

O DISCURSO COMO ENCENAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA PERSONA, OU O MEIO ARTÍSTICO ENQUANTO MUNDO DE EGOS · André Rui Graça¹

Resumo: Esta comunicação propõe debater uma questão fundamental em torno do discurso (oral, escrito, e até mesmo filmado) dos cineastas: a sua componente performativa. Por outras palavras, até que ponto o testemunho dos cineastas envolve uma dimensão de construção da sua persona pública – dimensão essa que, moldando a forma e, por conseguinte, o conteúdo, pode entrar em conflito com uma possível mensagem que encapsule pensamento sobre cinema e sobre o labor fílmico. Com efeito, o perigo colocado por este potencial de encenação terá sido, historicamente, o responsável pela adoção de vetores de análise fílmica ancorados noutros pontos que não nos testemunhos dos próprios autores. Enquadrada dentro do contexto ainda exploratório da Teoria dos Cineastas, esta reflexão irá dialogar com as premissas da Teoria dos Cineastas, colocando assim à prova uma circunstância que se afigura enquanto desafio para todos aqueles que tenham como objetivo filtrar e produzir teoria do cinema através de testemunhos diretos. Numa primeira fase, irá explorar alguns aspetos do pendor performativo do meio artístico, para, de seguida, confrontar com questões já levantadas pela Teoria dos Cineastas. O objetivo primordial será compreender onde se desenha a linha onde começa a possibilidade de teoria e acaba a construção de uma imagem pública.

Palavras-chave: teoria dos cineastas; análise de filmes; persona.

Contacto: andrerruig@gmail.com

O texto que se segue insere-se no espaço de debate e experimentação do Grupo de Trabalho da Teoria dos Cineastas e pretende lançar algumas notas sobre o tema do uso de fontes diretas. Esta necessidade decorre de três pontos essenciais que importa desde logo clarificar. Primeiramente, estas notas refletem um balanço de cerca de três anos de trabalho com a metodologia proposta e desenvolvida no âmbito do grupo de trabalho da Teoria dos Cineastas. Em segundo lugar, este texto parte da constatação de que o mundo da arte é muito particular, uma vez que é povoado por protagonistas todos eles muito particulares também, mas com alguns denominadores comuns no que diz respeito a comportamentos e formas de estar (mais adiante perceber-se-á que não está aqui em causa um esforço redutor ou uma tentativa de homogeneização). Finalmente, em terceiro lugar, os apontamentos que se

¹ André Rui Graça é mestre e doutor em estudos fílmicos pela University College London. Atualmente é investigador integrado do CEIS20 – Universidade de Coimbra e coordena, conjuntamente com Manuela Penafria e Eduardo Baggio, o Grupo de Trabalho sobre Teoria dos Cineastas da AIM.

seguirão advêm de uma preocupação minha existente desde o início, impulsionada por uma dúvida metódica e por uma questão que, a meu ver, é o elefante na sala e uma das maiores fragilidades históricas da análise de filmes que tem por base as fontes diretas: a qualidade do testemunho.

Com efeito, proponho debater e trazer para a frente uma questão fundamental em torno do discurso (oral, escrito, e até mesmo filmado) dos cineastas: a sua componente performativa. Colocando por outras palavras, até que ponto o testemunho dos cineastas envolve uma dimensão de construção da sua persona pública – dimensão essa que, moldando a forma e, por conseguinte, o conteúdo, pode entrar em conflito com uma possível mensagem que encapsule pensamento sobre cinema e sobre o labor fílmico? O perigo colocado por este potencial de encenação terá sido, historicamente, o responsável pela adoção de vetores de análise fílmica ancorados noutra pontos que não nos testemunhos dos próprios autores. Enquadrada dentro do contexto ainda exploratório da Teoria dos Cineastas, esta reflexão irá dialogar com as premissas deste sub-campo da teoria do cinema, colocando assim à prova uma circunstância que se afigura enquanto desafio para todos aqueles que tenham como objetivo filtrar e produzir teoria do cinema através de testemunhos diretos. O objetivo primordial será compreender onde se desenha a linha onde começa a possibilidade de teoria e acaba a construção de uma imagem pública.

Se partirmos do princípio de que o cineasta é o primeiro espectador do seu filme, o pilar fundamental da teoria dos cineastas é, precisamente, a premissa de tomar o discurso do cineasta como ponto de partida para um entendimento mais vasto acerca do labor e ofício fílmico. Com efeito, é necessário criar aqui uma ressalva importante: a palavra (ou gesto) do cineasta não serve apenas enquanto anotador de uma intenção; como revelador de uma verdade absoluta sobre uma obra mais ou menos codificada. Pode fazê-lo - e muitas vezes a arte contemporânea requer explicação e convida a que o artista se explique - mas não se limita a esta função. Acima de tudo, o discurso do cineasta pode ser um complemento, um texto em si, que pode dizer-nos algo mais acerca de um modo de expressão, de um médium, de um *métier* e da razão de ser de uma *praxis*. Embora possa redundar num certo logocentrismo, a obra não se sustenta

necessariamente na palavra, mas certamente que o quadro estável da palavra pode ajudar a compreender as novas linguagens e ruturas que a arte conquista enquanto cápsula de ideias. A palavra, é, por assim dizer, a “língua franca” do entendimento e do pensamento – por vezes a tradução da estranheza que uma obra apresenta. Como Tito Cardoso e Cunha colocou muito bem, a expressão artística estabelece uma ligação de coexistência entre obra e autor (Cunha 2018, 16-17). É precisamente esta ligação que justifica a atenção que a teoria dos cineastas propõe dar aos protagonistas, sempre com um sentido epistemológico, e não valorativo.

Como ficou explicitado no artigo publicado FAP, a “Teoria dos cineastas é uma prática de filtragem e refinação (...) há que ter em consideração que essas opiniões não deverão de forma alguma ser recebidas acriticamente ou levadas em sentido literal” (Graça, Baggio e Penafria 2015, 27). Mais adiante surge um aviso relativamente ao “enredamento em teias de ego ou outras armadilhas presentes no lado performativo que implica a elaboração de teoria por parte de um cineastas (tanto mais de um autor)” (Graça, Baggio e Penafria 2015, 28). Eis o fulcro daquilo que pretendo debater.

Contudo, antes disso, apenas um apontamento prévio a propósito ainda da oscilação entre ouvir o cineasta ou ficar somente à escuta das suas obras. A despeito das nossas melhores intenções e de vários outros antes de nós, a teoria dos cineastas e a sua premissa fundamental encontram ainda alguns obstáculos. Interessantemente a análise psicanalítica - que se coloca nos antípodas da análise pela teoria dos cineastas - surge como uma resposta à tomada de poder por parte dos cineastas dos veículos de discurso nos anos 50 e 60. Vem a reboque das tendências académicas na literatura e nas artes visuais, mas é, sem dúvida, de forma intencional ou não, uma coincidência que a academia tenha feito por deslocar convenientemente o epicentro do discurso crítico do autor para o comentador externo, despojando o criador de autoridade ou relevância argumentativa. Há portanto que enquadrar esta questão numa luta de poder mais vasta. Note-se que a teoria psicanalítica repousa sobre a ideia fundamental de que o sujeito à partida não se compreende conscientemente e não entende de forma completa os seus gestos. De outro modo seria difícil o crítico ou o estudioso

justificar a sua própria existência; ele vive do papel de intérprete de diversas camadas de consciência por si criado e reclamado. Neste caso, tudo se centra no gesto como o vestígio, entendido como sintoma de algo mais profundo, a necessitar de revelação.

Contudo, não há porque descartar de todo a teoria psicanalítica como mecanismo de desconstrução e revelação da subjetividade intencional. Na verdade, ela própria pode ser útil para compreender o comportamento do autor, pelo menos tanto quanto a sua obra.

Voltando à questão da vertente performativa do discurso, aflorei anteriormente esta temática a propósito de João César Monteiro, por exemplo (Graça 2016). Monteiro foi o *enfant terrible* intransigente do cinema português e apresentava-se num registo algures entre a personagem, a persona e o indivíduo, situação que vem oferecendo um desafio a todos aqueles que vêm tentando destrinçar o real conteúdo por entre a densidade destas camadas. Eis, assim três conceitos, que, no fundo, correspondem a três níveis e nuances de apresentação pública.

A personagem, o mais sólido e amadurecido dos três estádios, é um agente dentro de uma obra de arte; inicialmente uma criação; que vive e se autocontém dentro desse universo limitado de ficção. Naturalmente que a personagem só existe quando representada, ou seja, quando alguém se coloca no lugar de, em substituição, em construção corporizada e, portanto, personificada. Por seu turno, a persona, é a face social que o indivíduo apresenta ao mundo (podendo ser mais ou menos ou menos estanque – normalmente é modulável de acordo com a necessidade de adaptação – e construída de acordo com uma ética e uma consciência individuais). Para Carl Jung, a persona é uma “máscara”, concebida por um lado para formar uma impressão em terceiros e, por outro lado, para esconder a verdadeira natureza do indivíduo (Jung 1953, 190). De forma simplificada, é o dispositivo de personagem transposto para o universo mais vasto da vida quotidiana. Assim chegamos, por fim, ao indivíduo – podendo aqui ser entendido como matéria psicológica em absoluto que exerce a sua expressão através da persona.

Já na década de 1950 Erving Goffman considerou a fundo a componente performativa do eu e de toda uma dramaturgia da vida quotidiana, no seu seminal livro *The Presentation of Self in Everyday Life*. Embora seja uma leitura algo datada, devendo ser lida com cautela por isso, há elementos da dissertação de Goffman que se afiguram interessantes para o tema aqui em debate. Parafraseando Goffman, o indivíduo quando está na presença de outros (podendo essa presença ser substituída por percepção de observação), a sua atividade terá um carácter promissório – de acordo com regras sociais pre-estabelecidas, assunções de intenção e situação e tentativa de modular e controlar o ambiente em volta (Goffman 1956, 3). Por seu turno, é provável que os restantes aceitem o indivíduo de boa-fé, oferecendo-lhe o benefício da dúvida durante a sua presença. Goffman assume, assim, que há diversas motivações para que o indivíduo controle as impressões que terceiros recebem da situação – até porque, acrescenta o autor, o indivíduo implicitamente requer que os seus observadores levem a sério a impressão que lhes é apresentada (Goffman 1956, 5-6).

No caso de artistas, é possível assumir que todos estes fatores atingem um grau de atividade exacerbado pelo facto de terem uma exposição pública (sendo a reclusão, também, uma forma de comunicação e uma afirmação de distanciamento poderosa). Com efeito será difícil achar que não se está em cena quando se tem os holofotes sempre apontados ou quando dos artistas é exigido e esperado que se mostrem e comuniquem. Por um lado, a persona pode ser protetora; um garante de privacidade. Contudo, por outro lado, motivações narcisistas e de tentativa de controlo absoluto sobre a imagem e a impressão causada, podem levar a comportamentos insinceros, premeditados, criados com a intenção de construir uma persona/personagem *borderline*.

Como afirma Goffman:

Notamos que o performer pode deixar-se levar pelo seu próprio ato; pode genuinamente convencer-se que a impressão de realidade que encena é o real. Quando a audiência se deixa convencer também pelo seu número – e

este parece ser o caso típico – apenas o sociólogo ou aqueles mais socialmente pessimistas duvidam da realidade daquilo que é apresentado.

(Goffman 1956, 10, tradução do autor).

Devido à sua exposição e natureza do mercado do cinema, os cineastas são um grupo com várias razões e motivações para assumir um controlo de impressões (até porque questões de afirmação e diferenciação) e, assim, complexificarem o processo de construção da persona.

Por último o conceito de “*face-value*”, capaz de ser traduzido à letra por valor facial. Termo normalmente empregue no contexto de moedas *fiat*, o valor facial é o valor legal de determinada nota, ou moeda. Deste modo, há que resistir a este *face-value* que nos é apresentado diariamente, especialmente pelos cineastas. Isto traz-nos a questão da sedução pelo autor/cineastas enquanto persona. Muitos documentários e documentos biográficos, por exemplo, sobre a vida de certos autores, submetem-se a isso. De facto, qualquer tipo de interesse por uma obra ou percurso autoral parte de uma sedução. Nesse sentido, é a curiosidade como expressão do encantamento pela persona. O entrevistador, ou académico, não é alheio nem imune a estes sentimentos. Daí ser necessário estar ciente desta possível limitação e contrabalançar esta predisposição.

Possivelmente só através desta dúvida metódica, gerida através de cruzamento de fontes e de alguma perspicácia social e emocional, será possível dignificar e credibilizar qualquer tentativa de compreensão do mundo e dos ofícios artísticos através de fontes diretas. A questão da persona é, reconhecidamente, uma das fragilidades mais complexas das abordagens que tomam por princípio a teoria dos cineastas. Como, de resto, tudo o que envolva pessoas. Porém, só encarando de frente esta questão, reconhecendo-a e indo munido do conhecimento destas armadilhas, será possível ir encontrando vias concretas e criativas de as contornar.

BIBLIOGRAFIA

- Cunha, T. C. 2018. “Teoria dos Cineastas Versus Teoria do Autor”. In *Revisitar a Teoria do Cinema*, eds. M. Penafria, E. T. Baggio, A. G. e D. Araújo. Covilhã: Labcom, 15-28.
- Goffman, E. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nova Iorque: Random House.
- Graça, A.; Baggio, E.; Penafria, M. 2015. “Teoria dos Cineastas, uma Abordagem para a Teoria do Cinema”. *FAP Revista Científica*, 12. 19-32.
- Graça, A. 2016. “O Espectador Visto pelo Cineasta: Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro”. In *Propostas para a Teoria do Cinema*, eds. M. Penafria, E. T. Baggio, A. Graça e D. Araújo. Covilhã: Labcom, 199-209.
- Jung, C. 1953. *Two Essays on Analytical Psychology*. Londres: Routledge