

**ECC**

Estudos de  
Comunicação  
e Cultura

Cultura e Conflito

# Formas de Ver e Dizer

Filomena Viana Guarda



Universidade Católica Editora

Formas de Ver e Dizer

## *Catálogo recomendada*

FORMAS DEVER E DIZER

Formas de ver e dizer / coord. de Filomena Viana Guarda. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2011. – 96 p. ; 23 cm

( Estudos de comunicação e cultura. Cultura e conflito )

ISBN: 978-972-54-0323-5

I – GUARDA, Filomena Viana, coord. II – Col.

CDU 008

82-4

© Universidade Católica Editora | Lisboa 2011

**Edição:** Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda.

**Revisão editorial:** Helena Romão

**Imagem capa:** Equipa de Arte da Escola Lúcio de Mendonça, Piraí/Rio de Janeiro

**Composição gráfica:** Europress, Lda.

**Impressão e Acabamentos:** Europress, Lda.

**Data:** Outubro 2011

**Depósito Legal:** 334419/11

**ISBN:** 978-972-54-0323-5

**Universidade Católica Editora**

Palma de Cima – 1649-023 Lisboa

tel. (351) 217 214 020 fax (351) 217 214 029

uce@uceditora.ucp.pt www.uceditora.ucp.pt

# Formas de Ver e Dizer

## Ensaaios de Cultura e Conflito

coordenação **Filomena Viana Guarda**



Universidade Católica Editora



## Índice

<b>Apresentação</b>	7
<i>Filomena Viana Guarda</i>	
Passado, Presente e Futuro dos Intelectuais Públicos	11
<i>Maria Laura Bettencourt Pires</i>	
A Fragilidade Ética da Reconciliação em <i>Disgrace</i> de Steve Jacobs	31
<i>Adriana Alves de Paula Martins</i>	
‘À Sombra do Muro’: Imagens Fílmicas entre a Nostalgia e a Desilusão	39
<i>Filomena Viana Guarda</i>	
A Negação do Conflito: O Lugar Comunicacional da Cartuxa na Pós-Modernidade ou a Outra Forma de dizer a Palavra	51
<i>Carlos Capucho</i>	
Uma Aproximação ao <i>Pathos</i> nos Filmes de Exílio de Andrei Tarkovsky	69
<i>Rui Manuel Brás</i>	
De Guerreiros e Mártires a Toureiros. A Imagem de Portugal e dos Portugueses na História e na Memória Malaio-Indonésia	81
<i>Jorge Santos Alves</i>	



## **Apresentação**

FILOMENA VIANA GUARDA

O nosso tempo testemunha o impor irreversível de um mundo sem fronteiras, onde o capital circula sem constrangimentos e o ciberespaço, em crescimento estonteante, se abre aos locais mais recônditos do planeta, levando a que cada vez menos se duvide da pertinência da conhecida expressão “aldeia global”, cunhada por McLuhan já na década de 1960. O grande desenvolvimento das novas tecnologias permite, através dos *media* e da *web*, levar a informação e a imagem a toda a parte em tempo real, forçando à redefinição das categorias de tempo e espaço e, ao criar novas percepções do mundo, transforma necessariamente a vida política e cultural das nações. Todavia, neste quadro globalista que dá origem a novas formas de vida transnacional, as sociedades contemporâneas continuam a ter que lidar com conflitos vários e bem complexos. Na verdade, o mundo tendencialmente global traz ainda a consciência da globalidade dos perigos e da intensificação dos conflitos, logo também a multiplicação das reivindicações de diferença (Ulrich Beck), dando, por sua vez, origem a novas polémicas. Nunca como hoje, como constata Marc Augé, se falou tanto de cultura a propósito das mais variadas questões que preocupam a sociedade contemporânea e que se prendem sobretudo com a reflexão alargada sobre a diferença entre os povos, ou melhor, sobre a unidade na diversidade da humanidade.

O grupo de investigação “Cultura e Conflito”, do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa, tem-se dedicado ao estudo do papel da memória cultural e do conflito quer no mundo de ontem quer no mundo de hoje, com base em fontes tão díspares como a literatura e o cinema, a história cultural e a teoria crítica. Conscientes de que a cultura não é mais “um sistema completo e coerente de explicação do mundo” (Lipovetsky e Serroy, 2010: 12), os investigadores do CECC procuram sobretudo contribuir para a inteligibilidade do mundo contemporâneo através do recurso à análise cultural

e ao diálogo interdisciplinar. *Formas de Ver e Dizer – Ensaios de Cultura e Conflito* é uma miscelânea de estudos que pretende divulgar parte do trabalho desenvolvido pelos investigadores da linha ao longo do ano de 2010. A heterogeneidade dos ensaios que aqui se apresentam atesta bem a amplitude do objecto de estudo.

Maria Laura Pires, em *Passado, Presente e Futuro dos Intelectuais Públicos*, começa por se debruçar sobre os vários papéis que os intelectuais têm vindo a desempenhar na cultura e na sociedade para se deter, logo de seguida, na situação dos intelectuais públicos nas sociedades democráticas no século XXI e no futuro. Interrogando-se sobre a sua representatividade na sociedade de consumo e sobre as consequências de uma educação democrática em massa, acaba por demonstrar a importância crucial do intelectual público que, através do conhecimento e da criatividade, pode contribuir bastante para a qualidade de vida das sociedades e ajudar a expandir a sua compreensão da realidade.

Em *A Fragilidade Ética da Reconciliação em 'Disgrace' de Steve Jacobs*, Adriana Martins reflecte sobre a adaptação que, em 2008, Steve Jacobs fez do romance de J. M. Coetzee, igualmente intitulado *Disgrace* (1999), no qual o escritor problematiza a coexistência frágil entre brancos e negros no período posterior ao *apartheid*. Entendendo-o como um processo de remediação “fiel”, a atenção da autora detém-se sobretudo no modo como o realizador aborda e explora a construção ética de uma nova África do Sul, forçada a lidar com os fantasmas traumáticos de raça e de género do seu passado recente.

Filomena Viana Guarda, em *'À Sombra do Muro': Imagens Fílmicas entre a Nostalgia e a Desilusão*, analisa os caminhos do cinema alemão na nova Alemanha unificada e, em especial, o modo como olha retrospectivamente para a ex-RDA. No centro da análise estão dois filmes alemães recentes, realizados por cineastas de idades e origens bem distintas: *Sonnenallee*, um filme de 1999 de Leander Haußmann, um realizador vindo do leste, não pretende uma avaliação séria do passado nem uma descrição pormenorizada do modo como se vivia na ex-república alemã socialista, mas apenas mostrar de que modo ela é recordada 10 anos após o seu fim; e *As Vidas dos Outros*, um filme de 2006 de Florian Henckel

von Donnersmarck, um jovem cineasta nascido e criado no ocidente, mostra-nos sobretudo a repressão e o modo como esta condiciona a vida das pessoas.

Em *A Negação do Conflito: O Lugar Comunicacional da Cartuxa na Pós-Modernidade ou a Outra Forma de dizer a Palavra*, Carlos Capucho debruça-se sobre *O Grande Silêncio*, um documentário realizado pelo alemão Philip Gröning em 2005 sobre a Casa-Mãe da Ordem da Cartuxa, nos Alpes Franceses, e que, no seu entender, “não mostra, dá a ver”. O filme permite ao espectador entrar no quotidiano de frades cenobitas que, vivendo embora em comunidade, levam uma vida marcada pelo silêncio, isto é, pela ausência de palavras, ao mesmo tempo que outras poderosas formas de comunicação, bem presentes neste lugar de conjugação de aparentes contrários, se deixam perceber.

Em *Uma Aproximação ao Pathos nos Filmes de Exílio de Andrei Tarkovsky*, Rui Brás analisa dois filmes de exílio de Andrei Tarkovsky, *Nostalgia* e *Sacrifício*, e o profundo sentimento de perda que marcou a sua decisão de 1983 de permanecer no ocidente. Ficou, todavia, ligado para sempre à sua Rússia natal, ou seja, à Rússia idealizada que os seus filmes de exílio deixam transparecer.

A fechar o volume, já não no contexto da arte cinematográfica, mas sim dos estudos historiográficos, Jorge Santos Alves apresenta, em *De Guerreiros e Mártires a Toureiros. A Imagem de Portugal e dos Portugueses na História e na Memória Malaio-Indonésia*, a súmula de um projecto mais amplo e internacional que se propõe estudar a evolução da imagem e da representação de Portugal e dos Portugueses tanto na História como na memória social malaio-indonésia, desde o momento histórico da sua chegada no século XVI até à década de 1960. Tendo como referencial teórico o jogo de tensões entre conceitos e a objectivação da História, o autor propõe-se investigar se a representação pública dos portugueses é, ou não, uma fusão de múltiplas representações mentais individuais e/ou de grupo, e o modo como essa representação se articula com a História.

### ***Bibliografia***

Augé, Marc (2006), *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90º (coleção CHs).

Beck, Ulrich (2007), *Was ist Globalisierung?: Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean (2010), *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*, Lisboa: Edições 70.

# Passado, Presente e Futuro dos Intelectuais Públicos<sup>1</sup>

MARIA LAURA BETTENCOURT PIRES\*

Neste ensaio não pretendo apresentar uma nova interpretação do tema ou elaborar afirmações polémicas que me iriam afastar das leituras anteriormente feitas, mas sim fazer uma reflexão apoiada numa revisão da literatura já existente. Ao longo do texto, irei mencionar os vários papéis que os intelectuais têm vindo a desempenhar na cultura e na sociedade e aludir à questão da situação dos intelectuais públicos nas sociedades democráticas no século XXI e no futuro. Para atingir estes objectivos, começarei por considerar como se define e que ideia temos de um intelectual e o que significa ser um “intelectual público”. Neste contexto, um dos primeiros temas que, em geral, se debate é determinar se os intelectuais são uma elite detentora de poder ou um órgão remanescente da modernidade e actualmente já desprovido de funções numa ordem social movida pela economia, na qual se deixou de necessitar do trabalho regulador de representação e legitimação que eles antes faziam. Podemos também interrogar-nos se os intelectuais ainda têm autoridade e prerrogativas e, se assim for, sobre quais as fontes e origens desse seu poder. Relacionado com este assunto, e constituindo uma outra reflexão associada com os tópicos anteriores, temos a questão, hoje em dia tão frequentemente referida, do “declínio e queda” dos intelectuais públicos e o facto de terem mesmo já sido considerados como “uma espécie em extinção”.

Contudo, quando temos em linha de conta a percepção popular dos intelectuais públicos na actualidade, vemos aquilo que tem sido designado como um novo tipo de intelectual ou “o intelectual da co-

---

\* Universidade Católica Portuguesa / CECC

<sup>1</sup> Uma versão ligeiramente diferente desta palestra foi publicada na revista *Comunicação e Cultura* (N.º 7, Primavera/Verão 09, 115-130) em língua inglesa e com o título *Public Intellectuals - Past, Present and Future*.

municação social”, cuja autoridade é apenas temporariamente estável – perdendo assim o seu “carácter excepcional” –, e cuja manifestação mais recente é no papel de uma celebridade. Para concluir, irei referir-me ao futuro dos intelectuais públicos e à forma como eles se irão situar, nestes tempos de transformação da política em efeitos de “simulacro” e da dissolução do intercâmbio social em *cyberchat*.

De acordo com o plano inicial, e tendo em consideração a tarefa que me propus de tentar definir o que é um “intelectual público”, vemos que a designação se aplica a muitos pensadores desde Sócrates a Susan Sontag e, conseqüentemente, já tem pouco valor comprovativo. Também se pode concluir que um intelectual público eficaz é inevitavelmente um moralista e um pregador, em especial numa democracia moderna, na qual a educação da opinião pública é fundamental para o regime.

Como é do conhecimento comum, o termo intelectual surgiu em França durante o famoso caso Dreyfus, embora o fenómeno tivesse já emergido durante o iluminismo. Os intelectuais foram também vistos, na Rússia, como uma secção da *intelligentsia* (“trabalhadores mentais” especializados em contraste com os trabalhadores manuais) que tinha uma relação com a ideologia – considerada como um substituto secular da religião – produzindo-a, disseminando-a e criticando-a. Deste modo, terão passado de um trabalho especializado (incluindo o de escritor ou de universitário) a actividades na esfera pública com implicações políticas, mesmo quando essa actuação estava confinada à palavra impressa.

Segundo Edward Shills (1974: 3), um intelectual é alguém que tem uma sensibilidade invulgar para o sagrado e uma capacidade extraordinária de reflexão sobre a natureza do universo e as regras que gerem a sua sociedade. Porém, considerando outras definições bem conhecidas, vemos que Antonio Gramsci – para quem o intelectual servia os interesses sociais e políticos organizados – o descrevia como o técnico industrial, o economista político e o organizador de uma nova cultura e de uma nova lei. De acordo com Gramsci, o “Intelectual Orgânico” falava pelos outros em defesa da libertação, do empoderamento e da democracia.

Nos nossos dias, Richard Posner, o autor de *Public Intellectuals: A Study of Decline*, considera que um intelectual é uma pessoa que, recorrendo aos seus recursos mentais, se dirige a um público vasto acerca de questões com dimensão política ou ideológica. Posner concentra-se

nas figuras que são movidas pelos resultados que obtêm e que usam os *media* para comentarem assuntos políticos contemporâneos (2002: 170). Thomas Bender, por seu lado, em *Intellect and Public Life*, considera que os intelectuais são:

[...] homens e mulheres com ideias que actuam numa matriz social que, para eles, constitui uma audiência ou público. Neste contexto, procuram legitimação e obtêm conceitos colectivos, vocabulário de motivos e as questões chave que dão forma ao seu trabalho. Estas comunidades de discurso, que aqui designo como cultura da vida intelectual, são historicamente construídas e mantêm-se unidas por mútua conexão a um conjunto de significados partilhados e de objectivos intelectuais. (1993: 4)

Bender desenvolve o conceito de cultura pública que considera como o resultado de uma interação extremamente complexa entre falantes e ouvintes, escritores e leitores.

Entre outros conhecidos autores que também debateram este tópico, vemos que Zygmunt Bauman (1987) afirma que: “É na comunidade mais do que no progresso universal da humanidade que os intelectuais ocidentais tendem a procurar as formações seguras do seu papel profissional”. Este pensador considera que eles são os zeladores do futuro da nação e os guardiões da sua verdade e que os intelectuais são não só os espelhos da sociedade, mas os principais indicadores e catalíticos para a mudança. Também Pierre Bourdieu, no seu artigo “The Corporatism of the Universal – The Role of the Intellectual in Modern World” (1989: 99-110), define os intelectuais como os produtores culturais que pertencem a um campo intelectual autónomo, que é independente da religião, da política e da economia e de outros poderes. Depois de nos debruçarmos sobre a forma como os intelectuais são considerados actualmente, iremos seguidamente reflectir sobre o seu passado, começando por ponderar sobre o modo como o conceito se desenvolveu em França, onde actualmente é visto como suficientemente venerável para ter a sua própria história. Após a Revolução Francesa, a tradição passou a privilegiar o dever social da arte, certamente inspirada pelas ideias de Diderot. Basta pensar, a este propósito, na sua famosa obra *Le Neveu de Rameau ou La Satire Seconde*,

escrita entre 1761 e 1772<sup>2</sup>, em que apresenta um diálogo imaginário e pleno de ironia entre o filósofo (*Moi*) e o sobrinho do célebre compositor Jean-Philippe Rameau (*Lui*). O sobrinho de Rameau, que é cínico, é um artista e o filósofo, por seu lado, dedica-se à reflexão. Além de debaterem sobre a educação das meninas e sobre a música, questionam-se se um gênio é um artista e um cidadão ideal ou um monstro de egoísmo. O debate fazia sentido nesta época em que havia aquilo que já foi designado como *le sacre de l'écrivain* e pintores e escultores também eram glorificados, sendo a arte vista como uma vocação religiosa e o artista como uma reencarnação do sacerdote. Devido a estas circunstâncias, privilegiar a personalidade do artista é agora considerado como uma característica da primeira metade do século XIX em França, como se pode verificar nas bem conhecidas palavras de Balzac, quando afirma que o artista é o apóstolo da verdade e o órgão que Deus utiliza.

Como é do conhecimento geral, no caso Dreyfus, intelectual era uma palavra usada nos debates e não uma simples descrição. Os chamados *Anti-Dreyfusards* atacavam os intelectuais como intrometidos e indiscretos e os *Dreyfusards* aceitavam o desafio e defendiam o papel dos intelectuais, ao afirmar que a justiça individual era a base das democracias modernas. Durkheim, na sua contribuição para o *affaire* Dreyfus, viu o intelectual como emergindo do mundo académico ou literário e artístico e contribuindo para debates que influenciavam os valores públicos e as questões políticas. Tanto nas concepções específicas do intelectual como nas universalistas, um perito (ou aquilo que Sartre designava como o funcionário subalterno das super-estruturas) ultrapassa o reino do conhecimento especializado e da prática para se envolver em questões que não são susceptíveis de soluções técnicas.

Considerando a evolução do conceito em França, temos de nos lembrar que, em Dezembro de 1824, surgiu em Paris um pequeno folheto com a

---

<sup>2</sup> Curiosamente a obra foi inicialmente publicada em 1805 numa tradução alemã feita por Goethe e, tendo o original francês desaparecido, a versão alemã foi traduzida para francês e publicada em 1821. As edições modernas baseiam-se, contudo, no manuscrito de Diderot que foi encontrado entre partituras musicais numa loja de vendas em segunda mão. Encontra-se, actualmente, na Pierpont Morgan Library em Nova Iorque.

forma de um diálogo que iria marcar uma fase importante no desenvolvimento da concepção moderna do artista e do seu estatuto social. Este panfleto intitulado “L’Artiste, le savant et l’industriel” foi publicado integrado na colecção “Opinions littéraires, philosophiques et industrielles” e era da autoria do aristocrata Claude-Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon. Durante vinte anos, Saint-Simon tinha-se dedicado a elaborar um sistema político que iria reconciliar o progresso material com a ordem social enquanto simultaneamente garantia o bem-estar das classes mais desfavorecidas. A transformação da sua filosofia num humanismo místico foi acompanhada de um movimento de privilégio das artes que alcançou a sua expressão mais alta cerca de 1824. Saint-Simon retratou os representantes das três classes que iriam ter a governação da sociedade que ele previa para o futuro: o cientista, cujas capacidades intelectuais garantiam a organização racional da comunidade, o industrial, que explorava os recursos naturais e procurava inovações científicas, e o artista que, segundo Saint-Simon, completava os seus próprios deveres ao dirigir-se aos seus dois interlocutores dizendo:

Somos nós, os artistas, que vos iremos servir de vanguarda; o poder das artes é na verdade o mais imediato e o mais rápido. Temos armas de todos os tipos: quando queremos espalhar ideias novas entre os homens, inscrevemo-las no mármore ou na tela; popularizamo-las através da poesia e das canções; usamos ora a lira ora a flauta, a ode e a canção, a história e o romance; o palco dramático está aberto à nossa frente, e é lá que exercemos uma influência galvanizadora e triunfante. Dirigimo-nos à imaginação do homem e aos seus sentimentos. Devíamos, por isso, exercer sempre a mais viva e decisiva acção. E, enquanto hoje o nosso papel parece inexistente ou pelo menos bastante secundário, isso acontece porque falta às artes aquilo que é essencial à sua energia e ao seu sucesso, um impulso partilhado e uma ideia geral.

Para Saint-Simon, o artista representa, portanto, o papel de um intermediário que pode descodificar as concepções abstractas dos seus interlocutores numa linguagem susceptível de tocar e de mobilizar todos os sectores da sociedade. Compreendida deste modo, a arte pode influenciar a opinião pública e até, basicamente, o comportamento dos indivíduos

através da força do sentimento que exerce sobre as mentes que são, elas próprias, incapazes de responder aos apelos da razão. Ao conceber o papel das artes como sendo o de impulsionar todas as faculdades intelectuais, Saint-Simon estava a desenvolver um programa de envolvimento social para o artista que, mais tarde, iria ser realizado em pormenor pelos seus seguidores, que declaravam que as potencialidades transformativas da arte e o processo psicológico da recepção estética contribuíam para os mecanismos da mudança social pacífica.

Outros teóricos do período a seguir à Revolução Francesa herdaram esta tradição que privilegiava o dever social da arte e que tinha as suas raízes no *Ancien Régime*, especialmente na obra de Diderot. Concebiam o papel social da arte e atribuíam uma função ao artista na sociedade. Já em Saint-Simon, a distinção entre o artista, o cientista e o industrial reflectia as novas teorias psico-fisiológicas que estavam a ser proclamadas em 1800 e uma profusão de movimentos radicais desempenharam um papel decisivo na acção de privilegiar a personalidade do artista que era tão característica da primeira metade do século XIX. O termo artista veio a ser objecto de uma atenção sem precedentes na era romântica e ultrapassou as suas conotações profissionais para designar um criador com poderes transcendentais. E, tal como os jornalistas diziam na época, a arte transformou-se quase numa forma de culto, era semelhante a uma nova religião que chegava quando Deus e os reis estavam a morrer. Deste modo, a noção de arte como uma vocação religiosa e do artista como uma reencarnação do sacerdote foi então amplamente debatida.

Foi Saint-Simon, e sobretudo os seus seguidores, que desenvolveu mais amplamente a noção de arte como um sacerdócio. A elevação do artista ao topo do poder espiritual na sociedade futura acompanha a transformação do movimento designado como Saint-Simonismo de um sistema político num religioso. Enquanto Saint-Simon tinha previsto um poder positivo, um verdadeiro sacerdócio para os artistas, esta promessa foi alargada e passou a ser-lhes atribuída uma verdadeira influência através da qual se transformaram nos “tutores da humanidade.” Deste modo, o artista torna-se – muitas vezes sem ter consciência disso – num crítico poderoso da desordem que desorganiza a sociedade ou num profeta instintivo das alegrias do mundo, ou seja, naquilo que hoje designaríamos como um intelectual público.

Duzentos anos mais tarde, o regime cultural que caracteriza a sociedade moderna contém um certo número de elementos que, na verdade, podiam ser considerados como saint-simonianos. Do ponto de vista tecnológico, a profusão de meios audiovisuais que herdámos do século XX excede os mais extravagantes sonhos de Saint-Simon e dos seus discípulos.

No final do século, o desenvolvimento do conceito assinalou o fim da era heróica do intelectual francês e o princípio da revisão crítica da sua actividade, a partir de então obscurecida por uma história das ideias desacreditada por estar propensa para a abstracção e o idealismo. Debray, Bourdieu, Hamon, Rotman e outros escreveram profusamente sobre aquilo que designaram ironicamente como a beleza do “cadáver” intelectual. No início da década, o trágico desvanecimento da aventura revolucionária, a retirada amarga para um profissionalismo recrudescente e a rendição à invasão perceptível da cultura de massas provocaram em conjunto mudanças fundamentais nas atitudes intelectuais e criaram um novo conjunto de circunstâncias.

Deste modo, falar dos rituais da “tribo” intelectual, com as suas iniciações, os seus templos e os seus gurus, não era apenas uma metáfora irónica, mas um tema genuíno da história social, que agora tinha implicações de etnologia. Em França, em parte devido à atenção dos *media*, teve um certo sucesso público alimentado pela nostalgia que, por seu turno, era sustentada por um anseio por um poder nacional perdido e por uma crise de identidade. Pode afirmar-se que, de certa maneira, a história do intelectual, tal como a da 3.<sup>a</sup> República, estava predestinada a atingir objectivos que dificilmente se podem considerar científicos e o grande intelectual francês tornou-se uma espécie de sinédoque para a grande nação que o tinha produzido. Apesar de tudo, surgiram várias abordagens abrangentes que se foram desenvolvendo. A primeira foi uma espécie de história simbólica tipicamente francesa que interpretava o intelectual como um pilar sentimental da memória colectiva, hoje em dia, provavelmente reduzido a um bastião solitário da época moderna (prolongando-se do século XVIII até ao fim do XX) mas que, numa certa medida, desapareceu.

Esta era a abordagem de Paul Bénichou em alguns dos capítulos da sua famosa obra *Les Lieux de Mémoire*, na qual apresentava uma perspectiva do intelectual que focava o seu empenhamento e o colocava como um relicário na história política com algum enriquecimento da cultura.

Na sua outra obra, *Le Sacre de l'Écrivain*, Paul Bénichou fez um estudo monumental do surgimento de um escritor que se liberta de doutrinas religiosas e de outras, para depois assumir um estatuto quase religioso como “consagrado”. Bénichou relata que, enquanto o iluminismo adorava o homem de letras, o século XIX assistiu à consagração de *le Poète-Penseur*, um porta-bandeira inspirado do iluminismo moderno assim como do mistério. A consagração romântica do escritor fornece o terreno inescapável para base de todas as subseqüentes auto-reflexões feitas pela *classe intellectuelle*. No seu estudo, este autor traça aquilo que se poderia designar como o progresso de um escritor, um processo no qual ele usurpa os poderes tradicionais, principalmente os religiosos, para assumir um papel consagrado na literatura e na sociedade. Começa por ‘historicizar’ a noção de intelectual, voltando – antes daquele termo ser usado – à designação anterior de *gens de lettres* a partir da qual se desenvolveu, e com ela à categoria de autor, que está “Na Demanda de um Ministério Secular”, tal como se lê no título do primeiro capítulo. Ao longo de toda a obra, Bénichou acompanha o estatuto incerto do autor. Enfatiza que, no século XVIII, o termo literatura era bastante mais abrangente do que no nosso tempo e inclui campos, tais como filosofia e política, e considera também com algum pormenor o lugar da poesia no iluminismo. Foca a história da ideia do escritor, seguindo a tradição estética de Kant e do idealismo até Walter Benjamin e mais adiante.

Outra metodologia paralela era a análise micro-social, que estudava o intelectual através da sua cultura política e dos *milieus* e localizações que preferia e onde adquiria, ou procurava, as suas ideias e preconceitos, tais como jornais, círculos de conhecimentos, comissões, editores ou em qualquer local onde os intelectuais se pudessem reunir. Por outro lado, temos a abordagem macro-social, que aplica os conceitos de intelectual e de “campos literários” de Pierre Bourdieu e analisa as suas relações com o domínio político e tenta revelar os locais, os processos e as instituições através dos quais os intelectuais eram reconhecidos ou, por assim dizer, consagrados. Esta abordagem, fortemente marcada pelo vocabulário sociológico de Bourdieu, tem a vantagem de permitir estudar a interação entre os intelectuais e o resto da sociedade, em especial as outras elites. De uma perspectiva sociológica, segundo Alvin Gouldner, os intelectuais “são uma classe universal defeituosa como uma nova burguesia cultural,

cujos capital não é o seu dinheiro, mas sim o seu controle sobre uma cultura valiosa” (1979: 21).

A importância e o empenhamento político na definição canônica do intelectual têm sido considerados bastante relevantes ultimamente, restaurando-se assim o interesse na abordagem que toma em linha de conta os seus conhecimentos e redefine a interação entre a localização, o modo de produção e a criação de valores e ideologias. Mais recentemente, Michel Foucault revolucionou a ideia pós-iluminista de intelectual. Desestabilizou a sua base epistemológica ao rejeitar a possibilidade de dar forma política à vontade do outro, tal como ele nos diz, através da retórica prescrita pela teoria pré-fabricada que congela o conflito entre o mestre e o rebelde. Desafiando a validade do conceito de intelectual progressivo, visto como um símbolo de esperança para a mudança social, Foucault rejeita a razão universal e propõe que ele deixe de ser um representante da consciência oprimida (vivendo aquilo que Foucault designa como a “indignidade de falar pelos outros”). Em vez disso, o intelectual devia examinar a relação da teoria com a prática em ambientes mais localizados onde a análise de tecnologias políticas podia revelar como o conhecimento se transforma em poder. E, como é do conhecimento geral, segundo Foucault, não há qualquer valor que não seja tocado pelo poder. Este pensador enfatiza a importância do intelectual específico, que começa por ter um conhecimento íntimo de uma área relativamente especializada, trata de problemas relacionados com ela e alarga o seu horizonte de actividade e preocupação sem o completar. Foucault (1976) substitui o intelectual tradicional (que, de acordo com a visão francesa há muito estabelecida e defendida por Thomas Benda, representa os valores universais e aspira a vir a ser um guia espiritual da humanidade) por um especialista perito, que se envolve e articula o interesse com a sua área de especialização. Para Foucault, a tarefa do intelectual devia ser: “Lutar contra as formas de poder que o iriam transformar no seu objecto e instrumento ao apropriarem-se das ferramentas do intelectual, isto é, o conhecimento, a verdade ou o discurso” (1976: 208).

Tendo em consideração as palavras de Foucault e considerando o regime cultural que caracteriza a nossa sociedade, vemos que, de uma perspectiva tecnológica, a profusão de meios audiovisuais que herdámos do século XX facilitou uma penetração no nosso ser físico e psicológico

daquilo que já foi designado como persuasores ocultos. Mais do que pela arte – tal como era concebida no sentido restrito do século XX – hoje estamos rodeados por uma vasta e sufocante cultura de massas que ‘colonizou’ as formas tradicionais de expressão e adaptou os estilos inovadores para os seus próprios fins. É evidente que a nossa sociedade de consumo tem as suas normas e tipos de comportamento específicos, que são solicitados e legitimados pela cultura popular, e as suas mensagens são tanto mais eficazes quanto eles rejeitam o moralismo directo e apelam, em vez disso, aos nossos sentidos de prazer, sensualidade e bem-estar material. Ao promover um individualismo que cultiva a ilusão de um julgamento e de uma acção autónoma, a cultura pós-moderna usurpou os sonhos de felicidade das antigas utopias, a fim de nos iludir com aquilo que tem sido designado como sonhos que o dinheiro pode comprar.

Deste modo, quando consideramos o papel dos intelectuais na sociedade contemporânea, vemos que, actualmente, de acordo com as mudanças contínuas na sua natureza e na composição do grupo intelectual, e no contexto de atitudes cada vez mais igualitárias, de um acesso mais amplo à educação superior, ao declínio na consideração para com os universitários e com a acima referida proeminência do ‘culto das celebridades’, os intelectuais já não podem ser conceptualizados como uma classe ou casta. Estas novas conceptualizações sociológicas tendem a definir os intelectuais através da sua pertença a um campo intelectual (Eyerman, 1994: 241-2).

Em alternativa, a noção de intelectuais como peritos é vista com suspeição por Ron Eyerman que critica o facto de eles servirem como conselheiros do poder ou como manipuladores da opinião pública (1994: 190-5). Esta expansão do papel tradicional leva ao desenvolvimento de intelectuais na orientação individual instrumental e estratégica à medida que o seu conhecimento se transforma num recurso para aqueles que detêm o poder político. Eyerman considera o papel do intelectual como o de um activista nos movimentos sociais e, como os movimentos sociais hoje estão a ficar cada vez mais institucionalizados e incorporados no estado, os intelectuais deste tipo parecem menos visíveis.

Em relação ao futuro dos intelectuais públicos, creio que eles irão ser impelidos ainda mais profundamente para um tipo de retiro monástico da vida dessecativa das “almas mortas” à sua volta. Este afastamento

da sociedade debordiana do espectáculo irá parecer bizarro, mas, numa reviravolta curiosa, o resultado não será o declínio final do intelectual como uma força cultural. Paradoxalmente, já há, pelo contrário, provas da elevação do intelectual a um deus secular.

Acho que a possibilidade de uma educação democrática em massa é uma questão pertinente no debate sobre o futuro dos intelectuais. O sonho da educação democrática para as massas tem sido tornar a cultura intelectual acessível a todos os cidadãos e não apenas a uma elite, acabando com uma cultura na qual o termo intelectual é ainda muitas vezes sinónimo de *snob* ou de elitista e os desenvolvimentos feitos durante as últimas décadas parecem, na verdade, ter dado uma nova respeitabilidade aos intelectuais.

Mesmo quando o mercado para os professores universitários parece ter desmoronado, as capacidades intelectuais tornaram-se mais amplamente comerciáveis numa economia de informação que transforma certas formas de pensamento crítico no “capital cultural” de que nos fala Bourdieu. Embora, na verdade, seja muitas vezes a intelectualidade dos tecnocratas, dos especialistas em computadores e dos entendedores em política que, no fim, é recompensada, o actual sucesso dos intelectuais públicos universitários na comunicação social sugere, contudo, que a intelectualidade do crítico cultural também está a ser requisitada.

Relativamente a este assunto, Régis Debray, em *Le Pouvoir Intellectuel en France* ataca aquilo que designa como o “intellectuel terminal” e declara que:

[ ] o século que foi gloriosamente inaugurado pelo *J'accuse* de Émile Zola (1898) termina em águas de bacalhau com a transformação do intelectual das origens (*I. O.*), corajoso, trabalhador, amigo do povo e conhecedor de literatura, num ser abjecto, o intelectual terminal (*I. T.*), preguiçoso, versátil, vendido aos poderosos e correndo de um ecrã de televisão para uma página de “Débats” do *Monde*, sem outra preocupação senão a sua própria notoriedade. O *I. T.* já não vive semana a semana pois funciona à hora, ou mesmo ao minuto. A pesquisa dos factos, já para não falar da verdade, não é o seu objectivo. Ressoa infinitamente mais do que raciocina. Em resumo, é servil, conformista, covarde e influenciável.

No âmbito deste debate, e de novo segundo Bourdieu (1993), os intelectuais no futuro, a fim de serem uma força autónoma colectiva, precisam de recorrer ao seu “capital intelectual”. Este capital específico permite-lhes proclamar a sua autonomia perante as autoridades políticas. Para este autor, justifica-se a exigência por parte dos intelectuais de um estatuto privilegiado na sociedade porque “ao defendê-los como um todo, eles defendem o universal” (Bourdieu, 1989:103).

A noção acima referida do campo intelectual bourdieuano (Bourdieu, 1993: 20) compreende-se como um terreno contestado a propósito do qual ocorrem as lutas pelo reconhecimento de um intelectual. Consequentemente, a sua análise foca a nossa atenção numa configuração de relações, interdependências entre os intelectuais e as suas lutas entre si e com os vários públicos para estabelecer a sua legitimidade e credibilidade. Falar de um campo intelectual como sendo um espaço social constituído por agentes que tomam várias posições é desfazer a ideia de que os intelectuais formam um grupo uniforme e homogéneo e ver um universo de competição pelo monopólio da manipulação legítima dos “bens intelectuais” (Bourdieu, 1993: 44-6).

No final do século XX, depois daquilo que foi considerado como o trágico desvanecimento da aventura revolucionária, houve uma retirada amarga para o profissionalismo e uma declaração de derrota perante a óbvia invasão da cultura de massas, que trouxe mudanças fundamentais nas atitudes intelectuais e criou um novo conjunto de circunstâncias. Os intelectuais distinguiam-se não pelo seu estatuto como uma classe mas pela sua qualidade, conhecimento e estratégias. A identidade, que antes era colectiva e emergia nas interacções não-institucionalizadas de um grupo, era agora vista como estando enraizada no indivíduo, como uma qualidade pessoal e um papel social.

E considera-se que esse papel tem duas dimensões: a criatividade e a coragem. A criatividade fazia parte essencial de todas as definições. É a actividade dos estudiosos que têm como objectivo a criação de um mundo de uma verdade relativa, com um potencial de infinita riqueza, admirável na sua perfeição moderna, sendo o conhecimento a base do seu poder crítico e também uma das suas fontes de autoridade. A criatividade é a característica mais importante já que o verdadeiro intelectual possui qualidades que dificilmente podem ser atribuídas a um universitário

mediocre. Os intelectuais que “induzem, guiam e formam a disposição expressiva na sociedade” são, por definição, culturalmente criativos e possuem “uma capacidade de reflexão invulgar sobre a natureza do seu universo e das regras que regem a sua sociedade” (5). A criatividade é vista como uma obrigação primária do intelectual e como o elemento crucial na definição de intelectual público, visto que eleva o estatuto dos estudiosos à medida que são reconhecidos no seu exercício do direito de intervir na esfera pública em assuntos da sua competência. Zvaniecki propõe que metaforicamente todos os intelectuais sejam designados “exploradores”, visto que “no domínio do conhecimento procuram novos caminhos para o desconhecido. Especializam-se, por assim dizer, em fazer o inesperado” (165). Afirma também que o cientista-explorador é um criador, cujo trabalho constitui um nexo único e irredutível entre o passado e o futuro, e que participa como “um componente dinâmico no conhecimento total e cada vez maior da humanidade” (198). Este conceito de criatividade ultrapassa o preconceito inerente ao modelo romântico de criatividade, que a associa apenas com inovadores culturais e espíritos artísticos (199). A importância da criatividade é devida à sua capacidade de elevar o intelectual acima do professor na “comunidade supra professoral”, tal como nos dizem Saïd, Shills, Szacki, Bauman e Bourdieu quando fazem reflexões sobre este tópico. Assumir que a criatividade é a principal característica do intelectual permite-nos afirmar que o conhecimento é a fonte do seu poder crítico e concluir que os intelectuais públicos têm, de facto, uma importância crucial para a qualidade de vida nas sociedades democráticas.

Deste modo, supera-se aquilo que alguns consideram como a parcialidade da tradição das humanidades que vê os intelectuais sobretudo como membros de uma ampla área humanística, mas em detrimento dos que trabalham no âmbito das ciências naturais e que, deste modo, tendem a confinar o termo “criativo” apenas ao lado humanístico da cultura. Na verdade, Bourdieu reconhece o papel da “imaginação criativa” como uma das bases da competência do intelectual e como um dos factores que aproximam um tanto a vida intelectual e dos artistas da rotina da universidade (2004: 113). Ao contrário da visão funcionalista que vê o mundo científico como uma instituição legítima e reguladora, na qual o sistema de recompensas orienta os mais produtivos para os canais mais

diligentes, Bourdieu – na verdade invocando Polanyi (1951: 57) – declara que a investigação científica é uma arte e, portanto, é criativa e usa a complexidade de ambos os campos como fundamento para fazer uma analogia entre a prática artística e a científica (2004: 38).

Com efeito, a criatividade intelectual é uma das principais fontes da autoridade do intelectual público porque lhe dá a reputação de poder falar sobre assuntos mais vastos, e esta é uma das condições essenciais para a contribuição de um intelectual para a esfera pública. Deste modo, desviamos-nos de uma percepção bastante limitada da função do intelectual público, como alguém que simplesmente informa o público, e começamos a ver o seu serviço como o de uma pessoa que intensifica o pensamento político, um processo que, segundo alguns teóricos, pode ser libertador. A importância da criatividade do intelectual está relacionada com o facto de que ela constitui a característica essencial da autoridade de um intelectual público e, conseqüentemente, da sua contribuição para a sociedade. A criatividade intelectual é também importante porque o público confia nas ideias criativas do intelectual para expandir a sua compreensão da realidade e para melhorar o bem-estar social. Para aqueles intelectuais, para quem o terreno de acção crucial é a esfera pública, a criatividade nesta área é também obviamente importante. A importância da criatividade tanto na ciência como nas artes e na esfera pública reside no seu papel nas lutas que lhes estão implícitas (Arendt, 1958). Considerando que a polis é o espaço onde os cidadãos se podem envolver no processo criativo livre (Arendt, 1961: 155), a criatividade neste campo é fundamental para a expansão da criatividade na política em geral (Bailyn, 2003). A imaginação política criativa pode ser vista como uma capacidade para remodelar o poder no mundo, para conceptualizar a realidade de modos novos e originais, e para reformular a estrutura do agente público e a forma de governo escolhida. Conseqüentemente, a imaginação criativa é um ingrediente indispensável para um envolvimento bem sucedido na arena pública e, através dela, os intelectuais contribuem para o projecto democrático com a criação nos seus campos específicos e com a sua sensibilidade democrática e a sua imaginação, estimulando assim o seu conhecimento de uma dada área e também os seus valores democráticos. O envolvimento de intelectuais públicos em questões da comunidade depende da sua preocupação cívica com a justiça e com outras questões

humanitárias de importância e da sua imaginação democrática, que filtra as novas informações sobre política e o mundo social que os rodeia e que aumenta o seu repertório de estratégias e o seu respectivo julgamento político. O seu conhecimento especializado apoia o seu envolvimento na esfera pública como cidadãos interessados, assim como as suas decisões de se envolverem e de que lado, preferindo correr o risco e a incerteza da área pública à segurança dos seus campos profissionais.

Avaliar significa ser responsável pelas ideias por detrás das avaliações e todos sabemos que o papel de intelectual público requer coragem, como Sócrates tão obviamente nos ensinou. Por outro lado, coragem, ou melhor, coragem cívica, resistência ou rebelião é a actuação arriscada e desinteressada necessária para provocar mudança social e cultural e é uma função social vital, porque, tal como Hannah Arendt tão claramente nos disse, em 1961, “a própria natureza do domínio público exige coragem”.

Considerando, agora, o papel do intelectual nos nossos tempos pós-modernos, podemos ver que, à medida que a cultura de massas ‘colonizou’ as formas tradicionais de expressão e adaptou estilos inovadores para os seus próprios fins, e as suas mensagens parecem ser eficazes, há uma desconstrução do conceito de intelectual como profeta, filósofo ou artista. Tal como acima referido, o mundo pós-moderno já não requer a representação que os intelectuais antes faziam. O seu estatuto permanece confuso, embora eles tenham de escrever e actuar, tomar posições e criar polémicas. Actualmente, devido à ligação entre a política e a cultura, a vida pública e a filosofia, a vida intelectual e a sociedade, temos uma ideia diferente do intelectual público. A acção de factores como os computadores e os meios de comunicação social na economia mudou as características e o papel social da vida intelectual. E, embora os intelectuais públicos estabeleçam uma relação entre as ideias e os acontecimentos, o pensamento e a acção, a razão e a história, eles foram já designados como uma classe de seres híbridos, que estão com um pé no mundo contemplativo e outro no universo da política, e são vistos como um fenómeno ocidental que surgiu tarde e que tem estado a mudar, podendo mesmo vir a desaparecer.

Chegamos assim à questão do declínio do intelectual público. Com efeito, é inegável que a autoridade e a influência dos intelectuais estão em queda e que os chamados “tecnólogos” se tornaram o tipo predominante de intelectual. Esta ascendência do intelectual tecnocrático parece ter

surgido com o desenvolvimento industrial e a racionalização da vida social, tornando-se assim os tecnocratas uma elite de especialistas e de burocratas que executam as anteriores funções do intelectual tradicional.

Vários analistas já discutiram este tópico. Entre eles destaco Russell Jacoby que, no seu estudo intitulado *The Last Intellectuals*, afirma que os confortos da academia subverteram a independência dos escritores e pensadores não-acadêmicos que se dirigem a um público educado em geral. Edward Saïd, em *Representations of the Intellectual - The Reith Lectures*, também se refere a este tópico, dizendo que há três consequências negativas do profissionalismo: as pressões da profissão, o culto dos peritos diplomados e a compulsão para o poder e a autoridade, porque anulam a sensação de descoberta e excitação. Saïd pensa que a universidade, apesar das inúmeras pressões, ainda pode oferecer ao intelectual “um espaço quase utópico no qual a reflexão e a investigação podem continuar” (1996: 55).

Embora, de acordo com alguns teóricos, em 1995 o intelectual público, considerado como uma espécie em extinção, tenha subitamente aparecido para repovoar a esfera pública, é irrefutável que na pós-modernidade há vários anúncios da morte do intelectual e elegias populares pelo último intelectual. Apesar das vozes discordantes, tal como a de Richard Posner que se opõe à admiração de Saïd e de Jacoby pelo “intelectual total” sarreano, crítico e opositor, e elogia a universidade como o local próprio para a actividade intelectual, outros como Barbara Misztal (*Intellectuals and the Public Good*) também reivindicam que o maior perigo para o intelectual público não é a “academização”, mas sim o profissionalismo e “pensarem que o seu trabalho como intelectual é algo que se faz entre o meio dia e as 5 com um olho no relógio e outro fixado naquilo que é considerado um comportamento profissional correcto” (Misztal, 2007).

Podemos também concluir que ocorreu uma grande transformação no papel do intelectual, que está ligada à crescente importância do seu estatuto de celebridade. Este desenvolvimento implica que é o talento para a publicidade e não a qualidade do seu trabalho que constitui o “media intellectual” supra referido, à medida que os meios de comunicação social transformaram a vida pública em entretenimento, esterilizando a política enquanto colonizavam o mundo que antes tinha pertencido aos intelectuais.

Por outro lado, tendo em linha de conta a importância do *blogging*, muitos vêem os *blogs* como uma prova da falta de seriedade dos estudiosos

e interrogam-se se eles não deveriam dedicar mais tempo à investigação e menos ao seu *blog*. Também se questionam se um *blogger* tem algo de sério a dizer por que motivo o apresenta num meio tão superficial em vez de o fazer num jornal com arbitragem. Mas este é um tema que merece mais investigação a ser apresentada em outro local.

Prosseguindo com a reflexão sobre o futuro do intelectual público, vemos que o colapso das ideologias do estado e a difusão do consumismo a todas as esferas da vida social, a distinção entre o centro e as margens – que anteriormente tinham definido a excentricidade do intelectual – já não têm significado, excepto talvez em teoria. É igualmente urgente repensar o conceito de intelectual na sua versão europeia, em especial francesa, a fim de se ver como ele se situa neste novo mundo.

Deste modo verifica-se que o interesse público nas guerras culturais sobre género, raça, etnicidade e sexualidade e nos conflitos inerentes às filosofias sociais transformaram a capacidade de elaborar argumentos e análises culturais numa perícia crucial para trabalhar no jornalismo, em programas de acção pública e no mundo corporativo e os universitários, embora habituados a sentirem-se desprezados e marginalizados, devem reparar que há uma súbita saída para o tipo de intelectualidade que eles representam. Não obstante, alguns intelectuais actuais, no meio da “tecnomania” e da exibição de estatuto social – provocando a admiração de uma sociedade cujos peritos chegam a conclusões imediatamente – continuam a resistir àquilo que consideram tendências estultificadoras e permanecem altruístas no âmbito de uma cultura terapêutica que tem vindo a substituir amplamente um etos reflectido e polémico.

Pode dizer-se que eles continuam naquilo que Lionel Trilling designava como “adversarial culture” (1959). Porém, ninguém sabe durante quanto tempo eles poderão resistir. Pois, tal como Trilling nos advertiu, uma cultura antagonista necessita, na realidade, de uma cultura pública contra a qual se manifesta. E, no nosso terceiro milénio, a chamada *technology of withdrawal* – com os seus computadores, comunidades fechadas, telemóveis e automóveis – amenizou o domínio público e, conseqüentemente, a retirada do intelectual do mundo é filosófica e táctica. Podemos, contudo, considerar que a cultura intelectual inclui diversas perícias e formas de conhecimento, porém, tendo em vista os meus objectivos, podemos reduzi-las à capacidade de debater, reflectir, analisar, criticar, elaborar e contestar

ideias. Todos, de algum modo, aplicamos estas capacidades “intelectuais”, mas como Michael Oakeshott tão originalmente nos ensinou no seu ensaio “The role of poetry in the conversation of mankind”, é necessário dominar o discurso intelectual e os seus vocabulários generalistas para os implementar com a eficiência necessária para intervir na conversação da nossa cultura, tal como os intelectuais deveriam fazer.

### ***Bibliografia***

- Arendt, Hannah (1961), *Between Past and Future*, Cleveland and New York: World Publishing.
- Balzac, Honoré de (1830), “Des artistes”, *La Silhouette* (April 22).
- Bauman, Zigmunt (1987), *Legislators and Interpreters: Modernism, Postmodernism and Intellectuals*, Oxford: Basil Blackwood.
- Bawer, Bruce (1998), “Intellectuals – An endangered species?”, *The Chronicle of Higher Education* (24 April).
- Benda, Julien (1927), *La Trahison des clercs, The Treason of the Intellectuals*, trad. Richard Aldington, New York: William Morrow & Company.
- Bender, Thomas (1993), *Intellect and Public Life – Essays on the Social History of Academic Intellectuals in the US*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bénichou, Paul (1973), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris: José Corti.
- Bourdieu, Pierre (1993), *Sociology in Question*, London: Sage.
- \_\_\_ (1984), *Homo Academicus*, Paris: Minuit.
- \_\_\_ (1989), “The Corporatism of the Universal – The Role of the Intellectual in Modern World”, *Telos*, 81 Fall, 99-110.
- \_\_\_ (2004), *Science and Reflexivity*, Cambridge: Polity Press.
- Collini, A. (2006), *Absent Minds: Intellectuals in Britain*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Debray, Régis (1979), *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris: Ramsay.
- Diderot, Denis (2001), *Le Neveu de Rameau*, Paris: Livre de Poche [1805].
- Droit, Roger-Pol (2000), «Grandeur ou décadence des intellectuels français?», *Le Monde*, 15.12.
- \_\_\_ (2000), «La fin des intellectuels français», *L'Express*, 30 Novembre.
- Eyerman, Ron (1994), *Between Culture and Politics – Intellectuals in Modern Society*, Cambridge: Polity Press.
- Foucault, Michel (1977), *Histoire de la Sexualité*, Vol. I: *La Volonté de Savoir*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1977), *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- \_\_\_ (1989), *Vigiar e Punir*, Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_ (1997), *Resumo dos Cursos do Collège de France*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_ (1992), “Verdade e Poder”, *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1-14.

- Gouldner, Alvin (1979), *The Future of the Intellectual and the Rise of a New Class*, New York: Seabury.
- Gramsci, A. (1971), *Selections from the Prison Notebooks*, London: Lawrence and Wishart.
- Jacoby, Russell (2000), *The Last Intellectuals*, New York: Basic Books.
- Lanham, Md. (2006), *Public Intellectuals: An Endangered Species?*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Lyotard, Jean-François (1988), “Pragmática do saber científico” e “A ciência pós-moderna como pesquisa de instabilidade”, *O pós-moderno*, Rio de Janeiro: José Olympio, 44-50 e 99-110.
- Michael, John (2000), *Anxious Intellects: Academic Professionals, Public Intellectuals, and Enlightenment Values*, Durham N. C.: Duke University Press.
- Misztal, Barbara A. (2007), *Intellectuals and the Public Good: Creativity and Civil Courage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nora, Pierre (1980), “Adieu aux intellectuels?”, *Le Débat*, 1.3.
- \_\_\_\_ (1997), *Les Lieux de mémoire: La Nation*, II, Paris: Gallimard/ Quarto.
- Oakeshott, Michael (1996), “The role of poetry in the conversation of mankind”, *The Politics of Faith and the Politics of Scepticism (Selected Writings of Michael Oakeshott)*, ed. Timothy Fuller, New Haven: Yale University Press.
- Posner, Richard (2002), *Public Intellectuals: A Study of Decline*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Russell, Jacoby (1987), *The Last Intellectuals, American Culture in the Age of Academe*, New York: Basic Books.
- Saïd, Edward (1996), *Representations of the Intellectual – The Reith Lectures*, London: Vintage Books.
- Saint-Simon, Henri de (1975), *Selected Writings on Science, Industry and Social Organization*, ed. Keith Taylor, London: Holmes & Meier Pub.
- Shills, Edward (1974), “British Intellectuals”, *Intellectuals and the Powers and Other Essays*, ed. Lawrence Stone, *The University in Society*, Princeton University Press.
- Sirinelli, Jean-François (1986), *Histoire des intellectuels en France de l’Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris: Armand Colin.
- Trilling, Lionel (1959), *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism*, New York: Viking.



## A Fragilidade Ética da Reconciliação em *Disgrace* de Steve Jacobs

ADRIANA ALVES DE PAULA MARTINS\*

[W]e make up selves from a tool kit of options made available  
by our culture and society. We do make choices, but we don't,  
individually, determine the options among which we choose.

(Kwame Appiah, *The Ethics of Identity*, 107)

A obra de J. M. Coetzee tem desempenhado um papel importante na reconfiguração simbólica da identidade nacional sul-africana. Se a maioria dos seus romances são alegóricos, assumindo, dessa forma, uma dimensão universal, dois deles, ainda que em graus diversos, fazem referência ao contexto sul-africano de violência e aos conflitos sociais e raciais. Trata-se de *Life and Times of Michael K.* (1983), que retrata a vida num cenário de guerra civil, e *Disgrace* (1999), que problematiza a coexistência frágil entre brancos e negros no período posterior ao *apartheid*. Ambos os romances são bons exemplos de como as mediações simbólicas das tensões na África do Sul se constituem em produtos de memória cultural, não apenas porque se constituem em formas específicas de recordar um passado traumático, mas também porque deixam traços na memória que criam, assumindo, pois, tal como Astrid Erll sublinha, um “potential to generate and mold images of the past which will be retained by whole generations” (Erll, 2008: 389).

Este último aspecto interessa-me, de forma particular, no que a *Disgrace* diz respeito – ou seja, os traços deixados na memória que o romance cria – sobretudo, quando o que está em jogo é a transição turbulenta de um regime antigo de divisões sociais e raciais rígidas para um contexto político novo que, em princípio, deveria caracterizar-se por direitos igualitários, sem que houvesse distinções baseadas na cor da pele ou na condição social. Embora este não seja um romance que assente sobre um processo de anamnese, a representação dos eventos, no plano da enun-

---

\* Universidade Católica Portuguesa / CECC

ciação, traz à discussão, ainda que com graus distintos de evidência, um passado problemático que inevitavelmente condiciona um presente frágil com implicações a curto e longo prazo. Este processo é caracterizado pela tensão entre a recordação e o esquecimento de eventos traumáticos e/ou violentos com o objectivo de estimular um novo começo e uma nova geografia do ser individual e nacional. Esta tensão levanta aspectos éticos óbvios que estão estreitamente relacionados com a problematização de questões de raça e de género, que giram ao redor da noção de desgraça.

O meu objectivo neste ensaio *não* é reflectir sobre o romance de Coetzee. Na verdade, o meu interesse reside no processo de remediação do livro de Coetzee, levado a cabo por Steve Jacobs em 2008, e na dimensão ética do seu impacto visual sobre o espectador, considerando-se a circulação mais alargada do filme junto do público do que a do romance. Partindo da afirmação de Jacobs de que a sua adaptação do romance tinha sido fiel<sup>3</sup>, interessa-me examinar como Jacobs, em termos cinemáticos, problematiza o imperativo ético que permeia a produção ficcional de Coetzee, em geral, e *Disgrace*, em particular. Ao examinar como o filme do realizador remedeia a configuração de novas geografias do ser individual e nacional na África do Sul pós-*apartheid*, que progressivamente aprende a lidar com um passado traumático e um presente de ódio e violência racial, pretendo demonstrar como o filme contribui para a construção de uma memória que as gerações futuras poderão vivenciar como uma espécie de memória protética (*prosthetic memory*) (Landsberg, 2004), a fim de compreender os desafios da construção de uma nova nação que se ergue a partir de um processo de reconciliação.

O processo de remediação do romance levado a cabo por Jacobs radica na articulação das dimensões epistemológica e ideológica da trama narrativa, que relevam da experiência inicial de desgraça do protagonista e das suas consequências. A desgraça de David Lurie deriva do seu envolvimento sexual com uma das suas alunas, uma jovem mestiça chamada Melanie Isaacs que, apesar de ceder às investidas de Lurie, acaba por denunciar a situação e por revelar o comportamento ético questionável do professor, quando este lhe atribui uma nota para um exame do meio do período que

---

<sup>3</sup> Ver a entrevista que Jacobs deu a Anders Wotzke (<http://cutprintreview.com/interviews/interview-steve-jacobs-disgrace/>, consultado em 12 de Abril de 2010).

a jovem não havia feito. Após um processo amargo e polémico, durante o qual Lurie reconhece as acusações que lhe são feitas, sem, no entanto, demonstrar qualquer espécie de arrependimento, uma vez que recusou fazer uma declaração que pudesse evitar a perda do seu posto na universidade, ele decide visitar a sua filha Lucy. Esta é uma jovem lésbica e antiga *hippie*, que vive sozinha numa pequena quinta no interior do país, onde é ajudada por Petrus, um homem negro que, no início do romance, se ocupava dos cães que habitavam os canis da quinta, acabando, no fim da narrativa, por adquirir parte das terras de Lucy.

A desgraça inicial de David, traduzida na perda do seu estatuto profissional, desencadeia um processo de auto-aprendizagem que implica aprender *com* e *sobre* a nação. Jacobs habilmente problematiza as dimensões epistemológica e ideológica do enredo através da articulação entre os processos de esteticização da fragilidade pessoal e colectiva e da violência. No coração do país, o antes arrogante e distinto professor universitário desempenha tarefas simples e experimenta uma vida sem qualquer luxo ou sofisticação: ele ajuda a sua filha a vender flores e produtos frescos num mercado próximo, auxilia Bev Shaw a eutanasiar animais doentes ou abandonados numa clínica local, e ajuda Petrus na quinta, ainda que ele não consiga compreender o elo que une Lucy ao empregado, uma vez que considera Petrus um homem misterioso que parece ter uma agenda escondida para se apoderar das terras de Lucy.

A esteticização da fragilidade progressiva de Lurie deve-se, em grande medida, à escolha de John Malkovich para desempenhar este papel. A aparência física do actor (o filme apresenta um Malkovich abatido) e, em especial, o seu rosto angustiado que traduz o tédio e a frustração da personagem com a sua profissão e com o vazio das suas relações pessoais, provoca inicialmente no espectador um certo desconforto e uma falta de empatia em relação à personagem, contribuindo definitivamente para a caracterização de um homem de meia idade que não hesitaria em utilizar a sua posição e autoridade para obter os favores sexuais de uma aluna. Malkovich compõe, assim, um Don Juan indiferente e egoísta, o que reflecte a influência da poesia de Byron e a crença na força dos instintos na vida de Lurie. A representação da fragilidade da personagem atinge o seu clímax quando, no decorrer da ausência de Petrus, Lurie e Lucy são atacados por assaltantes que violam Lucy e que queimam a cabeça do

protagonista. Este acontecimento é uma espécie de divisor de águas na vida de David, uma vez que ele se sente impotente por não ter sido capaz de proteger a sua filha. Ao mesmo tempo, ao observar o sofrimento de Lucy e as suas dificuldades em lidar com o trauma, ele é levado a repensar o seu comportamento em relação a Melanie Isaacs. Ainda que ele não tenha violado a jovem nem a tenha tratado com violência, a falta de reacção dela no decorrer do acto sexual e a sua atitude de tédio indiciam que a relação com o professor não era do seu agrado. Por outras palavras, ao aprender com a sua própria fragilidade e, principalmente, com a da sua filha, Lurie passa a compreender os sentimentos de Melanie e dos seus pais, o que justifica a sua decisão de procurar o pai da estudante, a fim de se desculpar.

A esteticização fílmica da violência revela não apenas a fragilidade das personagens, como também a da nação, já que a representação da violência está relacionada com a progressiva atmosfera de insegurança que assombra o país e que está associada com os crimes perpetrados privilegiadamente por pessoas oriundas de uma condição social inferior. As imagens de portas de ferro, de grades nas janelas e de cercas de arame farpado são recorrentes no filme de Jacobs, bem como as referências ao perigo num país que parece não ter lei. Igualmente eficaz é a representação visual das casas de Lucy e de David depois de as mesmas serem assaltadas, como se um furacão as tivesse atingido e a vida inteira de uma pessoa, assim como a sua identidade, tivessem sido violadas por pessoas desconhecidas. A esteticização da violência operada por Jacobs é crucial para a compreensão das dimensões epistemológica e ideológica de um enredo que inicialmente discute a desgraça individual (a de Lurie e, depois do assalto à quinta de Lucy, também a de Lucy) e, numa fase posterior, a desgraça colectiva (a do povo sul-africano), já que, se a violência não for ultrapassada, nunca uma nova nação poderá ser construída. Jacobs joga habilmente com a tensão entre a visibilidade e a invisibilidade da representação de actos violentos e o seu impacto sobre o espectador. Alguns desses actos, tal como a representação da violação de Lucy ilustra, não são descritos, mas tão somente sugeridos, o que estimula a imaginação do espectador através da criação de uma atmosfera de suspense e de horror. Mesmo que a violação de Lucy não seja mostrada, a imaginação do espectador é estimulada pelo que acontece com Lurie que, preso na

casa de banho, apenas pode imaginar o sofrimento que os três homens estão a infligir à sua filha, após constatar como os cães que estavam sob a responsabilidade de Lucy foram mortos. A cena em que a cabeça de Lurie é queimada de uma forma bárbara sugere o prazer subjacente aos actos praticados pelos assaltantes, e reforça a fragilidade de Lurie, de tal forma que o espectador, de certa forma, é levado a simpatizar com ele. A sua fragilidade é sublinhada quando ele é deixado ferido na sala de espera do hospital mais próximo e quando ele acorda na casa de Bev no meio da noite, assustado com um pesadelo no qual Lucy o chamava.

A invisibilidade da violação, no entanto, não apaga a sua existência e abre o caminho para a discussão de questões de raça e de género a nível nacional. De facto, a insistência de Lucy em não abordar o assunto claramente, os seus longos silêncios, a sua decisão de omitir o facto às autoridades, o seu sentimento de perda pessoal e a sua atitude fria para com o pai surpreendem o espectador. A violação é representada como um símbolo de desgraça, como um estigma que deixa de estar circunscrito ao contexto da experiência individual, e assume uma dimensão epistemológica e ideológica colectiva quando Lucy percebe que ela ilustra uma antiga manifestação histórica de ódio, como se Lucy, uma jovem mulher branca, devesse algo aos jovens negros que a violaram. Numa época de reconstrução política, o silêncio de Lucy no que diz respeito àqueles que cometeram aquele acto inominável parece ser absurdo não apenas aos olhos do seu pai, como também aos do espectador. O absurdo da situação atinge o seu ápice quando um dos jovens, um parente de Petrus, retorna ao local do crime como se nada tivesse acontecido, e Lucy, apesar de perturbada, não quer que o seu pai actue contra o rapaz. Depois de rejeitar a oferta do seu pai em ajudá-la a sair da África do Sul por uns tempos, Lucy insiste em permanecer na sua quinta sozinha, contando apenas com a protecção de Petrus. Para além disso, quando sabe que está grávida, Lucy decide ter o bebé resultante da violação. Por outras palavras, o comportamento de Lucy é claramente reconciliatório, apesar do seu sofrimento. Ela compreende que as comunidades branca e negra devem começar do zero, fazendo concessões, apesar das cicatrizes antigas, pois, de outra forma, a paz e o desenvolvimento nunca serão atingidos.

A decisão de Lucy não implica uma mera submissão a uma experiência traumática assustadora. Ela poderia ter feito um aborto a fim de

apagar os “traços” deixados pelo acto violento. Mas o facto é que, apesar da violência, ela ama a sua terra natal, a sua casa e a sua vida próxima da natureza. Contrariamente aos antigos colonizadores, ela explora a terra para sobreviver e não para obter lucros, a fim de se tornar rica. É curioso observar que Lucy e Petrus não diferem muito um do outro no que diz respeito ao amor e ao cuidado que têm pela terra, sentimento que é representado pela exploração que Jacobs faz de frequentes *long-shots* de belas paisagens do campo, do trabalho dos dois na quinta, e das casas de Lucy e de Petrus no fim do filme. Se é inegável que o facto de Lucy aceitar a proposta de casamento de Petrus e a sua transformação em inquilina do seu braço-direito na quinta são uma resposta à sua necessidade de protecção num país em mudança, ela não foge da atmosfera de constrangimentos que lhe são impostos, tentando, pois, contribuir para o futuro da nação. Na verdade, ela é movida pela crença de que a violação representou mais do que um simples assalto. Ela compreende-a como uma espécie de débito antigo que é cobrado pelos negros que, em algum momento, se sentiram violados e oprimidos pela colonização do homem branco, como se o passado de violência colonial estivesse a ser pago na mesma moeda no presente da enunciação. A decisão de ter a criança pode ser interpretada de duas formas: inicialmente, como um símbolo de emancipação da mulher, já que era Lucy que deveria decidir o que fazer com o seu próprio corpo (ainda que ela não tivesse tido esta oportunidade quando foi violada). Para além disso, é sugerido que a criança mestiça, apesar de ser o fruto de um acto de violência, poderia representar um passo decisivo em direcção à reconciliação. O bebé, mais do que o filho de Lucy com um dos homens que a violaram, seria também um bebé da terra, um bebé que Lucy teria de aprender a amar, convertendo, pois, o que poderia ser encarado como um símbolo de desgraça num sinal de graça e de esperança. A atmosfera de reconciliação, de aceitação dos factos da vida e a esperança no futuro também são projectados no novo ciclo de vida de David Lurie. Apesar de ele permanecer ligado à experiência estética da literatura, por mero prazer ou devido à redacção da sua ópera sobre a vida de Byron na Itália, o seu quotidiano é preenchido com serviços vocacionados para o Outro, ou seja, para os animais abandonados ou doentes que ele e Bev ajudam a morrer de uma forma digna. O que David faz é dar-lhes um pouco de amor, conforto e atenção quando eles mais necessitam, sendo responsável pela cremação

dos seus corpos com respeito. A sua nova atitude perante a vida e o apoio que ele dá a Lucy configuram uma nova geografia do seu ser e sugerem que ele está provavelmente pronto para amar o seu neto indesejado, numa nação cuja geografia também está a ser redimensionada.

Em suma, ao investir na esteticização da fragilidade (tanto a das personagens quanto a da nação) e da violência, o processo de remediação cinemática do romance de Coetzee resulta num filme que faz a memória (*a memory-making film*) (Erlil, 2008: 395), ilustrando, dessa forma, um dos modelos propostos por Aleida Assmann na tentativa de lidar com um passado traumático, aquele de “recordar a fim de esquecer” (*remembering in order to forget*)<sup>4</sup>. Segundo Assmann, este é o modelo que tem informado as Comissões de Verdade e Reconciliação na África do Sul, cujo objectivo é facilitar o reconhecimento, a reconciliação e, por fim, o esquecimento, no sentido de se deixar um passado traumático para trás, de forma a que um futuro comum possa ser imaginado. A minha premissa é a de que o filme de Jacobs, tal como o romance de Coetzee já o havia feito, é um meio eficaz de configurar aquilo que pode ser considerado como uma futura cultura protética da lembrança que, ao dar a conhecer o passado, será capaz de o deixar definitivamente para trás, prevenindo, dessa forma, o ressurgimento do ódio de raça e de género.

### ***Bibliografia***

Appiah, Kwame (2005), *The Ethics of Identity*, Princeton: Princeton University Press.

Assman, Aleida (2010), “From collective violence to a common future: four models for dealing with a traumatic past”, *Conflict, Memory Transfers, and the Reshaping of Europe*, ed. Helena Gonçalves Silva *et al.*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 8-23.

Coetzee, J. M. (1999), *Disgrace*, London: Penguin.

Erlil, Astrid (2008), “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erlil *et al.*, Berlin/New York: de Gruyter, 389-398.

---

<sup>4</sup> No seu ensaio “From collective violence to a common future: four models for dealing with a traumatic past” (2010), Aleida Assmann postula os seguintes modelos: (a) “esquecimento dialógico” (*dialogic forgetting*); (b) “recordar para prevenir o esquecimento” (*remembering in order to prevent forgetting*); (c) “recordar para esquecer” (*remembering in order to forget*); e (d) “memorização dialógica” (*dialogic remembering*). As traduções das designações do modelo de Assmann são da minha autoria.

Jacobs, Steve (dir.) (2008) "Disgrace", Australia, South Africa (screenplay by Anna-Maria Monticelli).

Landsberg, Alison, "America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy". <http://chnm.gmu.edu/courses/er/hist306/landsberg.pdf> (consultado em 12 de Abril de 2010).

Landsberg, Alison (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.

Wotzke, Anders, "Interview with 'Disgrace' Director Steve Jacobs". <http://cutprintreview.com/interviews/interview-steve-jacobs-disgrace/> (consultado em 12 de Abril de 2010).

## **‘À sombra do Muro’<sup>5</sup>: Imagens Fílmicas entre a Nostalgia e a Desilusão**

FILOMENA VIANA GUARDA\*

A conhecida afirmação de Willy Brandt – “Agora cresce junto, o que junto pertence” (*Der Spiegel*, 45/1999: 100)<sup>6</sup> –, proferida ainda na euforia da queda do Muro de Berlim e da reunificação que se lhe seguiu, dava não só expressão a um desejo pessoal do ex-chanceler alemão, reconhecido impulsionador das relações bilaterais entre as duas Alemanhas no início da década de 70, como ia também ao encontro do desejo de muitos alemães. Este optimismo inicial ir-se-á todavia desvanecer e o desejo acima expresso revelar-se-á difícil de concretizar. Vinte anos decorridos desde a reunificação alemã o Muro, símbolo eloquente da divisão de dois estados que partilhavam a mesma História e a mesma cultura, continua a existir no espírito das pessoas, impossibilitando a verdadeira e completa união dos dois estados que a afirmação de Willy Brandt pressupunha.

De facto, na nova Alemanha a década de 90 é marcada pelas consequências económicas e sociais da reunificação e da reconstrução dos territórios a leste, assim como pela gradual tomada de consciência das grandes diferenças existentes entre a população das duas Alemanhas, em resultado de 40 anos de decisões políticas opostas. A isto acresce que, um pouco por toda a parte, a sociedade contemporânea revela, nesta última década do milénio, um interesse cada vez mais profundo e abrangente pelo tema da memória que se ergue como novo paradigma de investigação transnacional e transdisciplinar. Também o cinema não é alheio a este “memory-boom”, posicionando-se como meio adequado à consolidação da memória cultural de uma nação. Filmes e séries televisivas trazem deter-

---

\* Universidade de Lisboa / CECC

<sup>5</sup> Vd. O título da obra de Thomas Scholze e Falk Blask, *Halt! Grenzgebiet! Leben im Schatten der Mauer* (Berlim, 1992) que descreve o quotidiano da RDA nesta zona de fronteira de Treptow, recorrendo a fotografias e testemunhos pessoais.

<sup>6</sup> “Jetzt wächst zusammen, was zusammen gehört“.

minados acontecimentos à consciência da sociedade com uma ressonância imediata e abrangente. Convém, no entanto, recordar que estes dois meios de comunicação actuam sobre a atenção, que é sempre algo de passageiro, e não sobre a memória, pois esta exige tempo e reflexão (Assmann, 2006: 242-243). Mas se é certo que os meios de comunicação de massas não constroem a memória cultural, uma vez que, comandados pelas leis do mercado, apontam exclusivamente para o presente, não é menos verdade que são um meio eficaz e indispensável para a impulsionar e activar. Aleida Assmann chama mesmo a atenção para a importância crescente da imagem fílmica, apoiando esta sua opinião em estudos recentes que comprovam que os alunos aprendem muito mais sobre História através do visionamento de filmes de Hollywood do que nos compêndios escolares (Assmann, 2001: 114, *apud* Magofsky, 2009: 6 e 153). E a historiadora Irmgard Wilharm considera que “para a reconstrução dos horizontes da experiência os filmes são fontes extraordinárias, enquanto documentos de um tempo e de uma sociedade, durante o qual e para a qual eles foram produzidos” (Wilharm, 2006: 243-244, *apud* Magofsky, 2009: 6)<sup>7</sup>.

Ora se olharmos com atenção para o cinema alemão da nova Alemanha unificada, registaremos sem dificuldade duas visões da RDA distintas. Por um lado, na primeira década após a reunificação, os realizadores alemães nascidos no ocidente que filmavam a sociedade da RDA privilegiavam sobretudo as comédias que mostravam a vida quotidiana na nova Alemanha, realçando quer as dificuldades sentidas pelos alemães de leste, ao serem confrontados com uma nova realidade político-social e económica para a qual não estavam de todo preparados, quer o seu esforço para acompanhar o ocidente. É este o caso do filme realizado por Wolfgang Büld em 1992, *Das war der wilde Osten*, ou mesmo do filme de Detlev Buck de 1993 *Wir können auch anders* (Cook, 2007: 206) para referir apenas dois exemplos. Por outro lado, os realizadores nascidos no leste e que haviam feito a sua formação na companhia estatal DEFA, filmavam sobretudo o desespero social de muitos alemães da RDA, incapazes de fazer frente às

---

<sup>7</sup> “[...] für die Rekonstruktion von Erfahrungshorizonten sind Filme als Dokumente der Zeit und der Gesellschaft, in der und für die sie produziert worden sind, ausgezeichnete Quellen“.

enormes diferenças com que então se deparavam. Recorde-se, por exemplo, o drama *Verlorene Landschaft* de Andreas Kleinert de 1992, ou o seu outro filme de 1999 *Wege in die Nacht*, no qual, para além da falta de perspectivas, se realçam todas as referências identitárias entretanto perdidas, ou ainda *Nachtgestalten*, um filme de Andreas Dresen de 1999. O medo do desemprego e a perda da segurança a que estavam habituados, apesar das melhores condições de vida de que agora dispunham, provocou em muitos alemães de leste medos existenciais e levantou o fantasma da crise (cf. Magofsky, 2009: 103-104). Ora esta situação de angústia e insegurança conduziu a uma visão nostálgica do passado: a geração que cresceu na Alemanha de Leste não deixa de recordar as inúmeras vantagens da RDA, levando mesmo à criação do neologismo “Ostalgie” para designar este olhar retrospectivo e nostálgico que tenta recuperar os hábitos e objectos que marcaram o quotidiano da RDA.<sup>8</sup> No final dos anos 90 organizaram-se mesmo inúmeras festas revivalistas e exposições de produtos da velha RDA, e abriram-se várias lojas para promover a sua venda (cf. Seegers, 2008: 30). Ainda em Outubro de 2007, num inquérito publicado na revista *Spiegel*, 92% dos alemães de leste, na faixa etária entre os 35 e os 50 anos de idade, referiam a segurança no trabalho como a grande vantagem da sociedade socialista (cf. Osang, 2007: 78, *apud* Magofsky, 2009: 103, nota 506).

Mas a 7 de Outubro de 1999, para as comemorações dos 50 anos da fundação do “estado alemão de proletários e camponeses”, aparecia em cartaz um filme diferente: referimo-nos a *Sonnenallee* que viria a revelar-se um êxito de bilheteira, tendo atingido 1,3 milhões de espectadores logo nas primeiras seis semanas (*Wochenzeitung*, 1999). É certo que o filme também olha retrospectivamente para a RDA na era Honecker, só que vai fazê-lo não do modo crítico e pessimista a que o cinema recente nos habituara, mas com muito humor. Nem Thomas Brussig<sup>9</sup>, autor do guião, nem o realizador Leander Haußmann<sup>10</sup>, ambos vindos do leste,

---

<sup>8</sup> Foi já em 1992 que o cabaretista de leste Uwe Steimle cunhou o termo “Ostalgie”, o qual rapidamente se imporia (Mühlberg, 2002: 234, nota 37, *apud* Magofsky, 2009: 100, nota 489).

<sup>9</sup> Após as filmagens Brussig escreve o romance *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* que publica a 30 de Agosto de 1999.

<sup>10</sup> Este é o seu primeiro trabalho como realizador. Em 1991 foi agraciado com o título de melhor realizador jovem e entre 1995-1996 dirigiu o teatro de Bochum.

pretendem fazer um filme político ou mesmo um filme de memória sobre a RDA ou o Muro. Na verdade, eles não se propõem fazer aqui uma avaliação séria do passado nem uma descrição pormenorizada da vida na ex-república alemã socialista, pretendem tão só mostrar como era crescer lá, ou melhor, mostrar de que modo ela é recordada dez anos após o seu fim<sup>11</sup>. Prestavam, assim, uma homenagem à juventude da RDA, à qual pertenceram, demonstrando que ela tinha os mesmos interesses que a juventude do outro lado do Muro. Note-se, porém, o seguinte: apesar de não ser, de facto, um filme político, o filme mostra as suas personagens envoltas nas tensões caracterizadoras daquela sociedade, como é o caso da complexa relação do estado com os seus cidadãos ou da omnipresença do ocidente no espírito das pessoas. Na cena de abertura, por exemplo, vê-se o jovem protagonista no seu pequeno quarto, sentado em cima da cama e encostado à parede, na qual se exibem frases de conteúdo proibido e *posters* com referências ocidentais, enquanto a sua voz em *off* nos apresenta a personagem e nos informa expressamente da proximidade do Muro por detrás daquela parede.

Sete anos mais tarde, a 23 de Março de 2006, surgia em cartaz um outro filme que iria também ter grande sucesso, tanto artístico como comercial. Referimo-nos a *As vidas dos Outros* (*Das Leben der Anderen*), um filme realizado por Florian Henckel von Donnersmarck, um jovem cineasta de 32 anos, nascido e criado no ocidente. Sendo um filme claramente político, apresenta-nos uma imagem muito diferente da vida na ex-RDA, filmando a repressão política e o modo como esta condiciona a vida das pessoas. Com uma campanha de *marketing* eficaz (vd. Seegers, 2008) o filme recebe inúmeros prémios nacionais e internacionais, com destaque para o óscar recebido em 2007 na categoria de melhor filme estrangeiro.

---

<sup>11</sup> Repare-se que no filme surgem termos como “Ossi” e “Besserwessi”, termos estes surgidos após a reunificação (vd. Magofsky, 2009: 103).

Em entrevista a Katrin Tiedemann o cineasta Haußmann afirma: “Aber ich wollte einen Film über die Erinnerung an die DDR machen. Und Erinnerung ist etwas künstliches. [...] Also erzähle ich nicht nur einen Film über die DDR, sondern auch einen Film über das, was wir erinnern.” [Mas eu queria fazer um filme sobre a recordação da RDA. E a recordação é algo de artificial. [...] Daí que eu faça um filme que não é apenas sobre a RDA, mas também sobre aquilo que nós recordamos.] (*Berlin Kultur*, 1999: 15).

O presente trabalho propõe precisamente um olhar comparativo entre estes dois filmes alemães que, veiculando ambos uma visão retrospectiva da RDA, o fazem, porém, de modo bem distinto e prosseguindo objectivos igualmente diferentes. Cumpre, porém, realçar desde já que no centro da nossa atenção não estarão os meios fílmicos utilizados nem o seu efeito sobre o espectador, nem mesmo a análise das opções cinematográficas dos realizadores. O nosso olhar incidirá sobre as imagens fílmicas apresentadas, entendendo-as como contributo para a memória cultural da nação alemã e para a afirmação da nova identidade que urge construir.

## I

A comédia de Haußmann ostenta o título *Sonnenallee*, denominação de uma longa rua de Berlim que o Muro dividiu: a parte mais curta ficou no leste da cidade e é aí, na zona de Treptow, que toda a acção do filme se desenrola<sup>12</sup>. Michael Ehrenreich, o protagonista, de cuja perspectiva a acção é narrada, vai recordar ao longo de hora e meia (86 minutos) a época mais bonita da sua vida, pois, como a sua voz em *off* nos diz no final, “era jovem e estava apaixonado”. Michael, conhecido por Micha, então com 17 anos, vivia com a família na parte mais curta da *Sonnenallee*, bem próximo do Muro, frequentava a escola e só as raparigas e a música lhe interessavam, enquanto acalentava o sonho de se tornar estrela da música Pop. A imagem da RDA que o filme nos apresenta é a imagem de uma sociedade sem Stasi nem grandes dificuldades, na qual a família e os amigos têm um papel central. Todavia, o facto do filme concentrar a sua acção na ponta mais curta de uma longa rua de Berlim, revela, desde logo, a estreiteza e o confinamento daquela sociedade (vd. Heimbach, 1999: 31). Aliás, o simbolismo do espaço, assim como de um grande número das cenas familiares, é inequívoco e uma das mais-valias do filme. Em posição de destaque, surge com frequência no ecrã a imagem do Muro e da plataforma elevada instalada junto à passagem de fronteira no lado

---

<sup>12</sup> A *Sonnenallee* estava separada pelo Muro entre a zona de Treptow e a de Neukölln: do n.º 1 ao 370 pertencia a Berlim Ocidental; do n.º 371 ao 411 a Berlim Leste. As filmagens decorrem no estúdio de Babelsberg, num cenário construído por Lothar Holler numa extensa área de 7 000 m<sup>2</sup>.

de lá da rua, a partir da qual os turistas ocidentais e os grupos escolares de visita à cidade dividida observam as pessoas do lado leste como se de animais exóticos se tratasse, enquanto vão tecendo comentários que a câmara regista (*Guck mal, 'n Zoni!*) e que deixam perceber uma visão crítica do Ocidente.<sup>13</sup> Vivendo muito mais das personagens do que do enredo, o filme coloca Micha, a sua família e os seus amigos mais próximos no centro da atenção. E porque estamos nos anos 70 os jovens vivem a fase do sexo, droga e rock-'n'-roll. Por vezes têm problemas com a direcção da escola, com os dirigentes da Juventude Socialista (*FDJ – Freie Deutsche Jugend*) ou com o polícia encarregue da ordem no bairro, mas tudo isso é de somenos importância perante o despertar da sexualidade e a paixão pela música. O que se passa do outro lado da fronteira não lhes merece qualquer atenção, tanto mais que todos sabem que o ocidente lhes está vedado. Recorde-se, a este propósito, que a primeira metade dos anos 70 assistiu a uma liberalização político-cultural na RDA que permitiu uma aproximação não habitual ao ocidente. Este período de liberalização, que terminaria abruptamente com a expulsão de Wolf Biermann em 1976, iniciou-se com o discurso proferido por Erich Honecker no 4.º Plenário do Comité Central do SED, no qual afirmava com ênfase: “[...] nos domínios da arte e da literatura não poderá haver tabus”.

O pai do protagonista, Otto Ehrenreich, surge na maior parte das cenas sentado em casa de cigarro na boca, tentando explorar as vantagens práticas da mesa multifuncional, símbolo do bom *design* socialista, ao mesmo tempo que assiste aos programas da televisão ocidental. A mãe, Doris Ehrenreich, sonha com o ocidente, mas quando finalmente surge a oportunidade de fuga com passaporte falso não tem coragem e desiste. O casal critica constantemente o estado socialista, mas perante o suposto informador da Stasi não hesita em mostrar o seu empenhamento político e social. Da família faz também parte Sabine, a irmã, cujos namorados vão desde membros do partido a futuros líderes religiosos. Por último temos Heinz, o tio de Berlim ocidental, visita assídua da casa, que, considerando-se embora um contrabandista talentoso, só traz produtos ocidentais autorizados

---

<sup>13</sup> Magofsky refere que o Muro aparece 20 vezes ao longo do filme (Magofsky, 2009: 98).

(tais como *smarties*, *collants* de seda e roupa interior da Triumph). Para além da família há ainda o polícia Horkefeld, empenhado em manter a ordem no bairro a todo o custo, e os dois amigos mais chegados: Mario, o melhor amigo, irá pôr a amizade em perigo quando decide candidatar-se a um lugar na polícia de segurança do estado, pois a sua namorada existencialista está grávida. E Wuschel, o mais jovem do grupo, irá pôr a vida em perigo quando decide cumprir o seu sonho: conseguir o álbum duplo dos Rolling Stones *Exile on Main Street*, pelo qual o contrabandista contactado exige uma pequena fortuna.

Micha, o jovem protagonista, vive concentrado nos amigos e obcecado por Miriam, a rapariga mais bela e desejada do bairro, que coleciona namorados ocidentais, pois sonha com uma vida melhor no outro lado da fronteira. Para a impressionar, e assim a poder conquistar, Micha vai não só participar activamente nas actividades da organização da Juventude Socialista (*FDJ*), não obstante o seu interesse por política ser nulo, como vai escrever um meticuloso diário inventado. Aqui dá expressão aos sonhos e cria uma nova personalidade adequada ao estatuto de herói intelectual, cujo ideal revolucionário se teria revelado em pequeno. Este seu diário, misto de realidade e ficção, representa afinal todo o filme, pois também aqui o olhar retrospectivo não impõe limites à imaginação. A paixão de Micha por Miriam constitui, aliás, o fio condutor que une os vários episódios num todo coerente. Na parte final do filme Micha consegue conquistar a bela Miriam e a música rock transpõe o Muro (Hedinger, 1999), dando a entender que isto só foi possível graças à revolução pacífica liderada pela geração jovem da RDA que protagoniza o filme. E na última cena ouve-se a voz *off* dizer: “Era tudo horrível, mas nós divertíamo-nos a sério.” (vd. Heimbach, 1999: 31).<sup>14</sup> E chegados aqui recordamos a opinião de Gunnar Decker na sua recensão a *Sonnenallee*: “É certo que não se trata de uma transfiguração da RDA, mas sim da sua desdemonização” (Gunnar, 1999: 10).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “Es war von vorn bis hinten zum kotzen, aber wir haben uns prächtig amüsiert”.

<sup>15</sup> “Gewiss keine Verklärung der DDR, aber ihre Entdämonisierung”.

## II

O filme *Das Leben der Anderen* chamou desde logo a atenção da crítica especializada, na medida em que se afastava do caminho trilhado pela maioria dos filmes alemães dos últimos anos.<sup>16</sup> Preferindo o registo do *thriller* ao da comédia, o filme revela uma enorme seriedade no modo como lida com a temática histórico-política: a Stasi, os seus métodos e objectivos e o modo como isso se manifesta no quotidiano da população.

Numa entrevista concedida a *Die Welt* a 21 de Março de 2006, o realizador Florian von Donnersmarck considerava que o facto de nunca ter vivido na RDA, e de não ter estado directamente envolvido na situação, o ajudou a ser mais imparcial no tratamento do tema, realçando ainda o contributo rigoroso e avisado do historiador Manfred Wilke, grande conhecedor da realidade histórica da RDA e, em especial, das ligações do SED ao estado alemão socialista.<sup>17</sup>

O filme traz-nos uma imagem bem sombria da RDA, mostrando-nos um país em que o sucesso não depende do talento, mas das decisões de funcionários superiores do partido, cuja única preocupação é o bem-estar pessoal e não a ideologia. Aliás, a crença na ideologia e a sua defesa parece conduzir à despromoção, como acontece com a personagem de Gerd Wiesler, agente da Stasi, e o único realmente convicto das vantagens do socialismo. Ao invés do que se verifica em *Sonnenallee* não há aqui nenhum aspecto positivo a realçar. A maior parte da acção do filme decorre na década de 80 (de Novembro de 1984 a Março de 1985), num ambiente em tudo distinto do ambiente do filme anterior: o protagonista é Georg Dreyman, um dramaturgo maduro considerado fiel ao partido, que irá ser vigiado a pedido do ministro Hempf, apenas porque este está muito interessado na actriz Christa-Maria Sieland, companheira do escritor. A actriz acabará por se envolver com o ministro, não por vontade própria,

---

<sup>16</sup> Sobre a recepção vd. Lenssen, 2009.

<sup>17</sup> Manfred Wilke é o director da secção Landwitz do grupo de investigação da Freie Universität de Berlim que estuda as ligações do SED ao estado. É também membro das comissões Enquete "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutschen Einheit" (1995-1998) do Parlamento alemão (vd. Donnersmarck, 2006: 213).

mas por medo das consequências de uma recusa. Gerd Wiesler, o consciencioso e solitário oficial da Stasi que foi encarregue da tarefa, é fiel ao partido e convicto das vantagens da sua polícia secreta. Quando mais tarde percebe quais as verdadeiras razões que movem o ministro, começa a questionar as suas próprias opções ideológicas e a sentir-se fascinado com aquele mundo que só agora parece saber existir: o mundo da literatura e da música, da amizade sincera e do amor correspondido, bem distante do seu próprio mundo numa anónima torre de apartamentos, onde a solidão só é quebrada pelos apressados favores sexuais de uma prostituta ao serviço do partido. O seu apartamento, mobilado de modo impessoal com móveis característicos da RDA, contrasta fortemente com o apartamento acolhedor de Dreyman num prédio de traça antiga (Seegers, 2008: 23). Também o modo como Dreyman se veste ou o modo como gesticula são bem diferentes da postura sempre rígida de Wiesler que, invariavelmente, veste um blusão cinzento de *polyester*, cujo fecho está sempre corrido. Do seu posto de vigia, instalado nas águas furtadas do prédio de Dreyman, Wiesler descobre os encantos da música ao escutar o escritor ao piano a executar a peça *A Sonata de um homem bom*, após ter tomado conhecimento do suicídio do seu grande amigo dissidente. E Wiesler ouve-o ainda a comentar com a companheira: “Será que alguém que ouve esta música, e digo, ouve mesmo, pode ser uma má pessoa?”.<sup>18</sup> Na ausência de Dreyman vai ao apartamento e rouba um volume de poemas de Brecht que mais tarde lerá na solidão da sua sala de estar. Após esta descoberta do mundo da poesia e da música Wiesler não voltará mais a ser o mesmo, embora exteriormente a sua postura em nada se altere. Nos relatórios escritos que tem que apresentar a Grubitz, seu superior hierárquico, passa agora não só a omitir informação incriminatória importante, como irá ele próprio escrever uma história ficcional, capaz de esconder as actividades subversivas do escritor que espia há cinco meses e que

---

<sup>18</sup> “Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?”.

Nesta cena o cineasta confessa ter sido influenciado por uma passagem da obra de Gorky em que este confessa não poder ouvir a *Appassionata* de Beethoven, pois, depois de a ouvir, não conseguiria ser suficientemente duro para poder continuar com a revolução.

aprendera a admirar. Acaba sendo descoberto e despromovido: passará então os próximos quatro anos na cave de um edifício da polícia a abrir com vapor o correio considerado suspeito.

Só após a queda do muro, quando consulta os seus ficheiros na Stasi, é que Dreyman entende o quanto Wiesler o ajudara. E em sinal de agradecimento resolve dedicar-lhe o seu próximo livro, um romance com o título *Sonata a um homem bom*. E o filme termina com as imagens de uma livraria de Berlim onde Wiesler compra o novo livro de Dreyman.

Embora muitos dos detalhes do filme não correspondam à realidade, como evidencia Timothy Garton Ash na sua recensão ao filme (Ash, 2007), eles servem sobretudo para captar a atenção de um público mais vasto, sem que com isso se ponha em causa a ideia central a veicular: a vida na RDA sob o controlo apertado da Stasi. Também a estrutura do filme serve esse duplo propósito: a primeira parte preocupa-se sobretudo com o papel do partido na vida quotidiana. Donde que as filmagens sejam executadas nos locais reais de Berlim e toda a atenção seja dada à paleta de cores e aos objectos filmados, sem esquecer a música seleccionada e a escolha de Ulrich Mühe, um conceituado actor alemão de leste, para o papel de Gerd Wiesler. A segunda parte do filme vai sobretudo colocar o drama privado no centro da atenção, dando a entender que a arte ajuda a humanizar as pessoas que realmente a sabem sentir.

Toda a acção do filme se passa em Berlim Leste, mas o Muro nunca é mostrado, sendo embora inúmeras vezes aludido, tanto nos diálogos das personagens como nos acontecimentos descritos. E no último diálogo entre Dreyman e o ex-ministro Hempf, que tem lugar no teatro já depois da reunificação, equacionam-se as posições reaccionárias de muitos alemães de leste em relação à nova Alemanha. Recorde-se, uma vez mais, os resultados do inquérito publicado no *Spiegel* em Outubro de 2007: 60% dos alemães de leste consideravam extremamente negativo “não ter restado nada daquilo de que se poderiam orgulhar na RDA” (Magofsky, 2009: 125).<sup>19</sup>

Sublinhe-se que Donnersmarck tinha apenas 16 anos quando o Muro foi derrubado e não viveu nunca na RDA, ao contrário de Brussig e Haußmann.

---

<sup>19</sup> “[...]dass nichts von dem geblieben ist, worauf man in der DDR stolz sein konnte”.

Donde que a sua preocupação não se volte para a autenticidade histórica, mas para a autenticidade do ficcional (cf. Evelyn Finger, *Die Zeit*, apud Magofsky, 2009: 126, nota 600). Contudo, as reacções ao filme de Donnersmarck viriam mostrar que, dezassete anos após a reunificação, a relação dos alemães de leste com o seu antigo estado socialista continua a gerar polémicas. Num *talkshow* no canal de televisão NDR (“3 depois das 9”), transmitido a 2 de Junho de 2006, o cineasta Donnersmarck e o actor Henry Hübchen, que fizera o papel de pai em *Sonnenallee*, envolveram-se numa discussão a propósito do papel da Stasi: Hübchen frisava o seu estatuto de testemunha ocular para criticar a opção temática de Donnersmarck, alegando que os cidadãos da RDA não tinham medo da Stasi, antes se riam dela.

A reflexão sobre estes dois filmes alemães recentes, realizados por cineastas de idades e origens tão diferentes e com objectivos também distintos, mostra-nos que, de facto, a “questão alemã” e as suas implicações políticas são cada vez menos tematizadas (Magofsky, 2009: 137) a favor da “nova questão alemã” (*Neue deutsche Frage*), ou seja, a questão do muro fantasmático que teima em não passar. Ora isto permite afirmar que, de facto, o prognóstico de Willy Brandt, referido no início deste trabalho, ainda não se concretizou. Será necessário esperar mais alguns anos para que as imagens fantasmáticas desapareçam por completo e a memória cultural da velha RDA possa finalmente encontrar o seu caminho.

### ***Bibliografia***

Ash, Timothy Garton (2007), “The Stasi on our Minds”, *The New York Review of Books*, vol. 54, Nr. 9, May 31, <http://www.nybooks.com/articles/20210> (acedido em 11.02.2009).

Assmann, Aleida (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Verlag C.H.Beck.

Cook, Roger F. (2007), “Good Bye, Lenin!: Free-Market Nostalgia for Socialist Consumerism”, *Seminar*, 43:2, May, 206-219.

Decker, Gunnar (1999), “Freiheit zu lachen”, *Neues Deutschland*, Nr. 233, 6. Oktober, 10.

Donnersmarck, Florian Henckel von (2006), *Das Leben der Anderen. Filmbuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hedinger, Johannes M. (1999), “Ostalgie im Kino. Wild, Wild East”, *Die Wochenzeitung*, Nr. 47, 25. November.

Heimbach, Ariane (1999), “Die Republick der Spaßvögel”, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 41, 8. Oktober, 31.

Hermann, Mareike (2008), “The Spy as Writer: Florian Henckel von Donnersmarck’s *Das Leben der Anderen*”, *Gegenwartsliteratur*, ed. Paul Michael Lützeler / Stephan K. Schindler, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 90-113.

Lenssen, Claudia (2007), “‘Das Leben der Anderen’- Filmkritik und Rezeption in Deutschland”, conferência proferida a 22.01. no Goethe Institut de Varsóvia, <http://www.goethe.de/ins/pl/war/kul/film/de2045379.htm> (acedido em 11.02.2009).

Magofsky, Benjamin (2009), *Berliner Mauer und deutsche Frage im bundesrepublikanischen Spielfilm 1982-2007*, Hamburg: Diplomatica Verlag.

Scholze, Thomas / Blask, Falk (1992), *Halt! Grenzgebiet! Leben im Schatten der Mauer*, Berlin.

Seegers, Lu (2008), “Das Leben der Anderen oder die, richtige‘ Erinnerung an die DDR”, *Film und Kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, ed. Astrid Erll / Stephanie Wodianka, Berlin: Walter de Gruyter, 21-52.

*Der Spiegel* 45, 1999.

Tiedemann, Kathrin (1999), “Helden des Alltags” entrevista a Leander Haußmann, *Berlin Kultur*, 1. Oktober, 15.

Wilharm, Irmgard (2006), *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*, Hannover: Offizin.

### ***Filmografia***

*Sonnenallee*. Realizador: Leander Haußmann, Alemanha 1999.

*Das Leben der Anderen*. Realizador: Florian Henckel von Donnersmarck, Alemanha 2006 (Título na distribuição portuguesa: *As Vidas dos Outros*, DVD, Prisvideo S.A., 2007).

# **A Negação do Conflito: o Lugar Comunicacional da Cartuxa na Pós-Modernidade ou a Outra Forma de dizer a Palavra**

CARLOS CAPUCHO\*

Cada arte tem o seu próprio significado poético,  
e o cinema não constitui uma exceção: ele tem a sua função particular,  
o seu próprio destino, e nasceu para dar expressão a uma esfera  
específica da vida, cujo significado ainda não encontrara expressão  
em nenhuma das formas de arte existentes.  
(Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, 1986)

## ***Preâmbulo***

Fica claro, à partida, que a introdução de uma epígrafe com a afirmação do cineasta russo, falecido em auto-exílio em 1986, significa que vamos lidar com um produto cinematográfico para abordar aquilo que pode ser visto como o inverso da perspectiva científica da linha de investigação em que se insere. Pode soar a provocação mas, na verdade, na consideração do senso comum, do que se trata é de uma conflitualidade entre a palavra e o silêncio. Porém, analisados os elementos em jogo, verificamos tratar-se de um conflito artificial entre dois pólos só na aparência opostos. Espero que depois da caminhada que agora encetamos – fruto de uma reflexão individual aprofundada, mas um pouco tensa a nível interior – aquela eventual suspeição inicial possa ficar desvanecida.

O instrumento cinematográfico que nos guiará, depois do título deste ensaio invocar a Ordem Cartusiana, é facilmente discernível: trata-se do filme do realizador alemão Philip Gröning *O Grande Silêncio*, obra documental de 2005<sup>20</sup>, exibida com grande concurso de público em toda a Europa, sucesso também acontecido em Portugal. Uma outra nota a ter em conta, desde o início, é que o presente texto ambiciona ser uma

---

\* Universidade Católica Portuguesa / CECC

<sup>20</sup> Título original: *Die Grosse Stille*. Realizador: Philip Gröning, ano de produção: 2005.

segunda parte (ou, se quiserem, um texto complementar) ao que preparei para o volume de homenagem ao Prof. Horácio Araújo (2010), a partir da mesma fonte cinematográfica. Isto demonstra não apenas o manancial de investigação proporcionado numa Ordem como a Cartuxa e por essa mesma realidade, tal como foi recolhida pela câmara de Gröning no século XXI, o que integra o trabalho levado a cabo na pós-produção, na mesa de montagem, lugar – para parafrasear Scorsese – onde tudo se joga na construção da expressão fílmica. Entre a primeira abordagem (para o referido volume) e a que ora apresentamos será necessário ter em conta uma diferença: enquanto ali me interessava a textura fílmica como olhar para a realidade religiosa de envolvimento cenobítica, com a necessária contextualização histórica, colocado numa visão comparativa com um produto similar, televisivo embora, sobre a mesma Ordem (em Évora, nos anos oitenta), agora é sobretudo a questão comunicacional que importa, tal como ela se nos revela no filme do realizador alemão. Porém o tipo de comunicação está, à partida, condicionado pela realidade cristã monástica de clausura, o que nos obriga, na investigação, a não descurar o que já chamei, num outro momento, de “cinema de *marca* religiosa” (Capucho, 2008: 338ss). Por isso voltarei a alguns elementos úteis para a investigação, mas não necessariamente de carácter histórico.

Ao iniciarmos caminho, não deve ser esquecida a prevenção de Tarkovski, ele próprio um cineasta com obra profundamente marcada pela condição de crente ortodoxo. O mestre russo fala-nos do significado poético inerente à expressão fílmica e que, no longo documentário de Gröning, se impõe, modelando o olhar e, conseqüentemente, modulando<sup>21</sup> a leitura do facto/manifestação feita pela proposta fílmica que se reflecte de forma pujante no espectador. Aqui, o cinema está onde se manifesta uma “esfera específica da vida”, a qual, para os nossos olhos normalizados, é (como reza o fado cantado por Amália) uma bem “estranha forma de vida”. Mas não para este punhado de homens vestidos de branco, perdidos algures nos Alpes perto de Grenoble, num contexto arquitectónico digno

---

<sup>21</sup> Acerca da profundidade dos vocábulos *modelar* e *modular* no contexto da linguagem audiovisual – de que o cinema se reclama –, vd. Babin, Pierre (1986) *L'Ère de la Communication*, Paris: Le Centurion.

da construção literária de *O Nome da Rosa* de Eco. A *poesis*, de que, para a comunicação, nos fala Luhman (2001), referindo a sua essencialidade para estratégias poéticas que permitem a construção de sentido. Por isso, neste filme a situação de incomunicabilidade não existe: «a poesia poderá redimir a situação de incomunicabilidade já que será tanto mais intensa quanto o interlocutor se coloca em silêncio, numa situação de interiorização» (Capucho, 2005: 23). Voltarei a esta questão mais adiante.

Postas estas necessárias premissas de esclarecimento, entremos no âmago daquilo que aqui nos ocupa.

### *Um género cinematográfico?*

É curioso verificar que a procura do que será o documentário – numa posição sobremaneira apriorística – se acomoda a uma espécie de oposição entre cinema narrativo e cinema documental. É um vício, tal como o simulacro de oposição a que nos referimos no início. Quando não sabemos como consolidar diferenças, criamos uma espécie de arena de conflitos (quantas vezes fictícios, é o caso) e estabelecemos oposições que mais não são do que diferenças, mas que não se digladiam. Na realidade a forma cinematográfica documental pretende «documentar o espectador a partir de materiais tomados na realidade e nos arquivos». Esta constatação simples de Pinel (2000: 80) (para alguns, por certo, excessivamente simples) encerra, no entanto, o essencial, embora não seja isenta de equívocos (vide a referência ao *real*, esse elemento tão polémico, ao menos desde Krakauer e Bazin, mas continuando em Deleuze e tão almejado mesmo por certas narrativas de ficção...). Permite-nos todavia – em relação ao documentário – afirmar, ainda com Pinel (e com ele concordo por inteiro), que não estamos perante um género, mas diante de uma vasta família, frequentemente contaminada por elementos provenientes de outros géneros, como hoje é normalmente reconhecido. O eventual equívoco, que antes nomeei, pode ser colmatado se acrescentarmos, com Cordeiro, este elemento também simples mas valioso: na «enunciação documental [...] a matéria filmada é trabalhada sobretudo pela ideia de reprodução ou registo [...] mas também de prova e de tese relativamente a um real» (Cordeiro, 2007: 22; 44). Permito-me sublinhar a pertinência da partícula *matéria trabalhada*. De facto, como já tive ocasião de afirmar num outro lugar, **o documentário não mostra, dá a ver**. É exactamente essa a prevenção de Cordeiro, que partilho, quando

escreve, sobre o que o cinema *faz* à realidade (e que o autor evoca serem condições de base do cinema), e que neste momento me interessa sublinhar a propósito do documentário: «[essas condições] levam a que (para o melhor e para o pior) o real se submeta inevitavelmente ao filme» (*ibidem*: 44). Não ocuparia tempo se esta questão não tivesse, justamente, tudo a ver com o que o tratamento cinematográfico de Gröning faz (admiravelmente, é meu pressuposto) à Casa-Mãe da Ordem, aos Cartuxos e aos Alpes que os circundam, diria mesmo os integram, como matriz essencial. Penso assim que, se é líquido estarmos perante um documentário, tal como nos avisa Pinel estamos expostos a uma realidade mais complexa do que se tudo morresse na consideração de que apenas nos encontraríamos perante uma convenção de género onde tudo se definisse em normas de catálogo.

### ***Outros elementos relevantes a ter em conta***

Se antes, outros, já nos tinham ensinado (na prática) a importância decisiva da encenação no cinema, Eisenstein mostrou-nos, nas imagens dos seus filmes e nos escritos de sustentação teórica das suas obras, o lugar da encenação dos espaços, dos gestos, dos rostos, dos lugares. Na verdade o cinema – como se fosse uma perpetuação dos grandes ritos estéticos barrocos – vive, mesmo quando por opção estética se apresenta despojado, marcado pela encenação<sup>22</sup>. Dirão que isso não é novo, que o teatro – muito anterior ao cinema – encenou, desde o início, como componente intrínseca. É verdade. Mas para o cinema a encenação também é essencial. E porquê essencial em ambas as expressões? Porque a própria vida (o real?) já decorre sob o signo da encenação. Falamos de encenação, é óbvio, de um ponto de vista técnico. E aquilo que o cinema faz (e no nosso caso interessa-nos sobretudo o documentário, porque a ficção se elabora noutras encenações, diversas do teatro que lhe esteve na origem), o que o cinema faz é criar um ponto de vista, uma *leitura*, das encenações do quotidiano: comunitárias e institucionais, familiares, privadas, circunstanciais e permanentes (de geração em geração) ou fugazes. Nos ritos, nos trajas, nas tradições, nas praxes, nas insígnias.

---

<sup>22</sup> Veja-se o caso do recente filme do realizador austríaco Michael Haneke, *O Laço Branco* (2009).

Por outro lado, a partir da particular reflexão de Aumont, encontramos um elemento forte: no cinema, na encenação, não estamos apenas face a um dispositivo técnico, «O quadro é um *amplificador* de tensão que permite ampliar e até transfigurar. [...] Tudo se passa como se o quadro, ao condicionar a encenação, ao clarificá-la, ao torná-la definitiva, se tornasse uma espécie de lente que a torna definitiva.» (Aumont, 2008: 84). Esta chamada de atenção, que o autor encaminha sobretudo para a narrativa de ficção, é – para mim – face ao objecto que nos ocupa (um documentário), particularmente eloquente. É essa *lente* que nos permite, de certa forma, penetrar de um modo que me pergunto se não terá o seu quê de *voyeur* (Capucho, 2010: 156). E a tensão que um autor cinematográfico cria (aqui Gröning) articula-se de forma dialéctica entre a encenação levada a efeito pela dita *lente* e a encenação que já *lá* estava previamente (mesmo que de forma não preconcebida) no *real* que é abordado, olhado e revisto.

Do tipo de encenações que encontramos em *O Grande Silêncio* (as que existem no plano do real e que são amplificadas pelo ponto de vista do realizador e da sua câmara) resulta uma forte dominante poética. E assim volto à porta aberta há pouco com Luhmann.

A matriz poética constitui um elemento fundamental da linguagem cinematográfica mais genuína<sup>23</sup>. Nos estudos fílmicos, de análise e interpretação, a abordagem deste aspecto é frequente no que toca às narrativas ficcionadas. Eu próprio tive ocasião de o demonstrar nos estudos de caso que realizei a propósito do que denominei «uma volta ao mundo com o cinema» (Capucho, 2008). Na contemporaneidade exemplos emblemáticos são os de realizadores como Sokurov, Tarkovski, Malick, Wenders, Angeloupoulos ou Makhmalbaf, entre outros. Porém, é menos frequente o estudo da poética no cinema documental ou nas curtas-metragens de animação, sobretudo das escolas europeias.

---

<sup>23</sup> Sobre a questão da poética cinematográfica deve ter-se em conta o valioso trabalho de Carlos Melo Ferreira (2004), *As Poéticas do Cinema*, Porto: Edições Afrontamento, publicado a partir da tese de doutoramento do autor. Exhaustivamente é aqui abordada uma das questões magnas do domínio artístico (a poética), com especial relevo, evidentemente, para a arte cinematográfica. Remeto pois para uma obra até agora ímpar nos estudos fílmicos realizados em Portugal nos anos mais recentes.

Ferreira sublinha um elemento básico que eu próprio destaco: o cinema também possui meios para gerar plataformas de expressão poética, tal como a palavra, as artes pictóricas ou a música (Ferreira, 2004: 319-320). Mais: o cinema gera ele próprio as suas poéticas na conjugação da palavra e da música mas, sobretudo, naquele que é o seu principal elemento de reconhecimento: a imagem. Tal é verificável no filme de Gröning quando, por opção assumida, na maior parte da obra – tal como noutro lugar sublinho (Capucho, 2010: 156-157) – a palavra está reduzida aos textos litúrgicos e a *cartões* com textos do Evangelho e do Antigo Testamento ou da Regra da Cartuxa (embora se encontrem excepções relevantes para a tese que nos ocupa).

Em relação às poéticas do cinema dois elementos me fazem ainda encontrar com Ferreira: o que o autor apelida de *poética da terra*, «em especial quando criada por uma ordem eminentemente visual como a do fílmico» (Ferreira, 2004: 337) e, em segundo lugar – no olhar que lanço a Gröning –, de uma forma que considero inseparável da primeira, o «fílmico como estruturante de uma poética do humano [...]. Na verdade, uma poética do humano, se envolve a sua relação com a terra, envolve também a sua relação com os outros, com a comunidade, e a sua relação com o transcendente e o sagrado» (*Idem*: 349). Diga-se que a construção do poético se confunde na maior parte dos casos com a envolvimento da atmosfera fílmica. Conceito e realidade complexa, a atmosfera encontra-se normalmente em todos os filmes, mesmo, pela negativa, nos medíocres.

A investigadora Inês Gil dedicou o seu trabalho de doutoramento à problemática da atmosfera no cinema<sup>24</sup> a partir da análise desse diamante exclusivo, único, que é o filme de Laughton, *A Noite do Caçador*, uma obra que, por si, basta para nos fazer entender, de uma vez por todas, o que se enuncia quando falamos de atmosfera. Se tivermos em conta a definição que Gil apresenta, logo assentaremos que forte atmosfera envolve o documentário que nos ocupa hoje: «Um sistema de forças, que resulta de um campo energético circulando num contexto determinado a partir de um objecto ou de uma situação precisa.» (Gil, 2005: 18). Acrescente-se,

---

<sup>24</sup> Gil, Inês (2005), *A Atmosfera no Cinema*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ainda com esta autora, o que o director de fotografia Henri Alekan<sup>25</sup> descreve no que chama a atmosfera *cineplástica*: «A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos activos (dinâmicos) – personagens e objectos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o ‘ligante’ da componente fílmica ou pictórica. É a ‘atmosfera’ que dá o tom à obra.» (Alekan, 1984: 67, *apud* Gil).

Como depreendemos, quer da definição acima quer da afirmação de Alekan, para mim – em relação à situação cartusiana – a atmosfera decorre da matéria em si (aquele local, aqueles homens, aquele estilo de vida naquelas circunstâncias) e do olhar lançado pelo autor cinematográfico que não se limita a registar, mas tem um ponto de vista, por mais discreto e sóbrio que o dispositivo cinematográfico seja. Desta conjugação, aliada (para os espectadores contemporâneos) à estranheza causada pelo conteúdo do objecto em si, temos construída e devolvida uma atmosfera cujo núcleo é, como disse, eminentemente poético.

Aqui chegados facilmente vislumbramos que poéticas e atmosferas estão indissolúvelmente ligadas ao simbólico.

Não vou tornar às vastas considerações que sobre o simbólico teci em “Matriz Simbólica e Cinema” (Capucho, 2008: 53-80) ou, antes, em *A Pedra Espera Ainda Dar Flor...* (Capucho, 1994). Para lá remeto. No entanto algumas linhas essenciais são de sublinhar em ordem à relevância da poesia e do simbólico que, na segunda parte deste trabalho, serão destacados no filme de Gröning. E, desde logo, em relação à obra em apreço, não posso deixar de me identificar com o que afirma o meu velho mestre Pierre Babin (1986) e que é uma atitude de espírito que postula a não separação do investigador do espectador, tal como amiúde tenho defendido: «A linguagem simbólica antes de ser uma linguagem de explicação é uma linguagem de tentação.» (Babin, 1986). Mas é também, neste terreno fértil e na perspectiva do filósofo Gaston Bachelard, *devaneio, sonho*. Ou, na perspectiva de Jung, «porque muitas coisas se

---

<sup>25</sup> Notável director de fotografia francês, falecido em 2001, considerado sobretudo pelo seu trabalho com a luz. Citem-se, apenas, a título de exemplo, *A Bela e o Monstro*, de Cocteau e as *Asas do Desejo*, de Wenders.

situam para além do entendimento humano», torna-se necessário recorrer a símbolos que nos propiciam «representar conceitos que não podemos definir nem compreender plenamente» (Jung, 1964). Mas, ao entrarmos neste universo, encontramos marcos por vezes codificados para os quais precisamos de chaves de compreensão, sob pena de ficarmos no exterior e a comunicação sofrer um curto-circuito. A via cartusiana e *O Grande Silêncio* são um itinerário repleto desses marcos. Mas não se trata de uma cabalística para iniciados. A aquisição das chaves é condição para alimento do imaginário que, por sua vez, é condição para compreendermos o mundo. E a liturgia, antes de mais, bem como a vida monástica – desde a mais remota Idade Média – são, nesse aspecto, terreno fértil, tal como Eco nos ensina de forma tão exuberante em vários momentos da sua extensa obra. Se nos escapa o simbólico certamente que a compreensão do poético ficará afectada, podendo nunca ter lugar.

Sempre tendo em vista *O Grande Silêncio* sublinhe-se a importância do simbólico como mais-valia para a amplitude da significação presente no documento cinematográfico e extraída pelo espectador ou, mais fundo, pelo analista. E aqui temos de nos remeter para Durand (1964), pois que o filósofo/antropólogo – tal como antes já referi, com Ferreira, a propósito da componente poética – nos alerta para o facto de que o «símbolo brota do mistério do sagrado o que o leva a defini-lo como ‘a epifania de um mistério’», nas suas próprias palavras (Capucho, 1994). É uma constatação importante para sabermos em que plano de comunicação nos colocamos em relação ao filme de Gröning.

E, para finalizar este primeiro tempo antes de entrarmos na análise do filme, apenas breves notas a ter em conta sobre o cinema de matriz religiosa, já que é nesse território que nos movemos.

Se nos remetermos para a tipologia em quatro plataformas estabelecida pelo teólogo alemão Paul Tillich, no que concerne ao cinema onde existe algo da esfera do religioso, e de que me faço eco em *Magia, Luzes e Sombras* (Tillich, 1990) porque a considero de grande operacionalidade, será difícil não classificar a obra de Gröning na quarta denominação, que diz: «Quando tanto o estilo como o conteúdo são religiosos e estão unidos de forma indissociável». Na verdade, a grelha de Tillich é de mais fácil acomodação ao cinema dito de ficção. Eventualmente a classificação pode sofrer alguns questionamentos se tivermos em conta

o cinema documental. Claro que este tipo de filmes (dando a ver, como acima escrevi) pode ocasionalmente ter um olhar *mais neutro*. Mas não é essa, creio após análise aturada, a postura do cineasta alemão, apesar de recusar qualquer comentário *off* ao longo de todo o filme. Os *cartões* que ao longo da obra apresenta pontualmente, com frases extraídas da Bíblia ou da Regra, contextualizam e condicionam aquele olhar de forma estrita do ponto de vista religioso. Para já não falarmos da própria *matéria* fílmica, enquanto sujeito: um convento da Cartuxa (no caso a Casa Mãe, nos Alpes) e a vida quotidiana dos seus monges ao longo das estações do ano.

Em conclusão, parece-me pois um bom veículo a denominação de Tillich no que respeita à sua aplicação ao estilo e ao conteúdo de *O Grande Silêncio*. E, evidentemente, uma tal opção em relação à matéria fílmica, por parte do realizador, determina o olhar do espectador<sup>26</sup>. Mas, justamente, ao estar em jogo o documental, não se confunda a oferta dessa matéria com qualquer naturalismo da proposta: dar a ver, não mostrar. É isso que entusiasma o espectador do documentário de Gröning que, no caso, também é analista. Ao contrário da decepcionante abordagem literal e naturalista de um Huston (*A Bíblia*) ou de um Zeffirelli (*Jesus de Nazaré*), contrastando em absoluto (em seu desfavor) com o génio de Bresson, de Rossellini, de Dryer ou de Pasolini. Neste aspecto, e abrindo a porta para a segunda parte deste trabalho, não encontramos melhores palavras que as da investigadora italiana Ermelinda Campani: «O fascínio que o sagrado exerce sobre o cinema emana, ao menos em parte, do facto que tanto o Antigo como o Novo Testamento sempre manifestaram vocação para o visual e o visionário, isto é **a palavra em imagens**. Esta ideia corresponde, de resto, ao sentido profundo da arte cinematográfica em que visão e expressão coincidem.» (Campani, 2007: 15, **sublinhado** meu).

---

<sup>26</sup> Lembro, para situar mais concretamente *O Grande Silêncio* – enquanto documentário – dentro da quarta tipologia de Tillich, alguns dos títulos de ficção que aponteí (2005) nesta mesma categoria e que englobam filmes tão díspares como, *Jesus de Montreal* (Arcand), *Teresa* (Cavalier), *O Príncipe do Egípto* (Chapman), *Os Olhos da Ásia* (Grilo), *Tentação* (Leitão), *Ao Sol de Satanás* (Pialat), *As Asas do Desejo* (Wenders).

### **O Grande Silêncio: um lugar onde fenecem os conflitos (de comunicação e outros)**

Desde a primeira vez que vi o documentário de Philip Gröning dois elementos me prenderam fortemente a atenção: o uso de *cartões* de texto, em fundo negro – um pouco à maneira do designado cinema mudo, antes e alguns anos depois de 1927 –, um dispositivo, como sabemos, para fazer avançar a narrativa e reproduzir uma parte dos diálogos escondidos pela ausência da banda de som. Um outro dispositivo, recorrente ao longo de todo o filme, são as curtas sequências do que designaria por *retratos*: planos próximos fixos, frontais, em que monges olham os espectadores – por entreposta câmara – sem, obviamente, nada dizerem. É penetrante, algo perturbador e um lugar de pregnância significativa (porque de pacífico desafio). Estamos, portanto, na presença de dois poderosos (e silenciosos) elementos de comunicação que, de certa forma, são dois emblemas comunicacionais em todo o filme, para além da exuberante panóplia de outros dispositivos estéticos e de comunicação.

Temos então a **palavra**, que se apresenta sob a forma escrita – o que, num filme do século XXI, parece um contra-senso (parece, sublinho) – e a **imagem** dos monges que silenciosamente nos olham, constituindo um *topos* que, na circunstância, apenas o cinema (ou a fotografia, eventualmente) nos pode restituir. Mas não é indiferente que seja o cinema, esse não *paralítico* (o termo é técnico): vemos (quase palpamos) que aqueles monges imóveis estão *vivos* (outro vocábulo do jargão televisivo e cinematográfico), pois mexem ligeiramente, pestanejam, às vezes estão um pouco constrangidos pelo *olho* que a câmara é (veja-se Vertov) e que, por seu lado, também os perscruta. E ainda um terceiro elemento, o **silêncio**, que decorre subrepticamente dos outros dois (já que de um nada ouvimos, apenas lemos e, do outro, não brota qualquer palavra). São os três **eixos** em que o filme decorre: os monges, a palavra e o silêncio. Os três concorrem entre si para a coesão interna. Estão lá como uma trindade absoluta.

Permitam-me esta evocação pessoal: quando da primeira vez em que, em grupo, estive no Vale das Furnas, na ilha de S. Miguel, em 1966, um escritor e poeta local, que nos guiava, chamou a atenção para um facto insólito: o ruído dos chocalhos das vacas que pastavam, desde sempre ao ar livre, outra coisa não fazia que potenciar e tornar o silêncio do lugar mais invasivo. Eram irmãos siameses, aquele ruído e o silêncio. A trindade

deste filme é também da ordem dos *siameses*, é indissociável: é a prova de que aqui existem pulsões de comunicação, mas nenhuma aresta de conflito. Há silêncio, mas múltiplas fórmulas de comunicação, nenhuma em concorrência. O próprio silêncio é meio eloquente (diria gritante, se não fosse uma contradição) de comunicação. É a esta luz que entendo – como noutra local evoco (Capucho, 2010: 158; 160) – a importância de *uma voz* que vai pontuando o silêncio ao longo do desfiar das horas, marcando gestos e ritos e que, na amplitude grandiosa dos Alpes, ganha uma eloquência grandiosa: o toque do **sino**. Por isso *esta voz* é rodeada de um quase rito por parte de quem a actua. Ela é uma voz que aponta para uma outra dimensão e, portanto, para um outro tipo de comunicação<sup>27</sup>.

Voltemos aos *cartões* que ciclicamente surgem no decorrer do filme. O que são? Como laboram no processo comunicativo?

Já tive ocasião de referir anteriormente o debate que se gerou no pós-guerra acerca da forma como o real é assumido no cinema. Coloquei também na mesa a prevenção de que o cinema documental (e o de ficção, obviamente) não mostra, mas dá a ver. Isto não significa, à partida, uma distorção deontológica da proposta comunicacional, se bem que tal possa acontecer, como sabemos. Outrossim estamos dentro da questão técnica e comunicacional do *ponto de vista* (estético, ideológico, da crença, etc.). E o ponto de vista dá a ver (às vezes quer impor, como na propaganda), é uma via por entre estatuto complexo da realidade. Ora o que Gröning faz, a partir do material recolhido durante os meses da sua estadia na Grande Chartreuse, é *dar a ver* da melhor forma possível, no que respeita à objectividade do seu olhar. Mas é sempre uma leitura, um ponto de vista. A partir da Regra de S. Bruno o realizador sabe que o **silêncio** é a pedra de toque da vida daqueles eremitas. O silêncio é-lhes simultaneamente imposto e necessário para um encontro que se processa numa radical forma de vida que não encontra explicação em parâmetros normalizados pelo estilo de vida moderno e pós-moderno. Gröning toma como sua a regra do silêncio e, não desejando maculá-la com explicações

---

<sup>27</sup> Lembremos que o gesto que aqui evocamos é determinado pela Regra. O mesmo se verifica em todos os conventos da Cartuxa.

A importância do sino pode ser evocada aqui na célebre sequência do filme *Andrei Rubliev* (1966), de Tarkovski.

lógico-rationais, opta por um tradicional dispositivo cinematográfico – de certa forma exógeno ao discurso imagético – e propõe uma leitura em ordem ao entendimento. Dirão que é, ainda assim, uma opção manipuladora. Eu não diria tal. Assumo que é uma leitura, uma proposta. Mas aceito-a como boa. Outros acharão que é discutível, mesmo inaceitável. Mas, num contexto dominado pelo transcendente, é no sagrado que o realizador procura o sentido das coisas.

O que temos então nesses *cartões*? Já o disse: frases bíblicas de ambos os relatos testamentários, elementos retirados da Regra da Cartuxa. São de notar textos que se assumem como chaves descodificadoras: a abrir e a fechar a obra o texto do capítulo 13 do 1.º Livro dos Reis que nos diz, no meio da referência aos elementos primordiais, que a presença de Deus é inefável e não se manifesta no meio comum. É uma palavra e uma primeira chave. Duas outras chaves surgem amiúde repetidas. São uma espécie de *aide-mémoire* para nós, espectadores, não perdermos o norte perante o insólito. A saber: «Qualquer de vós, que não renunciar a tudo o que possui, não pode ser meu discípulo.» (Luc 14, 33). E o profeta Jeremias: «Seduziste-me Senhor, e eu deixei-me seduzir.» (20, 7). No silêncio, pois, estas palavras são talvez aquelas luzes singelas que Gröning às vezes nos mostra, muito pequenas, mas luzes que emergem do escuro e que dão entendimento ao silêncio e a muitas *loucuras* (no sentido paulino) que ele envolve.

É frequentemente apontada, no contexto da investigação em comunicação, a singularidade distintiva, nos humanos, da comunicação verbal. E assim é de facto. Contudo, assistimos, por vezes, a um empolamento desta marca no sentido de minorizar outros tipos de comunicação<sup>28</sup>, como a comunicação audiovisual. Ora, alguns segmentos do filme de Gröning dão aos espectadores, com clarividência, a mostra – no dia-a-dia da Cartuxa – de que a economia radical da palavra não conflitua com o eficaz desempenho de tarefas comuns, desde que cada um pragmaticamente se organize no que lhe compete: trabalho na cozinha, na alfaiataria, nas limpezas dos espaços comuns, na barbearia, na distribuição das refeições

---

<sup>28</sup> Em *Magia, Luzes e Sombras* tive ocasião de apontar, a propósito de cinema e de literatura, uma tal atitude por parte de Steiner.

pelas celas, nos trabalhos de hidráulica agrícola rudimentar ou nos cuidados com o gado, no partir de lenha, no tratamento dos irmãos doentes, enfim nas tarefas administrativas facilitadas por um computador portátil. Apenas no sótão os gatos constituem uma exceção para o Irmão leigo que lhes traz comida e, numa espontaneidade desconcertante, lhes dirige a palavra...

Mas as palavras escritas e ditas estão lá. Há um carisma, existe uma Regra, aceites voluntariamente, mas que não conflituam numa tirania masoquista e acéfala.

Falemos agora um pouco do lugar dos **livros**. E, ao referir livros em contexto monástico, não podemos deixar de evocar Eco. Embora no filme nunca se refira uma biblioteca, os livros surgem com frequência. Desde logo, no coro da igreja, para o canto do Ofício Divino, estão presentes os grandes volumes antigos com os salmos e as leituras bíblicas envoltas na notação gregoriana. São livros de grande formato, solenes, de utilização colectiva, ligados a uma tradição muito antiga da vida monástica em que o louvor a Deus se desdobra pelas horas do dia. Mas o envolvimento comunitário destes momentos não se desliga da especificidade da Ordem de S. Bruno: são monges eremitas e vivem em celas autónomas, onde se desenrola uma parte substancial da vida de cada um. Para lembrar isso lá está um plano próximo a focar a edição francesa de um livro: *L'Office en Solitude!* Por outro lado, nas celas, os monges, para além desse grande diálogo silencioso, numa outra dimensão – que presenciamos, mas à qual ficamos exteriores – que é a da contemplação extática, lêem, estudam, escrevem: uma outra forma da palavra se revelar em toda a pujança, para além das palavras ditas. Estas surgem na única refeição comunitária – nos domingos e nas festas – quando no refeitório é proclamada, de um lugar elevado, a Regra da Ordem. A palavra dita, proclamada.

Mas, porque a palavra convive com o silêncio, lá estão os planos com os recados funcionais regulando o desenrolar da vida: as notas escritas nas trouxas de roupa à porta das celas, os recados no placar, um ciclar para acerto de um relógio de parede... E, porque na verdade o carisma do silêncio não é tirania, as palavras e os risos brotam nos momentos de recreio, no passeio na neve, na montanha, onde se brinca e se convive. A Palavra que não fere o Silêncio, mas o amplifica e lhe dá sentido mais fundo.

E, uma vez que estamos a abordar a importância da palavra num contexto dominado pelo silêncio, é tempo – a terminar – de nos debruçarmos sobre a fulcral cena da relação da câmara, e da proposta que ela faz ao espectador, acerca de um monge cego. Uma situação a que, de passagem e numa perspectiva diversa, já tive ocasião de me referir num outro local (Capucho, 2010: 158-159).

Desde cedo, no documentário, Gröning teve o cuidado de nos apontar o específico de uma tal situação. Poucos minutos volvidos no início, por um breve momento, temos, do exterior, através de uma porta entreaberta, um vislumbre do referido monge. No plano seguinte passamos para o interior do aposento e contemplamo-lo através de vários planos de pormenor. Mais nada nos é revelado a seu respeito. Vemos apenas que desfia as contas do Rosário. E a informação queda-se por aqui. Será muito mais adiante que o monge nos voltará a surgir, já na fase final do filme – a 2h 30 (a 12' do fecho, portanto) –, numa espécie de coda que é um suplemento de sentido. E surge-nos no claustro dirigindo-se para a sua cela, utilizando a bengala do seu estado e discretamente acompanhado por outro monge, atento aos seus passos e ao seu caminho. Uma vez no interior damos-nos conta que não se trata de uma cela comum (as celas individuais têm dois andares e um pequeno jardim), mas de um aposento propício à condição do invisual. É uma das sequências mais longas do filme e não é difícil darmos-nos conta da importância que o realizador lhe quer atribuir. Na verdade resulta insólito, do ponto de vista de uma certa lógica imanente à organização ideológica e discursiva, sujeita ao mote do silêncio, que a fala que nos é directamente dirigida – a única durante todo o filme – brote de alguém que está privado do sentido da vista, mas que, em última análise, vive imerso na mesma regra de silêncio que os demais. O monge fala então do que dá sentido à sua vida cenobítica e, em última análise e na sua perspectiva, do que deverá dar sentido aos humanos, cristãos ou não. Quando falava de coda tal significa que, uma vez aqui, apenas a dois passos do fim do filme, a chave definitiva é-nos dada. E, numa ironia discursiva, tal é feito com palavras comuns, não escritas em *cartões*, mas verbalizadas. À parte a ‘conversa’ do Irmão com os gatos ou os momentos (previstos na Regra) para recreio e diálogo, este é o único elemento verbal espontâneo, fora de um quadro previsivelmente ritualizado, como as liturgias e as para-liturgias (por exemplo a entronização de noviços).

O trecho está organizado em *flashes* que se articulam entre si num sistema de *fade in/fade out*. O discurso decorre, pois, como se se tratasse de um solilóquio: ninguém (aparentemente) o interroga. O monge exterioriza os seus pensamentos em voz alta.

Como que para dar consciência ao espectador de que aquele que nos fala incarna (no sentido literal) na nossa realidade quotidiana, por mais diversa que seja da sua, que é um ser assente na terra, numa geografia algures nos Alpes franceses, o realizador, no final da sequência, completa a proposta passeando a câmara/olho pelo aposento, numa apoteose de pormenores graficamente muito belos, todos respeitantes àquela personagem real: móveis, utensílios domésticos e, inolvidável, uma singela natureza morta com pão e fruta. De resto, este último plano, uma recorrência de algo já visto na cela do monge de origem africana.

Estes últimos planos da cena oferecem-nos ocasião para reflectirmos acerca de um elemento gráfico surgido com alguma frequência ao longo do filme e que, do ponto de vista da significação, não pode ser esquecido. Gröning utiliza uma espécie de grão na imagem<sup>29</sup>. Tal dispositivo cobre então edifícios, paisagens, detalhes no interior e no exterior, flores, árvores, neve, pessoas, animais. Se podemos dizer que a utilização desse processo se mantém como um ‘mistério’ para o qual o realizador não nos fornece explicação, a função de analista concede legitimidade para o interpretar. De quando em vez o realizador pretende ultrapassar uma visão *normal*, de carácter documental, ancorada no real, para realizar como que uma suspensão no tempo e no espaço e sugerir que a nossa ligação ao que vemos e ouvimos pertence a uma outra ordem e que essa metalinguagem é a chave necessária para que a compreensão das coisas se desligue do risco do *exótico* ou de uma relação que não cola com os ditames da *normalidade* canónica. E a leitura permitida por essa visão em granulada – porque difusa e diferente – resume, do meu ponto de vista, tudo o que no preâmbulo afirmei acerca da poesia, do símbolo e do sagrado.

---

<sup>29</sup> Digo espécie porque não estamos face a um processo fotográfico de raiz cinematográfica, mas face a um dispositivo de vídeo digital em tudo semelhante ao processo granulada da película de fraca luminosidade com cristais de prata de grande dimensão e espaços largos entre si.

Lugar de conciliação e de ausência de conflito, lugar de conjugação de aparentes contrários, lugar de afirmação de poderosas formas de comunicação, lugar provocatório e de interpelação aos comunicantes ditos normais, que somos nós, o *Grande Silêncio*, de Philip Gröning, oferece-nos o raro privilégio de testemunharmos esse microcosmo que é a Cartuxa. Um lugar em que, sem se opor a nada, entre paredes que vêm da Idade Média, no meio de montanhas que *estão* desde a origem dos tempos, marcado pelo ciclo majestoso e transformador das Estações, que permanecem mesmo depois da morte que o monge cego não teme, está um **silêncio** palpitante de **comunicação** entre os humanos e o indizível. Porquê? Porque aqueles homens de branco acreditam Naquele que surpreendentemente assim se anuncia: “Eu Sou Aquele Que É.” (Ex 3, 14, referido no último *cartão* do filme).

### ***Bibliografia***

- Alekan (1984), *Des Lumières et des Ombres*, Paris: Le Sycamore.
- Aumont, Jacques (2006), *Le Cinéma et la Mise En Scène*, Paris: Armand Colin (trad. portuguesa (2008), *O Cinema e a Encenação*, Lisboa: Texto & Grafia).
- Babin, Pierre (1986), *L'Ère de la Communication*, Paris: Le Centurion.
- Campani, Ermelinda (2003) *Cinema e Sacro*, Roma: Gremese Editora (trad. francesa (2007), *Le Sacré au Cinéma*).
- Capucho, Carlos (1994), “A pedra espera ainda dar flor...” – *O papel do simbólico no audiovisual educacional*, Diss. de Mestrado, Lisboa: Universidade Aberta, cópia mecanográfica.
- \_\_\_\_ (2008), *Magia, Luzes e Sombras – Uma perspectiva educacional sobre vinte e cinco anos de filmes no circuito comercial em Portugal: 1974-1999*, Diss. de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas da UCP, cópia mecanográfica.
- \_\_\_\_ (2010), “A propósito da Ordem da Cartuxa: O Cinema e a Televisão”, *Partíamos como se não Fôssemos – Homenagem a Horácio Peixote de Araújo*, Lisboa: Bond.
- Cordeiro, Edmundo (2007), *Géneros Cinematográficos*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Durand, Gilbert (1964), *L'Imagination Symbolique*, Paris: P.U.F.
- Ferreira, Carlos Melo (2004), *As poéticas do Cinema*, Porto: Edições Afrontamento.
- Gil, Inês (2005), *A Atmosfera no Cinema*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jung (1964), *L'homme et ses symboles*, Paris: Robert Laffont.
- Luhmann, Niklas (2001), *A Improbabilidade da Comunicação*, Lisboa.
- Pinel, Vincent (2000), *Écoles, Genres et Mouvements au Cinéma*, Paris: Larousse.
- Tillich, Paul (1990), “Existential Aspects of Modern Art”, *Mainworks/ Hauptwerke 2*, Berlin, New York: De Gruyter.

### *Filmografia*

Gröning, Philip (realizador) (2005), *Die Grosse Stille*, Philip Gröning Filmproduktion, Bavaria Film GmbH, Ventura Film s.a., Cine Plus, Bayerische Rundfunk, ZDA in Zusammenarbeit mit ARTE/ Alemanha, França, Suíça, duração 162'; estreia em Portugal a 8.02.2007 com o título *O Grande Silêncio*, comercializado em DVD por Atalanta Filmes, Lisboa, 2007.



## Uma Aproximação ao *Pathos* nos Filmes de Exílio de Andrei Tarkovsky

RUI MANUEL BRÁS\*

Ao decidir não regressar à União Soviética em 1983, na sequência de uma viagem a Itália para preparar a rodagem de *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky cortou, sabemos hoje que definitivamente, os laços físicos com a sua terra natal. Tarkovsky ficava assim afastado do solo pátrio e, de certo modo, forçado a viver na Europa ocidental que, na sua opinião, não compreendia a sua visão do Mundo e cujos valores ele também não apreciava.

Nas páginas dos *Diários*, em várias entrevistas e outras declarações públicas, Tarkovsky realçava o carácter individualista e materialista das sociedades ocidentais como factor da sua decadência. No Ocidente, tudo obedecia às leis do mercado, em especial a cultura.

Numa longa entrevista concedida a Jerzy Illg e Leonard Neuger em 1985, o realizador russo lamentava que ninguém o percebesse quando falava de espiritualidade na arte em geral, e no cinema em particular: o Ocidente deixara-se corromper pelo dinheiro e perdera o sentido da poesia. Para Andrei Tarkovsky, o mundo da poesia localizava-se no Oriente (Tarkovsky, 1985: 14). No Ocidente, pelo contrário, a cultura não passava de um objecto de consumo, de uma propriedade do consumidor, o qual não tinha, em geral, capacidade para perceber as grandes obras, pois, para isso, teria de fazer aquilo a que chamava “um trabalho espiritual” (*idem*: 25), impossível ao leitor/espectador comum ocidental. Dando o exemplo do *Fausto* de Goethe, Tarkovsky criticava o consumidor ocidental pela sua incapacidade de o ler (isto se o comprar sequer), pois preferiria sempre ver um filme de Spielberg. Ou seja, o consumidor ocidental tinha a capacidade de poder comprar boas obras, mas esbanjava essa oportunidade a favor do entretenimento fácil.

Este Ocidente decadente, individualista e materialista que enaltecia o valor de uma certa liberdade, teria o seu contraponto nas culturas orientais

---

\* Universidade Católica Portuguesa / IPAM

colectivistas, em que o sentido da liberdade é outro, mais verdadeiro na opinião de Tarkovsky, porque se trata da liberdade espiritual no seio do colectivo, conceito estranho ao Ocidente (Tarkovsky, 1985: 19).

Estas palavras e ideias fazem lembrar, de forma muito clara, as posições dos Eslavófilos do século XIX como Kireevsky, Khomiakov ou Aksakov que também afirmavam que o conceito individualista ocidental de liberdade não se aplicava à Rússia, onde a liberdade só fazia sentido no seio da comunidade e respeitando a vontade da comunidade (Rojansky, 2005: 3).

Não é apenas neste aspecto que as ideias de Tarkovsky confluem com uma longa tradição cultural russa, na qual o Ocidente é sistematicamente apresentado como o oposto da Rússia.

As posições de Tarkovsky reflectem uma concepção do Mundo, na qual o espiritual assume uma centralidade ontológica inegável. Para ele, o Ocidente era um lugar onde não iria sentir os constrangimentos e limitações impostos pelo Estado soviético ao desenvolvimento da sua arte, mas onde se sentiria deslocado devido à contradição entre a sua visão do Mundo e a predominância dos valores materialistas e individualistas nas sociedades ocidentais.

Esta contradição é uma constante da História russa e nasceu muito cedo devido a factores que contribuíram para o afastamento da Rússia em relação à Europa. A opção pela ligação à Igreja de Bizâncio, a queda do Estado de Kiev e o domínio mongol (1240-1380) foram factores que contribuíram para o isolamento da Rússia em relação à Europa Ocidental. Com a conquista de Bizâncio pelos Turcos em 1453, a Rússia fechou-se mais ainda sobre si própria, o que propiciou a construção de uma identidade baseada na sua superioridade espiritual em relação ao Ocidente, numa ideia messiânica da Terra de Rus'.

Foi nessa época, mais concretamente em 1510, que Filofei, abade de Pskov, em carta dirigida ao Czar Basílio III, afirmou Moscovo como a Terceira Roma e a Rússia como salvadora do Mundo. A Santa Rússia, como começa a ser referida em alguns documentos do século XVI, é a força espiritual que pode redimir a Humanidade, pois nem Bizâncio, nem a pervertida Igreja de Roma podiam desempenhar esse papel.

Esta concepção da Rússia como guardiã da Fé cristã, da espiritualidade será ciclicamente retomada, em especial nos períodos de desconfiança ou conflito com o Ocidente. Como concluiu Orlando Figes em *Natasha's Dance* (Figes, 2002: 416), o ressentimento russo em relação ao Ocidente

é, em grande medida, uma resposta à falta de consideração do Ocidente pela Rússia.

Os Russos, ou melhor, a *intelligentsia* russa, e Tarkovsky não foi exceção, sempre afirmaram que os Europeus não percebem nada da Rússia, nem se esforçam por perceber. Já Gogol, em 1846, em carta dirigida ao poeta Nikolai Yazykov, sublinhava a importância de terminar o 2.º volume de *Almas Mortas*, a fim de mostrar “que nós Russos temos muito que nem lhes passa pela cabeça” (Figes, 2002: 315). Esta ideia também é veiculada em *Nostalgia* pela personagem Gortchakov, num diálogo que mantém com a tradutora que o acompanha em Itália.

Gogol queria mostrar a Alma russa, essa alma que iria salvar o Mundo do individualismo egoísta do Ocidente. Nesta fase, o escritor estava perto dos ideais eslavófilos a que já me referi. Para estes, a Rússia tinha uma especificidade histórica e cultural que lhe concedia a condição de superioridade e que advinha da verdade da Ortodoxia e da concepção russa de liberdade. A afirmação da “alteridade fundamental” (Rojansky, 2005: 4) do povo russo pelos pensadores eslavófilos, em muito subsidiária de Schelling, de Hegel e do Romantismo alemão em geral, integra-se num movimento de afirmação nacionalista e, em si, não terá nada de excepcional na Europa e no período em que ocorreu (Riasanovsky, 2005: 335). Porém, essa afirmação reflecte mais uma reacção à europeização tentada por Pedro I e Catarina, a Grande no século XVIII e de que a cidade de S. Petersburgo foi a concretização em pedra. A imposição de um racionalismo considerado estranho à Alma russa, verdadeira e orgânica, seria a vitória do Outro e, como tal, várias foram as respostas de sectores da *intelligentsia* que, em nome da verdadeira identidade russa, se opuseram a essa europeização. Ainda antes dos Eslavófilos, já em 1823 nascera o movimento “Amantes do Saber”, cuja revista se intitulava significativamente *Mnemosyne* e, mais tarde, viria a surgir o movimento Eurasianista.

Este movimento reflecte a ambiguidade geográfica da Rússia, ou seja, o Russo vê-se como Europeu, mas na Europa é visto como não lhe pertencendo realmente, como um Asiático. Por isso, os Eurasianistas, especialmente em período de descontentamento com o Ocidente, como após a Revolução soviética, reafirmam a sua especificidade através do enaltecimento das origens asiáticas, orientais da cultura russa, de forma a

marcar a diferença em relação à Europa ocidental, da qual aquela cultura em nada teria beneficiado (Figes, 2002: 380).

Assim, e para concluir esta longa digressão, as ideias veiculadas por Tarkovsky radicam nesta tradição cultural e traduzem uma visão do Mundo própria de uma *intelligentsia* russa marcada pela espiritualidade ortodoxa e por uma idealização da Rússia, por oposição a um Ocidente falso, decadente, materialista e corrupto (Figes, 2002: 64-65).

Esta relação com a tradição cultural russa é confirmada pelo próprio Tarkovsky para quem não existiu verdadeiramente uma ruptura na cultura russa antes e após a Revolução de Outubro de 1917. O realizador sempre afirmou sentir-se próximo de artistas e escritores do século XIX, alguns dos quais também haviam passado pela experiência do exílio, como Ivan Bunin.

Andrei Tarkovsky viveria no Ocidente entre 1983 e 1986, sentindo-se sempre desenraizado, beneficiando, é certo, de boas condições para rodar os seus filmes, mas mantendo sempre uma ligação essencial com a sua “terra espiritual”. Não propriamente com a URSS, mas com a Rússia, ou melhor, uma Rússia idealizada, a *sua* Rússia. Quanto à Rússia, digamos, *real*, Andrei Tarkovsky sentia a mágoa de a ver subordinada ao materialismo e, tal como a personagem de *Os Possessos* de Dostoievsky, de constatar que “Aqui tudo está condenado e à espera do fim. A Rússia, tal como está, não tem futuro.” Porém, ao invés de Karmazinov, Tarkovsky não renegou as suas origens, pelo contrário, manteve-se apegado, nostálgicamente ligado à Rússia, uma Rússia imaginada, é certo, que transparece nos seus filmes de exílio.

A separação do exilado em relação à terra de origem gera uma situação traumática que pode ser compensada pela memória, como restauração dessa unidade perdida através da criação de uma pátria imaginária (Assmann, 2006: 11).

Segundo Jan Assmann, a memória contrafactual é uma memória de natureza extraterritorial, semelhante à que podemos encontrar no “Deuterónimo”. Neste livro da *Bíblia*, o povo hebraico encontra-se próximo da Terra Prometida. Porém, Moisés exorta o seu povo a que nunca esqueça a aliança estabelecida com Deus durante o tempo em que viveu no deserto, em que não teve uma casa. Ao instalar-se na Terra Prometida, o povo hebraico deixava de viver uma realidade de privações. Por isso, era

essencial que recordasse o passado, um tempo e um espaço que já não correspondia à situação que ia viver, de modo a que não esquecesse Deus e os valores fundadores da religião.

No caso da obra de Tarkovsky, essa “memória deuteronímica” é construída, não na *terra sagrada*, ou seja, na Rússia, mas no Ocidente, onde é grande o risco de se esquecerem os valores das origens.

O Ocidente representava para Tarkovsky uma certa liberdade criativa que não poderia encontrar na União Soviética, mas pouco mais. A civilização ocidental era tão materialista como a URSS que havia deixado para trás. Os valores que defendia correspondiam à identidade russa construída, a Mãe Rússia onde desejava voltar a ser acolhido nem que fosse no momento da morte. Este desejo de regressar à Rússia é um reflexo do anseio de regresso à unidade, da expressão do ego, que tende para a unificação, que procura a solução para o conflito (Freud, 2005: 18). Por outro lado, a reintegração na morte, como condição limite para a restauração dessa unidade perdida, vem já da tradição grega clássica (*Antígona*). Ser enterrado no solo da pátria é uma forma de regressão escatológica que Sosnovsky reitera na carta lida por Eugenia e que Tarkovsky transferiu para a sua encenação da ópera *Boris Godunov* (Londres, 1983).

A Rússia, com todas as dificuldades e privações que impunha ao seu povo e aos seus intelectuais era, mesmo assim, o mundo da Revelação nas novas condições de vida encontradas na Europa ocidental. Ao manter os valores da cultura russa, o exilado Tarkovsky assume-se/é um estranho no Ocidente. Não se sente (nem poderia sentir-se) em casa nesta terra onde é forçado a viver, isto é, a memória das origens nega-lhe a possibilidade de ter uma *casa*, a qual só pode ser (n)a Rússia. Aliás, a casa rural russa (*datcha*) é uma imagem recorrente nos filmes de Tarkovsky, ao mesmo tempo lugar de memória e metonímia da pátria. A impossibilidade de regressar à Rússia e, dessa forma, de restaurar a unidade perdida, encontra na memória o mecanismo adequado (Assmann, 2006: 54).

A vivência do exílio é, nestas condições, necessariamente uma experiência traumática que poderá ainda ser agravada por um sentido de culpa. Esta culpa derivará de uma ambivalência no sentimento de Tarkovsky: se, por um lado, a memória das origens o impede de realmente aceitar o Ocidente como *casa*, por outro, talvez o conhecimento do que se passou com outros exilados, como a poetisa Tsevetayeva ou o compositor

Sosnovsky/Berezovsky, não o deixa regressar à Rússia. Esta recusa poderá ser o fundamento de um sentimento de culpa que deve ser expiado através do sacrifício ritual, entendido como um oferta, uma dádiva com fins catárticos (Assmann, 2006: 141).

Assim, o *pathos* nos filmes de exílio, esse sentimento profundo de perda que está presente em *Nostalgia* e em *Sacrifício*, está associado ao afastamento irremediável da “terra espiritual” e à criação de uma pátria interior através da memória das origens. Nesta Rússia imaginada conjugam-se referências pessoais de Tarkovsky e outras que fazem parte do substrato cultural russo de que ele era herdeiro. É uma Rússia que está escondida, protegida pela invisibilidade como a cidade lendária de Kitezh, uma Rússia eterna, imutável e pura. Conta-se que perante a ameaça Mongol, e sob as preces do Príncipe Yuri, de Vladimir e Suzdal, a cidade se afundou no lago de Svetloyar, a fim de garantir a sua integridade. Para os Russos, esta lenda é uma parábola da verdadeira Rússia cristã, escondida da Rússia do anti-Cristo (Figes, 2002: 309), que ali ficará até ao fim do tempo, altura em que, de novo, emergirá.

Através dos filmes, Andrei Tarkovsky traz visibilidade a essa sua Rússia imaginária através do recurso a símbolos e outras referências nem sempre evidentes. É, assim, através da memória vivida no Ocidente que Tarkovsky realiza a viagem simbólica às origens a que se refere Stuart Hall em “Cultural identity and Diaspora”, necessária para trabalhar (*working through*) este trauma estrutural da perda da Mãe Rússia imaginada (LaCapra, 2001: 77).

A representação de um sentimento denso, do *pathos*, não implica necessariamente a expressão de emoções excessivas, de movimentos violentos ou gestos pronunciados. Essa representação é mediada pela razão (*logos*) e não pressupõe a presença de agonia ou luta (Freedberg, 2004: 12). Andrei Tarkovsky exprime o sofrimento derivado da perda através de imagens e palavras que remetem para a Rússia imaginada e para a memória, em que o *take* longo assume uma relevância significativa.

Vejamos como.

A Rússia é referenciada no filme *Nostalgia*, mas também em *Solaris*, através da *datcha*, a casa rural, verdadeira instituição nacional russa desde o século XIX, que é mais do que um símbolo do idílio rural: a *datcha* é uma expressão da condição de ser russo (Figes, 2002: xxxii). É uma sinédoque

da pátria que, uma vez mais, remete para o ideal eslavófilo, mas também populista, que enaltecia a comunidade rural e o camponês como guardiães da Rússia verdadeira. Em *Sacrifício*, a *datcha* não aparece, mas a casa de Alexander é uma referência tanto mais significativa quanto Tarkovsky utiliza elementos biográficos no diálogo em que Alexander explica ao Pequeno Homem como ele e a mulher haviam descoberto a casa em que vivia a família: segundo Larissa Tarkovskaya, mulher do realizador, terá sido desta mesma forma que o casal encontrou a casa que tinham na Rússia e que tinham sido forçados a abandonar.

A casa de *Sacrifício* será incendiada, diz-se no filme, porque Alexander prometeu fazê-lo se o apocalipse fosse evitado. Na verdade, o incêndio da casa assume antes um carácter de oferenda purificadora que faz pensar no ritual primaveril associado ao deus solar eslavo, Yarilo, cujo sacrifício ritual simbolizava a noção de fogo apocalíptico, a regeneração espiritual da terra através da sua destruição. Ora, segundo Bachelard, a casa é um símbolo feminino, no sentido em que é um abrigo, a mãe, a protecção ou o útero (Chevalier, 1996: 531). Assim, o sacrifício da casa poderá ter um significado catártico: a destruição simbólica da pátria, a fim de garantir a sua regeneração e o regresso de uma certa ordem cósmica.

A *datcha* aparece também na sequência final de *Nostalgia* inserida numa catedral em ruínas. Várias têm sido as interpretações dadas a esta imagem. Robert Bird chamou a atenção para a sua similitude com o quadro de Caspar-David Friedrich, *A Ruína de Eldena*, enquadrando a imagem criada por Tarkovsky na tentação romântica que caracterizaria, na sua opinião, os finais dos dois filmes realizados no exílio (Bird, 2008: 66). Não rejeitando a semelhança de imagens, naturalmente, parece-nos que a inclusão da *datcha* na ruína da catedral, poderá simbolizar a união entre Ocidente e Oriente (Quandt, 2008: 276), mas num plano espiritual. Gortchakov interpela-nos com o olhar, sentado na terra e acompanhado por um cão. A união entre o Ocidente e o Oriente terá sido alcançada através do sacrifício do poeta que acaba por morrer ao cumprir o que Domenico lhe tinha pedido; daí a presença do cão, símbolo associado à morte, guia do Homem no mundo infernal, também relacionado com a água e a terra, elementos presentes na imagem em análise (Chevalier, 1996: 296), aliás, elementos recorrentes em toda a filmografia deste realizador, tal como o fogo e o ar.

A terra, símbolo feminino, a Deusa Mãe protectora que recebe e dá vida, é, naturalmente, um elemento cuja representação é essencial em Tarkovsky, ligada à ideia de Mãe Rússia, cujo mito foi concebido a partir da deusa pagã, Mokosh. Em *Nostalgia*, há uma sequência em que a paisagem rural russa como que nasce, brota da terra vista por Gortchakov no presente, mas remetendo para a memória através da passagem do filme para o preto e branco, método utilizado por Tarkovsky neste filme para distinguir o presente e a Itália da memória da Rússia.

A Deusa Mãe/Mãe Rússia também é referenciada numa das sequências iniciais do mesmo filme, quando Eugénia, a tradutora italiana, assiste a uma cerimónia na capela onde está o fresco de Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, que Gortchakov queria ver, mas que acaba por recusar. Temos aqui duas questões que merecem análise: primeiro, a cerimónia associada ao culto da fertilidade; segundo, porque motivo Gortchakov não entra na capela.

Para além da relação simbólica com a Mãe Terra e a Mãe Rússia, a cerimónia a que Eugénia assiste faz uma ponte com a gravidez da mulher de Gortchakov que espera por ele na Rússia. Ela, mulher russa fértil, por oposição à mulher ocidental representada pela tradutora: a plenitude da Rússia contrasta com a infertilidade do Ocidente, como escreveu James MacGillivray (2008: 172). A mulher ocidental que procura um relacionamento meramente físico que Gortchakov rejeita, tem como contraponto a mulher russa, mãe. Uma vez mais, através da representação, de certo modo essencialista, da mulher ocidental, Tarkovsky veicula a ideia da superioridade espiritual da Rússia ou, pelo menos, acusa o Ocidente de falta de espiritualidade.

A recusa de Gortchakov em ver o fresco da *Madonna del Parto* pode ser uma reacção própria de quem sofre pela distância da pátria e da família, provavelmente pressentindo que jamais as voltará a ver, e para quem o olhar intensifica esse sofrimento: relembrar a mulher grávida e a terra espiritual através da visualização do fresco poderia ser uma provação que Gortchakov afinal não estaria pronto para suportar. Como escreveu Robert Bird, “he [Gortchakov] has become uncomfortable with the very act of looking” (2008: 176).

Por fim, o fogo que, tanto em *Nostalgia* como em *Sacrifício*, surge relacionado com actos/rituais de sacrifício, seja na imolação de Domenico, na chama da vela transportada por Gortchakov ou na destruição da casa de Alexander.

Voltamos, de novo, à cultura russa, melhor à sua mitologia, para identificar Domenico e, em certa medida, Alexander (curiosamente representados pelo mesmo actor, Erland Josephsson) com a figura do Santo Louco. Esta figura, vestida de forma estranha, provavelmente com origem nos *shamans* asiáticos (Figes, 2002: 372), é considerada vidente, feiticeiro e foi representada pelos artistas e escritores russos como o “arquétipo do crente russo” (Figes, 2002: 374). Tanto Domenico como Alexander revelam uma visão mais lúcida sobre o Mundo do que a daqueles que os rodeiam e, no limite, acabam por sofrer com isso.

Alexander deita fogo à casa, num acto ritual catártico que já referi anteriormente, e é levado numa ambulância como se se tratasse de um louco, não sem que antes execute um conjunto de movimentos coreografados por Tarkovsky ao mínimo pormenor, provavelmente uma ritualização da dança amânica que os Santos Loucos costumavam fazer.

Domenico, instalado sobre a estátua equestre do Imperador Marco Aurélio, faz um discurso sobre o Estado do Mundo e imola-se ao som da *Ode à Alegria* da 9.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven. A escolha do local não é casual. O cavalo, muito associado ao legado asiático, é um símbolo, uma metáfora do destino da Rússia. Porém, desde o poema *O Cavaleiro de Bronze*, da autoria de Pushkin, que o cavalo, mais especificamente, a estátua do cavaleiro, está também relacionado com Pedro I, o Czar que quis europeizar a Rússia e mandou construir em terrenos instáveis a mais europeia das cidades russas, S. Petersburgo. No livro de Andrei Bely, *Petersburg*, o tema pushkiniano do dilúvio que irá destruir a cidade de Pedro, o Grande, é retomado, para condenar a tentativa de sobrepor à cultura russa, essencialmente rural, a civilização ocidental, de cuja precariedade a própria S. Petersburgo é apresentada como símbolo. O Czar, associado à ideia do Cavaleiro de Bronze, é apresentado como o Anti-Cristo, um cavaleiro do Apocalipse que iria arrastar a Rússia para o abismo. Parece-me que o discurso de Domenico e o seu suicídio mostram, por um lado, a fragilidade da civilização ocidental na qual a espiritualidade foi remetida para um plano secundário e, por outro lado, acabam por levar o descrente Gortchakov a compreender a importância de atravessar a piscina das termas com uma vela acesa, um acto simbólico de afirmação do espírito e, de certo modo, de esperança.

Tarkovsky afirmou que os russos nunca deviam ser emigrantes (Tarkovsky, 1985: 32), pois a dor da separação da terra natal será, no seu caso, maior do que para outros povos. Porquê? Talvez as palavras de um outro exilado, Igor Stravinsky, ajudem a perceber isto um pouco melhor: “The smell of the Russian earth is different, and such things are impossible to forget. A man has one birthplace, one fatherland, one country – he *can* have only one country – and the place of his birth is the most important factor in his life” (Figes, 2002: 586). Estas são palavras que se poderiam aplicar a muitos outros casos, com certeza, mas que revelam muito da relação intensa dos Russos com a sua terra, o que gera um sentimento de perda muito forte, denso, quando deixam de poder viver nela.

### ***Bibliografia***

Assmann, Jan (2006), *Religion and Cultural Memory*, Stanford: Stanford University Press.

Bird, Robert (2008), *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Londres: Reaktion Books.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (1996), *The Penguin Dictionary of Symbols*, Londres: Penguin Books.

Figes, Orlando (2002), *Natasha’s Dance: A Cultural History of Russia*, Londres: Penguin Books.

Freedberg, David (2004), “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry”, *Anthropologies of Art*, Williamstown: Clark Institute, 3-25.

Freud, Sigmund (2005), *The Essentials of Psycho-Analysis*, Londres: Vintage.

Hall, Stuart (1993), “Cultural Identity and Diaspora”, Patrick Williams / Laura Chrisman (ed.). *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 392-401.

LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, London: The John Hopkins University Press.

MacGillivray, James (2008), “Andrei Tarkovsky’s *Madonna del Parto*”, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, 160-175.

Quandt, James (2008), “Tarkovsky and Bresson: Music, Suicide, Apocalypse”, *Tarkovsky*, Londres: Black Dog Publishing, 258-281.

Riasanovsky, Nicholas V./ Steinberg, Mark D. (2005), *A History of Russia*, 7.<sup>a</sup> edição, New York/Oxford: Oxford University Press.

Rojansky, Matthew (2005), “Prophets among the Heathens: The Intellectual Contradictions of Early 19<sup>th</sup> Century Slavophiles”, *Zhe: Stanford’s Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, Vol. 1, Spring, 1-7.

Tarkovsky, Andrei (1985), “I’m interested in the problem of inner freedom...”, entrevista por Jerzy Iilg e Leonard Neuger, Estocolmo, Março 1985, [www.nostalghia.com](http://www.nostalghia.com).

Tarkovsky, Andrei (1991), *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*, London: Faber and Faber.



# **De Guerreiros e Mártires a Toureiros A Imagem de Portugal e dos Portugueses na História e na Memória Malaio-Indonésia<sup>30</sup>**

JORGE SANTOS ALVES\*

## **I. Formulação Do Problema E Seus Contextos Históricos**

A imagem de Portugal e dos portugueses começou a projectar-se na História e na memória social malaio-indonésia no século XVI, momento histórico da sua chegada ao mundo asiático e à Ásia do Sueste, em especial. Todavia, a fixação dessa imagem nos registos literários, historiográficos e da memória colectiva apenas se iniciou no século XVII (Alves, 2001/2002).

A imagem de Portugal e dos portugueses, gradualmente misturada, quando não substituída, pela dos luso-asiáticos, evoluiu até ao século XX e assumiu matrizes diversas, algumas das quais notavelmente diferentes das assumidas por outros europeus. Outras vezes houve em que foi diluída ou confundida com a dos demais europeus. Merece, por isso, ser estudada também de um ângulo comparativo, enquadrada no que Denys Lombard chamou “os limites da ocidentalização” (Lombard, 1990).

A larga maioria dos textos historiográficos locais é um repositório e compilação da memória e da tradição malaio-indonésia, estruturados sobre a história dos sultanatos, narrando ditos e feitos dos sultões e da sua Corte. São uma espécie de “romance nacional” com abundantes descrições que apresentam, de forma detalhada, os cenários, os objectos e o vestuário das personagens (Thiesse, 2000: 135). Muito do seu espaço natural e de representação é o da Corte e do palácio. Trata-se de um espaço fechado, quase reservado aos malaios e muito raramente aberto aos estrangeiros (asiáticos incluídos), até porque, na óptica malaia, os estrangeiros não possuíam educação, graciosidade, domínio das regras

---

\* Universidade Católica Portuguesa / CECC

<sup>30</sup> Sumário de um projecto em curso.

da etiqueta malaia e dos rituais de Corte, não vestiam à “malaia” e não falavam o Malaio. Eram, portanto, indignos de figurar e de ser perpetuados na memória colectiva. Mais, eram gente que se dedicava ao comércio e à circulação de capitais. O comércio e a finança traziam, decerto, rendimentos para os cofres do sultão e da elite nobre malaia (através das taxas portuárias e dos investimentos feitos na mercancia), mas eram actividades socialmente desprezíveis e indignas de verdadeiros malaios.

Os estrangeiros não eram, pois, dignos de “viver dentro” das crónicas malaio-indonésias, do mesmo modo que, na realidade, viviam fora do mundo físico da realeza e nobreza malaias, o espaço palatino: viviam no porto, nos bazares ou perto do mar, agrupados consoante a sua riqueza e as oportunidades de negócio. Também os portugueses não fugiam a esta ordem das coisas e da vida. Estrangeiros, ignorantes da etiqueta malaia, interessados principalmente no comércio (mesmo se em nome de um rei), os portugueses apresentavam, porém, aos olhos dos malaio-indonésios uma característica distintiva que os tornava simultaneamente temidos e dignos de admiração: eram guerreiros hábeis e corajosos, possuidores de tecnologia militar revolucionária para a região, naquela época.

Mas os portugueses possuíam ainda uma outra característica nova e estranha ao mundo malaio-indonésio: invocavam amiúde a sua religião cristã para justificar as suas acções militares. Foram eles, sobretudo no século XVI e parte do século XVII, que, na região, alimentaram o conflito essencial de outras paragens e cenários históricos entre Cristianismo e Islão. De quando em vez, em momentos de assomo de conflitualidade político-militar com estados islâmicos malaio-indonésios, os guerreiros portugueses eram capturados e mortos. Antes da execução alguns deles invocavam, para a posteridade, a sua condição de mártires cristãos.

A transição para o século XVIII e o encolhimento da presença oficial portuguesa na Ásia do Sueste trouxeram um apaziguamento nas tensões político-militares entre os portugueses e muitos estados malaio-indonésios e trouxeram também um encolhimento muito visível da componente “europeia” no contingente português na região. O mestiço luso-asiático tornou-se predominante, o que alterou sensivelmente a imagem

projectada pelos portugueses na História e na memória social malaio-indonésia. Emergiu, então, como uma nova identidade, a gente de Macau. Se os macaenses substituíram os portugueses, do ponto de vista do mapa geopolítico Macau substituiu Goa (Lisboa desapareceu) e assim se manteve até aos finais do século XIX, quando a geografia comercial de Macau se reduziu drasticamente e os seus homens de negócios quase se eclipsaram do comércio marítimo no Índico e no Mar da China.

Uns raros portugueses e alguns mais luso-asiáticos de Macau e da Índia mantiveram-se activos, individualmente ou em pequenas comunidades, em regiões costeiras da Ásia do Sueste e do mundo malaio-indonésio, em particular, mesmo durante o período colonial holandês (entre ca. 1860 e 1945). Nesse período, quatro consulados (Batávia, Kupang, Surabaya e Makassar) asseguravam a representação oficial portuguesa (Dias, no prelo) e a província portuguesa de Timor garantia igualmente os contactos, duplicados por alguma iniciativa privada com mercados indonésios da região vizinha. A imagem de Portugal e dos portugueses, com novas cambiantes e de cariz mais asiaticado, perdurou na História e na memória malaio-indonésias.

A independência da Indonésia, proclamada em 1945 mas somente reconhecida em 1949, renovou os laços político-diplomáticos entre Portugal e a nova República da Indonésia. Não obstante a política de não-alinhamento, prosseguida pelo Presidente Sukarno (1945-1967), e as ferozes críticas da diplomacia indonésia ao colonialismo europeu, as relações com Portugal seguiram harmoniosas até 1965: Salazar e Sukarno tornaram-se interlocutores próximos. Essa proximidade aprofundou-se graças a uma escala do presidente indonésio no aeroporto de Lisboa (1959) e à sua visita oficial a Portugal (1960). Em 1965, Sukarno decretou o corte de relações diplomáticas com Portugal e a representação portuguesa em Jakarta foi reduzida ao nível de consulado. Quatro anos volvidos, em 1969, fruto da acção do consulado português, da intermediação de um empresário chinês de Macau e de sectores moderados do governo indonésio, reabriu-se a presença de Portugal e dos portugueses na Indonésia. Para essa reabertura terá sido essencial a sobrevivência na memória social malaio-indonésia da figura do cavaleiro e do guerreiro português, desta vez personificados pelos cavaleiros tauromáquicos, pelos toureiros a pé e pelos forcados.

Note-se que a luta do homem contra o búfalo de água e o boi constituiu, desde sempre, um dos mais apreciados espectáculos populares em várias regiões do mundo malaio-indonésio. A junção desse combate/ espectáculo aos portugueses (para mais com toda a espampanante indumentária tauromáquica) parecia ser sucesso garantido junto da população indonésia. De uma certa forma, já com suporte fotográfico (e talvez cinematográfico) a ajudar à sua fixação na memória colectiva, emergiu uma nova matriz imagética portuguesa que sucedia ao guerreiro, ao mártir cristão e ao comerciante macaense: o toureiro (a pé e a cavalo). Em Maio de 1969, tanto o Presidente Suharto, como a capital Jakarta e uma multidão de gente (nas ruas e meio milhão num estádio de futebol) vibraram com a nova matriz imagética portuguesa, personificada pelo toureiro.

Esta nova matriz imagética apresenta ainda, porventura, uma nova faceta: deixou de ser restrita a uma elite política e cultural malaio-indonésia (que tinha acesso ao palácio e à literatura de Corte) e “democratizou-se”, penetrando na memória dos indonésios que assistiram às corridas de touros e estendendo-se às muitas centenas de milhares que acompanharam a comitiva portuguesa desde o aeroporto de Jakarta até ao centro da cidade. Por fim, alastrou para o imaginário dos muitos milhões que, através de relatos orais, fotografias e notícias dos jornais e da rádio e, talvez também, do cinema, construíram a sua própria imagem dos portugueses. Trata-se de memórias individuais que desaguarão na memória social e que permitem, mediante a transferência de recordações e de conhecimentos, recordar em conjunto (Connerton, 1999: 54).

O final da década de 1960 é a baía cronológica deste projecto. Este foi o momento em que a chamada “questão de Timor” ganhou destaque na vida política indonésia, destaque esse suficiente para justificar os acontecimentos de 1974 e das décadas seguintes. Estes são acontecimentos recentes e a carecer de análises distanciadas, ainda por fazer.

O problema central deste projecto – **a evolução da imagem e da representação de Portugal e dos Portugueses na História e na memória social malaio-indonésia** – tem como referencial teórico o jogo de tensões entre os conceitos e a objectivação da História e da memória social. Trata-se de perceber se, neste caso, estamos perante formas contraditórias de interpretar/compreender o passado, como defende Halbwachs

(1980), ou se estamos perante mais uma fluida transição entre memória e História (Nerone, 1989), sem a inevitável dialéctica. Em alternativa, e como terceira via, trata-se de perceber se estamos diante de duas formas diferentes, mas não contraditórias – História e memória – de reconstrução do passado que influenciam o olhar presente de cada sociedade sobre si própria (Geary, 1994).

## 2. Breve Quadro Bibliográfico

Algumas das matrizes da imagem dos portugueses no mundo malaio-indonésio, centradas nos séculos XVI e XVII, foram já objecto de análise directa de um pequeno, mas relevante, conjunto de trabalhos. A maioria deles concentrou-se quase exclusivamente nos séculos XVI e XVII. Luís Filipe Thomaz (1986a e 1986b) foi o primeiro a ocupar-se deste tema, baseando-se num texto malaio inédito relativo à tomada de Malaca pelos portugueses em 1511, que publicou em tradução francesa. Mais recentemente, trabalhos nossos (Alves, 1993 e 2001/2002) e de Grijs Koster (2007a e 2007b) procuraram alargar o campo documental e problemático, mas sempre focados prioritariamente nos séculos XVI e XVII. Quer isto dizer que, do século XVIII em diante (talvez com excepção de Koster, 2009), falta analisar a sequência evolutiva da imagem portuguesa na História e na memória social malaio-indonésia, consideradas as suas constantes e linhas de força que atravessam os cinco séculos de relacionamento histórico dos portugueses com o mundo malaio-indonésio, mas não têm ligação artificial com o passado. Não podem, por isso, ser incluídas no campo tipológico das “tradições inventadas” (Hobsbawn e Ranger, 1997: 9-25).

## 3. Campo Documental e Metodologia

O campo documental para a elaboração deste projecto é constituído, em larga medida, pela **historiografia malaio-indonésia**, convencionalmente designada por literatura clássica ou tradicional malaia (Winstedt, 1992; Braginsky, 2005). Formado maioritariamente por anais (*hikayat* ou *sejarah*) de vários sultanatos (tais como o *Hikayat Atjéh* ou o *Hikayat Bandjar*), textos de ordenamento jurídico (como o *Bustanu’s Salatin*) ou

poemas épicos (como o *Hikayat Hang Tuah*), este corpo de textos está hoje, graças a uma equipa internacional, em edição *online*, e com motores de busca, no **Malay Concordance Project** (disponível em <http://mcp.anu.edu.au/Q/mcp.html>).

Outro dos campos documentais que este projecto integrará é o **dos manuais escolares** malaios e indonésios do período pós-independência. Importa apurar se os portugueses e o seu património (cultural, arquitectónico, tecnológico, etc.) estão presentes nestes manuais e, estando presentes, analisar de que modo são projectados/representados para, por esta via, incorporar a formação das novas gerações das duas novas nações (Malásia e Indonésia). Este é, como se sabe, um dos meios mais poderosos de comunicação entre o poder político e a sociedade. Trata-se, pois, de compreender se a representação pública dos portugueses é, ou não, uma fusão de múltiplas representações mentais, individuais e/ou de grupo (Sperber, 1996: 32-41), e também de entender como se articula essa projecção/representação com a História e a memória social, e de que forma contrasta com os modelos do tempo colonial, cioso de criar as “comunidades imaginadas”, nas quais os locais se podiam sentir também “nacionais” (Anderson, 2005).

Para além das fontes locais, há fontes europeias, especialmente portuguesas, relativas aos séculos XVI a XIX, algumas das quais iconográficas e cartográficas e que serão consideradas neste projecto. Uma parte delas está relacionada com os mais regulares e intensos contactos históricos com certos sultanatos malaio-indonésios, como o de Aceh, no norte de Samatra, sendo que as principais fontes portuguesas relacionadas com Aceh estão já enunciadas e tipificadas (Alves, 2007).

Está por fazer um levantamento da documentação portuguesa (**registos oficiais, jornais e textos literários, por exemplo**) dos séculos XIX e XX, com interesse para os temas e problemas deste projecto. O mesmo se pode dizer relativamente aos **materiais iconográficos**, mormente **registos fotográficos**. Os registos fotográficos do relacionamento oficial luso-indonésio na década de 1960 já foram, de certa forma, trabalhados, sobretudo aqueles que têm que ver com as duas visitas oficiais do presidente Sukarno a Portugal em 1959 e 1960 (Sousa, 2002). Todavia, um campo documental imagético, ainda por explorar, respeita aos registos fotográficos dos cortejos públicos e das touradas organizadas

em Jakarta, em Maio de 1969, com a mediação da embaixada de Portugal, e que se encontra em dois arquivos privados. Trata-se de um campo documental importante, de crescente peso posicional no terreno da pesquisa social (Banks, 2007; Rose, 2007), passível de ser complementado com fotografias de jornais indonésios da época e, quem sabe, com **registos cinematográficos** oficiais ou amadores locais. Por fim, o projecto reunirá informação recolhida em entrevistas a agentes (portugueses e indonésios) do relacionamento político-diplomático luso-indonésio na década de 1960.

Do ponto de vista metodológico, o projecto ora apresentado assenta, desde logo, numa plataforma de abertura do campo problemático. Esta abertura problemática permitirá o tratamento de pontos habitualmente negligenciados, tais como a troca de presentes na diplomacia (vd. a importância dos cavalos), a definição dos traços físicos dos portugueses (entre o “Asiático Branco” e o “Europeu Escuro”) ou a dicotomia da origem geográfica dos portugueses (Goa/Macau-Lisboa).

Também no plano metodológico, serão privilegiadas as leituras cruzadas e críticas da bibliografia e de uma base documental alargada e multitipológica. Do mesmo modo, será seguida uma perspectiva de análise pluridisciplinar (especialmente através da activação da rede académica explicitada no ponto seguinte). Sendo o responsável pelo projecto um historiador, procurará fugir ao “excesso de história”, até porque, como escrevia Nietzsche, com “um excesso de história, a vida desagrega-se e degenera, e depois também afinal, com esta degenerescência, a própria história” (Nietzsche, 1952: 32).

#### 4. Rede Académica

Este projecto procura, num primeiro nível, promover a articulação entre unidades académicas da Universidade Católica Portuguesa, designadamente a Faculdade de Ciências Humanas (através do CECC) e o Instituto de Estudos Orientais. Idealmente, este projecto poderia ganhar dimensão pedagógica, mediante a eventual criação de uma disciplina optativa no programa de mestrado e doutoramento em Estudos de Cultura, da FCH/UCP, tematicamente próximo da *História, Memória e Imagem dos Portugueses na Ásia (Séculos XVI-XX)*. Do mesmo modo, alunos do Mestrado em

Estudos Orientais do IEO/UCP podem vir a escolher para as suas teses áreas temáticas e problemáticas próximas das deste projecto.

Num segundo nível, este projecto visa criar uma rede académica com instituições portuguesas (tais como o CHAM – Centro de História de Além-Mar, da Universidade Nova de Lisboa e o Centro Científico e Cultural de Macau, do MCTES) e estrangeiras (tais como o Centro de Investigação de Estudos Luso-Asiáticos, do Departamento de Português da Universidade de Macau e o laboratório Archipel – Études Interdisciplinaires sur le Monde Insulindien, da École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris). O projecto procurará ainda estabelecer uma ligação com a delegação da École française d’Extrême-Orient em Jakarta, indispensável para obter contactos no mundo académico indonésio e malaio, capazes de nele colaborarem. Por fim, o projecto procurará agregar a colaboração com instituições académicas malaias e indonésias com interesse nesta área de estudos.

Esta rede internacional é importante para o desenvolvimento deste projecto, através da colaboração de investigadores das instituições acima citadas, mas é fundamental também para a concretização dos resultados previstos na alínea seguinte, mormente a organização de um *workshop* de investigação e a edição dos textos nele apresentados.

### ***Bibliografia***

Adam, Asvi Warman (no prelo), “Salazar, Soekarno, Soeharto. Histoire comparée and histoire croisée”, *Portugal-Indonésia. História das Relações Políticas e Diplomáticas (1509-1975)*, Jorge Santos Alves (dir.), Macau: Instituto Internacional de Macau.

\_\_\_ (2003), “The Chinese in the Collective Memory of the Indonesian Nation”, *Kyoto Review of Southeast Asia* 3, [http://kyotoreview.cseas.kyoto-u.ac.jp/issue/issue2/article\\_244\\_p.html](http://kyotoreview.cseas.kyoto-u.ac.jp/issue/issue2/article_244_p.html).

Alves, Jorge Manuel dos Santos (2009), “Islam in Portuguese-Indonesian Historic Relations”, comunicação apresentada no seminário internacional *Indonesia and Portugal: Past, Present and Future. In commemoration of the 10 years of the reestablishment of diplomatic relations*, Lisboa: Fundação Oriente/Embaixada de Indonésia/Instituto de Estudos Orientais (UCP)/Associação Luso-Indonésia para a Amizade e Cooperação.

\_\_\_ (2007), *Aceh through Portuguese Eyes – Views of a Southeast Asian Port-City*, Banda Aceh/Singapura; BRR/ARI, [www.ari.nus.edu.sg/docs%5CAcehproject%5Cfullpapers%5Caceh\\_fp\\_jorgesantosalves.pdf](http://www.ari.nus.edu.sg/docs%5CAcehproject%5Cfullpapers%5Caceh_fp_jorgesantosalves.pdf).

\_\_\_ (2001/2002), “A imagem dos portugueses nas crónicas e anais malaios (séculos XVI a XVIII)”, *Studia* 58/59, 183-200.

\_\_\_ (1993), “Os mártires do Achém nos séculos XVI e XVII: Islão versus Cristianismo?”, *Congresso Internacional de História da Missionaçã Portuguesa e Encontro de Culturas*, Braga: UCP/CNCDP/FEC. 4 vols. 3, 391-407.

A Merry Senhor in the Malay World. *Four Texts of the Syair Sinyor Kosta* (2004), A. Teeuw, R. Dumas, Muhammad Haji Salleh & M.J. van Yperen (eds.), Leiden: KITLV. 2 vols.

Andaya, Leonard (1995), “The Portuguese Tribe in the Malay-Indonesian Archipelago in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, Francis A. Dutra e João Camilo dos Santos (eds), *The Portuguese and the Pacific*, University of California, Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, 129-148.

Anderson, Benedict (2005), *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, Lisboa: Edições 70.

Banks, Marcus (2007), *Using Visual Data in Qualitative Research*, London: Sage.

Braginsky, Vladimir (2005), *The Heritage of Traditional Malay Literature: A Historical Survey of Genres, Writings, and Literary Views*, Leiden: KITLV.

Connerton, Paul (1999), *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras: Celta Editora.

Dias, Alfredo Gomes (no prelo), “Consulados e Representações Diplomáticas de Portugal na Indonésia e da Indonésia em Portugal (1860-1974)”, *Portugal-Indonésia. História das Relações Políticas e Diplomáticas (1509-1975)*, Jorge Santos Alves (dir.), Macau: Instituto Internacional de Macau.

França, António Pinto da (1985), *Portuguese Influence in Indonesia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Geary, Patrick (1994), *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the end of the first millennium*, Princeton: Princeton University Press.

Halbwachs, Maurice (1980), *The Collective Memory*, New York and London: Harper and Row.

Hobsbawn, Eric e Ranger, Terence (1997), *A Invençã das Tradições*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Kartodirjo, Sartono (1970), “Religious and economic aspects of Portuguese-Indonesian relations”, *Studia* 29, 175-196.

Koster, G.L (2009), “A Voyage to Freedom. Imagining the Portuguese in Harun Aminurrashid’s historical novel *Panglima Awang*”, *Indonesia and the Malay World* 37,109, 375-396.

\_\_\_ (2007a), “The Language They Speak is Nazarene: Village Views of the Portuguese in Hikayat Anggun Cik Tunggal”, *The Portrayal of Foreigners in Indonesian and Malay Literatures: Essays on the Ethnic “Other”*, Vladimir Braginsky e Ben Murtagh (eds.), Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.

\_\_\_ (2007b), “Enemies or Relatives: Images of the Portuguese in Hikayat Hang Tuah”, *The Portrayal of Foreigners in Indonesian and Malay Literatures: Essays on the Ethnic “Other”*, Vladimir Braginsky e Ben Murtagh (eds.), Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.

Lombard, Denys (1990), *Le Carrefour Javanais. Essai d’Histoire Global*, Paris: EHESS.

Nerone, John (1989), “Professional History and Social Memory”, *Communication* 11, 89-104.

Nietzsche, Friedrich (1952), *Da Utilidade e Inconvenientes da História para a Vida*, Lisboa: Editorial Aviz.

Rose, Gillian (2007), *Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of Visual Materials*, London: Sage.

Soda Naoki (2001), “The Malay World in Textbooks: The Transmission of Colonial Knowledge in British Malaya”, *Southeast Asian Studies*, 39, 2.

Sousa, Lurdes Carneiro de (2002), *Sukarno e Portugal*, Jakarta: Embaixada de Portugal (catálogo de exposição).

\_\_\_ (no prelo), “As Relações Políticas e Diplomáticas entre Portugal e a Indonésia (1949-1974)”, *Portugal-Indonésia. História das Relações Políticas e Diplomáticas (1509-1975)*, Jorge Santos Alves (dir.), Macau: Instituto Internacional de Macau.

Souza, George Bryan (no prelo), “Gifts and Gift Giving in Portuguese-Indonesian Diplomatic Relations”, *Portugal-Indonésia. História das Relações Políticas e Diplomáticas (1509-1975)*, Jorge Santos Alves (dir.), Macau: Instituto Internacional de Macau.

Sperber, Dan (1996), *Explaining culture: A naturalistic approach*, Blackwell: Oxford.

Subrahmanyam, Sanjay (2009), “Pulverized in Aceh: On Luís Monteiro Coutinho and his ‘Martyrdom’”, *Archipel* 78, 19-60.

\_\_\_ (1993), “Through the looking glass: some comments on Asian views of the Portuguese in Asia, 1500-1700”, Matos, A.T. e L.F. Reis Thomaz, *As relações entre a Índia Portuguesa, a Ásia do Sudeste e o Extremo Oriente*, Macau/Lisboa, 378-403.

Tan, Paige Johnson (2008), “Teaching and remembering. The legacy of the Suharto era lingers in school history books”, *Inside Indonesia* 92, <http://www.insideindonesia.org/edition-92/teaching-and-remembering>.

Thiesse, Anne-Marie (2000), *A Criação das Identidades Nacionais. Europa – séculos XVIII-XX*, Lisboa: Temas e Debates.

Thomaz, Luís Filipe (1986<sup>a</sup>), “La prise de Malacca par les portugais vue par les malais”, *Studies on Cultural Contact and Textual Interpretation*, C.D. Grijns e S.O. Robson (eds.), Leiden: Brill.

\_\_\_ (1986b), “Os Frangues na Terra de Malaca”, *A Abertura do Mundo. Estudos em Homenagem a Luís de Albuquerque*, Luís Filipe Barreto e Francisco Contente Domingues (orgs.), Lisboa: Editorial Presença, 2 vols. 1, 209-216.

Winstedt, Richard (1992), *A History of Classical Malay Literature*, Selangor: JMBRAS.

## Notas biográficas

**Maria Laura Bettencourt Pires** – Professora Catedrática da Universidade Católica e Directora da Revista *on-line* da Sociedade Científica da mesma universidade intitulada *Gaudium Scientia*. Entre as suas actividades destacam-se: a docência e a coordenação (cursos de Mestrado e Doutoramento, Secção das Ciências Sociais da Sociedade Científica da UCP e Projecto de Investigação do CECC *Epistemological Theories – Ways of Seeing the World*). Ensinou também nas Universidades Nova e Aberta e, nos EUA, Georgetown, Brown e Fairfield. Publicou: *Intelectuais Públicas Portuguesas – As Musas Inquietantes* (2011); *Ensino Superior: Da Ruptura à Inovação* (2007), *Teorias da Cultura* (<sup>2</sup>2006; <sup>1</sup>2004), *Ensaio-Notas e Reflexões* (2000), *Sociedade e Cultura Norte-Americanas* (1996), *William Beckford e Portugal* (1987), *História da Literatura Infantil Portuguesa* (1982), *Portugal Visto pelos Ingleses* (1980), *Walter Scott e o Romantismo Português* (1979).

**Adriana Alves de Paula Martins** – Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, onde lecciona as disciplinas de Cinema Português, Cultura e Globalização e Teorias da Representação. Obteve o seu Doutoramento em Literatura Comparada na mesma universidade em 2002. É investigadora sénior do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura). Dentre as suas publicações, destacam-se *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe* (organizado com Helena Gonçalves Silva, Filomena Guarda e José Miguel Sardica, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), e *A Cultura Portuguesa no Divã* (organizado com Isabel Capeloa Gil, Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011).

**Filomena Viana Guarda** – Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora sénior do Centro de Estudos de

Comunicação e Cultura (CECC). Tem leccionado, entre outras, as disciplinas de Literatura Alemã, O Estudo da Literatura, Cultura Alemã e Comunicação Intercultural. Actualmente as suas áreas de investigação são a Literatura Alemã pós-1945, a Literatura Suíça de Expressão Alemã do século XX e os Estudos de Memória. Dentre as publicações mais recentes destacam-se: *Discursos de Memória. Espaço. Tempo. Identidade* (com Luísa Soares, Lisboa, 2008), *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften* (com Peter Hanenberg, Isabel Gil e Fernando Clara, Königsmann & Neumann, 2010), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe* (com Helena Silva, Adriana Martins e José Sardica, Cambridge Scholars Publishing, 2010) e *Kulturbau. Aufräumen. Ausräumen. Einräumen* (com Peter Hanenberg, Isabel Gil e Fernando Clara, Peter Lang, 2010).

**Carlos Capucho** – Pós-graduado em Comunicação Audiovisual (U. C. de Lyon), Mestre em Comunicação Educacional Multimedia (UA) e doutor em Ciências da Comunicação (UCP/FCH). Foi Coordenador Pedagógico da licenciatura em Comunicação Social e Cultural da FCH/UCP, entre 2007 e 2011, e responsável por disciplinas de cinema na referida licenciatura, bem como nos mestrados de Ciências da Comunicação e de Estudos de Cultura. Na FCH é ainda coordenador científico da PG em Televisão e Cinema e investigador sénior do CECC. Entre as décadas de 70 e 90 foi formador e realizador audiovisual, tendo colaborado com instituições como o Centro de Produção Audiovisual e Logomedia. Entre 1972 e 1986 criou e coordenou o Grupo de Pesquisa Audiovisual em estreita colaboração com o Centre Recherche et Communication de Lyon. Entre a produção de vários textos no âmbito da sua especialidade, é autor do livro *Magia, Luzes e Sombras: 25 anos de filmes no circuito comercial em Portugal* (UC Editora, 2008). Professor Auxiliar Aposentado da FCH/UCP desde o início de 2011.

**Rui Manuel Brás** – Doutorando em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa desde 2007 e investigador júnior do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura). Lecciona Géneros Cinematográficos na Universidade Católica Portuguesa e Metodologia no IPAM. A sua tese de doutoramento é dedicada ao estudo da memória das origens nos filmes de exílio de Andrei Tarkovsky. Tem também desenvolvido outras

pesquisas na área dos Estudos Fílmicos, nomeadamente sobre o Cinema Português dos anos 1930 e 1940.

**Jorge M. dos Santos Alves** – Doutor em História pela Universidade Nova de Lisboa (2004). É professor auxiliar do Instituto de Estudos Orientais, investigador integrado do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (Universidade Católica Portuguesa) e professor convidado da Universidade de Macau. A sua área principal de investigação é a História da Ásia do Sueste Pré-Colonial, mas tem também ensinado, investigado e publicado sobre a História de Macau e das Relações Luso-Chinesas (séculos XVI-XIX).

Esta colecção de ensaios reflecte sobre o papel da memória cultural e do conflito tanto no mundo de ontem como no mundo de hoje, com base em fontes tão díspares como a literatura e o cinema, a história cultural e a teoria crítica.

Conscientes de que a cultura, como dizem Lipovetsky e Serroy, não é mais “um sistema completo e coerente de explicação do mundo”, os autores dos artigos procuram sobretudo contribuir para a inteligibilidade do mundo contemporâneo através do recurso à análise cultural e ao diálogo interdisciplinar.