

Expressividades: A autenticidade estética e as formas expressivas do cinema / *Expressivities: aesthetic authenticity and the expressive forms of cinema*

Sérgio Dias Branco *

RESUMO

Este artigo procura refletir sobre os conceitos de entretenimento, engajamento, e poética aplicados à arte cinematográfica e inscreve este conjunto de reflexões no âmbito da autenticidade estética do cinema. A discussão estrutura-se em torno da questão da autonomia da arte, com um foco nas relações entre estética cinematográfica e a autenticidade, e será conduzida em torno das formas expressivas e a *artisticidade* no cinema, evitando a dicotomia e optando pela dialética no modo de pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Autenticidade; Autonomia artística; Cinema; Expressividade; Poética.

ABSTRACT

This article seeks to reflect on the concepts of entertainment, engagement, and poetics applied to cinematic art and inscribes this set of reflections within the scope of the aesthetic authenticity of cinema. The discussion is structured around the question of the autonomy of art, with a focus on the relationship between cinematic aesthetics and authenticity, and will be conducted around expressive forms and the *artisticness* in cinema, avoiding dichotomy and opting for dialectics in the way of thinking.

KEYWORDS: Artistic autonomy; Authenticity; Cinema; Expressivity; Poetics.

Introdução

Este artigo procura refletir sobre os conceitos de entretenimento, engajamento, e poética aplicados à arte cinematográfica e inscreve este conjunto de reflexões no âmbito da autenticidade estética do cinema. A discussão estrutura-se em torno da questão da autonomia da arte, entendida como caracterização ou exigência, um tópico que permanece contemporâneo nos debates críticos em torno de obras cinematográficas, com um foco nas relações entre estética cinematográfica e a autenticidade. Ao delimitar o

* Professor Associado de Estudos Fílmicos, dirige o Mestrado em Estudos Artísticos e coordena o LIPA - Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. É investigador do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra, sdiasbranco@fl.uc.pt

campo da estética cinematográfica, que ele vincula a questões de valor, Andrew Klevan escreve sobre:

(...) aquelas ocasiões em que, por exemplo, o conteúdo ideológico, contextual ou conceptual, mesmo que relacionado com questões formais ou de apresentação, é a principal preocupação e a base da avaliação. Da mesma forma, nem todos os valores relacionados ao visual, auditivo e sensorial, as características ostensivamente subjacentes ao interesse estético, são automaticamente de valor estético. (KLEVAN, 2018, p. 20)⁶⁸

Seguindo essa linha de pensamento, as formas expressivas no cinema são o produto dos padrões e relações entre os elementos da *mise-en-scène*, cinematografia, som e montagem. A estética cinematográfica é então semelhante à *artisticidade*, uma vez que se concentra nas qualidades artísticas dos filmes, mas com uma inclinação filosófica. Assim, a “estética” no conceito de estética cinematográfica convoca abordagens e indagações que vão além da mera consideração das qualidades estéticas da obra em si. De facto, o estudo estético do cinema pode ser conduzido de várias maneiras e geralmente transcende interesses estéticos imediatos para incluir o tratamento de um assunto, por exemplo.

Os debates sobre filmes de entretenimento e obras cinematográficas engajadas, mesmo quando não são apresentados dessa forma, têm este problema como pano de fundo. Argumento que os conceitos de entretenimento e engajamento merecem um exame crítico que os articule com a noção de poética, de modo a pensar o cinema como fenómeno estético e social, sem alibi, sem outro lugar do aquele onde se realiza, como Theodor Adorno fez em relação à arte (ADORNO, 1997, p. 225-261) — pensar o cinema, portanto, como tendo uma autonomia relativa de outras esferas e práticas.

Discuto essas questões teóricas também analisando alguns filmes para tornar a discussão mais concreta e os argumentos mais convincentes. Os filmes são analisados como obras que afirmam a autenticidade estética da prática fílmica de formas diversas. O primeiro fulcro é a autonomia absoluta da arte, sintetizada na expressão em latim *Ars Gratia Artis* (arte pela arte). Em contraste com esta conceção inicial, as restantes seções desenvolvem a ideia da autonomia relativa do cinema como arte, enraizada numa investigação crítica sobre as relações entre entretenimento e estranhamento, engajamento e poética, e produção e pensamento. Falar de relações nesses casos já é desafiar

⁶⁸ Todas as traduções são do autor.

criticamente o entendimento de que esses termos formam dicotomias, ou seja, que são conceitos mutuamente excludentes ou contraditórios.

Autenticidade é um conceito adicional que pode ser útil para ir além do pensamento dicotômico porque pode ser apreendido como uma qualidade com características dialéticas. Susanne Knaller afirma que a autenticidade é uma categoria que valida uma obra de arte como arte e molda a dinâmica sujeito-objeto com aspectos normativos e não normativos (2012, p. 28-29). Ela depois discute o abandono gradual da abordagem normativa da autenticidade artística. A verdade é que esta discussão se tem desenvolvido principalmente fora dos estudos fílmicos, mas pode ser facilmente importada através da filosofia do cinema. Em relação a um filme, podemos perguntar se e como é autêntico. Em outras palavras: em relação a quê podemos dizer que um filme é autêntico? Como o itinerário deste artigo deixará claro, a minha proposta é que essas questões só podem ser respondidas dentro das práticas de análise fílmica e crítica cinematográfica, sem um padrão imutável ao qual recorrer. Um filme seria, então, autêntico em relação ao seu projeto artístico e às possibilidades expressivas do cinema, sempre em expansão. É o que Denis Dutton chama de *autenticidade expressiva*, que investiga os significados e as identidades dos filmes ao “marcar e traçar relações e influências” (2005, p. 270). As seções a seguir explorarão esse tipo de autenticidade, começando com uma discussão mais ampla dos limites de conceituar obras de arte como autotélicas, como coisas que têm um propósito em si mesmas e não além delas mesmas.

Ars Gratia Artis

Ars Gratia Artis é uma expressão em latim associada a uma visão da arte que afirma a sua autonomia absoluta. Cunhada por Benjamin Constant em 1804, foi o francês Théophile Gautier, figura chave do romantismo, que se empenhou na defesa acérrima da ideia da *arte pela arte*. Para além do estudo das raízes filosóficas desta ideia — em particular, na obra dos alemães Alexander Gottlieb Baumgarten (1970) e Immanuel Kant (2017) —, importa discutir a sua persistência e função na sociedade capitalista como circunscrevendo o campo da arte ao lúdico que se basta a si mesmo. No âmbito do cinema, esta expressão não pode ser desligada do conceito de entretenimento — afinal, *Ars Gratia Artis* é o lema oficial da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), a grande companhia de produção fundada em 1924 nos Estados Unidos, gravado no seu famoso logotipo em redor de um leão que ruge. Seja como for, a ideia é também recorrente nos pensadores herdeiros

da estética kantiana que estratificam a produção cultural de modo a diferenciar *a priori* o que é a arte, sem a necessária fundamentação crítica, e basicamente negar a sua inscrição no tecido social e histórico (para um exemplo desta abordagem, ver STOLNITZ, 1965). O “sem propósito” e “sem fora de si” da arte funciona assim como uma forma de omitir ou esconder as conexões determinantes que tecem, por exemplo, um filme. Esta ideia arrasta consigo a perda da lucidez quanto às muitas possibilidades e perspectivas da arte cinematográfica nas vertentes da criação e da fruição e remete-nos para uma discussão mais alargada sobre as relações entre a arte e a sociedade.

Esta ideia foi particularmente forte em França e associada ao estetismo, uma abordagem teórica que entendia a arte como uma atividade voltada para a produção de perfeição formal, destituída de qualquer finalidade, uma espécie de jogo refinado realizado apenas para si mesmo. Não se visava assim a inutilidade da arte, mas a sua autonomia. No prefácio escrito em 1834 por Gautier para o seu romance *Mademoiselle de Maupin* (1994, p. 5-30), a exclusão da arte de qualquer finalidade exterior é uma arma usada contra quem usa a arte como meio de educação e edificação, mas também como prova do afastamento do artista em relação às tendências mercantis, à redutibilidade da obra de arte aos critérios da sociedade burguesa, para a qual beleza e utilidade são antitéticas. Portanto, encontramos dois sentidos para a expressão *arte pela arte*: a arte como exercício de virtuosismo num vácuo autodefinido e a afirmação dos valores artísticos como valores autónomos.

Dizer que a arte não tem propósito geralmente não significa que ela não tenha realmente propósito, mas que o seu *único propósito* é ser contemplada. É uma herança da estética abrangente de Kant, que defende que contemplar uma bela paisagem, perceber esteticamente e refletir sobre um objeto da natureza como esse, é fonte de um julgamento de gosto puro e desinteressado, e não é diferente de contemplar a beleza de uma obra de arte (2017, p. 87-230). Para que essas duas experiências estéticas sejam consideradas essencialmente semelhantes, o trabalho poético específico por trás de objetos produzidos pela humanidade como as obras de arte, que incluem instâncias de *land art* e escultura ambiental, deve ser ignorada ou apagada. No entanto, ignorar ou apagar esse processo conceptual e material de produção é uma amputação da arte como atividade humana. Além disso, como afirma Nicholas Wolterstorff (2015), a arte é uma prática social cujos significados e valores repousam no facto de as suas obras emergirem num contexto maior de relações e de as pessoas respondem a elas numa situação igualmente complexa.

A controvérsia sobre o esteticismo e a arte pela arte pode parecer ultrapassada. Mais concretamente, pode parecer uma discussão que pertence ao século XIX e perdeu atualidade. No entanto, mesmo que a questão venha de muito tempo atrás, ela ainda está viva no pensamento contemporâneo sobre arte. A ideia da ausência de propósito da arte pode já ser encontrada na *Poética* de Aristóteles (2008), na qual não são indicados propósitos para o fazer estético, embora sejam estabelecidas diferenças entre os gêneros poéticos. Ao mesmo tempo, filósofas como Michalle Gal (2015) têm retomado a defesa do esteticismo com novos conceitos como o de formalismo profundo. Para refletir sobre estas questões, escolhi como objetos de estudo três filmes produzidos nos Estados Unidos: *A Roda da Fortuna* (*The Band Wagon*, 1953), *Harlan County USA* (1976), e *Valse Triste* (1978). A limitação acerca da origem nacional das obras tem a ver com o facto de que se trata de um país com contributos de grande valor artístico no cinema popular, documental, e experimental, que são esteticamente diversos e também permitem comparações. É também uma nação com uma história de intensos conflitos dentro da sua sociedade capitalista.

Entretenimento E Estranhamento

É comum pensar-se no cinema popular como entretenimento (DYER, 2002), mas a expressão *cinema popular* envolve uma qualificação estética, pois sinaliza o modo como esta arte é produzida para ser acessível a um público vasto, sem que para isso ele necessite de instrução especializada ou determinados conhecimentos, ao contrário da arte de vanguarda (CARROLL, 1998, p. 243-244). Ora *entretenimento* é uma palavra que, em vez disso, nos remete para os propósitos da experiência de um filme. No uso comum e banalizado, esta palavra é colocada em oposição à arte. De um lado, está o entretenimento. Do outro lado, em absoluto contraste, está a arte. Cada um parece ter o seu campo próprio e natureza distinta. Assim, o entretenimento seria apenas uma forma de divertimento e distração. Não se trata, no entanto, da distração de que Walter Benjamin falava, que é a capacidade de olhar de maneira não concentrada, dispersa, mas atenta (BENJAMIN, 2006, p. 237-238). Trata-se de um *alheamento*, uma tentativa de encontrar refúgio do mundo quotidiano ou de colocá-lo em perspetiva. Na estética de Bertolt Brecht, o estranhamento faz parte de um efeito de distanciamento (originalmente, *Verfremdungseffekt* ou *V-effekt*). O dramaturgo alemão utilizou-a pela primeira vez num ensaio sobre os efeitos de alienação na interpretação teatral chinesa (BRECHT, 1964, p.

91-99), publicado em 1936, no qual descreve o processo de impedir a simples identificação do público com as personagens para tornar os espectadores conscientes das suas reações às ações no palco. Para Karl Marx, o estranhamento está associado ao trabalho numa relação que separa o trabalho dos meios e produtos da produção (1993, p. 60-74). O trabalho alienado é uma forma de autoalienação humana por meio da qual há uma exteriorização da atividade e da produção do trabalhador. O estranhamento de Brecht é uma forma de tornar criticamente estranho o que se tornou acriticamente familiar e combater respostas alienadas no teatro, ou qualquer outra arte, que uma forma cultural da alienação na sociedade capitalista que Marx examina. O que quero dizer com estranhamento é semelhante à definição de Brecht, porque o objetivo também é tornar os espectadores de cinema mais conscientes e críticos, mas isso é feito aprimorando e aperfeiçoando o entretenimento como tal em vez de afastando-se dele.

O cinema foi e é muitas vezes visto como um entretenimento — nomeadamente, se desenterrarmos a sua genealogia de dispositivos lúdicos da imagem em movimento como o zootropo. Ou isso ou o *corpus* cinematográfico é separado entre aquilo que é entretenimento e aquilo que é arte, portanto, fazendo uma distinção que não é descritiva de diferenças estéticas, mas que é valorativa, dado que faz equivaler o entretenimento ao baixo valor artístico e a arte, *propriamente dita*, ao alto valor artístico. Esta arrumação de categorias é bastante simplista e evita a reflexão e a problematização sobre os conceitos de que faz uso. Nesse sentido, é necessário (re)pensar a própria ideia de entretenimento, em particular o modo como a imaginação lhe serve de motor. *Entreter* remete para a capacidade de tratar alguém de uma certa maneira, de segurar a sua atenção, de ser hospitaleiro, até. Mais precisamente, a noção de entretenimento no cinema pode ser recuperada para descrever modos de fazer cinema que prendem a atenção do espectador, mas que também o convidam a considerar ou a entreter sonhos, sentimentos, e razões.

A fim de sondar este repensamento do entretenimento, observemos um número musical de *A Roda da Fortuna*, realizado por Vincente Minnelli e protagonizado por Fred Astaire e Cyd Charisse, um dos mais populares filmes musicais produzidos pela MGM. Baseado num musical da Broadway de 1931 com Astaire e a sua irmã, Adele, o filme segue um veterano das comédias musicais, Tony Hunter (Astaire), que está preocupado com o declínio da sua carreira no teatro e no cinema. Ele aceita o convite de dois amigos, Lester e Lily Marton, para participar numa peça escrita por eles. Claro que a produção teatral enfrenta muitos problemas e obstáculos. O filme surgiu numa altura em que a segregação racial nos Estados Unidos continuava a gerar tensões sociais e políticas

(SITKOFF, 2008). Só no ano seguinte ao da estreia de *A Roda da Fortuna* é que a segregação racial nas escolas foi considerada inconstitucional através de uma decisão do Supremo Tribunal dos Estados Unidos no caso que opôs Oliver L. Brown ao Conselho de Educação de Topeka em 1954 (ver PATTERSON, 2001). Só uma década depois disso, em 1964, é que a Lei dos Direitos Civis pôs fim aos diversos sistemas estaduais de segregação racial, conhecidos por Leis de Jim Crow.

Num dos números musicais mais celebrados do filme, Astaire procura um antigo teatro, mas encontra em vez disso um salão de jogos. Sentindo-se em baixo, canta e dança uma canção, “Shine Your Shoes,” um dos pontos altos de *A Roda da Fortuna*. Quem pule os seus sapatos é um engraxador negro. O filósofo Stanley Cavell refere o modo como Astaire assume a herança da cultura negra através dos seus movimentos de dança na cena, que aliás o engraxador acompanha quando se move à sua volta ou com ele interage, e afirma a sintonia entre eles (2005, p. 236). Nestes passos de dança, eles ensaiam e encontram a igualdade que ainda era negada na realidade. Mais do que igualdade, Cavell parece sugerir que essa fraternidade cultural pertence a uma América ainda remota, até agora não completamente realizada. O momento em que se apoiam com os joelhos esquerdos no chão e apertam as mãos direitas é o ponto mais eloquente da fraternidade que esta sequência coreografa e encena (para uma leitura que dialoga criticamente com a de Cavell, ver GOODING-WILLIAMS, 2006, p. 43-68).

Engajamento e poética

Podemos pensar no oposto do entretenimento como o *engajamento*. Ao escapismo do entretenimento contrapõe-se assim um engajamento que passaria pela exposição e denúncia de situações em que a dignidade humana é posta em causa e, eventualmente, pelo empenho na luta política pela resolução ou superação dessas situações. A opção pelo engajamento não é, no entanto, suficiente só por si para valorizar artisticamente uma obra. Tal como vimos no caso anterior do cinema popular, o fundamental está mais uma vez no modo como o filme é trabalhado e dá forma ao entretenimento ou ao engajamento ou até a ambas. O mesmo é dizer que o que conta é a *poética*, o trabalho artístico para criar um filme (ver BORDWELL, 2008). Ao criticar-se o cinema engajado devido à suposta instrumentalização da arte, o que parece estar a ser rejeitado liminarmente é a noção da *arte como instrumento*, apesar do facto de que a arte também pode ser considerada um tipo peculiar de instrumento — por exemplo, ao nível cognitivo. Se o cinema como arte

é um instrumento, não deixa de ser também um meio, não para transmitir de acordo com o paradigma da comunicação, mas para expressar — ou seja, um meio em que a eficácia comunicacional é substituída por qualidades expressivas polissémicas.

Harlan County USA (1976), dirigido por Barbara Kopple, permite-nos abordar a problemática do engajamento ligando-a à poética. O filme documenta a Greve de Brookside, através da qual 180 mineiros de carvão e as suas mulheres lutaram por condições de trabalho mais seguras, por práticas laborais mais justas, e por ordenados dignos a partir de junho de 1972. A mina onde trabalhavam, situada no Harlan County no sudeste do estado do Kentucky, era propriedade da Eastover Coal Company, subsidiária da Duke Power Company. Esta grande empresa de energia tinha no início da década de 1970 aumentos de lucros anuais de 170%, enquanto as famílias dos mineiros viviam em condições de pobreza, algumas delas vivendo em habitações sem água canalizada. Tinham recebido um aumento de 4% quando o custo de vida tinha aumentado 7% (para um relato mais desenvolvido e em primeira mão da história e memória do Harlan County, ver PORTELLI, 2011). O sindicato Trabalhadores Mineiros da América Unidos (*UMWA - United Mine Workers of America*) ajudou a organizar a greve. Kopple e a sua equipa passaram anos com as famílias dos mineiros e registaram as dificuldades em que viviam, como as graves doenças de pulmão dos trabalhadores, e as situações que tiveram de enfrentar, como as violentas agressões durante a greve. A postura do filme não é neutra e, portanto, não surpreende que a equipa de filmagem tenha sido alvo de algumas das mesmas agressões físicas (ARTHUR, 2006). A cineasta e os seus colaboradores também foram percebendo que a sua presença funcionava como um elemento dissuasor da violência. O cuidadoso documentário *The Making of Harlan County USA* (2006) mostrou que alguns dos mineiros consideraram anos mais tarde que se a equipa não estivesse presente e não tivesse tomado partido a favor deles, a greve não teria sido bem-sucedida.

Esta tensão está inscrita de forma poderosa em *Harlan County USA*, na filmagem árdua, na imagem pouco polida e granulosa, e nos momentos escolhidos com precisão para integrarem o filme. Em vez de utilizar um dispositivo de narração para explicar o que vai acontecendo, o filme deixa as ações das pessoas falarem por si próprias. A presença da câmara é denunciada pelos protagonistas, nomeadamente pelos polícias postos ao serviço da empresa e outros homens armados, que olham diretamente para a objetiva — como que a reconhecer que estão a ser observados e têm de pesar as suas ações. O som tem uma função diferente, densamente texturada para transcender os momentos visuais de luta e ligá-los à história cultural e política do movimento operário.

Paul Arthur escreve que “[e]ntre os muitos desvios de *Harlan County USA* do dogma *vérité* está o seu desenho de som inovador, apresentando o uso intensivo de hinos musicais da classe trabalhadora, que é crucial para o impacto emocional do filme” (2006).

Produção e pensamento

A noção da arte pela arte no cinema persiste hoje em certas formas de teorizar e discutir a arte cinematográfica. Isso é particularmente perceptível no campo da crítica, na valorização do que se entende como interno ou específico da arte do cinema, sem dar a devida atenção a todos os elementos, referências, e ligações que compõem um filme. O cinema é muitas vezes entendido como uma construção lúdica no domínio estético, de essência puramente autônoma, à qual se acrescentam elementos temáticos de natureza política, social, ou moral como apêndices. Tal visão é amplamente divulgada em jornais e revistas e frequentemente iguala a realização técnica ao mérito artístico. Essa compreensão da arte é infundada porque confunde a possível decomposição dos elementos de uma obra com a diferenciação do valor de cada um desses componentes. Não consegue considerar a função e a relação de cada um desses elementos na estrutura da obra, bem como abordar a obra como um todo orgânico. A arte não é uma atividade que existe ao lado ou acima do tecido social e da conjuntura histórica. As obras artísticas não existem num espaço separado e hermético, isolado das forças que as determinam e com as quais dialogam inevitavelmente, mesmo quando esse diálogo assume a forma de uma recusa.

A curta-metragem *Valse Triste* de Bruce Conner permite-nos penetrar essa forma seguramente mais lúcida de entender a arte cinematográfica. O cinema lírico de Conner é inseparável de um trabalho experimental de montagem a partir de imagens de arquivo. Esta laboriosa atividade desenvolve-se a partir de um sentido lúdico de combinações visuais que produzem associações criativas, por vezes também incorporando uma estrutura narrativa. Na filmografia do artista, *Valse Triste* segue-se a *Take the 5:10 to Dreamland* (1976), com o qual está relacionado. Ambos os filmes usam imagens em tons de sépia e alguns dos planos da primeira obra são reutilizados. Os dois filmes começam com a cena de um menino a dormir, seguido do seu sonho que evoca o passado do cineasta.

Valse Triste é uma obra íntima que emerge das memórias da infância do autor no Kansas. Conner trabalhou a partir de material filmado existente, daquilo que se denomina

de *found footage* — literalmente, *gravações encontradas*, mas no Brasil usa-se a expressão *filmes perdidos*. Constrói, portanto, a sua visão a partir das visões de outras pessoas. Encontrar as suas próprias memórias nas imagens recolhidas e produzidas por outros pode parecer uma contradição, mas é no fundo aquilo que dá o carácter largo e aberto ao filme. Em simultâneo, esta obra aparece envolvida num manto onírico que a estrutura narrativa sublinha quando, no início, o menino se deita para dormir e sonhar. É com grande franqueza e subtileza que Conner evoca os seus tempos de meninice. Ao contrário de alguns dos seus outros filmes, aqui os critérios de seleção de imagens parecem simples desde o início (sobre as primeiras obras de Conner, ver SITNEY, 2002, p. 297-300). Todas as imagens são originárias da década de 1940, o período em que ele era criança, para que, por meio do reaproveitamento desses materiais visuais, ele possa traçar um paralelo com as suas experiências de vida. A criança que vai para a cama parece sonhar a maior parte do filme e a obra resultante é composta por fragmentos que despertam memórias: o comboio a vapor, as minas de carvão, o céu, as ovelhas, a paisagem de espigas, entre outras imagens. Quanto à música, a composição que ouvimos ao longo do filme é “Valse triste,” op. 44, n.º 1, uma pequena peça orquestral escrita pelo compositor finlandês Jean Sibelius no princípio do séc. XX. Foi originalmente usada numa cena da peça teatral *Kuolema (Morte)*, do cunhado de Sibelius, Arvid Järnefelt, em 1903. A cena teatral passava-se de noite. Um filho vigia a sua mãe doente, deitada numa cama, e adormece de cansaço. Gradualmente, uma luz avermelhada difunde-se pelo quarto (ver a transcrição da folha de sala do espetáculo em CLIVE, 2019). O avermelhado na peça de teatro dá lugar ao amarelado no filme. *Valse Triste* combina imagens, unidas pela narrativa de um sonho que é uma recordação e pelas cores calorosas e melancólicas. A lúgubre peça musical é outro elemento que sublinha a continuidade entre as imagens.

Conclusões

Num livro recente que discute a autonomia estética e artística e demonstra a pertinência deste tema na filosofia da arte, Robert Stecker argumenta que o *valor estético* é autónomo, isto é, que este não deriva de outros valores, enquanto o *valor artístico* não é autónomo, mas heterónimo (2005, p. 31-48). Seguindo este autor, e outros como Noël Carroll (1999, p. 200-201), podemos dizer que o valor estético tem a ver, não só com a nossa experiência de uma obra de arte, mas com o modo como essa experiência envolve a apreciação das qualidades formais de uma obra. Consequentemente, o valor artístico

inclui aspetos cognitivos, históricos, morais, interpretativos, entre outros, que têm a ver tanto com o contexto em que a obra surge quanto com os seus recursos sonoros, visuais, e narrativos. Tem também a ver com a perspectiva ou o olhar que a obra constrói. Nesse sentido, o que Stecker propõe claramente é que a arte — a arte cinematográfica, por exemplo — é *relativamente* autónoma. A autonomia completa significaria que a esfera cinematográfica existiria e poderia existir completamente desligada de outras esferas da vida social.

Em todo o caso, o valor atribuído a uma obra de arte é sempre situado historicamente e, muitas vezes, de forma dupla: por um lado, em relação à situação histórica da interpretação e, por outro lado, em relação à situação histórica original da produção. György Lukács desenvolve a ideia de que a arte oscila entre uma essência temporal e um valor atemporal que se confrontam na singularidade da obra, inseparável da sua inserção única no curso histórico-temporal (1970; para uma análise sistemática da estética de Lukács e desta ideia em especial, ver KIRALYFALVI, 1975, p. 71-87). Esta singularidade, entendida de modo hegeliano, é o nó do processo de devir no qual a universalidade e a particularidade são momentos (LUKÁCS, 1970, p. 61). Salientar a historicidade da e na arte não é reduzi-la rigidamente a uma função ou produto de um contexto social. É, por sua vez, contestar a posição romântica e idealista que atribui a soberania plena sobre a produção da arte ao artista, concebido como demiurgo numa terra imaginária ou remota — e isto tem um contexto próprio no cinema, devido à influência do autorismo. Isto equivale a desafiar a posição romântica e idealista que atribui plena soberania sobre a produção da arte ao artista, concebido como demiurgo numa terra imaginária ou remota — e versões desta crença germinaram também no cinema, por exemplo nas variantes extremas de autorismo.

Além disso, para Adorno, a dimensão histórica das obras de arte exige o reconhecimento de que as escolhas do artista são feitas em circunstâncias precisas porque a arte é criada em determinadas condições de produção material:

Nesta medida, toda a obra de arte poderia ser fulminada com o veredicto de falsa consciência e ser atribuída à ideologia. As obras são formais, independentemente do que elas dizem, e há nelas ideologia ao porem *a priori* um elemento espiritual como algo de independente das condições da sua produção material e de superiormente especificado, enganando assim acerca da falta secular da divisão entre trabalho material e trabalho intelectual. (ADORNO, 1993, p. 255)

A temporalidade/atemporalidade da arte é uma dicotomia análoga à dicotomia autonomia/heteronomia da arte. Em cada caso, pender apenas para um lado ou apenas para o outro é uma redução da complexidade do fenómeno artístico. A estas dicotomias pode ser contraposta uma relação dialéctica. Em termos concretos, a arte situa-se sempre entre a necessidade de se isolar de outras dimensões da realidade e a de se inserir plenamente nela (ANCESCHI, 1936, p. 226-229). A arte é tanto um facto estético quanto um facto social (ADORNO, 1993, p. 280). Adorno articula a autonomia e a heteronomia artística como o “carácter ambíguo da arte como elemento distinto da realidade empírica e, assim, do contexto de eficácia social, que, no entanto, recai ao mesmo tempo na realidade empírica e nos contextos do efeito social” (1993, p. 282). O programa de definir a obra de arte como auto-contida e isolada é político na sua essência e resulta na fetichização desses objetos bem como na sua desconexão do processo de produção. De acordo com esta visão, “as obras de arte, produtos do trabalho social, submetidas à sua lei formal ou gerando elas próprias uma lei, se fecham ao que elas próprias são” (ADORNO, 1993, p. 255).

As análises desenvolvidas nas seções anteriores demonstram estes pontos e também exemplificam a necessidade da cautela metodológica de Klevan:

É importante não ser vítima de um equívoco popular [...] de que a estética é equivalente ao formalismo: uma adesão à forma em detrimento do conteúdo (por exemplo, assunto). Também não é equivalente ao esteticismo se isso for entendido como uma devoção exagerada às belas formas, mais uma vez à custa do conteúdo. A estética não descarta ou rebaixa o conteúdo moral, político, emocional, cognitivo, ou conceptual. Esse conteúdo é importante, e muitas vezes essencial para uma avaliação estética, mas *o envolvimento será com o valor da sua expressão através da forma da obra.* (KLEVAN, 2018, p. 20)

Esta passagem vai além das preocupações sobre metodologias para a análise minuciosa de filmes. Põe em causa a dicotomia entre forma e conteúdo no cinema, que desconsidera o papel que cada um desempenha no todo integral que é uma obra cinematográfica. O mesmo pode ser dito em relação às dicotomias entretenimento/estranhamento, engajamento/poética, e produção/pensamento. As minhas análises dos três filmes procuraram superar essas dicotomias de maneira muito precisa através da sua autenticidade expressiva, baseada num tipo de poética que genuinamente utiliza, aprofunda, e amplia o potencial de efeitos e significações do cinema. Cada um dos filmes é expressivamente autêntico à sua maneira. *A Roda da Fortuna* é autêntico

porque emprega as possibilidades artísticas de um género cinematográfico popular, o musical, para construir uma fantasia que responde aos fenómenos históricos de racismo e segregação nos Estados Unidos. *Harlan County USA* é autêntico porque usa as condições da sua produção em pequena escala para se unir ao movimento operário e dar forma estética à vida precária dos mineiros e das suas famílias. Finalmente, *Valse Triste* é autêntico porque tira proveito da colagem experimental de imagens de arquivo para explorar os vínculos entre a história social e a memória pessoal, o sonho e a realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ANCESCHI, L. *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*. Milão: Sansoni, 1936.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução por Ana Maria Valente. 3.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTHUR, P. *Harlan County USA: No Neutrals There*. *The Criterion Collection*, 22 Maio 2006. <https://www.criterion.com/current/posts/422-harlan-county-usa-no-neutrals-there>.

BAUMGARTEN, A. B. *Aesthetica*. Hildesheim, Zurique, e Nova Iorque: Georg Olms Verlag, 1970.

BENJAMIN, W. *A Modernidade*. Edição e tradução por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BORDWELL, D. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2008.

BRECHT, B. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edição e tradução por John Willett. Londres: Eyre Methuen, 1964.

CARROLL, N. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

CAVELL, S. *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1989.

_____. *Cavell on Film*. Edição por William Rothman. Albany: State University of New York Press, 2005.

CLIVE, M. Sibelius — “Valse triste” from Kuolema, Op. 44. *Utah Symphony | Utah Opera*, 5 Jan. 2019. <https://utahsymphony.org/explore/2019/01/sibelius-valse-triste-from-kuolema-op-44>.

DUTTON, D. Authenticity in Art. In: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Edição por Jerrold Levinson. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 258-274.

DYER, R. *Only Entertainment*. 2.^a ed. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.

GAL, M. *Aestheticism: Deep Formalism and the Emergence of Modernist Aesthetics*. Bern: Peter Lang, 2015.

GOODING-WILLIAMS, R. *Look, a Negro!: Philosophical Essays on Race, Culture, and Politics*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução por António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2017.

KLEVAN, M. *Aesthetic Evaluation and Film*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

KNALLER, S. Authenticity as an Aesthetic Notion: Normative and Non-Normative Concepts in Modern and Contemporary Poetics. In: *The Aesthetics of Authenticity: Medial Constructions of the Real*. Edição por Wolfgang Funk, Florian Groß, e Irmtraud Huber. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012, p. 25-39.

KIRALYFALVI, B. (1975). *The Aesthetics of György Lukács*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

LUKÁCS, G. (1970). *Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*. 2.^a ed. Tradução por Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konden. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

MARX, K. *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*. Tradução por Maria Antónia Pacheco. Lisboa: Edições “Avante!”, 1993.

PATTERSON, J. T. *Brown v. Board of Education: A Civil Rights Milestone and Its Troubled Legacy*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 2001.

PORTELLI, A. *They Say in Harlan County: An Oral History*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SITKOFF, H. *The Struggle for Black Equality*. Ed. do 25.º aniversário. Nova Iorque: Hill and Wang, 2008.

SITNEY, P. A. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. 3.^a ed. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 2002.

STECKER, R. Aesthetic Autonomy and Artistic Heteronomy. In: *Aesthetic and Artistic Autonomy*. Edição por Owen Hulat. Londres: Bloomsbury, 2005, p. 31-48.

STOLNITZ, J. *Aesthetics*. Londres: Macmillan, 1965.

WOLTERSTORFF, N. *Art Rethought: The Social Practices of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Filmes

Harlan County USA. Direção de Barbara Kopple. Cabin Creek Films. EUA: 1976.

Making of Harlan County USA, The. Produção de Johanna Schiller. The Criterion Collection. EUA: 2006.

Roda da Fortuna, A (The Band Wagon). Direção de Vincente Minnelli. MGM. EUA: 1953.

Take the 5:10 to Dreamland. Direção de Bruce Conner. Canyon Cinema. EUA: 1976.

Valse Triste. Direção de Bruce Conner. Canyon Cinema. EUA: 1978.