: a partitura aberta na estante mostrando a notação musical do adágio da *Gran Partita*. Será por acaso? Não sendo, como acreditamos que não é, é-nos possível, a partir dos seus valores semânticos, uma abordagem hermenêutica que explique a relação de abertura e fecho deste episódio pelos termos verbais ‘nada’, e, ‘Deus’, sobre a mesma imagem? Pode esta explicação hermenêutica justificar o poder e alcance da fala de Salieri, que nos precipita *emocionalmente* em direcção a uma *sensação* de sublime?

Em *O Inumano*¹⁰², no capítulo *O sublime e a vanguarda*, Jean-François Lyotard propõe-nos uma reflexão sobre o sentimento do *sublime*, pela qual somos impelidos a apreendê-lo em relação, precisamente, aos conceitos de *nada* e *agora* na sua correspondência a uma noção de *Deus*. Lyotard pergunta-se, como explicitar este sentimento, que diz

(referindo Kant), não poder ser *mostrado*. Perseverando na sua aspiração refere o ensaio, *Prologue for a new esthetic* de Barnett Baruch Newman, no qual o artista plástico declara não se dedicar à manipulação do espaço ou da imagem, “«...mas sim a uma *sensação* de tempo.»” (Lyotard, 1997, p. 95, nosso sublinhado). Esse tempo, que não possui qualquer relação com o tempo dos sentimentos de nostalgia, dos grandes dramas, ou das associações históricas, é, descobre Lyotard na sua investigação, o *Makon* ou *Hamakon*, que na tradição hebraica significa o ‘ali’, o sítio, o *topos*, o ‘lugar’. Contudo, este mesmo *lugar* é o que na Tora se confere, também, como um dos nomes dados ao *Senhor* ou ao *Inominável*, “Makon significa lugar, mas esse «lugar» é também o nome bíblico do Senhor. É necessário entendê-lo como a expressão francesa «avoir lieu», ou seja: advir.” (1997, p. 95).

Este ‘advir’, enquanto tempo nas telas de Newman, é agora apreendido, presentificado na obra como um ‘agora’ *erradicado do tempo*. Um ‘agora’ em oposição a um *instante presente*, ou seja, o ‘instante agora’ que se situa incessantemente entre o que passa e o que está por vir, isto é, em oposição a um ‘agora’ como êxtase na temporalidade, que dos pensadores místicos como Agostinho, aos filósofos da modernidade como Husserl, se constitui como “...tempo a partir da consciência.” (1997, p. 95). O ‘agora’, puro e simples, que Newman propõe, não tem lugar na consciência. A consciência, como diz Lyotard, “não o pode constituir” (1997, p. 95). Por esta razão afirma que, já que este ‘agora’ não pode ser constituído pela consciência, ele a desampara para acabar por representar, precisamente, o que esta mesma consciência *não* é capaz de *pensar*.

Prosseguindo com Lyotard, ficamos diante de um ‘agora’ que não sendo capaz de ser pensado pela consciência se revela como ‘ocorrência’. Não ocorrência de evento mediático, ou acontecimento de qualquer outra natureza. Apenas fenómeno de ‘ocorrência’ na mais absoluta infinitude de si mesmo. Podemos considerar que, apreender esta ocorrência, é como estar diante do instante suspenso do início de todas as coisas, como numa *imagem* do Big Bang, um “sem anterior” diante de “tudo que está por vir”, o “advir” que, seguindo ainda Lyotard, se constitui como “...:o nada, agora.” (1997, p. 98).

Tal sentimento, pois, é de sentimento que falamos afinal, imanente da contradição que se estabelece na ‘ocorrência’ que é ‘nada’, contradição que se compreende extensível, também, segundo Lyotard, entre “... prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, foi baptizado, ou, rebaptizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de *sublime*.” (Lyotard, 1997, p. 98).

Não nos é difícil compreender que, se este fosse o principal caminho para as potencialidades verbais da narrativa cinematográfica se cumprirem em plenitude, dificilmente poderíamos entender o sucesso generalizado que esta particular fala de Salieri alcançou. A quantidade de conhecimentos especializados que, por esta perspectiva, a partir dos valores semânticos, são necessários à comunicação do *sentido* capaz de veicular o conceito de *sublime* na relação dos termos ‘nada’ e ‘Deus’, observados nos exactos enquadramentos de abertura e fecho do episódio em questão, não está, muito provavelmente, ao alcance imediato da grande maioria dos espectadores, espectadores estes que, com a sua unânime e continuada pronúncia, se tornaram prova do poder e alcance desta particular fala, e sequência, do filme *Amadeus*.

Por esta razão, preferimos inferir que as verdadeiras potencialidades verbais da narrativa cinematográfica, mesmo que inscritas na vertente clássica do cinema, compreendem-se melhor, a partir do seu adequado enquadramento *afectivo-volitivo*. Vimos que, tanto a representação do actor, por meio das suas potencialidades somatossensoriais, tanto a música, pela sua capacidade de se conformar e repercutir na viva interioridade subjectiva humana, podem corroborar *emocionalmente* específicas *intenções semânticas*. E vimos que, compreender verdadeiramente as palavras dos outros é, como nos ensina Vygotsky, compreender o seu pensamento, e compreender o seu pensamento é desvelar o seu *plano interno mais profundo*, isto é, a sua *determinação afectiva e volitiva*.

De acordo com a nossa perspectiva, toda a fala de Salieri no episódio que observamos, se determina em um fim: a expressão do ‘*sublime*, sentimento este que é inscrito por Mozart na formulação de um pequeno fragmento musical em adágio (que até à estreia de *Amadeus*, arriscaríamos, era notoriamente *desconhecido* da grande maioria dos espectadores, e hoje, podemos afirmar, é provavelmente um dos trechos mais conhecidos do compositor). Esta *sensação* do ‘sublime’, defendemos, é a *conformação sensorial e cognitiva*, tal como no início do nosso exercício procurámos definir, de um *referente conceptual* que permite, ‘de um só golpe’ *comunicar*, todo o fundamento estrutural e legitimador, em torno do qual gira o complexo jogo de tensões que conduz o filme, e que, desta forma, nos pode ser oferecido na instantânea plenitude de uma *consciencialização*. Poderíamos até, sem absurdo exagero, dizer que toda a experiência artística desta obra cinematográfica se condensa e entrega, ou seja, se *sintetiza* neste instante.

“- *On the page it looked nothing.*

The beginning simple / almost comic. / Just a pulse - bassoons, basset horns / like a rusty squeezebox. / And then, suddenly / high above it / an oboe / a single note, hanging there, unwavering / until / a clarinet took it over / sweetened it into a phrase / of such delight! / This was no composition / by a performing monkey! / This was a music I'd never heard. / Filled with such longing, such unfulfillable longing.

It seemed to me that I was hearing a voice / of God.”

[“- Na página parecia nada.

O princípio simples / quase cómico. / Apenas um pulsar - fagotes, clarinetes-tenor / como um harmónio enferrujado / E então, de súbito / bem no alto / um oboé / uma única nota, suspensa, incessante / até que / um clarinete a substituiu / suavizando-a numa frase / de tanto encanto / Esta não era uma composição / de um macaco de circo / Esta era música como eu nunca tinha ouvido / Plena de um tal anseio / de um tão irrealizável anseio.

Parecia-me estar a ouvir a voz / de Deus.” (nossa tradução)]

Assim, no âmbito da experiência artística cinematográfica, de acordo com a perspectiva que procuramos defender, qualquer proposta semanticamente orientada, querendo dizer, somente entregue às potencialidades e valores semânticos das suas componentes verbais, dificilmente poderia ser reconhecida como sendo capaz de produzir a sensação de sublime que procuramos apontar. Porém, tudo aquilo que, neste exacto momento, *simultânea* e *concomitantemente*, orbita em torno, e constitui, esta específica fala, é ‘concebido’ com o propósito de estabelecer o próprio estado afectivo-volitivo do personagem, que se ‘formaliza e actualiza’ no episódio, como *força, contextura e valor* da fala, lhe permitindo, assim, que o seu objectivo semântico de significação se cumpra, mas, agora, na plena profundidade do seu *sentido*. Isto quer dizer que somos instigados pelos ‘complementos cinematográficos’ da fala (música, performance interpretativa, etc.,) a um nível de desempenho emocional, e *não* essencialmente racional, desempenho pelo qual deixamos de ter necessidade de apreender o sentido da fala somente a partir do conteúdo semântico dos seus elementos verbais, pois, tudo agora se condensa em *síntese sensorial e cognitiva*, que, apesar de conduzida pela palavra, se oferece ao desempenho perceptivo da actividade espectral como *consciencialização*.

Contudo, o que nos parece não poder ser negado, no específico caso deste episódio cinematográfico a que nos reportamos, é que, auxiliada pelos seus valores semânticos, sem a condução desta específica fala de Salieri, magistralmente concebida por um declarado conhecedor da obra mozartiana, dificilmente poderíamos ser transportados ao intenso nível de

desempenho emocional que esta sequência cinematográfica nos proporciona. Peter Shaffer, como poucos têm sido capazes, soube mostrar-nos, desta forma, as verdadeiras potencialidades verbais da narrativa clássica cinematográfica. Considerando a reflexão que procuramos levar a cabo a partir deste particular caso, se somos compelidos a reconhecer que as potencialidades verbais de uma fala não existem por si só, não é menos verdade, no parecer que nos é acessível, que sem elas nunca este episódio se cumpriria em tão grande poder e alcance, no âmbito de um efeito cinematográfico de extraordinária profundidade emocional. As potencialidades verbais da narrativa clássica cinematográfica, revelam-se, deste modo, como qualquer outro dispositivo cinematográfico, *não* como impedimentos, mas como verdadeiras componentes potenciais, aptas à sua exploração orientada pelas características dos modelos de síntese sensorial e cognitiva.

Com esta reflexão em torno das potencialidades verbais da linguagem, e da sua capacidade participativa na constituição de um estado de *consciencialização*, como processo de apreensão do *sentido profundo* da experiência artística cinematográfica, devemos reconhecer que, a ‘fala’, tal como a ‘música’, ou a ‘performance do actor’, ou ainda, a fotografia, a luz, o cenário, etc., todos compreendidos como dispositivos conceptuais e formais ao serviço da experiência artística cinematográfica, não podem reclamar, entre si, senão *estatutos* distintos, e não, necessariamente, exclusivos, estatuto de exclusividade pelo qual se poderia estabelecer uma qualquer prévia e arbitrária hierarquia de uns dispositivos em relação a outros. Todos estes dispositivos, são sempre, nos limites das suas possibilidades, mediadores de algo que lhes antecede e lhes é bem superior, e que, no fundo, é o que lhes atribui a valência poética e estética cinematográfica que possuem: *a determinação afectivo-volitiva que lhes serve de enquadramento, e que, efectivamente, permite a actualização das suas potencialidades de comunicar o pleno sentido do seu contributo*. O segredo da sua participação reside, pois, tal como nos ensinou Eisenstein, *não* no seu exercício em *arranjos ruidosos*, “mas sim contando a sua calculada força de expressão. [pois] A arte consiste precisamente em saber onde o assunto deve ser dado.”.

Conclusão

No âmbito da sua caracterização cinematográfica, toda e qualquer *imagem* audiovisual é percebida pela ‘indissociabilidade’ da nossa mente e corpo. Enquanto *objecto* conceptual e formal intencionalmente construído, que se torna *evento* expressivo de uma concreta realidade sócio-histórica que nos é externa, a imagem cinematográfica, porque é *internamente conformada*, faz, na inextricável paridade ‘corpo/mente’, *interagir multidimensionalmente* uma série de *estruturas congénitas*, transversais à espécie humana. Estas estruturas congénitas que regulam padrões visuais, auditivos, sensoriomotores, emocionais e disposicionais, regulam, em suma, a *inter-relação de padrões sensoriais e cognitivos*, constituindo, pela realidade da sua interacção interna, o que efectivamente designamos por *ver* cinema. Por esta inequívoca constatação, se percebe, afinal, que ‘ver’ cinema é, na verdade, *experienciar* cinema. Legitima-se, deste modo, a perspectiva reflexiva que defende uma verdadeira transposição de uma ultrapassada condição passiva do ‘ver’, para uma actual condição activa do ‘experienciar’, como uma qualidade intrínseca à experiência cinematográfica.

Partindo de um exercício analítico contextualizado no espaço da reflexão humanística, que reconhecendo e respeitando a diacronia dos seus projectos distintos, procurou observar, sincronicamente, as aspirações poéticas e estéticas de duas vertentes nucleares cinematográficas, vertentes que sugerimos generalizar subsumidas pelas designações de clássica e experimental, foi-nos possível constatar, pelo decurso evolutivo que tem visado o cumprimento das suas distintas aspirações técnico-artísticas, que ambas culminam, na verdade, em uma coincidente proposta de legitimação e permanente *actualização*, de uma afirmação fundamental inscrita na própria essência da arte cinematográfica: a de que - e em clara oposição ao projecto de entretenimento de ‘massas’ afecto à exploração industrial do cinema - na procura da sua conformação mais genuína e profunda, que não perde de vista o objectivo ‘artístico’ da sua adequação subjectiva à actividade perceptiva do comportamento espectral, é sempre possível reconhecer, independentemente dos géneros cinematográficos, na complexa estrutura congénita da emoção, e não obrigatoriamente na elaborada tradução sentimental da sua conformação sócio-

histórica, sólidos fundamentos que consagram a emoção como uma das componentes nucleares da correlação poética e estética, mais potenciadoras e valorativas da experiência artística cinematográfica.

Observámos que as primeiras propostas cinematográficas, que surgem a partir dos finais do século XIX, coincidem, cronologicamente, com a confirmação e desenvolvimento de uma ‘moderna’ concepção científica sobre o funcionamento da actividade perceptiva. Esta nova concepção das ciências experimentais, doravante, descreve os processos fisiológicos da percepção humana a partir de formas exemplares de síntese. Coincidindo também, cronologicamente, neste mesmo período, assistimos à confirmação e registo da natureza idiopática de um específico fenómeno da actividade da percepção sensorial, a sinestesia, fenómeno este que rapidamente adquire um estatuto de relevo no âmbito do exercício poético desta época.

Não restringindo o seu desenvolvimento técnico-artístico a nenhuma vertente ou género, as aspirações poéticas e estéticas do exercício cinematográfico herdaram da concepção científica dos modelos de síntese, muito da sua orientação desenvolvimental. De tal forma se vai reconhecendo e impondo, paulatinamente, esta herança histórica e científica, que impregna os fundamentos técnico-artísticos da correlação concepção/recepção cinematográfica, que, por fim, já em pleno século XX, surgirão as condições sócio-históricas adequadas à inspiração de uma nova designação do exercício poético e estético dirigido à ‘reinvenção’ da experiência fílmica. É desta forma, que refuta o cunho do acaso, que vemos surgir uma nova perspectiva conceptual e formal inspirada pela noção de sinestesia, que acabará por propor ao exercício poético e estético, correlativo à concepção e recepção do filme, esta condição fenomenal da percepção humana como referente conceptual da ‘moderna’ experiência artística cinematográfica.

Esta nova perspectiva conceptual e formal imputada ao desempenho poético e estético cinematográfico que, em 1970, se propõe oficialmente com a designação de *Synesthetic Cinema* - Cinema Sinestético - foi, de facto, do ponto de vista da exploração prospectiva, que o seu dedicado trabalho criativo levou a cabo, de inequívoca importância. A sua marca, que consistiu na persistente *recusa* da tradicional fórmula dramática da narrativa clássica, de características essencialmente sentimentais, resulta em um excepcional e abnegado trabalho de pesquisa, exploração e realização que, se dedicando ao aprofundamento das potencialidades técnico-artística de outras componentes conceptuais e formais não tão

evidenciadas pela comum exploração cinematográfica, acaba por desencadear novas e potenciadoras descobertas que conduzem ao desenvolvimento da experiência fílmica em geral.

O legado desta intensa exploração técnico-artística do medium cinematográfico, sustentado pela sua própria actualização em obra, ou, se preferirmos, em filme, culminou na evidenciação de que, considerado na substância da sua cinemática natureza espaço-temporal, o carácter artístico cinematográfico, enquanto elemento essencial, potenciador e valorativo da obra ‘filme’, *não* só não dependia, em absoluto, das tradicionais estratégias dramáticas da narrativa clássica de linear concatenação, como, pelas suas descobertas no âmbito disciplinar correlativo da poética e da estética do cinema, permitiu uma reestruturação destas mesmas estratégias, conduzindo-as, no vasto contexto da sua exploração cinematográfica, à possibilidade da sua concepção de forma cada vez mais eficaz e dirigida, potenciando, para lá das suas anteriores possibilidades, a condição da sua expressão verbal com um renovado alcance e poder emocional.

Para a reflexão teórica humanística dirigida às questões técnico-artísticas do cinema, este é, sem dúvida, um sólido contributo que se pode reconhecer inscrito na poética e estética cinematográfica, contributo que, sem dúvida, recebe das novas perspectivas práticas e conceptuais inspiradas pela noção de sinestesia a razão do seu fundamento. Para o contexto geral da experiência artística cinematográfica, este contributo pode reconhecer-se hoje, cada vez mais inscrito e explorado, dimensionando, em horizontes cada vez mais vastos e ecléticos, os termos correlativos da concepção e recepção do filme. A explicitação dos termos em que este contributo toma forma e se desenvolve, foi o que constitui a razão dissertativa que procurámos levar a cabo, a partir do estudo da *sinestesia como dimensão na poética e na estética cinematográfica*.

Notas bibliográficas.

- ¹ Leia-se a propósito desta perspectiva reflexiva implicando o termo científico, Santos, Boaventura de Sousa, (2007), *Um discurso sobre as ciências*, Edições Afrontamento, Lisboa.
- ² Cytowick, Richard E., (2002), *Synesthesia a Union of Senses*, MIT Press, Massachusetts.
- ³ Luria Alexander (1968), *O caso do homem que memorizava tudo: um pequeno livro sobre uma grande memória*, Relógio D'Água, Lisboa.
- ⁴ Citações de Solomon S. no livro de Luria, de 1968, in, Cytowick, R., E., (2002), *Synesthesia. A union of senses.*, Bradford book, MIT press, England, p. 104, nossa tradução.
- ⁵ Sevilla, Alicia, C., (2006) *Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes*, Departamento de Psicología Experimental y Fisiología del comportamiento, Universidade e Granada.
- ⁶ Schrader, Ludwig, (1975) *Sençación y Sinestesia, Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, espanhola y francesa*, Editorial Gredos, Madrid.
- ⁷ Entre outros possíveis, já que em Pessoa não há menores: "O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente. Passo numa rua. Não vejo nada, ou antes, olhando tudo, vejo como toda a gente vê. [.../...] [.../...] Passo numa rua. De uma padaria sai um cheiro a pão que nauseia por doce no cheiro dele; e a minha infância ergue-se de determinado bairro distante, e outra padaria me surge daquele reino de fadas...", Soares, Bernardo, (2007), *Livro do desassossego*, Alma Azul, Lisboa, p. 70.
- ⁸ Basbaum, S. R., (2002), *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossomia*, Annablume Editora, São Paulo.
- ⁹ Faure, Elie, (2010), *Função do cinema e das outras artes*, Texto&Grafia, Lisboa
- ¹⁰ Eisenstein, S., M., (1974), *Da revolução à arte da arte à revolução*, Editorial Presença, Lisboa
- ¹¹ Moritz, William. Lecture notes, WRO99, Media Art Biennale. Wrodaw, Poland: 1999, *The Absolute Film*, Acedido a 15 de Agosto, 2010 em: <http://www.iotacenter.org/visualmusic/articles/moritz/absolute>
- ¹² Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York. Retirado a 2 de Julho de 2009 em: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html.
- ¹³ Langer, Susanne, K., (1937) *An Introduction to Symbolic Language*, George Allen & Unwin LTD., London, p. 33, nossa tradução.
- ¹⁴ Eliade, Mircea, (1983), *O Sagrado e o Profano, A essência das religiões*, Edição Livros do Brasil, Lisboa
- ¹⁵ Lakoff, G., Johnson, M. (1999), *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, New York.
- ¹⁶ Lakoff, George, (1987), *Women, Fire and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*, Univ. Chicago Press, Chicago
- ¹⁷ "O axioma básico do empirismo, para os latinos expressava-se assim: "Não há nada no espírito [no entendimento] que não tenha estado antes nos sentidos". Roger-Pol Droit, explica, assim, o que é o empirismo, afirmando-o como a principal ferramenta do filósofo do séc. XVIII, David Hume, e que iria (a Hume), permitir-lhe desenvolver uma nova forma de cepticismo, que este defenderá no seu tratado *Investigação sobre o entendimento humano*. Droit, Roger-Pol, Colecccão gandes filósofos, in, Hume, *Investigação sobre o entendimento humano. Diálogos sobre a religião natural*. Prisa Innova, S.l., 2008, Lisboa, p.XX-XXI.
- ¹⁸ Damásio, António, (2000), *O sentimento de si, O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Publicações Europa-América, Mem-Martins.
- ¹⁹ Aristóteles, *De sensu et sensibili*, Acedido a 1 de Dezembro, 2010 em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ArisSens.html>. Nossa tradução
- ²⁰ Aristóteles, *De Anima*, II, em Schrader, Ludwig, (1975) *Sençación y Sinestesia, Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, espanhola y francesa*, Editorial Gredos, Madrid, p. 97.
- ²¹ Damásio, António, (2010), *O Livro da Consciência, A construção do cérebro consciente*, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 124.

²² Em todos os casos é necessário assinalar que “Todos os sentidos geram o mesmo tipo de sinais eléctricos [...] Depois da transdução não existe uma particularidade no sinal neuronal que os marque como pertencentes a um ou outro sentido.” (Mather, 2006, p. 15). Como é possível, então, ao cérebro humano *perceber* que diferentes estímulos recebidos do ambiente correspondam a diferentes experiências sensoriais. “As diferenças entre os sentidos não é reflectida pela natureza própria dos sinais sensoriais, mas pelo destino de localização no cérebro recebem.” (Mather, 2006, p. 15). Os sinais das distintas modalidades sensoriais alcançam diferentes áreas de recepção cortical e é este diferente destino de localização cerebral dos estímulos processados que lhes atribui as características distintivas das *qualidades* sensoriais, in, Mather, George, (2006), *Foundations of Perception*, Psychology Press Taylor & Francis, New York.

²³ “Que relação há entre visão e audição, entre cor e palavra, entre odor e sonoridade? Não se relacionam entre si nos objectos. Mas afinal, o que são essas propriedades nos objectos? Não são mais que impressões sensíveis, em nós; e, enquanto tal, não é verdade que confluem todas numa unidade? Somos um *sensorium commune* pensante, que é impressionado por vários lados. [...] A todos os sentidos está subjacente o sentir físico. Ora isto confere logo a todas as sensações um laço tão interno, tão forte e indizível, que dessa *união* resultam fenómenos mais espantosos.”, Herder, Johann Gottfried, (1987) *Ensaio sobre a origem da linguagem*, Edições Antígona, Lisboa, p. 83; tradução do alemão por José M. Justo.

²⁴ Damásio, António, (2000), *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, p. 179.

²⁵ Vulpian, Alfred, “Moelle épinière (Physiologie)”, en Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Médicales, Directeur A. Dechambre, Deuxième série, vol. 8, Paris, 1874, p. 527. Citado por Schrader, Ludwig, (1975) *Sençación y Sinestesia, Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, espanhola y francesa*, Madrid, Editorial Gredos, versão espanhola, p. 77, nossa tradução.

²⁶ Os dados para a breve contextualização histórica da forma já especializada da sinestesia foram proporcionados pela informação sobre a sinestesia, acedida a 15 de Novembro, 2010, em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Synesthesia>.

[History_of_synesthesia_research](#).

²⁷ Crary, Jonathan, (1995), *Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century*, em, Charney, L., Schwartz, V., L., (1995), *Cinema and the invention of modern life*, Univ. Califórnia Press, Berkeley.

²⁸ “Quanto à sensação propriamente dita estão manifestamente conectadas à sua causa exterior, e, embora a intensidade da sensação não possa ser definida pela magnitude da sua causa exterior, existe indubitavelmente uma relação entre estes dois termos.”, in, Bergson, Henri, *Time and Free Will - An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Acedido a 11 de Outubro, 2010 em: <http://www.scribd.com/doc/6701622/Bergson-Time-and-Free-Will-An-Essay-on-the-Immediate-Data-of-Consciousness#fullscreen:on>. Nossa tradução.

²⁹ Bergson, Henri, (1999), *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Martins Fontes Editora, São Paulo, p.24

³⁰ “*Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido pelo corpo.*” Bergson, Henri, (1999), *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Martins Fontes Editora, São Paulo, p.12.

³¹ Segundo Bergson “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais do que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção tem esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda a espécie.” (1999, p 30). São precisamente estas lembranças, tomadas como acidentes pessoais, que impregnam, de forma impessoal a percepção, dotando-a com capacidade de se situar na base do nosso conhecimento das coisas. Por desconhecermos esta natureza da percepção, estamos incapazes de nela distinguir o que lhe acrescenta ou suprime a memória. Assim a percepção é inteiramente entendida como “uma espécie de visão interior e subjectiva que só se diferencia da lembrança por sua maior intensidade.” (1999, p 31). Por mais breve que nos seja possível supor uma percepção, ela não pode evitar ter uma duração. Por muito curta que esta duração seja ela implica, por sua vez, um consequente esforço da memória “que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos.” (1999, p 31). “Mesmo a ‘subjectividade’ das qualidades sensíveis, como procuraremos demonstrar, consiste sobretudo em uma espécie

de contracção do real, operada por nossa memória. [...] Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela recobre uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjectivo do nosso conhecimento das coisas;" (1999, p 31), Bergson, Henri, (1999), *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Martins Fontes Editora, São Paulo.

³² "Escolhi o termo *observador* principalmente pela sua ressonância etimológica. Tal como *spectare*, a raiz etimológica de "espectador", a raiz de "observar" não significa literalmente "olhar para". O termo espectador carrega, também, conotações específicas, especialmente no contexto cultural do séc. XIX, que prefiro evitar - nomeadamente, a que se refere àquele que, passivamente, 'olha para' um espectáculo, tal como numa galeria de arte ou num teatro. Num sentido mais pertinente para o meu estudo, *observare* significa "conformar a nossa acção de acordo com", tal como no cumprimento de regras, códigos, regulamentos e práticas." Cray, Jonathan, (1994), *Thecnics of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Massachusetts, p. 5-6.

³³ Langer, Susanne, K., (1937) *An Introduction to Symbolic Language*, George Allen & Unwin LTD., London

³⁴ De acordo com Susanne Langer, Bertrand Russel dá-nos uma excelente noção sobre um tipo de *forma* que, embora dirigido à noção de *forma* no contexto da linguagem verbal, nos é particularmente útil, por possuir a virtude nos fazer perceber o amplo significado do que representa a noção de *forma*. "Cito a passagem fundamentalmente porque mostra claramente a distinção entre forma e conteúdo em uma frase, e a relação da forma com a estrutura, ou disposição das partes." "Em todas as proposições e em todas as inferências existe, para lá do assunto particular considerado, uma certa *forma*, um modo pelo qual os constituintes de uma proposição ou inferência são colocados juntos. [...] Assim a forma não é tanto um constituinte, mas sim o modo como os constituintes são relacionados..." Langer, Susanne, K., (1937) *An Introduction to Symbolic Language*, George Allen & Unwin LTD., London, p. 32, nossa tradução.

³⁵ Eco, Umberto, (2001), *Semiótica e filosofia da linguagem*, Instituto Piaget, Lisboa

³⁶ Langer, Susanne, K., (1937) *An Introduction to Symbolic Language*, George Allen & Unwin LTD., London, p. 36, nossa tradução.

³⁷ Na perspectiva dos interesses contextualizados pelo trabalho que aqui desenvolvemos, devemos lembrar como exemplo de correcção da nossa afirmação, o trabalho de divulgação científica que tem vindo a ser desenvolvido pelo neurocientista António Damásio, sobretudo mais evidente na sua obra *Ao encontro de Espinosa*. Nele filosofia e neurofisiologia partilham com frequência a estrutura argumentativa.

³⁸ Deleuze, Gilles, (1992), *O que é a Filosofia?*, Editorial Presença, Lisboa

³⁹ Francastel, Pierre, (2000), *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, Livros do Brasil, Lisboa.

⁴⁰ Francastel, Pierre, (1998), *A Imagem, A Visão e A Imaginação*, Edições 70, Lisboa

⁴¹ A intenção expressa Francastel é a de "examinar a forma como o sistema figurativo das sociedades ocidentais, que durante cinco séculos impuseram a sua maneira de viver e de pensar, conseguiu criar um par espaço-tempo no domínio das artes figurativas, precisamente até ao momento em que um novo tipo de homem e de sociedade procura definir, diante dos nossos olhos, novos poderes e novos esquemas de representação, individuais e colectivos, do espaço e do tempo." (Francastel, 1998, p. 94)

⁴² Vilela, Mário Augusto do Quinteiro, (2005), *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, p. 26.

⁴³ Parret, H., (2001), "A intersemiotividade das correspondências artísticas e das afinidades sensoriais.", in: *Revista de Comunicação e Linguagens n°29: O campo de Semiótica*, org. de Babo, M. A. e Mourão, J. A., Relógio D'Água/CECI, Lisboa.

⁴⁴ Parret, H., (2001), "A intersemiotividade das correspondências artísticas e das afinidades sensoriais.", in: *Revista de Comunicação e Linguagens n° 29: O campo de Semiótica*, org. de Babo, M. A. e Mourão, J. A., 2001, Relógio D'Água/CECI, Lisboa.

⁴⁵ Damásio, António, (1995), *O erro de Descartes, Emoção, razão e cérebro humano*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, p. 83.

⁴⁶ Cole, J., *Foreword to the second edition*, em Cytowick, R., E., (2002), *Synesthesia. A union of senses.*, Bradford book, MIT press, London, p. XII, nossa tradução.

-
- ⁴⁷ Cole, J., *Foreword to the second edition*, em Cytowick, R., E., (2002), *Synesthesia. A union of senses.*, Bradford book, MIT press, London, p. XIII, nossa tradução.
- ⁴⁸ Damásio, António, (2010), *O Livro da Consciência, A construção do cérebro consciente*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- ⁴⁹ Martinet, M. (1981) *Teoria das Emoções*, Moraes Editores, Lisboa.
- ⁵⁰ Estrutura neuronal que serve como *locus* de processamento, situado na bifurcação do trajecto que é efectuado pelo estímulo visual, desde a retina ao lobo occipital do córtex cerebral.
- ⁵¹ Excerto de uma conferência do psiquiatra e psicólogo, investigador na área da neurobiologia, Manfred Spitzer, citada por, Hanenberg, P., Brandt, P., A., Abrantes, M., A., (2005) *Cognição, Linguagem e Literatura, Contributos para uma Poética Cognitiva*, cadernos do cieq nº16, org. Abrantes, M., A., Hanenberg, P., Centro Universitário de Estudos Germanísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 14.
- ⁵² Eco, Umberto, (2008), *A definição da arte*, Edições 70, Lisboa.
- ⁵³ Luigi Chiarini, 1900-1975, crítico, teórico e cineasta.
- ⁵⁴ Damásio, António, (2003), *Ao encontro de Espinosa, As emoções sociais e a neurobiologia do sentir*, Publicações Europa-América, Mem-Martins.
- ⁵⁵ Bergson, Henri (1999), *Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Martins Fontes, São Paulo
- ⁵⁶ James, William, (1985), *Psychology, The Briefer Course*, University of Notre Dame Press, Indiana.
- ⁵⁷ Damásio, António, (2010), *O Livro da Consciência, A construção do cérebro consciente*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- ⁵⁸ Faure, Elie, (2010), *Função do cinema e das outras artes*, Texto&Grafia, Lisboa.
- ⁵⁹ Eisenstein, S., M., (1974), *Da revolução à arte da arte à revolução*, Editorial Presença, Lisboa
- ⁶⁰ Ball, Philip, (2010), *Music Instinct: how music works and why we can't do without it*, The Bodley Head, London.
- ⁶¹ Lukács, Georg, (1967), *Estética. La peculiaridad de lo estético. 4. Cuestiones liminares de lo estético*, Barcelona, Ediciones Grijalbo.
- ⁶² Eisenstein, Sergei M., (1958), *Argumentos e planificações*, Cinecultura, Lisboa
- ⁶³ Numa concepção mais próxima dos neo-platonistas o monismo é uma "doutrina que procura conciliar a formulação filosófica e a intuição mística, tendo como objectivo a compreensão da essência unitária da realidade.", fonte: Dicionário Houaiss da língua portuguesa, entrada em monismo, p. 2529.
- ⁶⁴ Moritz, William. Lecture notes, WRO99, Media Art Biennale. Wrodaw, Poland: 1999, *The Absolute Film*. Acedido a 15 de Agosto, 2010 em: <http://www.iotacenter.org/visualmusic/articles/moritz/absolute>
- ⁶⁵ Os concertos de Brandenburg, são um conjunto de seis concertos instrumentais apresentados por J. S. Bach, em 1721, ao marquês de Brandenburg Christian Ludwig, em http://en.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_concertos.
- ⁶⁶ Para uma aprofundada sustentação do termo *medium* na perspectiva que adoptamos consultar Rodowick, D., N., (2007) *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Massachusetts.
- ⁶⁷ Larry Cuba foi o responsável pelos gráficos computadorizados da animação "Death Star" mostrada no filme *Star Wars Episod IV: A New Hope* de 1977, em: http://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Cuba
- ⁶⁸ Eliade, Mircea, (1983), *O Sagrado e o Profano, A essência das religiões*, Edição Livros do Brasil, Lisboa.
- ⁶⁹ Export, Valie (2003), *Expanded Cinema as Expnaded Reality*, Acedido a 5 de Setembro, 2010 em: http://www.sensesofcinema.com/2003/28/expanded_cinema/
- ⁷⁰ "E assim se deveriam aproximar as artes umas a outras e procurar pontes entre elas. As estátuas animam-se, quiçá, tornando-se pinturas, as pinturas se podem converter em poesias, as poesias em música e, quem sabe, uma música sagrada tão magnífica ascenderia, outra vez, como templo em direcção ao alto.", A. W. Schlegel, *Die Gemälde*, citado segundo Franz Rauhut em, *Die Idee der Einheit oder Verwandtschaft und der Vereinigung oder Verschmelzung der Künste*, em *Wiss. Zeitschr. der Karl-Marx-Universität, Leipzig*, 6, 1956/57, in, Schrader, Ludwig, (1975) *Sençación y Sinestesia, Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la*

valoración de los sentidos en las literaturas italiana, espanhola y francesa, Madrid, Editorial Gredos, p.36, versão espanhola, nossa tradução.

⁷¹ Export, Valie (2003), *Expanded Cinema as Expanded Reality*, Acedido a 5 de Setembro, 2010 em: http://www.sensesofcinema.com/2003/28/expanded_cinema/

⁷² Actualmente a expressão cinema expandido (*expanded cinema*), está relacionada à exploração electrónica das componentes cinemáticas, ao cinema digital e à simulação dos conceitos ‘espaço’ e ‘tempo’, bem como à simulação da *realidade* das diversas ‘realidades virtuais’.

⁷³ Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York. Retirado a 2 de Julho de 2009 em: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html.

⁷⁴ Slavko Vorkapich, "Towards true cinema" in *Film: a montage of theories*. ed. Richard Dyer MacCann (New York: Dutton Paperbacks, 1966), , citação em Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc, p. 172.

⁷⁵ Arnheim, Rudolf, (2002), *Arte e percepção. Uma psicologia da visão criadora*, Pioneira Thompson Learning, São Paulo, p. 386.

⁷⁶ Stan Brakhage, "Metaphors on Vision," ed. P. Adams Sitney, *Film Culture* (Fall, 1963), citação em, Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., p. 91.

⁷⁷ *Ibidem* p. 92.

⁷⁸ Carolee Schneemann, "Snows, " *I-Kon*, ed. Susan Sherman, Vol. 1, No. 5 (New York: March, 1968), citação em, Youngblood, Gene (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., p. 91.

⁷⁹ Para uma lúcida e conclusiva compreensão da noção de contemplação referida no âmbito da obra artística consultar o capítulo 2, *La contemplación de la forma*, em Pareyson, Luigi, (1988), *Conversaciones de estética*, Visor Dis. S. A., Madrid.

⁸⁰ Youngblood, Gene, (1989), *L'Avventura by Gene Youngblood*. Acedido a 5 de Outubro, 2010 em: <http://www.criterion.com/current/posts/828-lavventura>.

⁸¹ *Ibidem*, Youngblood (1989).

⁸² Damásio, António, (2003), *Ao encontro de Espinosa, As emoções sociais e a neurobiologia do sentir*, Pub. Europa-América, Mem-Martins, p. 44.

⁸³ Brown, Peter, (1992), "*Amadeus*" and Mozart: *Setting the Record Straight*, Reprinted from, *The American Scholar*, Vol. 61, Number 1, Winter 1992. Acedido a 16 de Agosto, 2010 em: <http://www.mozartproject.org/essays/brown.html>. nossa tradução.

⁸⁴ Kurowska, Malgorzata, (1998) *Amadeus and it's film adaptation by Milos Forman*, Departamento de Linguística Aplicada e Estudos Culturais, Universidade de Johannes Gutenberg.

⁸⁵ Zaentz, S. (Prod.), Forman, M., (Dir.) Shaffer, P. (Arg.), (2002) *Amadeus. Director's Cut*, [160 min.] U.S., Warner Brothers.

⁸⁶ Jersey, Bill (Prod. e Dir.), (2002), *Prague, Czechoslovakia 1983*, [60 min.], A Quest Production, The Saul Zaentz Company, in, extras na edição em DVD de, Zaentz, S. (Prod.), Forman, M., (Dir) Shaffer, P. (Arg.), (2002) *Amadeus. Director's Cut* [160 min.] U.S., Warner Brothers.

⁸⁷ Lembramo-nos, a este propósito, de um comentário de Pinharanda Gomes na introdução à *Estética* de Hegel, ‘o génio faz o que deve, o talento faz o que pode’.

⁸⁸ Os dados empíricos que nos permitiram uma mais objectiva desambiguação relativa à observação de uma estrutura sincrética ou sinestésica enquadrada no âmbito da comunicação, foram encontrados em Greimas, A., J., Coutés, J., (1986) *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, Classiques Hachette, Paris. Muito embora referidos no espaço da semiologia, estes dados empíricos devem ser observados, e aceites nas possibilidades interdisciplinares do nosso estudo. No âmbito artístico, o critério de *indiscernibilidade* imputado aos diferentes planos de expressão da obra, não sendo um critério atribuível em absoluta exclusividade à noção de sinestesia, corrobora, no entanto, adequadamente, as nossas aspirações teóricas erguidas a partir deste conceito. De acordo com Greimas e Coutés, uma primeira abordagem das semióticas sincréticas colocaria de imediato o problema da *tipologia* das linguagens, implicando o reconhecimento da sua pluralidade definitória, para o qual não existe, propriamente, um consenso de critérios, entre os diferentes grupos e escolas semióticas. O recurso à *pluralidade de linguagens* (sistemas de comunicação) para constituir um ‘texto’ *sincrético*, substitui

uma estratégia 'global' de comunicação sincrética, para aplicar a linearidade do texto nas diferentes substâncias. Para Greimas e Coutés, em certos casos, os processos de *sincretização* podem mesmo *tomar o lugar de verdadeiras sinestésias* (Greimas e Coutés, 1986). Nesta óptica, uma *estratégia sincrética* pode substituir a competência de um só e único 'enunciador', mesmo quando este enunciador se impregna de *actantes* (as forças que participam da acção na estrutura de uma narrativa) muito diversificados. Isto quer dizer que, no âmbito das semióticas sincréticas, ao se considerar o seu *plano de expressão*, este se caracteriza por "*uma pluralidade de substâncias para uma forma única*" (1986, p. 217, nossa tradução), (nunca perdendo de vista, tal como nos dizem os autores, que, a um outro nível analítico, estas mesmas 'substâncias podem já ser, elas próprias, 'formas'.) Nesta perspectiva o 'plano de expressão' das semióticas sincréticas é *plural*, quer dizer *conotativo*. Para os investigadores as semióticas sincréticas parecem melhor adequadas aos estudos das atitudes adoptadas pelas sociedades relativamente às suas linguagens e signos. Por outro lado, no que diz respeito às semióticas sinestésicas, Greimas e Coutés defendem que, admitir uma concreta possibilidade de 'correspondências baudelairianas' (*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*), enquanto objecto semiótico, é partir para a necessidade de se constituir toda uma nova disciplina. Não podendo ser compreendida à luz de uma perspectiva sócio-semiótica, as semióticas sinestésicas devem tomar a seu cargo os projectos que se destinem à "elaboração de uma estética comparada a partir de princípios epistemológicos e metodológicos da teoria semiótica geral." (1986, p. 219, nossa tradução). A tarefa fundamental do estudo semiótico das sinestésias seria, por conseguinte, contribuir para uma melhor compreensão do *raciocínio por analogia*, e, portanto, para uma melhor compreensão do universo poético. Deste modo, procurar-se-ia explicitar as *regras* que subjazem à constituição e desenvolvimento das 'isotopias metafóricas' (iteratividade de 'figuras' que estruturam a homogeneidade discursiva), e que sejam susceptíveis de serem reconhecidas entre si. Para Greimas e Coutés, as sinestésias, enquanto semioses, ou, se preferirmos, semióticas-objecto em curso, caracterizam-se por um plano de expressão "no qual diversas substâncias materiais são suportadas por uma mesma forma" (1986, p. 219, nossa tradução). Dada pelos autores, a referência para esta última afirmação é a do *ritmo*, imputável tanto ao 'espaço', como ao 'tempo', enquanto as duas substâncias materiais, suportadas pela mesma 'forma', neste caso o ritmo. Para estes autores, uma teoria das, 'aspectualidades', das 'intensidades', bem como das 'processualidades' (termos que traduzimos directamente), podem ser entendidas como instrumentos favoráveis à análise das sinestésias. Greimas e Coutés reconhecem possibilidade expressiva de sinestésias semi-simbólicas, constituída a partir de categorias como continuidade/descontinuidade, iteratividade/durabilidade. Nestas categorias apresentadas por Greimas e Coutés, podemos reconhecer, também, uma referência para a proposta etimológica, que já referimos, de H. Parret relativa ao termo sinestesia.

⁸⁹ As legendas colocadas nas imagens resultaram de uma rigorosa transcrição da fala deste personagem extraída do filme *Amadeus*, versão de 1984 de *Director's Cut* de Milos Forman e Peter Schaffer, distribuída pela Warner Brothers.

⁹⁰ Também Edgar Morin não nos permite esquecer tal facto. "A estrela não é só uma actriz. As suas personagens não são só personagens. As personagens de um filme contaminam as estrelas. Reciprocamente, a estrela contamina, ela própria, as suas personagens." Morin, Edgar, (1980), *As estrelas de cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, p. 33.

⁹¹ "Crossmodal (or "cross-modal) perception ocorre quando a percepção envolve interacções entre 2 ou mais modalidades sensoriais distintas. Os exemplos incluem sinestesia, substituição sensorial e o efeito McGurk, no qual a visão e a audição interagem na percepção da fala. A percepção modal cruzada, a integração modal cruzada e a plasticidade modal cruzada do cérebro, tem vindo a ser cada vez mais estudadas nas neurociências com vista a alcançar uma melhor compreensão das propriedades de 'larga escala' e 'longo termo' do cérebro. Temas relacionados com estes estudos são a percepção multisensorial e a integração multisensorial." Acedido a 27 de Julho, 2010, em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Crossmodal>. Nossa tradução.

⁹² Ramachandran, V., S., Hubbard, E., M., *Synaesthesia - A Window Into Perception, Thought and Language*, Journal of Consciousness Studies, 8, No. 12, 2001, pp. 3–34. PDF, retirado a 23 de Março, 2010 em: www.google.com, pesquisa em, *A Window Into Perception, Ramachandran*.

⁹³ Gil, José, (2005), *A imagem nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio D'Água

⁹⁴ A tentação de uma definição precisa do termo estratégia, por si só, representa desde logo uma tarefa complexa que, ante uma incauta reflexão, pode conduzir-nos, simplesmente, à incapacidade de a produzir. Assim prevenidos, preferimos abordar o problema da definição do termo estratégia começando por referir que, qualquer que seja a sua definição, é facilmente constatável não só a ampla abrangência do seu significado, bem como a dificuldade de uma sua sólida restrição disciplinar ou epistemológica. Cada área do conhecimento deve desenvolver a sua legítima, adequada e necessária definição de estratégia, possibilitando assim uma melhor

compreensão da sua função no âmbito da sua respectiva área de conhecimento. O que, muito provavelmente, se pode estabelecer como ponto comum e transdisciplinar em torno da sua definição, talvez seja o facto de possuir como seu ponto nuclear, a persecução eficaz de um objectivo definido com recurso aos mais diversos elementos que lhe são naturalmente correlativos. Nesta perspectiva, quando falamos de *estratégia*, devemos entender um ‘mecanismo’ de disposição, prescrição e ordenamento, dirigido a um fim concreto. No seu dimensionamento pelas potencialidades *sensoriais e cognitivas* o ‘mecanismo’ adquire uma conotação *orgânica*, afastando-o da sua mera *concepção* maquinal, ou meramente programática. Implicando a noção de orgânico na noção de estratégia ficamos, sem dúvida, próximos da noção de estratégia no sentido que Edgar Morin lhe atribui. A estratégia, tal como é concebida por Morin em *O Método. A vida da vida. Vol. II* (1982), está longe de se conceber como um simples processo ‘maquinal’, ou, ‘programático’ de adaptação a um ‘meio’. Edgar Morin incute na natureza da estratégia a sua aptidão para lidar com as incertezas e imprevistos de um meio, o que significa, precisamente, reconhecer-lhe a capacidade de autonomia face a esse meio onde se constitui e opera, correspondendo-lhe. É enquanto actuante na qualidade de ‘autónoma ao meio’, ou seja, para lá somente da sua capacidade de ‘ajustamento à acção’, que a estratégia revela ser, também, uma *transformadora* das circunstâncias do próprio meio onde opera. Aqui, a estratégia, efectiva já a sua participação como a própria “aptidão *inventiva* em acção.” (Morin, 1982, p. 214, nosso itálico). Considerar, pois, uma estratégia *organicamente* conformada, é reflecti-la na sua capacidade de se adequar totalmente à *selecção e integração* do novo, do imprevisto, ‘tocando’ o alcance de uma capacidade antecipativa, onde a estratégia se define como “a arte da acção viva”, *acção* concebida em intercomunicação entre “arte, estratégia, inteligência” obrigando, à escala humana, ao “pleno emprego das qualidades do sujeito” (1982, p. 215).

⁹⁵ Northover, Keith, (2009), *The works of W. A. Mozart for the basset horn: an annotated bibliography including a catalogue discussion and review of Mozart’s works utilizing basset horn and basset clarinet*. Honors Research Project, University of Florida, p.12, nossa tradução.

⁹⁶ Foglesong, Scott, (2009) *Mozart’s Gran Partita at the SFS*. Acedido a 20 de Novembro de 2010 em: <http://www.examiner.com/sf-in-san-francisco/mozart-s-gran-partita-at-the-sfs>. Nossa tradução.

⁹⁷ Elias, Norbert, (1993) *Mozart: a sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, p. 83-84, segundo a fonte, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*. Compilação e comentários de Otto Erich Deutsch, Basileia/Londres/Nova Iorque, 1961, p. 395-397.

⁹⁸ Aristóteles, (2008), *Politica*, Prisa Innova, Lisboa. p. 400.

⁹⁹ Ball, Philip, (2010), *Music Instinct: how music works and why we can’t do without it*, The Bodley Head, London.

¹⁰⁰ Bordieu, Pierre, (2003), *Questões da sociologia*, Lisboa, Fim de Século, p.166. Não nos é desconhecida, no entanto, a posição deste extraordinário sociólogo que declara a música sem função expressiva, por se situar além das palavras. (Bordieu, 2003, p.164), posição esta que não perfilhamos.

¹⁰¹ Vygotsky, L., S., (2007), *Pensamento e Linguagem*, Relógio D’Água Editores, Lisboa.

¹⁰² Lyotard, Jean-François, (1997), *O Inumano*, Editorial Estampa, Lisboa.

Bibliografia

Adorno, Theodor W., (1970) *Teoria estética*, Edições 70, Lisboa.

Agel, Henri, (1972), *O Cinema*, Livraria Civilização, Porto.

Akerman, Diane, (1998), *Uma história natural dos sentidos*, Temas & Debates, Lisboa.

Anscombre, J-C., Bronckart, J-P., Maingueneau, D., (org.) Menendez, F. M., (1997), *Análise do discurso*, Actas do Seminário Internacional da Análise do Discurso, Centro de Linguística de Universidade Nova de Lisboa, Hugin Editores, Lda., Lisboa.

Aristóteles, *Poética*, (2007), Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

Aristóteles, (2008), *Politica*, Prisa Innova, Lisboa.

Aristóteles, *De sensu et sensibili*. Acedido a 1 de Dezembro, 2010 em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ArisSens.html>.

Arnheim, Rudolf, (1989) *A arte do cinema*, Edições 70, Lisboa.

Arnheim, Rudolf, (1997), *Para uma psicologia da arte & arte e entropia*, Dinalivro, Lisboa.

Arnheim, Rudolf, (2002), *Arte e percepção. Uma psicologia da visão criadora*, Pioneira Thompson Learning, São Paulo.

Aumont, J., Marie, M., (2004), *A Análise do Filme*, Texto&Gráfica, Lisboa.

Aumont, J., Marie, M., (2009), *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Texto&Gráfica, Lisboa.

Aumont, Jacques, (2008), *O Cinema e a Encenação*, Texto&Gráfica, Lisboa.

Aumont, Jacques, (2009), *A imagem*, Texto&Gráfica, Lisboa.

Azara, Pedro, (1995), *La imagen y el olvido*, Ediciones Siruela, Madrid.

Ball, Philip, (2010), *Music Instinct: how music works and why we can't do without it*, The Bodley Head, London.

- Barbosa, Pedro, (2002), *Arte, Comunicação & Semiótica*, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto.
- Bardin, Laurence, (2008), *Análise de conteúdo*, Edições 70, Lisboa.
- Barenboim, Daniel, (2009), *Está Tudo Ligado, O Poder da Música*, Edit. Bizâncio, Lisboa.
- Barthes, Roland, (2008), *A câmara clara*, Edições 70, Lisboa.
- Basbaum, S. R., (2002), *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia*, Annablume Editora, São Paulo.
- Bazin, André, (1992), *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Beja, M. Lourdes, (2004), *Sinestésias*, Roma Editora, Lisboa.
- Benjamin, Walter, (1992), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Relógio D'água Editores, Lisboa.
- Bergson, Henri (1999), *Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Martins Fontes, São Paulo.
- Bergson, Henri, *Time and Free Will - An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Acedido a 11 de Outubro, 2010 em: <http://www.scribd.com/doc/6701622/Bergson-Time-and-Free-Will-An-Essay-on-the-Immediate-Data-o-Consciousness#fullscreen>.
- Boersma, Paul, (2006), *A constraint-based explanation of the McGurk effect*. Acedido a 22 de Junho 2010 em: <http://roa.rutgers.edu/view.php3?id=1228>.
- Bordwell, David, (2008), *Poetics of cinema*, Routledge, New York.
- Boudon, Raymond, (1999), *O justo e o verdadeiro, Estudo sobre a objectividade dos valores e do conhecimento*, Instituto Piaget, Lisboa.
- Bourdieu, Pierre, (1996), *As regras da Arte, Gênese e estrutura do campo literário*, Editorial Presença, Lisboa.
- Bourdieu, Pierre, (1997), *Meditações Pascalianas*, Celta Editora, Oeiras.
- Bourdieu, Pierre, (2001), *O poder simbólico*, Difel 82 Difusão Editorial S.A., Lisboa.
- Bresson, Robert, (2003), *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto Editora, Porto.

- Brown, Peter, (1992), *"Amadeus" and Mozart: Setting the Record Straight*, Reprinted from, *The American Scholar*, Vol. 61, Number 1, Winter 1992. Acedido a 16 de Agosto, 2010 em: <http://www.mozartproject.org/essays/brown.html>
- Buttler, P., (Dir.) Bernstein, L., (Arg.) (2007), *The Little Drummer Boy, an Essay on Gustav Mahler*, [85 min.] Unitel Clássica, Deutsche Grammophon, Universal Music Company.
- Carmelo, Luis, (2002), *Músicas da consciência. Entre as neurociências e as ciências do sentido*, Publicações Europa-América, Lisboa.
- Carmelo, Luis, (2003), *Semiótica. Uma introdução*, Publicações Europa-América, Lisboa.
- Cassirer, Ernst, (1995), *Ensaio sobre o Homem*, Guimarães Editores, Lisboa.
- Chion, Michel, (1997), *Músicas Media e Tecnologias*, B. Básica de Ciência e Cultura, Lisboa.
- Cytowick, Richard E., (2002), *Synesthesia a Union of Senses*, MIT Press, Massachusetts.
- Cordeiro, Edmundo, (2004), *Actos de cinema. Crónica de um espectador*, Angelus Novus Editora, Coimbra.
- Coxito, Amândio A., (1985), *O problema da causalidade e da indução em David Hume*, publicações do arquivo da Universidade de Coimbra, separata do boletim do arquivo da Universidade de Coimbra, Vol. VII, Coimbra.
- Crary, Jonathan, (1994), *Thecnics of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Massachusetts.
- Crary, Jonathan, (1995), *Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century*, em, Charney, L., Schwartz, V., L., (1995), *Cinema and the invention of modern life*, Univ., Califórnia Press, Berkeley.
- Damásio, A. R., Castro-Caldas, A., Calhau, E. S., Damásio, H. B., Grosso, J. T., Ferro, J. M., Antunes, N. B., (1975) *Para uma semiologia não-invasiva*, Separata do “Jornal da Sociedade das Ciências Médicas de Lisboa” Tomo CXXXIX - Outubro-Novembro, 1975, N° 8 e 9, Lisboa.
- Damásio, António, (1995), *O erro de Descartes, Emoção, razão e cérebro humano*, Publicações Europa-América, Mem-Martins.

- Damásio, António, (2000), *O sentimento de si, O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Publicações Europa-América, Mem-Martins.
- Damásio, António, (2003), *Ao encontro de Espinosa, As emoções sociais e a neurobiologia do sentir*, Publicações Europa-América, Mem-Martins.
- Damásio, António, (2010), *O Livro da Consciência, A construção do cérebro consciente*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Deleuze, Gilles, (1992), *O que é a Filosofia?*, Editorial Presença, Lisboa.
- Deleuze, Gilles, (2004), *A imagem-movimento, Cinema 1*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Deleuze, Gilles, (2004), *A imagem-tempo, Cinema 2*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Delly, John, (1990), *Semiótica básica*, Editora Ática, São Paulo.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, (2003), Temas&Debates, Lisboa
- Dicionário de Latim Português, (1996), Porto Editora, Porto
- Ducrot, O., Todorov, T., (2007), *Dicionário das ciências da linguagem*, Lisboa, Dom Quixote
- Lukács, George, (1966), *Estética. La peculiaridad de lo estetico. 2. Problemas de la mimesis*, Ediciones Grijalbo, S. A., Barcelona.
- Eco, Umberto, (1972), *A definição da arte*, Edições 70, Lisboa.
- Eco, Umberto, (2001), *Semiótica e filosofia da linguagem*, Instituto Piaget, Lisboa.
- Eco, Umberto, (2004), *Os limites da interpretação*, Difel - Difusão Editorial, S. A., Oeiras.
- Eliade, Mircea, (1983), *O Sagrado e o Profano, A essência das religiões*, Edição Livros do Brasil, Lisboa.
- Eliade, Mircea, (1989), *Mitos, sonhos e mistérios*, Edições 70, Lisboa.
- Eliade, Mircea, (1989), *Origens, História e sentido na religião*, Edições 70, Lisboa.
- Eliade, Mircea, (1990), *Mitos, sonhos e mistérios*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Eliade, Mircea, (1997), *Tratado de História das Religiões*, Edições Asa, Lisboa.
- Eliade, Mircea, (1979) *Imagens e símbolos*, Editora Arcádia, Lisboa.
- Elias, Norbert, (1993) *Mozart: a sociologia de um génio*, Edições Asa, Lisboa

- Elias, Norbert, (1997), *Envolvimento e distanciamento*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Elias, Norbert, (2002), *Teoria simbólica*, Celta Editora, Oeiras.
- Espinosa, Bento de, (1992), *Ética*, Relógio D'Água, Lisboa.
- Eisenstein, Sergei M., (1958), *Argumentos e planificações*, Cinecultura, Lisboa
- Eisenstein, Sergei M., (1972), *Reflexões de um cineasta*, Editora Arcádia, Lisboa.
- Eisenstein, Sergei M., (1974), *Da revolução à arte da arte à revolução*, Editorial Presença, Lisboa
- Export, Valie (2003), *Expanded Cinema as Expnaded Reality*, Acedido a 5 de Setembro, 2010 em: http://www.sensesofcinema.com/2003/28/expanded_cinema/
- Faure, Elie, (2010), *Função do cinema e das outras artes*, Texto&Grafia, Lisboa.
- Ferreira, A. Gomes, (1994), *Dicionário de latim português*, Porto editora, Porto.
- Ferreira, Carlos Melo, (2004), *As poéticas do cinema*, Edições Afrontamento, Porto.
- Foglesong, Scott, (2009) *Mozart's Gran Partita at the SFS*. Acedido a 20 de Novembro de 2010 em: <http://www.examiner.com/sf-in-san-francisco/mozart-s-gran-partita-at-the-sfs>.
- Fortin, Robin, (2007), *Compreender a complexidade. Introdução a O Método de Edgar Morin*, Instituto Piage, Lisboa.
- Foucault, Michel, (1992), *O que é um autor?*, Veja, Lisboa.
- Foucault, Michel, (2000), *As palavras e as coisas*, Edições 70, Lisboa.
- Francastel, Pierre, (1998), *A Imagem, A Visão e A Imaginação*, Edições 70, Lisboa
- Francastel, Pierre, (2000), *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Livros do Brasil.
- Fubini, Enriço, (2008), *Estética da Música*, Edições 70, Lisboa.
- Ganascia, Jean-Gabriel, (1999), *As ciências cognitivas*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Gardies, René, (2008), *Compreender o cinema*, Edições Texto&Grafia, Lisboa.
- Genette, Gerard, (1972), *Discurso da narrativa*, Vega Lda, Lisboa.
- Gil, F., Livet, P., Cabral, J. P., Coord., (2004), *O processo da crença*, Gradiva, Lisboa.
- Gil, José, (1994), *O espaço interior*, Editorial Presença, Lisboa.

- Gil, José, (2005), *A imagem nua e as pequenas percepções*, Relógio D'Água, Lisboa.
- Greimas, A. J., Coutés, J., (1986) *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, Classiques Hachette, Paris
- Grilo, João Mário, (2007), *As Lições do Cinema, Manual de Filmologia*, Edições Colibri, Lisboa.
- Grove, The New, (2001-2002), *Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, (second edition), Oxford.
- Guerra, I., C., (2008) *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo*, Principia, Lisboa.
- Gumbrecht, H., U., (1998), *A modernização dos sentidos*, Editora 34, São Paulo.
- Hagel, Henri, (1972), *O Cinema*, Livraria Civilização - Editora, Lisboa.
- Haidt, J., Morris, J. P. *Finding the self in self-transcendent emotions*, Department of Psychology, University of Virginia, Charlottesville, VA 22904. Acedido a 7 de Novembro, 2010 em: <http://www.pnas.org/content/106/19/7687.full#corresp-1>.
- Hanenberg, P., Brandt, P. A., Abrantes, M. A., (2005) *Cognição, Linguagem e Literatura, Contributos para uma Poética Cognitiva*, cadernos do cieq nº16, org. Abrantes, M. A., Hanenberg, P., Centro Universitário de Estudos Germanísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Harré, R., Parrot, W. G., (1996) *The Emotions. Social, Cultural and Biological Dimensions*, Sage Publications, London.
- Hegel, G. W. F., *Estética*, Trad. Ribeiro, A., Vitorino, O., (1993), Guimarães Editores, Lisboa.
- Herder, J. G., (1987), *Ensaio sobre a origem da linguagem*, Edições Antígona, Lisboa.
- Hill, J., Gibson, P. C., (1998) *The oxford guide to film studies*, Oxford University Press, Oxford.
- Horton, Robin, (1995), *Patterns of Thought in África and the West: essays on magic, religion and science*, Cambridge University Press, New York.
- Hume, (2008), *Investigação sobre o entendimento humano. Diálogos sobre a religião natural*, Prisa Innova, Lisboa.

- Immordino-Yang, M.H., McColl, A., Damasio, H., Damasio, A. (2009). *Neural correlates of admiration and compassion*. *PNAS* 106(19) 8021-8026. Retirado a 7 de Novembro, 2010 em: <http://www-bcf.usc.edu/~immordin/>.
- Izard, C., E., Kagan, J., Zajonc, R., B., (1990), *Emotions Cognition and Behavior*, Cambrided University Press, New York.
- James, William, (1985), *Psychology, The Briefer Course*, University of Notre Dame Press, Indiana.
- Jersey, Bill (Prod. e Dir.), (2002), *Prague, Czechoslovakia 1983*, [60 min.], A Quest Production, The Saul Zaentz Company, in, extras na edição em DVD de, Zaentz, S. (Prod.), Forman, M., (Dir) Shaffer, P. (Arg.), (2002) *Amadeus. Director's Cut* [160 min.] U.S., Warner Brothers.
- Joly, Martine, (2005), *A imagem e os Signos*, Edições 70, Lisboa.
- Kruschke, J. K., Fragassi, M. M., *The perception of causality: Feature binding in interacting objects*, in, Cottrell, G. W., (1996), *Proceedings of The Eighteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, University of Califórnia, San Diego
- Kurowska, Malgorzata, (1998) *Amadeus and it's film adaptation by Milos Forman*, Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística Aplicada e Estudos Culturais, Universidade de Johannes Gutenberg, orientada por Karl-Heinz Stoll. Retirado a 7 de Março, 2010 em: <http://makuro.mak-sima.com/teksty/amadeus/amadeus.html>.
- Lakoff, George, (1987), *Women, Fire and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*, Univ. Chicago Press, Chicago.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1999), *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, New York.
- Langer, Susanne, K., (1937) *An Introduction to Symbolic Language*, George Allen & Unwin LTD., London.
- Langer, Susanne, K., (1948) *Philosophy in a New Key*, Penguin Books Inc., New York.
- Lausberg, Heinrich, (1972), *Elementos de retórica literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Levi-Strauss, Claude, (2007), *Mito e significado*, Edições 70, Lisboa.

- Lukács, George, (1966), *Estética. La peculiaridad de lo estetico. 2. Problemas de la mimesis*, Ediciones Grijalbo, Barcelona.
- Lukács, Georg, (1967), *Estética. La peculiaridad de lo estético. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético*, Ediciones Grijalbo, Barcelona.
- Lukács, Georg, (1967), *Estética. La peculiaridad de lo estético. 4. Cuestiones liminares de lo estético*, Ediciones Grijalbo, Barcelona.
- Lucrécio, (2006), *Sensações e sexo*, Coisas de Ler, Lisboa.
- Liotard, Jean-François, (1997), *O Inumano*, Editorial Estampa, Lisboa
- Machado, J. P., (1977), *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Maingueneau, Dominique, (1997), *Os termos-chave da análise do discurso*, Gradiva, Lisboa.
- Mather, George, (2006), *Foundations of Perception*, Psychology Press Taylor & Francis, New York.
- Metz, Christian, (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, Horizonte, Lisboa.
- Miguens, Sofia G. A. M., (1995) *As ciências cognitivas e a naturalização do simbólico*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa
- Miranda, José A. B., (2006), *Queda sem fim*, Nova Veja, Lisboa.
- Mitry, Jean, (1963), *Esthétique et psychologie du cinéma, I Les structures*, Editions Universitaires, Paris.
- Mourão, J. Augusto; Babo, M. Augusta, (2007), *Semiótica Genealogias e cartografias*, Edições Minerva, Coimbra.
- Morin, Edgar, (1980), *O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia*, Moraes Editores, Lisboa.
- Morin, Edgar, (1980), *As estrelas de cinema*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Morin, Edgar, (1982), *O método. A vida da vida. Vol. II*, Publicações Europa-América, Lisboa.

- Morin, Edgar, (1987), *O método. O conhecimento do conhecimento/I. Vol. III*, Publicações Europa América, Lisboa.
- Morin, Edgar, (1992), *O método. As ideias: sua natureza, vida, habitat e organização. Vol. IV*, Publicações Europa América, Lisboa.
- Morin, Edgar, (2008), *Introdução ao pensamento complexo*, Instituto Piaget, Lisboa.
- Moritz, William. Lecture notes, WRO99, Media Art Biennale. Wrodaw, Poland: 1999, *The Absolute Film*, Acedido a 15 de Agosto, 2010 em: <http://www.iotacenter.org/visualmusic/articles/moritz/absolute>.
- Northover, Keith, (2009), *The works of W. A. Mozart for the basset horn: an annotated bibliography including a catalogue discussion and review of Mozart's works utilizing basset horn and basset clarinet*. Honors Research Project apresentado a University of Florida, orientado por Professor Mitchell Estrin. Retirado a 20 de Novembro, 2010 em: <http://portfolios.music.ufl.edu/knorthover/mozart.doc>.
- Pareyson, Luigi, (1988), *Conversaciones de estética*, Visor Dis. S. A., Madrid.
- Parret, H., (2001), "A intersemioticidade das correspondências artísticas e das afinidades sensoriais.", in, *Revista de Comunicação e Linguagens n° 29: O campo de Semiótica*, org. de Babo, M. A. e Mourão, J. A., 2001, Relógio D'Água/CECI, Lisboa.
- Parret, H., (2009), "A memória arquivada e a memória figurada.", in: *Revista de Comunicação e Linguagens n°40: Escrita, Memória, Arquivo*, org. de Babo, M. A. e Mourão, J. A., 2009, Relógio D'Água/CECI, Lisboa.
- Pascal, Blaise, (1972), *Pensamentos escolhidos*, pref., sele., e trad. Esther de Lemos, Editorial Verbo, Lisboa.
- Pasolini, Pier Paolo, (1982), *Empirismo Herege*, Assírio&Alvim, Lisboa.
- Panofsky, Erwin, (1989), *O significado nas artes visuais*, Editorial Presença, Lisboa.
- Piaget, Jean, (1976), *Problemas gerais da investigação interdisciplinar e mecanismos comuns*, Livraria Bertrand, Lisboa.
- Platão, (2008), *O Banquete*, Edições 70, Lisboa.
- Quivy, R., Campenhouldt, L. V., (2008), *Manual de investigação em ciências sociais*, Gradiva, Lisboa.

- Ramachandran, V., S., Hubbard, E., M., *Synaesthesia - A Window Into Perception, Thought and Language*, Journal of Consciousness Studies, 8, No. 12, 2001, pp. 3–34. PDF retirado a 23 de Março, 2010 em: www.google.com, pesquisa em, *A Window Into Perception, Ramachandran*.
- Reis, António, (1994), *Linguagem cinematográfica*, Cinema Novo, Lisboa.
- Rodowick, D. N., (2007) *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Massachusetts.
- Rodrigues, A., D., (2000), *Introdução à Semiótica*, Edições Cosmos, Lisboa.
- Rutherford, Anne (2003), *Cinema and Bodied Affect*, Acedido a 2 de Fevereiro, 2010 em: http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/.
- Sacks, Oliver, (2007), *Musicofilia*, Relógio D'Água, Lisboa.
- Sadoul, Georges, (1959), *A história mundial do cinema, das origens aos nossos dias*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Santos, Boaventura de Sousa, (2007), *Um discurso sobre as ciências*, Edições Afrontamento, Lisboa.
- Schrader, Ludwig, (1975), *Sençación y Sinestesia, Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, espanhola y francesa*, versão em castelhano tradução de Juan Conde, Editorial Gredos, Madrid.
- Schrödinger, Erwin, (1997), *O que é a vida? O aspecto físico da célula viva*, Editora UNESP, São Paulo.
- Schwarz, F., Durand, G., Morin, E., (1993), *Mircea Eliade o reencontro com o sagrado*, Edições Nova Acrópole, Lisboa.
- Scott, Allen J., (2005), *On Hollywood. The Place, The Industry*, New Jersey, Princeton University Press.
- Seixo, Maria Alzira (Direção de), Cegarra, Michel; Metz, Christian; Wuilleumier, Marei-Claire Ropars; Kuntzel, Thierry, (1979), *Análise semiológica do texto filmico*, Arcádia, Lisboa.
- Sevilla, Alicia, C., (2006) *Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes*, Dissertação apresentada ao Departamento

- de Psicología Experimental y Fisiología del comportamiento da Universidade de Granada para o grau de doutor, orientada por Juan Lupiáñez Castillo. Retirado a 29 de Setembro, 2010 em: <http://www.pdfbook4u.com/tesis-doctoral.html>.
- Silva, A. S., Pinto, J. M., (1986), *Metodologia das ciências sociais*, E. Afrontamento, Lisboa.
- Silva, Augusto S. (organizado por), (2003), *Linguagem e cognição. A perspectiva da linguística cognitiva*, Edição de Associação Portuguesa de Linguística, Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Filosofia de Braga, Braga.
- Soares, Bernardo, (2007), *Livro do desassossego*, Alma Azul, Lisboa.
- Scholes, Percy A., (1942) *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, London.
- Smith, Greg M., (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, New York.
- Stam, Robert, (2003), *Introdução à teoria do cinema*, Papyrus Editora, Lisboa.
- Thompson, Kristin, (1988), *Análisis filmico neoformalista como método de ruptura de la armadura de cristal*, Princeton, Princeton University Press. Retirado a 6 de Janeiro, 2010 em: <http://export.writer.zoho.com/public/lino2008/ANÁLISIS-FÍLMICO-NEOFORMALISTA-COMO-MÉTODO-DE-RUPTURA-DE-LA-ARMADURA-DE-CRISTAL/fullpage>.
- Todorov, Tzvetan, (1980), *Simbolismo e interpretação*, Edições 70, Lisboa.
- Todorov, Tzvetan, (1982), *Os géneros do discurso*, Edições 70, Lisboa.
- Todorov, Tzvetan, (1986), *Poética*, Teorema, Lisboa.
- Tudor, Andrew, (2009), *Teorias do cinema*, Edições 70, Lisboa.
- Varela, Francisco, (1995), *Conhecer as ciências cognitivas, tendências e perspectivas*. Instituto Piaget, Lisboa.
- Vilela, Mário, (1986) *A formação de palavras: componente independente ou apenas subcomponente?*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas, II Série, Vol. III, Porto.
- Vilela, Mário, (2002) *Metáforas do nosso tempo*, Livraria Almedina, Coimbra.

- Vilela, Mário Augusto do Quinteiro, (2005), *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Viveiros, Paulo, (2003), *A imagem do cinema, história, teoria e estética*, Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa.
- Vygotsky, L., S., (2007), *Pensamento e Linguagem*, Relógio D'Água Editores, Lisboa.
- Witkin, Robert W., (1999), *Adorno on Music*, Routledge, London.
- Wacquant, Loïc (2004), *Esclarecer o Habitus*, in, *Sociologia N°14*, 2004, Faculdade de Letras, Porto. Retirado a 15 de Janeiro, 2011, em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id111id28&sum=sim>.
- Wittgenstein, Ludwig, (1987), *Anotações sobre as cores*, Edições 70, Lisboa.
- Wittgenstein, Ludwig, (1991), *Investigações filosóficas*, Nova Cultural, São Paulo.
- Wittgenstein, Ludwig, (1993), *Aulas e conversas sobre estética, psicologia e fé religiosa*, Edições Cotovia, 2ª edição, Lisboa.
- Wollen, Peter, (1984), *Signos e significação*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York. Retirado a 2 de Julho de 2009 em: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html.
- Youngblood, Gene, (1989), *L'Avventura by Gene Youngblood*. Acedido a 5 de Outubro, 2010 em: <http://www.criterion.com/current/posts/828-lavventura>.
- Zaentz, S. (Prod.), Forman, M., (Dir.) Shaffer, P. (Arg.), (2002) *Amadeus. Director's Cut* [160 min.] U.S., Warner Brothers.