

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



TÍTULO PRINCIPAL

François Truffaut e o ensino da Arte

ou

**O que advém do artista para a interpretação, transmissão e
prática artística**

José Alexandre Tecedeiro Alves de Melo

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Educação Artística

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



François Truffaut e o ensino da Arte

ou

**O que advém do artista para a interpretação, transmissão e
prática artística**

José Alexandre Tecedeiro Alves de Melo

Dissertação de Mestrado orientada pelo Prof. Doutor Jorge Ramos do Ó

Mestrado em Educação Artística

Agradecimentos

Para a realização deste trabalho muita a influência de certas pessoas se terá feito sentir, assim como, também, o que lhes faz sentido.

Neste sentido não posso deixar de pensar na *Ecoles des Beaux Arts de Bordeaux*, nos seus colaboradores, nos seus alunos, nos seus *professores*, e destes últimos, mais concretamente, em Pierre Barès e Jean Paul Thibeau, com os quais ficarei eternamente grato.

E depois, mais recentemente, surgiu o *professor* Jorge Ramos do Ó, com o seu seminário, no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa...

RESUMO

Esta presente investigação tem como objectivo esclarecer por que razão, face à Arte, e mais concretamente face à Arte da imagem, aparecem entendimentos *não coincidentes*, oriundos de áreas de actividade, que se reconhecem, justamente, elas próprias, subjacentes à actividade da *Arte*. Estas *não coincidências* revelam que no âmbito da *manipulação da imagem* diferentes *práticas* são *possíveis*, mas revelam também, e é esta a característica que forma a matéria que justifica esta investigação, que algumas têm tendência em se *sobrepôr* a outras, dando origem às referidas *não coincidências*, não coincidências essas que são o testemunho de *desadaptações*, *descalibragens*, que têm por consequência a produção de *insatisfações*...

O sentido desta análise pretende supor, *à priori*, que *Arte* e *manipulação da imagem* não é a mesma coisa, mas mais concretamente, que a *Arte*, essa, pode perfeitamente advir de uma manipulação da imagem, ou de outra coisa qualquer, e que, a *manipulação da imagem*, essa, pode servir outros propósitos. De certa maneira, tentar-se-á dar a entender que a *manipulação da imagem* pode ser idealizada por intermedio de uma prática da ciência, pode ser idealizada por intermedio de uma prática da filosofia, da religião, mas que por esta via afastar-se-á cada vez mais da *Arte*.

Palavras-Chave:

Arte, Artes plásticas, Educação.

RÉSUMÉ

Cette présente investigation a pour objectif d'établir pour quelle raison, face à l'Art, et plus concrètement face à l'Art de l'image, apparaissent certains entendements *non coïncident*, à l'origine de zones d'activités, qui se reconnaissent, justement, elles mêmes, subjacentes à l'activité de l'Art. Ces *non coïncidences* révèlent que dans le domaine de la *manipulation de l'image* différentes *pratiques* sont *possibles*, mais révèlent aussi, et c'est cette caractéristique qui forme la matière qui justifie cette investigation, que quelques unes ont tendance à ce *superposées* à d'autres, originant les soit disant *non coïncidences*, non coïncidences qui sont le témoignage de *désadaptations*, *décalibrages*, qui ont pour conséquences la production d'*insatisfactions*.

Le sens de cette analyse prétend supposer, *à priori*, que Art et *manipulation de l'image* n'est pas la même chose, mais plus concrètement, que l'Art, lui, peut parfaitement advenir d'une manipulation de l'image, ou de n'importe quoi d'autre, et que, la *manipulation de l'image*, elle, peut servir à d'autres propos. En quelque sorte, il sera question de proposer à l'entendement que la *manipulation de l'image* peut être idéalisé au travers d'une pratique de la science, qu'elle peut être idéalisé au travers d'une pratique de la philosophie, de la religion, mais que part cette voie elle s'éloignera de plus en plus de l'Art.

Mots-clés:

Art, Arts- plastiques, Éducation.

Índice.

Introdução.....	7
Capítulo 1 – O problema	
1.1 Entrada em matéria.....	12
1.2 A caracterização da Educação Artística.....	13
1.3 Observando o artista.....	17
1.4 O <i>comportamental</i>	20
Capítulo 2 – A ideia	
2.1 Falando sobre a ideia.....	21
2.3 Justificar François Truffaut.....	22
Capítulo 3 – O artista	
3.1 Uma ideia de Truffaut.....	24
3.2 Primeiro contacto.....	25
3.3 Algumas características do seu cinema.....	27
3.4 A vida de Truffaut.....	32
3.5 A fase da crítica.....	38
3.6 A fase da prática.....	42
Capítulo 4 – A arte	
4.1 A Arte de Truffaut.....	54
4.2 A parte técnica.....	55
Capítulo 5 – O <i>retirar</i>	
5.1 O que se pode retirar de Truffaut para a compreensão das artes.....	61
5.2 <i>O que se pode retirar de Truffaut para o ensino em Artes</i>	67
5.3 Ensino em Arte, que futuro?	76
5.4 Projeções futuras.....	81
Capítulo 6 – O comparar	
6.1 <i>Uma certa tendência do ensino em artes</i>	83
6.2 A Educação Artística artística.....	96
Conclusão.....	98
Referências.....	101

Introdução

Esta presente dissertação de mestrado surge de um contacto, de um contacto com uma área de conhecimento que é a Arte, à qual, desta área de conhecimento que é a Arte, se estará a referir uma área que se relaciona com a sensibilização à Arte, reconhecida aqui como: Educação Artística.

Ao referido contacto, foi-se reconhecendo, pouco a pouco, o surgimento de certos *desentendimentos*, ou *desajustamentos*, que envolvem o que entende por Arte a Educação Artística, e o que entende por análise da Arte a Educação Artística. Quer-se com isto referir que, face aos conceitos propostos pela Educação Artística, sobre estas matérias, e tendo em conta o que diz a Arte sobre a Arte, se tornam visíveis umas certas *desadequações*. Tais *desadequações* levam ao desenvolvimento de *descalibrações*, interpretadas e identificadas como *insatisfações*. À evidência destas *insatisfações* surge naturalmente a necessidade da *satisfação*, passando esta última a ser o motor do que justifica esta intervenção.

Concretamente, e antes de especificar com mais pormenor a natureza das ditas *insatisfações*, sente-se, por vezes, que há qualquer coisa que não corresponde a qualquer coisa, nomeadamente quando se faz um estudo comparativo de “como analisa a Educação Artística o trabalho de um artista” e de “o que entende a Arte do trabalho desse artista”. As interpretações são *tendencialmente* diferentes, as conclusões são *tendencialmente* diferentes, dando a entender, de certa forma, que as referidas *insatisfações*, declaram, que o que entende por Arte a Educação Artística não se ajusta propriamente com Arte, mas sim com outra coisa, o que nos leva a pressupor que se essa *outra coisa* é, muitas vezes, o que não se procura, então será necessário *reorientar a procura* em Educação Artística por via a encontrar, *sempre*, o que é suposto querer-se encontrar.

Parte-se do princípio, em Educação Artística, que o que se quer encontrar, e o que se *deve* encontrar, é forçosamente uma interpretação da Arte em linha com o entendimento da Arte. Poderá estar associado a esta questão um debate sobre o sentido da Arte e o seu conceito, mas o que é legítimo depreender do entendimento da Arte é que forçosamente, este, depende de *aqueles que fazem a Arte*, tendo em conta que a Arte não pode existir sem aqueles que a fazem. Mas, se se depreende que o entendimento da Arte depende forçosamente dos *fazedores de Arte*, há nesse entendimento uma tendência em analisar a Arte pela *compreensão do resultado* do trabalho dos *fazedores de Arte*. Tudo parece depender deste ponto de vista, e como que a propósito, em Educação Artística, tudo parece depender do que se vê, tudo parece

querer depender deste *sentido* que se dá à *observação*... Mais concretamente, o *sentido* desta *observação* supõe que a Arte, feita pelos *fazedores da Arte*, é algo que se analisa vinda de *nós para o artista* por forma a dele se entender qualquer coisa que seja *igual para todos*. Mas o que se sente nesta análise é a perda de qualquer coisa que contribui para a *particularidade*, e esta perda da particularidade perturba a consciência que se tem da Arte. Não é que se tenha forçosamente que reconhecer que a Arte dependa da particularidade, não se sabe precisamente o que é importante em Arte, mas o que se sabe é que *homogeneiza-la* não é propriamente o mais apropriado para entender a *particularidade*. Propõe-se assim, para se poder aceder a um *bom entendimento* da Arte, *bom entendimento* esse dependente de uma boa avaliação da *particularidade*, que se interprete a Arte por um processo que não advenha de um sistema de observação do qual se extraíam *regras*, que tendam a partir da particularidade de tornar *igual para todos*, mas sim de interpretar a Arte a partir dos elementos dos quais estão dependentes estas regras, que tendam a partir da particularidade para tornar *diferente de todos*. Partindo desta imagem e partindo deste ponto de vista, passaremos a uma *adequação* de um entendimento da Arte que passe, aparentemente mas forçosamente, pelos *fazedores de Arte*, alterando o sentido da observação de *nós para o artista*, para, de certa maneira, uma observação que realça o; *do artista para nós*. Este *do artista para nós* situa a análise da Arte para além do *resultado do trabalho* que se analisa, requerendo afinal uma análise da *totalidade do artista*. Esta análise da *totalidade do artista* supõe então, ou induz, a atenção *para* o artista, e fomenta a interpretação do trabalho artístico como sendo dependente de um movimento de *dentro do artista*. Tem-se assim em conta que de lá a Arte começa, justificando assim que o que se deve entender como importante é o *trabalho*, e não o *resultado do trabalho*. Os artistas e a análise do *trabalho* dos artistas tornam-se assim os elementos fulcrais a observar, abrangendo desta forma a análise das suas movimentações, das suas atitudes, das suas vontades, o que vai fazer depender a observação, afinal, de critérios *vivenciais*. Prevê-se por esta via que estes critérios *de vivência* venham a ter, finalmente, como consequência, um *articular* de uma outra *mecânica*, que se poderá reconhecer como sendo qualquer coisa que se situe à imagem de um *novo entendimento da Arte*...

Entretanto, esta observação referente ao *bom entendimento* da Arte, que pressupõe que o que se deve entender da Arte tem origem em comportamentos *vivenciais*, tem outra consequência para além da de uma alteração de um *certo entendimento da Arte*. Por esta eventual necessidade, de, de certa forma, *re-calibrar* indo *à fonte*, observando a Arte por via de aqueles que *fazem a arte*, é patente a evidência da alteração de qualquer coisa de *estruturante*. *Estruturante* porque assenta na

possibilidade de se retirar deste “vivencial” princípios válidos para construir uma estrutura, entendendo-se por estrutura uma *coisa, a partir da qual, se utiliza, para reproduzir o que dela se entende. Reproduzir o que dela se entende*, que numa primeira mão subentende um método de entendimento *generalizável* do que se analisa, tem também implícita na sua ideia um outro método, relativo, este, à possibilidade de *reproduzir*, que permite assim e em última análise elaborar mecanismos que permitam a *duplicação*. Se tal for possível, o desafio torna-se então no de adaptar estas filosofias ao *certo ensino de Arte*, e esta evolução, pela importância que poderá ter, transforma-se então no tema-chave, que será o fruto do trabalho desta investigação, e para o qual, afinal de contas, tudo acaba por convergir.

Quanto à investigação propriamente dita, e de acordo com o que já foi referido, dar-se-á início à investigação pela história da sensibilização a que se foi sujeito pelo contacto que se teve com a Educação Artística. Será questão de uma breve análise da actividade da Educação Artística, dos seus conceitos, para, dessa breve análise, evocar a natureza das suas práticas, para, de lá, evocar a natureza das referidas *insatisfações*. Por este foco se compreenderá, a que ponto e como, as referidas observações à actividade da Educação Artística *pressupõem que a Arte se observa por observação, tendendo a sua interpretação a ser objectiva*. Na sequência da identificação deste *problema* far-se-á a análise da proposta da solução propondo uma via a tomar assim como a escolha que foi feita para utilizar essa via. Será então questão, em referência à já referida centralização da questão na investigação *sobre aqueles que fazem*, de escolher um artista, um autor, através do qual se irá investigar o que se pensa ser importante para a compreensão do problema, concluindo, no fim deste capítulo, que é o primeiro, que o que é importante é o seu *comportamento*.

No segundo capítulo debater-se-á sobre a natureza da ideia, entendida aqui por *escolha tomada*, complementando desta forma a noção de ideia que foi tomada. Assim se comentará a escolha do artista que se vai investigar, reconhecido neste caso como sendo François Truffaut. Mas por este caminho se tenta também, e sobretudo, *experimentar* um método de investigação que caracterize a própria investigação, reconhecendo nela uma investigação que é de Artes, característica portanto de um certo pensamento, que pouco tem de *relacionado com ciência*, até porque uma coisa nada tem a ver com a outra...

O terceiro capítulo explorará pormenorizadamente a actividade de François Truffaut, o seu percurso e a sua vida. É um contacto pessoal. É o relato de um contacto pessoal, feito pela experiência do contacto. É um capítulo que tem o propósito de fornecer matéria a analisar. É um capítulo que se dedica essencialmente ao conhecimento de François Truffaut, sem no entanto produzir uma qualquer conclusão

sobre a Arte de Truffaut, sem produzir uma qualquer conclusão sobre uma qualquer *qualquer coisa* que caracterize a sua forma e o seu método de trabalhar.

Sobre esta dita forma de trabalhar e método de trabalhar falará o quarto capítulo. A este nível já estaremos face a um conceito de artista que se constrói em acordo com um método de trabalho. Método de trabalho através do qual vamos perceber porquê que Truffaut faz o que faz, e como faz o que faz. Este método de trabalho revela-se à imagem do artista, do fazedor de Arte, e portanto, à imagem de um conceito *muito próprio de Arte*.

O quinto capítulo tenta retirar do funcionamento artístico de Truffaut, procedimentos que caracterizem o seu trabalho em Arte que possam ser reconhecidos em outros trabalhos artísticos. Assim se abordam noções de *plasticidade*, reconhecendo assim no trabalho artístico um trabalho essencialmente praticado por um movimento de *reação*. Por estas conclusões surge então o reconhecimento de mecanismos que são *duplicados*, por *outros*, aos quais se sente a necessidade de os investigar procurando a possibilidade de os saber *reproduzir*. Este capítulo prossegue então com a temática que visa à *duplicação*, porque, tendo em conta que a mecânica da Arte está supostamente assimilada, é dado como possível imaginar um modo de *reprodução* que permita a sua aplicação. Da identificação destes mecanismos, se imagina um método de aplicação por forma a *produzir Arte*, e essa capacidade de reprodução, para além de evidenciar novas abordagens e aplicações ao mundo da Arte, propõe um novo conceito de ensino de Arte, um novo tipo de escolas de Arte. Com esta conclusão se vislumbra uma outra utilidade da Arte, uma outra utilidade do ensino da Arte, projectando-a inclusive, para um futuro próximo...

À conclusão deste discurso, que foca a atenção numa determinada *mecânica de duplicação*, determinada mecânica de duplicação essa, focada, afinal, num determinado conceito de ensino em artes, se concluirá que natural será de se reconhecer como normal a sua adaptação ao mundo da Arte, mas mais ainda, se concluirá, e em referência as ditas *insatisfações*, que, se essas mesmas emergem no campo da Educação Artística é porque tal será devido à *aplicação* de um método de entendimento da Arte articulado a um método de ensino da Arte outro que aquele que é proposto pelo tal tipo de ensino proposto por este estudo. A consequência de tal conclusão levar-nos-á para um explorar desse “outro” sistema, observando-o, comparando-o, para dessa observação concluir como normal o facto das já referidas *insatisfações* surgirem, tendo em conta que a natureza e objectivos desse outro sistema de ensino, que nada tem de comum com o sistema proposto, são profundamente diferentes. Tendo-se concluído o que se conclui pelo conceito da Arte, tendo-se concluído o que se conclui pelo ensino da Arte, abordar-se-á, por este sexto e último capítulo, o que se poderá entender como consequência destas abordagens; a aplicação destes conceitos na Educação Artística. Por aqui se

explorará que se subentende natural uma aplicação dos métodos evidenciados ao longo desta investigação na prática da Educação Artística por forma a integrar a Arte na Educação Artística, até porque, afinal, de Arte estamos falando.

Capítulo 1 – O problema

1.1 Entrada em matéria.

À *entrada em matéria*, facilmente se associará qualquer coisa que se relaciona com o começar, com o começar a começar, ou com o *onde tudo começa*. No onde tudo começa está o entendimento, já banal, da localização da *entrada em matéria*, reconhecida com o *como se trabalha* e sobretudo com o *porquê que se trabalha aquilo que se trabalha*. Mas este *porquê que se trabalha o que se trabalha* confronta-se rapidamente com a *declaração de intenções* proposta por este estudo intitulado por “*François Truffaut e o ensino em Artes*”. *François Truffaut e o ensino em Artes*, não devemos esquecer, representa qualquer coisa a partir do qual se inicia qualquer coisa, restando saber, com que “qualquer coisa” *François Truffaut e o ensino em Artes* se relaciona tendo em conta o âmbito do trabalho a que esta abordagem está sujeita que é a Educação Artística. *François Truffaut e o ensino em Artes* sugere, desta maneira, que a esta investigação estará possivelmente sujeita uma antecâmara, uma antecâmara dos acontecimentos que revelam a questão de se saber porquê, e como, é que *François Truffaut e o ensino em artes* se articula com Educação Artística, para tornar por conseguinte válido *formular* a razão de ser de abordar *François Truffaut e o ensino em artes* numa dissertação de mestrado em Educação Artística.

À *entrada em matéria* está então forçosamente relacionada a matéria da qual o contexto deste trabalho faz referência. Esta entrada em matéria poderá assim dar a entender que a articulação deste trabalho de dissertação de mestrado não começou propriamente no sítio onde deveria ter começado. Digamos que *François Truffaut e o ensino em artes* se relaciona com uma resposta ou reacção a qualquer coisa, com que se contactou, no âmbito da Educação Artística, e que desencadeou o desenrolar da investigação.

Mais não será necessário para se subentender que qualquer coisa se passa na Educação Artística que tenha motivado e desencadeado este trabalho, dando a entender ser óbvio começar por abordar a Educação Artística para de lá tornar visível a razão da reacção que deu origem a este trabalho. A percepção de *tais fenómenos* passa então por uma abordagem à Educação Artística, como conceito, e passa também por uma abordagem à Educação Artística com vista a analisar aquilo que lá é feito, para identificar a coisa ou as coisas que levaram à reacção deste trabalho, que se poderão

desde já identificar e apelidar de *insatisfações*.

Desta análise, da qual se espera que se extraia uma projecção de uma informação volumosa, e que reflecta o testemunho de uma evolução *cronológica* do desenrolar da investigação, é também evidente que dela se espere, por essa abordagem *temporal*, uma abordagem pormenorizada, abrangente e global das questões a que faz referência esta abordagem. Porém, sem esconder que o volume de informação necessário à satisfação de tal procedimento estaria perto da impossibilidade de o gerir, fica então proposto um ponto de vista, que, sem ignorar o respeito pela investigação, interpretará o resultado desse percurso por via de uma curta análise.

1.2 A caracterização da Educação Artística

Do resultado desta análise, da qual se propõe como ponto de partida uma caracterização da Educação Artística como conceito, poderemos afirmar pacificamente que a Educação Artística é uma actividade de sensibilização à Arte *trabalhada para o maior número*. É, de certa maneira, complementar à formação e educação em Arte, afirmando-se como uma área de sensibilização à Arte pelas formas mais diversas nos sítios mais diversos. Por outro lado, de um ponto de vista prático, se nos for permitido entender o que se entende por *o analisar o que lá é feito*, teremos uma área de actividade que sensibiliza, por intermédio de acções, de contactos, de *movimentos*, movimentos esses elaborados por intermédio de *projectos*, todos eles com o objectivo de sensibilizar para a Arte *ao longo da vida*. Desta actividade, de *sensibilização*, e de *projecto*, podem-se reconhecer essencialmente duas vias de actuação naturais que visam a dita *sensibilização para o maior numero ao longo da vida*. Por um lado sensibiliza-se à Arte por intermedio da compreensão da Arte, observando-a, e por outro lado, sensibiliza-se à Arte por intermedio da prática da Arte, reproduzindo-a.

A esta caracterização da Educação Artística, à qual se identifica uma prática, que em princípio, tão evidente é, dificilmente se poderá reconhecer qualquer coisa que ponha em dúvida a suposta *ineficiência* da sua actividade. Mas, se a esta prática, que tão evidente parece ser, não restam dúvidas, dúvidas não haverá quanto ao facto de surgirem as tais *insatisfações*, levando-nos a supor que se problema haverá, este, não se referirá à *forma*, propriamente dita, mas sim a qualquer coisa que se pareça, talvez, com o seu *conteúdo*. A questão pode depender afinal de método, de acto de pensamento, em suma de filosofia, e é o sentido dessa filosofia que *questiona*, evidenciando o resultado de determinados procedimentos, talvez mesmo entendimentos, que interpelam quanto aos objectivos e à *maneira de trabalhar*. Possivelmente, como iremos ver, e não será propriamente por acaso, as razões de tais *movimentações* não estarão propriamente muito longe de um entendimento ou de um *certo conceito de Arte*, e evidentemente, de

um certo conceito de Arte para a Educação Artística... Aprofundando esta questão, que transparece como essencial, aparece, como método de trabalho privilegiado em Educação Artística, um sistema de entendimento baseado numa prática ou num entendimento que cultiva a *objectividade*. Esta prática *objectiva* baseada no *ver*, no *ver para compreender*, e no *compreender para ver*, subentende que a Educação Artística é uma actividade que *sensibiliza para a Arte*, tendendo a induzir uma compreensão da Arte, por *análise*. A esta *análise* não estará muito longe, evidentemente, um conceito próprio de *Arte*, que subentende que a *Arte* analisa-se por *observação* ^{[1] [2] [3] [4] [5] [6] [7]}.

Não é que se queira dar a entender que uma aproximação aos problemas da Arte e à sua compreensão não se possa organizar pela observação. Será certamente necessário observar qualquer coisa, resta a saber que qualquer coisa entra em jogo... A este respeito, e tendo em consideração a prática de observar, tudo parece construir-se no entendimento do que se faz de aquilo que é *peçoal* para depois se concluir algo de *geral*, para depois se subentender que o *fazer* está na aplicação das *leis gerais* que se extraem desse *peçoal*. Sente-se por este caminho que o sentido da observação tende a executar-se por um princípio *de nós para a obra*, com o objectivo de tornar *igual para todos*, perdendo-se assim o *particular*, característico da Arte, no reconhecimento de qualquer coisa de *particular*. Ao ser *certamente necessário observar qualquer coisa, restando saber que qualquer coisa entra em jogo*, fica, por esta atitude, por esclarecer a *função* do *peçoal*, no qual, qualquer que pareça ser a sua função neste *jogo de observações*, se sente sempre presente a persistência de *um certo distúrbio*...

Por outro lado, neste *jogo de observação*, onde se antevêm já as repercussões típicas da *observação objectiva*, entra também em jogo uma característica que, pela preocupação da eficiência, talvez caracterizada pelo tipo de profissionais que maioritariamente são responsáveis por este tipo de acção, se transforma em qualquer coisa que tem como objectivo o *tornar difundível o mais possível ao maior número*, tornando, nesta atitude, visível, um relevo deste método de proceder, que dá a entender que a Arte é *normalizável*. Por este processo desvenda-se a intenção de tornar *regularizável* o entendimento da Arte, tornando quase que obrigatório a *obrigação de entender a Arte*, fazendo com que *o público seja obrigado a gostar de Arte*. Esta

[1] GONÇALVES, Rui Mário – “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2000, Pª 44-28

[2] HÖGE, Holger – “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2000, Pª 29-66

[3] MARTINDALE, Colin “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2000, Pª 67-105

[4] FUNCH, Bjame Sode – “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2000, Pª 109-125

[5] LEONTIEV, Dimitri – “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2011, Pª 127-145

[6] HOUSEN, Abigail – “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2000, Pª 147-189

[7] YENAMINE, Philip – “educação estética e artística”. abordagens transdisciplinares, fundação Gulbenkian, 2000, Pª 191-200

maneira *pragmática*, que transforma as abordagens aos conceitos de Arte numa *vida em laboratório* tenta identificar assim processos que quantifiquem os conteúdos que se observam, fazendo reverter este movimento para atitudes que reconheçam qualquer coisa como uma *boa observação* ou uma *má observação*... Uma *maior ou menor observação*, uma *melhor ou pior observação*, leva à construção de ferramentas para melhorar a *assimilação*, transformando a análise da Arte numa tipificação de observações das quais as suas conclusões mais se assemelhariam às propostas de uma *tabela periódica*...

Este *espírito de vida* torna compreensível outra particularidade, relacionada com esta atitude a carácter *científico*, que aborda a *Arte* e a explicação da *Arte*. Esta outra particularidade, nasce, de certa maneira, pelo pressupor que o *trabalho* se faz no local onde houver *qualquer coisa a trabalhar*. Esta particularidade, teórica, diga-se bem, reconhece que a Educação Artística é então, e sobretudo, uma actividade que se pré-supõe ser vocacionada para ser praticada em locais onde a arte *está*, dando a entender que *de lá será analisada*, passando a ter como razão de ser da sua existência a evidência de se expressar nos locais onde a arte esteja, *dando a entender que onde a Arte não esteja ela não será necessária*...

Esta noção, paradoxal, de *necessário* e *desnecessário*, que contradiz a noção que supõe que a Arte possa *estar em todo o lado*, serve no entanto de suporte a uma *teoria da teoria*, que reconhece nos locais onde a Arte *está* a pertinência da actividade da Educação Artística, pelo facto de reconhecer neles uma justificação de um ponto nevrálgico, de onde tudo parte, tendo em conta que só de lá se pode *fazer*, tendo em conta que só de lá se pode *fazer a observação*, tendo em conta que *ela* é lá centralizada, *arquivada, classificada*...

A necessidade de *identificar* a Educação Artística, leva-nos, pela via do discurso proferido, em que numa primeira fase referimos as características de um funcionamento geral da Educação Artística, para depois nos fixarmos em particularidades mais singulares, a entrever por esses caminhos a aparição de *perplexidades*, como sendo, e se só citarmos estas últimas, as de propor que “*onde a Arte não esteja ela não será necessária*”, como também o de “*a Arte estar em todo o lado*”, que se tornam, cada vez mais, *transtornantes*. Estas observações transcrevem um sentimento que traduz uma vontade de centralizar para um local, *aspirar para um sítio*, mas no qual se sente, instintivamente, que se concentra nos genes dessa vontade uma evidente contradição. Ou seja, se é verdade que haverá vantagem numa concentração da informação para aceder a um qualquer conhecimento, acumulando assim o máximo de informação possível para o tentar entender, também é verdade que este procedimento pode ter tendência para *nivelar* a informação. Mas, diga-se bem: pode, porque na realidade tudo

dependerá de gestão da informação, e neste contexto surge a outra particularidade associada a esta tendência, que essa sim, *des-singulariza* a informação, que é a de; *incluir a este movimento uma posição que coloca o observador sistematicamente no lugar do observador, mostrando, mostrando o que se observa e mostrando como se observa.*

Assim, se a este comportamento que identificaremos como tendencialmente *convergente*, que se pode caracterizar por um movimento que *mostra a concentração da observação da informação num ponto*, se pode reconhecer a persistência de uma contrariedade, porque não contrariar este movimento inculcando nele um movimento contrário? À necessidade de contrariar este efeito, de espalhamento, causado pela concentração de um movimento de informação que se concentra num ponto, propõe-se então, imaginar um movimento que *desconcentre* a informação, que parta do ponto, para a *periferia* do ponto, que atingirá possivelmente outros pontos, e assim sucessivamente, outros pontos mais... E, porque não, já que estamos a contrariar este movimento, não lhe impormos também o movimento inverso, que faria desta deslocação uma deslocação que implicaria observar de dentro, do ponto, para o sítio para onde vai o ponto. Este foco no elemento “ponto” transforma o estudo da sua evolução na importância pela sua singularidade, acentuando a sua observação pela sua vivência, pelo particular. O resultado desta exploração acentua a exploração da particularidade e estará desta vez *mais perto* da particularidade, dando mais importância ao que se estuda, passando a considerar assim que ao contrário da Arte que se observa, aqui, por esta forma, a Arte *vive-se*, vivendo-se o que se observa. Esta consideração, que ganha peso pela força do facto *de estar mais perto da particularidade*, que poderemos identificar por um comportamento tendencialmente *divergente*, que permite supor que a actividade da Educação Artística é uma actividade que mais que observar, também faz, entende que nela se desenvolva uma característica muito própria, à actividade em questão, que reconhece nessa actividade a importância da *actuação*. Por outro lado, e se retrocedermos à origem da reacção que levou a imaginar a deslocação do movimento de *convergência* para *divergência*, no qual se expôs as características de algumas *perplexidades*, teremos por este movimento, de *divergência*, a possibilidade de entender a Arte *em todo o lado e para todos*, tendo em conta que o movimento de *divergência* proposto é múltiplo, possibilitando assim, a sua influência por um universo infinito...

Mas, voltando outra vez às nossas *insatisfações*, e considerando a razão de ser desta dissertação como a necessidade de responder às mesmas, vem esta pequena conclusão sobre a *capacidade de actuação* alinhar uma possibilidade de resposta que convirá reter. Por esta identificação da actividade da Educação Artística se depreende cada vez mais que a expressão dessas referidas *insatisfações* se fazem sentir por uma

mecânica de interpretação da Arte que já vimos tendencialmente *divergente*, à qual a Educação Artística sobrepõe, ou calca, uma interpretação da Arte tendencialmente *convergente*. Esta *pequena conclusão* realça então um ponto que será essencial, que é o de interpretar a Arte do lado que se faz *menos sentir*, pressupondo assim que uma análise adequada se deveria realizar pelo elemento que permite a *divergência*. Assim, reconhecendo que *ela se pode muito mais sentir pelo que se faz do que pelo que se observa*, reconhece-se que o centro da questão, que poderá permitir responder ao dilema, está na análise da Arte sobre o ponto de vista, justamente, dos elementos que actuam. Temos assim uma proposta de entendimento que passa por uma análise da Arte que passa pelos actores da Arte, com consequências importantes, porque quem diz pelos actores da Arte, diz forçosamente actores, reconhecendo-se como importante a figura de *Actor*. Esta prática altera completamente o sentido da observação tendo em conta que passa a considerar como relevante, não só o *Actor*, e *aquilo que o Actor fez*, mas sim *porquê que o Actor fez o que fez*. Assim, prevê-se, para tentar dar resposta ao problema, de centralizar a observação nos *Actores da Arte*, para assim poder eventualmente retirar qualquer coisa que seja *mais*, o que será em princípio *melhor*...

1.3 Observando o artista

Interessando-nos então pela *singularidade*, na qual se reconhece o *peçoal* por ela representada, e se para a compreender nos socorrermos da exemplificação para exemplificar o que se pretende esclarecer, que e quem escolher para tal tarefa? Os artistas são muitos, os seus trabalhos variados, mas, tendo em conta que esta projecção se faz sob a influência do pessoal, porque não, ser também pessoal, e propor uma escolha pessoal, até porque, qualquer uma deverá servir para exemplificar o que se pretende exemplificar. Em consequência, se me for permitido ser parcial, e se me for permitido ser parcial para poder utilizar essa parcialidade, escolho então, um trabalho de Banda Desenhada, da autora Marjane Satrapi, com o título Persépolis. Ao *como se observa*, e ao *o quê que se observa*, se concluiria rapidamente que a qualidade da Arte se reconhece pelas características relacionadas com a *virtuosidade da realização* à qual se reconheceria uma *maestria da manipulação, estética*. No entanto, de uma destas características *estéticas*, que é, a do rigor do traço, observa-se também um pormenor que convém lembrar. Em determinadas situações, esta qualidade do traço encontra-se habilmente estereotipado, no uso, por exemplo, do desenho das mãos. Mas às razões de tal maestria não estará a necessidade de rebuscar uma qualquer conotação *estética*, a este respeito será de referir que Marjane as desenhou assim porque pura e simplesmente declara *não saber desenhar mãos*. O reconhecimento deste problema levanta pelo menos duas questões às quais é imperativo responder. Por um lado temos o

reconhecimento de um problema de características técnicas que põe em causa a virtuosidade estética que revela que se qualidade de trabalho há esse não será provavelmente, e sobretudo, pela escolha de uma determinada *estética*. Por outro lado, e é este lado que nos interessa, este *reconhecimento* deste problema, denuncia sobretudo, que ao trabalho que é feito por Marjane, não há da parte dela, *uma qualquer preocupação estética*. Face ao exposto, o que concluir? De acordo com os especialistas, o interesse pela obra de Marjane, está, não no relato da história, não no trato de preto e do branco, não na qualidade do traço, não na *montagem*, não na perícia na articulação da história, não no estilo, que, tudo reunido, não é mais que uma *estética* que apenas reproduz conceitos do âmbito do *generalizável*, do *observativo*, que não traduzem uma qualquer *singularização* do trabalho, mas sim em qualquer coisa que se relaciona com uma ou mesmo várias características, de âmbito *comportamental*. O que transparece, ao acto de fazer, ao *comportamental* que é referido, é uma atitude na qual se vê *verdade* no que é relatado, à qual a autora não quer deixar de ser *honesto* ^[9]. É assim desta *honestidade* que se torna visível a *particularidade*, sem artefactos, sem redundâncias. A *honestidade* é aqui a prova da sua *personalidade* que demonstra que é *ela mesma*. Em conclusão, é como se para a Arte, a Arte aparecesse, presente, na capacidade, ou melhor na incapacidade de esconder uma verdade da qual o autor não se pode esconder. É uma espécie de *fotocópia do momento presente*, que pode ser crítica ou pessoal, e que é traduzida, neste caso, com o caso de Marjane, pela sua honestidade em contar a sua realidade. De acordo com esta perspectiva, em Arte, não se trata assim de um qualquer interesse pela observação para de lá se retirar as leis da *harmonia*, se harmonia há ela está na compreensão da emoção que gira em volta da obra.

Esta interpretação de Arte por um comportamento, *comportamental*, surge também em outros autores, que utilizam outros suportes, outros princípios, como por exemplo no cinema, onde poderei citar a este respeito o muito presente Jean-Luc Godard. Citando então Jean-Luc Godard, e mais concretamente o seu filme *À bout de souffle*, surge como que mais evidente, não o que é reconhecido pelas *características estéticas*, das quais convém a este respeito referir que Jean-Luc Godard *não sabe filmar*, mas sim, mais uma vez, o que é reconhecido como um comportamento dito *comportamental*, do qual advém uma certa frescura, uma certa frescura de fazer cinema ^[10]. Do ponto de vista artístico, do ponto de vista da Arte, o que nos diz *A bout de souffle* é que existem outras formas de fazer cinema, e que estas outras formas de fazer cinema

[9] LAURENDEAU, Paul – “un oeil sur le monde musulman” [em linha] Persépolis de Marjane Satrapi [consult. 28.6.2015]. disponível em <http://www.les7duquebec.com/7-dailleurs-2-2/islamo-conservatisme-en-crise-il-faut-relire-persépolis-de-marjane-satrapi/>

[10] TESSÉ, Jean-Philippe – “À bout de souffle de Jean-Luc Godard” [em linha] Cahier du Cinéma [consult. 29.6.2015]. disponível em www.cnc.fr/.../dossiers-pedagogiques

tem *tendência a emergir naturalmente*. Desta *tendência a emergir naturalmente* se pode retirar um conceito de funcionamento que ilustra esta vivência, esta marca da contemporaneidade, esta *fotocópia do momento presente, esta honestidade em traduzir o real*. Por aqui se ressent o facto de se sentir qualquer coisa como uma queda de um Jean-Luc Godard numa espécie de poço, e desse poço ter salpicado uma realidade, do momento, que induz a tendência de uma época. Se desta imagem fica uma ideia que torna um pouco ingrata a vida do artista, e isto porque, de certa maneira, tudo dependeria de se *estar no sítio certo no momento certo*, reconhecendo assim que haveria razões para contemplar aquele que salta para o poço no momento *x*, impossibilitando a apreciação do trabalho de aquele que salta *mais longe*, por ser *vanguardista*, e impossibilitando também a apreciação do trabalho de aquele que salta *muito perto*, por outra razão qualquer... tudo leva a querer, no entanto, que a apreciação da Arte se faça pela consciência que se tem em a Arte ser um reflexo do que se passa no meio ambiente. Tudo leva a crer que a questão está em reconhecer no artista um trabalho de consciência que serve a este propósito, e que reconhece nesse trabalho que essa vontade é em grande parte *involuntária*... O artista já não será aquele que faz *voluntariamente*, mas sim aquele que *representa involuntariamente*.

E tais factos não são só apanágio do presente, também se observam no passado. Não será necessário, para tal observar, de recuar até à idade da pedra lascada, bastará, do passado, tomar como exemplo um autor do passado, como por exemplo um Leonardo da Vinci, do qual muito se terá comentado as suas capacidades técnicas e estéticas. De Leonardo fica para a história, essencialmente, um Leonardo com *particularidades* nas suas *atitudes* e na sua *trajectória de vida*. Fica-lhe reconhecido, por essas atitudes e particularidades uma *singularidade*, pelo facto de ter sido um dos primeiros a se interessar por “o que está à sua volta”, de sentir que o princípio de tudo começa pelo homem. Com ele, se antevê uma transformação do seu presente, pela importância de uma transformação de um centro de gravidade que transforma a relação que o homem tem com o seu meio ambiente^[11]. Mais uma vez, com ele, tudo parece residir numa dependência ou influência do *aspecto geral*, do seu meio social, do qual se vai extrair uma *lei universal*...

Destes três artistas se compreende então que, se os seus trabalhos têm a importância que têm, essa importância surge por factores de *vivência* e de *relacionamento*. Assim sendo, necessário será então, para compreender a Arte destes artistas, não, analisar as suas obras, mas sim compreender porque as fizeram, investindo por conseguinte os seus comportamentos, as suas actitudes, as suas movimentações, em suma os seus actos *comportamentais*...

[11] *Leonard de Vinci* [filme] realização, Julian Jones. França: Arte.TV, 2012. 1 filme em bobine: cor; son; 89 mm

1.4 O *comportamental*

Sem grandes rodeios poderemos concluir que se Arte há, ela se expressa por critérios de vivência, de espírito, presentes em princípios de ordem *comportamental*. Há então qualquer coisa no *comportamental* que tipifica a Arte e conseqüentemente o comportamento artístico. Resta então saber que *qualquer coisa* é essa. O sentido da investigação é então o de investigar o que é essa *qualquer coisa*, tentando localizar essa *qualquer coisa*, para compreender o que faz essa *qualquer coisa*. Assim se poderá compreender, se e como, se pode *assimilar* essa *qualquer coisa*, e quais os efeitos que essa *qualquer coisa* poderá ter na prática da Arte. Necessário será então, e para concluir, investigar artistas, investir artistas, os seus trabalhos, para de lá compreender o que os leva a ser artistas, para compreender o que leva a Arte a aparecer, para que seja possível *aplicar* a Arte por forma a que, em última análise, a Arte se possa reger por princípios oriundos da Arte, porque dos Artistas, e não da Arte, oriunda de uma qualquer teoria. Poderíamos para tal investigar, ou continuar a investigar, tendo em conta que deles já falamos, Marjane Satrapi, Jean-Luc Godard ou Leonardo da Vinci, mas outros poderão ser válidos, como por exemplo Giacometti, Eric Rohmer, Claire Brétécher, ou muitos outros como por exemplo Valère Novarina, Paul-Armand Gette, Priscila Fernandes ou Jérôme Joy... Todos eles serão válidos, em grupo ou individualmente, para tentar compreender a natureza dessa *qualquer coisa*, no entanto, vai-se lá saber porquê a minha escolha recai, em, e só em: François Truffaut...

Capítulo 2 – A ideia

2.1 Falando sobre a ideia

Já terá sido referido que abordar “*François Truffaut e o ensino em artes*” numa dissertação de mestrado em educação artística advém de uma *insatisfação*, relacionada com o conteúdo da educação artística, e *de aquilo que lá é feito*.

Já terá sido dado a entender o percurso que levou à *ideia*, assim como a justificação que se poderá dar à *ideia*, reconhecendo nessa *ideia*: *François Truffaut e o ensino em artes*. No entanto ainda não se comentou sobre a razão da escolha, entendida como; porquê que se teve a ideia, na qual se subentende o: como funciona ter a ideia.

Do ponto de vista da *ideia*, e com o objectivo de a esclarecer, poder-se-á referir que dentro de si própria esta abordagem a *François Truffaut e o ensino em artes*, presente, à partida, uma justificação para a sua abordagem. Assim como se, ao se pensar em *insatisfações*, a presença de *François Truffaut e o ensino em Artes* fosse suficiente e necessário para relacionar uma coisa com a outra, por forma a que qualquer coisa possa surgir, de útil, de explicativo... Declamar *François Truffaut e ensino em Artes* seria suficiente para produzir uma alquimia, uma chama, que produziria o sobressalto necessário para encaminhar o nosso pensamento numa direcção que nos levaria a compreender os eventuais disfuncionamentos que causariam estas ditas eventuais *insatisfações*...

Esta estratégia de abordagem ao problema, que se inscreve no campo da natureza do criativo, ou da ideia, demonstra a construção de uma escolha sem no entanto, ainda, ser explícita quanto ao mecanismo da escolha. Aquilo que surge como uma evidência será antes de mais a da identificação de um *problema*, ao qual se vai *justapor* as *soluções*, que serão *avaliadas* para depois serem *escolhidas*.

Mas, o que interpela, pela análise do que é dito, é que se vislumbra por este processo, um processo de construção que não depende de uma evolução lógica, mas sim de um *trabalho* de *sobreposição* ao qual vamos *validar* ou não *informação*. A evolução da ideia evolui assim por princípios completamente aleatórios, tanto mais obscuros que a construção das soluções aparecem-nos como totalmente construídas, sendo-nos negado o *trabalho* que terá sido feito por outras *hipóteses*. A validação da ideia aparece assim como surgida de um processo contra-científico, pese no entanto, o reconhecer, no procedimento em questão, uma mecânica que se pareça também com um *mode d'emploi* que inscreve também esta proposta numa dinâmica de causa-efeito implicando uma sequência causal... mas qual?

Não se pretende, com esta afirmação, considerar que este trabalho de *procura da insatisfação* seja um trabalho que se afaste de um modo pragmático de investigação, metódico, ao que algumas culturas chamarão de científico. Tem sim como base basear-se na aceitação de um procedimento que se apoia na construção de aquilo que é válido por processos particulares, dando a essas particularidades, valor, pelo facto de serem coerentes.

Complementando, e ilustrando por vias de facto, partindo do princípio que o enunciado deste problema deriva da produção de uma ideia, propõe-se então, com o objectivo de clarificar o nosso percurso criativo, de dissecar o mecanismo que teve por resultado o proposto. Se não deixa de ser verdade que o resultado tem por objectivo *escolher*, também é verdade que o resultado é originário do *escolher*. Se tivermos em consideração a origem que provocou essa reacção; a insatisfação, de que é objecto esta análise, essa (insatisfação), desencadeia ou desencadeou um pensamento, eventualmente pensado como sendo uma *compensação*. Entenda-se que esta *compensação* que não é mais que enigmática, não é mais também que qualquer coisa do âmbito da *reacção*, o que coloca o início do problema no “quadro” do *inimaginável*, ou seja, não no *para-lá* do compreensível, de aquilo que surge *depois*, mas sim do *para-cá*, do que surge *antes*, o que não será mais do que uma ilusão tendo em conta que o processo criativo parece necessitar desta ilusão. Por outras palavras, ao meu trabalho de reacção ao problema já identificado como uma insatisfação, o meu processo criativo de resposta ao problema trabalhado pela minha consciência propôs-me a solução: “François Truffaut e o ensino em Artes”, e eu, aceitei.

2.2 Justificar François Truffaut

Ainda a respeito da ideia, convém salientar que a ideia *François Truffaut e o ensino em Artes* foi escolhida nesta ordem e não noutra. Ou seja, a *François Truffaut e o ensino em Artes*, se reconhece por aí que a *um* a minha consciência escolheu o *outro*, convindo então esclarecer as razões desta escolha que levaram a explorar um vocábulo e não outro. Ou melhor dizendo, porquê reconhecer que o elemento a escolher para ser explorado na proposta *François Truffaut e o ensino em Artes* é o vocabolo *François Truffaut* e não o vocabolo *ensino da arte* para compreender as razões das reconhecidas *insatisfações*. De certa maneira a questão já está respondida, mais que não seja pelo já referido entendimento do processo da ideia. Por outro lado, há outro caso a considerar, que não deixa de ser útil de focar: Escolher o *ensino da arte* como elemento a explorar pode dar origem a uma exploração da *arte feita* e do seu *ensino*, enquanto que a escolha do elemento François Truffaut é o elemento que a faz. Centrar o problema no *fazedor de arte* aparece assim naturalmente como o mais pertinente e o mais apropriado para

entender as razões dessas ditas *insatisfações*...

A questão não é no entanto clara. François Truffaut surge, no deambular deste pensamento, como um elemento completo, que já está construído, um tanto ou quanto como quando surge uma ideia, se for o caso de nos referirmos à imagem, como qualquer coisa de totalmente construído e acabado. Até que ponto é que *encontrar* François Truffaut é suficiente para responder ao meu discurso criativo permanece vago. Se nos concentrarmos no contexto do *encontrar*, tal estado de coisas incute um movimento que pré-destina, como se do destino se tratasse. Poderemos de certa maneira pensar que do futuro já vinha a solução. No entanto François Truffaut mantém-se um elemento válido tendo em conta que é um artista e que, por conseguinte, tem de reflectir, forçosamente, no seu trabalho qualquer coisa de evidente que se reflecta na Arte. Diga-se de passagem que François Truffaut não é *o elemento* que explica, o que explica é o elemento que pode ser entendido como François Truffaut, ou seja, qualquer outro artista que desenvolva uma actividade artística. Poder-se-á ainda questionar a razão da escolha: Porquê François Truffaut e não outro artista qualquer? Os meandros da consciência que me levaram a escolher François Truffaut são calibrados pela enigma, possivelmente *ma conscience me joue des tours*, ou muito simplesmente as razões que explicam a sua escolha são da ordem da história, da historia das minhas deambulações, dos meus contactos, paixões, emoções, etc...mas o que fica, mais uma vez, é o que é fundamental, é que François Truffaut é um elemento que serve para compreender o que se vai expor.

Poder-se-á, nesta linha de entendimento, indicar, ainda que liminarmente, algumas razões de caracter geral que justifiquem a minha escolha. François Truffaut é um cineasta. Surge num momento de viragem em meados do Sec. XX, altura em que a arte moderna nasce. Projecta o cinema num rumo moderno, do qual se nutrirá para nunca mais de lá sair, fazendo dessa arte a arte do Sec. XX e muito provavelmente a arte do início do Sec. XXI. Por fim é um personagem que ilustra e incorpora os comportamentos artísticos dos artistas modernos dos quais se reconhecem a importância dos mecanismos directamente relacionados com o fazer. Por essas e por muitas outras razões que fazem dele um personagem central no mundo da arte vai-se então investir François Truffaut, vai-se tentar compreender François Truffaut, vai-se compreender o artista, vai-se compreender o seu comportamento. Vai-se tentar compreender como o artista pode ser o *testemunho* da aparição da arte e como se comporta sendo aquele que a faz. O que se encontrar, necessitará, por força deste pensamento, de se reflectir nas actividades acima referidas como sendo a Arte e a Educação Artística. Parte-se do princípio que haverá forçosamente qualquer coisa, qualquer elemento, que potencie e favoreça o aparecimento da Arte e o seu desenvolvimento que não estará a ser explorado e tomado em conta no desenvolvimento das actividades em questão.

Capítulo 3 – O Artista

3.1 Uma ideia de Truffaut

No segundo capítulo deste trabalho explorou-se a ideia do *trabalho* e a origem da ideia desse *trabalho*. Neste terceiro capítulo, e em acordo com a linha de orientação que foi definida no segundo capítulo, vai-se explorar o que foi encontrado dentro desse *trabalho*. No interior desta zona, dentro dessa ideia, é construída uma solução que se materializa numa proposta que dá por nome: François Truffaut. Se atendermos à proposta François Truffaut como o elemento reconhecido pelo que foi dito, esse elemento deverá ser agora entendido como tal e ser por conseguinte ponto de partida para a investigação. Mas *explorar o que foi encontrado* remete-nos com alguma facilidade para a noção de aproximação, no sentido de ser um acto e um movimento de aproximação por parte de aquele que se aproxima. Há que ter em conta que a essa aproximação está sujeita a perspectiva da aproximação o que remete esta aproximação a uma noção de *capacidade de devolução*. Aproximar François Truffaut, olhar para François Truffaut, investir François Truffaut, ou por último, investir-se em François Truffaut, é afinal um acto de “comunicação”. A questão reside justamente neste ponto, o da “comunicação”, reconhecido como o de contacto, que pressupõe um movimento, positivo e negativo, de troca, de circulação mútua de informação, da qual é vítima o acto de investir. Investir François Truffaut é assim reconhecer que há uma *devolução* mas também que a informação pode construir-se por si própria, isto porque dependerá da maneira como se investe.

Fica subentendido, por esta análise, a possibilidade, mesmo que involuntária, de uma construção pessoal da ideia: François Truffaut. Mas num outro sentido fica também presente que a caracterização da ideia: François Truffaut pode não ser a desejada. De certa maneira até que ponto François Truffaut se revela? Até que ponto François Truffaut se esconde? A conclusão que se poderá de aí retirar está em se saber até que ponto poderá François Truffaut ser observado. Neste jogo, que por força das circunstâncias acaba por se revelar um jogo de escondidas onde o tu cá tu lá está em constante avaliação, transparece um nível de exposição que não será unicamente válido por parte do objecto da observação. Existe a possibilidade de uma contaminação pela observação, que poderá dar origem a *becos sem saída*, que me forçam sistematicamente a ter que considerar que as coisas não podem e não devem ser o reflexo de um espelho que eu imponho...

3.2 Primeiro contacto

Começamos então pelo princípio. O primeiro contacto que tive com François Truffaut foi o de ver o seu filme mais célebre: *Les 400 coups* [1959 (terceiro filme)]. Era jovem, um pouco mais velho que Jean Pierre Léaud, ele também um pouco mais velho que a personagem Antoine Doinel. Quanto ao filme, tudo começa no Paris dos anos 50, num pequeno apartamento, onde vive Antoine com a sua mãe; Gilberte, e o seu padrasto; Julien. A sua mãe, ressentida com uma criança que não desejava, é alternadamente terna e cruel. É insensível para com as necessidades da criança e indiferente para com uma criança que atravessa o difícil período da puberdade. Para lá de um convívio tumultuoso com os pais, onde alternam momentos de cumplicidade duvidosa marcados por profundos conflitos, não há também alívio na escola. É com René Bigey, seu amigo, que ele exprime a sua natureza independente vadiando por caminhos possíveis e impossíveis, levando-o por fim a roubar uma máquina de escrever que o levará a ser condenado e encarcerado num reformatório. O único consolo de Antoine reside na sua amizade com René. Apesar do mundo sombrio que Antoine habita, há momentos de satisfação, principalmente associados à cultura: como a visita ao teatro e ao prazer de Antoine em ler Balzac. Dos adultos, somente a psicóloga do reformatório mostra uma genuína compaixão e compreensão o que não impede Antoine de fugir, durante uma aula de ginástica, em direcção ao mar. O que fica do filme é principalmente e evidentemente a última cena do filme com Antoine a fugir em direcção ao mar em que pela primeira e única vez do filme ele olha para a câmara e a imagem se fixa. Muito se tem escrito sobre o sentido metafórico de tal fuga para o mar, muitos identificam-na como um final ambíguo, como uma ilustração de uma finalidade atingida, e, da de um posterior desafio e determinação em sobreviver. Existe nesta cena a identificação da superação dos acontecimentos e o reconhecimento que não são um fim em si, ou seja, que a vida não fica por ali...e que continua. No entanto a interpretação que deduzi, compreendida por mim é certo um pouco mais tarde, foi que Antoine *mostra* que se vê a ele próprio, e que por conseguinte mostra-se ao filme, onde foi filmado, e que o filmou, mostra-se à sua vida, até ao momento presente, e sobretudo à consciência que ele tem dela. Este final conclusivo, sintetizado ao extremo, deu-me também a sensação que o fim era a justificação para o filme, como se toda a história só tinha por razão de ser o seu final... Mas não só destes momentos a sensibilidade se fez ao filme, houve também um *tomar de consciência* que terá de preferência sido um *dar de consciência* a determinados *aspectos mentais da imagem*. Estou a pensar nas sequências da escola, da sala de aula. Tal sensação foi semelhante ao que me aconteceu ao ver outro filme, desta vez de outro realizador; Federico Fellini, com o seu filme; *E la nave va*. Era também jovem, já tinha visto *Les 400 coups*, e pouco entendi do filme

de Fellini, mas reparei que em certas passagens, uma mesma sensibilidade a este estado de coisas se operou. Algumas cenas, nomeadamente as das cenas filmadas nas caldeiras do navio, apareceram-me como imagens que já tinha visto em qualquer lado, sem nunca ter visto o filme e portanto sem nunca poder ter visto as imagens, mas também apareceram-me como imagens *que não faziam parte do filme*, eram de certa maneira imagens que *já existiam*. Estas imagens tinham um sabor, que se assemelhava ao sabor das imagens relativas às cenas do filme *Les 400 coups*, mas tinham um gosto ligeiramente diferente. Fiquei com a estranha sensação que as emoções tinham sabores, que necessitavam de ser descobertos, para organizar uma linguagem, à imagem, como na música, de notas que servem para construir uma sinfonia

O meu conhecimento por François Truffaut manteve-se vago por uns anos, até que pouco a pouco, de uma maneira desordenada, contacto com alguns dos seus filmes. Não me é possível ser preciso, mas, o que é certo é que os seus últimos filmes, *Le dernier metro* [1980 (vigésimo segundo filme)], *La femme d'à côté* [1981 (vigésimo terceiro filme)] e *Vivement dimanche!* [1983 (vigésimo quarto filme)] foram os que foram vistos na sequência de *Les 400 coups*, tendo no entanto nesse intervalo de tempo tido visto *Les mistons* [1957 (primeiro filme)], que terá sido o seu *quase* primeiro filme. Do filme *Le dernier metro* retive uma construção de qualquer coisa dentro de qualquer coisa, poder-se-ia pensar nas célebres bonecas russas que se encaixam umas nas outras, dentro das quais dentro de uma estará sempre outra... Dito pela crítica *Le dernier metro* é um filme rico, que multiplica vários níveis de leitura e aborda numerosos temas; a ocupação alemã, os transtornos e as atitudes que a isso diz respeito, os ecos entre a vida e a ficção teatral, e, como em *Fahrenheit 451* [1966 (oitavo filme)], os mecanismos de defesa contra a opressão e o obscurantismo. Truffaut utiliza no tratamento deste filme os seus métodos de predilecção que surgem quase como ferramentas obrigatórias para tratar os temas. E é sobre esse ângulo que Truffaut decide tratar o tema da ocupação alemã, que diz respeito a ele, mas também à França. Assim o princípio de *ida para o abismo* (o teatro no cinema), como “o filme dentro do filme”, tão bem explorado em *La nuit américaine* [1973 (decimo sexto filme)], e do qual se terá pressentido o início desse movimento na célebre cena do fim do filme *Les 400 coups*, permite expressar, sobrepondo, a evocação das contingências e dos *aléas* de construção de um espectáculo à noção de *papel* na vida, como na arte, mas também, a utilização do teatro que passa a ser a maneira de ressuscitar um período histórico amaldiçoado pelos fantasmas do passado. Outro dos temas de predilecção reside na ideia de inter-permutabilidade. Aqui, as máscaras, tanto em sociedade como em cena, caem, sob o efeito do *carambolage* dos jogos de sedução, mentira e paixão... O triângulo amoroso de uma mulher e dois homens, desta vez à imagem de *Jules et Jim* [1962 (quinto filme)], é preservada graças à paixão pela arte, à astúcia e à duplicidade. Quanto ao filme seguinte; *La femme d'à côté*,

retive uma sensação de desequilíbrio de dois personagens que se querem *insérer* numa história aparentemente normal. Mas o aparentemente normal questiona-se com o irromper de uma história dentro da história com inspirações de tipo *balzaquianas*. Por parte da crítica, é uma história íntima, simples, uma relação a dois de aparência banal, com um *parti pris* feito de recuo e de neutralidade, sem quaisquer efeitos de *mise en scène*. Depois dos filmes: *L'histoire d'adèle h.* [1975 (decimo sétimo filme)] e *La femme d'à côté o amour fou*, que é o tema principal do filme, é agora protagonizado pelas duas personagens principais do filme. Em *Vivement dimanche!*, lembro-me de reter o relato de um filme em que as personagens não correspondiam ao *papel* que se esperava delas... Neste filme, pressupostamente de tipo policial, o que poderíamos esperar de um filme negro, de um filme policial, com *gangsters* ou *detectives* é alterado; “a investigação é conduzida por uma mulher, que é uma pessoa normal”.

3.3 Algumas características do cinema de Truffaut

Até chegar a altura de ter a ideia de utilizar François Truffaut para a realização deste trabalho de dissertação vários outros filmes do autor foram por mim vistos. Os seus visionamentos não terão sido efectuados de acordo com a cronologia fílmica de Truffaut, foram efectuados em função das oportunidades, seguindo assim um rumo de visionamento que foi completamente aleatório. Com a necessidade de aprofundar os conhecimentos sobre Truffaut, foi inevitavelmente sondado a literatura e a crítica sobre o autor. Conhecer os filmes não era suficiente para compreender quais as razões que levaram François Truffaut a realizar aquilo que realizou e porquê. Estes filmes serão agora referenciados (já tendo sido alguns deles sujeitos a isso...), de acordo e em acordo com o evoluir desse aprofundamento, mas também em função do re-visionamento de alguns filmes entretanto já vistos. Assim, pelo deambular das minhas sondagens, compreendo, por exemplo, que do filme *La femme d'à côté* se extrai uma característica à qual eu não fui sensível na altura do seu visionamento. Trata-se da característica do “*provisório*” e de aquilo que ele entende como uma luta entre o *provisório* e o *permanente*. No seu pensamento o conceito de provisório e permanente traduz-se por uma necessidade de interpretação mas sobretudo de construção de uma realidade que têm em conta uma *existência*... Neste filme (*La femme d'à côté*) as duas personagens principais “provavelmente sem estarem totalmente conscientes do facto, optam por um compromisso, um compromisso que viria e revelar-se, de acordo com a linguagem do autor; “provisório”.... A revelação das suas emoções vêm à superfície nas suas novas vidas e colocam-nas frente a frente com o “absoluto das suas paixões”^[12]. Neste filme, onde a temática do provisório/permanente transparece na luta entre aquilo que se deseja

[12] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 173

ser eterno e aquilo que, por força das circunstâncias, não pode ser eterno, parece concluir, mas isso não é novo em Truffaut, que a vida de casal não é possível, levando a concluir que “a única maneira que há de sobreviver é a de não levar o sexo a sério”^[13]. Um dos filmes onde melhor está expresso este pensamento do provisório e do permanente é *La chambre verte* [1978 (vigésimo filme)]. Neste filme a obsessão é a morte. As referências são tão pessoais e pormenorizadas que o filme se torna de difícil acesso para a maioria dos espectadores. *La chambre verte* não é no entanto um filme sobre o culto dos mortos, nem sobre nenhum aspecto teórico ou religioso. Em *La nuit américaine*, refere Truffaut, “havia a glorificação dos realizadores de cinema”, aqui [em *La chambre verte*] há a glorificação das pessoas que tiveram importância. O tema do provisório/permanente é ilustrado pela temática da morte e é uma atitude de rendição ao conceito de absoluto. Possivelmente transtornado pelo facto de ver à sua volta a morte a ser semeada por entre os seus amigos e próximos, Truffaut reconhece no absoluto algo de destruidor e vão. A reorientação da sua investigação vira-o para a arte, e essa passa a ser encarada como a única forma de se aceder ao permanente. Para tal todas as formas de arte são úteis, mas aquela que mais se aproxima de tal sentimento é o cinema. Esta permanência é, no entanto, ilusória, uma bela “astúcia”, como poderia ter dito Truffaut, mas nunca “real”. De certa maneira Truffaut foi forçado a aceitar a dura verdade que o absoluto, o definitivo e o permanente estão para além do domínio humano; “[o humano] no que respeita às emoções, procura o permanente: Uma criança quer a sua mãe para toda a vida, os casais apaixonados desejam amar-se para sempre, tudo em nós anseia pelo permanente, mas a vida ensina-nos o provisório”^[14]. A sensibilização a este conceito de provisório e permanente inicia-se bastante cedo na sua filmografia. Tudo terá começado com *La peau douce* [1964 (sétimo filme)] que é um dos filmes mais negros de François Truffaut. Truffaut trabalha aqui uma expressão dos comportamentos individuais, baseado nas personagens de Pierre descrito como um indivíduo *fraco* e Franca como uma mulher *forte*. Testemunha disso está a sua declaração a François quando a esse respeito Franca lhe dirige “...eu não gosto de situações ambíguas”, o final, construído à volta do assassinato do marido, é íntegro no que diz respeito ao facto de ela não aceitar compromissos. Por intermédio deste trabalho Truffaut varia entre expressões do absoluto e do provisório, incarnando Franca, neste caso concreto, o absoluto... A partir deste momento esta alusão ao conceito de permanente/provisório estará presente em praticamente todos os seus filmes e encontra um eco particularmente original em *La nuit américaine*. Aqui Truffaut expressa-se sobre o cinema e para expressar o poder que o cinema tem, Truffaut utiliza a metáfora do engano e da ilusão.

[13] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 173

[14] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 159

Quando o “cinema” filma uma praça de Paris, momentos depois essa ilusão é destruída por uma voz que grita “corta” e a câmara recua revelando os cenários, câmaras e equipa de filmagens. Face à morte também o “cinema” é poderoso. Alexandre morre num acidente de automóvel mas alguns minutos depois aparece, “vivo”, nos *rushes*. Todo este jogo perpetua-se também, afinal, na luta eterna que terá sido encetada por Truffaut pela tentativa de confinar os conceitos de provisório-permanente para finalmente chegar à declaração-chave: *a arte, o acto criativo é um meio de atingir o absoluto, o permanente. A vida, comparativamente, é temporária, é provisória* ^[15].

Compreendo também que *Vivement dimanche!* se reverte de uma particularidade que importa referir: a da particularidade da utilização do argumento, à qual eu fui completamente alheio na altura do visionamento do filme, isto pelo facto, em grande parte, evidentemente, de não conhecer ainda pormenorizadamente Truffaut. *Vivement dimanche!* é uma adaptação do romance policial de Goodis. Mais uma vez o humor e o desprendimento é trabalhado desta vez com prestações de *gangsters simpáticos* que se prestam ao jogo do filme negro típico da tal relação ambígua que Truffaut tinha com o cinema americano. Truffaut brinca com o público e multiplica as surpresas, com numerosas alusões a filmes do passado e do presente, ou quando a certa altura um dos protagonistas fala directamente com o público, ao ponto de nos perguntarmos; com quem está a brincar o realizador? O que estamos a ver? Pela primeira vez Truffaut utiliza o género, ou o filme de género para se expressar, utilizando as características do género, para subverter. Assim como Hitchcock, “*Truffaut usa o filme de género para exprimir preocupações pessoais, evitando temas políticos ou sociais para se concentrar no amor e nas relações. Ambos se centram na personagem e não na intriga para estimular o interesse através do suspense*” ^[16]. Um ano depois, em 1962 é rodado o filme *Jules et jim*. É mais uma adaptação, desta vez de Henri-Pierre Roché, no qual, à imagem do filme anterior, Truffaut apenas aproveita o que quer do romance de Roché e no qual, de uma forma cada vez mais familiar, o género e o romance servem de veículos para a expressão das suas ideias, que se desenvolve neste caso concreto num drama de época. Também como expressão desta particularidade, que é a subversão ao género, temos também *La mariée était en noir* [1967 (nono filme)], que é desta vez a adaptação de um romance de William Irish. Truffaut sentia uma atracção pelo escritor, pelo facto de, nos seus romances, os *gangsters* serem relegados para segundo plano, enquanto que, no primeiro plano, se encontram homens normais, se bem que extremamente vulneráveis e sensíveis, que se precipitam impetuosamente para o amor e para a morte. Sempre com a eterna necessidade de *bricoler*, Truffaut manipula desta vez a estrutura

[15] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 134

[16] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 73

do romance colocando o *dénouement* por entre as primeiras sequências do filme adaptando assim uma técnica usada pelo *mestre* em, por exemplo; *Vertigo* (1958) e *Psycho* (1960). E não será essa a sua única inspiração a Hitchcock, o *thriller* como exploração dos mecanismos do *suspense* é aqui trabalhado não no sentido tradicional da “história policial”. Testemunho de tal procedimento está o facto de que o público deixa de se interessar pelas razões que levam Julie à acção, quando se sabe o que as causou, para se interessar apenas pelo modo como ela as irá executar.

Como já foi referido *Les mistons* foi também um dos primeiros filmes que vi de François Truffaut. Falar de *Les mistons* é falar do interesse que tinha François Truffaut pelas crianças, é falar do mundo das crianças. Não tenho lembranças claras sobre o filme, mas lembro-me de ter sentido uma mistura bem conjugada de realismo e de ficção. Em *les mistons* começa-se a sentir o cinema de Truffaut, o de um cinema límpido, claro, realista. É um filme que Truffaut dedica ao amor, ao amor da escrita e ao amor das crianças, às quais Truffaut rende homenagem declarando que: *não se trata de filmar com crianças para as compreender melhor, trata-se de filmar crianças porque as amamos* ^[17]. Estas particularidades explanam-se pela questão da estrutura narrativa e o contar de uma história através do cinema que é em si mesmo um tema. E é no *trabalhar* deste tema que se entrevê os objectivos de Truffaut: *o que não é, é tão importante como aquilo que é* (fazendo alusão ao filme de género como o filme de guerra, o triller, etc...), *é...uma fatia de vida na província e uma espirituosa observação das fases do crescimento da pré-adolescência (os miúdos) e do jovem adulto (os amantes)* ^[18]. Esta experiência filmográfica é uma primeira tentativa de realismo, contada com estilo documentário e pretende ser uma afirmação que o cinema francês deve ser francês e deve reflectir a vida, a cultura e o povo francês. No entanto há que atender ao conceito que Truffaut faz da sua ideia de *cinema realista*. A alusão ao documentário não vai no sentido de copiar servilmente a realidade mas sim de apresenta-la criadoramente transformada, mesmo se sob a forma de *mentira organizada* ou de *verdade organizada* ^[19]. No que respeita ao *tema* das crianças, e para além do filme *Les 400 coups*, de que já falamos, temos a considerar *L'enfant sauvage* [1970 (decimo segundo filme)] onde o interesse de Truffaut por este filme é o do já conhecido interesse pelo bem-estar da criança e da sua protecção. Existem, mais uma vez, várias leituras possíveis ao filme *L'enfant sauvage*. Desde o próprio papel de Truffaut, na qualidade de *pai*, como do papel de Jean-Pierre, dedicado a Léaud, que não é mais que a personagem principal de *Les 400 coups*, ou seja como já iremos ver, ele próprio, ao que não é alheio

[17] FERREIRA, Carlos – “Truffaut e o cinema”. Porto, Edições Afrontamento, 1990. Pag: 83

[18] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 33

[19] FERREIRA, Carlos – “Truffaut e o cinema”. Porto, Edições Afrontamento, 1990. Pag: 147

o enfrentar de alguns dilemas relativos a esse papel. Por outro lado a dicotomia acentua-se pelo forte aspecto de documentário que possui o filme e a polémica em torno da consciência e no estimular do debate pelo tema do abuso das crianças. No seu cerne encontra-se uma bem manipulada tensão crescente na natureza dupla da sociedade moderna e civilizada. De um lado encontram-se as forças positivas da educação de Victor e o seu progresso lento mas visível; e do outro, o comportamento cruel e perverso das pessoas ditas civilizadas que o perseguem por caçadores muito mais bárbaros do que ela, sendo ela então vista como um animal de feira. *L'argent de poche* [1976 (decimo oitavo filme)] é outro filme sobre o mundo das crianças. Não se trata propriamente de uma história mas sim de um emaranhado de histórias oriundas possivelmente da altura em que Truffaut apontava e anotava tudo aquilo que lhe podia parecer útil para a realização de filmes. A inspiração e esses pequenos apontamentos tem origens na altura em que filmou *Les 400 coups* e *Les mistons*. Destes apontamentos surge então uma série de narrativas ligadas a várias personagens. Truffaut refere-se às crianças referindo-se ao “seu [das crianças] desejo de autonomia mas ao mesmo tempo a sua necessidade de afecto, algo em relação ao qual não estão conscientes”^[20] e ao seu desejo de representar “a grande capacidade que as crianças têm de enfrentar a vida e de sobreviver”. A utilização do personagem de Mr. Richet, o professor, para exteriorizar esse sentimento é algo invulgar, mas é a maneira apaixonada de Truffaut para referir, e referindo-se a Mr. Richet pelas suas palavras, o quanto a sua própria infância foi infeliz, o quanto são duros os golpes da vida e à necessidade de ser duro, concluindo que: “se os pais amam as crianças, esse amor será retribuído. Se não amam, o amor será canalizado para outro lugar, uma vez que “a vida está organizada de modo a que não se pode viver sem amar e ser amado”^[21]. Correlacionado com o personagem invulgar de Mr. Richet está também, evidentemente, a sala de aula. Aqui o local tem o aspecto positivo (e incrivelmente diferente de *Les 400 coups*), aqui não há aprendizagem rotineira, não há sarcasmo, os alunos participam, têm voz, são confiantes. Assim é também o lar caloroso da família Riffle (em oposição mais uma vez a *Les 400 coups*). Quanto ao terceiro local de incidência do filme, esse mantém o seu carácter mágico: é o cinema. Neste e noutros aspectos *L'argent de poche* é parte inspirada numa visão anacrónica. O filme pretende retratar Thiers em 1975, mas na realidade, muitos dos elementos do filme referem-se à França de 1940, 1950.

[20] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 145

[21] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 145

3.4 A vida de Truffaut

Investigando a vida de Truffaut, a vida que levou, imagina-se com alguma facilidade as razões dos seus resultados. Uma aproximação ligeira a Truffaut é suficiente para compreender a que ponto um dos seus filmes, pelo menos, se pode associar a um *relato* da sua tenra infância. *Les 400 coups* refere-se e alude, subtilmente, a esse cenário; é trabalhado por Truffaut, e acompanhado por Marcel Moussy. As filmagens começam em Novembro de 1958, o que infelizmente coincidiu com a morte do seu mentor; André Bazin, tendo sido terminadas em Janeiro de 1959. *Gilberte*, que mais não será que *Janine de Monferrand*, sua mãe, degladia-se com *Julien*, seu pai, que simboliza *Roland Truffaut*, seu pai adoptivo. No filme como na vida o personagem principal (Antoine Doinel/François Truffaut) é dominado pela relação com os pais, e em particular com a mãe. Ele é seduzido pela sua beleza e fica perturbado pela sua sexualidade que ela exhibe perante ele. O seu amor não é retribuído e ela rejeita-o constantemente. Aqui se revê a sua relação ou um relacionamento de mau estar recíproco entre ele e a sua mãe, uma rejeição, um desencantamento, possivelmente pelo facto da mãe de François Truffaut projectar na sua criança um sentimento de traição, de culpa, que a criança interpretará como a de ser *não desejada, de estar ali a mais, ou que não deveria estar ali, em suma, que não deveria existir...* Esta relação conflituosa, que se alterna incompreensivelmente para a consciência do jovem François, num pendente de amor, inculido pelo amor à mãe, e reconhecendo na mãe uma juventude, uma elegância, um charme ao qual François não era alheio, até porque tal *raison d'être* era reconhecida por todos, e ódio, pelo facto de não reconhecer na mãe o amor que ela lhe *deveria* dar, agrava-se, para ele, com a tomada de consciência das suas origens. O ressentimento de uma incompreensível rejeição acentua-se então com implicações que se estenderam para o resto da sua vida... No final, que se projecta no filme em geral, é fácil identificar a natureza íntima e autobiográfica do material que se *trabalha*: para tal basta observar a familiaridade da escola, do apartamento, da rua, o comportamento dos alunos e dos professores, as relações com os pais e a autoridade, a natureza rebelde da criança indisciplinada e marginalizada.

Les 400 coups inicia o célebre ciclo Antoine Doinel no qual fica bastante explícita a particularidade de um trabalhar com a posição que ocupa Antoine Doinel. Pelo desenrolar dos cinco filmes destinados à série, perguntamo-nos: Antoine evolui numa ficção do que poderia ser a vida de Truffaut ou numa ficção da vida representada por Antoine, e por Truffaut? Na realidade se se reconhece ao filme *les 400 coups* um carácter *autobiográfico*, fica em mente que o sentido dos filmes seguintes, da série, retratam preferencialmente aspectos *psicológicos/mentais* por ele vividos ou por eles ficcionados. Assim no segundo filme da série; *Antoine et Colette* [1962 (sexto filme)]

Antoine (Jean-Pierre Léaud/François Truffaut) já tem 17 anos, vive sozinho num apartamento e trabalha numa fábrica de discos. Ele e René trocam histórias dos seus amores. Antoine está apaixonado por Colette, uma rapariga que conheceu num concerto para jovens. Vítima do seu comportamento idealista tenta uma corajosa aproximação, que o leva a alugar uma apartamento junto do dela e dos pais, mas cego pelos seus sentimentos não descodifica os seus sinais. Quando convidado para jantar em casa de Colette, supõe nessa atitude um sinal de aprovação de Colette, mas no fim do jantar surge um jovem com quem Colette irá sair. Antoine está desiludido e acaba a noite a ver televisão com os pais de Colette. Na sequência de *Les 400 coups* o filme explora os mesmos recursos do realismo contemporâneo. Aqui também se entrevê o aspecto retrospectivo, quase documentário do filme. A cultura dos anos 60 é fielmente recriada: a música, as “festas-surpresa”, as chamadas telefónicas, as conversas no café, as idas ao cinema, e inevitavelmente o amor, mas o que marca a grande diferença, quanto a mim, é o primeiro gosto pela independência, que dá um carácter autónomo ao filme e que lhe dá por conseguinte um carácter mais ficcional. A simpatia por Antoine mantém-se apesar do desprendimento irónico do autor em relação ao protagonista ter sido acentuado. Poderemos reconhecer, rindo e desculpando, as trapalhices quase grotescas de Antoine, a sua falta de jeito e a sua má interpretação das situações. O resultado do seu galanteio é claro muito antes do final. No filme seguinte; *Baisers volés* [1968 (decimo filme)] O nosso interesse pela história não está no seu desvendar, mas sim na nossa compreensão cada vez mais profunda do personagem de Antoine e dos que o rodeiam, nas suas intrigas, nas suas peripécias... A esse respeito Truffaut comenta declarando que *enchemos o filme de todo o tipo de coisas relacionadas com o tema a que Balzac chamou “um início da vida”*^[22]. Não está também alheio a este esquema de trabalho a noção do trabalhar dos temas do provisório e do permanente, que se expressam inclusive no fabrico do filme e que vão até à sua concepção e execução. No entanto o encarnar de tais conceitos lêem-se sobretudo na personificação de Antoine, pela noção do provisório, que tem na sua vida, afinal pouco de permanente, contrastando pelo permanente do estranho que persegue Christine, propondo-lhe por fim o contrário que Antoine lhe pode propor, um amor provisório, uma vida provisória, por algo de permanente ou seja, o absoluto. Na relação que Truffaut desenvolve com as mulheres ele muda de atitude, classificando-as de mágicas, de anjos ou de prostitutas, ambos os tipos estão presentes. Disto é testemunho o comportamento de Madame Tabard que permuta ocasionalmente de mulher colocada no topo do pedestal a mulher de partilha de prazeres terrenos e não angélicos o que reflecte uma imagem mais prosaica e quotidiana do romance. Mais tarde, *Domicile conjugal* [1970 (decimo terceiro filme)] terá sido realizado com referências a comportamentos sociais,

[22] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 91

compilados certamente por Truffaut, oriundos das suas extensas notas e anotações que colecionava, compulsivamente, das quais a mais celebre, em referencia a este filme, é a participação gratuita de “Jacques Tati” na estação do metropolitano. O filme aborda, tendo como centro das atenções Antoine e Christine, toda a anatomia do casamento, e regista a sua lenta desintegração. Neste epicentro evoluem as duas personagens com psicologias diferentes tais como Antoine, eternamente indeciso impregnado de uma ironia que o ultrapassa, cortejando Christine quando na companhia da sua amante, confuso, impetuoso, fútil, nunca será maduro, da forma como Christine o é e que é digna madura e responsável. Antoine mantém-se assim como o epítome do homem “provisório”. Justaposto a este casal está toda uma miríade de personagens que não mais são que vizinhos que representam outras abordagens do amor. Mas no centro desta roda de múltiplos raios, encontra-se Antoine, adulto mas imaturo, com o seu novo emprego, no qual tem que manobrar barcos de brincar num porto em miniatura. No último filme da série, *L’amour en fuite* [1979 (vigésimo primeiro filme)] Truffaut estava tão insatisfeito com o filme que o rotulou de “fraude”, estava tão relutante quanto hesitante em relação a *L’amour en fuite* como Antoine estava em relação à sua ligação com Sabine. Este último episódio da série Doinel, ilustrado inclusive com *flash-backs* de outros filmes, fazem transparecer, a que ponto Truffaut poderia estar a sentir a necessidade de fazer um *bilan*, mas, quanto a mim, sentia também a necessidade de fugir a esse *bilan* pelo facto de sentir que se *revelava*. O título do romance de Antoine; *Les salades de l’amour*, a isso bem diz respeito. O testemunho de a que ponto a questão do amor tanto o torturava está inclusive presente na sua interpretação do que poderá ser o estado amoroso: “à quoi reconnâit-on que l’on est amoureux? C’est très simple. On est amoureux quand on commence à agir contre son intérêt” (Antoine Doinel, les salades de l’amour). Dentro do filme, e sobre o filme, mais uma vez, Antoine, neste último episódio da serie Doinel, que está invariavelmente no centro do filme, expressa este seu novo presente estado de espírito. Um pouco como se ao apresentar a realidade das coisas nos confessássemos sobre o como as coisas são, e fossemos perdoados dos nossos *pecados*. Assim; “ele [Antoine] é uma espécie de figura marginal embora ele próprio não se aperceba disso...ele não consegue dizer aos outros o que devem fazer. Em Antoine há muitas limitações e muito poucos aspectos positivos...ele é o oposto de uma personagem excepcional, o oposto de um herói, mas o que o torna diferente das pessoas comuns, é o facto de nunca o vemos no seu estado mental normal. Ou ele está profundamente desiludido, desesperado...ou está exaltado e cheio de entusiasmo” (...) “As responsabilidades da paternidade, o trauma do divórcio, a dura realidade, a realidade do mundo do trabalho parecem não ter qualquer impacto. Ele aprendeu pouco e continua a sua correria sem nenhum propósito ou resultado. E no entanto são estes defeitos que o protegem do mundo e constituem o seu encanto”^[23].

Com a série dedicada a Antoine Doinel, de ficção, ou ficcionada, Truffaut dá-me a conhecer determinados aspectos do seu pensamento e da sua existência. Observando com mais rigor o seu percurso posso constatar a que ponto os vários destinos se reflectem nesse dito percurso. Se no que diz respeito à sua infância, a sua vida está retratada no filme *Les 400 coups*, a sua trajetória escolar, posterior à retratada no filme, não pode deixar de ser um eco da ressonância familiar a que estava sujeito. De acordo com Robert Lachenay, o mais fiel companheiro de infância de Truffaut, que Truffaut terá materializado no filme *les 400 coups* pela personagem de René Bigey, então reconhecido como o eterno *cancre*, Truffaut não estaria muito longe da sua categoria. A este respeito é bem clara a primeira observação que o professor faz a Robert Lachenay: “*Íde-vos sentar ao lado de Truffaut, os dois, fareis o par!*”^[24]. Assim não obstante uma inteligência astuta, mas que Truffaut só utilizava ao seu belo prazer, seguem-se saltos de instituição em instituição onde o seu insucesso só tem rival numa vadiagem crescente. Vadiagem com os amigos, pelos amigos, num exercício de cumplicidade cada vez mais frequente e mais intenso sobretudo numa temática que nunca mais o largará: o cinema.

A relação de François Truffaut com o cinema começa cedo, a sua descoberta é feita na altura em que deve ser descoberta, por volta dos oito anos de idade. Nessa idade François Truffaut, a França e Paris, viviam sobre o jugo da ocupação alemã, mas essa mesma e o seu cinema não parecem ter tido grande influência no seu amor pelo cinema. O *déclique* terá sido dado pelo cinema francês. A sua grande primeira emoção parece ter sido: *Paradis perdu*, de 1940, de Abel Gance. Entre os filmes que o marcaram no período da descoberta pelo amor do cinema, durante a guerra encontra-se: *la règle du jeu*, de 1939, de Jean Renoir; *mademoiselle ma mère*, de 1942, de Henri Decoin; *Le corbeau*, de 1942, de Henri-Georges Clouzot; *Douce*, de 1943, de Claude Autant-lara; *les enfants du paradis*, de 1945, de Marcel Carné; *les anges du péché*, de 1943, de Robert Bresson. Estes filmes foram vistos pelo jovem Truffaut, na altura com cerca de treze anos de idade, por dezenas de vezes e célebres são as suas escapadas de casa, às escondidas, para investir as salas de cinema, essas também às escondidas, ora pela porta das traseiras do cinema, ora pela janela da casa de banho, para poder admirar o filme tão desejado; ou, escondido, atrás das portas da sala de projecção, ou escondido pelo meio das cadeiras da plateia, para depois, meteoricamente regressar a casa, antes da chegada dos pais e fingir não ter saído de casa e estar religiosamente a dormir. O preço a pagar para esse prazer eram *fortes dores de barriga, um nó no estômago, um temor bem presente e um sentimento de culpa que só podia ampliar as emoções proporcionadas pelo espectáculo*^[25].

[23] INGRAM, Robert – “François Truffaut: filmografia completa”. Tashen. Pag: 164

[24] “*allez vous asseoir à côté de Truffaut, tous les deux, vous ferez la paire !*” in *Cahiers du Cinéma*, Dec 1984, Pª 7-11

[25] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 14

Este amor pelo cinema levam-no a multiplicar os riscos de ser desmascarado e perpetuam-se, sob formas diversas, pela pré-adolescência, numa relação de confronto com os pais, numa insistência na transgressão que tem como resultado uma imersão cada vez mais forte com o cinema e o seu mundo. Esta fuga tem como resultado o que podia ser esperado; o de uma confraternização com os seguidores do cinema, com os seus detractores, com o grupo e mais tarde, por volta da adolescência com o *seu grupo*, frequentando cada vez mais assiduamente os locais de projecção de filmes, os cinemas, as cinematecas e por fim *La cinématèque* onde aí encontrará os seus futuros companheiros de *glória* como: Godard, Resnais, Rohmer, Rivette, etc... Em 1948 funda um cineclubes com o nome de *Cercle Cinémane*. O local de projecção é conseguido ao convencer o proprietário de um cinema do *Boulevard Saint-Germain*, o *Cluny Palace*, a alugar a sua sala todas as manhãs de domingo para aí projectar os filmes programados. Para dar início ao financiamento do seu projecto decide roubar uma máquina de escrever pertencente ao escritório do seu pai adoptivo, vendendo-a alguns dias mais tarde, conseguindo assim o dinheiro necessário para o início da sua actividade. Para a primeira sessão de 31 de Outubro, pede e consegue à Cinemateca Francesa, ou seja a Henri Langlois, o empréstimo de cópias de dois curtos filmes, clássicos do cinema da vanguarda ou experimental: *Entr'acte*, de 1924, de René Clair, e também: *un chien andalou*, de 1928, de Luis Buñuel. Para evitar complicações com a poderosa e activa Federação Francesa de Cineclubes, instituição dominada pelo partido comunista e à qual Truffaut se recusara a aderir, Langlois preferiu não lhe emprestar o terceiro filme que previu emprestar: *Le sang d'un poète*, de 1930, de Jean Cocteau. Para se assegurar do sucesso do seu projecto, Truffaut não hesita em ludibriar o público, os fins justificam os meios e anuncia a presença de Cocteau, sem mesmo o ter avisado. Tal *roublardia* é justificada segundo Truffaut pelo facto de: ...[que] o *prazer* [que se tem] *de compartilhar aquilo de que se gosta, é o que anima qualquer programador de filmes* e este pensamento é o suficiente para se autoconvencer desta autojustificação. Truffaut dá assim início à sua actividade cineclubista com um bom programa de clássicos da vanguarda dos anos 20, que talvez, afinal de contas, reflectissem uma programação vista por ele na *Cinematèque*.

Depois desta sessão inaugural, Truffaut continuou com a sua actividade do cineclubes e foi acumulando dívidas para pagar o aluguer da sala e as cópias dos filmes. Para continuar a não depender da Federação Francesa de Cineclubes montou um sistema complicado: um colega do seu pai adoptivo, que trabalhava no serviço cinematográfico dos *Éclaireurs de France* alugava cópias a crédito à Metro Goldwin-Meyer, cujo montante Truffaut devia reembolsar com as receitas das sessões públicas do seu cineclubes. Por sua vez, o proprietário do cinema onde tinham lugar as sessões também lhe concedia crédito. As dívidas acumularam-se e Truffaut não teve dinheiro para pagar.

Nos primeiros dias de 1948, um mês depois do começo de actividade do cineclube, o colega do pai adoptivo de Truffaut, que alugava as copias, queixa-se a este, que descobre, estupefacto, que Truffaut tem dívidas avultadas. Aceita pagar estas dívidas, mas obriga Truffaut a assinar um documento formal de reconhecimento de dívida e a encerrar o cineclube. Mas Truffaut mantém as três sessões previstas para dezembro: em 5 de dezembro projecta: *The citadel*, 1938, de King Vidor; *The long voyage home*, 1940, de John Ford; *The magnificent ambersons*, 1942, de Orson Welles. Como no dia 7 de Dezembro, a Metro ainda não tinha recebido o dinheiro prometido para o aluguer do filme de Vidor, essa mesma queixa-se ao colega do pai adoptivo de Truffaut que acaba por informar o pai adoptivo do mesmo. Este tem uma reacção radical. Leva Truffaut à força a uma esquadra de polícia e pede que o rapaz seja detido num centro para menores delinquentes. Truffaut passa três meses num centro de observação para menores em regime severo e três meses num internato religioso menos severo do qual será expulso para regressar a casa, a um lar monstruoso, onde o espera uma mãe que perpetrara um sentimento de hostilidade e um pai adoptivo que o traía.

Segue-se uma época atormentada com estadias em centros de reeducação. Em 1950 alista-se no exército mas arrepende-se rapidamente. Desenvolve-se então um período catastrófico, que inclui uma tentativa de suicídio, crises de sífilis. Deserta. É preso num estabelecimento prisional. Finalmente é dado como inapto e é reformado em início de 1952.

Entretanto por volta dessa altura, em março de 1949 uma psicóloga que acompanhava o dossier Truffaut contacta André Bazin, que Truffaut tinha conhecido um pouco antes na *Cinémathèque*. O objectivo era o de integrar François num projecto que o permitiria afastar-se da marginalidade e do meio familiar que exercia nele uma influência nefasta. André Bazin aceitou e comprometeu-se a dar-lhe emprego na associação que dirigia: *Travail et Culture*.

Os Bazin ajudaram à sua dispensa militar e durante os dois anos seguintes Truffaut viveu em casa deles em Bry-sur-Marne.

A tutela moral de André Bazin, crítico de cinema, católico de esquerda, 14 anos mais velho que Truffaut, permitirá ancorar Truffaut numa “normalidade”. Truffaut afasta-se assim e definitivamente da margem da sociedade e dos perigos que isso implica...quando certos limites são ultrapassados.

Para tal muito contribuiu a sua frequentação do cineclube *objectif 49* orientado por novos críticos de cinema ao qual não era alheio André Bazin, assim como Alexandre Astruc, Jacques Doniol-Valcroze e apadrinhado com nomes como Robert Bresson, René Clement e Jean Cocteau. O cineclube *objectif 49* era por assim dizer um clube de elite que só mostrava filmes inéditos e tinha ao seu activo o filme *les parents terribles* (Cocteau, 1948) como primeiro filme a ter sido apresentado. François Truffaut

volta à normalidade com o cinema, recupera com o cinema, a sua integração civilizadora faz-se pelo écran; Truffaut volta à vida através do cinema.

Na mesma altura herdou os hábitos de leitura da sua mãe e da sua avó. Lia bastantes livros, sobretudo *thrillers*. Como conjuntamente a essa leitura tinha constituído, escrevendo, um enorme arquivo sobre realizadores e filmes que anteriormente tinha visto, surgiu a vontade de aplicar à escrita e aos hábitos de leitura a vontade de falar sobre os filmes. Ver filmes tornou-se assim insuficiente, tinha que falar sobre eles. As visitas regulares à *Cinémathèque* eram complementadas com várias visitas a outros clubes de cinema e o *material* a expressar ia-se avolumando. Bazin encorajou-o então a escrever e os seus primeiros artigos surgiram na primavera de 1950.

O que se segue é o de um itinerário de um apaixonado pelo cinema e de aqueles que tinham a sorte de viver numa cidade que propunha uma oferta à altura das suas exigências. Ia-se ao cinema de manhã, a tarde, a noite. Esta paixão pelo cinema que acabou por exigir dele próprio uma manifestação dele próprio para com o seu objecto de predilecção que se traduziu pela necessidade de escrever, que se tornou cada vez mais crítica, teve como consequência a sua fase mais conhecida, mais polémica; a fase da escrita, na revista *Arte* e posteriormente no *Cahiers du cinema*. Foi o início de uma ascensão meteórica como crítico de cinema tendo tido mais de 500 contribuições para a revista *Arts*, e quase 200 para os *Cahier du cinema*. O resultado desta experiência foi a da passagem ao acto com a *produção* de filmes e a criação da sua sociedade de produção de filmes: *les films du carrosse*.

Mas antes de lá chegar, antes de fundar a sua sociedade: *Les films du carrosse*, a sua fase da escrita é fundamental para entender a evolução para o mundo da realização do cinema. Truffaut insere-se num grupo, no grupo daqueles seguidores do cinema, desenvolvendo abordagens e perspectivas ao cinema e *forte* deste treino crítico, ataca...e atacar significava escrever, passar à etapa da crítica cinematográfica, verbalizar entusiasmos e rejeições, e, mais tarde, ocupar o poder. As suas escaramuças, que passavam pelo verbo, passaram a ser a sua imagem de marca acabando por ser reconhecido como o “crítico guerrilheiro”. E é precisamente “este maravilhoso sentido da paixão que caracteriza o trabalho crítico de Truffaut nos seus começos e o diferencia do trabalho dos seus colegas mais estabelecidos” ^[26].

3.5 A fase da crítica

Esta atitude de crítica, incisiva, repetitiva, contada mil vezes, com um tom jornalístico, imediatista, acabou por abrir brechas; as portas do cinema moderno, pois fez com que um pequeno grupo de jovens críticos franceses se transformassem em

[26] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o écran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 19

realizadores, dando exemplo a muitos outros. Eric Rohmer observa que em meados dos anos 50 este grupo era composto por pessoas totalmente exteriores a todos os grupos, que não eram sequer marginais e a este efeito refere que: “*Esta palavra, [marginal] que não existia ainda, poderia ser, quanto muito, aplicada aos sectários do existencialismo ou do surrealismo moribundos, não a nós. Nós, não pertencíamos a nada, a nenhuma escola, a nenhuma classe intelectual, a nenhuma tradição, não éramos aceites de maneira nenhuma no meio do cinema onde não víamos sequer a maneira de lá penetrar. Portanto era preciso tudo criar, e Truffaut foi aquele que mais pensou que não se devia tentar intrigar para entrar no meio do cinema tal como ele existia, mas de romper com ele violentamente criando o nosso cinema contra o dos outros. Foi ele, sem sombra de dúvida, que provocou essa ruptura. Se Truffaut conheceu Rossellini, é porque Rossellini também ele não era aceite: fazia parte da sua estratégia de por em contacto pessoas que não se conheciam: Ophüls, Rossellini, Becker, Tati, Bresson. Truffaut tinha a ambição de os comprometer a todos. Opondo-os aos Autan-lara, Delannoy, Aurenche e Bost e também Clément*”^[27]. Esta vontade de ruptura, este ataque, está retratado num violento artigo de Truffaut com o nome de “*une certaine tendance du cinema français*”^[28]. Este artigo dilacera o *establishment* do cinema francês dos anos 50, sobretudo através dos seus argumentistas, e por tabela dos seus realizadores. Começando com um agrupamento de notas esparsas, rapidamente incide no problema, que, como bem sublinhava Truffaut, residia no facto de considerar que a tendência actual monopolizava uma certa ideia e uma certa imagem do cinema francês de *qualidade* (a noção de *grande cineasta* já existia, evidentemente, mas não a de *autor*). Esta tendência, ilustrada por “dez ou doze filmes que constituem aquilo que recebeu o bonito nome de tradição de qualidade” era o chamado *realismo psicológico*, que viera a substituir o defunto *realismo poético* dos anos 30. Deambulando pelo meio de um confronto que segundo ele dava aso a algumas aberrações, Truffaut chega rapidamente ao alvo do seu artigo: demonstrar que o cinema francês do presente, em meados dos anos 50, é mau porque é um cinema de argumentistas e pensado pelos argumentistas, por pessoas, literários, que não hesitavam em alterar o contexto de um texto por forma a ser adaptável às imagens, mas, de acordo com o bom entender dos

[27] “*ce mot, [marginal] qui n’existait pas encore, aurait pu, à la rigueur, s’appliquer aux séides de l’existencialisme ou du surréalisme moribonds, pas à nous. Nous, nous n’appartenions à rien, à aucune école, à aucune classe intellectuelle, à aucune tradition, nous n’étions pas acceptés du tout dans le cinéma où nous ne voyions même pas comment nous introduire. Donc il fallait tout faire, tout créer, et Truffaut a été l’un de ceux qui a pensé le plus qu’il ne fallait pas essayer d’intriguer pour entrer dans le cinéma tel qu’il était, mais de rompre avec lui violemment et de créer notre propre cinéma contre celui des autres. C’est lui, sans aucun doute, qui a provoqué cette rupture. S’il a connu des cinéastes comme Rossellini, c’est que Rossellini non plus n’était pas accepter : ça faisait partie de sa stratégie de faire se rencontrer des gens qui ne se connaissaient pas : Ophüls, Rossellini, Becker, Tati, Bresson. Il avait l’ambition de les compromettre tous ensemble en les opposant aux Autant-Lara, Delannoy, Aurenche et Bost et Aussi Clément*” in *Cahiers du Cinéma* Dec 1984. Pº20

[28] *Cahiers du Cinéma*, 1954, nº 31

argumentistas... Quanto aos realizadores, apenas tinham como função “ilustrar” os argumentos, como se de uma fotonovela se tratasse. Reconhecendo que face a esta análise dificilmente será reconhecido o valor do realizador, abre fogo sobre os argumentistas: Jean Aurenche e Pierre Bost. Para ele, “Ninguém ignora hoje que Aurenche e Bost reabilitaram a adaptação, alterando a ideia que se tinha dessa adaptação, e que ao velho preconceito do respeito pela literalidade substituíram, diz-se, aquele que é contrário do respeito ao espírito, ao ponto de se vir a escrever este precioso aforismo: “uma adaptação honesta é uma traição”^[29], buscando para tal “equivalências” procedimentos literários e cinematográficos. Acusa-os assim de tudo, de não raciocinarem como homens de cinema mas sim como literatos: “Comportam-se em relação ao cenário como o da crença em reeducar um delinquente propondo-lhe trabalho, eles acreditam sempre que fizeram o máximo, protegendo-o das subtilidades, desta ciência das nuances, que fazem o fraco mérito dos romances modernos”^[30]. Truffaut reconhece assim o óbvio, o de não querer reconhecer como possível a coexistência pacífica entre a chamada Tradição de qualidade e um cinema de autores, declarando que “Estou convicto que a existência exageradamente prolongada do realismo psicológico é a causa da incompreensão do público frente a obra tão novadoras como *Le Carrosse d'or* (1952, de Jean Renoir), *Casque d'or* (1952 de Jacques Becker), e mesmo *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945 de Robert Bresson) et *Orphée* (1950 de Jean Cocteau)”^[31]. Em suma as coisas tinham que mudar!

Em 1957, Truffaut volta à carga. É o terceiro dos seus grandes atentados contra o edifício do cinema francês. Desta vez, publicado na revista *Arts*, é possivelmente o mais importante dos três artigos que fizeram história. “*Vous êtes tous témoins dans ce procès – le cinéma français crève sous les fausses légendes*”^[32]. O processo a que o título do artigo faz referência estava em marcha enquanto mecanismo de mudança, a *Nouvelle Vague*, já existia, em estado embrionário. Começa por perguntar: “*Será o cinema uma arte? na maior parte dos casos, a conclusão resume-se a uma palavra: sim. [mas], há sempre a excepção (...) e nesse caso: o cinema não é uma arte porque os filmes são os resultados de um trabalho colectivo*”^[33]. Este comentário é um resumo da polémica existente entre o cinema defendido por Truffaut e um cinema com objectivos

[29] “Nul n'ignore plus aujourd'hui qu'Aurenche et Bost ont réhabilité l'adaptation en bouleversant l'idée que l'on en avait, et qu'au vieux préjugé du respect à la lettre ils ont substitué, dit-on, celui contraire du respect à l'esprit, au point qu'on en vienne à écrire cet audacieux aphorisme : “Une adaptation honnête est une trahison” in *Cahiers du Cinéma*, 1954, n° 31

[30] “Ils se comportent vis-à-vis du scénario comme l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant du travail, ils croient toujours avoir “fait le maximum” pour lui en le parant des subtilités, de cette science des nuances qui font le mince mérite des romans modernes” in *Cahiers du Cinéma*, 1954, n° 31

[31] “Je demeure convaincu que l'existence exagérément prolongée du réalisme psychologique est la cause de l'incompréhension du public devant des oeuvres aussi neuves de conception que *Le Carrosse d'or* (1952, de Jean Renoir), *Casque d'or* (1952 de Jacques Becker), voire *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945 de Robert Bresson) et *Orphée* (1950 de Jean Cocteau)” in *Cahiers du Cinéma*, 1954, n° 31

[32] *Arts*, n° 619, 1957

[33] “le cinéma est-il un art? Dans la plupart des cas, la conclusion se résume au mot : oui. [mas], Il y a toujours l'exemption (...) et dans ce cas : le cinéma n'est pas un art car les films sont le résultat d'un travail collectif” in *Arts*, n° 619, 1957

comerciais numa época regida por um sistema de censura ao qual o *realismo psicológico* se acomodou. Contradizendo esta fidelidade Truffaut declara que o filme, “*Contrariamente ao que está escrito em todas as histórias do cinema (...) o filme não é mais um trabalho de equipe que um romance, que um poema, que uma sinfonia, que uma pintura*”^[34]. No entanto dessa censura Truffaut retém que “*la censure n’existe pas l’argent purifie tout*”, propondo a esse conceito de cinema o que viria a ser o método de trabalho da *Nouvelle Vague*: a recusa do profissionalismo corporativista, a recusa do sistema de estúdios, de toda a máquina industrial do cinema, que não era mais que a *falsa lenda* que mais pesava sobre o cinema. Em completa oposição à repartição de tarefas do cinema industrial, propõe-se então a predominância do cinema enquanto *trabalho*, trabalho sobre o cinema.

Sentindo que o edifício está preste a ruir e sabendo que esse edifício é constituído em parte por um sistema assente no sistema de vedetas, Truffaut declara-se provocadoramente felicíssimo pelo suposto facto dos últimos filmes de Jean Gabin e Fernandel irem causar prejuízos aos seus produtores, pois esta situação fará hesitar o que ele chama de “*faire tourner n’importe quoi par n’importe qui, sur leurs seul nom*”.

E porque neste novo cinema também os actores serão diferentes tratar-se-á de reconhecê-los como são, e de marcar assim “um novo momento no cinema”. Brigitte Bardot, por exemplo, e como bom exemplo, comporta-se no écran “*como as jovens da sua idade, que não gostam de “fazer frases”, que não gostam de “dizer adeus”, enfim que não gostam de falar por falar e que pouco se importam de ser espirituosas, aqui está uma bofetada aos romancistas recalcados*”^[35]. Em suma para este cinema, que é o novo cinema francês, Brigitte Bardot não é “uma actriz” é uma personagem. Esta substituição da noção de *representação* pela *de comportamento* virá a ser um elemento central no cinema moderno. Será muito particularmente o caso de Anna Karina, companheira e musa de Godard antes de ser a sua actriz fétiche, assim como Bernadette Lafont no primeiro filme de Truffaut; *Les mistons*, numa aplicação prática do que é argumentado neste artigo. Uma personagem como Bardot era recuperável pelo novo cinema, um actor vedeta como Jean Gabin jamais poderia sê-lo, por isso na óptica de Truffaut seria necessário criar novas vedetas, novos rostos, para este novo cinema...

Voltando agora mais uma vez ao cinema de Truffaut, compreende-se que passado a fase da crítica, entendida como aquela que trata só de crítica, Truffaut se decida pela prática, não descorando no entanto essa crítica. Digamos que nesta nova fase uma nova actividade *prend le dessus*. Esta fase é a da aplicação da teoria, da demonstração, da comprovação do seu discurso. Esta nova actividade, que facilmente se

[34] “*contrairement à ce qui est écrit dans toutes les histoires du cinéma (...) le film n’est pas plus un travail d’équipe qu’un roman, qu’un poème, qu’une symphonie, qu’une peinture*” in *Arts*, n° 619, 1957

[35] “*comme les filles de son âge, qui n’aiment pas faire de phrase, qui n’aiment pas “dire au revoir”, bref qui n’aiment pas parler pour ne rien dire et se moquent bien d’être spirituelles, voilà une gifle à nos théâtres ou romanciers refoulés*” in *Arts*, n° 619, 1957

entenderá como a actividade de fazer cinema começa lentamente, quase como um treino, uma familiarização, com a *ferramenta*, um *meio* de *experimental* para aprender...

3.6 A fase da prática

Sabe-se que durante algum tempo Truffaut alimentou a ambição de poder ser escritor. Poder-se-á subentender que terá nascido a necessidade de conciliar este desejo com os seus imensos conhecimentos cinematográficos aliados também à sua crescente consciência de como os filmes se devem realizar.

Em consequência e em acordo com a maioria dos seus contemporâneos, um pouco à imagem de Eric Rohmer (*La sonate à kreuzer*, 1956), ou de Godard ou de Rivette, mas sem se expor muito sobre o assunto, Truffaut *fait ses griffes* e filma *Une visite* [1954 (primeiro filme)], que serviu como filme experimental, razão pela qual, possivelmente, Truffaut o considerava como não digno de ser apresentado ao público, o que acabou por acontecer. Truffaut terá, alias, só voltado a ver o filme em 1982, quando o mandou ampliar para 35mm, pedindo também um visto de censura, mantendo-o pela força das circunstâncias inédito. *Une visite* é um filme curto de 8 minutos filmado em 16 mm a preto e branco que retrata a vida de um rapaz que se muda para um apartamento que irá partilhar com uma rapariga. O cunhado da rapariga passa pelo apartamento para deixar a filha, de quem ela irá tomar conta. O cunhado *namorisc*a a *baby-sitter*. Mais tarde, o jovem tenta desastrosamente a sua sorte com a sua có-arrendatária, mas ela recusa. Ele faz as malas e sai. Já estão bem patentes neste primeiro *ensaio* os ingredientes dos seus futuros filmes; o arrendamento de um apartamento, o namoriscar desajeitado com uma rapariga e a presença da criança, no entanto, reconhecendo-se, na verdade, toda a carga informativa que esta pequena curta-metragem contém, nunca ou raramente terá sido considerada como elemento da sua filmografia, sendo regularmente relegada para segundo plano, considerando então esta pequena curta-metragem como ponto a seguir à partida da sua obra para os seus futuros filmes. Com este filme ou sem este filme Truffaut dá então início àquilo que se poderá chamar o seu trabalho cinematográfico reflectindo assim uma filmografia e por conseguinte uma cronologia fílmica. Essa abordagem, à cronologia fílmica, poderia ser a abordagem, que é geralmente clássica, à obra de qualquer cineasta. No entanto uma abordagem por esta ordem revela uma desadaptação, um distanciamento, que peca por uma excessiva necessidade de classificação da obra. Com efeito, através de um contacto cada vez mais intenso com Truffaut, pelo re-visionamento dos seus filmes, pela leitura dos vários textos produzidos sobre ele, reparo que a obra de Truffaut contém várias *trappes*. Assim como *dentro* dos filmes as *calcagens* são evidentes, também fora dos

filmes essas *calcagens* são de leitura possível e as passagens secretas entre uns filmes e outros revelam tantos mistérios como aqueles que ainda estão por desvendar. Assim expondo o caso Truffaut subentende-se que a observação cronológica da sua obra não é a forma mais interessante de a abordar.

François Truffaut é antes um cineasta que evoluiu em função dos projectos que o seduziam, não sem, evidentemente, e porque a vida e “o mundo, infelizmente, [como ele o refere], é real”^[36], ter em atenção as realidades económicas de uma carreira. É preciso não esquecer que Truffaut era um amante do cinema e que tudo faria para satisfazer a sua vontade e sobretudo a necessidade de fazer cinema. Assim o que ele começou por desenvolver foi, pouco a pouco, passo a passo, uma *economia* de fazer cinema. O risco, e a tomada dele, que nos primeiros anos como realizador não era mais que uma galhardia que se desafiava com elegância, foi-se transformando num fardo cada vez mais difícil de gerir. Assim, se é verdade que em início de carreira os seus filmes foram evoluindo *au gré du vent*, esta evidência da gestão cinematográfica tem o seu acentuar a partir dos anos 70. Por esta altura nota-se que os filmes alternam com cada vez mais frequência de filmes intimistas a filmes ditos de *grande público*. Ao intimismo de *Les deux anglaises et le continent* [1971 (decimo quarto filme)], vai-se opôr *Une belle fille comme moi* [1972 (decimo quinto filme)]. Estes dois filmes estão aos antípodas um do outro, e o que transparece é um balançar de uma linguagem que ora se orienta para um lado, para depois ser elaborada uma resposta, com um balançar para outro lado, como se a procura fosse a de um desesperado equilíbrio. Saltando de galho em galho Truffaut vai construindo o seu caminho, mais tarde com *La nuit américaine*, Truffaut não sente a necessidade de ser tão populista, mas dirige-se nitidamente a um público mais vasto possível, pensando em termos internacionais, para depois propor; *L’histoire d’Adele h.* orientado segundo um enunciado pessoal. Por volta desta altura, quando já só lhe restavam cinco anos de vida, pressentindo eventualmente um fim próximo, ou simplesmente, consciencializando-se que as realidades económicas se tornavam cada vez mais imperativas, Truffaut alternará, de modo quase literal e sistemático projectos pessoais (*La chambre verte*, *La femme d’à côté*) com filmes de grande público (*Le dernier métro*, *Vivement dimanche!*), excluindo desta mecânica, o último filme da série Doinel; *L’amour en fuite*.

Fica então evidente que outras maneiras há de percorrer os filmes e a obra de Truffaut, há outros pontos e outras pontes. Uma das maneiras mais comuns de classificar os filmes de Truffaut é dividi-los entre aqueles que são feitos a partir de um argumento original e aqueles que adaptam livros. Se contarmos as três curtas-metragens profissionais e as suas vinte e uma longas metragens, constatamos um número rigorosamente idêntico de argumentos originais e de adaptações; doze.

^[36] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 29

São os filmes realizados de acordo com um argumento original:

1. *Une histoire d'eau*, 2. *Les quatre cents coups*, 3. *Antoine et colette*, 4. *La peau douce*, 5. *Baisers volés*, 6. *Domicile conjugal*, 7. *La nuit américaine*, 8. *L'argent de poche*, 9. *L'homme qui aimait les femmes*, 10. *L'amour en fuite*, 11. *Le dernier métro*, 12. *La femme d'à côté*

São os filmes realizados de acordo com uma adaptação:

1. *Les mistons*, 2. *Tirez sur le pianiste*, 3. *Jules et jim*, 4. *Fahrenheit 451*, 5. *La mariée était en noir*, 6. *La sirène du mississipi*, 7. *L'enfant sauvage*, 8. *Les deux anglaise et le continent*, 9. *Une belle fille comme moi*, 10. *Histoire d'adèle h*, 11. *La chambre verte*, 12. *Vivement dimanche!*

Mas como era de esperar, estas duas divisões subdividem-se também em várias divisões. Existem os filmes do passado, *Jules et jim*, *L'enfant sauvage*, *Les deux anglaises*, *Histoire d'adèle h*, *La chambre verte*, que representam um caso único no meio da *Nouvelle Vague*, e existe a alternância de filmes negros sérios e cómicos (*Tirez sur le pianiste* [1960 (quarto filme)], *Vivement dimanche!*), existem também adaptações de textos literários que tendem a ser mais sombrios do que aqueles que ilustram argumentos originais e têm uma estrutura narrativa mais contínua, menos *Nouvelle Vague* e menos moderna (*La sirène du mississipi*, *L'enfant sauvage*, *Les deux anglaises*, *Histoire d'adèle h*, *La chambre verte*).

Este jogo de alternâncias, subtilmente estruturado, que alterna ao longo de toda a sua obra argumentos originais e adaptações dá-lhe acesso a dois modos de fazer cinema. Os dois tons de narrativa, que lhe permitem tecer tramas leves ou densos e realizar filmes de grande precisão, com uma *mise en scène* nítida, com uma estrutura expressiva ora rica e palpável, ora subterrânea e menos visível *que só se revela no fim do filme*.

Por outro lado, e quanto às fontes de inspiração, é sabido que Truffaut granjeava de uma admiração sem limites por Renoir e Hitchcock. Sobre eles terá emitido o reconhecimento de uma profunda influência, sem nunca se debruçar sobre as características próprias de cada um, à sua maneira, expressou-se escrevendo separadamente sobre eles. Em Renoir sente-se atraído pelo facto de Renoir nunca ter buscado *uma homogeneidade de intenções e de execução, pelo contrário. Tudo se passa como se Renoir tivesse dedicado a maior parte do seu tempo a fugir da obra-prima, com tudo o que esta oferece de definitivo e fixo, em favor de um trabalho semi-improvisado, voluntariamente inacabado, "aberto", de modo a que cada espectador possa completa-lo, comenta-lo ao seu belo prazer, puxa-lo para um lado ou para o outro*^[37]. Mas, muito mais do que isto, Renoir explorava as características plásticas do seu *trabalho* até ao limite. E o limite encontrava-o no *trabalho* dos actores. Este facto

[37] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 32

novo coloca o actor no centro do *trabalho*. A este respeito Renoir terá ensinado a Truffaut que o actor representando o personagem é mais importante que esse personagem, levando-nos a considerar que o cinema de Renoir assentava em princípios de tolerância e de compreensão, neutros, em que até os actores *poderiam influenciar o destino de um filme...*Sobre este ponto a oposição com Hitchcock é total. Hitchcock exigia que o actor se submetesse totalmente ao cenário e à concepção geral do filme e no que respeita às características cinematográficas existem pontos de vista diferentes; no seu cinema *via de regra as cenas de “suspense” formam momentos privilegiados num filme, são os que ficam na memória. Mas quando se observa o trabalho de Hitchcock, percebe-se que ao longo de toda a sua carreira, ele tentou construir filmes nos quais cada momento seria um momento privilegiado, filmes, como ele diz, sem buracos nem nódoas, nos quais descobre-se a resposta a algumas questões que todo o cineasta deve colocar-se, das quais uma das mais importantes é: como exprimir-se de modo puramente visual?* ^[38]. Como se poderá supor haverá filmes que se aproximam mais de um ou de outro destes mestres. Os que se aplicam numa *mise en scène* detalhada são inspirados, claro está em Hitchcock; *peau douce, La mariée était en noir, La sirène du mississippi*, outros que exprimam um virtuosismo de outra natureza, em que o *trabalho* na personagem é o mais acentuado, conferindo-lhe uma particularidade que trabalha “não o *suspense* mas sim o que fica em suspenso”, podem ser considerados como reminiscências de Renoir; *Jules et jim, les deux anglaises, Baisers volés, domicile conjugal*.

Esta análise da obra de Truffaut é afinal uma análise subjectiva, oriunda da crítica, e por conseguinte do observador. É de certa maneira uma análise de periferia e o que está no centro dessa periferia é afinal de contas Truffaut. Se quisermos inscrever a nossa observação num pensamento *objectivo*, retirando-lhe portanto a subjectividade dos observadores múltiplos que criam a subjectividade, será necessário *entrar* dentro de Truffaut e descobrir ou tentar descobrir qual a classificação por ele proposta.

De facto Truffaut tem a sua própria classificação; as “comédias dramáticas” e aquilo a que chamou os “filmes litúrgicos”. Cultivando o enigma, mas sobretudo favorecendo a livre-interpretação, Truffaut não estabelece quais os filmes que pertencem a uma ou a outra categoria. Exemplifica identificando. Por exemplo, quanto à categoria de filmes “comédia dramática” reconhece: Toda a série dedicada a Antoine Doinel e o filme que pode ser considerado a sua “sequela”, *L’homme qui aimait les femmes* [1977 (decimo nono filme)], os dois filmes negros; *Tirez sur le pianiste, Vivement dimanche, La nuit américaine, Le dernier métro, L’argent de poche*. Quanto à categoria “filmes litúrgicos” reconhece como exemplos filmes como: *Histoire d’adèle h, Les deux anglaises et le continent* e *La chambre verte*. A categoria de “comédia

[38] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 32

dramática” incita cada espectador a fazer a sua própria classificação, fazendo cruzar filmes a cores e a preto e branco, argumentos originais e adaptações, mas essencialmente são filmes centrados na caracterização das personagens.

No que diz respeito aos filmes litúrgicos, torna-se conveniente definir que liturgias propõem. Conclui-se numa liturgia de sentimentos. Trata-se de filmar como uma missa através da *mise en scène* concebida como liturgia, como o desenrolar de acções em surdina, como encenação ritualizada dos corpos e dos rostos, muitas vezes encobertos por véus ou iluminados por velas, são essencialmente, filmes intimistas.

A abordagem a estas questões, como as da *mise en scène*, leva-nos a debater um dos aspectos menos examinados do cinema de Truffaut; o das escolhas visuais. É-lhe criticado o facto de não ter muitas ideias visuais, e atribui-se a isso o facto de Truffaut ser oriundo de um cinema clássico. No entanto Truffaut pelo seu tipo de cinema, não tenta encontrar soluções visuais, não tenta demonstrar virtuosidades no trabalho da imagem. As soluções visuais são sim o resultado da sua expressão. O *travelling* do início do filme *Les quatre cents coups* com uma vista da torre Eiffel, tem o seu objectivo. O *travelling* do fim do filme *Les quatre cents coups*, certamente o mais célebre de toda a obra de Truffaut, com a fuga metafórica de Antoine em direcção ao mar, tem outro objectivo. Da mesma forma se pode justificar a tendência cada vez mais claustrofóbica do cinema de Truffaut. Paradoxalmente, para facilitar a articulação visual dos seus filmes, Truffaut diminuiu o campo visual do seu cinema, reduziu o espaço, indo ao ponto de se recusar sistematicamente a mostrar o céu no seu cinema. No filme *L’histoire d’adèle h. o espectador não se apercebe desta ausência do céu, dos grandes horizontes, que é fruto de uma opção estética, como se o céu, a realidade atmosférica, falseassem a verosimilhança do “filme de época”, dando aos factos um ar de fantasia, de festa folclórica* ^[391]. Paralelamente, quando filma *La nuit américaine* e *Le dernier métro*, as opções que toma para caracterizar o mundo fechado que é uma equipa de filmagens ou o mundo do artifício e do verbo como identificação da realidade, opta por propor vários cenários em que nenhum deles é natural, com o objectivo de expressar o *falso real* pela artificialidade do local. Sobre todos estes aspectos Truffaut debruça-se sobre os resultados globais, sobre as suas escolhas gerais, como por exemplo, sobre a escolha da cor ou do preto e branco e sobre as consequências que tal escolha podia ter no resultado expressivo do filme. A título de exemplo sobre a questão, Truffaut comenta; *foi erróneo pensar que a cor era um melhoramento e não uma desvantagem! A perfeição do cinema consiste em saber que, passe o que passar, haverá sempre uma barreira entre o filme e a “realidade”. A cor eliminou esta última barreira. Se não há nada de falso num filme, não estamos num filme, estamos em competição com o documentário e o resultado é muito enfadonho. A cor é a inimiga. Não filmei em La*

[391] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 38

chambre verte nem *Adèle H.* como o teria feito a preto e branco. Neste dois filmes, a maior parte da acção tem lugar de noite e a noite faz quase parte do cenário. Temos de voltar ao artifício se quisermos que os filmes deixem de se assemelhar a documentários^[40]. Ao inverso encontrava justificações para a utilização da cor, como por exemplo em *Fahrenheit 451*, no qual, pelas razões acima expostas se compreende a razão da sua escolha.

Do ponto de vista do aspecto da narrativa e aquilo a que se poderá identificar como estilo, Truffaut mantém-se fiel a uma linguagem linear, própria do realizador que se serve do cinema como uma escrita que serve para contar histórias, o que o afasta de um Godard e de um Rivette. De certa maneira e no que diz respeito ao estilo, este não era ditado pelas necessidades do tema, o que afasta o reconhecimento de um estilo *à priori*, colocando o seu entendimento em acordo com o que pensava Rohmer; há filmes em que o cinema tem a prioridade sobre os personagens e filmes em que o cinema está ao serviço da história narrada, em consequência; “*Para mim, o cinema é uma arte da prosa. Definitivamente. Trata-se de filmar a beleza sem que isto seja visível, sem mostrar que se está a fazê-lo. Faço absolutamente questão disso e é por isso que não posso morder no anzol de Antonioni, que me parece demasiado indecente. A poesia exaspera-me, gosto de prosa poética. Estou decidido a continuar a fazer o mesmo cinema, que consiste em contar uma história ou em fingir que conto uma história, é a mesma coisa*”^[41]. A sua atitude inscreve-se naturalmente na de um cineasta, autodidacta, que poucos conhecimentos tinha da técnica do cinema e que era sobretudo crítico, crítico-jornalista. Era adepto de uma aprendizagem pelo prática e não pela teoria opondo-se portanto, quando se refere à sua actividade de crítico-jornalista, a de crítico-teórico. A este respeito Truffaut é explícito; *nunca soube realmente o que era um “estilo”, nem o que é o estilo; a forma do filme apresenta-se a mim ao mesmo tempo que a ideia do filme e um filme impõe-nos uma escolha formal, moral, que nos guia ao longo de toda a filmagem*^[42]. Quando diante das diferenças entre *La peau douce* e *Jules et Jim*, alguns críticos disseram que eu tinha mudado de estilo, declara: *não é verdade, eu tinha mudado de tema!*

De uma forma geral, se for o caso de querermos resumir o seu cinema, temporalmente, o período inicial da sua carreira ao qual poderemos dar o nome de período da *experiência*, nos anos 60, desenvolve-se pelos anos 70, por um período *nívelado*, onde ele reconhece o surgimento de “combinações” ou interpenetrações, que se podem reconhecer como inovadoras para esses tempos, entre os filmes realizados, que ficam no entanto completamente alheios do cinema de autor mais ousado que

[40] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 37

[41] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 40

[42] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. ISBN: 972-619-225-0. Pag : 40

entretanto se desenvolvera em França. Assiste-se, por intermédio destes nove filmes que roda durante estes dez anos; *Domicile conjugal*, *Les deux anglaises*, *Une belle fille comme moi*, *La nuit américaine*, *Histoire d'adèle h*, *L'argent de poche*, *L'homme qui aimait les femmes*, *La chambre verte*, *L'amour en fuite*, que apresentam as diversas faces do seu cinema ; comédias dramáticas, filmes “ litúrgicos” , a continuação da série Doinel, a filmes altamente pessoais e outros mais oportunistas, sem no entanto arriscar por um cinema radical à imagem, por exemplo de um Rohmer com propostas como; *perceval le gallois*, de 1978, *Le genou de claire*, de 1970. Truffaut segue o seu caminho, fiel à sua *plasticidade*. Afasta-se de um Godard, que se tornara extremamente radical e que abandonará nos anos 70 o circuito comercial, para depois lá voltar em 80. Contrariamente a Godard Truffaut tentará sempre manter-se *acessível* e nunca quis fingir que sabia fazer o que não sabia, nem muito menos quis fazer o que não queria, não brincou aos revolucionários, em suma, não fez “filmes de simulação”. Temporalmente, poderemos então afirmar que Truffaut durante toda a sua carreira manteve-se fiel a um *estilo directo*, a uma predilecção por histórias com princípio meio e fim. Preocupou-se em alternar, por razões já citadas, filmes dirigidos ao grande público com filmes destinados aos frequentadores de cinematecas e descobridores de novos talentos tentando manter sempre a sua trajectória.

Voltando agora brevemente à interpretação da obra de Truffaut. As suas propostas fílmicas, mesmo que analisadas do ponto de vista cronológico, prática pouco feliz de o fazer, como já o foi dado a entender, subentendem e sugerem, *fazem sentir*, uma articulação entre obras, que não são, sistematicamente e voluntariamente desejadas, isto dito no sentido de não serem mecânicas, mas sim aleatórias, ou *inconscientes*. A alternância de tipos de filmes, as escolhas de certos tipos narrativos, sugerem e ganham em ser vistos sobre outras perspectivas. Pode-se pensar, como já foi assinalado neste texto, em termos de argumentos originais e adaptações literárias; *Domicilie conjugal* e *Une belle fille comme moi*; *La nuit américaine* e *Fahrenheit 451*, ou de comédias dramáticas e filmes litúrgicos, o que faria alternar; *Les quatre cents coups* e *Histoire D'adèle h*, *Baisers volés* e *La femme d'à côté*, poderíamos opor os filmes a cor e a preto e branco, explorar as vertentes do seu cinema que se aproximam de Hitchcock; *La mariée était en noir* e *La sirène du mississipi*, claro está, mas também *La peau douce* e *Tirez sur le pianiste*, e os que se aproximam de Renoir; *L'enfant sauvage*, *Domicile conjugal*. Catalogar e repartir os filmes acima citados é tentar rastrear a sua obra em termos de *mise en scène* e de opções de realização mas é também reconhecer que existe um método baseado na reacção e na resposta, que põe em evidência que o trabalho em questão não foi planeado... Tendo em conta este contexto há mais pelo menos uma maneira de interpretar a sua obra. Há os filmes que se respondem, que dialogam entre si, entre eles, como se fossem uma justificação para a sua criação. Esta vertente extrai da

sua obra, afinal, uma das preocupações e pelo menos essa, que é a da preocupação do eterno/provisório. Nisto se revê a noção de gratuidade, de conceito de gratuito como entendido por provisório, porque testemunho de vida pela qual não há actos gratuitos, opondo-se ao acto global de fazer cinema, entendido como o eterno, pela sua natureza, pelo seu destino. Assim há filmes que se respondem, que se fazem eco; *Jules et jim* e *Les deux anglaises*, duas adaptações de Henri-Pierre Roché, dois filmes de época, um a preto e branco, outro a cores, duas histórias de triângulo amoroso, uma com uma mulher e dois homens, a outra com um homem e duas mulheres; *Tirez sur le pianiste* e *Vivement dimanche!*, as duas homenagens mais directas de Truffaut ao cinema americano clássico, a um dos seus géneros preferidos, o filme negro; *La nuit américaine* e *Le dernier métro*, os seus dois filmes sobre os bastidores do mundo do espectáculo, dois objectos de estúdio, dois filmes pensados tendo em vista o mais vasto público possível...

Uma última abordagem ao cinema de Truffaut prende-se à abordagem do trabalho realizado com as personagens, em última análise, com os actores. Esta particularidade, com origem em Renoir, põe bem em evidência até que ponto Truffaut considera o cinema como expressão, através da qual ele reage, “comunicando” assim não só particularidades do cinema, mas também, o seu íntimo em relação a si próprio. Não é assim alheio a este estado de coisas o seu estado emocional, as histórias vividas, as relações vividas, com actores ou com actrizes. Não é assim ocasional que as relações próximas com certas actrizes se reflectam na cronologia dos seus filmes. A primeira actriz marcante do cinema de Truffaut é Bernadette Lafont, que surge no seu filme de estreia, *Les mistons*, e volta anos mais tarde numa obra menor, mas que tem os seus admiradores; *Une belle fille comme moi*. Há actrizes que não deixam marcas neste cinema, apesar de não serem presenças esquecíveis: as diversas mulheres de *L’homme qui aimait les femmes*, Marie-Christine Barrault (*Antoine et collette*; *L’amour en fuite*), Marie Dubois (*Tirez sur le pianiste*), Claude Jade (*Baisers volés*; *Domicile conjugal*) ou Nathalie Baye (*La chambre verte*). Há uma que surge no cinema de Truffaut como uma aparição longínqua, numa posição equivalente à do seu personagem no filme: Delphine Seyrig, em *Baisers volés*. Há um par notável, mas de certa forma é formado por corpos estranhos ao universo do realizador, as duas inglesas de *Les deux anglaises et le continent*, Kika Markham e Stacey Tendeter. E há duas actrizes que deixam marcas profundas neste cinema: Jeanne Moreau e Catherine Deneuve, cada qual com dois filmes totalmente diferentes (*Jules et jim* e *La mariée était en noir*; *La sirène du mississipi* e *Le dernier métro*). E há outras três presenças isoladas extremamente marcantes, duas com apenas um filme, Isabelle Adjani (*L’histoire D’adèle h*) e Françoise Dorléac (*la peau douce*), uma com dois filmes, Fanny Ardant (*La femme d’à côté* e *Vivement dimanche!*).

É por demais evidente que a atitude de Truffaut ao filmar com uma tal quantidade de atrizes não é inocente. Este comportamento de Truffaut, com as atrizes, único no panorama da *Nouvelle Vague*, subentende uma homenagem apaixonada, à atriz, mas também à mulher, reconhecendo-lhe a liberdade de exprimir e de se exprimir dentro do seu cinema. No entanto pelo jogo de seduções e do resultado das suas manipulações compreende-se a que ponto uma Catherine Deneuve poderá ter um impacto diferente de uma Isabelle Adjani, eternamente *courtisée* por Truffaut mas nunca totalmente conquistada. Tudo é afinal de contas, uma *mensagem* de amor. É sobretudo nessa faculdade de se exprimir que Truffaut vai reconhecer a característica da contemporaneidade, tão necessária ao cinema do seu tempo, ao cinema moderno.

Será possível pensar que o amor mudou as coisas?...

Prova disso está na representação de Bernadette Lafont que era a encarnação da atriz, ou melhor, da não atriz da *Nouvelle Vague*, como Anna Karina, com Jean-Luc Godard, cuja presença se baseava num *comportamento* mais do que num *desempenho* no modo típico em que Truffaut considerava então como moderno o cinema. O facto de ser uma presença mais do que uma atriz tem uma função literal em *Les mistons* em que o papel dela é praticamente mudo. Como escrevera Truffaut a propósito de Brigitte Bardot, é um *personagem*, ela própria é o seu personagem, numa relação realmente nova entre actor, personagem e espectador. Quanto a Jeanne Moreau, depois de inícios convencionais no cinema convencional, de início em papéis brevíssimos, mas já depois de ter passado por dois marcantes filmes de Luis Malle, anexos à *Nouvelle Vague* (*Ascenseur pour l'échafaud*, de 1958, e *Les amants*, de 1958) era um rosto ao qual o espectador podia apor dois tipos de cinema e era sem dúvida uma atriz e não uma presença, mas uma atriz moderna, sem absolutamente nenhum dos tiques de representação da velha geração. Truffaut filma-a num dos primeiros filmes “litúrgicos” sobre a liturgia dos sentimentos; *Jules et jim*, e cinco anos depois, no auge do seu envolvimento com a obra de Hitchcock confia-lhe em *La mariée était en noir* um papel hitchcockiano, que é uma espécie de homenagem à atriz. Nesses cinco anos, a imagem cinematográfica de Jeanne Moreau enriqueceu-se com filmes como *Eva*, *La baie des anges*, *Le feu follet*, *Une histoire immortelle*, *Le journal d'une femme de chambre*. Se em *Jules et jim* o realizador lhe confia um papel complexo, no segundo filme; *La mariée était en noir* presta homenagem à atriz e à sua capacidade de ser moderna e de ser atriz, unindo de certa forma as tendências do cinema moderno e as do cinema clássico. Com Catherine Deneuve Truffaut constrói um percurso semelhante. Em *La sirène du mississipi*, Truffaut presta mais uma vez uma homenagem directa a Hitchcock, com uma mulher fatal, frígida e loura, que muda de identidade. Aqui trabalha uma imagem pública, de *star* artificialmente loira, de pequeno-burguesa que passara a poder vestir-se

de alta-costura. Truffaut trabalha, por conseguinte, a imagem da vedeta mais do que a atriz. Mais tarde em *Le dernier métro* explora a evolução da imagem pública da vedeta, cuja imagem pequeno-burguesa já estava totalmente apagada, contrapondo à mulher venenosa que era uma imagem de discreta heroína. Com duas atrizes, Françoise Dorléac e Isabelle Adjani, Truffaut teve um encontro único, mas que resultou em obras centrais do seu cinema, *La peau douce* e *Histoire d'adèle h.* Quando a Fanny Ardant é uma espécie de equivalente moreno de Catherine Deneuve, igualmente “fria” e elegante, ligeiramente inatingível. Como Moreau e Deneuve, entrou no cinema de Truffaut através de um personagem extremamente carnal, em *La femme d'à côté.* Através da variedade do seu próprio cinema, da sua mudança constante de *temas* e por conseguinte de *estilo*, Truffaut ofereceu a cada uma destas três atrizes, Moreau, Deneuve e Ardant, um díptico cinematográfico, dois momentos de cinema totalmente diferentes, em que depois de tirar da atriz um desempenho que vem de dentro, mostra-a no filme seguinte totalmente por fora, como uma atriz que só é personagem de si mesma, em filmes que querem ser apenas puras superfícies de imagens.

Em suma temos um leque variadíssimo de *histórias* com atrizes. Esse leque variadíssimo pode ser interpretado como um bloco. Ora como já vimos, pela característica do cinema de Truffaut, se bloco existe, então é porque se confronta a outra coisa que não poderá ser outra que um outro bloco. Esse outro bloco pode ser interpretado pelo bloco das histórias que viveu com os actores. O bloco das atrizes opõe-se então ao bloco dos actores. Este bloco, das atrizes, responde ao outro bloco, dos actores, mas sem esquecer a particularidade de o outro bloco, o bloco dos actores ser essencialmente dominado pela dupla; Jean-Pierre Léaud/Antoine Doinel, ou seja, Truffaut ele próprio. Mas quem responde a quem? Pela profusão de figuras femininas somos tentados em considerar que o bloco de figuras femininas responde ao bloco feito à volta de uma dupla figura masculina Jean-Pierre Léaud/Antoine Doinel. O facto da dupla Jean-Pierre Léaud/Antoine Doinel prevalecer ao longo do tempo contrapondo a figura feminina que é bastante mais mutável tendo cada uma, uma só vida, permite-nos considerar que é Jean-Pierre Léaud e portanto François Truffaut que reage às figuras femininas e não o contrário. Na realidade o seu *outro bloco*, o dos actores, aparece como muito mais monolítico que o bloco das atrizes. Aqui não está um sentimento de admiração, mas sim de substituição. Com efeito, dos seus outros protagonistas masculinos, só Oskar Werner e Gérard Depardieu surgem em mais de um filme (e Werner saiu da filmagem de *Fahrenheit 451* de relações cortadas com o realizador). Apesar da excelência dos resultados, nem Charles Aznavour, nem Jean-Paul Belmondo, nem André Dussolier, nem Claude Brasseur, nem Bruce Robinson, nem Charles Denver voltaram a aparecer nos seus filmes. Mas mais do que isso, para ilustrar a que ponto a

sua *ilustração* no desenrolar dos papéis era o seu objectivo, sempre que podia e achava pertinente, não hesitava em utilizar-se a si próprio nos papéis de actor para os seus filmes, pois só ele poderia fazer os papéis que fez em *L'enfant sauvage* e *La chambre verte*: houve uma verdadeira projecção psicanalítica da sua parte, quase no sentido psicanalítico do termo, sobre estes personagens, se entendermos esta análise no sentido estrito da interpretação científica o que não poderá ser o caso em arte, considerando então que as razões que o levaram a fazer o que ele fez são mais expressivas que *psicanalíticas*. Pois na realidade o educador do menino selvagem e o homem que vive em companhia dos seus queridos mortos, que são dois filmes “de época” e intemporais, dois filmes “litúrgicos”, um que vai ao interior de outrem, outro ao interior de si mesmo, nestes dois filmes, além de mostrar, Truffaut mostrou-se.

Há uma última interpretação possível ao trabalho da personagem no cinema de François Truffaut, talvez a mais excitante, a mais jubilativa, aquela que trabalha o tempo com a particularidade na personagem e no cinema. Para a referir não posso deixar de referir, mais uma vez, o ciclo Antoine Doinel. Esta possibilidade de analisar os filmes de Truffaut, passando pelo ciclo Antoine Doinel, e por conseguinte pelo trabalho dos actores, surge como uma das mais ricas para o entendimento do cinema de Truffaut. Ver estes cinco filmes da série Doinel é atravessar vinte anos da obra de Truffaut. É ter um panorama alargado da sua obra mas também da sua vida na qual retrata, não só as aventuras de uma criança mal amada, de um adolescente mal amado e os seus primeiros anos na vida adulta, como também o do itinerário a de um cineasta. O que torna atraente este cinema e o caso Antoine Doinel é o testemunho de uma construção paralela ao trabalho de cinema, que é proposto todo ao longo da sua obra, como também o reconhecimento que esse ciclo Doinel se inscreve nesse trabalho geral. Esta dupla leitura subentende uma construção que se *estica* no tempo, o que corresponde a um investimento constante e duradouro. Nesta construção temporal François Truffaut põe em cena Antoine Doinel num ciclo de cinco filmes num período de 20 anos. O primeiro filme da saga, foi, na realidade, pensado para ser o primeiro e o ultimo. No entanto *Les 400 coups* foi o início da serie que Truffaut começou por querer negar pelo facto de considerar que poderia dar a impressão de estar a explorar um filão e isto pelo facto do filme ter sido um tremendo sucesso no momento do seu lançamento. No segundo filme, Truffaut, com o constante receio de poder dar a entender de estar a explorar uma receita comercial, propõe um filme curto, ou curta- metragem, onde Antoine Doinel dá a impressão de estar a viver uma “experiência”. Mas este segundo filme; *Antoine et colette*, pode perfeitamente também ser, reconhecendo-se o caracter *explorativo* de Truffaut, um “contraponto” ao filme proposto inicialmente. No terceiro filme da serie; *Baisers volés*, Truffaut propõe-nos um dos seus filmes mais livres, mais *Nouvelle Vague* e mais dedicado à *Nouvelle vague*, razão pela qual a sua ante-estreia

terá sido feita na *Cinémathèque*, com a presença de Henri Langlois. A esse respeito Henri Langlois terá referenciado a Truffaut que não esperasse tanto para mostrar novas aventuras de Doinel e que queria ver aqueles dois jovens do filme casados. É o que vemos em *Domicile conjugal*, filme situado essencialmente em espaços fechados, por oposição ao deambular por Paris, tão típico da *Nouvelle Vague*, que marca *Baisers volés*. Na última aventura, *L'amour en fuite*, Truffaut faz uma espécie de balanço do personagem e insere passagens de todos os outros filmes no próprio filme, que funcionam não, ou menos, como *flash backs* do que sobretudo como notas de rodapé. A relação com Antoine Doinel também se projecta na personagem de Jean-Pierre Léaud. Esta vida própria, de Jean-Pierre Léaud, que escapa de certa maneira a Truffaut, leva-o a incorporá-lo em outros projectos, como por exemplo em *Les deux anglaises et le continent*, filme que nada tem a ver com Doinel, nada tem a ver com a *Nouvelle Vague*, que faz constantemente referência ao cinema mudo, como se pela *redescoberta* do personagem se construísse uma *revelação* e por via de facto uma *apropriação*. Numa segunda incursão pelo cinema de Truffaut, em *La nuit américaine*, Jean-Pierre Léaud representa mais uma vez uma personagem não-doineliana, num filme em que Léaud faz em parte o seu próprio papel de vedeta caprichosa e neurótica. Inversamente, antes mesmo de concluir a série de filmes sobre o personagem que foi o seu *alter ego* e o de Léaud, Truffaut fez uma espécie de apêndice às aventuras de Doinel, num filme em que Doinel não aparece, mas no qual está transporto e que resume de certa forma uma faceta importante deste cineasta resumindo de certa maneira a actividade de Truffaut face ao cinema e à vida, que é: *L'homme qui aimait les femmes...*

Capítulo 4 – A arte

4.1 A Arte de Truffaut

Sobre a arte de Truffaut fica a ideia da história de uma paixão que mergulha as suas raízes numa infância desolada. Pela razão de nunca recuperarmos da nossa infância e isto é particularmente particular em Truffaut, à vida prefere-se o seu reflexo no écran. À sua paixão será subentendida uma ideia de constantes e de ideias fixas, largamente autobiográficas bem para lá do ciclo Antoine Doinel. Por toda a sua vida Truffaut investir-se-á em colmatar as feridas originais, camuflando a sua violência sem trair o que ele foi. Desde *les 400 coups*, ele é “*indéniabement l’enfant de son œuvre*” (Serge Toubiana).

Falando do seu cinema, assim como ele é a criança da sua infância, guardando até sempre esse mesmo *visage aux yeux émerveillés*, aberto sobre o mundo e os outros, mas ocultando inumeráveis segredos, este, faz-se da necessidade da calorosa cooperação entre ele e os outros. A esta cumplicidade, nunca desleal, embebida de um profundo respeito pelo próximo, estará relacionada uma arte cada vez mais presente na primeira pessoa. Esta evolução de trabalho de cinema, muito pessoal, que funde no filme sobre o filme, um Truffaut sobre Truffaut, levam-no a entender o cinema como algo de total. Por esta atitude, o que Truffaut passa cada vez mais a retirar do cinema é o prazer, que é o momento da acção, do fazer cinema, como algo que se funde na sua própria pessoa. É um momento, ou um ponto de não retorno caracterizado por um reconhecimento do que ele chama de amor, de amor pelo cinema...

A sua expressão torna-se cada vez mais natural, assim como se tornam naturais os seus comentários relacionados ao cinema e ao seu futuro. Falando pelo cinema não pode deixar de expressar uma atitude cada vez mais abrangente à qual tudo se reconhece e na qual, a este título e a título de exemplo define o futuro do cinema como sendo “*um filme ainda mais pessoal que um romance individual e autobiográfico, como uma confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas exprimir-se-ão na primeira pessoa e contar-nos-ão o que lhes aconteceu, poderá ser a história dos seus primeiros amores, ou do mais recente, as suas tomadas de consciência face à política, o relato de uma viagem, de uma doença, a passagem pelo serviço militar, um casamento, as primeiras férias e isso será agradável porque será verdadeiro e novo, o filme de amanhã assemelhar-se-á com aquele que o rodou...o filme de amanhã será um acto de amor*”^[43]. Deste sentimento de totalidade e de paixão se vai desenhando um falar sobre o cinema onde Truffaut *fala* dele próprio e de todos, em primeira mão da sua vida mas também da vida de todos. Tenta encontrar nas particularidades da sua expressão uma

maneira de compreender e de aceitar os rigores e os dissabores da vida e o que faz dela aquilo que ela é. É uma arte da qual se extrai qualquer coisa que tem aquela clássica particularidade *de ser sentida como um pensamento individual que é reconhecido por todos* onde de certa maneira pelo exemplo de *um todos* tomam sentido, um pouco à imagem da prática exercida para a realização de filmes, que ele impõe pelo seu conceito de filmes de autor, onde ele reconhece como sendo aquele que: “por detrás dos quais há um pensamento individual, uma ideia de cinema e de estilo, que é executado por todos e pensado por um”^[44].

Deste eterno conflito que marca para sempre, extrai-se então uma alquimia de fazer cinema, resultado de um impacto, típico de alguém que pensava muito. Todo o seu cinema é um cinema sobre o pensar e o sentir, no qual se explora o resultado dos diversos pensamentos sobre as suas pulsões e angustias. Mas, a este respeito, ao propósito do *pensar muito*, coloca-se subitamente a questão da utilização desse *pensar muito*... A este propósito, pergunta-se; como é utilizado esse *pensar muito*, como é que mentalmente Truffaut desencadeia o que quer que seja, qual é a natureza desse *o que quer que seja*, poder-se-á subentender no *o que quer que seja* as razões do seu trabalho?

4.2 A parte técnica

A este porquê do porquê com o porquê da coisa poderá estar associado uma *mecânica*, que opera no *trabalho*. Tratar-se-ia de um método de trabalhar que se terá desenvolvido muito cedo na sua infância e que tem como origem a sedução, a sedução pela *ferramenta* que é o cinema, na qual a este respeito nada haverá de mais verdadeiro para entender este arranque, que de sentir o que ele próprio escreveu sobre o assunto.

Um dia de 1942, impaciente por ver *Les visiteurs du soir*, de Marcel Carné, que passava finalmente ao pé de sua casa, faltou à escola para ver o filme. Nessa mesma noite, uma das suas tias decidiu leva-lo ao cinema e o filme escolhido foi precisamente *Les visiteurs du soir*. Truffaut teve de rever o filme, fingindo estar a descobri-lo com a tia, sem poder revelar que já conhecia a história; “foi precisamente nesse dia que me apercebi até que ponto era fascinante entrar cada vez mais profundamente numa obra admirada ao ponto de aí se poder buscar a ilusão de reviver a sua criação”^[45]. Paralelamente, referindo-se a outra experiência, baseada também na *repetição*, sente

[43] “un film encore plus personnel qu’un roman individuel et autobiographique, comme une confession ou un journal intime. Les jeunes cinéastes s’exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé, cela pourra être l’histoire de leurs premiers amours, ou du plus récent, leurs prise de conscience face à la politique, le récit d’un voyage, d’une maladie, le passage part le service militaire, un mariage, les premières vacances et cela sera plaisant parce que cela sera vrai et neuf, le film de demain ressemblera a celui qui l’a tourné...le film de demain sera un acte d’amour ” in François Truffaut, Arts, 1957

[44] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. Pag : 28

[45] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005. Pag : 16

que a visão repetida de *Le corbeau* teve desta vez outra particularidade: “o filme ilustrava com muita semelhança tudo o que eu via à minha volta, nesse período de guerra e no pós-guerra, com a colaboração, a delação, o mercado negro, o *desenrascanço* e o cinismo. Ver este filme era entrar mais profundamente numa obra, era ver a semelhança entre a realidade e um filme, também nestes movimentos antinómicos, a vida e o écran se confundem, o écran é a vida ” [46]. E a *realidade* tem toda a conveniência em ser vivida em pleno, como tal, desenvolve, à imagem de muitos espectadores cinéfilos, uma atitude de simbiose entre espectador e filme: Muitos cinéfilos atravessaram um período em que não querem ter ninguém entre eles e o filme, o que os levam a se sentarem na primeira fila do cinema, apesar dos inconvenientes que isto pode acarretar, só para não terem a presença de alguém entre eles e o filme” [47]. Muitos revêem-se assim à imagem das suas convicções, dos seus ideais, mas Truffaut “ao contrário dos outros espectadores não se identificava com os heróis heróicos mas sim com as personagens apoucadas e também com todos aqueles que estavam *em falta*”. (Compreende-se então que a obra de Hitchcock, inteiramente dedicada ao medo o tenha seduzido desde o início e depois a de Renoir o tenha sensibilizado para a compreensão) [48].

Revisitar os filmes que já foram vistos tem então para Truffaut, nomeadamente nestes momentos de primeiro contacto com o cinema, várias particularidades de interesse que estimulam o seu apetite por esta matéria. Em primeiro lugar temos o fascínio de *entrar cada vez mais profundamente numa obra admirada ao ponto de aí se poder buscar a ilusão de reviver a sua criação* que o sensibiliza para o prazer de re-imaginar algo que já conheceu, reconhecendo nessa atitude que a criação é importante mas que essa criação se torna sobretudo perceptível pela ilusão da sua re-criação. Este ponto de vista leva-o a considerar a importância do não dito pela ilusão. Para além do prazer do contacto com a criação surge o prazer da construção da ilusão. Graças à sua imaginação, a sua consciência rapidamente encontra matéria para explorar e aplica, ao que vê, o que sente à sua volta. Por este princípio, sobrepõe portanto experiências vividas da sua própria vivência para as rever no filme proposto pelo realizador. É aqui que Truffaut se torna sensível à realidade. Mais do que ser sensível ao aspecto crítico de uma cena filmada pelo realizador, Truffaut é sensível à verdade que a cena retrata. É essa verdade que se torna crítica.

Desta sua infância caótica que se prolonga pela adolescência fica um amor pelo cinema e o desejo de um dia o vir a fazer. Este adolescente *qui ne payait pas de mine* (...) *qui se rongeaît les ongles nerveusement et fumait énormément*, já era capaz,

[46] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o écran”. Seixal, 2005. Pag : 16

[47] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o écran”. Seixal, 2005. Pag : 16

[48] RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o écran”. Seixal, 2005. Pag : 16

quando chega esta altura da adolescência, de falar de cinema durante horas. O fazer cinema, que começou timidamente, quase às escondidas pelo 9mm, veio a tornar-se possível com a criação do *les films du carrosse*. As temáticas propostas pelos filmes, às quais está intrinsecamente relacionado o *personagem*, foram construídas ou podem ser analisadas como obras que trabalham aspectos da sua vida em relação ao que ele chama uma “matriz”, na qual o papel determinante é desempenhado pela mãe. Truffaut, que foi rejeitado pela mãe, sentindo que essa mãe não gostava dele, desenvolveu uma relação ambivalente com a dita mãe, distante, atraente, que compensava com pequenos actos de delinquência e com a cinefilia. Esta matriz cristalizou-se e desenvolveu-se ao longo de toda a sua carreira. Configura-se no par central formado por um rapaz imaturo com uma fixação numa mulher madura e inatingível. Tal estado de coisas é bastante marcado na sua filmografia num ciclo por demais conhecido; o ciclo Antoine Doinel. Por esta via se pode sentir o trabalho das nevroses, nas quais aquele que achava que só se devia fazer cinema se se tiver 40° de febre, utiliza Antoine Doinel, para *aliviar*. É de salientar a noção de *mise en abime* que é particularmente presente neste capítulo da sua obra reforçada pelo diálogo existente entre os filmes da serie. A noção de inacabado, a noção de provisório/definitivo reforça esse sentimento para além dos limites dando a entender um sentimento que se traduz por uma noção que o *cineasta por lá passou*, um pouco à imagem do trabalho, na escrita, como se a prioridade fosse, uma vez mais, aproximar-se o mais possível da inspiração e do acto de fazer...em suma do acto de criação. De acordo com esta *mecânica* pretende-se que Antoine Doinel seja utilizado para ilustrar o sofrimento de Truffaut, mas também Jean-Pierre Léaud não é alheio a este estado de coisas. Consequentemente, se se subentende que Antoine vive o que Truffaut viveu, tal também se torna possível para Jean-Pierre Léaud, assim como também para muitos outros adolescentes. O que se conclui, e que o que transcende esta abordagem é a possibilidade do sofrimento aqui retratado já não ser único ou pessoal (Truffaut), mas sim possível para a maioria, porque divisível, o que o torna mais suportável. Truffaut sublimaria assim o tema, pela sua vivência na qualidade de criança e tentaria, de certa maneira, exorcizar, para curar. No entanto não podemos esquecer que se reconhecermos este procedimento, reconheceremos também que Truffaut tratava o seu trabalho cinematográfico com um pendente autobiográfico, coisa que ele, por esta altura dos seus inícios, nunca reconheceu. Acossado, mais uma vez, e frente a um beco sem saída, por pudor ou vítima do síndrome de *l’homme qui aimait les femmes*, nunca se revelará quanto às razões destas escolhas.

Truffaut defende-se da autobiografia por um princípio que vem de longe. Já na estreia de *les 400 coups* afirmava “*les 400 coups n’est pas un film autobiographique (...)*” ao que, surpreendentemente, comentava: “*Não se fazem filmes a sós e se só tivesse querido por em imagens a minha adolescência, não teria pedido a Marcel*

Moussy de vir colaborar ao cenário e de redigir os diálogos”^[49]. E quando a colaboração de cenaristas não era suficiente utilizava os livros e a literatura para fazer. A razão da *subversão ao género* seria assim um alibi para se posicionar autobiograficamente. E falo de alibi porque com o correr do tempo a sua intransigência a este propósito atenua-se misteriosamente e tal não terá sido negado por Truffaut, como o comenta Suzanne Schiffman, sua principal colaboradora; “*Sempre tive a impressão, e ele mesmo o disse, que François contava tantas coisas sobre ele nas suas adaptações que nos cenários originais. Estar protegido por um livro permite dizer coisas mais pessoais, tenho mesmo vontade de dizer indecentes*”^[50]. Possivelmente a esta mudança de atitude estará a sua predisposição crescente à interpretação do trabalho do cinema. A alusão à autobiografia é assim escamoteada com os mistérios do trabalhar em cinema que reconhecem na criação facetas que não explicam tudo. Um bom exemplo do seu pensamento a este propósito está no entendimento da ideia que teve sobre uma cena do filme *Baisers volés*; “*com os anos que vão passando, penso que esta última cena de baisers volés que foi feita com muita inocência, sem saber eu mesmo o que ela queria dizer, passa a ser como uma chave para quase todas as histórias que eu conto*”^[51].

Mas se de dizer fica a ideia da sua manipulação, como se faz a articulação do discurso que leva a dizer? Não se sabe com rigor como Truffaut começava a trabalhar. Suzanne Schiffman afirma que propunha a Truffaut pequenas notas sobre textos que eram recebidos pela produtora. Quando Truffaut considerava que a ideia valia a pena, respondia, mas, não só com Suzanne ele procedia desta maneira, havia toda uma equipa a quem ele podia responder, e também... a ele próprio. No entanto, estes procedimentos não poderão ser considerados como influências, para Truffaut o projecto vinha sempre dele. Havia sempre um longo período de gestação através do qual Truffaut acumulava notas em dossiers. A cristalização fazia-se muitas vezes “*em torno do desejo de rodar com certos actores, ou novos actores que o teriam sensibilizado, ou por actores com os quais ele já teria rodado mas nos quais ele pressentia que não tinha utilizado todas as potencialidades*”^[52]. Para todos os efeitos, o que acontecia é que *un [beau] jour, il sortait un dossier, classait ses notes et on commençait*”. Por vezes havia também o receio de pegar no assunto tardiamente, ele queria ser o primeiro... O primeiro passo era a ossatura, era necessário ter um princípio, um meio e um fim, depois era questão de

[49] “*On ne fait pas un film tout seul et si je n’avais voulu que mettre en images mon adolescence, je n’aurais pas demandé à Marcel Moussy de venir collaborer au scénario et de rédiger les dialogues*” in *Arts*, 1959, n° 725 P° 3-9

[50] “*j’ai toujours eu l’impression, et lui-même l’a dit, que François racontait autant de choses sur lui dans ses adaptations que dans ses scénarios originaux. Etre protégé par un livre permet de dire des choses plus personnelles, j’ai même envie de dire indécentes.*” in *Les cahiers du cinéma*, Dec 1984, Pag : 51-56

[51] “*avec les années qui passent, je crois que cette dernière scène de Baisers volés qui a été faite avec beaucoup d’innocence, sans savoir moi-même ce qu’elle voulait dire, devient comme une clef pour presque toutes les histoires que je raconte*” in *Cinematographe*, n° 15, 1975 pag : 2-9

[52] “*autour du désir de faire tourner certains acteurs, soit de nouveaux acteurs qui l’auraient touché, soit des acteurs qui avaient déjà travaillé avec lui mais dont il pressentait qu’il n’avait pas utilisé toutes leurs possibilités*” in *Cahier du cinéma*, Dec 1984, pag : 51-56

“alimentar” o projecto. A evolução do texto podia ser longa ou curta (de 4 meses a 1 ano), mas o que era importante era chegar a um momento onde o cenário e os diálogos fossem já bastante claros. O objectivo era de dar aos intérpretes todas as chances de decidir e de tomar uma decisão. Mas nem sempre destas aparentes cumplicidades se nutria o cinema de Truffaut. Se no seio do seu meio, no seu *castelo*, da Rue Robert-Estienne, existia uma colaboração estreita e generosa com os seus colaboradores, o que era um facto é que, como o afirma Eric Rohmer, entre os cineastas da *nouvelle vague*, “a maior parte dos cenaristas têm cada um o seu “fief” e estes fecham-se lá dentro (...) as nossas relações comuns não nos inspiraram. Não há nada nos nossos filmes,...que faça alusão ao que se pôde passar entre nós nessa época” ^[53]. Assim, dos pequenos encontros à volta dos *billards électriques*, se alimentavam pequenas conversas de rua, neste caso de café, sobre os temas do cinema, em territórios muitas vezes neutros, onde estes “chefes de fiefs” se entregavam ao comentário e ao debate.

Debater com os seus *semblables*, debater com os seus colaboradores, tudo era bem-vindo desde que seja possível chegar ao celebre comentário *soyons logiques* o que queria dizer *c’est ça que je veux*. Truffaut, para lá chegar, fazia pender a sua decisão pensando sempre e antes de mais à *ce qui serait sur l’écran*.

Dos seus princípios, que tudo fazem depender, dos quais ele afirmava que “l’adolescence ne laisse un bon souvenir qu’aux adultes ayant mauvaise mémoire” ^[54], fica a imagem de um sentimento que levou a que; como não era amado, amou. Truffaut amou então o cinema. Amou o cinema, porque não havia mais nada, dirão alguns. O que leva a pensar que, para Truffaut, se o seu ambiente tivesse estado sob a influência da *gastronomia* poderia ter sido um bom “chefe de cozinha”, se o seu ambiente tivesse estado sob a influência do desporto poderia ter sido um bom desportista, etc... mas, ter-se-ia ele interessado por gastronomia, por desporto? O amante das *sandwichs* que nunca gostou de correr e tinha horror da água nunca poderia ter sido nem uma coisa nem outra porque não amava nem uma coisa nem outra. Não restam dúvidas que se Truffaut se interessou por cinema é porque só podia ter sido mesmo por cinema, resta-nos esclarecer se Truffaut teria feito o que fez se o seu meio social tivesse sido outro que aquele que foi. Teria ele amado o cinema se o seu meio familiar tivesse sido diferente? Teria ele amado o cinema se o seu meio social tivesse sido diferente? Certamente que o amor pelo cinema não teria sido diferente, no entanto o seu trabalho teria sido certamente diferente, o que nos leva a concluir que há qualquer coisa de importante, que caracteriza o trabalho artístico, para além do *amor pelo cinema*. À ficção da realidade é

[53] “la plupart des metteurs en scène ont chacun leur “fief” et ils s’y enferment” (...) “nos rapports communs ne nous ont pas inspirés. Il n’y a rien dans nos films,...qui fasse allusion à ce qui a pu se passer entre nous à cette période” in *Cahier du cinéma*, Dec 1984, pag : 51-56

[54] *Arts*, 1959 n° 725 Pag: 3-9

de certa maneira chamada a realidade. A realidade, o real, o presente, é esse *qualquer coisa* a que Truffaut não pode fugir e ao qual ele tem que demonstrar a sua justificação. E esse presente pode ser feito de amor e ódio, de *insatisfações* como de satisfações, de amor pela mãe como de rejeição pela escola... Simplificando um pouco as coisas poderemos chamar esse meio de: “emocional”, e caracteriza-lo por uma palavra que o caracteriza: ”amor”. Haverá então uma dupla *étincelle* do *amor* que o levou pelos caminhos que explorou; há um amor que será sempre amor, e que qualquer que seja a sua “situação” será sempre amor e o mesmo amor, estamos a falar do amor pelo cinema, e, um *amor* que também é amor, mas que se altera em função da sua “situação”, estamos a falar do seu meio. Destes dois se compreende que é o segundo que permitiu a Truffaut fazer o que fez, o que leva a concluir que o segundo é mais importante que o primeiro... Ideias de amor diferentes, gostos de amor diferentes, diferentes tipos de ideias, que nos levam a concluir que ao *como não era amado, amou*, estará essencialmente reconhecido o “porque não era amado, amou”. E a palavra “porque” reverte-se de um particular significado porque justifica que há uma razão para a *acção* de Truffaut.

Com esta pequena conclusão, que se relaciona com o “como” e com o “porquê”, chegamos a qualquer coisa que não estará muito longe de algo de fundamental. Este pequeno “Eureka” que precioso será, mesmo que demasiado imbuído em *particularidades técnicas*, que de certa maneira pouco interessam à Arte, muito se aproxima no entanto de uma Arte de Truffaut na qual se constata a evidência de um elemento motor. Este elemento, este mecanismo, que identificaremos como reacção, e razão da reacção, ilustrado pelos *comportamentos amorosos*, será não o resultado da Arte de Truffaut, mas sim da de um mecanismo a partir do qual a Arte de Truffaut se expressa.

Temos assim identificado uma *maneira de fazer*, a partir da qual se faz Arte. E no caso de Truffaut, se for questão de falar da sua Arte, teremos uma Arte caracterizada por um *princípio de reacção e razão da reacção* que fala da relação entre ele e os outros, entre ele e as mulheres, do mistério da mulher, da fragilidade do homem, das tensões e das angústias inerentes à existência humana. Parafraseando este estado de alma e utilizando para tal o que a este respeito comentava Jean Luc Godard; aquele que sabia tão bem reescrever a vida em imagens e que chegará ao ponto de dizer que “preferia o reflexo da vida à vida ela própria”, terá morrido de ter demasiado amado o cinema? Morto por ter demasiado tentado de *mettre la mort en fuite* filmando “*de la beauté mais sans en avoir l’air ou en n’ayant l’air de rien*”.

Capítulo 5 – O retirar

5.1 O que se pode retirar de Truffaut para a compreensão da Arte.

À exploração da questão: *o que se pode retirar de Truffaut para a compreensão da Arte*, sou levado, quase por inércia e tendo em conta o que já foi abordado, a encaminhar-me por uma via que será forçosamente a de reconhecer uma Arte, de Truffaut, dependente, não do *como não era amado, amou*, mas sim do “*porque não era amado, amou*”. Porque, se ficarmos pelo “como”, sem querer ser levado a pensar que uma aplicação da Arte pela Arte seria a de torna-nos Truffaut, fica-me a ideia de estar a encaminhar o leitor para algo de semelhante a um *leurre*. Seria como se tudo o que foi dito anteriormente não fosse mais, afinal, que um falso caminho para o entendimento do problema, tendo em conta que a solução ao problema parece estar antes do início do que foi dito ou noutra sítio bem diferente...

Posso também querer dar a conhecer não a *maneira como lá cheguei*, questionando ou pondo à prova um percurso que seria preestabelecido, mas sim que outra coisa qualquer é mais importante, um tanto ou quanto como se toda a caminhada pelo universo de Truffaut, pelo trabalho de Truffaut, pelo seu cinema, não fosse mais que uma miragem, que nos dá, é certo, uma análise detalhada da particularidade que é Truffaut, das particularidades do seu cinema, da virtuosidade do seu cinema, mas que serviria sobretudo para dar a entender que o que se procura se iria encontrar por entre essas particularidades...

Ou seja, o que se quer evitar é reconhecer em toda essa massa relativa a todo o trabalho de Truffaut, que é o seu cinema, que poderemos reconhecer como qualquer coisa produzida por uma imagem, que se materializa num *bloco*, sólido, qualquer coisa que; só vive só. E isto é fácil de evitar tendo em conta que facilmente imaginamos que esse *bloco*, que impossivelmente deverá viver só, deve, moldado pelas influências, depender do *movimento* a que está sujeito. E este *movimento* a que está sujeito não é mais que toda a massa de informação relativa a todo o conjunto de características, que ora são de ordem *relacional* entre o seu cinema e ele próprio, ora entre ele próprio e o seu meio. Assim se pode concluir que, só e apenas pela via da análise do *bloco* não se estará a ter em conta *todo o trabalho*. *Todo o trabalho* terá que ser analisado pelo *bloco* e pelo *movimento* que o anima, fazendo depender as características do *bloco* pelo *movimento que o anima*, dando assim ao *movimento* a característica essencial ao *trabalho* de Truffaut. E é tanto assim que só se reconhecerá assim Truffaut. Isto porque a esse *movimento* só pode estar relacionado algo que o caracteriza profundamente; o seu *pensamento*. O *pensamento*, ou o pensar, que melhor aqui será identificado por acção,

alguns dirão reacção, poderá de certa maneira dar a concluir que o *trabalho de Truffaut* não poderia ter existido se Truffaut tivesse ficado *inerte*. Assim surge a possibilidade de tentar entender o *trabalho* de Truffaut procurando *um pouco ao lado*, considerando assim, e reiterando o sentido da minha ideia inicial, como sendo a de não se pretender por em causa a importância do que foi encontrado *pelo caminho* mas pretendendo sim considerar que o que ela propõe é que o *todo Truffaut*, caracterizado por um conjunto de características típicas de um *trabalho artístico*, abrangem características que não estarão propriamente no sitio onde as esperamos poder encontrar...

Deste discurso realça-se a introdução de um ponto que é capital no universo da actividade artística de Truffaut; o tal *trabalho artístico*. Entender com a clareza que se deve o sentido de tal afirmação é pressupor que o *trabalho artístico* de um artista é uma actividade que desenvolve um *trabalho*, de manipulação, mas que é sobretudo tributário de um *movimento*, ou seja de uma reacção e que é essa reacção que está na origem desse próprio *trabalho*, fazendo assim jus ao clássico pressuposto que pretende que a qualquer *trabalho artístico* está relacionada uma reacção do artista ao seu meio, que pode ser política, económica, social, cultural, etc...

Este último parágrafo incorpora dentro de si próprio o que se poderia esperar do que se procura quando nos questionamos sobre *o que se pode retirar de Truffaut para a compreensão da Arte*. No entanto somos tentados em sondar um pouco mais além, mais que não seja para tentar compreender através de quais mecanismos se pode concluir tais princípios...

Indo então mais além e considerando o “clássico pressuposto” ao qual a nossa razão terá que refletir, mas considerando a estratégia de entendimento já mencionada, caracterizada pela *teoria do bloco*, poderemos aferir com algum rigor que ao *bloco* caracterizado pelo *trabalho* foi *confrontado a particularidade do meio*, para de aí emergir a importância do *movimento*. No entanto, a esta reacção observa-se sobretudo que é a *particularidade do meio* que realçou a importância do *movimento*. E a importância do *movimento* é tal, assim como a sua natureza é de tal maneira diferente da do *trabalho*, que é incentivada a sua identificação a qualquer coisa, que, mais uma vez, se assemelha a um *bloco*. Mas, este *surgimento de um outro bloco* pressupõe que a um está relacionado o outro, mas que o outro surgiu do primeiro por operacionalização de qualquer coisa que o permitiu. Houve qualquer coisa, talvez fricção, que provocou o aparecimento do outro por esta fricção. Houve qualquer coisa que provocou a dependência de um pelo outro que estrutura o caminho do pensamento que nos levou a *imaginar tal coisa*. O *imaginar tal coisa* tem aqui a sua particularidade, não na inovação

da invenção destas noções, estas já foram referidas como *clássicas*, mas sim pela maneira como elas se relacionam e *trabalham* umas com as outras. Ou seja, se imaginamos assim é porque sentimos a necessidade de desvendar, se queremos desvendar é porque qualquer coisa está escondida, e se qualquer coisa está escondida é porque ela requer ser *encontrada*. Por esta “manipulação de *blocos*”, nos encaminhamos então para um campo ordenado por determinadas características, características essas reconhecidas como típicas do campo da *ideia*. Este caminhar por um percurso que explora a *ideia* está forçosamente dependente de uma manipulação que não pode menosprezar o entendimento do *como funciona a ideia*. Este pensamento, próprio da constituição da *ideia*, organiza a *ideia* fazendo-a interagir com coisas, *talvez por fricção*, reconhecendo desta forma o surgimento de outras coisas; *ideias*; *conhecimento*. Há por aqui uma organização em função de estímulos, que se articulam por sobreposições, ou manipulações, das quais se produz a reacção, induzida pela *contiguidade*...

Mas se abordamos estas particularidades do funcionamento da *ideia* é sobretudo para compreender um mecanismo que está subjacente ao que foi praticado e que produziu os resultados propostos. Já concluímos que ao *bloco* caracterizado pelo *trabalho* foi *justaposto a particularidade do meio*. E foi a particularidade do meio que realçou a importância do *movimento* reconhecendo-o como *bloco*. O investimento no conhecimento surge então de um investimento de *fora*, de *longe*, que se aproxima, em direcção a qualquer coisa que poderá ser identificado como um *bloco*, que se deverá manipular, para dessa manipulação poder fazer surgir qualquer coisa. Há então um “primeiro resultado”, válido ou não para a investigação, mas que certifica resultados por intermédio de um determinado método de proceder. Assim se pode concluir que uma “análise” começa pela análise do meio ambiente da coisa, contrariamente ao que se poderá propor, como sendo o de analisar a coisa por si só. Temos assim um esquema metodológico, talvez um pouco contrário ao habitual, que tende, talvez, a começar pelo *fim*.

Falando desta forma, da *ideia*, das *coisas*, e tendo em consideração que para compreender *o que se pode retirar de Truffaut para o entendimento da Arte* será necessário começar por *como é que tudo começa*, somos forçados de partir de um sítio onde a coisa não seja tangível, de preferência inexistente, ou seja, o mais longe possível da coisa... Compreender *como é que tudo começa* passa assim por ser dependente de um movimento de aproximação à coisa e como a coisa é de Truffaut, igual será dizer de Truffaut ele próprio. O movimento que se requer começa assim por uma aproximação vaga, quase que ao acaso, até ser palpável um reconhecimento de Truffaut, até ser reconhecível qualquer coisa da sua presença, que poderá muito naturalmente evidenciar-se por generalidades, que poderão ser de certa maneira banais. De lá poder-se-á

retroceder caminho, até ao ponto pretendido que fornece pistas para a compreensão do movimento, ou da *compreensão do itinerário*. Mas, o *até ao ponto* não poderá ser entendido como o ponto zero do movimento, mas sim o ponto zero da nossa atenção, o que levanta a possibilidade de poder existir vários pontos zeros bem para lá da nossa atenção ou mesmo também bem para cá da nossa atenção, levando assim a considerar os riscos e os problemas que há de andar para trás, de costas voltadas para o sitio para onde se quer ir... Este estado de coisas levanta o problema da *certeza do sentido certo*. De certa maneira, esta técnica de entendimento reflecte que apenas se conhece o que está para trás e reconhece nesse para trás o sitio para onde estamos virados o que faz da parte da frente qualquer coisa que só passamos a conhecer quando a ultrapassamos. Então como ter a certeza que *vamos pelo caminho certo*? Como saber que o sentido é o mais correcto? Esta busca pelo sentido certo poderá reconhecer como certezas uma correlação de um aumento do grau de *autenticidade* pelo caminho que se vai descobrindo *ao contrário*. Ou seja e porque seguimos um caminho exploratório, este *andar para trás* tem que imaginar pistas, aleatórias, que poderão ser consideradas se o grau de *autenticidade* for aumentando ^[55].

Caminhando então *para trás* e correndo portanto o risco de não parar no sitio certo, recuando cada vez mais e reconhecendo nesse caminhar o reconhecimento de uma *autenticidade* crescente, chega-se a um nível vizinho a aquilo que poderemos chamar: a boca do sifão. Esta *boca de sifão*, que nos fez viajar no tempo de vida de Truffaut com o tempo de vida do seu cinema aproximar-se-á à *compreensão do itinerário* e ao *como é que tudo começa* e ao *quais são os motores da coisa*, por um método de trabalhar que se desenvolveu muito cedo e que tem como origem a sedução, a sedução pela *ferramenta* do cinema. A este porquê do porquê com o porquê da coisa poderá estar associado uma *mecânica*, que opera no *trabalho*, das quais uma das mais conhecidas no trabalho de Truffaut poderá ser o celebre *mise en abime*.

Esta queda para o abismo não pode no entanto ser identificada como a característica da arte. Ela revela um método de trabalho em artes, relacionado com o trabalho da imagem, que evidencia uma relevância para o trato de *strates* ou camadas das coisas, que potencia um entendimento do que poderá ser a “essência” da arte: o “criativo”, ou “criação”. De uma maneira geral, poder-se-á depreender, que esta linha de pensamento se relaciona com o “criativo” e por conseguinte, fazendo jus a este sentido da ideia, com a sua *natureza*. Este sentido da ideia poderá também por em evidência do que é feito o local de onde *tudo parte*. De certa maneira, o trabalho artístico põe em evidência que esse local de onde tudo parte está perto de ser o *todo* ou o *total*.

Surge assim uma tendência para entender que o trabalho artístico se *estrutura* pelo irromper desse *total*. Esta queda sentida como vertiginosa pré-supõe uma direcção

[55] GAILLOT, Bernard-André – “Arts Plastiques”. France, PUF, 2012. Pag. 80-82

para o *conhecimento*, na qual se sente que quanto mais perto estivermos do fim da queda mais perto estaremos do todo o conhecimento.

O que pode parecer paradoxal neste tipo de situação é que o trabalho em arte, vem, pelo contrário, do nada. De acordo com o que nos diz um escritor, a “criação” procede a mecanismos muito específicos; “*para começar a trabalhar necessito de ter a cabeça vazia, não pensar em nada, qualquer pequena coisa é suficiente para começar a trabalhar; pode ser o comentário de um cliente de supermercado com quem comento o preço de um artigo; pode ser o comentário de um revisor de bilhetes do metro, qualquer coisa de insignificante pode ser o motor para começar a imaginar uma história...*”^[56]. Esta necessidade do *néant*, transforma aparentemente a *queda para o abismo* para a *queda para o nada*, mas o que poderá parecer mais acertado considerar é o facto de partir do princípio que para fazer surgir qualquer coisa é necessário o nada, o que faz concluir que é *qualquer coisa* que *vem ter connosco* e não o contrário.

Esta contradição tem tudo de enigmático. O mistério pelo qual o acesso ao conhecimento *total* poderá ser *accionado* a partir do *nada* torna perplexa qualquer consciência que enverede por esta via de entendimento, ao ponto de considerar que a realidade ou o conceito de realidade não é propriamente aquele que se pensa...

Mas voltando ao nosso conceito de realidade de Truffaut, que esse é real e bem real. Na hipótese de ter saído na paragem certa, o mais perto possível do *néant*, o que concluir então de *o que se pode retirar de Truffaut para a compreensão da Arte?* Para além de particularidades que, pelo discurso, foram tendo, cada vez mais, características que são tendencialmente técnicas, que para alguns pouco terão a ver com Arte, mas que foram surgindo com alguma insistência, possivelmente pelas razões que já iremos abordar, teremos, se tivermos em conta interpretações que fazem referência ao *trabalho* de Truffaut, para além de uma *mise en abime* ou de um a manipulação de *strates*, umas *particularidades*, que só são validas pelo facto de existir *movimento*. O *trabalho* é assim real com um *movimento*, do qual surge a *reação*. Para a compreensão da Arte será assim fundamental compreender *movimentos reactivos* que por demais se farão valer por maneiras de fazer que têm o seu início no *eu*. Em síntese, o que cunha o trabalho artístico é então qualquer coisa que começa *cá dentro*,...e não *cá fora*.

Para *o que se pode retirar de Truffaut para a compreensão da Arte* fica então claro um *mecanismo essencial* sem o qual nada é possível. No entanto ainda se pode colocar a questão de se saber se apenas e só Truffaut actua desta forma. Pelo que foi

[56] “*pour commencer un travail il me faut avoir la tête vide, ne penser a rien, n’importe quel petite chose est suffisante pour commencer a travailler; cela peut être le commentaire d’un client de supermarché avec qui je discute du prix d’un article ; cela peut être le commentaire d’un contrôleur de ticket de train, n’importe quoi d’insignifiant peut être le moteur pour commencer à imaginer une histoire...*” in *L’enlèvement de Michel Houellebecq*, 2013

mencionado no primeiro capítulo, somos levados a pensar que qualquer outro artista procederá de igual forma, o que remete esta constatação à evidência da possibilidade da *duplicação* destes mecanismos. Ou seja, a mecânica aparece como *universal*, e é essencial para a produção da Arte.

Assim, se esta maneira de entender a Arte é aparentemente a melhor maneira de a entender, torna-se necessário compreender como se faz a *produção da Arte*. Ou seja, se até ao momento se compreendeu que a Arte dependia de um movimento reactivo, de *cá dentro*, falta compreender como se faz esse movimento a partir do *cá dentro*. E isto requiere o aprofundamento das tais questões técnicas, que induzem a investigação pela via do reconhecimento de mecanismos que caracterizem uma mecânica própria. Esta observação, de mecanismos que caracterizem o trabalho em Artes, que terão que ser reconhecidos como *universais*, necessitaram de ser, por força desta evidência, potencialmente *reproduzíveis*...

Mas, à razão desta procura, por métodos que se ressentem como próprios dum *reproduzir*, está sobretudo subjacente uma evidência. Se esta exploração pelo *reproduzir*, que leva ao entendimento do *fazer*, que dá fatalmente origem ao *domínio* desse *fazer* pela *demonstração* do *reproduzir*, está relacionada uma demonstração que para ser valida demonstre a sua capacidade de *aplicação*, acabando por ser desta forma a prova da validade do método, *certificando*, também é verdade que não está escondido o facto, que, à razão desta procura, está, aqui sim, subjacente, uma outra evidência que estipula que para que este conceito de Arte tenha um aproveitamento, neste caso para a Educação Artística, é necessário que ele possa ser o que é necessário que ele seja para uma correcta actividade da Educação Artística; ser derivado e articulado por força de um conceito de ensino...

Sem grandes rodeios e evitando complexidades que se querem evitar, poderemos afirmar com alguma concisão que se queremos certificar é para garantir o *aproveitamento*, para a Arte, como para o seu ensino, como também para a Educação Artística. Compreenda-se assim que se se propõe à exploração este caminho, que pode ser interpretado por uma ideia à qual se cor o risco de se reconhecer o facto de se insistir em demasia, esta é derivada essencialmente pelo facto da sua aplicação ter como alvo a Educação Artística. Dentro desta filosofia de entendimento está então latente uma necessidade de *entender desta forma*, por forma a *formar desta forma*. Torna-se então necessário descobrir se se pode *ensinar esta forma*, por forma a compreender *como se ensina esta forma*, por forma a se *poder ensinar desta forma*, para garantir a *capacidade de utilização*, que terá fatalmente como resultado um desenvolvimento próprio de um *método de ensino*. E, por curioso que possa afinal já não parecer, tal hipotético ensino poderá ter influência num *certo conceito de Arte*, alterando os seus conceitos, reverberando, como já foi aludido, a sua importância na Educação Artística,

possibilitando assim, quem sabe, em princípio, contribuir para o afastamento das já referidas *insatisfações*,

Vamos então dar um salto em frente e procurar compreender se tal é possível. Se tal proposta for válida, a nossa investigação prosseguirá então por um caminho que constará em analisar estes mecanismos de produção da Arte por forma a tentar compreender se esses mecanismos podem ser *ensinados*...

5.2 O que se pode retirar de Truffaut para o ensino em Artes

Para abordar *o que se pode retirar de Truffaut para o ensino em Artes* propomos voltar a nossa célebre *teoria dos blocos*. Já concluímos que o *trabalho artístico* pode ser tributário de zonas de actividade bem específicas. A uma das zonas que poderá ser sumariamente entendida como a do *bloco*, talvez a mais voluminosa, aquela que contém mais coisas, será a que é caracterizada por tudo aquilo que poderá ser a *produção*, aquilo que é conotado com o fazer e o que foi feito, e, depois, poderá haver outra zona, que poderá ser sumariamente entendida com a que justifica a existência do *bloco*, aquilo que lhe dá a sua razão de ser e que possibilitou a dita *produção*. Assim ao *trabalho artístico* poderemos atribuir uma zona que directamente se relaciona com a *produção* que poderá ser reconhecida como a do *trabalho* e outra zona que justifica o desenvolvimento do *trabalho* como sendo uma zona relacionada à razão de ser do *trabalho*, ao resultado da reacção, à vontade de dizer e de falar, reconhecida como algo que está à imagem de qualquer coisa como: “comunicação”...

No entanto as coisas não serão assim tão simples. A estas massas difusas evocadas por *zonas*, que se aglomeram ou que se aglutinam, ou muito simplesmente que se justapõem, dificilmente se parecem reconhecer funções bem definidas. Pois na verdade, quando aprofundamos estas realidades referentes às definições das funções dos *blocos* ou dos *não blocos*, das “comunicações”, dos *trabalhos*, difícil se torna reconhecer o que a um diz respeito e o que a outro diz respeito. As questões poderão ser várias; como poderemos estabelecer que o *trabalho* acaba aqui para imediatamente depois começar a comunicação? Ou: Onde acaba a comunicação para começar o *trabalho*? A *produção* começa quando o *trabalho* acaba ou esta precede a “comunicação”?... As questões são múltiplas, vagas e também complexas, mas o que se pode afirmar com toda a certeza é que de entre todos estes corpos, “comunicações” e *blocos*, ou mais qualquer coisa que seja, existe um contraste entre um corpo, que pretende ser o tal *bloco*, enorme, desmesurado, descomunal e outro, que pretende ser essa coisinha que parece ser pequenina, quase que insignificante, irrisória que é a “comunicação”. E o que é particularmente interessante é que este contraste é particularmente relevante.

Este investimento pela compreensão da *relevância das zonas*, este investimento nesta matéria que é a da identificação das zonas referentes ao *trabalho artístico*, pode portanto, não obstante a sua relevância, estender-se até ao infinito sem se ser esclarecedor quanto às funções destas ditas áreas ou zonas. Poderemos dividir e subdividir, fracturar e re-fracturar, zonas, áreas e coisas, sem que na realidade se consiga reflectir a exacta composição de cada coisa... Mas na realidade, o que transparece com esta atitude é que quanto mais nos queremos esforçar por dar explicações, mais essas explicações nos parecem fugir. Parece também haver uma secreta necessidade de fugir a uma compreensão por esta via, como se uma compreensão por esta via; da divisão, da fracturação, da re-fracturação, poria em risco um desnaturar da coisa propriamente dita. Então porquê puxar por um lado quando o outro lado parece ser o mais propício, porquê insistir numa atitude *de identificação de zonas*, como é preconizado, quando o contrário parece ser o indicado. Este comportamento que pode ser encarado como o de *tourner autour du pôt*, no qual se sabe o que se procura sem se querer encontrar o que se procura, sem se querer chegar ao dito sitio que bem se conhece, pretende ser uma atitude que permite qualquer coisa como uma localização destas ditas áreas, como se tal fosse necessário, para poder imaginar uma hipotética função, é certo, mas esta atitude do discurso, esta persistência em encontrar uma relação, bem distinta ou não, entre estas supostas duas zonas, escondem uma vontade de produzir uma coisa, que é afinal um modelo que permita qualquer coisa como a *reprodução*. Estas duas zonas, que estão na realidade interligadas, tornam-se assim mais límpidas, mais lisíveis e mais aptas a integrar um discurso que seja, por assim dizer, pedagógico. Muda-se assim de escala, muda-se assim de atmosfera, mergulha-se numa cultura de sistema de análise, do como e do porquê, ao que não está alheio uma certa nostalgia de *jardim de infância*, na qual a zona reconhecida como a do *trabalho* passa por exemplo a ser reconhecida como a do *como* e a zona reconhecida como a da razão do *trabalho* ou a da “comunicação” passa a ser reconhecida como a do *porquê*.

Chegamos assim a um jogo, a um jogo do *como* e do *porquê*, no qual se vai basear a interpretação do que se vai poder retirar *de Truffaut para o ensino em artes*. A este jogo, se assim o podemos entender como tal, surge naturalmente uma questão, a questão, que de certa maneira já terá sido aludida no parágrafo anterior, aquela que questiona a importância entre o *como* e o *porquê*, mas que se transforma, por força do objectivo pretendido, na pertinência pela prioridade das suas abordagens. Ou seja, para imaginar um *método de reprodução*, qual será, destas áreas que supostamente são as mais relevantes, a área prioritária a abordar para um método que sirva para a *reprodução*: a do *como* ou a do *porquê*? Começar por abordar o *como* sem ter em consideração o *porquê* parece sem sentido, abordar o *porquê* sem considerar o *como* não

tem nexo. Poderemos também imaginar outras conexões como por exemplo a de abordar um *como* através de um *porquê* ou de um *porquê* através de um *como*... No entanto, tendo em consideração o que já foi comentado, a solução que parece mais adequada parece ser a de abordar o *como* através do *porquê* tendo em conta que o trabalho artístico se desencadeia pela reacção, do *porquê*. Estes tópicos estarão então dependentes de uma abordagem do *como* através do *porquê* e esta particularidade do movimento do *como* sobre o *porquê* tem toda a sua importância porque justifica que o *trabalho artístico* exerce um movimento que vai afinal de contas *de dentro para fora*...

Antes de continuar com o nosso discurso, antes de dar mais um passo ao encontro do que se expõe, convirá referir um pequeno detalhe que com o andar do discurso se avizinha como pertinente:

A direcção do discurso tomado até ao momento satisfaz necessidades de carácter geral no que respeita ao entendimento do que se entende por actividade artística e mais concretamente por *trabalho artístico*. No entanto com a especificação que se adivinha, urge agora abrir um pequeno parêntese para estabelecer um alvo ao qual esta abordagem se irá referir. A actividade artística, pela sua definição, abrange várias áreas de actividade; da música, passando pelo teatro, o vídeo, as duas dimensões e evidentemente, as três dimensões, sem esquecer a literatura, as *performances*, as instalações, etc... Todas estas áreas são tantas mais áreas às quais este estudo se poderá referir prevendo-se assim que os resultados do dito poderão ser válidos para qualquer uma destas áreas. No entanto, tenho a considerar algumas particularidades que fazem clivar este estudo para uma área bem específica. Em primeiro lugar, este estudo será apresentado a uma instituição de ensino em artes da imagem e em segundo lugar tenho a considerar a sedução que exerce em mim o trabalho da imagem. Assim sendo, com a dita *especificação que se adivinha*, se necessidade haverá de concentrar este estudo numa determinada área para de aí melhor compreender o que é explorado, é sem surpresas que se imagina um prolongamento deste estudo pelas artes da imagem, fazendo dessa o centro do alvo ao qual este estudo se irá a partir de agora projectar.

Fechando este breve parágrafo e continuando com o nosso rumo, poderemos resumir e sem estar muito longe da verdade, que, se o *trabalho artístico* é um *trabalho* que implica um reconhecimento de um *porquê* articulado a um *como*, que reconhece uma base caracterizada por uma reacção, típica de um emitir ou emissão, é porque é um trabalho que caracteriza um movimento que vai *de dentro para fora*. Poderemos então concluir, ficando no entanto esta conclusão sujeita a verificação, que é *cá dentro* que começamos a trabalhar, e não *cá fora*. No entanto este *e não cá fora* não estará totalmente correcto. Como já o podemos verificar, se é verdade que o *trabalho* realizado

com a imagem começa *cá dentro*, é sobretudo verdade que esse só se começa a traduzir, mas pela imagem e isso é que é importante, quando se começa a trabalhar de dentro, *de dentro para fora*, estando ele sujeito ao *cá fora*...sendo o *cá fora* o tal contexto político, económico, social, etc...

Desta estratégia de imaginar um funcionamento de um *trabalho artístico*, pelo qual se possa depreender um procedimento que permita *reproduzir*, fica também a ideia da produção de um meio de fazer arte. Mas se esse for o objectivo convirá ter em conta que esse alvo que é a arte, como já o podemos observar, pela sua natureza, por muito que se possa tentar definir o seu conceito, por muito que se possa investigar a sua essência, por muito que as investigações que tenham por objectivo de a caracterizar sejam vivas, ricas e complexas, a arte, nunca será mais do que qualquer coisa de impalpável... A arte será sempre qualquer coisa que surge por investimento em qualquer coisa que será *sentida pela sua passagem*. A arte é por assim dizer um *resultado*. E esse *resultado*, compreendendo-se as implicações de tal constatação, à evidência da natureza do *trabalho artístico*, aparece como algo de incoerente a ensinar...pelas razões que serão por demais evidentes. O que fica subjacente a tal ideia é que a arte, por assim dizer, não se poderá então ensinar, a arte é um fim em si, ficando assim o seu acesso só possível a um ensino sim, mas de um processo que *permita lá chegar*...

Esta conclusão que sem surpresas remete o ensino da arte para um ensino de um *método para lá chegar* facilmente reconhece que um ensino de arte não será então um ensino de arte propriamente dito. Passará antes por um ensino de *fazer arte* o que projecta este tipo de ensino para a sensibilização de mecanismos que permitiriam chegar à arte. Em consequência, um ensino deste tipo não garante sistematicamente que a aplicação dos métodos por ele solicitados sejam uma garantia que permita aceder à arte. É também um sistema que não garante que um artista que o tenha utilizado anteriormente com sucesso, obtenha sempre o mesmo sucesso, mas é uma via, que potência a sua produção e a sua eclosão...

Ficando estabelecido que *ensinar arte é ensinar a fazer arte*, sente-se que a sua abordagem passará pela sensibilização ao *fazer arte* desenvolvendo mecanismos que permitam articular o *como* e o *porquê*. Este fazer arte e portanto ensinar arte, poderá estar associado ao termo *formar arte*. *Formar arte* corresponderá ao *pôr em forma, materializar*, neste caso o que se fez pelo *como* e reconhecendo a razão do *porquê*, num movimento que, nunca será por demais lembrar, será *de dentro para fora*. *Materializar o que se fez pelo como e pelo porquê* corresponderia a *materializar* o pensamento. Este pensamento, pela natureza do trabalho que é subentendido, pode tomar todo o tipo de formas, mas sobretudo, é testemunho de um mecanismo que reconhece ao praticante deste método a capacidade de *criar a imagem*.

À capacidade de formar, materializando o que se faz, pela capacidade de *criar*, está relacionada uma ideia de fazer, de fazer existir o que se pretende, *deformando* o que pretendemos trabalhar, por forma a considerar essa deformação como potencialmente *permanente*, ou seja sem a possibilidade de ser *quebrada*. Esta qualidade da matéria é aquela que permite à matéria tomar *diversas formas*. Mas, essas diversas formas, que a matéria pode tomar, reconhece na sua forma final a matéria inicial. Ou seja a *evolução* da matéria é ressentida no trabalho, pelo trabalho, e é caracterizada pela suavidade da sua transformação. Didacticamente, esta evolução da forma e da matéria é reconhecida por uma capacidade da matéria, à qual se dá o nome de “*plástica*”. Por alusão a esta *matéria*, poderemos pensar que o ensino que aplica esta ideia do plástico poderá assim ser chamado *ensino do plástico*, que por analogia produz a *arte do plástico*, ou *arte plasticista*, ou *artes da maleabilidade*, ou *plasticidade*, mas o que mais correntemente se subentende a esta realidade é que esta alusão às características *plásticas* deste ensino se reconhece num termo: as Artes Plásticas^[57]. As Artes Plásticas, que colocam o seu centro de gravidade no acto de fazer consideram assim o artista como um *plástico*. Ser *plástico* seria manipular, neste caso a imagem, para os objectivos que já enumeramos. O artista passa a ser assim artista quando ascende à arte, não deixando no entanto de ser um manipulador do *plástico* para ter que lá chegar, ou seja; um *plasticista*, termo que ao convir virá a ser empregue para identificar a partir de agora, neste estudo, as praticantes das Artes Plásticas.

Chegamos assim a um patamar, que, mesmo que sem grandes alusões a Truffaut, desse se poderá considerar que por muito distante que pareça estar de um contacto com o referido autor, dele não se poderá dizer que nele não se reveja o seu *espírito*. Propõe-se assim, não sem prescindir da importância que tem Truffaut, de sondar este modelo de ensino, por forma a circunscrever assim as suas características, que, por força das evidências, não poderão estar muito longe de *o que se pode retirar de Truffaut para o ensino em Artes*.

Retomando o nosso rumo pelos trilhos que se foram traçando, fica por abordar uma particularidade deste *trabalho artístico* que terá toda a sua importância tendo em conta que, testemunha, e deverá testemunhar, da *capacidade de criar a imagem*. Ao *trabalho artístico* reconhece-se a necessidade, mas sobretudo, a *vontade* de formar. Por outras palavras esta *vontade de formar* testemunha de uma consciência pelo fazer, o que nos leva a concluir que a qualquer trabalho artístico, a qualquer trabalho em Artes Plásticas, estará presente um reconhecimento da consciência de *formar*. Teremos então, para além de uma característica técnica de *formar*, um acompanhamento consciente que testemunha de uma

[57] GAILLOT, Bernard-André – “Arts Plastiques”. France, PUF, 2012. Pag. 57-58

característica técnica de *formar*, um acompanhamento consciente que testemunha de uma vontade de *fazer*. Uma não pode existir sem a outra. Ou seja e por outras palavras, o plasticista necessitará, para qualquer trabalho de plasticidade, de *fazer* e de explicar porquê que fez o que fez ^[581].

Esta particularidade que impõe ao plasticista necessitar de explicar o que fez para justificar o que faz pode ser comparada à zona ou ao *bloco* de aquilo a que chamámos mais atrás a “comunicação”. No entanto esta particularidade apenas é necessária para justificar que o *trabalho* é consciente. O que de aí advém, como consequências para o ensino das Artes Plásticas, é o de uma divisão, mais uma, de aquilo que é o *trabalho*. A este *trabalho*, área relacionada com a manipulação da imagem, estaria relacionada uma área relacionada à razão de ser do trabalho entendida como *justificativo do trabalho*. Esta particularidade permite criar na particularidade do *trabalho* qualquer coisa que se relaciona como a *maneira de trabalhar* que é independente da *justificação do trabalho*. A esta maneira de trabalhar chamam os plasticistas: *método*.

Para resumir e sem querer dar a entender ao leitor a necessidade de utilizar um *pense bête*, a actividade artística poderia ser resumida como segue: a actividade artística, que é afinal um *trabalho artístico*, está dividida em duas zonas: a primeira composta pelo *trabalho* e a segunda composta pela “comunicação”. Ao *trabalho* é atribuído duas zonas ou sub-zonas: o *método* e a *justificação do método*.

Tendo em conta que se identificou as zonas constituintes do *trabalho artístico*, chegou agora o momento de sondar os conteúdos destas ditas zonas para tentar entender a articulação que existe entre elas. Tendo em conta que *estas coisas estarão então dependentes de uma abordagem do como através do porquê* o mesmo será dizer que “estas coisas” estarão dependentes de uma abordagem do *método* e da *justificação do método* através da “comunicação”. Parece-nos assim elementar começar por abordar a zona da “comunicação” tendo em conta que é esta zona que influencia as sub-zonas do *método* e da *justificação do método*, no entanto por razões práticas, que se relacionam com a evolução deste trabalho, escolheremos, excepcionalmente, como começo para esta abordagem, a zona das zonas, ou seja as zonas do *método* e a da *justificação para o método*.

No que diz respeito ao *método*, circunscrevê-lo é relativamente simples. Muitas são as maneiras de trabalhar a imagem, no entanto, como já podemos observar, ao trabalho da imagem, exercido por esta via, que alude sistematicamente a um relacionamento entre imagem e contexto de imagem é solicitado não só o reconhecimento da necessidade de uma multi-influência de fontes para o trabalho como o de uma necessidade de ausência de regras para a sua incorporação. Se o tratamento da imagem obedece a uma *mecânica*, o chamar à sua influência não pode ser mecânico.

[581] GAILLOT, Bernard-André – “Arts Plastiques”. France, PUF, 2012. Pag. 158-159

Para Edgar Morin, na prática, tal prática deixa de ser pré-estabelecida: “*a palavra método deve ser concebida em harmonia com o seu sentido original, e não com o seu sentido derivado, degradado, no seio da ciência clássica; com efeito, na perspectiva clássica, o método não é mais que um corpus de receitas, de aplicações “quasi-mecânicas” que visam a excluir todo o sujeito do seu exercício. O método degrada-se em técnica porque a teórica passou a ser um programa. Ao contrário, na perspectiva complexa, a teórica é engrama, e o método, por ser posto em prova, necessita estratégia, iniciativa, invenção e arte. Uma relação recursiva estabelece-se entre método e teórica*”^[59]. A este comportamento recursivo poder-se-á e dever-se-á subentender todas as formas possíveis de provocar a ideia, “*podemos muito bem imaginar novas tríades, tais que arte – gastronomia – sexo – política, que permitiriam de produzir relações inesperadas e de entrever talvez aspectos desconhecidos da realidade*”^[60]. Ao método de trabalhar a imagem está relacionado todo um leque de possibilidades para aceder à ideia, o método é assim um processo mental de manipulação da imagem que tem por objectivo por em forma a proposta artística. Mas não só de método é constituído o trabalho, será necessário, como já foi indicado, justificar o método para chegar à proposta artística. Indicar porquê que se manipulou determinada imagem e como, justifica a sua utilização consciente, e, justifica sobretudo, a utilização de um discurso, que é único e pessoal, o tal que sai *de dentro para fora* e que incarna a subjectividade da proposta. Assim se justifica a opinião crítica, a capacidade de elaborar um discurso através de uma linguagem, da imagem, que é reconhecida por aquilo que é a expressão.

Do ponto de vista genérico a questão do *trabalho* fica assim encerrada. Às zonas sob influência vamos agora debruçar-nos sobre a zona que influencia. Não é que o *trabalho* sofra por assim dizer de alterações, o seu objectivo é que é alterado pela influência da “comunicação”.

Com a “comunicação” é outra história, circunscrevê-la já é mais complicado. Mais que não seja pelo facto de se localizar aparentemente num local onde o *trabalho* ainda não existe, ainda está para vir, obscuro, não visível. No entanto é uma área que denota uma nascença de uma direcção para o discurso. O termo e o contexto da ideia poderá ser mal apropriado, tendo em conta que se considera desta forma que se nasce e se evolui ao mesmo tempo. O mais indicado seria referir um termo que relacionasse o nascimento com o movimento, como por exemplo; investimento. Comunicar, em Artes Plásticas, é então investir, investir em qualquer coisa, investir no outro, com todas as

[59] “*le mot méthode doit être conçu en fidélité avec son sens originare, et non dans son sens dérivé, dégradé, au sein de la science classique; en effet, dans la perspective classique, la méthode n’est qu’un corpus de recettes, d’applications quasi-mécaniques, qui vise à exclure tout sujet de son exercice. La méthode se dégrade en technique puisque la théorie est devenue un programme. Au contraire, dans la perspective complexe, la théorie est engramme, et la méthode, pour être mise en œuvre, nécessite stratégie, initiative, invention, art. Une relation récursive s’établit entre méthode et théorie*” in Morin Edgar – “ni chair ni poisson”, Ecole des Beaux Arts de Bordeaux, programme et objectifs, 1991-1992.

[60] L’idée et la forme, que sait-je PUF

atribuições que de aí possam advir. Este investimento no outro ou na coisa, activa o *trabalho* e obriga-se a que se articule o *método* com a *justificação do método*. Esta projecção da mensagem, que tem por objectivo *comunicar*, será a de, sobretudo, dar uma direcção à expressão. A complexidade do entendimento da “comunicação” entende-se pelo facto de não ter uma delimitação estrita. Se é verdade que para haver *trabalho artístico* é necessário haver “comunicação”, também é verdade que essa “comunicação” se imiscui pelo *trabalho*, pelo *método*, pela *justificação do método*, ao ponto de a sua influência ser muitas vezes mal entendida e de difícil enquadramento. No entanto se sabemos que a sua influência pela direcção da expressão é complexa, sabemos de certeza que ela tem um início. Nasce assim de qualquer coisa e de qualquer lugar. Já foi dado a entender o contexto da sua nascença, as predisposições para o seu desenvolvimento, mas num contexto de ensino, como será transposto tal situação? Mantendo-me no âmbito do genérico, diria que o momento do nascimento é composto por um pensamento que possibilita a *expressão pela imagem*. O que quer dizer que tudo será possível para possibilitar tal procedimento, sendo no entanto de reconhecimento geral, que tal *tudo* seria de preferência constituído por uma verbalização de um dado objectivo. O nascimento poderá estar assim localizado em qualquer coisa como: a *palavra* ^[61]. A *palavra* dará então origem ao desencadeamento do *trabalho artístico*, ficando mesmo assim por entender de que tipo de palavra se trata. Quanto a este ponto, a natureza da palavra empregue, que tem por objectivo solicitar uma reacção, tem justamente que ter nos seus genes esta particularidade. A questão está em saber que tipo de construção verbal permite a opinião, se a construção verbal possibilitar uma de muitas opiniões, a escolha de uma dessas opiniões poderá ser o início de um caminho expressivo, que denotará de uma vontade de dizer coisas, que exprimirá uma opinião sobre a coisa que é a palavra. Poderemos afirmar assim, em última análise, que o ensino em Artes Plásticas tem como consequências o de desenvolver uma sensibilização de um caminho próprio que dará origem à construção de uma opinião, que será por força das circunstâncias, *critica*.

Dando como findo esta abordagem às características do *trabalho artístico*, resta imaginar como poderá ser imaginado um ensino de artes que integre uma metodologia da qual se inspire qualquer coisa que esteja relacionado com estas características. Sem esquecer o que nos move, do *o que se pode retirar de Truffaut para o ensino em artes* está então dado como certo que o trabalho do artista é composto por duas particularidades bem específicas, o *trabalho* e a “comunicação”, particularidades essas que terão forçosamente que integrar uma metodologia de ensino. Da mesma maneira entender-se-á que o *trabalho* far-se-á sob a influência da “comunicação” e assim, a este

[61] GAILLOT, Bernard-André – “Arts Plastiques”. France, PUF, 2012. Pag. 142-151

tipo de ensino, em que se aprende a ser artista em vez de aprender como é o artista, está fortemente dependente o estudo do *investimento*, do investimento em qualquer coisa e/ou no outro. Mas a este *investimento* está também directamente relacionado a implicação de uma resposta dessa qualquer coisa e/ou do outro. Esta prática baseada no *investimento* reconhece então na particularidade da comunicação o facto de estar dependente da possibilidade da interacção. Sendo assim, a interacção e o *investimento* passam a ser um método de proceder que me parece essencial para sensibilizar à “comunicação” e subsequentemente para o *trabalho*. As maneiras de proceder poderão ser laboriosas mas são aquelas que permitem chegar à conclusão que para um trabalho artístico, que seja o objectivo em ambiente escolar, será primeiro necessário dominar os rudimentos da “comunicação” para depois mergulhar pelo *trabalho*. O que equivale a referir que para um programa de ensino em Artes Plásticas constará em primeiro lugar o “estudo” da reacção e depois o da escolha do suporte, no qual se vai materializar o *trabalho*, sendo esse suporte, por exemplo; o vídeo, as instalações, as duas dimensões, a banda desenhada, o volume, etc... No que concerne às maneiras de proceder para estimular o trabalhar da “comunicação” é sugerido a aplicação de um regime de trabalho em grupo. Entenda-se que *em grupo* não querará dizer de grupo ^[62]. O *trabalho* do artista não é um *trabalho* colectivo, como tal o *em grupo* consiste em aplicar um trabalho que permita permitir o diálogo, a interacção, o questionamento sobre o seu *trabalho* e também sobre o *trabalho* dos outros. Aprender a dominar estas questões é ser sensível ao facto que o grupo tem a particularidade de trabalhar o risco. O carácter exploratório dos estudos em artes iníbe muitas vezes a *proposta*. Propor, dizer, fazer, é uma atitude que pela interferência do grupo pode estimular a construir estratégias para propor, mas também para contrapropor, contornando assim as *reticências* das propostas, e das contrapropostas, trabalhando por conseguinte a *segurança* do *trabalho*. A construção de grupos é assim uma das particularidades das escolas de Artes Plásticas. Fica no entanto por estabelecer se o programa de ensino se poderá desenvolver apenas com grupos. O que é um facto é que estes grupos, que se organizam em acordo com características específicas, onde as abordagens aos diversos temas do *trabalho* e da “comunicação” são desenvolvidos, dão origem a um trabalho sobre a interacção típica de aquilo que é o *atelier*. Nestes ateliers, nos quais os aspirantes a artista se vão imergir, frequentando o *local*, para assimilar conhecimento, irão também e sobretudo, de acordo com o conceito de atelier, retribuir o conhecimento, vivendo.

Estas vivências, pelos ateliers, nas escolas de Artes Plásticas, questiona-nos para uma questão relacionada com a aprendizagem. Entramos aqui num espaço complexo já distante do que foi proposto ao abordar este capítulo, nomeadamente no que se refere a *o que se pode retirar de Truffaut para o ensino em artes*. Antes de prosseguir, convinha então concluir sobre este ponto que refere a necessidade de identificar um *método de*

[62] GAILLOT, Bernard-André – “Arts Plastiques”. France, PUF, 2012. Pag. 32-33

reproduzir que leve ao entendimento do fazer que dá fatalmente origem ao domínio desse fazer pela demonstração do reproduzir. Pelo que foi exposto se propõe como método de reproduzir, um ensino, baseado nas Artes Plásticas, no qual se vê ser possível a validação do método com a demonstração. Se necessário era *certificar* para validar, esta certificação valida também que para *formar* é necessário *entender desta forma*. Restar-nos-á, para concluir sobre o que nos leva directamente ao *motor* desta dissertação, de compreender a que ponto não se *entende desta forma*... Mas enquanto não abordarmos ou confrontarmos o que é necessário confrontar, fica a proposta de uma exploração pelas questões da aprendizagem que têm afinal apenas como objectivo o de dar a imaginar uma hipotética orientação para o futuro dos estudos em Artes Plásticas...

5.3 Ensino em Arte, que futuro?

Trabalhar com ateliers, em artes, nas condições referidas, imergem o *trabalho* do aluno num jogo de interacções aleatórias, violentas, inesperadas, que, pelo facto de trabalhar solitariamente, construindo o seu próprio caminho, levam-no a questionar-se sobre o seu próprio trabalho. À curiosidade das interacções, à necessidade de se deixar explorar por maneiras de fazer que não podem ser mecânicas, à necessidade de inovar constantemente sobre as suas maneiras de trabalhar, às manipulações de informação às quais se tenta inexoravelmente dar sentido, como se da interacção dos diferentes saberes se fosse construir aquela coisa que se quer, à imagem de um *schème* real ou irreal, a todas estas interferências, está fatalmente relacionada a questão de se saber se estamos a *trabalhar* correctamente e sobretudo se estamos a *trabalhar* bem. O *método* de *trabalho* que assim se vislumbra é o de um *método* que sugere a necessidade de se saber adquirir o conhecimento que esteja para além de aquilo que habitualmente sempre se conseguiu. Entenda-se com isto que a informação e a ideia, que irá advir da manipulação do *trabalho*, torna-se algo que necessita de ser elaborado sem “receitas”. À necessidade da fuga a esse “receituário” está directamente relacionado uma tendência em evitar a *desnaturalização* do *trabalho* e está também subjacente uma ideia, nova, que transforma qualquer coisa que sempre teve um peso importante na construção da transferência da informação; o professor. A ideia da transformação da ideia do professor toma corpo pela sua função. É a função do professor que se transforma não o professor. Neste sentido, o professor deixa de ser o elemento que define uma abordagem para passar a ser aquele do qual o aluno se pode deixar *influenciar*. O professor passa a ser colega/aluno ou artista/colega ou artista/aluno deixando assim de ser aquele a partir do qual, à imagem de todas as outras áreas de conhecimento que são ensinadas no ambiente escolar, a informação vem. A informação deixa assim de vir *de cima para baixo*, passando a vir, ou a pretender a vir, de acordo com o que se pode entender por este princípio: *de baixo*

para cima. Assim se compreende que se o caminho é do aluno e começa pelo aluno, para se projectar no seu *trabalho*, é necessário que o aluno saiba aprender a trabalhar. E o aprender a trabalhar toma forma aqui no sentido da auto-aprendizagem, sendo assim que o aprender mais será relacionado com a ideia de aprender a aprender ^[63].

Aprender a aprender é assim um patamar, um ponto de partida, para o que se denomina a aprendizagem-meta ou meta-aprendizagem. Pelo seu princípio a meta-aprendizagem ou aprendizagem-meta procura não procurar um ponto de partida, desenvolvendo pedagogias que se pré-dispõem a uma didáctica sobre os modos de aprender a aprender re-estabelecendo princípios da experimentação artística. *“A experimentação artística não é uma investigação científica, nem universitária, com os seus protocolos rigorosos ou os seus métodos precisos, visando uma avaliação “objectiva” ou a sanção pela verificação... não, na experimentação artística, é questão de uma “procura”: uma mistura de técnica, de intuição, de gosto pelo imprevisto e de astúcia...! não é tanto questão de projectar “para lá”, à nossa frente uma forma ou um conceito para inventar. O protocolo de base é o de fazer com o que está lá, de se remeter ao estado de inexperiência, de brincar com a situação, de desenvolver um processo aberto. Se queremos retirar a heurística de uma tal praxis, ela encontra-se ao mesmo tempo no facto de nos imergirmos numa situação incerta e no facto que essa imersão ser seguida de uma análise “do como” se passam ou se passaram as coisas (relato de experiências e de diversidade de abordagens)...é também um “reencontro” com questões cíclicas!: que fazer!? como!? ao encontro de quem?!“* ^[64]. Na prática, este méta-ensino decorre de uma lógica que questiona os parâmetros e modos de relação com as coisas, encontra-se sem regras para relacionar, tudo surge com tudo, qualquer coisa se pode relacionar com qualquer coisa. O meta-ensino acaba por ser um local de *“partage à partir de questionnements synchroniques”* mas também e por esta via *“entre statut de l’artiste, activité, mais aussi moyen de production et mode de diffusion...”*. A esta prática de “partilha na base dos questionamentos” está relacionada uma tomada de consciência que a prática do *trabalho* se torna ensino: *“Ao longo do tempo aprendi a transferir o que “aprendi” das minhas investigações e da minha prática de artista no ensino – e vice versa: exponho a minha prática às consequências que retiro do meu ensino. Estas três actividades; investigador, artista, professor alimentam relações totalmente complementares”* ^[65]. A este estado de

[63] GAILLOT, Bernard-André – “Arts Plastiques”. France, PUF, 2012. Pag. 35-37

[64] *“L’expérimentation artistique n’est pas une recherche scientifique, ni universitaire, avec ses protocoles rigoureux ou ses méthodes précises, visant à une évaluation «objective» ou à une sanction par la vérification ... Non, dans l’expérimentation artistique, il s’agit d’une «cherche»: un mélange de technique, d’intuition, de goût pour l’imprévu et de ruse...! Il ne s’agit pas tant d’essayer de projeter au-delà, au-devant de soi une forme ou un concept à inventer. Le protocole de base y est de faire avec ce qui est là, de se remettre en état d’inexpérience, de jouer avec la situation, de développer un processus ouvert. Si l’on veut situer l’heuristique d’une telle praxis, elle se trouve à la fois dans le fait de s’immerger dans une situation incertaine et dans le fait que cette immersion est suivie d’une analyse «du comment» se passent ou se sont passées les choses (récit d’expérience et diversité d’approches)... C’est aussi une «retrouvaille» avec des questions en boucles!: que faire!? Comment!? À l’adresse de qui!?”* in Thibeau, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

entendimento já está subjacente a função de professor reiterada também por Thomas Bernhard: *"Si j'enseignais, au fond, j'étudiais et si j'étudiais, au fond, j'enseignais."* Assim se desenvolve um conceito de arte em experimentação: *"A arte experimental funda, inventa, apropria-se e combina os critérios, os meios com os quais ela vai produzir a sua situação, a sua experiência, as suas formas. A arte é sempre uma configuração provisória de posições, de ideias e de formas: é um campo de experimentação estética e política da existência"...* a experimentação é considerada, neste contexto, como uma prática artística por inteiro, que não desemboca necessariamente sobre um produto acabado, ela permanece o seu próprio objecto; é uma actividade aberta aos encontros, aos acasos e destinada à *"impertinência"* ...¹⁶⁶¹. Na prática, esta fórmula de entendimento da experimentação artística, que seria segundo este autor uma forma de prática artística *à part entière* materializa-se sob um modelo pedagógico assente na constituição do grupo, de ateliers, aos quais Jean-Paul Thibeu dá como nome de Meta-ateliers. Os méta-ateliers são *"Um lugar que age pelo seu contexto e que age sobre o seu contexto. Ele não pode ser um simples atelier, ele é uma configuração (de geometria modulável) de reflexão, de acção, de investigação em ligação com outros lugares, outros interlocutores, outras circunstâncias"* ¹⁶⁷¹ e isto porque *"A arte não tem modelos predefinidos de investigação...há periferias e tantas quantas investigações possíveis que indivíduos...a arte é indisciplinar, experimentação dos conhecimentos confusos, das tácticas indeterminadas, das artes de fazer à medida do que se faz, das artes de fugir no momento oportuno... mantém-se uma actividade a valor simbólico...(...) por actividade, função simbólica, entendo actividade que investiga e gere um espaço próprio que não espera pela verificação, a sua legitimidade pela racionalidade económica, nem pela operatividade científica: ela pode secretar a sua própria racionalidade e a sua própria operatividade. Não é uma proposição metafórica (sem consequências) mas um facto tenso/imerso dentro do real que pode transformar alguns dados. (...) se o meta-atelier se posiciona como uma ferramenta comum aos professores e aos estudantes para interrogar (de acordo com os seus lugares respectivos) o modo de ensino como as maneiras de fazer arte hoje e os modos*

[651] *"Avec le temps, j'ai appris à transférer ce que j'ai "appris" de mes recherches et de ma pratique d'artiste dans l'enseignement – et vis versa : j'expose ma pratique aux conséquences que je tire de mes enseignements. Ces trois activités : chercheur, artiste, enseignant, entretiennent donc des rapports totalement complémentaires"*. In Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

[661] *"L'art expérimental fonde, invente, s'approprie et combine les critères, les moyens avec lesquels il va produire sa situation, son expérience, ses formes. L'art est toujours une configuration provisoire de positions, d'idées et de formes : c'est un champ d'expérimentation esthétique et politique de l'existence"...* *"L'expérimentation est considérée, dans ce contexte, comme une pratique artistique à part entière, qui ne débouche pas forcément sur un produit finalisé, elle demeure son propre objet ; c'est une activité ouverte aux rencontres, aux aléas et vouée à « l'impermanence »...* ". in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

[671] *"un lieu qui est agi par son contexte et qui agit sur le contexte. Il ne peut plus être un simple atelier, il est une configuration (à géométrie modulable) de réflexion, d'action, de recherches en liens avec d'autres lieux, d'autres interlocuteurs d'autres circonstances..."* in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

de operar não será menos verdade que o meta-atelier, não é determinado por um médium em particular, nem está restrito a uma prática particular. Não se trata de uma negação do médium ou de qualquer temática, mas sim de obrar com “indeterminação” prospectiva, com o objectivo de conservar uma permeabilidade que permite uma certa plasticidade das “questões”, integrando possibilidades de improvisação e a mobilidade das formas” [68]. Os méta ateliers têm então como objectivo accionar processos. Para os accionar Jean-Paul Thibeu imagina a elaboração de protocolos a aplicar para a produção do trabalho. São os ditos Protocolos-meta. “Os “protocolos meta” têm por hipótese de partida de ser, de fornecer um modo de agir, de fazer para transpor os procedimentos habituais de exposição, de performances ou de espectáculo: que seja um local, um comanditário, um artista, um projecto, obras (realizações), um público e um encontro para estabilizar as diferentes partes e tornar visíveis um produto... (...)... nos quais os seus protocolos são activadores para requestionar, revisitar estes diversos lugares, fases, procedimentos...aqui, no contexto “meta”: artista, comanditário e público são conjuntamente mobilizados para experimentar conjuntamente. E para além de produzir uma obra ou um espectáculo comum, é aqui questão de co-inventar modos de agir, de experimentar conjuntamente co-produções de si próprio, de tempo, de acções, sem se preocupar de uma forma estável, mas antes de isso, apostando nos diferidos/diferenças dos encontros no tempo e em função das ocupações” [69]. Como já foi referido, o que sobressai, essencialmente, deste conceito de ensino em Artes Plásticas é a posição do professor. Para além do júbilo por se considerar ter em mãos uma nova forma de prática artística, a utilização e a consideração de tal prática artística transforma também a relação entre o professor e a escola, entre a escola e o meio, entre o professor e o meio, etc. Para Jean-Paul Thibeu, se no que respeita à motivação de

[68] “ L’art n’a pas de modèle prédéfini de recherche...il y a des bords et autant de recherches possibles que d’individus...l’art est indisciplinaire, expérimentation des connaissances confuses, des tactiques indéterminées, des arts de faire au coup par coup, des arts de fuir au bon moment... il demeure une activité à fonction symbolique... (...) Par activité, fonction symbolique, j’entends activité qui cherche et gère un espace propre qui n’attend pas sa vérification, sa légitimité par la rationalité économique, ni par l’opérativité scientifique : elle peut secréter sa propre rationalité et sa propre opérativité. Ce n’est pas une proposition métaphorique (sans conséquence) mais un fait tendu / immergé dans le réel qui peut en transformer certaines données. (...) Si le méta-atelier se positionne comme un outil commun à des enseignants et des étudiants pour interroger (depuis leurs places respectives) tout autant le mode de l’enseignement que les manières de faire de l’art aujourd’hui et les modes d’actions il n’en demeure pas moins que le méta-atelier, n’est pas déterminé par un médium particulier, ni n’est restreint à une thématique particulière . Il ne s’agit pas d’un déni des médiums ou de toute thématique, mais bien d’œuvrer avec une «indétermination» prospective, afin de conserver une perméabilité qui permet une certaine plasticité des «enjeux», intégrant des possibilités d’improvisations et la mobilité des formes”. in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

[69] “Les « protocoles méta » ont pour hypothèse de départ d’être, de fournir un mode d’agir, de faire pour surmonter les procédures habituelles d’exposition, de performance ou de spectacle: soit un lieu, un commanditaire, un artiste, un projet, des œuvres (des réalisations), un public et un rendez-vous pour stabiliser les différents partis et rendre visible un produit... (...) ...donc ces protocoles sont des débrayeurs pour requestionner, revisiter ces diverses places, phases, procédures... Ici, dans le contexte “méta”: artiste, commanditaire et public sont conjointement mobilisés pour expérimenter ensemble. Et davantage que de produire une œuvre ou un spectacle commun, il est question de co-inventer des modes d’agir, d’expérimenter ensemble des co-productions de soi, de temps, et d’actions, sans se soucier d’une forme stable, mais plutôt en jouant sur le différé/différence des rendez-vous dans le temps et suivant les occasions”. in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

cada professor em querer ser professor, essa motivação vem essencialmente do facto “[que] eles (os professores) se investiram no ensino pegando no ensino como se de um material a esculpir fosse o caso” ^[70], as consequências de tal *procédure* implica a particularidade de “*obrar em co-produção com outros artistas-professores, técnicos, administrativos, estudantes – porque é questão de um verdadeiro ecossistema*” ^[71], o que o leva a concluir que, tendo em conta a interacção que o professor quer considerar por força do ecossistema em causa, a sua “*função não se reduz portanto simplesmente a transmitir saberes técnicos e teóricos, mas a suscitar, criar situações de investigação*” ^[72]. Para Jean-Paul Thibeu as consequências de tais atitudes projectam-se numa característica das escolas de artes que considera que é dentro das escolas que “*uma informação objectiva é dada sobre as condições reais do funcionamento do mundo da arte – a iniciativa pertence doravante aos professores-artistas e aos estudantes para suscitar questionamentos artísticos pertinentes e para transferir, nas estruturas institucionais ou não, métodos e meios de experimentação ao mais perto das exigências e das suas pertinências*”. ...(...)... “*sim, as escolas são ainda por alguns tempos espaços – não só de simples resistência, mas de re-consistência, de reconstrução, de re-simbolização*” ...(...)... “*portanto para o artista-professor voltar a centrar-se no político, no simbólico: é recriar, re-inventar interesses hibridando artista/professor-investigador/difusor... é questão de criar plataformas que permitiriam articular experiências entre escolas de arte, centros de artes, e outros locais e instituições que querem reinvestir o campo cultural, social, político privilegiando uma criatividade e uma experimentação diferente*” ^[73]. Molde pela arte ou arte pelo molde, o que é um facto é que a arte passaria então a ser “*uma filosofia que passa a ser uma arte de vida?...(...)... a vida como obra, “escultura de si mesmo”, bipolarizada entre intensificação de si (exaltação do sujeito) e sedução de si (neutralização, esquecimento de si). É também uma maneira, uma ocasião de interrogar certas polaridades: relações*

[70] “ils se sont investis dans l’enseignement en prenant l’enseignement tel un matériau à sculpter” in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

[71] “œuvrer en co-production avec d’autres artistes-enseignants, des techniciens, des administratifs, des étudiants - car il s’agit véritablement d’un écosystème” in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

[72] “rôle ne se réduit donc pas à simplement transmettre des savoirs techniques et théoriques mais à susciter, créer des situations de recherches” in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

[73] “une information objective est donnée sur les conditions réelles du fonctionnement du monde de l’art - l’initiative appartient désormais aux enseignants-artistes et aux étudiants pour apporter des questionnements artistiques pertinents et pour transférer, dans les structures institutionnelles ou non, des méthodes et des moyens d’expérimentation au plus près de leur exigence et de leur pertinence.”...(...)... “Oui, les écoles sont encore pour quelque temps des espaces - non pas de simple résistance, mais de re-consistance, de reconstruction, de re-symbolisation”...(...)... “Donc pour l’artiste-enseignant reprendre pied dans le politique, dans le symbolique : c’est recréer, re-inventer des enjeux en hybridant artiste / enseignant-chercheur / diffuseur...Il s’agit de créer des plateformes qui permettent d’articuler des expériences entre école d’art, centre d’art, et autres lieux et institutions qui veulent réinvestir le champ culturel, social, politique en mettant en avant une créativité et une expérimentation différente.” in Thibeu, Jean-Paul, protocoles meta, 2008

corpo/pensamento e relação ao quotidiano/ arte, etc”^[74].

Do pensamento de Jean-Paul Thibaud fica clara a ideia que, para lá de um conceito de ensino em arte que estipula que o ensino da arte é uma forma de arte, que a arte é também acto de ensinar, que para ensinar arte é preciso fazer arte, fica sobretudo a ideia de uma preocupação de um reconhecer na arte uma característica que é cada vez mais evidente, como o refere o autor: “*a arte interroga-se sobre outra coisa que ela própria e é verdadeiramente arte só esta condição...a arte desemboca sobre uma política de si que torna dialógica a relação aos outros, ao mundo...*” ^[75].

Perante tais discursos não devemos esquecer no entanto que, a esta política, de ensino, à qual está articulado um conceito de Arte à imagem de uma capacidade de expressão proferida pelo autor da ideia, não estará afinal mais que presente um novo tipo de suporte. A Arte poderá assim *vir* do ensino mas não podemos esquecer que não deixará também de *vir* dos mais variados espaços expressivos. Estas questões colocam no entanto bases para os alicerces de *projeções futuras*, das quais somos tentados a explorar certos limites...

5.4 Projeções futuras

Uma das questões relacionadas com estas *projeções futuras* refere-se justamente à utilização do processo “meta” quando confrontado com o processo de ensino, entendendo nesse processo, essencialmente, o *trabalho* do *professor* e o *trabalho* do *aluno*. Já terá sido referido a particularidade do ensino em Artes, caracterizado pelo *grupo*, no qual se trabalha o *investir*, na coisa e no outro. Já terá sido referido a característica particularmente violenta deste modo operativo que tem como objectivo o *domínio da projecção*. Tal procedimento torna o ensino em Artes um ensino dos mais agressivos que há, se não mesmo, o mais violento de todos. A questão que se coloca então é a de sondar a que ponto um ensino com estas características, pode, pedagogicamente falando, permitir e promover a coabitação das características da pedagogia, como por exemplo a *diplomacia*, com as características da Arte, como por exemplo a *radicalidade* necessária à produção artística. E isto, nomeadamente, pela facto de se reconhecer que ao processo de aprendizagem está relacionado um processo de *diálogo* entre o *aluno*, *futuro* artista,... e o *professor*, artista.

^[74] “*Une philosophie qui devient un art de vivre ?... (...). “La vie comme oeuvre, «sculpture de soi», bipolarisée entre intensification de soi (exaltation du sujet) et sédation de soi (neutralisation, oubli de soi). C’est aussi une manière, une occasion d’interroger certaines polarités: rapport corps / pensée et rapport quotidien / art, etc” in Thibaud, Jean-Paul, protocoles meta, 2008*

^[75] “*l’art s’interroge sur autre chose que sur lui-même et il n’est véritablement art qu’à cette condition... Il débouche sur une politique de soi qui rend dialogique le rapport aux autres, au monde”.. in Thibaud, Jean-Paul, protocoles meta, 2008*

Esta questão leva ao pensamento outra questão. A segunda e a última. Deste processo de ensino, que se poderá esquematizar por ser um processo que *suscita a ideia*, se depreende como central a produção da ideia. Se for permitido entender neste caso a ideia com sendo imagem, a questão que se coloca é a de se saber qual o mecanismo que permite a produção da imagem, e sobretudo, qual é a verdadeira natureza da imagem? Já foi mencionado, mas no âmbito do contexto escolar, que o *trabalho* começa com a palavra. Esta *palavra* aceita-se também num contexto produtivo, reconhecendo essencialmente que é *qualquer coisa de outro que a imagem* que desencadeia o *trabalho* da imagem. No pensamento discursivo, na actividade do artista, poderemos então colocar a localização da imagem num local bem preciso. Mas conviria, e em parte por este facto se justifica esta vertente da investigação, de ser mais preciso quanto à razão do seu aparecimento, justificando-se assim a sondagem do “aparecimento da imagem” em outras áreas de trabalho da consciência. O mesmo será dizer que se coloca a questão da localização da imagem no pensamento, ou na consciência, quando estamos a referir o *trabalho* em outras áreas de actividade humana. Poderemos assim, por exemplo, considerar uma análise do *trabalho* do cientista, do seu pensamento, discursivo, aquele que começa com o problema, que imagina uma hipótese, que propõe uma experiência, para validar a hipótese, que conclui, por intermedio da formulação matemática, por forma a construir uma verdade, científica, para, da observação desse *trabalho*, se identificar, se caso for o caso, a localização da imagem nesse pensamento. Crê-se que face a estas observações se tenha considerado que o *trabalho* do cientista começa justamente com a imagem. Começará então com imagem, para produzir a palavra. Sendo correcta a observação, talvez se possa concluir que entre Artes e Ciência, onde nada há de comum, os mecanismos do *trabalho* funcionam ao contrário, levantado assim questões, relativas a estas questões, como por exemplo a de se sondar qual a relação existente entre *imagem* e *conhecimento*.

Capítulo 6 – O comparar

6.1 *Uma certa tendência do ensino em artes*

Da matéria que terá sido proposta no capítulo anterior poderemos concluir que de *o que se pode retirar de Truffaut para o ensino em artes* foi dado a entender uma aplicação de: “o que se poderá retirar”, para uma ideia para: “o ensino em artes”, concluindo-se que um ensino em *Artes* é tributário de um movimento de reacção, que implica *trabalho*, mas também “comunicação”, e que é característico de uma actividade mental que se exerce *de dentro para fora*.

Portanto, ao percurso percorrido, que reconhece neste modelo de ensino um modelo de ensino oriundo da problemática que emergiu pelo contexto do “*o que se pode retirar de Truffaut para o ensino em artes*”, que veio a advir do facto de se necessitar de se *certificar* o que se encontrou em “*o que se pode retirar de Truffaut para a compreensão da arte*”, pode-se sumariamente concluir que a um determinado entendimento da Arte foi corresponder um determinado ensino em Arte. Ora não podemos esquecer que se toda esta caminhada foi efectuada foi porque se sentiu um certo *distúrbio*, causador de certas *insatisfações*, ao analisar a actividade da Educação Artística à luz de uma análise da Arte feita pelos *fazedores de arte*. Sem grandes rodeios, e sem que seja necessário por em evidência o que é por demais evidente, poderemos afirmar que à Educação Artística, da qual se terá no entanto referido pouco, mas muito provavelmente o essencial, ou seja, seguramente o suficiente para o seu entendimento geral, se terá certamente reconhecido como evidente o facto de se ter caracterizado certas *disfunções*, as tais que levam às já conhecidas *insatisfações*, como sendo testemunhas da aplicação de um sistema, por parte da Educação Artística, também esse, de ensino, mas outro, que não aquele que é proposto... À imagem da *certificação* que foi produzida sobre a origem e a razão da origem das Artes Plásticas sobre a Arte, assim se parece então desenhar uma necessidade de *contracertificação* para justificar a existência ou caracterização do tipo de sistema que leva a produzir os entendimentos adoptados pela Educação Artística com os resultados que se evidenciaram. Assim, em último caso, à questão que *parte do princípio que haverá forçosamente qualquer coisa, qualquer elemento, que potencie e favoreça o aparecimento da arte e o seu desenvolvimento que não estará a ser explorado e tomado em conta no desenvolvimento das actividades em questão* poderemos entender como necessário uma análise do que trata o ensino praticado neste momento por forma a tentar entender o que eventualmente for necessário alterar ou chamado a alterar...

Ora o ensino proposto neste momento revela-se ser um ensino que se articula por um trabalho da imagem que não reconhece o início do trabalho *cá dentro*. Nas Artes Visuais, se começo de trabalho há, este, começa de facto *cá fora* e não *cá dentro*, dando a reconhecer que se trabalho da imagem há, este, é dependente das imagens, e só das imagens, do nosso meio ambiente, reconhecendo nessas imagens o ponto de partida do trabalho, o célebre *de fora para dentro*... Uma abordagem sumária por este ensino revela então um conceito de ensino em artes que se articula “ao contrário”. Ao proposto, por este estudo, que preconiza um entendimento do trabalho da imagem num movimento que vai *de dentro para fora*, propõe-se um movimento que vai *de fora para dentro*. Poder-se-á referir, evidentemente, que o propósito de tal abordagem prende-se com a natureza do pretendido, que estipula que o objectivo do ensino em artes está no domínio da prática da visão e no domínio da percepção visual, justificando uma prática de observação, das imagens, que se integra num movimento *de fora para dentro*. Assim começa-se a *trabalhar* por um movimento que começa *cá fora* e não *cá dentro*. A diferença está em que ao *cá fora*, proposto pelo ensino em vigor, referimo-nos apenas ao visual, enquanto que ao *cá dentro*, o proposto, referimo-nos a *tudo*. Ao *cá fora* submetemo-nos ao perceptível, ao *cá dentro* impomo-nos ao contexto, pela via da *criação*, com a *liberdade* e sobretudo com a *vontade de liberdade* que a isso nos permite... O trabalho da prática visual estaria então dependente da observação, do saber ver, da interpretação *do que se deve ver*. Esta prática toma forma por um tipo de ensino que dá por termo o *ensino da Educação Visual*. Este termo, que reconhece uma área de actividade relacionada com a manipulação da imagem, reconhece nessa manipulação princípios de entendimento ditos objectivos. Paralelamente, a esta exploração pela visão e a esta solicitação pela capacidade do olho em se exercer, não estará alheio uma procura de uma normalização da visão, assim como se, de acordo com alguns críticos, os profissionais desta actividade fossem *verdadeiros médicos da visão*... A esta ideia de *formatação* está assim bem claro o facto do termo em questão integrar o celebre vocábulo “educação”, em que a este propósito o nome diz tudo... Assim, para a Educação Visual o carácter reactivo, se é que ele existe, que permite o expressivo, só será considerado, na particularidade da interpretação do que se deverá entender do que se vê, como algo de *apropriado*, o que remete a sua construção para pressupostos de natureza ética, e por conseguinte morais, ou seja... *de conformidade* ^[76]. A *Arte* é então para a Educação Visual uma representação *conforme* do que é observável em que o que é observável tem origem na imagem. Ao dito, está bem claro, pelo programa proposto pelo ministério da educação, no qual, o curso de Artes Visuais permite ao aluno “desenvolver a percepção visual,... [favorecendo] também, a capacidade de

[76] ROUX, André – “Un autre éclairage...”. [em linha]. Les pratiques artistiques à l'école. [consult. 20.12.2013]. disponível em www://education.devenir.free.fr/cahier8PA.HTM#DEA

manipulação dos materiais e técnicas de desenho e um correcto entendimento do espaço bidimensional e tridimensional”^[77].

Aparentemente, o ensino das Artes Visuais é então um ensino que para além de funcionar “ao contrário”, de acordo com *um determinado ponto de vista*, aplica também um movimento em acordo com o *observativo*, reconhecido como *objectivo*, ao inverso do *reactivo*, reconhecido como *subjectivo*. Tal estado de coisas traduz-se, na prática, por se optar preferencialmente por um exercício em que, face a um meio ambiente, o individuo observaria, para depois passar a descrever o que vê tendo em conta o objecto do estudo que é o meio, ao invés de um exercício em que o individuo agiria pelo seu trabalho artístico, *trabalhando*, ou seja agindo, com um discurso pessoal, tendo em conta que o objecto de estudo é ele próprio e não o meio em questão. No segundo caso o individuo impõe-se ao objecto, o seu discurso é *subjectivo*, tal parece ser a pertinência da Arte, enquanto que no primeiro caso o meio impõe-se ao individuo, o objecto impõe-se ao sujeito, o seu discurso é *objectivo*; e tal não parece ser a pertinência da arte...

No entanto as Artes Visuais vêem a particularidade do *subjectivo* surgir na particularidade do *objectivo*. Tal facto deve-se ao trato do expressivo, que remete o que se vê à particularidade daquele que vê. Uma das questões centrais referentes ao problema das ditas insatisfações reside justamente nesta dicotomia, que consta em se querer ser *subjectivo* com a *objectividade*. Ora ou se é uma coisa ou se é outra. A esta prática fundamentada na observação, calcada nos princípios e nas leis da percepção, está subjacente um modo operativo que muito irá ao encontro do praticado na área da ciência tornando assim impossível a *subjectividade* na *objectividade*. As Artes Visuais serão assim uma área da manipulação da imagem a caracter científico, um *prolongamento*, uma maneira de entender cientificamente a prática da visão. A argumentação é clara; a manipulação da imagem, entendida por princípios de objectividade, serve ou aplica-se, em consequência lógica, a princípios baseados na prática da observação, entendendo-se assim que é relevante o seu trabalho em *contexto científico*, justificando assim a sua localização no ramo da ciência fazendo dela uma área das ciências humanas^[78].

As Artes Visuais encontram assim relacionamentos entre Artes e Ciência. Haveria portanto um reconhecimento do funcionamento da arte na ciência, que se traduziria por uma articulação da construção do conhecimento que funcionaria em bases semelhantes...na origem do célebre *de fora para dentro*. Se não restam dúvidas quanto à opinião defendida pelas Artes Visuais qual será a opinião das Artes Plásticas a este respeito? Se caso fosse abordar esta questão de um ponto de vista artístico, utilizando

[77] Governo de Portugal – ministério da educação e ciência. [em linha]. Curso de artes visuais. [consulta 15.3.2015]. disponível em <http://www.dgicd.min-edu.pt/ensinosecundario/index.php?s=directorio&pid=21>

[78] Ministério da educação – programa de desenho A, 11º e 12º ano, curso científico-humanístico de arte visuais, 2002

desta vez o *artístico* para comentar tal relação entre arte e ciência, dir-se-ia por exemplo que a relação entre Artes e Ciência tem a sua razão de ser...e que inúmeras são as justificações possíveis a esse respeito. Por esse sem número de razões poderíamos referir uma delas, como por exemplo a de referir que as duas características contrárias referentes à natureza do trabalho em Artes e Ciência se atraem, talvez pelo facto de serem justamente opostas, e esse facto é que torna natural considerar-se normal existirem similitudes e pontos de contacto entre Artes e Ciências. Estas interpretações, que evidenciam uma interpretação “poética” das relações entre Artes e Ciência, põem em evidência um pensamento de carácter *criativo*. Esta *evidência dos sinais contrários*, que se faz sentir se entendermos o *criativo* pelo prisma do artístico, tem como função essencial a de reconhecer que é no *expressivo* que também, e sobretudo, se fazem as diferenças.

Esta abordagem pelo expressivo é bem patente de um modo de expressão ou de um fazer Arte que pouco ou nada tem a ver com aquela actividade do fazer *coisas diferentes*. Este ponto do *não-contacto*, testemunho de um comportamento, reactivo, que põe em evidência *um distúrbio*, de aquele que o expressa, em relação a uma questão prática, evidencia uma *disciplina* no trato do fazer que põe em causa o conceito de *liberdade* e de *liberdade de fazer coisas...* Mas, se nos atardamos por estes conceitos relativos ao “criativo” é porque se sente que esse criativo se relaciona com a *coisa* que determina a característica da *coisa*, que é na realidade aquilo que faz com que a *actividade* seja aquilo que ela é, e o individuo seja aquilo que ele é. O entendimento do “o que é criativo”, há quem diga da *criação*, ganha assim importância por nele se reconhecer algo de próprio e de motor à essência da actividade a que faz referência, razão pela qual se torna interessante prolongar a nossa abordagem por esta questão para entender a que ponto, mais uma vez, as atitudes divergem e para concluir, mais uma vez, a que ponto *uma coisa nada tem a ver com a outra...*

Para as Artes Visuais, que não podem deixar de ser *objectivas* na sua *subjectividade*, esta abordagem remete inevitavelmente o funcionamento da criatividade para a compreensão do funcionamento cerebral, o melhor será dizer da psique. Ora neste campo bem concreto, que não foge à observação científica, qualquer entendimento de qualquer pressuposto é manipulado pela informação objectiva da observação. Partindo deste prisma, e concentrando-nos neste foco que dita o caminho através do qual a verdade terá que passar, a criatividade, entendida como uma manipulação de informação, que pode ser aproveitável, por ser útil a um qualquer fim, torna-se matéria da criatividade quando justifica qualquer coisa de novo, ou quando justifica uma solução nova, induzindo a ideia que a criatividade estaria directamente associada à resolução de um problema. Mas esse novo, sempre produto da informação que lhe proporcionou a sua existência, tem sempre uma origem no antigo. Este estudo de

sucessão de informação com um fim aproveitável e útil sobrepõe-se a um processo sucessório ou sucessivo de encadeamentos de resultados que constroem aquilo que é o criativo. Assim se poderá afirmar, em Artes Visuais, que a criatividade tem origem em matéria objectiva e que é assim sujeita ao conceito bem conhecido em ciência que parte do princípio que nada se cria. Nesta linha de pensamento articula-se um entendimento no qual a criatividade poderá ser palpável e identificável no sentido em que identifica e desmascara os processos, passando assim a criatividade a ser entendida como processo. Processo esse, próprio a uma actividade cognitiva, *própria a qualquer um e não unicamente reservado a alguns*, na qual se esquematiza o entendimento do fenómeno com um sem número de características, como por exemplo a cognição, a memória, a avaliação... Um breve estudo sobre a questão referirá uma evolução de uma compreensão da criatividade centralizada na compreensão do individuo, incidindo posteriormente numa análise de entendimento multifacetada, abarcando diversos factores relacionados com o meio ambiente do individuo. Conjugados a estes factores, históricos, sociais e culturais, consideram-se, mais tarde, critérios relacionados com a personalidade. Esta múltipla articulação de fontes, que pressupõem uma recolha de informação suficiente para responder ao problema, suscita a abrangência, suficiente, para induzir a ideia que a ciência estaria muito próxima do pleno entendimento da criatividade. No entanto, por muito sofisticado que se torne este procedimento, o caminho que é construído torna claro muito rapidamente que a *cada passo que se dá outro se adivinha como necessário*, depreendendo-se assim que a corrida contra o entendimento da criatividade é feito de um *caminho sem fim*, que nos trás rapidamente à consciência que a plena compreensão da criatividade e dos seus processos, entendidos como a sua prática e a sua teórica ainda estão longe de ser plenamente entendidos e decifrados. Ainda assim, haverá, pelo estudo deste fenómeno, que é a criatividade, que se assume como um estudo de um sistema, isto pelo facto de tendencialmente concentrar os seus esforços na compreensão dos seus mecanismos, a perca de qualquer coisa que se sente como essencial à compreensão do problema. A capacidade da ciência, e neste caso da psicologia, em observar, porque está na sua natureza, para fraccionar, isolar, dividir, os elementos que encontra como estruturantes do funcionamento da criatividade, para melhor os compreender, é de certa maneira traduzido por: *uma coisa é estudar como funciona a coisa, outra coisa é estudar a coisa*. Para além desta sensação de *descalibragem* em relação ao objecto do estudo, surge também a noção que a identificação dos mecanismos através da padronização dos mecanismos criativos permitem identificar criatividade para depois se poder fazer criatividade pressupondo-se assim que fazer criatividade será imitar estes mecanismos, copiando-os. Assim, propõe-se ao *individuo*, que quer resolver um problema *criativo*, que utilize um *mecanismo criativo* para resolver um problema de criatividade. Se tivermos em consideração este

exercício prático de aplicação de criatividade, e se por esse exercício se solicitar ao indivíduo a resolução do problema, utilizando por exemplo a técnica dos *6 chapéus* de Edward de Bono, o indivíduo terá que copiar o proposto pelas instruções do exercício para garantir um resultado criativo. Mas, quem poderá dar como certo que a *consciência, quer*, utilizar a técnica dos *6 chapéus* para resolver o problema em questão, porque não *querer* utilizar outras técnicas, ou várias ao mesmo tempo, ou uma solução híbrida...? Esta utilização, da técnica dos *6 chapéus*, neste exemplo concreto, ilustra bem a *utilidade* deste meio de proceder. Se é verdade que qualquer coisa se poderá passar ao proceder desta maneira, o que é relevante é que o resultado não é mais que *normalizador*. Ao seja, ao proceder desta maneira, pressupõe-se que a qualquer operação deste tipo estará sempre presente um resultado, e que por força deste *estratagema*, esse resultado será sempre válido, mas ficará sobretudo subentendido que os resultados que se pretendem passam a conseguir-se por determinado *estratagema*. Ou seja; para um problema *x* utiliza-se o *estratagema y*. Para além deste *mundo ao contrário*, é particularmente evidente a artificialidade de tal procedimento, que impedirá sempre de produzir uma criatividade que nunca será autêntica, verdadeira, e por conseguinte pessoal, expressando por esta via as plenas capacidades do indivíduo, tendo em conta que ao forçar a *consciência* a utilizar um determinado mecanismo será como forçar a *consciência* a ser o que ela não é, retirando-lhe assim a sua genuinidade e a sua *capacidade artística*.... Mas, esta proposta, *ilustrativa* de um meio de proceder, proposta que evidentemente alguns identificaram como *reduzida*, possivelmente mesmo redutora, tende a limitar o entendimento do criativo a um mero *sistema*, que, esquecendo que as suas áreas de intervenção são bem mais vastas, o torna, de certa maneira, *caricatural*. Mas, esta *imagem* não emerge por outra razão que não seja a de ilustrar o tipo de resultados que se obtêm se se proceder por via da observação para, dessa observação se retirar uma *realidade*, que se pretende *aplicável ao geral*...

Face ao exposto, as Artes Plásticas propõem outra abordagem. Não se focam nos mecanismos da criatividade mas nos resultados da criatividade. Tal situação traduz-se por entender que uma coisa é estudar como a informação evolui, como se transforma, como se articula, etc...no interior de um sistema que passa a ser entendido como a criatividade, outra coisa é estudar a *informação*.

Esta *informação*, elemento da matéria preponderante na compreensão de todo este processo ou conjunto de processos, naturalmente se interpreta como sendo o *conhecimento*. Ora sendo a compreensão do *conhecimento* a parte essencial para o entendimento do problema depreender-se-á que, para o seu entendimento, não será suficiente compreender que a sua compreensão se faça pela observação de como ela se transforma, mas sim, também, pelo seu *contacto*. Propõe-se assim entrar em contacto

com a criatividade, *com trabalhos criativos*, com a *luminosidade da criação*, para contactar com a *criatividade/informação*. Esta *luminosidade*, lugar-comum da criatividade, deverá provocar a necessária *vibração*, que deverá estimular o trabalho criativo, que, ao contrário *dos sinais contrários*, mas sem se sobrepor à tendência interpretativa do que poderá ser um *processo de mimica*, deverá *familiarizar* a expressão para o genuíno.

Temos então abordagens diferentes ao entendimento do criativo. Enquanto que para a ciência se torna *fácil* porque se observa, para as Artes Plásticas é mais difícil mas pratica-se. Os resultados são esclarecedores e tendem cada vez mais em dividir os grupos em pessoas que se interessam pela compreensão pela observação e pelos outros que privilegiam a compreensão pela prática.

Subentendem-se assim, tanto em Artes Visuais como em Artes Plásticas, diferenças de fundo no que respeita à interpretação e à aplicação do “criativo”. A estas interpretações, e sobretudo *aplicações*, que tudo têm de *contrário*, refletem-se evidentemente conceitos globais de funcionamento que afastam uma área da outra.

Para concluir, não poderemos deixar de referir uma última característica referente à relação que o científico estabelece com as Artes Visuais. Se tivermos agora em conta o parâmetro que é o *tempo*, e imaginando o *futuro*, à proposta de *filosofia de vida* que nos propõe as Arte Plásticas, que no entanto discutível será, coloca-se a questão de se saber qual será a proposta das Artes Visuais para esse dito futuro. Aparentemente, para aqueles que se interessam pela *compreensão pela observação*, tal projecção far-se-á, como não pode deixar de ser, e em pleno acordo com os especialistas da área, pela influência da *objectivação* e pela influência da *cientificidade*. A este respeito, prevê-se que a ciência tenha uma influência cada vez mais marcante na vida do dia à dia, e no nosso meio ambiente, prevendo-se, no nosso espaço visual, que as Artes Visuais sofram de uma influência desse científico nessas mesmas Artes Visuais, que se traduzirá por uma forte influência do tecnológico; uma nova tendência influenciada por uma tecnologia recente que dá pelo nome de “novas tecnologias”. As Artes Visuais vêm na influência das “novas tecnologias”, não só o que é comumente aceite, como o aperfeiçoar das *práticas de expressão e técnicas de representação*, entendendo que essas práticas e técnicas melhoraram a *prática*, numa virtuosidade acrescida, que melhorará a “capacidade de manipulação dos materiais e técnicas de desenho e um correcto entendimento do espaço bidimensional e tridimensional”, desenvolvendo assim a dexteridade técnica, mas também, integrará neste movimento as próprias particularidades das “novas tecnologias”. Às artes Visuais propriamente ditas, adicionar-se-iam as características do *sistema*, que passará a reconhecer a particularidade do trabalho pelo reconhecimento do *processo*, passando a reconhecer na

Arte não *o que se faz* mas *o que leva a fazer*. A este respeito poderemos referir que se esta relação que poderemos identificar como cognitiva, entre arte e tecnologia, ou entre arte e ciência, que se sublima numa articulação, numa exploração do numérico como antevisão de um futuro imaginário, se, alimenta com a ciência relações enriquecedoras e susceptíveis de renovar o imaginário, essa (relação), perderia todo o seu interesse plástico em se confundir com a ciência. A arte não é um esquiço de ciência em que o seu destino seja o de se confundir com a ciência. Esta fusão, onde certas pessoas vêm uma resposta a uma arte que só reconhece a única presença dos seus criadores, só poderá desabar na pura racionalidade científica e no universo dos automatismos tecnocientíficos. De certa maneira, se tal evolução aparece como revolucionária, na realidade, testemunha de um evidente perpetuar de procedimentos que relacionam a Arte com o domínio das técnicas que levam a fazer Arte. Sente-se por aqui, por este caminho, *que tende sempre a ser o mesmo*, uma certa fatalidade que tende a considerar que a Arte depende do domínio das *técnicas de expressão e das práticas de representação*. Ao dirigismo, imposto por princípios, que não terão tido, muito provavelmente, o objectivo de serem o que são, substitui-se afinal outro dirigismo, outro conformismo, há quem diga *néo-conformismo*. Mas tal desenvolvimento é afinal natural. Se é verdade que na prática, tudo corresponde a afirmar que se no passado o individuo se expressava com os materiais à sua disposição para os projectar *na folha de papel*, hoje, ou melhor, no futuro, tal procedimento prevê-se que seja realizado unicamente através do *digital*, e dos seus mecanismos, o que faria das “novas tecnologias” a Arte do futuro... No entanto entenda-se bem que de Artes Visuais estamos falando, e não de Arte. Assim como a Arte não depende dos pinceis e dos guaches, também não depende dos computadores e dos programas assistidos por computadores. As “novas tecnologias” são assim uma das muitas ferramentas utilizadas pelo artista, através das quais ele se expressa, para se imergir em questões das mais variadas. A este respeito, o artista penetra por esses mundos por curiosidade, para brincar, para ver o que pode acontecer, para explorar, para de lá se expressar, para depois de lá sair, para ir para outro lugar qualquer...

No entanto as Artes Visuais reconhecem ao mundo das novas tecnologias particularidades que as colocam para além de uma simples ferramenta. E isto porque, com as características deste mundo de novas tecnologias, que conjugam, interactividade, interreactividade, interconectividade, velocidade, etc, este dito “mundo de tecnologia” alteraria as “nossas maneiras de agir”. Tais alterações transformariam por conseguinte o nosso social, alterando-o e modificando-o. O mundo seria assim “tecnológico” e dele tudo estaria dependente... Mas, se Arte aparecer, derivada desse mundo de tecnologias, essa, não pode ser mais que uma reacção a esse mundo de tecnologias. A única relação que pode existir entre novas tecnologias e Arte é a de esta

última ser o testemunho de um reflexo de uma mudança do social, pelo facto de se sentir uma reacção a essa nova realidade...

As novas tecnologias, que passariam de ferramenta a suporte, para passarem de suporte a linguagem global, para se afirmarem desta forma como arte do sec. XXI, não serão mais que um elemento novo, que vem perturbar o social, e ao qual os artistas reagem.

No que diz respeito às Artes Visuais a relação com a ciência é então clara, o *observatismo* e o *objectivismo* encontram a sua razão de ser pelas particularidades já referidas... Mas a este entendimento da coisa que funciona *de fora para dentro*, que depreende que as *coisas* começam então *cá fora*; na imagem, que depois é captada pela retina do olho, para depois ser analisada no cérebro, a este entendimento, reconhece-se, no entanto, a associação de um pensamento. Mas, antes de abordarmos esta questão relacionada com o pensamento que reconhece na arte a existência do que se faz como característico do individuo que o fez, sente-se também que no acto de *representar* o que vem de fora, onde se associa a vontade de *representação da melhor forma*, se pode associar também a intenção de supor que a *análise do cérebro*, tem a *ver*, é o caso de o dizer, com o reconhecer que uma *maestria da técnica*, permitiria fazer *falar o cérebro* sem que a *consciência interfira*, permitindo assim a eclosão de *qualquer coisa*...de artístico. A tal fenómeno está muito presente a intuição da expressão como qualquer coisa que, pelo domínio da técnica, possibilitaria a abertura de *outras portas*. No entanto, qualquer que seja o objectivo dessa virtuosidade, ela não deixa de partir de actitudes *objectivas*, o que impossibilita qualquer capacidade expressiva. Se este segundo ponto é esclarecedor quanto aos resultados da prática das Artes Visuais existe no entanto o referido primeiro ponto que, de certa maneira, re-analisa uma característica deste segundo ponto. Este primeiro ponto, talvez aquele que aborde a questão com mais seriedade, aquele que integra então a tal particularidade *pensadora*, parte do principio que o que caracteriza a *análise do cérebro* está no de ter a *ver* com o reconhecimento que o que se faz se reconhece no cultural, e isto porque se depreende que o acto de ver depende do que cada um percebe do que vê, em função de informações que tenha do que está a ver^[79]. Assim se reconheceria a diferenciação no trabalho, nas propostas de trabalho, em suma, justificar-se-ia a existência da expressão. Mas tal interpretação também se mantém vaga, do ponto de vista artístico, tendo em conta que, esta também se mantém dentro do quadro do *observativo*.

Esta última questão ganha no entanto relevo, como filosofia, nomeadamente no ciclo de Estudos Superiores, mas o seu trato implica mais uma vez um posicionamento

[79] ENCICLOPEDIA n°25, criatividade e visão, imprensa nacional casa da moeda 1992. P's 2-20

do artista *fora* do seu trabalho. É um trabalho de análise, de interpretação do que se fez, sobre o que se fez. É um trabalho de pensamento, dedicado a pensadores, que vão pensar e interpretar os fenómenos da arte, é certo, mas pelo pensamento e pela observação do pensamento. Esta filosofia cria então, à imagem da ciência, regras para tentar entender a dita Arte perpetuando assim o entendimento destas questões numa valorização do movimento que vai *de fora para dentro* em vez do *de dentro para fora*, consolidando assim um ensino que cada vez mais se reconhece como *de cima para baixo*, quando esperança haveria de se transformar em *de baixo para cima*...

O impacto desta filosofia que se debruça sobre o trabalho cerebral faz-se sentir, no entanto, no reconhecimento do *ambiente visual*. A este *ambiente visual*, ao qual a *análise do cérebro* não pode mais uma vez estar alheio, reconhece-se a apreciação da imagem em termos de *capacidade de falar*. Esta *Cultura Visual* reconhece linguagem, e reconhece que comunicação e contacto estão presentes no acto de ver. Torna-se assim natural para as Artes Visuais investir as particularidades da linguagem para tentar compreender os meandros do seu funcionamento tendo em conta que é *na comunicação* que ela baseia neste caso a sua acção. E é este objectivo que mais uma vez faz divergir uma área da outra. Se por um lado o que se põe em prática é um sistema que procura entender uma linguagem, é sobretudo para entender a linguagem condicionada por uma *mecânica já conhecida* que nunca ultrapassará o estado da observação do que nos *influencia*, ou seja o celebre *de fora para dentro*, enquanto que o outro sistema, se verdade seja que também procura entender os meandros do funcionamento da linguagem, este, projecta-se no já conhecido procedimento inverso...

Concretamente, se caso for de nos concentrarmos nos especialistas da *mecânica da linguagem*, poderemos observar que; para os especialistas em...semiótica “*a língua (...) é uma lista de termos correspondentes a uma série de coisas*”. Na língua e em todo o encadeamento de ideias que ela abarca, “*supõe-se que as ideias são anteriores à palavra. (...) Por fim ela deixa supor que o laço que une um nome a uma coisa é uma operação simples, o que está longe de ser verdade*”.(...) *No entanto isto aproxima-nos da realidade, pois sugere-nos que a unidade linguística é um fenómeno duplo, resultante da aproximação de dois termos. (...) Este conceito de unidade linguística sugere a ideia de circuito e de circuito da fala. O circuito da fala sugere que ambos os termos implicados no signo linguístico são psíquicos e unidos no nosso cérebro por meio de associação. (...) O signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma acústica. Esta ultima não é o som material, puramente físico, mas a marca psíquica desse som, a sua representação (...) é sensorial e neste sentido e por oposição ao outro termo da associação, é um conceito mais abstrato. (...) O signo linguístico é assim uma entidade psíquica de duas faces. (...) É uma conjunção de*

conceito e imagem acústica. (...) *Estes dois elementos estão intimamente unidos e postulam-se um ao outro. Quer procuremos o sentido da palavra, quer investiguemos qual a palavra com que se designa o conceito só as aproximações consagradas pela língua nos aparecem conformes à realidade, e por isso afastamos qualquer outra que se pudesse imaginar. (...) Mas, no uso corrente o termo signo é geralmente utilizado como só imagem acústica e materializa-se pelo uso de uma palavra. Esquecemo-nos que quando chamamos signo a uma palavra é porque encerra o conceito dessa palavra de tal forma que a ideia da parte sensorial implica uma noção de totalidade*”^[80].

Entende-se assim que a palavra, entendida como nome, não é identificada com clareza por um identificador que seja vocal ou psíquico, uma vez que um nome ou palavra pode ser considerado sob um aspecto ou outro. Aparece então como evidente o carácter dual da palavra, em que ela, a palavra, pode significar uma coisa e outra, ou pelo menos ter significações diferentes quando é empregue. Há de certa maneira uma sensação de duplo *significado* em cada palavra que nos inspira um *sentido positivo* e um *sentido negativo*, a palavra é uma coisa e é outra. Esta capacidade que tem a palavra em propor dois sentidos apela à capacidade de escolha, entre uma coisa e outra, favorecendo a construção de uma opinião, sobre a palavra, favorecendo a construção da expressão. Assim, bastará entender, para compreender a que ponto esta mecânica pode fornecer pistas para o entendimento dos mecanismos da expressão, que a palavra pode ser considerada, e por conseguinte trabalhada, como *signo* para designar o total, ou a totalidade de aquilo que ela representa, e aquilo que se chama conceito e imagem acústica, que poderá ser representado respectivamente por *significado* e *significante*.

Para significado, teremos, de acordo com a linguística, uma noção que “*não é uma coisa mas sim a representação psíquica da coisa. (...) Saussure marcou bem a natureza psíquica do significado chamando-lhe conceito. O significado da palavra: boi, não é o animal boi, mas a sua imagem psíquica. (...) O significado só pode ser definido no interior de um processo de significação, de uma maneira quase tautológica: é esse “qualquer coisa” que aquele que utiliza o signo entende por ele. É uma definição puramente funcional: o significado é um dos dois relata do signo. A única diferença que o opõe ao significante é que este é um mediador*”^[81].

Para significante, teremos, de acordo com a linguística, “*uma natureza que sugere de um modo geral as mesmas observações que a do significado: é um puro relatum, não podemos separar a sua definição da do significado. A única diferença é que o significante é um mediador: a matéria é-lhe necessária: mas esta, por um lado, não lhe é suficiente e, por outro lado, em semiologia, o significado também pode ser substituído por uma certa matéria: a das palavras. Esta materialidade do significante*

[80] SAUSSURE, Ferdinand – “Curso de linguística geral”. Lisboa: edições dom quixote. p. 121 – 124

[81] BARTHES, Roland – “Elementos de semiologia”. Lisboa: Ed 70. p. 35

obriga a fazer distinção entre matéria e substância” [82].

Em conclusão, teremos na articulação da linguagem duas *coisas* essenciais, duas *coisas* que trabalham entre si e que se relacionam entre si, são os elementos; a *matéria...* e é no trabalhar dessa matéria que surge o *trabalho*. Se nos focarmos agora nas particularidades da imagem poderemos reconhecer que a imagem também pode ser entendida como signo ou sinal, também se desdobra ou pode-se desdobrar em conceitos diferentes de aqueles a que foi pensada. A matéria, que em linguística surge das palavras, surge então em artes da imagem, das imagens. Poderemos afirmar então que as imagens têm, também, um significado e um significante, sendo que em artes da imagem o conceito de significado poderá ser associado à imagem quando representa qualquer coisa e o conceito de significante poderá assim ser associado à imagem que é qualquer coisa. Dito por outras palavras, e tomando como exemplo a imagem de uma cadeira, esta cadeira terá como significante o conceito de cadeira e a sua utilização, enquanto que o seu significado será por exemplo a ideia de *poder* que lhe está associada.

Imaginando mais concretamente o meio das Artes da imagem, poderemos por fim afirmar que, para as Artes Visuais assim como para as Artes Plásticas, o conceito de significado e significante, que está associado à *matéria* da imagem, implica imaginar estas noções de um ponto de vista visual, reconhecendo que a prática deste *trabalho* levanta questões referentes à *natureza* do significado e significante. Estas noções encaminham-nos para conceitos que reconhecem na natureza do significado e na natureza do significante a noção de algo que se poderia assemelhar a qualquer coisa como um *plano*. Questões como as de investigar as relações entre estes dois planos, do calculo de *encaixe* necessário, possivelmente, de *sobreposição*, talvez, do estabelecer de qual deles vem *antes* e do qual deles vem *depois*, do a que distância se devem colocar, se se devem afastar ou aproximar, etc, têm como resultado o de produzir respostas oriundas e em linha directa de um *trabalho* de manipulação, pertinente em ambos os sistemas, mas que se projectam, infelizmente e mais uma vez em mundos completamente opostos. De facto, as teorias da linguagem, se utilidade têm, serão utilizadas para as Artes Visuais para interpretar, *cientificamente*, a percepção, reconhecendo nela uma linguagem, fazendo da actividade artística um método de comunicação. Esta actividade comunicativa, que interpreta *o que vem de fora*, assemelha-se a um trabalho de investigação que tende a ter como objectivo decifrar uma linguagem já feita à qual é aplicada a interpretação vinda de um *dicionário* para a decifrar, enquanto que para as Artes Plásticas, que constrói *o que vem de dentro*, mais se assemelhará a um trabalho de investigação que tende a ter como objectivo criar uma linguagem oriunda de um *abecedário...* para reagir.

[82] BARTHES, Roland – “Elementos de semiologia”. Lisboa: Ed 70. p. 39

Concluindo, e não surgindo dúvidas quanto às grandes diferenças que se encontrará na *prática da linguagem* de ambos os protagonistas, fica também claro, a que ponto as incompatibilidades entre um e outro sistema se tornam evidentes, não só no que respeita portanto à “linguagem”, entendida como aspecto “filosófico” da questão, como também nos seus aspectos “técnicos”. Penso não ser necessário abordar outras questões que eventualmente possam surgir para concluir a que ponto as Artes Visuais pouco ou nada têm em comum com as Artes Plásticas. Chegamos assim a um patamar de entendimento, mais um, que torna possível a interpretação do *ponto de partida: Do tentar encontrar qualquer coisa, qualquer elemento, que falte ao ensino em vigor, para integra-lo nesse dito ensino para que as ditas insatisfações possam eventualmente desaparecer*, fica dependente não a inclusão de um elemento mas a transformação de todo um sistema. De um método comunicativo, necessário será, passar para um método reactivo.

Após análise, transparecem assim como claras as origens das ditas insatisfações, referentes não só *em se querer ser subjectivo com a objectividade*, como também em se querer ser sensível à *fala* quando se pretende querer *falar*. Mas, o facto mais importante relacionado com as ditas *insatisfações*, que transparece pela abordagem destes dois *sistemas*, está no trato das Artes Visuais face às Artes, no que se refere ao ensino das Artes. A questão está, não no facto de reconhecer no ensino da percepção visual, nas Artes Visuais, num movimento que vai *de fora para dentro*, um ensino legítimo da manipulação da imagem, com a sua utilidade, com a sua eficiência, que ninguém porá em causa, está antes em pretender interpretar a Arte com os métodos das Artes Visuais, pretendendo assim propor como ensino de Artes qualquer coisa que é da ordem da percepção visual, e, tendo em conta as propostas de ensino em vigor, está sobretudo em propor este ensino como o único e só aquele que permite aceder à Arte, o que manifestamente não será verdade e muito menos possível...

Penso ser possível considerar estas conclusões como conclusivas quanto às questões inicialmente formuladas que consideram que às já por demais citadas *insatisfações* estão relacionadas um considerar que essas só serão naturais se à Educação Artística se escolher utilizar as Artes Visuais para avaliar a Arte. Considere-se no entanto que a Educação Artística tem a liberdade de se debruçar sobre a manipulação da imagem pelo ângulo que mais lhe convir, ficando evidentemente os resultados à mercê das suas escolhas... Face a estas políticas de confrontações e contra-confrontações, e considerando que um *entendimento apropriado do que se deve entender de Arte* se deve entender pela via das Artes Plásticas, resta-nos então responder, propor, uma proposta de entendimento do que poderia ser uma actividade da Educação Artística pela via deste ponto de vista.

6.2 A Educação Artística *artística*

Considerando então que a Educação Artística é uma *sensibilização à Arte para o maior número, ao longo da vida*, e considerando o suposto *entendimento apropriado do que se deve entender de Arte*, como articular um método de comunicação da Arte?

Para satisfazer tal ambição somos tentados em imaginar um método que invista a compreensão da Arte pela *observação*. Mas, observação sim, mas por princípios em acordo com o já mencionado, ou seja, os referidos pelo método das Artes Plásticas. Assim se prevê que à observação da Arte, que surja pela observação da obra, impossível será não observar o artista que a proporcionou... De aí poderá vir ou advir um discurso que potencie a compreensão da obra no seu tempo, no tempo do artista ou do plasticista, no tempo, das suas outras obras, o que permitirá compreender a obra, e sobretudo o plasticista, tendo em conta que esse é afinal o objectivo final. Pode-se supor também ser latente uma tentação para o *fazer*, imaginando assim micro-quadros-de-vida que possam permitir responder a esta *vontade*. No entanto, estes exercícios terão que ser monitorizados, evidentemente, por princípios estabelecidos pelas Artes Plásticas. De certa maneira não estaremos muito longe do *por um lado sensibiliza-se à Arte por intermedio da compreensão da Arte, observando-a, e por outro lado, sensibiliza-se à Arte por intermedio da prática da Arte, reproduzindo-a*, ficando assim assente que tais procedimentos se consideram como os mais ajustados, ficando no entanto, mas tal não é o objectivo deste trabalho, por definir quais e como se articulam esses procedimentos, considerando apenas sim como essencial que se reconheça que a observação não é um procedimento assente no sentido da observação que pressupõe que *o sentido [da] observação supõe que a Arte, feita pelos fazedores da Arte, é algo que se analisa vindo de nós para o artista por forma a dele se entender qualquer coisa que seja igual para todos*.

Mas, quando se afirma que *não estaremos muito longe*, estaremos claro está a pressupor que só pelas diferenças de *conteúdos* se faz a diferença, o que já é muito. No entanto surge outra característica adaptada à Educação Artística, por via das Artes Plásticas, que distancia um pouco mais estes dois sistemas um do outro. Se tivermos em consideração a própria natureza das Artes Plásticas, aquela que se relaciona com características expressivas, poderemos considerar que a Educação Artística, governada por estas noções, se torna capaz de *trabalho*. Ou seja, aos programas de *comunicação* produzidos pelas instituições que se dedicam a *comunicar o que lhes é próprio* pode ser considerada uma escolha de interpretação que poderá ser *pessoal*. Já não estamos muito longe dá já referida capacidade de *Actor*, já mencionada, que modifica profundamente a *atitude* e o comportamento da Educação Artística. E tanto mais que se pressupõe assim válido uma aplicação de programas de Educação Artística em locais que se destinam à

comunicação ao público, o que implica agora reconhecer nestes locais, e em todos eles, a vontade de se exprimirem sobre os assuntos que lhes são confiados. Os programas de Educação Artística não se cingiriam assim apenas a instituições dedicadas à Arte, mas a todas as instituições que tenham por vocação de comunicar o que lhes é destinado, como por exemplo o museu militar ou o museu de etnologia ou o museu do mar, o que faria da Educação Artística, afinal, uma actividade essencialmente relacionada com a Cultura, à qual poderemos reconhecer uma outra denominação como a de actividade de *Educação Artístico-Cultural...*

Conclusão

À conclusão deste trabalho é chamado um sentimento sobre a capacidade de se julgar possível o julgamento das já muito referidas *insatisfações*. Penso que ao facto de se aceitar ser permitido a aparição dessas *aparções* está muito relacionado o facto de se querer utilizar *da melhor forma*. A esta *melhor forma* está relacionado um ponto de vista que avalia um certo sentido da *melhor utilidade*. E, neste sentido, a *melhor utilidade* faz-se sentir tendo em conta que responde ao problema das ditas *insatisfações*. Poderemos então considerar que à *melhor utilidade* é reconhecida uma aplicação útil, porque requer um sentido *prático*. Prático, porque merece uma utilidade prática, ou, uma melhor utilização para qualquer coisa.

Mas esta protuberância do pensamento desenvolve pelo menos duas filosofias que conviria comentar. A um destes sentidos *práticos*, a uma destas vertentes na saliência, se poderá considerar que pela sua acção a *melhor utilidade* é reconhecida numa particularidade *prática*, porque *deu resultados*. Aos comentários que se poderá atribuir a esta “primeira vertente” poderemos também reconhecer que as soluções, que são práticas, são então *mais* práticas, fazendo deste ensino um ensino *prático* que naturalmente contrastaria com “o outro”, que seria, por oposição; *teórico*. Por este estratagema poderemos entender que à *melhor forma* podemos reconhecer a capacidade útil, mas esse útil é útil porque pretende *aplicar o que se vê e não o que se quer ver do que se vê*, reconhecendo no “*o que se quer ver do que se vê*” o imaginar do que se quer ver, tendo como resultado dessa imaginação o tal produto teórico. Se bem que se reconheça por aqui uma filosofia que não será propriamente desconhecida, não será no entanto o mais adequado reconhecer estes funcionamentos em acordo com estes princípios, tendo em conta que tais princípios tendem a impossibilitar outras aplicações de um *sentido prático* que possa também ser *teórico*...

Para fugir a estas interferências e sem nos esquecermos de dar a conhecer a exploração do outro sentido *prático*, aquele que se expressa pela “segunda vertente”, poderemos então tentar entender o *sentido prático* relativo ao *que se vê* e ao *o que se quer ver do que se vê*, não como dependente dos processos que poderíamos por aqui reconhecer como directamente resultantes do “*trabalhar*”, mas sim como dependentes de objectivos úteis a atingir.

A este respeito, e começando por tentar responder a estas questões tendo em mira as Artes Visuais, mas referindo-nos estritamente à área à qual nos estamos a referir, ou seja às *Artes*, poderemos observar que quando as Artes Visuais reivindicam uma qualquer utilidade, esta utilidade situa-se em grande parte em áreas com objectivos que pretendem desenvolver conceitos ético-morais. Estes objectivos ético-morais

tornam-se óbvios de atingir, óbvios, porque naturais, tendo em conta que aplicam uma prática calibrada por posições que exploram a *conformidade*...

Pelo *contrário*, em Artes Plásticas, tudo parece depender de uma *contra-conformidade*, na qual ou pela qual se explora a individualidade, indo ao *mais profundo de nós próprios*, pelo *mais em acordo com o que nos caracteriza*, que tem como consequência a *tomada de posição*.

Se os objectivos a atingir são aparentemente claros, e considerando o *mais claro* como aquele que mais em acordo se expressa com a Arte, poderemos considerar como melhor *sentido prático* aquele que em acordo está com as Artes Plásticas. Mas é de notar no entanto que este objectivo torna-se lisível porque o *trabalho* em Artes Plásticas é típico de um *aspecto prático*. Pois na realidade, se considerarmos que as Artes Plásticas atingem determinados objectivos é porque esses objectivos são atingidos graças a uma *prática*. Ou seja, contrariamente às Artes Visuais que exploram a precepção do que se analisa, em Artes Plásticas, para se estar *mais em acordo com o que nos caracteriza*, caracterização essa *trabalhada* por uma manipulação pessoal, verifica-se que é necessário *praticar*. Esta constatação, por esta particularidade, à qual reconheceremos o outro destes sentidos *práticos*, a outra destas vertentes da saliência, se reconhece então que à sua *melhor utilidade* é reconhecida uma particularidade *prática* porque é originária de uma *prática*.

De certa maneira, a análise do aspecto prático leva-nos a retroceder aos *processos utilizados para trabalhar* para tentar entender o *sentido prático* que se procura, perturbando estes conceitos, mas reconhecendo afinal, que o que é útil reconhecer do ensino em Artes é que é afinal um ensino prático.

Em suma, e reconhecendo da característica *prática* qualquer coisa um pouco distante da característica *útil*, que concluir?

Penso que a este sentido prático que se rebusca, que está associado à *melhor utilidade*, está afinal bem patente a procura de um sentido útil que demonstre uma *capacidade de desenvolvimento*. A esta capacidade de desenvolvimento estaria presente a ideia de capacidade de regeneração, de adaptação, de *vida, que permitiria ultrapassar a noção de estagnação e de morte*. Estaria então em jogo demonstrar que o sistema é útil porque é capaz de alterações, e se é capaz de alterações é porque é capaz de demonstrar a sua capacidade de adaptação, o que justificaria qualquer coisa como evolução...

Ora, dos sistemas propostos, penso que as Artes Plásticas, que tem como objecto da sua formação um produto directo da sua prática, do seu método, da sua mecânica de funcionamento, com um ir ao *mais fundo de si próprio*, articulado com uma capacidade expressiva de reacção, por um movimento *de dentro para fora*, com o objectivo de

atingir o genuíno, é o único método capaz de desenvolver essas capacidades. E é o único porque perante a evidência de permitir o surgimento do singular é o único que demonstra, de um ponto de vista *técnico*, o que pode ser entendido como motor para o desenvolvimento;...o *funcionamento da inovação*.

Referências:

À bout de souffle [filme] realização, Jean-Luc Godard. France: SNC, 1960. 1 filme em bobina : preto e branco. ; son. ; 89 mm

Antoine et colette [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1962. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;32 mm

Arts, nº 619, 1957

Arts, nº 725, 1959

Ascenseur pour l'échafaud [filme] realização, Louis malle. França: Irénée leriche , 1958. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 91 mm

Baisers volés [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1968. 1 filme em bobina : cor; son. ;90 mm

BARTHES, Roland – “Elementos de semiologia”. Lisboa: Ed 70

Cahiers du cinéma. Paris. Dec. (1984)

Cahiers du Cinéma, 1954, nº 31

Cinematographe, nº 15, 1975

Domicile conjugal [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1970. 1 filme em bobina : cor; son. ;100 mm

Douce [filme] realização, Claude autant-lara. França: Industrie cinématographique, 1943. 1 filme em bobina; son. ;104 mm

E la nave vá [filme] realização, Federico Fellini. Italia - França:Vides Produzione, 1983. 1 filme em bobina : cor; son. ;128 mm

Ecole des Beaux Arts de Bordeaux, programme et objectifs, 1991-1992.

ENCICLOPEDIA nº25, criatividade e visão, imprensa nacional casa da moeda 1992. P's 2-20

Entr'acte [filme] realização, René claire. França, 1924. 1 filme em bobina ; son. ; 22 mm

Eva [filme] realização, Joseph losey. França: Les acacias, 1962. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 114 mm

Fahrenheit 451 [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1966. 1 filme em bobina : cor; son. ;112 mm

FERREIRA, Carlos – “Truffaut e o cinema”. Porto, Edições Afrontamento, 1990

Educação estética e artística -. Abordagens transdisciplinares. Lisboa. Fundação Gulbenkian. (2000)

GAILLOT, Bernard-André – “Arts plastiques”. France, PUF, 2012

GAILLOT, Bernard-André – “arts plastiques, l'évaluation des acquis”. France, IUFM d'Aix en Provence, Rectorat-DAFIP, 2002

Governo de Portugal – ministério da educação e ciência. [em linha]. Curso de artes visuais. [consulta 15.3.2015]. disponível em <http://www.dgidec.min-edu.pt/ensinosecundario/index.php?s=directorio&pid=21>

INGRAM, Robert – “François Truffaut, filmografia completa”. Tashen.

Jules et jim [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1962. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;102 mm

L'amour en fuite [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1979. 1 filme em bobina : cor; son. ;100 mm

L'argent de poche [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1976. 1 filme em bobina : cor; son. ;104 mm

L'enfant sauvage [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1970. 1 filme em bobina : cor; son. ;83 mm

L'enlèvement de michel houellebecq [filme] realização, Guillaume nicloux. França, 2013. 1 filme em bobina : cor; son. ; 92 mm

L'histoire d'adèle h. [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1975. 1 filme em bobina : cor; son. ;80 mm

L'homme qui aimait les femmes [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1977. 1 filme em bobina : cor; son. ;120 mm

L'idée et la forme, que sait-je PUF

La baie des anges [filme] realização, Jacques deny. França: Sud-pacifique film, 1963. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 90 mm

La chambre verte [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1978. 1 filme em bobina : cor; son. ;94 mm

La femme d'à côté [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1981. 1 filme em bobina : cor; son. ;106 mm

La mariée était en noir [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1967. 1 filme em bobina : cor; son. ;107 mm

La nuit américaine [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1973. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;112 mm

La peau douce [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1964. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;113 mm

La règle du jeu [filme] realização, Jean renoir. França: NEF, 1939. 1 filme em bobina; son. ;110 mm

La sirène du mississipi [filme] realização, François truffaut. França: les films du carrosse, 1969. 1 filme em bobina : cor; son. ; 123 mm

La sonate à kreutzer [filme] realização, Eric Rohmer. França, 1956. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;20 mm

Le corbeau [filme] realização, Henri-george clouzot. França: continental-films, 1943. 1 filme em bobina; son. ;92 mm

Le dernier metro [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1980. 1 filme em bobina : cor; son. ;128 mm

Le feu follet [filme] realização, Louis malle. França: Nouvelles éditions de films, 1963. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 108 mm

Le genou de claire [filme] realização, Eric Rohmer. França: les films du losange, 1970. 1 filme em bobina : cor; son. ;105 mm

Le journal d'une femme de chambre [filme] realização, Luis buñuel. França: cocinor, 1964. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 98 mm

Le sang d'un poète [filme] realização, Jean cocteau. França, 1983. 1 filme em bobina; son. ; 49 mm

Les amants [filme] realização, Louis malle. França: Nouvelles éditions du film; lux film, 1958. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 90 mm

Les anges du péché [filme] realização, Robert bresson. França: Synops, 1943. 1 filme em bobina; son. ;96 mm

Les deux anglaises et le continent [filme] realização, François truffaut. França: les films du carrosse, 1971. 1 filme em bobina : cor; son. ; 130 mm

Les enfants du paradis [filme] realização, Marcel carné. França: les films du carrosse, 1943. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;106 mm

Les mistons [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1957. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;23 mm

Les parents terribles [filme] realização, Jean cocteau. França: les films ariane, 1948. 1 filme em bobina; son. ; 109 mm

Les visiteurs du soir [filme] realização, Marcel carné. França: Prod. André paulvé, 1942. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 120 mm

Les 400 coups [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1959. 1 filme em bobina : preto branco; son. ;99 mm

Leonard de Vinci [filme] realização, Julian Jones. França: Arte.TV, 2012. 1 filme em bobine: cor; son; 89 mm

LAURENDEAU, Paul – “un oeil sur le monde musulman” [em linha] Persépolis de Marjane Satrapi [consult. 28.6.2015]. disponível em <http://www.les7duquebec.com/7-dailleurs-2-2/islamo-conservatisme-en-crise-il-faut-relire-persopolis-de-marjane-satrapi/>

Mademoiselle ma mère [filme] realização, Henri decoin. França: Régina, 1937. 1 filme em bobina; son. ;95 mm

Ministério da educação – programa de desenho A, 11º e 12º ano, curso científico-humanístico de arte visuais, 2002

Paradis perdu [filme] realização, Abel gance. França: Tarice film, 1940. 1 filme em bobina; preto e branco; son. ;103 mm

Perceval le gallois [filme] realização, Eric Rohmer. França: les films du losange, 1978. 1 filme em bobina : cor; son. ;138 mm

Psycho [filme] realização, Alfred Hitchcock. Estados Unidos da America: Shamley Productions, 1960. 1 filme em bobina; 109 mm

RODRIGUES, António – “François Truffaut, a vida era o ecran”. Seixal, 2005.

ROUX, André – “Un autre éclairage...”. [em linha]. Les pratiques artistiques à l'école. [consult. 20.12.2013]. disponível em www://education.devenir.free.fr/cahier8PA.HTM#DEA

SATRAPI, Marjane – “Persépolis” L'association. Paris (2007)

SAUSSURE, Ferdinand – “Curso de linguística geral” . Lisboa: edições dom quixote

TESSÉ, Jean-Philippe – “À bout de souffle de Jean-Luc Godard” [em linha] Cahier du Cinéma [consult. 29.6.2015]. disponível em www.cnc.fr/.../dossiers-pedagogiques

The citadel [filme] realização, King vidor. Reino unido: Metro-goldwyn-mayer british studios, 1938. 1 filme em bobina; son. ; 110 mm

The long voyage home [filme] realização, John ford. Estados unidos da américa: Argosy pictures, 1940. 1 filme em bobina; son. ; 105 mm

The magnificent ambersons [filme] realização, Orson welles. Estados unidos da américa: RKO pictures, 1942. 1 filme em bobina; son. ; 88 mm

THIBEAU, Jean-paul – “Prologue aux protocoles méta”. France, Les editions hors'champs, 2007. ISBN: 9782914164146

THIBEAU, Jean-paul – “protocoles méta”. [em linha]. L'enseignement comme un essai...[consulta 20.2.2015]. disponível em <http://protocolesmeta.com/spip.php?article61>

THIBEAU, Jean-paul – “protocoles méta”. [em linha]. La recherche [consulta 24.2.2015]. disponível em <http://protocolesmeta.com/spip.php?article59>

THIBEAU, Jean-paul – “protocoles méta”. [em linha]. Introduction au méta-atelier [consulta 24.2.2015]. disponível em <http://protocolesmeta.com/spip.php?article57>

THIBEAU, Jean-paul – “protocoles méta”. [em linha]. Généalogie des méta-atelier [consulta 24.2.2015]. disponível <http://protocolesmeta.com/spip.php?article60>

THIBEAU, Jean-paul – “protocoles méta”. [em linha]. Proposition du méta-atelier [consulta 25.2.2015]. disponível <http://protocolesmeta.com/spip.php?article58>

Tirez sur le pianiste [filme] realização, François Truffaut. França: les films du carrosse, 1960. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ;85 mm

Un chien andalou [filme] realização, Luis buñuel. França, 1958. 1 filme em bobina; 16 mm

Une belle fille comme moi [filme] realização, François truffaut. França: les films du carrosse, 1972. 1 filme em bobina : cor; son. ; 98 mm

Une visite [filme] realização, François truffaut. França, 1954. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 19 mm

Une histoire immortelle [filme] realização, Orson welles. Reino unido, 1967. 1 filme em bobina ; son. ; 120 mm

Vertigo [filme] realização, Alfred Hitchcock. Estados Unidos da America: Paramount Pictures, 1958. 1 filme em bobina; 128 mm

Vivement dimanche! [filme] realização, François truffaut. França: les films du carrosse, 1930. 1 filme em bobina : preto e branco; son. ; 110 mm