

CADERNOS DO CEIS20

A CRÍTICA NAS ARTES: FUNDAMENTOS,
CONCEITOS E FUNÇÕES

N.18, 2011

ISABEL NOGUEIRA

CENTRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO SÉCULO XX

CADERNOS DO CEIS 20

ISABEL NOGUEIRA (coordenação)

A CRÍTICA NAS ARTES:
FUNDAMENTOS, CONCEITOS E FUNÇÕES
(JORNADAS DE MAIO 2008/GRUPO CORRENTES
ARTÍSTICAS E MOVIMENTOS INTELECTUAIS)

COIMBRA
2011

Os Cadernos do CEIS20 são publicados pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra-CEIS20. Esta publicação, de pequena dimensão, tem por objectivo dar a conhecer resultados parciais ou finais de pesquisas realizadas no âmbito deste Centro e reflectem, por isso, a actividade de investigação efectuada. Os trabalhos publicados têm que ser inéditos e devem incentivar o debate de temas e de problemas do século XX.

Os Cadernos do CEIS20 são sujeitos a arbitragem científica

Coordenação: João Rui Pita

A crítica nas artes: fundamentos, conceitos e funções
(Jornadas de Maio 2008/Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais)

Autores: Isabel Nogueira (coordenação)

Edição: CEIS20, Coimbra

Telefone: 239 708870 | Fax: 239 708871

E-Mail: ceis20@ci.uc.pt

URL: www.ceis20.uc.pt

Capa: Gonçalo Luciano

Impressão e acabamento: Pantone4, L.da

Depósito Legal: 329062/11

ISBN: 978-972-8627-27-0

José Alexandre Cardoso Marques – Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais (Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle). Professor Auxiliar da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. Investigador do CEIS20/Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais.

Paulo Cunha – Doutorando em História (Universidade de Coimbra). Responsável pela base de dados Novo Cinema Português (1950-74) (<http://ncinport.wordpress.com/>), espaço de divulgação, estudo e discussão sobre o período convencionado por Novo Cinema Português. Investigador do CEIS20/Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais.

Michelle Sales – Doutorada em Estudos de Literatura (Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro). Bolseira CAPES. Videasta. Investigadora do CEIS20/Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais.

Isabel Nogueira – Doutorada em Belas-Artes, área de especialização em Ciências da Arte – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Bolseira de pós-doutoramento da FCT. Investigadora do CEIS20 – Universidade de Coimbra. Docente convidada no ISEC - Lisboa.

1. José Alexandre Cardoso Marques

Como se podem definir os termos “informação” e “propaganda” no cinema?

É muito difícil definir de forma precisa estes dois termos. Estes dois termos são sempre pensados de maneira oposta: a informação é boa, a propaganda é má. As realidades são porém mais complexas mas, evidentemente, a propaganda entende-se sempre como uma mentira, uma violação de consciência, a sujeição de uma ideia, a dependência do espírito. É uma definição, mas pode haver outras. Por outro lado, se se entende por informação como sendo os enunciados dos factos, a maneira de reuni-los e sobretudo de unificá-los para um sentido, quer dizer, afinal de contas, pegar nos factos, juntá-los e organizá-los com um fim deliberado. Se se entende por propaganda, a vontade insistente de servir uma ideia, defender uma causa, então, na minha opinião, a fronteira entre as duas é muito ténue, pois não sei onde termina a informação e começa a propaganda. A informação tem um sentido e é significativa, a propaganda tem um sentido e é significativa. Certo é que não se exerce da mesma maneira.

Podemos dizer algo muito simples, toda a forma de expressão é também um modo de informar e de fazer propaganda e, particularmente, o cinema, já que o cinema é visto, desde a sua nascença, como verdadeiramente o real, a arte do real e o ecrã aparece como um duplo mágico da realidade. O que fascina o espectador, afinal de contas, não é bem a imagem, mas é o real, é o comboio que chega à *La Gare de Ciotat*¹. O filme mostra a vida como ela é, mas também pode mostrar a vida tal e qual como poderia ser, e pode também mostrar a vida

¹ A chegada do comboio na estação é um filme francês de 1895. Foi um dos primeiros filmes a ser apresentado publicamente pelos irmãos Lumière no Salon Indien do Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris, em 28 de Dezembro de 1895.

tal e qual como deveria ser. São estes aspectos que se tornam mais complexos.

De qualquer forma, se hoje há uma História do Cinema e histórias de cinema, há também uma história feita pelo cinema, porque se sabe que ele é testemunho, que ele é, também, actor das coisas que vivemos, tendo em conta que o real não existe de facto, através das representações que ele organiza e elabora, e que o real é um material bruto, que é construído e que esta construção informa sobre uma visão do mundo, mas não informa sobre o mundo. O cinema, por excelência, vai poder, através das suas representações, desenvolver visões completamente diferentes e opostas. Por exemplo: o primeiro filme do cinema, enfim, o primeiro filme de Louis Lumière *A saída dos operários das Fábricas Lumière*². O que é este filme? É uma informação, porque se vê como se processa, em 1895, a saída dos operários da fábrica. É uma publicidade, visto que deu a conhecer a empresa Lumière e deu a conhecê-la no mundo inteiro. É propaganda – sociológica, de acordo – mas é uma propaganda. O filme serve uma série de coisas, serve uma sociedade sem aspereza (severidade, rispidez), uma sociedade que nos é mostrada no seu bom viver, que parece ter a felicidade de todos. Portanto, logo no início do cinema, parece tudo imbricado. Eis aqui a minha dificuldade em separar informação e propaganda.

Tendo em conta a definição de informação e propaganda no cinema, do

²Dá-se a primeira famosa projecção pública de cinema (paga) no Salon Indien do Grand Café, a 28 de Dezembro de 1895 efectuada pelos irmãos Lumière - Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière. *Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* é o nome do primeiro filme. São filmes curtos sobre a vida quotidiana, com cerca de dois minutos de projecção, filmados ao ar livre. Com o extraordinário sucesso que obtiveram com esta sessão, os Irmãos Lumière dedicam-se ao desenvolvimento da sua invenção e à sua industrialização, dando a conhecer o seu invento para o resto do mundo. Os irmãos Lumière equipam profissionais da fotografia com aparelhos cinematográficos e enviam-nos para vários países, com o intuito de trazerem novas imagens e também exibirem as que levam de Paris, são chamados “os caçadores de imagens”, colocam as suas câmaras registando a vida real. Mas outros grandes senhores consideram este fenómeno como um ponto de partida para uma evolução e olham o cinematógrafo com outro interesse, dedicando-se à arte do cinema. A primeira câmara pesava 5 quilos, a película de 35 milímetros, perfurada, desenrolava-se à velocidade de 16 fotogramas por segundo, e as lentes ampliavam as imagens projectadas. A mesma máquina poderia ser utilizada na rotação e na projecção, legendava e podia copiar outros filmes. A 13 de Fevereiro de 1895, foi registada a patente em nome de ambos sob o nome de cinematógrafo.

final dos anos vinte até ao começo dos anos trinta, estes são períodos bastante interessantes, uma vez que aqui há várias coisas que explodem. Em primeiro lugar, o acontecimento do cinema falado, que vai reforçar a ilusão da realidade de cinema. Todas as pesquisas e polémicas trazidas pelos pintores, escultores, dramaturgos e cineastas dos anos vinte, vão marcar o cinema que vai surgir. Todos estes criadores não construíam só uma obra, construíam também um método que ia depois ser empregue ou trabalhado por outros criadores. O cinema desta década – 1930 – põe no centro das suas preocupações o gesto do Homem no seu quotidiano. Aqui, o problema do real e o problema da sua representação vai ser essencial. Tudo isto vai fazer desabrochar todos os realismos: surge a Escola Documental, em Inglaterra, a *Nova objectividade*, na Alemanha, o ponto de vista documentado, de Jean Vigo, os diferentes realismos em França, os anos do *New Deal* na América, e também, embora seja diferente, o Realismo Socialismo e os filmes do Terceiro Reich.

Ora, sobre este realismo e sobre estes filmes, penso que dever-se-ia falar um pouco mais, já que são filmes extremamente diferentes dos outros. Se considerarmos os filmes de 1930, quer sejam os filmes de John Grierson³, quer sejam os de Jean Vigo⁴

³ Na Grã-Bretanha a grande escola do documentário é reunida em torno de John Grierson. Convida Flaherty, entre outros, para ir para a Grã-Bretanha. Aliás, é num artigo de Grierson consagrado ao *Moana* de Flaherty que surge em 1926 o termo *Documentary*. Para Grierson, a definição mais justa da palavra documentário é “a elaboração criadora da realidade”. Trata-se de encontrar as intuições líricas de Flaherty e as orquestrações visuais de Cavalcanti, obtidas pela fusão de imagens, de sons e de músicas e uma utilização limitada da palavra. O único filme que Grierson realiza é *Drifters*, um documento sobre a pesca do arenque no mar do Norte e que permite, em 1929, lançar as bases da escola do documentário. A obra principal que dá a conhecer esta escola em todo o mundo é *Night mail, O correio da noite*, de Basil Wright. Trata-se de um hino lírico ao trabalho nocturno dos correios na linha Londres-Glasgow. Paul Rotha, um dos mais famosos realizadores deste grupo, com o compromisso social que caracteriza as suas obras, filma *The face of Britain* e *Today we live* na Inglaterra industrial e os mineiros. Todos estes homens apresentam as suas credenciais ao cinema britânico.

⁴ Jean Vigo é o Rimbaud do cinema francês, lança um olhar satírico, com ira e amor, sobre o mundo feliz dos veraneantes, com o filme *À propos de Nice*, que filma a partir de 1929. Põe em prática o “cinema-olho” dos russos e define os seus filmes como sendo pontos de vista documentados.

ou de Joris Ivens⁵, – são filmes que fazem campanha –, sejam eles qualificados de propaganda, filmes “engagés”, filmes militantes, filmes políticos. Eles vão servir algo, vão servir uma ideia, vão tomar partido (*servir un parti pris*). Por exemplo: o filme *Borinage*, de Ivens, vai servir, mostrar, denunciar a vida dos mineiros. Acontece igualmente o mesmo com o filme, *Terra espanhola*⁶, que denuncia uma guerra. O filme *Zero em comportamento*⁷, de Jean Vigo, vai denunciar a autoridade, vai mostrar a idiotice (estupidez) do poder e da autoridade. Mas antes, com o filme *À propos de Nice*, Jean Vigo cria um panfleto, vai revoltar-se contra um estado de coisas, vai mostrar uma burguesia *Niçoise* (de Nice) de uma maneira extremamente violenta, entre outros exemplos. Nestes filmes realizados por cineastas que anunciam os seus projectos, é evidente que não entram os filmes do Realismo Socialismo⁸

⁵Joris Ivens realizador holandês apaixonado por tudo o que se constrói, se cria e se bate, sabe unir os homens e as coisas pelo seu lirismo. O signo da água percorre a sua obra. Desde 1929, com a *A chuva*, onde relata um dia da cidade de Amesterdão debaixo de chuva, até aos homens que secam o Zuyderzee no seu filme *A nova terra*. Caracteriza tão bem os seus personagens que nada os separa dos heróis dos filmes de ficção. Delimita e atinge uma noção do homem baseada na sua história, no seu combate e nos seus sentimentos. Assim, com *Borinage*, em 1933, capta plenamente as contradições da economia capitalista.

⁶Durante a guerra civil de 36 a 39, do lado republicano, André Malraux filma o seu famoso *Esperança* e Joris Ivens, ajudado por Hemingway, *Terra espanhola*. Do lado franquista, as produções refugiam-se em filmes anódinos e comerciais, para escapar aos rigores da censura.

⁷Jean Vigo apresenta duas jóias cujo valor ninguém consegue avaliar nessa época *Zero em Comportamento*, em 1932, e *L'Atalante*, em 1934. Um Prémio Jean Vigo passará a ser atribuído anualmente ao autor de um filme que se caracterize pela independência de espírito e pela qualidade da realização. Jean Vigo, desde o seu primeiro filme *À propos de Nice*, é colocado sob a luz dos projectores. Esta curta-metragem tem por função abriremos os olhos sobre um certo meio, afirma-se como um requisito contra a sociedade burguesa. Jean Vigo define as suas realizações como “pontos de vista documentados”.

⁸Inúmeras contradições vão surgir ao longo destes anos trinta. A orientação socialista dos grandes cineastas faz-se por si mesmo, sem pressões do regime mas por entusiasmo e esperança. No entanto, no ano 1935, como é previsível, a estalinização dos estúdios acentua-se. Tudo o que não seja respeito profundo das directivas “vindas de cima” é impiedosamente sancionado, o poder vai intervir e esmagar quaisquer tentativas de pesquisas e de inovações. Como qualquer regime totalitário, deve obedecer a uma lei -paradoxal, é certo – mas inevitável, – dado que não pode acomodar-se a uma

e dos filmes do Terceiro Reich⁹, porque, na minha opinião, obedecem a uma concepção completamente diferente. Não são filmes que servem uma ideia, são filmes que são servidos por uma ideia. E nesta dependência, mestre e assunto são complacentes e isto é uma longa história que precisa de um longo desenvolvimento. Embora não a esquecendo, não é meu propósito abordar este assunto.

Gostaria de voltar aos filmes soviéticos que precedem o Realismo Socialismo, pois despertam a minha atenção. São filmes de propaganda que se dão como filmes de propaganda, já que estes jovens cineastas soviéticos serviam uma revolução, queriam servi-la, queriam mesmo fazer parte dela. Os enunciados são bem claros, mas a ambição destes filmes é desmesurada, são filmes que se pretendia que fossem uma gênese cinematográfica do mundo novo, do Homem novo, são filmes de crença (fé). São filmes que demonstram a vida tal e qual ela deveria ser e que, evidentemente, exalta, glorifica, sacraliza e transporta o espectador para longe. É evidente que, por exemplo, o *Homem da câmara de filmar*¹⁰ é a exaltação da força do homem, da

revolução nas artes, deve segregar uma arte oficial, acadêmica e de salvação.

⁹O nome Terceiro Reich designa o período histórico da existência da Alemanha Nazi. Vem na sequência do Sacro Império Romano-Germânico (dito o I Reich) e do Império Alemão (1871-1918) como o II Reich. A Alemanha Nazi ou Terceiro Reich é o nome que se dá ao período durante o qual vigorou na Alemanha o regime totalitário nazi (de 1933 a 1945), assim como no império formado pelas nações por ela conquistadas. Sob a liderança de Adolf Hitler, o Terceiro Reich impôs o partido único (Partido Nacional Socialista Alemão dos Trabalhadores) e a ideologia do Nationalsozialismus, ou nazismus, em português, nazismo. Alguns dos eventos mais marcantes durante esse tempo foram: o início da Segunda Guerra Mundial; a perseguição e expulsão dos judeus e outros povos em solo germânico e nas terras conquistadas; a forte propaganda ideológica; o crescimento económico da Alemanha; o militarismo; e a rejeição ao comunismo.

¹⁰Dziga Vertov pretende captar a realidade ao vivo. Os seus filmes de “cinema verdade” e “cine-olho” são extraídos de uma massa considerável de documentos sobre a vida quotidiana, o trabalho, os crimes, os acidentes ou as comemorações, por exemplo. Ilustram a sua teoria segundo a qual a montagem é o meio de conferir um sentido à experiência. Vertov, que sempre criou através da montagem, acaba por triunfar. Vertov fala-nos do seu filme, *O homem da câmara*, de 1929: “É uma tentativa para apresentar os factos numa linguagem cem por cento cinematográfica. Rejeitámos totalmente os processos do teatro e da literatura”. A câmara, objecto invisível por excelência, está presente ao longo de todo o filme. Do mesmo modo, o homem da câmara é mostrado nele, colado a um muro, no meio da multidão, de pé atrás de um carro.

vida tal e qual podia ser ou deveria ser e não tal e qual ela é.

Quando Eisenstein realiza *A linha geral*¹¹, anuncia violentamente a finalidade do seu filme. É um filme programado e que deve construir o mundo novo, deve construir o homem novo também. Para ele é um filme de propaganda e, aliás, não estabelece nenhuma diferença entre informação e propaganda. É evidente que este trabalho socialista é completamente magnificado, é aquele que se pode ver nos filmes de Vertov. Como por exemplo *A sinfonia de Donbassa e Três cantos sobre Lenine*¹², que são verdadeiramente cânticos e também actos de crença.

Para mim, são estes filmes que despertam o meu interesse, porque são obras autónomas, obras criadoras e que correspondem ao que diz Stevenson¹³, quando responde de maneira soberba a Henry James¹⁴, que tinha escrito sobre a arte da ficção, dizendo mais ou menos o seguinte: uma obra existe não pela semelhança com a vida, mas pela mensurável diferença deliberada, significativa e constitutiva do método e do sentido da obra. A obra vive, quer seja informação ou propaganda, pouco importa, o que eu sei é que ela provoca um choque emocional, estético, intelectual que me faz ver, compreender e agir. Então, os termos propaganda ou informação pouco importam.

¹¹ Os filmes deste realizador russo têm muitos sucessos mundiais. André Bazin, como crítico, define Eisenstein mais tarde como “o símbolo do cinema por excelência, o alfa e o ómega de todas as culturas cinematográficas”. Eisenstein impõe-se como o promotor de um realismo, quase do realismo por excelência.

¹² A obra *The Dombass Symphony* em 1931 e *Três cantos sobre Lenine*, em 1934, constitui uma vibrante epopeia do socialismo. Esta é, sem dúvida, a sua obra mais rigorosa. A partir de numerosos arquivos sobre a vida de Lenine (filmes e discos), pode finalmente aplicar as suas teorias sobre a montagem das imagens e dos sons.

¹³ A escola soviética do documentário tem como pilar Dziga Vertov. Em 1929, publica o manifesto do *Kino Glas*, ou *Cinema olho*, no qual define a sua ideia de um cinema virado para a vida real e liberto da ficção.

¹⁴ Robert Louis Balfour Stevenson foi um novelista, poeta e escritor de guiões de viagens. Escreveu clássicos como *A ilha do tesouro*, *O médico e o monstro* e *As aventuras de David Balfour* também traduzido como *Raptado*. Nascido em Edimburgo em 1850, morre prematuramente nas Ilhas Samoa em 1894.

¹⁵ Henry James foi um escritor norte-americano (naturalizado britânico ao fim de sua vida), autor de alguns dos mais importantes romances, contos e críticas literárias da literatura de língua inglesa. Nascido em 1843 na cidade de Nova Iorque, morre em Londres em 1916.

2. Paulo Cunha

A recepção de Manuel Guimarães na imprensa portuguesa: Saltimbancos (1951), Nazaré (1952) e Vidas sem rumo (1956)

Manuel de Guimarães é um dos casos mais singulares do cinema português da década de 1950. De esperança a desilusão na tentativa de renovação do cinema português, a sua obra – em particular as seus três primeiras longas-metragens – dividiu a crítica do seu tempo de uma forma pouco habitual. Este breve texto propõe rever, através da imprensa da época, a recepção crítica a esses polémicos filmes.

Saltimbancos

(Rodagem Junho-Julho 1951 / estreia 1952.01.25)

A estreia do filme *Saltimbancos* foi antecedida por algum entusiasmo nos meios cinematográfico e cultural lisboetas, nomeadamente devido à mediocridade do meio cinematográfico português, à esperança depositada no jovem Manuel Guimarães e à colaboração directa do autor neo-realista Leão Penedo.

Antes da estreia, a revista *Imagem* publicou dois artigos de apresentação do filme: o primeiro, ainda durante a rodagem, apresenta o tema do filme e o elenco, com destaque para realizador e argumentista; e segundo artigo reproduz uma conversa com a protagonista Helga Liné.

Aquando da estreia, o filme *Saltimbancos* começou a ser publicitado na imprensa portuguesa por um conjunto de quadros que pretendiam valorizar o filme pela sua singularidade e originalidade no contexto cinematográfico português.

«Um caminho novo para o cinema português. Um filme que fala à alma do povo mas não especula com o sentimento popular».

«Um filme sério, honesto, diferente!»

«O primeiro filme português de categoria internacional.
Uma história humana escrita por Leão Penedo.
Um filme trágico e risonho como a própria Vida».
«Apesar da tragédia há lugar para o amor.
Uma paixão nasceu e triunfou quando tudo parecia perdido».
«Uma farsa? Um drama? Uma comédia? Um filme diferente!
Um filme que abre novos horizontes ao cinema nacional».
«Um filme trágico e risonho como a própria vida! A vagabundagem forçada dum
punhado de gente que diverte os outros sem cuidar de si.
Um filme feito com a verdade das horas amargas».

A ideia orientadora desta campanha publicitária seria demarcar *Saltimbancos* de toda a produção nacional recente: «MANUEL GUIMARÃES rubricou-a sem qualquer intuito comercial, fazendo um trabalho absolutamente diferente de todos os restantes filmes portugueses».

Outra ideia presente no texto publicitário que acompanhava a promoção do filme parece ser a aproximação ao neo-realismo italiano: «SALTIMBANCOS, distribuição da LISBOA FILME, é uma fita portuguesa que marca um caminho totalmente diverso às películas nacionais, com uma realização mais profunda e humana, orientação que consagrados cineastas com ‘cátedra’ estão actualmente dando aos seus trabalhos, na nítida evolução que a 7.^a arte está sofrendo».

As críticas publicadas na imprensa diária parecem nortear-se essencialmente por premissas ideológicas.

Manuel Moutinho, em crítica publicada no *Diário da Manhã* (27-I-1952: 4), acusa o filme de pretender agradar a uma “reduzida elite, falsa elite, que detesta o cinema-espectáculo, esquecendo-se de que ele é, principalmente, espectáculo”. Para este crítico, a adaptação cinematográfica resultou muito retórica e perdeu o realismo e autenticidade da obra literária que o inspirou, apesar de considerar a obra de Leão Penedo um “livrinho de insignificante literatura”.

Perante as críticas de teor ideológico, a revista *Imagem*, dirigida por Baptista Rosa, dedicou um número especial ao filme *Saltimbancos*. Na prática, este era um significativo manifesto de defesa do filme e do seu realizador

que contava com a colaboração de destacados intelectuais e nomes da cultura portuguesa de então, como Fernando Namora, Alves Redol, Piteira Santos ou José Cardoso Pires.

Nazaré

(Rodagem Maio-Junho 1952/ estreia 1952.12.12)

Como estreou no mesmo ano que *Saltimbancos*, *Nazaré* beneficiou do relativo sucesso do seu antecessor. Assim, alguma imprensa, particularmente a popular *Plateia*, seguiu com alguma atenção os desenvolvimentos relacionados com o filme, nomeadamente a escolha dos intérpretes e a rodagem na vila piscatória mais cinematográfica de Portugal.

Pela leitura atenta da publicidade ao filme feita na imprensa, depressa se constata que esta segunda longa-metragem de Manuel Guimarães apostava mais na imagem e reputação dos seus intérpretes do que na originalidade da trama ou na reputação do seu realizador.

«Virgílio Teixeira. Num papel diferente de todos os que tem desempenhado na sua carreira de artista cinematográfico, Virgílio vai mostrar uma faceta inédita do seu temperamento».

«Quem viu *Saltimbancos* vai poder sentir que, para além de uma beleza expressiva de mulher, há uma actriz de cinema em plena ascensão, tal a maneira como Helga se integrou no ambiente nazareno que a envolvia».

«Artur Semedo. O papel de Arrais do filme *Nazaré* não podia encontrar um intérprete tão à altura de seu talhe psicológico. Pela dureza que esconde um fundo humano, pelo heroísmo com que defronta o mar, o público vai achar-se perante um autêntico pescador da *Nazaré*, apreciando até onde é possível obter-se a fusão do artista com o personagem que faz viver».

Tal como no filme anterior, a recepção crítica a *Nazaré* variou conforme o posicionamento ideológico dos seus autores. Enquanto os defensores salientavam as “boas intenções” do realizador e da obra e todas as contrariedades como

atenuantes (*Diário Popular*, 14/12/1952:2-4; *Diário de Lisboa*, 13/12/1952:5), os detractores desconfiavam mais uma vez dos objectivos políticos da colaboração dos “profetas da desgraça” em filmes portugueses (*Diário da Manhã*, 14/12/1952:4).

Vidas sem rumo

(Rodagem 1952-53-56/ estreia 1956.09.12)

Enquanto projecto, *Vidas sem rumo* existia pelo menos desde 1948, antes mesmo de *Saltimbancos* e *Nazaré*. No entanto, a sua rodagem só começou em 1952, com um segundo argumento feito em colaboração com Alves Redol. Porém, *Vidas sem rumo* haveria de sofrer inúmeros cortes da censura e o realizador só o deu por concluído em 1956, depois de ter filmado uma segunda vez um número significativo de cenas e de ter substituído uma atriz, para conseguir que o filme resultante tivesse ainda inteireza. Ainda assim, o filme só seria aprovado com cortes da censura.

A publicidade ao filme assentava precisamente nas dificuldades de produção do próprio filme.

«Um filme Português. Diferente! Realista! Estranho! Humano! Poético!»

«Uma história nova sobre muitos dramas ignorados das vielas...»

«Uma obra realizada com notável coragem!»

«Um filme feito com corajosa sinceridade!»

«Sensacional êxito do mais discutido filme português»

Manuel Moutinho, em crítica publicada no *Diário da Manhã* (14/06/1956:4), parece justificar os cortes da censura denunciando as pretensões ideológicas do realizador que tentou «(...) fazer mais um ensaio português de cinema político». Alves Redol também é visado: “a sua pseudo-sequência, os seus diálogos são literária e dramaticamente muito inferiores.” Tecnicamente, as dificuldades financeiras e materiais parecem justificar a mediocridade com

que o crítico avalia o filme.

O crítico “F.”, do diário *República* (13/09/1956: 4), considera que «Vidas sem Rumo representa “um admirável esforço de integração da cinematografia portuguesa em novos moldes, que não tenham os touros, os fados, os chamados ambiente típicos e turísticos – que, afinal, não o são».

Com conclusão, a crítica cinematográfica da época dividiu a sua apreciação destas obras em função das suas referências ideológicas. Invariavelmente, a recepção crítica mais próxima dos valores estado-novistas, nomeadamente os círculos católicos e conservadores, não pouparam as primeiras três obras do realizador, denunciando sobretudo as suas pretensas intenções neo-realistas. Já a crítica mais oposicionista à política cultural do regime cerrou fileiras na defesa e no apoio ao jovem cineasta, apesar de reconhecer debilidades técnicas e artísticas nas obras em questão.

Independentemente da recepção crítica de então, hoje podemos afirmar que Manuel Guimarães foi o mais interessante cineasta português da cinematograficamente medíocre década de 1950.

3. Michelle Sales

Aproximações possíveis entre o neo-realismo e o cinema português

O movimento literário que teve no debate em torno da função social da arte ao longo dos anos 30 do século XX a sua génese e que ficou conhecido como Neo-realismo em Portugal, de acordo com António Pedro Pita, traz no seu projecto embrionário uma questão, sobretudo ética e estética. Superficialmente criticado por ser uma literatura de comunicação imediata com um grande público e, por isso, desatenta à forma e à experimentação, o neo-realismo, contrapondo-se aos movimentos modernistas que o antecederam, contrapondo-se, sobretudo à posição política da geração da revista *Presença*, representada pelo poeta José Régio, foi facilmente apontado como um movimento de geração no qual o *conteúdo* se sobrepunha à importância da *forma*.

A ideia de que a linguagem neo-realista como *matéria significativa*, ou seja como uma linguagem cujo fim é a própria linguagem, não se realizou, de acordo com o pensamento de Carlos Reis, é corroborada pela ideia de que a literatura neo-realista estava imbuída de uma funcionalidade histórica que prejudicaria o debate estético. Dito de outra maneira, ao neo-realismo foi atribuído o mito de que o compromisso em representar a história a fim de consciencializar os homens e transformar a sociedade limitaria o campo do exercício formal e experimental. Porém, o que veio a confirmar-se, seguindo o pensamento de António Pedro Pita, ao apontar para a heterogeneidade formal do grupo neo-realista português, é exactamente o contrário: há por parte de alguns artistas, como Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, uma constante busca de aperfeiçoamento da linguagem, representando o desejo de buscar a melhor forma de representação do real, ou a forma que é mais capaz de representar a realidade.

O exaustivo debate entre o artista figurativo próximo da realidade e o artista abstracto que se abstém de narrar de que nos fala Mário Dionísio em

*Conflito e unidade da arte contemporânea*¹⁵, é ponto de partida também para a Tese de Christel Henry *A cidade das flores*, que, ao aproximar o movimento neo-realista português com o grupo do novo cinema, leva-nos à afirmação que vai de encontro à ideia de uma experimentação formal no interior do neo-realismo porque, segundo a autora:

De facto, se a batalha neo-realista levada a cabo pelos críticos portugueses ainda estava cultural e politicamente na ordem do dia no âmbito do regime autoritário, do ponto de vista estético, o movimento neo-realista revelou-se totalmente ultrapassado na alvorada do ‘Cinema Novo’ e, por conseguinte, irrealizável no contexto de transição de um cinema dos anos 50 ainda preso aos conteúdos para um cinema novo que já apostava numa desconstrução narrativa e numa estética modernas¹⁶.

Partindo de um pressuposto falso, ou seja, partindo da ideia de que a estética neo-realista em Portugal não conseguiu superar a dicotomia forma/ conteúdo, e estaria, portanto, “ultrapassado” esteticamente, Christel Henry argumenta que o ‘novo cinema’ por estar mais afeito à desconstrução formal e à experimentação estaria distante da estética neo-realista, que, porém, (contraditoriamente) estaria em voga nas produções culturais opostas ao regime.

Assim, considerando o neo-realismo uma problemática que envolve a criação cultural de um tempo por parte dos intelectuais portugueses e agregando a isto a ideia de que há um neo-realismo *real*, ou seja o neo-realismo que de facto existiu, em oposição a um neo-realismo *ideal*, ou a uma ideia de neo-realismo que se quis fazer, pode-se pensar numa aproximação com a criação cinematográfica.

Dessa forma, é interessante notar que a necessidade de “reformular” o

¹⁵ DIONÍSIO, Mário — *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Conferência pronunciada pelo autor na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, integrada na *Exposição de Artes Plásticas* que a Fundação Gulbenkian aí realizou em Dezembro de 1957. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957.

¹⁶ HENRY, Christel - *A cidade das flores. Pour une réception culturelle du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d'une absence*. Thèse de Doctorat en Langues et Litté raptures Romanes: Italien. Université de Caen, Universidade de Lisboa, 2002.

cinema estava presente, sobretudo, nas publicações culturais da altura que estavam, ideologicamente, vinculadas ao neo-realismo literário, tais como a *Imagem*, *Seara Nova* e *Vértice*. É necessário, pois, perceber Alves Redol como um dos primeiros a publicar palavras entusiasmadas em relação ao ‘novo cinema’ de Manuel Guimarães, seguido por Fernando Namora, que publica na *Imagem* de 1952 o texto “Bravo, Manuel Guimarães!” e analisar a importância política e estética destes discursos. Mas faz-se também necessário perceber a importância de Leão Penedo que escreve os primeiros argumentos propostos para um “novo cinema” e que discute também nas páginas da *Imagem* o ‘caso’ do cinema português.

A ideia de um novo cinema começa a ser debatido entre os escritores e críticos de cinema na *Imagem* sustentando sempre a necessidade de que reformar o meio cinematográfico consistia no uso estético das suas possibilidades, impondo-os sobre os usos industriais e comerciais do cinema, que Fernando Namora e Manuel da Fonseca apontam como a deficiência do cinema português – preocupado demasiadamente em agradar o “mau gosto” do público de massa com comédias de enredo fácil.

A revista *Imagem*, de 1952, dedicou um número especial à estreia do filme português *Saltimbancos*, trazendo resenhas, críticas e comentários dos principais escritores neo-realistas da altura, entre eles: Alves Redol, Fernando Namora e José Cardoso Pires. É exactamente através do depoimento entusiástico de tais escritores que se pretende aqui repensar a importância de Manuel Guimarães e a função social dos filmes de sua autoria realizados na década de 50, década geralmente caracterizada por uma apatia cinematográfica pela historiografia portuguesa.

Dessa forma, na resenha intitulada ‘Bravo, Manuel Guimarães’, Fernando Namora comenta a obra de Manuel Guimarães de maneira bastante entusiasmada:

(...) Por muito que esta minha atitude seja condenável e estéril, revela, por outro lado, que *Saltimbancos* é destas obras que, mau grado as falhas que a inferiorizam,

tem uma *poderosa capacidade de comunicação, a que toda a obra de arte deve aspirar*. Pois se já nesta data eu me sentia incapaz de escrever com objectividade tornou-se mais evidente, desde que ouvi a história folhetinesca de pitoresco e de drama, de persistência e solidariedade, que *Saltimbacos* representa. (...) Por temperamento e pelas vicissitudes que o moldaram, *arte e vida* estão em mim fundidades sem qualquer premeditação, e daí a minha impossibilidade em ser um crítico sereno e muito menos um desdenhoso e suficiente comentador da obra alheia¹⁷.

No texto de Fernando Namora podemos destacar alguns elementos que aproximam esteticamente a película de Manuel Guimarães ao neo-realismo. Por exemplo, quando o escritor nos fala da *poderosa capacidade de comunicação* que o filme suscita é fundamental perceber que o que está ressaltado é a importância de uma mensagem, ou seja é preponderância de um *conteúdo* que se reforça mais adiante quando Namora relembra a necessidade da fusão entre a vida e arte enquanto pressuposto estético digno.

Por outro lado, Alves Redol em ‘Primeiro passo para um cinema melhor’ é mais ponderado. O autor de *Gaibéus* salienta a importância do filme pelo seu carácter humanista, mas também revê os defeitos de *Saltimbacos* e especula a necessidade de aprimoramento estético:

(...) *Saltimbacos* merece toda a atenção que lhe possam dar, uma vez que lhe não falta o maior mérito duma película: a seriedade de propósito, uma *preocupação evidente de dar personagens humanos* e não títeres, não só pelo conteúdo psicológico, mais ainda porque a ‘laracna’, tão eloquente noutras produções nacionais, ficou desta vez no tinteiro dos homens do Parque¹⁸.

Assim como Fernando Namora, Redol preocupa-se em salientar o carácter humanista de *Saltimbacos*, ressaltando mais uma vez a importância da relação entre a arte e a vida, porém sempre atento às fragilidades da obra de Manuel Guimarães e a necessidade de ‘aprender’ com os defeitos, ‘estudar’ o cinema

¹⁷NAMORA, Fernando. Bravo - “Manuel Guimarães”. *Imagem*. N.º 13 (1952).

¹⁸REDOL, Alves - “Primeiro passo para um cinema melhor”. *Imagem*. N.º 13 (1952).

enquanto dispositivo estético para que o fim seja realmente o *Cinema como arte*. De forma geral, Redol aponta *Saltimbancos* como o início, como o embrião de um cinema que estaria por vir, mas para o qual era preciso pensar formas mais eficazes que privilegiassem não apenas o conteúdo, mas que fossem capazes de realizar efectivamente o cinema enquanto dispositivo estético.

Ainda neste mesmo número especial da *Imagem*, José Cardoso Pires resalta a novidade que foi trazida ao cinema português pelas mãos de Manuel Guimarães, mas também admite que *Saltimbancos* é uma obra com muitas fragilidades e defeitos. Numa outra coluna, lê-se a resenha ‘Opinião dum espectador’, escrito por Fernando Piteira Santos, que nos chama atenção por ser o primeiro a relacionar *Saltimbancos*, de facto, com uma estética realista:

Saltimbancos é, no quadro da cinematografia portuguesa, uma obra excepcional. (...) registemos com prazer esta excepção. E não tenhamos receio de afirmar que ao pé de muitas obras estrangeiras *Saltimbancos* não nos envergonha: tem nível e tem categoria técnica. Com os seus defeitos e as suas qualidades, *Saltimbancos* vem mostrar que se abre ao cinema português um caminho realista. Esta tentativa de realismo cinematográfico, é já uma obra séria. E o que não é menos importante: uma obra que permite profetizar que Manuel Guimarães é capaz de fazer melhor¹⁹.

Com tal volume de textos e diferentes opiniões acerca do cinema português está claro que a necessidade de transformar o cinema num instrumento de produção cultural e veículo de ideias transgressoras já estava posto na década de 50 com Leão Penedo, Alves Redol, Manuel Guimarães, Fernando Namora e com outros críticos aqui não analisados. Entretanto, ao lado da intensa actividade de discussão em torno da necessidade de produzir um ‘cinema honesto’ estava posto que era preciso também transformar este cinema num dispositivo de criação estética que só veio a acontecer na década de 60 com os filmes *Dom Roberto* e *Pássaros de asas cortadas*, embora ainda de forma precária devido às enormes dificuldades de produção.

¹⁹ SANTOS, Fernando Piteira - “Opinião dum espectador”. *Imagem*. N.º 13 (1952).

4. Isabel Nogueira

Édouard Manet: aspectos da recepção crítica da sua obra

Édouard Manet nasceu em 1832, em Paris, no seio de uma família da alta burguesia com tradição na área do direito, falecendo na mesma cidade, em 1883. Os fracassos sucessivos de Manet nos estudos levariam a família a colocar em causa a carreira em leis, que para ele auspiciavam. Por vontade própria, tenta ingressar na Escola Naval, feito não conseguido. Contudo, vai como trabalhador/marinheiro num barco-escola rumo ao Brasil. Esta viagem terá sido relevante ao permitir-lhe um contacto com outras realidades, nomeadamente com um certo exotismo tropical.

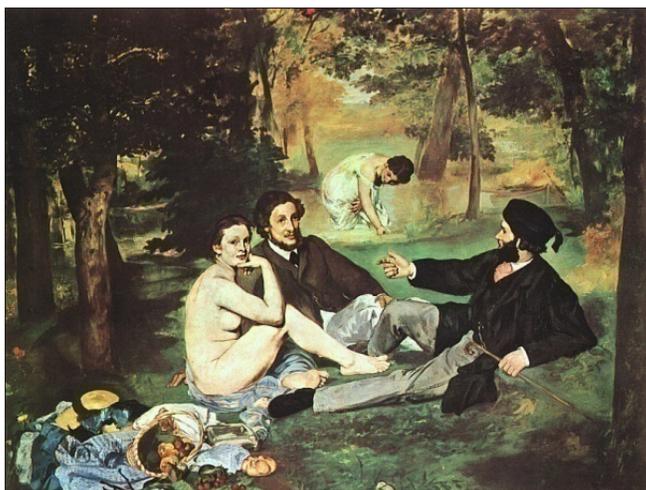
Quando regressa a França, e não tendo conseguido ingressar na marinha, decide aprender pintura no estúdio do pintor académico, Thomas Couture, onde permaneceu durante seis anos. Teve então oportunidade de estudar e copiar os clássicos (Ticiano, Velázquez, Tintoretto, Goya, entre outros), acabando por interessar-se particularmente pelos espanhóis, pelo realismo social do seu contemporâneo Gustave Courbet (1819-1877), pela tendência plana e simplificada das estampas japonesas e pela fotografia. Manet consolida a sua formação artística com viagens aos centros artísticos europeus mais eminentes (Suíça, Holanda, Itália, Áustria, etc.) e inaugurava um processo de representação de temáticas clássicas – dos grandes mestres, se preferirmos – com uma crueza e imediatismo acutilantes, precursor das problemáticas pictóricas de ruptura do modernismo.

Em 1859, Manet propõe para o *Salon* parisiense (evento que se torna anual a partir de 1831) a tela *O bebedor de absinto*, sendo rejeitado. Começamos a antever o seu percurso na busca da pintura pura, afastada do modelado, utilizando manchas de cor e visões de conjunto. Por esta altura, Manet conhece Charles Baudelaire, de quem se torna amigo. Os últimos *Salons* de Baudelaire datam justamente de 1859. No *Salon* de 1846, o poeta e crítico tinha definido o romantismo: «Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais actual

do belo». O romantismo seria, assim, a arte moderna, o novo, o fugidio. A crítica só faria sentido se fosse apaixonada, política, comprometida, realizada a partir de um ponto de vista único, exclusivo, mas capaz de abrir horizontes. A arte era criação e não devia servir convenções sociais ou culturais, defendendo a ideia de “arte pela arte” – na esteira de Théophile Gautier. Baudelaire revelou-se um grande admirador da obra do romântico Eugène Delacroix, ao passo que parece não ter entendido ou apreciado a obra do seu amigo, Édouard Manet. Em 1863 publicava em *Le Figaro*, o texto *Le peintre de la vie moderne*, dedicado não a Manet mas ao pintor e ilustrador de cenas mundanas, Constantin Guys.

Em 1862, Manet conhece Degas e, pouco tempo depois, viria a conhecer, entre outros, Claude Monet, Cezanne e Berthe Morisot, pintora que se tornaria sua cunhada e que serviria de modelo a alguns dos seus quadros. Manet foi sempre bastante próximo do grupo impressionista, que, em 1874 exporia pela primeira vez e ainda sem nome no estúdio do fotógrafo Félix Nadar. Porém, Manet nunca expôs com os impressionistas, continuando a tentar a sua carreira nas exposições oficiais, os *Salons*, aos quais afluía um elevado número de visitantes e sobre os quais particularmente se debruçava a crítica da época.

O *Salon* de 1863 foi particularmente controverso, ao terem sido rejeitas pelo júri cerca de quatro mil obras, acarretando fortes protestos e indignação por parte dos artistas excluídos. Nesta senda, Napoleão III autorizava a criação de um *Salon* para as obras excluídas. Surgia assim, em 1863, quinze dias depois da abertura da mostra oficial, o *I Salon des Refusés*. E foi justamente nesta mostra que Édouard Manet apresentaria ao público uma das suas obras maiores: *Le déjeuner sur l'herbe*, cujo título original seria *Le bain*. Esta obra é normalmente referenciada em relação à enigmática pintura *A tempestade*, do pintor veneziano Giorgione, ou *Concerto campestre*, de Ticiano.



Le déjeuner sur l'herbe, Édouard Manet, 1863.
Óleo s/tela (208 x 264 cm). Coleção Musée d'Orsay, Paris.

Le déjeuner sur l'herbe mostra, em primeiro plano, uma figura feminina nua, que nos olha fixamente, e que partilha um piquenique em cenário campestre com dois homens vestidos à época, tomados como estudantes libertinos por *Le Figaro*. O tema – uma variação moderna de temas de artistas conceituados pela história da arte – causou escândalo, mas a forma também. Os meios-tons são abolidos, originando fortes contrastes cromáticos, sem transição, numa pintura inovadoramente plana, autónoma do objecto representado, fazendo antever os pressupostos impressionistas e modernistas.

A recepção crítica da obra foi polémica e maioritariamente negativa. Jules Castagnary escrevia em *L'Artist* (Agosto de 1863): «A cena do banho (...) tem bons desenhos, concordo. Há alguma vida na cor, uma certa facilidade no traço que não é vulgar. Mas e então? Trata-se de desenho? De Pintura?». Em *La Presse* (Abril de 1863), Paul Saint-Victor observava: «(...) Manet, o mais recente dos "realistas". As suas pinturas (...) são como páginas retiradas de banda desenhada». O crítico inglês Philip Hamerton escrevia em *The Fine Arts Quarterly*: «Giorgione concebeu a ideia feliz de uma festa campestre na qual, apesar de

os cavalheiros estarem vestidos, as senhoras não estavam, mas a duvidosa moralidade do quadro é perdoada pela delicadeza da coloração... Agora um francês perverso transpõe isto em realismo francês, numa escala muito maior, e com o horrível traje francês em vez do gracioso veneziano».

Na mesma altura em que pintou *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), Manet executou a outra grande obra da sua carreira, igualmente causadora de polémica e de escárnio no *Salon* de 1865: *Olympia*, pintura inspirada em *Vénus adormecida*, de Giorgione, e em *Vénus de Urbino*, de Ticiano (copiada por Manet em 1856). Em *Olympia* vemos uma figura feminina igualmente nua, que nos desafia com o olhar distante e imponente. A mulher é representada com *mules* acetinadas e adereços que a reportam à contemporaneidade e à sua condição de *fille de joie* / cortesã, ironizando a cultura académica da época, bem como a própria sociedade burguesa. Mais uma vez o nu é apresentado sem artifícios e praticamente sem profundidade espacial. A crítica foi extremamente dura com Manet, chegando a tratar ironicamente a figura feminina por *Manette*.

Edmond About em *Le Petit Journal* escrevia: «Paz ao senhor Manet! O ridículo fez justiça aos seus quadros». Paul de Saint-Victor, o crítico de *La Presse*, observava: «Uma arte que caiu tão baixo não merece ser reprovada». O próprio poeta Théophile Gautier, que tinha apoiado Manet anos antes, escreveu negativamente a respeito de *Olympia*: «O senhor Manet (...) tem uma escola, admiradores, inclusivamente fanáticos; a sua influência chega mais além do que se possa pensar. O senhor Manet tem a honra de constituir um perigo. Agora o perigo passou. *Olympia* não se explica a partir de nenhum ponto de vista, nem sequer tomando-a pelo que é, um modelo miserável estendido sobre uma cama. (...) o modelado é nulo (...) E que dizer da negra que segura um ramo em papel (...) Aqui não há nada».

Efectivamente, a pintura de Manet, tecnicamente plana e brilhante, e conceptualmente de uma imanência elegante, acabaria por ser defendida por Émile Zola (1840-1902). E seria precisamente no *Salon* de 1866 que Zola define a sua posição face ao realismo: «A arte é composta por dois elementos: a natureza, que é o elemento fixo, e o homem, que é o elemento variável; façam

verdadeiro, eu aplaudirei; façam individual, eu aplaudirei ainda mais. (...) Eu defendi Manet, como defenderei na minha vida toda a individualidade franca que seja atacada. Serei sempre do partido dos vencidos»²⁰. Devido à indignação dos leitores, Zola não pôde continuar o seu *Salon*. Contudo, em Janeiro de 1867, publicaria em *La Revue du XIXe Siècle* um texto intitulado *Édouard Manet, étude biographique et critique*, escrito após uma visita de Zola ao estúdio do artista. Este texto seria reimpresso em 1876. E Zola termina do seguinte modo: «(...) sem dúvida que o destino já marcou no Museu do Louvre o lugar futuro de *Olympia* e *Déjeuner sur l'herbe*».

A pintura, de facto, nunca mais seria a mesma, numa época de crise da representação. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, Manet conjugou a tradição, advinda da pintura e da gravura, com a inovação, relacionada com o advento da fotografia²¹, conseguindo levar mais longe os pressupostos da sua pintura. Na opinião de Clement Greenberg, Édouard Manet terá sido o primeiro modernista, devido à naturalidade como assumiu a superfície plana, autónoma, das suas obras pictóricas²².

²⁰ ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2003, p. 133-134.

²¹ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 177-187.

²² Cf. GREENBERG, Clement – “Modernist painting”. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 309.

A crítica nas artes: fundamentos, conceitos e funções

RESUMO:

A temática escolhida para as *Jornadas de Maio de 2008*, promovidas anualmente pelo Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais – CEIS20 –, coordenado pelo Professor Doutor António Pedro Pita, tem como ponto de partida uma das orientações de investigação do grupo: “A prática das artes: teoria e crítica; tradições e rupturas”. Este encontro, em resultado do qual se publicam alguns dos textos, teve por objectivo a reflexão sobre determinados aspectos da crítica nas artes, nas suas várias perspectivas e sobre diversas formas artísticas – cinema, literatura e artes plásticas –, procurando fomentar a troca de ideias, produzir conhecimento e gerar opinião.

PALAVRAS-CHAVE:

Crítica, fundamentos, artes plásticas, cinema

Art criticism: fundamental, concepts and functions

ABSTRACT:

The theme of the May meetings (*Jornadas de Maio de 2008*), held annually by the group on art currents and intellectual

movements of the CEIS20 –, coordinated by Professor António Pedro Pita, focused on one of the topics of this research group: ‘The practice of arts: theory and criticism; traditions and ruptures’. This meeting, which produced several published papers, envisaged fostering discussion on certain aspects of art criticism, from its different perspectives, and on different artistic forms – cinema, literature and plastic arts –, hereby seeking to foster the exchange of ideas, the production of knowledge and generating opinion.

KEYWORDS:

Criticism, fundamentals, plastic arts, cinema

La critique dans les arts: fondements, concepts et fonctions

RÉSUMÉ:

La thématique choisie pour les Rencontres de Mai 2008 (*Jornadas de Maio de 2008*), organisées toutes les années par le Groupe Courants Artistiques et Mouvements Intellectuels – CEIS20 –, coordonné par le Professeur António Pedro Pita, est fondée sur une des orientations du groupe: “La pratique des arts: théorie et critique; traditions et ruptures”.

Cette rencontre, à l'issue de laquelle sont publiés certains des textes, a eu comme objectif la réflexion sur certains aspects de la critique dans les arts, sous plusieurs perspectives et sur plusieurs formes artistiques – cinéma, littérature et arts plastiques – recherchant l'échange d'idées, la production de connaissance et la génération d'une opinion.

MOTS-CLÉ :

Critique, fondements, arts plastiques, cinéma

Os Cadernos do CEIS20 são publicados pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra-CEIS20.

Esta publicação, de pequena dimensão, tem por objectivo dar a conhecer resultados parciais ou finais de pesquisas realizadas no âmbito deste Centro e reflectem, por isso, a actividade de investigação efectuada. Os trabalhos publicados têm que ser inéditos e devem incentivar o debate de temas e de problemas do século XX.

Coordenação: João Rui Pita

