

-the-nano-and-cultivating-emortal-posthuman-life/>. Acesso em: 02/09/2014.

PRINCIPAIS SITES

www.ekac.org/
<http://martademenezes.com/>

Recebido em 24 de Fevereiro de 2014. Aprovado para publicação em 31 de Agosto de 2014.

TIMOTHY McVEICH

O CONDENADO À MORTE: A DEFESA DO POETA ABJECCIONISTA NA NARRATIVA VISUAL DE MÁRIO CESARINY

Timothy McVeigh - The Condemned to Death: The defense of the Abjeccionist poet in the visual narrative of Mario Cesariny

MICHELLE COUTINHO ROCHA

Pesquisa Pós-Doc em Ciências da Arte na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia - , Doutora em Belas-Artes/Pintura e Mestre em Teorias da Arte pela mesma Faculdade.

RESUMO

O artigo tem como objeto de estudo o livro Timothy McVeigh - O condenado à morte de Mário Cesariny, uma narrativa visual próxima da novela-colagem, que constitui uma declaração pública do autor contra a pena de morte. Partindo da análise formal e interpretação do conteúdo subjacente às representações, e através de uma articulação entre o plástico e o verbal, pretende-se determinar de que forma a apropriação e integração de mensagens icônicas e verbais sobre um acontecimento real, amplamente difundido nos meios de comunicação social, cumpre o propósito de afirmação do pensamento poético e da posição Abjeccionista. O estudo confirmou a identificação do condenado com a imagem da “menina poesia”, entendida como metáfora da identidade poética do autor, bem como uma aproximação do condenado ao poeta abjeccionista, subversivo e interventor, impulsionador da ação e da transformação.

Palavras-chave: Mário Cesariny; Surrealismo Português; Narrativa visual; Pintura; Poesia

ABSTRACT

This article studies Mario Cesariny's book - Timothy McVeigh - The condemned to Death - a visual narrative not far from a collage novel, that represents the public position of the author against the death penalty. Departing from a formal analysis and the interpretation of the content behind the representations, and through an articulation between the plastic and the verbal, one tries to understand how the appropriation and integration of iconic and verbal messages relating to a real life event - vastly known through the Media - fulfils the purpose of reaffirming the poetic thinking and a clear abjeccionist statement. The research confirmed the identification of the condemned with the image of the “Poetry girl”, a metaphor of the poetic identity of the author, as well as an association of the condemned to the abjeccionist poet, in its subversive, pro active role as agent of action and change.

Keywords: Mário Cesariny; Portuguese Surrealism; Visual narrative; Painting; Poetry

Em 2006 é publicado o livro *Timothy McVeigh - O condenado à morte*¹, de Mário Cesariny², poucos meses antes da sua morte. O livro, próximo da tradição da novela-colagem, constitui uma declaração pública do autor contra a pena de morte, sendo especialmente dirigido ao povo americano. Num documentário de cariz autobiográfico, Cesariny é perentório na recusa da pena de morte: “Não devia ser permitida [...] olho por olho, dente por dente é a selvajaria” (MENDES, 2004). Mais do que preocupações estéticas ou literárias, a obra tem a pretensão de suscitar no observador uma consciência crítica que possibilite uma reflexão profunda sobre a crueldade e desumanidade da pena de morte.

A obra constitui uma interpretação muito pessoal dos acontecimentos que envolveram a condenação e execução de Timothy McVeigh (1968-2001), um ex-soldado americano condecorado pela sua prestação na Guerra do Golfo, responsável pelo atentado com engenhos explosivos ao edifício federal Alfred P. Murrah em Oklahoma, a 19 de Abril de 1995. O atentado, considerado o pior ato terrorista em solo americano até essa data, provocou 168 vítimas mortais e mais de 600 feridos. Timothy McVeigh justificaria a sua violência como retaliação contra a tirania do governo totalitário do seu país, que responsabilizava pelo massacre à comunidade religiosa de Waco no Texas, que resultou na morte de 80 pessoas. Após um julgamento mediático Timothy McVeigh foi condenado à morte por injeção letal e executado a 11 de Junho de 2001, sem mostrar qualquer arrependimento pelos seus atos.

O livro, tal como já foi referido, aproxima-se em alguns aspetos da tradição da novela-colagem. Desde logo pela apropriação e manipulação de materiais diversos, provenientes de fontes distintas, imagens fotográficas, excertos de notícias, palavras, frases e títulos, recolhidos da imprensa e ainda poemas impressos, posicionados sobre a imagem pictórica por colagem e posteriormente intervencionados. Cesariny inclui ainda a citação de excertos poéticos integrados na imagem pictórica. Outro aspeto importante é a integração do plástico e do verbal numa unidade significativa comum, segundo uma lógica narrativa. Através da convergência entre palavra poética e informativa, imagem pictórica e fotográfica, Cesariny cria uma disposição sequencial de imagens, para traduzir uma sucessão de acontecimentos identificados no tempo e no espaço e suscitar uma reação do observador. Por fim, há ainda a salientar o caráter contestatário e subversivo da mensagem, assumida como denúncia à violação dos direitos humanos por parte dos EUA.

No entanto, subsistem algumas divergências importantes relativamente às novelas-colagem tradicionais. Na conhecida novela colagem *La femme 100 têtes* (1929), Max Ernest parte das gravuras-folhetim do final do séc. XIX e integra-as num novo contexto, através de processos de displacement e assemblage, que quebram os códigos da mimeses e da coerência, conferindo-lhes uma nova configuração e significado (ADAMOWICS, 1998). No mesmo sentido, embora com um outro procedimento, Alexandre O'Neill na novela-colagem *Ampola Miraculosa* parte das gravuras de vários manuais de divulgação científica e, sem as manipular, atribui-lhes um outro significado através da introdução de uma legenda e de uma determinada disposição sequencial, que operam uma desconstrução da linguagem e do simbólico.

No livro de Cesariny a apropriação e integração de mensagens icónicas e verbais pré-existentes no espaço pictórico, opera segundo uma lógica de continuidade que não perturba a coerência do discurso. As imagens fotográficas, títulos e excertos de notícias recolhidos da imprensa e ainda poemas impressos e citações poéticas, confrontados com a imagem pictórica, contextualizam o discurso no espaço e no tempo, reforçando a coerência da disposição sequencial das imagens e do discurso narrativo.

Mário Cesariny interpreta um conjunto de acontecimentos reais, identificados no espaço e no

tempo, segundo uma dinâmica de sucessividade que parte do anúncio da morte do condenado para depois recuar no tempo e reposicionar a ação no julgamento e condenação de McVeigh. Segue-se a representação pormenorizada da execução, tal como é descrita pela imprensa. No final, Cesariny faz o elogio fúnebre do condenado, recorrendo à palavra dos poetas William Ernest Henley, Oscar Wilde e Teixeira de Pascoais.



Fig. 1. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano com tampa amovível, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve.

Na primeira representação (Fig. 1) que serve de capa ao livro, Mário Cesariny define um espaço fechado, delimitado por uma moldura texturada com incisões lineares, realizadas sobre tinta espessa. A densidade matéria e formal em contraste com o espaço interior adjacente, tendencialmente vazio à exceção da colagem de um recorte com a palavra “hoje”, acentuam a perspectiva da existência de um plano separador entre o observador e o espaço onde decorre a ação. Cesariny aproxima a imagem de um palco de teatro onde a representação é levada à cena e onde o observador é intimado a entrar no contexto da cena figurada. No centro, a colocação de uma estrutura retangular amovível densamente texturada, suspensa na aresta superior, concentra o olhar do observador e interrompe a narrativa.

Ao suspender a ação, Cesariny convoca o observador a tomar a decisão de levantar a estrutura amovível e a dar continuidade à narrativa, de uma forma consciente e voluntária, tornando-se também ele numa testemunha da execução. Desta forma, Cesariny intima o observador a testemunhar a execução de Timothy McVeigh, a refletir sobre a situação, para que possa construir a sua própria perspectiva relativamente à pena de morte.

Ao levantar a estrutura colocada no centro do plano o observador é confrontado com a imagem de um grande plano a preto e branco de Timothy McVeigh, recolhida da imprensa, e a frase que anuncia a morte do condenado: “hoje Timothy McVeigh morreu”. A frase colocada na continuidade da imagem posiciona o observador perante um acontecimento verídico, contextualizado no espaço e no tempo.

No momento seguinte (Fig. 2) Cesariny recupera o tempo cronológico que antecede a execução para representar o julgamento de Timothy McVeigh. A imagem do condenado, confinada pelos limites pictóricos e por uma sucessão de linhas concêntricas, emerge numa composição onde a ausência de variações cromáticas reforça o caráter implacável e sombrio da justiça. Na lateral direita acrescenta as palavras “JUS AMERICANO”, numa alusão à justiça americana.



Fig. 2. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve .

Mário Cesariny aproxima a representação do condenado à imagem da “menina poesia” ou “menina sol”, a característica figura de corpo triangular com cabeça em forma de estrela, sol ou flor, representada segundo a lei da frontalidade, recorrente na obra plástica do autor. Esta representação, que se mantém quase inalterável ao longo da sua obra, torna-se numa imagem identificativa do autor. Nas portadas das janelas do seu *atelier*³ Mário Cesariny representa um rosto no característico corpo triangular, como afirmação da sua identidade poética. Em baixo pode ler-se a frase: “Cesariny was here 1972”. Numa obra de natureza autobiográfica, *Este é o meu testamento de Poeta*⁴, Cesariny recupera a figura de corpo triangular como expressão do ser transformado poeticamente, simultaneamente masculino e feminino, detentor de todos os poderes e capacidades, potenciador da ação e da transformação. A varinha nas mãos da figura, símbolo do poder das artes mágicas, representa a capacidade de realização do Poeta, capaz de transmutar a realidade, agindo no sentido do seu próprio enriquecimento. Atrás, um pequeno poema exalta o pensamento poético como linguagem subversiva e transformadora: “a poesia! a poesia! / e não este lamento / esta linha de nojo que frustra a Voz / [...]”.

Numa outra *composição*⁵ uma figura semelhante às anteriores, reforça a proximidade do Poeta ou da “Menina Poesia”, como é entendido pelo autor, ao Mago da tradição alquímica. A figura

feminina com a cabeça em forma de estrela-Sol, metáfora do ser renascido poeticamente, está sobre um livro, pairando acima dos limites humanos, como afirmação do poder atuante da palavra poética. Numa outra obra de 1974⁶, a figura de corpo triangular, com cabeça em forma de cravo e a característica varinha, metáfora da capacidade de realização do Poeta, encarna o espírito da revolução. Mário Cesariny transforma a Revolução de Abril numa conquista poética, onde a transformação interior conduz à transformação da própria sociedade (ROCHA, 2013).

Ao identificar a imagem do condenado com a representação da “menina poesia” ou “menina Sol”, assumida como metáfora da identidade poética do autor, Cesariny aproxima, por um lado, a imagem de Timothy McVeigh à do poeta subversivo e interventor, impulsionador da ação e da transformação, e por outro, identifica a sua própria imagem, enquanto poeta, à do condenado inconformado, que assume uma posição de rutura com a sociedade.

No poema “Autografia I” de Pena Capital, o autor aproxima a sua identidade poética à do condenado à morte: “sou um homem/um poeta [...] o meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte!” (CESARINY, 2004, p. 36). O surrealismo, na continuidade com as outras vanguardas, assume o poeta como ser de exceção que transcende a consciência do homem comum, revolucionário e transgressivo na recusa dos valores instituídos pelo poder dominante, é um ser desenquadrado que vive à margem da sociedade opressora.

O entendimento do sujeito poético como personalidade subversiva e interventora, capaz de assumir uma posição de rutura com os valores instituídos pelo coletivo, é levado ao extremo no Abjeccionismo, estabelecido inicialmente por Pedro Oom, e subscrito inteiramente por Mário Cesariny. O Abjeccionismo assume uma posição de total insubmissão contra os valores morais, estéticos e religiosos impostos por uma sociedade que, segundo António Maria Lisboa, impossibilita o conhecimento profundo do indivíduo, limita e reprime os seus desejos mais íntimos, restringe a experiência pessoal e o contacto íntimo com os outros, sufoca a imaginação, a sensibilidade e a ação do ser individualizado (LISBOA, 1995, pp. 33-34).

A posição abjeccionista, segundo Pedro Oom, baseia-se na “resposta que cada um dará à pergunta: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?” (CESARINY, 1997, p. 292). Perante o desespero “o Poeta só tem como alternativa a angústia ou a abjecção” (Ibidem). Na perspetiva do autor, só esta última atitude permite ainda ter alguma esperança no destino do homem, pois “c`est au found de l`abjection que la pureté attend son heure” (Ibidem). No mesmo sentido, António Maria Lisboa, referência fundamental para Mário Cesariny, refere que só a “posição de abjeção, de desespero irremediável” (LISBOA, 1995, p. 34), entendida como ação individual, pode conduzir o Homem à única atitude que ainda lhe é possível: “SOBREVIVER, mas sobreviver LIVRES”, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas” (Ibidem). André Breton refere igualmente o “desespero humano” como legitimação para a revolta absoluta, a insubmissão e a violência (BRETON, 1993, p. 129).

Na atitude abjeccionista está implícita a destruição e construção de um novo objeto. Face à falta de perspetivas, à ausência de Liberdade e de Amor, António Maria Lisboa defende a “dissolução”, como única forma de ação, no sentido da destruição e realização de um novo objeto, uma nova forma de pensar e agir (Lisboa, 1995, p. 94). A força e veracidade do Surrealismo, entendido como movimento transformador, “ação revolucionária [...] Livre, Apaixonada, Poética” (Idem, p. 39), depende exclusivamente da “posição interior que, individualmente, cada um vai tomando, ou tendo, e necessariamente pondo em prática” (Ibidem).

Ao identificar a imagem de Timothy McVeigh com a “menina poesia”, Mário Cesariny enqua-

dra a atitude do condenado Timothy McVeigh no contexto do pensamento poético e do Abjeccionismo. No documentário já referido, apesar de reconhecer que o atentado terrorista perpetrado por McVeigh, se trata de um caso extremo que resultou num número considerável de mortes, defende que “é preciso perceber o significado da sua atitude. Porque ele é tudo menos um tonto ou um tresloucado que só sabe da sua loucura”. Cesariny exclui a loucura como explicação para estes atos e reforça a lucidez do condenado, patente na sua última mensagem:

«Ele diz: “Não importa quão grande é o castigo. Não importa qual a porta do inferno que se abre ou não abre”. É um tipo lúcido, enlouquecido com a América do Norte. [...] Ele também não devia ter matado 700 pessoas, mas isso já é outro caso, é outro lado.» (MENDES, 2004)

Esta ideia é alimentada por uma parte da comunicação social, afeta à oposição da pena de morte, que notícia até à exaustão o atentado ocorrido em Oklahoma, o julgamento de Timothy McVeigh, e todos os momentos e pormenores que envolveram a execução do condenado. Artigos polémicos como o de Gore Vidal, publicado na Vanity Fair, pretendem demonstrar a lógica interna de McVeigh, apresentando os motivos subjacentes aos seus atos (VITAL, 2001). Timothy McVeigh teria justificado a sua violência como um ato de guerra contra o governo totalitário do seu país. Vidal afirmou que apesar de desaprovar veementemente o ato terrorista praticado por McVeigh, concorda com algumas das suas ideias, nomeadamente com a crítica à erosão dos direitos constitucionais nos EUA. À ideia que McVeigh não era louco e agiu com um propósito, acrescem os relatos da sua execução, amplamente difundidos nos órgãos de comunicação, que descrevem que McVeigh morreu em silêncio, consciente dos seus atos, sem mostrar qualquer arrependimento. Acresce ainda a declaração final do condenado, uma cópia do poema *Invictus* de W. E. Henley, assinada por McVeigh, também amplamente difundida, que termina com a frase: “Sou o senhor do meu próprio destino/ Sou eu o capitão da minha alma”. Na interpretação que faz dos acontecimentos Mário Cesariny é sensível a esta argumentação. À semelhança do poeta abjeccionista capaz de lutar com todas as suas forças contra aquilo que o oprime, Timothy McVeigh é alguém desesperado, movido por ideias e convicções muito fortes, em completa rutura com o estado americano.

Os desenhos seguintes representam a execução do condenado, baseado nas notícias dos jornais da época que descrevem com detalhe a execução de McVeigh por injeção letal.

No primeiro desenho (Fig. 3) o autor representa a sala de execução, onde o condenado recebeu as três injeções que conduziram à sua morte. Atrás, uma construção linear sugere a sala das testemunhas que assistiram à execução. A maca, representada em grande plano, por densas linhas brancas, pautadas de preto e vermelho, culmina na parte inferior com as letras USA (United States of America). A colagem de um recorte de jornal descreve com pormenor as diversas fases e consequências físicas, decorrentes do processo de execução. O autor sublinha algumas partes do texto que considera relevantes. No documentário já citado, Cesariny mostra-se particularmente incomodado com a última frase “quando tudo corre bem a morte acontece ao fim de 7 minutos”, salientado a impressibilidade do método: “Quando li isto fiquei gelado, quando tudo corre bem... pode demorar meia hora se não correr bem” (MENDES, 2004).

No momento seguinte (Fig. 4) Cesariny representa um plano obscuro, marcado por sombras texturadas que se diluem ou intensificam numa dinâmica expansiva, como sugestão do estado de espírito do condenado, nos momentos que antecedem a execução. A ausência formal, geradoras de espaços indefinidos e descontínuos, reforça a imagem da iminência da morte, entendida como re-

gresso ao informe indiferenciado. Numa reflexão acerca da morte Cesariny refere o medo perante o desconhecido: “Não sei se na hora da morte terei medo, sou capaz de ter um bocadinho, não sei o que é... gostava de ter uma daquelas mortes boas, a pessoa deita-se para dormir e não acorda” (Ibidem).



Fig. 3. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 4. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

No desenho posterior (Fig. 5), Cesariny identifica a imagem do condenado à morte com a representação de Cristo crucificado. A cruz, num vermelho intenso sobrepõe-se à sugestão de um corpo linear, representado nos seus traços essenciais. A oposição entre o preto e o vermelho, recorrente noutras composições, intensifica a carga dramática.



Fig. 5. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve.

Ao aproximar a imagem do condenado à representação de Cristo crucificado, Mário Cesariny sugere que à semelhança de Cristo, considerado por muitos como um revolucionário subversivo que foi condenado e crucificado por pregar aquilo que acreditava, também Timothy McVeigh foi condenado e executado por defender as suas ideias e convicções. Assim como Cristo, que perante a dor extrema da crucificação não se desviou do seu desígnio, também McVeigh enfrentou a morte com serenidade, mantendo-se firme no seu propósito, sem se arrepender dos seus atos.



Fig. 6. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 7. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

Nas composições seguintes, Cesariny representa as diversas fases e implicações físicas decorrentes do processo de execução por injeção letal, tal como é descrito pela imprensa. A I Fase (Fig. 6), indicada no canto superior da composição, corresponde à sedação. Cesariny aproxima o efeito da injeção tranquilizante à imersão na substância líquida. O autor representa o perfil de um rosto envolto numa dinâmica de manchas e linhas ondulantes, marcadas pela gestualidade do traço. No plano de fundo inclui a palavra “SPLASH”, levemente sugerida, numa alusão ao som do impacto do corpo na água. O desenho posterior (Fig. 7), com grande concentração matérica, sugere a submersão do ser e a progressiva perda da consciência, materializada na representação de uma forma tendencialmente circular de coloração vermelha que gradualmente se dilui, absorvida pelo espessamento e dinâmica da matéria envolvente.

Segue-se a II fase “rebentar os pulmões” (Fig. 8) Cesariny sugere a representação dramática de um corpo em convulsão dominado por forças destrutivas e desintegradoras, onde a ereção da morte (angel lust) persiste como o último traço de humanidade. A perda da horizontalidade reforça a noção de instabilidade e desequilíbrio, como expressão do caos e da desordem, numa composição onde a densidade matérica com recurso a vernizes intensifica a tensão e o dramatismo. Com a desintegração dos pulmões os tecidos diluem-se e o sangue fluido alastra-se por todo o corpo. No momento seguinte, Cesariny propõe uma composição (Fig. 9) onde o vermelho intenso e vibrante é momentaneamente interrompido por um plano central de formas diluídas, numa alusão ao processo de liquidificação dos tecidos.



Fig. 8. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 9. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

A terceira e última fase consiste em “fazer parar o coração” (Fig. 10). Cesariny constrói uma densa teia de linhas que se cruzam em diversas direções num movimento rápido e espontâneo, numa alusão ao ritmo cardíaco, subitamente interrompido por uma forma circular que bloqueia o movimento.

Finalmente, no momento seguinte (Fig. 11), após a tensão e a violência extrema a morte acontece. A intensidade matérica e cromática das composições anteriores dá lugar à fluidez e uniformidade do azul, pautado por uma fina ramificação ascensional, como metáfora de libertação, tranquilidade e repouso.



Fig. 10. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 11. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

No desenho seguinte (Fig. 12) Cesariny representa o condenado morto, numa composição bipartida que acentua a linha do olhar. A imagem de Timothy McVeigh, recortada da imprensa, surge no centro do plano - intervencionada com manchas e parcialmente colorida na zona dos olhos - delimitada pela gestualidade do contorno que reforça o olhar do condenado. Em baixo, Cesariny acrescenta um recorte de jornal com a frase, amplamente difundida nos meios de comunicação de todo o mundo, “Timothy McVeigh morreu de olhos abertos”, baseada nos relatos das testemunhas. Os jornalistas que acompanharam a execução descreveram que McVeigh estabeleceu contacto visual com todas as testemunhas, inclusive os parentes das vítimas, manteve-se em silêncio e morreu de olhos abertos, sem mostrar qualquer arrependimento (BORGER, 2001). A frase “morreu de olhos abertos”, tem implícita a ideia de que McVeigh morreu consciente dos seus atos.

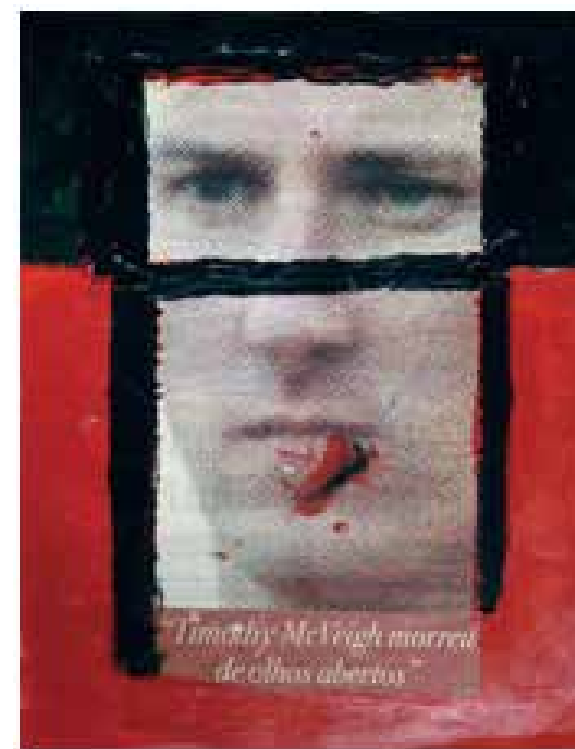


Fig. 12. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 13. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

No mesmo sentido e na continuidade com a argumentação desenvolvida nas composições anteriores, Cesariny inclui a mesma frase, numa alusão à lucidez com que o condenado enfrentou a morte, numa atitude desafiante, convicto dos seus ideais. Cesariny reforça a natureza excepcional do acontecimento: “uma coisa impressionante morreu de olhos abertos... penso que não é costume” (MENDES, 2004).

Liberto das contingências da matéria o condenado assume uma existência imaterial (Fig. 13). Na ausência do corpo, a imagem de Timothy McVeigh é representada através de linhas essenciais que definem o contorno do rosto, de um modo rápido e espontâneo. Em baixo, Cesariny acrescenta

as palavras “isto não faz mal”. O autor esclarece: “Era o que os Romanos diziam quando pediam a um amigo para que lhes espetasse um punhal, para cometerem suicídio... é bonito não é?” (Ibidem). Nesta perspectiva a morte é encarada como algo positivo, significa a libertação do sofrimento. Num poema Mário Cesariny associa a palavra Naniôra – como também é conhecida a “menina poesia” - a uma morte compensadora, simpática e acolhedora: “vá lá / vá lá Mário / uma morte / naniôra” (CESARINY, 2005, p. 148). Neste contexto a morte é entendida como revelação e introdução, não é um fim em si, mas um recomeço. A morte, liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa o ser reintegrando-o no princípio, na origem de tudo. A morte restitui à unidade a multiplicidade do ser.

Mais uma vez, Mário Cesariny aproxima a representação de Timothy McVeigh à do poeta, entendido como ser que não morre. António Maria Lisboa, que o autor evoca constantemente, refere que só o Poeta “possui o segredo de não partir [...] o poeta não morre (como poderia ele morrer?!...)” (LISBOA, 2005, p. 104). Numa carta endereçada a Cesariny afirma: “A morte não existe” (Idem, p. 196). Com a integração do ser numa “Existência Cósmica”, liberta das limitações da matéria, a vida e a morte deixam de ser entendidas como contraditórias, porque tudo é simultaneamente afirmação e negação, nascer e morrer fazem parte do mesmo movimento. Neste sentido a morte surge como condição e continuidade da própria vida.

Na argumentação final Cesariny faz o elogio fúnebre do condenado, recorrendo à palavra dos poetas William Ernest Henley, Oscar Wilde e Teixeira de Pascoais. Assim, a primeira composição (Fig. 14) apresenta a “ultima mensagem do condenado”, uma cópia do poema Invictus de William Ernest Henley (1849-1903), apresentado por McVeigh como a sua ultima declaração, quando foi intimado a pronunciar-se. A cópia do poema, colocada no centro do plano, surge intervencionada com manchas e pingos de tinta, posicionada sobre fundo negro, ladeada por ramificações vegetais.

O conhecido poema Invictus, que inspirou múltiplas personalidades como Winston Churchill, Nelson Mandela ou Martin Luther King, faz a exaltação da liberdade de pensamento: mesmo perante as maiores dificuldades e obstáculos que a vida coloca, o indivíduo nunca será derrotado, se se mantiver fiel àquilo que dita a sua consciência.

No mesmo sentido, McVeigh ao escolher o poema Invictus como a sua última declaração, pretendeu transmitir a ideia de que morreu a defender aquilo que acreditava verdadeiramente e, neste sentido, sairá sempre vitorioso, pois agiu de acordo com a sua consciência, tal como refere o poema: “Não importa quão estreito é o portão/ Quantos castigos são no pergaminho / Sou o senhor do meu próprio destino /Sou o capitão da minha alma”. Mário Cesariny, como vimos, mostra-se particularmente sensível a esta argumentação.



Fig. 14. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 15. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve



Fig. 16. Mário Cesariny, 2006, serigrafia sobre papel fabriano, 36 x 26 cm, col. Galeria Perve

Na composição seguinte (Fig. 15) o contorno do rosto do condenado surge num página branca intervencionada com manchas e pingos de tinta, delimitado por uma moldura. Em baixo, Cesariny recupera as últimas palavras do poema Balada do Cárcere de Reading de Oscar Wilde: “No entanto, ouvi: cada um mata o que adora / o cobarde fere com um beijo / o bravo esse mata com um punhal”. Considerado um dos melhores poemas de língua inglesa do final do séc. XIX, foi escrito em 1897 após Oscar Wilde sair da prisão, onde cumpriu uma pena de dois anos de trabalhos forçados acusado de atos imorais de natureza homossexual. O poema, assinado com a identificação de prisioneiro “C.3.3.”, reflete não só o intenso sofrimento e humilhação vividos pelo autor, mas também a aquisição de uma consciência profunda relativamente ao sofrimento dos outros condenados, que mudaria para sempre a sua forma de escrever.

A Balada do Cárcere de Reading baseia-se na história do ex-sargento Charles T. Woolridge, condenado e executado na prisão de Reading pela morte da sua esposa. O poema denuncia a crueldade das punições impostas aos condenados pelas severas leis inglesas, o tratamento desumano e humilhante infligido aos prisioneiros e a angústia e sofrimento dos condenados sentenciados à pena de morte. Ao citar o poema de Oscar Wilde, Mário Cesariny enquadra a história de McVeigh neste contexto. À semelhança do condenado do poema de Oscar Wilde que matou em defesa da sua honra, movido por sentimentos muito fortes, também McVeigh matou num ato de desespero, para defender as suas ideais e convicções.

Mário Cesariny finaliza o livro com as palavras de Teixeira de Pascoais “Eu vos abençoo ladrões, vadios, criminosos, santos!”, numa composição onde a palavra poética se sobrepõe à forma (Fig. 16). O poema Verbo Escuro, de onde são retiradas as palavras, exalta o pensamento divergente de todos aqueles que ousam afrontar as leis e os costumes instituídos, reivindicando uma forma de pensar que recupera a originalidade, liberdade e pureza da infância: “[...] os que saem para a rua sem chapéu por divino esquecimento! e os que vão a falar sós pelos caminhos...e os que olham a lua, latindo intimamente... e os que não se conformam, os que não seguem a lei nem o costume – todas as criaturas onde o anjo da infância sobrevive» (PASCOAIS, 1999).

A escolha do poema reforça a argumentação desenvolvida ao longo de todo o livro. Tal como o poeta surrealista inconformado e interventivo, agente da ação e da transformação com pretensões de mudar o mundo, também McVeigh é alguém que ousou pensar de forma diferente, afrontando os poderes instituídos, na perspetiva de construir algo novo.

Mais do que uma declaração contra a pena de morte, o livro assume, de forma subversiva e controversa, a defesa do condenado Timothy McVeigh, numa perspetiva que enquadra a sua atitude no contexto do pensamento surrealista e nos propósitos do Abjeccionismo. Neste contexto, o livro de Cesariny, mais do que pretensões literárias ou estéticas, pretende constituir-se como objeto interventivo, com potencial poético, capaz de suscitar nos outros uma consciência potenciadora de uma outra forma de pensar e de agir. A propósito do livro Cesariny dirá: “Não é bonito pois não? Nem pensar nisso...” (MENDES, 2004). Publicado poucos meses antes da sua morte, o livro constitui um dos últimos testemunhos do autor, que se manteve sempre fiel aos princípios e propósitos do pensamento surrealista.

REFERÊNCIAS

ADAMOWICS, Elsa. Surrealist Collage in Text and Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BORGER, Julian. A glance, a nod, silence and death. The Guardian, Tuesday 12 June 2001. Disponível em: <http://www.theguardian.com/world/2001/jun/12/mcveigh.usa>. Acesso em: 20 Mar. 2014

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Trad. Pedro Tamen. Lisboa, Edições Salamandra, 1993.

CESARINY, Mário. Pena Capital. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

CESARINY, Mário. Manual de Prestidigitação. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005, [1ªed.:1981].

CESARINY, Mário. A Intervenção Surrealista. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

LISBOA, António Maria. Poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos].

MENDES, Miguel Gonçalves Autobiografia: Um filme sobre Mário Cesariny. Lisboa: Editora Clap, Português Dolby Digital 2.0, 103 min., 2004. Disponível em: [m.youtube/watch?v=QPXAaL9_nz0](https://www.youtube/watch?v=QPXAaL9_nz0)

PASCOAIS, Teixeira de. Senhora da Noite - Verbo Escuro. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

ROCHA, Michele. António Maria Lisboa e Mário Cesariny: Territórios de Convergência Intertextual. Cadernos 12 – Centro de Estudos do Surrealismo, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, Novembro 2013.

VITAL, Gore. The Meaning of Timothy McVeigh. Vanity Fair, September 2001. Disponível em: <http://WWW.vanityfair.com/politics/features/2001/09mcveigh200109> Acesso em: 10 Mar. 2014

NOTAS DE RODAPÉ

1. Editado pela Perve Global - Lda, com tiragem de 340 exemplares, numerados e assinados pelo autor na contracapa. Impresso totalmente em serigrafia é composto por 16 páginas.

2. Mário Cesariny (Lisboa, 1923-2006), poeta e pintor, é considerado o principal representante do surrealismo português. Participa na fundação do Grupo Surrealista de Lisboa, de que se afasta em 1948, para formar um novo grupo Os Surrealistas. Colabora ativamente na redação dos textos coletivos e nas ações empreendidas pelo grupo. A densa obra poética do autor destaca-se no panorama da poesia portuguesa contemporânea. Nas artes plásticas, assume uma atitude permanente de experimentação, com a introdução de novas técnicas. A confluência entre a linguagem poética e pictórica é uma das características fundamentais da obra do autor.

3. Mário Cesariny, Portadas das janelas do atelier do pintor, 1972; acrílico sobre madeira; 106,5 x 124,5 cm; col. Galeria Neuperagama.

4. Idem, Este é o meu testamento de Poeta, 1994; acrílico sobre serigrafia, 65 x 48,5 cm; col. particular.

5. *Idem*, Sem título, n.d; *têmpera e verniz sobre papel colado em tela, 29,5 x 23 cm; col. Antiks Design.*

6. *Idem*, Sem título, 1974; *acrílico, tinta-da-china e aguada sobre papel, 31 x 21,5 cm; col. particular.*

Recebido em 24 de Maio de 2014. Aprovado para publicação em 13 de Julho de 2014.

CINÉMA ET ÉDUCATION. PETITS GRANDS TRUCS

Cinema and education. Little Big Devices

Cinema e educação. Pequenos grandes dispositivos

LUCÍA AMORÓS POVEDA

Professora doutora em Artes da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Murcia, Múrcia, Espanha.

Email: lamoros@um.es.

RÉSUMÉ

École et Cinéma est un procédé national, c'est à dire, le dispositif avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPCI) et de la Dgesco et le Scérén-Cndp du ministère de l'Éducation Nationale. École et cinéma forme l'enfant par une découverte active sur l'art cinématographique en salle de cinéma donc il fait découvrir des films de qualité à des jeunes spectateurs et à leurs enseignants. Celui-ci va de la section maternelle dans le cadre de l'École et Cinéma ou à la fin du cycle élémentaire dans le cadre du Collège au Cinéma ou du Lycéens et Apprentis au cinéma. Des objectifs sont a) inciter les enfants à prendre le chemin de la salle de cinéma; b) s'approprier ce lieu de pratique culturelle, de partage, de lien social; c) initier une véritable approche du cinéma en tant qu'art. Pour plus d'information ce possible visiter le site web de Les Enfants de Cinéma (2014) ici <http://www.enfants-de-cinema.com/>

Mots-clés: École et Cinéma; Film; Éducation; Apprentis; Cinéma; Trucs

ABSTRACT

Film School and is a national process, that is to say, the device with the support of Ministry of Culture and Communication (CNC and SCPCI) and DGESCO Scérén-CNDP and the Ministry of Education. School and cinema as a child through active discovery of the art of film in theaters so discover quality films for young audiences and their teachers. It'll kindergarten section within the School and Cinema or at the end of elementary school as part of the Cinema College Students and Apprentices or cinema. Objectives are a) to encourage children to take the path of cinema; b) take over this place of cultural practice, sharing, social ties; c) initiate a truly approach to cinema as art. For more information visit it possible the website of The Children Cinema (2014) at www.enfants-de-cinema.com/.

Keywords: School fo Cinema; Film; Education; Apprentices; Cinema; Devices

RESUMO

Escola e Cinema é um processo nacional, ou seja, um dispositivo que conta o apoio do Ministério da Cultura e da Comunicação (CNC e SCPCI) e DGESCO Scérén-CNDP e do Ministério da Educação. Escola e cinema tal qual uma criança, que através da descoberta ativa da arte do filme nos cinemas pode assim descobrir filmes de qualidade para o público jovem e seus professores. A criança vai ao jardim de infância, dentro da Escola e Cinema, ou no final do ensino fundamental como parte do Cinema, tanto quanto estudantes universitários e aprendizes, ou cinéfilos. Os objetivos deste artigo são destacar: a) para incentivar as crianças a tomar o caminho do cinema; b) assumir este lugar da prática cultural, partilha, laços sociais; c) iniciar uma abordagem verdadeiramente de cinema como arte. Para mais informações visite o site das Crianças no Cinema (2014) no endereço eletrônico www.enfants-de-cinema.com/.

Palavras-chave: Escola de Cinema; Filme; Educação; Aprendizes; Cinema; Dispositivos

1. DE LA IMAGEM AU CINÉMA. FAITS HISTORIQUES.

Aujourd'hui, l'image par rapport au cinéma considère la parenté de la science et de l'art. Cette relation vient en complément des orientations de Parker (1992) d'abord et de Wordsworth (1998), Bajac (2001), Brachet (2003), Demilly (2006) et Ortuño (2013) par la suite. Sur la révision de ses œuvres, j'ai vu les événements caractérisés par la Physique et surtout, au XIXe et XXe siècle j'ai identifiée deux périodes.

Pendant le premier milieu au XIXe siècle, il y a un période que j'appelle de la science pure parce qu'il y avait une nouvelle attraction pour capturer l'image naturel. Aussi j'ai reconnu un seconde période que j'appelle de pratique appliquée. À cette époque-la, il y avait des productions plus techniques maintenue jusqu'au XXe siècle.

A mon avis, dans ce nouveau siècle l'attention est pour l'audiovisuel par exemple avec le premier post de télévision et la naissance de l'industrie cinématographique jusqu'au milieu des ans 50. Le deuxième part au XXe siècle serait le résultat développement audiovisuel, le Pop Art, le Dolby stereo, mais aussi il aura incroyables avancées multimedia, techniques et amicales, c'est à dire, ils réagissent en prenant des mesures destinées à tout le monde avec l'Internet et les nouveaux formats numériques par exemple.

Nous sommes à la pointe de la technologie, donc lorsqu'elle est devenue rentable elle est devenue aussi en un environnement tactile. En conséquence, De Kerckhove (1997) est écrit que les networks sont extensions de contact. L'interactivité de la net comme le téléphone et le visio conférence aussi, sont très tactiles en même temps qu'offrent une réponse instantanée. Et enfin, toute cette notion de monde technologique est intimement liée à cette notion du XXIe siècle qu'on peut encore comprendre.

1.1 LE PÉRIODE DE SCIENCE PURE. DE 1800 JUSQU'À 1850

Dans l'année 1805 l'astronome et physicien Louis-François Arago, grande figure de la science française de l'époque et député républicain et remarqué par Laplace, est nommé secrétaire-bibliothécaire de l'Observatoire de Paris.

Mais maintenant nous sommes en 1822 où le diorama de Daguerre et Bouton attire parisiens et voyageurs de passage tout simplement avec une machinerie complexe et un savant jeu de lumières et de miroirs, une toile de 22 mètres sur 14, tendue devant les spectateurs que s'anime progressivement passant de la lumière à l'obscurité. L'illusion et le tromperie d'œil sont parfaits. Deux ans après, en 1824, un fils de notables de Chalon-sur-Saône, Nicéphore Niépce, obtient de la fenêtre de sa propriété du Gras à Saint-Loup-de-Vareennes ses premières images sur métal et pierre. Il l'appelle «héliographie» et «écriture par le soleil». En 1825, Arago avec Dulong sont chargés de déterminer la tension de la vapeur d'eau à des pressions dépassant 30 atm. Autres études sont consacrées pour l'astronomie, au magnétisme et pour la polarisation de la lumière. Il a expliqué, entre autres, la scintillation des étoiles à l'aide du phénomène des interférences, il se mêle aux expériences de mesure de la vitesse du son et il suggère à Foucault son expérience des miroirs tournants pour la mesure de la vitesse de la lumière avec précision. Dans les deux prochaines années, 1826 ou 1827, Niépce fixe la première image photographique sur une plaque «héliographie». Elle est la plus célèbre «Point de vue de la fenêtre à Saint-Loup-de-Vareennes».

En 1833, l'artiste et aventurier niçois Hercules Florence, peintre de formation lequel émigré au Brésil vers 1820, captait les images qui se forment dans la chambre obscure à un village reculé de l'intérieur des terres. Il va concevoir une ébauche de procédé négatif-positif. L'année 1834 est ca-

ractérisée par la création du zootrope, de Horner. En 1835 l'anglais William Henry Fox Talbot prise à l'été «Vue d'une fenêtre à Lacock Abbey» comme une de les premières images conservées avec le dessin photogénique et en 1837 Daguerre domine la précision de l'image. Son procédé consiste en une plaque de cuivre sensibilisée au bitume de Judée et exposée dans la chambre noire puis révélée aux vapeurs de mercure, donnant une image d'une grande finesse dans le rendu des détails. Il appellerait à Arago.

Vers l'année 1839 beaucoup d'événements seront arrivés avec un petit peur. - Et pourquoi? - Bien, le 7 janvier Arago présente devant l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-Arts un nouveau procédé permettant de reproduire de manière mécanique les images qui se forment dans la chambre obscure, les premiers clichés et le 31 janvier Talbot présente devant la Royal Society de Londres son propre procédé de photographie sur papier. Le 5 février Hippolyte Bayard, fonctionnaire du ministère des Finances à Paris, peut montrer à César Despretz, de l'Académie des sciences, ses premiers essais. Le 14 mars Herschel, astronome et physicien anglais, proche de Talbot, communique devant la Royal Society son propre méthode basée sur des travaux de six semaines auparavant et le 20 mars le méthode très complète de Bayard lui permet bientôt d'obtenir des figures humaines. Le 19 août Arago présente le procédé de Daguerre devant les Académies des sciences et des beaux-Arts. Quelques jours après, matériel d'optique et de chimie et manuels d'utilisation sont déjà disponibles dans Paris, où les daguerréotypistes amateurs se multiplient.

Photo 1 : Le Figaro, le 8 septembre 1839. Musée Lamartine (Mâcon, France)

Dans le photo 1, il ne s'agit pas de l'ancêtre direct du Figaro actuel, c'est vrai. Cinq journaux successifs, tous de tendance libérale, portèrent ce nom. C'est le troisième exemplaire reproduit et considéré comme «léger» parce qu'il portait un article agité contre la photographie, dont Daguerre vient de déposer le brevet sur le daguerreotype. Le Figaro écrirait sur le brevet comme une invention qui sera la ruine pour la peinture. Mais en octobre Hercules Florence présente son découverte dans un journal de São Paulo et finalement, en 1847, la Calotype Society, première société de photographie au monde, est créée.

1.2 LE PÉRIODE DE PRACTIQUE APPLIQUÉE. DE 1850 JUSQU'À 1900

En 1852 le biologiste allemand von Helmholtz mesure la vitesse d'un signal nerveux à le long de la cuisse d'un grenouille. En 1861 le physicien écossais Maxwell fait la première photo en couleur.

Alexander G. Bell déposa des brevets pour une nouveauté : le premier téléphone était apparu en 1876. En 1878 Edison à Ohio, les États Unis, présenta son phonographe «la machine parlante» à l'Académie Nationale des Sciences et son premier brevet de recherche d'une «ampoule lumineuse».

Pendant 1888 George Eastman invente la pellicule en celluloïde et un rival d'Edison, l'ingénieur Emile Berliner, développe un enregistrement sur disque plat : le son suivait une petite rainure ondulée. En 1893 est possible aller à Black Maria, le premier studio cinématographique à Glenmont et des kinéoscopes furent installés pour y montrer les films réalisés à New York.

En 1895, la découverte des rayons X fut suivie par un écran perfectionné, produit d'Edison, pour la détection et la photographie des objets soumis aux rayons. Et aussi c'est la naissance du cinéma avec un premier projection, un film des frères Lumière avec leur cinématographe. Louis et Auguste perfectionnèrent les machines d'Edison. En 1896 il y aura la première émission radiophonique grâce à l'italien Guglielmo Marconi.

1.3 LE PÉRIODE DE L'AUDIOVISUEL. DE 1900 JUSQU'À 1950

En 1905 est reconnu l'ouverture des Nickel Odeons aux États-Unis. En 1908 s'a vu le Premier dessin animé, d'Émile Cohl tourné image par image. En 1910 Hollywood devient le premier centre mondial de l'industrie cinématographique et deux ans plus tard, en 1912, Edison adopta uns disques pour ses phonographes.

En 1920 Logie Baird invente le premier magnétoscope. En 1925 Jhon Logie Baird construit le premier poste de télévision noir et blanc. D'autre part, en 1927 s'écute le premier film parlant que s'appel «Le Chanteur de jazz». En 1928 le premier poste de télévision s'installe chez un particulier aux États-Unis.

Le 21 octobre 1931 l'Amérique entière rendit hommage au «Magicien de Merlo Park», Edison et pendant une minute toutes les lampes furent éteintes. En 1932 ont vu les premiers programmes réguliers de télévision de la BBC à Londres. En 1937 Walt Disney réalise son premier long métrage sonore et en couleur «Blanche Neige et les sept nains». En 1938 ont offris les émissions régulières de télévision en France grâce à l'émetteur installé sur la Tour Eiffel.

En 1941 est la naissance du son multicanal : la stéréo, et en 1946 s'offris le premier festival international du Film à Cannes.

1.4 LE PÉRIODE MULTIMEDIA. DE 1950 JUSQU'À 2000

En 1950 la plupart des films de cinéma sont tournés en couleur. En 1954 est mise en service de la télévision en couleur. En 1956 les émissions de télévision sont enregistrées sur magnétoscope.

Les merveilleux années 1960 sont marquées par le developpement du l'art pop et le vidéo-art, peut-être parce que en général, les usages quotidiens des appareils électriques sont ici. En 1961, est vu Girl with a ball (Fille au ballon) de Roy Lichtenstein un exemple du Pop Art où l'art est des images, juste des images. En 1962 il y aura des premières transmission d'images télévisées entre l'Europe et les États-Unis. En 1963 Roy Lichtenstein offrit In the car (Dans la voiture). En 1964 le canadien Marshall McLuhan publie Understanding Media. The Extensions of Man et Marcel Duchamp offris Fontaine, 1917/1964 comme exemple de Pop Art. En 1965 l'americain Vannevar Bush publie en Athantic Mounthy As we may think et en 1967es mise en service des procédés en couleur SECAM et PAL. En 1968, nous sommes au mois de mai, la Sovone s'éleve en France. Le 27 juillet les premiers pases sur la Lune sont suivis en direct par des centaines de millions de téléspectateurs.

Vu les avances, en date de 1970 est fais le premier film avec le procédé Imax. Il est le debut de l'ere Dolby : le Dolby Stéréo avec «La Guerre Des Etoiles» pour Georges Lucas. En 1978 est l' introduction du système de son Dolby, le système de réduction du bruit de fond.

En 1980 sont vu les Premiers cinémas multiplex et le Dolby Sprectral Recording : Le Dolby SR. En 1991 Le Wold Wide Web est réalisé sur l'Internet grace à Tim Berners Lee dans le CERN, en Geneve. En 1992 est l'arrivée du son numerique : Le Dolby Digital 5.1 et en 1993 un nouveau format numerique 5.1 : le Digital Theater System (DTS). En 1994 est la naissance du VRML (Virtual Reality Modeling Language) et en 1996 le même principe du VRML est présentée. En 1999 les formats numeriques 6.1, le Dolby Digital Surround Extended (Dolby Digital Surround Ex) est utilisé avec le premier film de Star Wars, «Star Wars : Episode I – The Phantom menace» pour LucasFilms THX/ DTS Extended Surround (DTS ES).

2. POURQUOI CINÉMA ET ÉDUCATION?

«Toutes les images d'animation sont en réalité des illusions d'optique. Cela s'explique par le fait que le cerveau humain garde en mémoire une image plus longtemps que son existence même; si les images défilent assez vite, le cerveau est en quelque sorte trompé, croyant voir un mouvement continu» Wordsworth, L. (1999:7)

2. 1 POUR L'ACCORD AVEC LE NATUREL, LA PHYSIC

Les ondes radioélectriques sont des ondulations invisibles de forces électriques et de forces magnétiques. Dans l'espace et à grande vitesse, cetttes ondulations se propagent. Pour exemple une onde radioélectrique peut faire le tour du monde sept fois par seconde. Ce n'est qu'une faible partie des ondes électromagnétiques. Les microondes, utilisées pour des liaisons avec des satellites, en font aussi partie. Ces ondes ressemblent aux ondulations d'une corde que l'on agiterait. On appelle longueur d'onde la distance entre le sommet de chaque onde.

2. 2 POUR L'ACCORD AVEC L'ARTIFICIEL, LA LANGUE

Bell (2003) offrit un vocabulaire du cinéma très intéressant par rapport à la langue. En fait il reconnaît le montage et son «grammaire» comme le plan, la séquence, le montage même et le raccord. Ainsi qu'il est indiqué au considérant 4 du présent langue, Bourgeois, et al. (2005) et Wordsworth (1998) compléteront en train avec le travail de Bell dans la figure 1.

*Figure 1 : Le montage même.
Basée en Wordsworth (1998), Bell (2003) et Bourgeois, et al. (2005)*

LE MONTAGE	CONCEPT	PROCESSUS	CARACTÉRISTIQUES
Le plan	unité minimale	Certains sont éliminées. Souvent aussi se modifie l'ordre	Position, de la camera Durée, de l'enregistrement Distance, de la caméra par rapport à la scène
Le séquence	suite	Réalisateur: examiner chaque plan Monteur : reprendre les plans, vérifier les collures, agencer les séquences	Unité Sens propre Postproduction Activité
Le montage	de scènes	Postproduction : Articulation avec un sens et un ritme = monteur des images + monteur du son	Linéaire Inversé ou en flash-back Parallèle ou alterné Par letmotiv Accélééré Cut
Le raccord	l'assemblage continuité audiovisuelle	Script: les liaisons audiovisuelles harmonieuses	D'objects De costumes De mouvements De regard De lumière Plan de raccord Faux raccord

Le plan est le morceau de film qui défile dans la camera, entre le début et la fin de la prise. Le plan est l'unité minimale du film et la somme des plans forment un scène.

En général, la somme d'autres, mais pas toujours, peuvent construire une séquence. Certains plans sont éliminés parce qu'elles sont inutiles. Souvent aussi se modifie l'ordre pour des raisons narratives ou logiques.

Le plan mise sur la position de la camera (fixe ou en mouvement, mais aussi avec travelling, zoom ou panoramique) le durée de l'enregistrement (plan court ou plan long où le plus long serait le plan séquence) et la distance de la camera par rapport à la scène filmée (général, d'ensemble, de demi-ensemble, américain, moyen, rapproché, gros plan et très gros plan).

Le séquence est une suite de scènes, dans un même décor, ou qui ne se déroulent pas forcément dans el même. Possiblement, comme chaque plan est filmé plusieurs fois sous différents angles, le monteur et le réalisateur doivent visionner toutes les prises de vues des séquences du film.

Dans ce temp-là, le réalisateur examinera chaque plan et il sélectionnera vraiment les meilleurs d'entre eux. Le monteur procédera alors à l'agencement des séquences sur un table de montage, il reprendra également les plans montés et il vérifiera véritablement les collures. Peut-être, il affichera sur le mur la liste des séquences du film et l'ordre des séquences.

Enfin, dans le séquence il y a d'unité de la grammaire du film, pour ça il possède un sens propre. C'est un travail de postproduction et une activité dans le montage. Un chef monteur, intermittent du spectacle, gagne environ 138 euros par jour (salaire au 1er juillet 2000).

Pour donner une vision complète, le montage est la description écrite des plans et des sons qui doivent les accompagner. En fait, et suivant l'ordre prévu par le découpage, nous parlons de l'assemblage. Le montage est l'assemblage. Donc à la fin, les plans enregistrés peuvent être assemblés. La postproduction, comme nous avons vu dans le séquence, elle englobe le montage aussi parce que le montage est le même que coller des plans, les uns derrières les autres pour leur donner d'articulation. Peut-être à un moment donné, on a dit que ça pelicule n'avait aucun sens mais il y aura un sens logique et en ritme narrative pour l'avenir. Pendant la postproduction, et par rapport de le salaire, une monteuse visionnera les images du tournage et une monteuse du son s'occupera ensuite des voix, des bruits et des musiques. Dans le même sens, la plupart des services de postproduction englobent le montage comme le film tourné, il faut travailler sur les images, les effets spéciaux, le son et le découpage du film.

Les caractéristiques du montage attendu à son grammaire. Un montage linéaire est plus simple et plusieurs plans s'assemblent raconteraient une histoire. Par rapport, un montage inversé ou en flash-back la chronologie est trompé parce qu'elle devenue folle.

D'habitude on sautera le passé parce que s'expliquera le présent. Le montage parallèle ou alterné présente plusieurs actions en parallèle. De plus, il y a un sens donnée sur des actions en même temps, présentées en parallèle justement. Le montage par letmotiv travail avec une image insérée périodiquement. Leur effet est de contrepoint, d'un point de vu différemment contraire.

Mais aussi, vous pourriez utiliser un montage accéléré. Il s'utilise pour donner l'impression de vitesse. Le monteur l'obtiens des plans délimitant une longueur maximale brève. D'habitude c'est montage est utilisé dans les course-poursuites à les films d'action. Finalement, le montage cut est la somme de plusieurs plans, les uns derrières les autres. Ici n'y a pas de liaison avec transitions artificielles. C'est un montage brut et normalement n'est pas equal.

Le raccord est un effet de continuité pour l'oeil ou l'oreille. Le raccord utilise un sens de ritme créée entre deux plans ou deux séquences par la scripte (script girl). Elle veillera par cette continuité audiovisuelle.

Les caractéristiques du raccord sont pour les choses. Il y a raccords d'objects, de costumes, de mouvements, de regards et de lumière. Le plan de raccord explique que dans les scènes principales les raccords se tournent indépendants. Un faux raccord est une erreur entre deux plans ou deux séquences, une équivoque. L'script s'est trompé.

3. ÉCOLE ET CINÉMA, MÉTIERS ET MATÉRIELS

École et Cinéma est un procédé national, c'est à dire, le dispositif avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (CNC et SCPCI) et de la Dgesco et le Scérén-Cndp du ministère de l'Éducation Nationale.

École et cinéma forme l'enfant par une découverte active sur l'art cinématographique en salle de cinéma donc il fait découvrir des films de qualité à des jeunes spectateurs et à leurs enseignants. Celui-ci vais de la section maternelle dans le cadre de l'École et Cinéma ou à la fin du cycle élémentaire dans le cadre du Collège au Cinéma ou du Lycéens et Apprentis au cinéma.

Des objectifs sont a) inciter les enfants à prendre le chemin de la salle de cinéma; b) s'approprier ce lieu de pratique culturelle, de partage, de lien social; c) initier une vraiment approche du cinéma en tant qu'art. Pour plus d'information ce possible visiter le site web de Les Enfants de Cinéma (2014) ici <http://www.enfants-de-cinema.com/>.

3.1. LA LIGUE DE L'ENSEIGNEMENT

Sur les informations dans la Fédération des Œuvres Laïques de Saône-et-Loire (FOL 71) (2008), mais aussi d'accord à Tournemire (2000) et Marteddu (2007), il y a événements intéressants parallèles sur le pouvoir du cinéma et de l'éducation. L'histoire raconte que le 27 octobre 1866, sous le Second Empire, un professeur-journaliste, un tailleur de pierres, un sergent de ville et un conducteur de chemin de fer fondent La Ligue.

Macé, le professeur-journaliste, veut créer en France une Ligue de l'enseignement, semblable à celle créée, deux ans plus tôt, en Belgique.

La Ligue de l'Enseignement organise réseaux de cinéma promouvoir la diversité culturelle et pour former des spectateurs. Dans ce cadre, elle réalise collections d'éducation à l'image dont la collection Cinéma et éducation constituée de fiches sur film, ses aspects artistiques et techniques.

Le cinéma itinérant est un dispositif bâti sur un réseau qui réunit beaucoup points de projection sur l'ensemble du département. Ce service est fondé sur le principe de la mutualisation. Il développe ses activités avec l'aide de l'Éducation nationale et il reconstitue les fédérations départementales.

Les actions de la Ligue sont portées par un réseau d'acteurs locaux. Elles veulent contribuer au développement, à la citoyenneté et à la solidarité. Certaines d'entre elles ont une dimension internationale, notamment en Europe et en Afrique. Pour conclure, la Ligue de l'Enseignement impulse de nombreux programmes et interventions dans tous les domaines qui concourent au resserrement local et à l'aménagement des territoires urbains et ruraux.

3.2. MÉTIERS

Truffaut (2008) a donné les clés des métiers du cinéma que j'ai complétée ici avec quatre parts, la préparation, le tournage, la postproduction et la projection.

Premier, la préparation avec le scénariste, le producteur de cinéma et le directeur du casting.

Le scénariste du film écrit le scénario où l'histoire sera racontée, le film n'existe pas encore.

Le document détaille a) les lieux de l'action et b) les dialogues des acteurs. Le producteur de cinéma trouvera l'argent pour faire le film et participe au choix des équipes. La directrice du casting choisira parmi les acteurs qui correspondent a) le mieux au rôle du film et b) aux souhaits du réalisateur.

Deuxième, le tournage avec régisseur, 1er assistant, script, acteur, cadreur cameraman et réalisateur. Le régisseur s'occupe des détails matériels comme transport, hôtel ou restaurant. Le 1er assistant est chargé d'aider le réalisateur à organiser le tournage ou lui-même tourner quelques scènes. La scripte note tous les détails d'une prise de vue pour le réalisateur et l'acteur ou l'actrice interpréteront les rôles, des personnages du film.

Devenir cadreur cameraman est qui filme les émissions de télévision par exemple, donc au cinéma il filme les scènes et il choisit les angles des prises de vue avec le réalisateur.

Le réalisateur, au féminin s'appelle réalisatrice, est le créateur du film ! Celui qui fait les grandes et les petites choses. Il dirige a) les acteurs et b) les techniciens.

Troisième, la postproduction où la monteuse visionne les rushes, c'est à dire, les images du tournage. Elle construit le film en suivant les instructions du réalisateur et elle s'occupe des bruits de voix, bruits de nature, sons ou la musique.

Quatrième, la projection où le projectionniste installe le matériel pour la projection en salle. Il accueille les gens, rembobine et lance le film (Projectionniste.net, 2010).

3.3. MATÉRIELS

Finalement, sur les matériels du cinéma dans la projection, en ce cas itinierant, il y a une structure bien définie : le projectionniste, la technique et les salles de spectacle.

L'opérateur projectionniste de cinéma est un métier que, dans France, est un diplôme d'état de niveau V. par sa connaissance des équipements techniques le projectionniste doit être en but de formée par l'action.

La technique est le son (amplificateur, haut-parleurs), mais aussi l'audiovisuel dans le projecteur, le montage, mais aussi la connaissance des formats sonores et de l'image. Petits grands matériels sont les galets de sono et de traction. Avec l'image est nécessaire connaître la lanterne, la lampe, la croix de Malte d'un projecteur, la bague graduée, le scope, l'obturateur, le dérouleur, les objectifs et la pellicule (Photo 2).

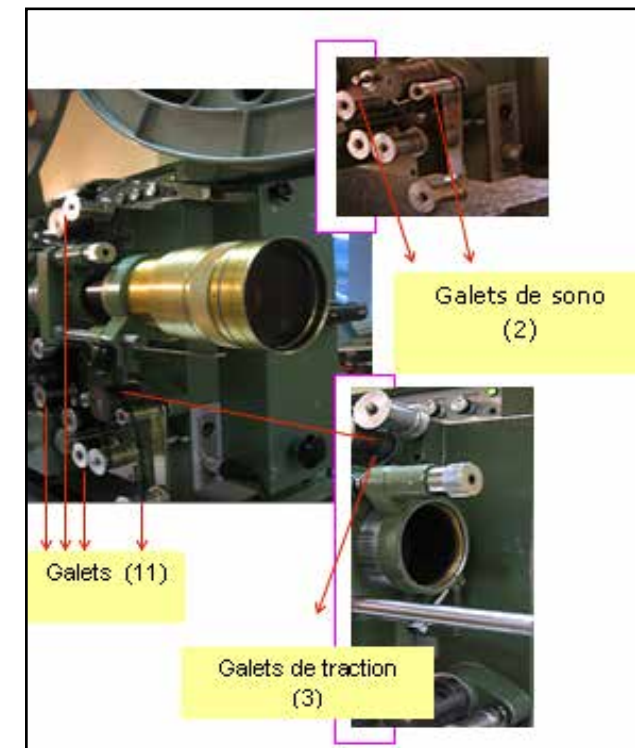


Photo 2 : Matériels pour la projection

Dans la photo 2 vous pouvez voir les galets à gauche, mais aussi la fenêtre de projection et la goulotte du projecteur à la droite de la figure.

L'objectif sera différent en fonction du format de projection du pellicule. Le projecteur, en le cas de la FOL 71, est équipé d'un support, ne leur permettant de positionner qu'un seul objectif. Le projectionniste retire l'objectif manuellement de son socle pour en mettre un autre (passage du format 1,85 au 2,39 pour un film).

La focale est indiquée en mm comme par exemple 50 mm, 60 mm ou 120 mm. Une des caractéristiques de l'objectif est la valeur de l'ouverture maximale, avec la focale.

Sur l'écran de la salle de cinéma, l'objectif (figure 5) permettra de reproduire l'image du film. Il est un système optique composé par lentilles en verre. L'objectif est une succession de lentilles. L'angle de champs de l'objectif est défini par la focale. Si celle-ci est petite, l'angle de champs est large. Si celle-ci est grande, l'angle de champs est réduit.

L'ouverture est renseignée par une valeur précédée de la lettre f (ex : f/2). Sur une valeur d'ouverture faible a) il laissera traverser par la lumière donc b) il sera lumineux.

Par contre, sur une valeur d'ouverture augmentée a) il moins laissera traverser par la lumière et b) il est difficile d'obtenir un objectif lumineux. Comme écrit Projectionnistes.net (2008) «[...] Plus l'ouverture utilisée est grande (chiffre f petit, ex : f 1,8) moins le champ de netteté sera étendu. Ce qui se traduit par un flou au moindre décalage de l'objectif de projection».

Finalement, dans les salles de cinéma la sécurité et l'environnement sont très importants. Sur la sécurité nous doit connaître un petit-peu des systèmes d'alarme répartis dans l'ERP (Établissement Reçevant du Public), de feu, le produit anti-feu comme extincteurs, RIA, d'éclairage, traitement ainsi qu'à la distribution de l'air (désenfumage) et la porte coupe-feu.

En parallèle, dans la salle nous allons voir les chaises, les portes, la lumière, la température, l'écran et les haut-parleurs

3.4 UNE APPLICATION : ÉCOLE ET CINÉMA À SAINT PIERRE LE VIEUX

Des aspects technologiques sont travaillant avec attention sur l'image, le cinéma et le son. L'importance de la communication avec attention a la camera, mais aussi avec la projection et l'environnement de salle mise en place l'actuation completa des compétences professionnelles d'un projectionniste. Dans la figure 2 est possible voir le processus dans un jour de cinéma itinérant à Saint Pierre le Veux.

En général, l'action de la Fédération des Œuvres Laïques de Saône-et-Loire (France), dans la Ligue de l'enseignement, organise classes culturelles, spectacles pour des enfants, cinéma dans les municipalités du département et classes thématiques de séjours avec activités de loisir pendant le temps libre.

Il y a près de 60 cahiers de notes, réalisés et édités par Les enfants de cinéma, association loi 1901, que coordonnée École et cinéma. Ces documents accompagnent les films d'École et cinéma. Ces cahiers sont verts, petites et légers. Les cahiers ont :

- 1) un résumé du film;
- 2) une petite bibliographie;
- 3) une image - ricochet;
- 4) un déroulant retraçant le film;
- 5) l'analyse d'une séquence;
- 6) des promenades pédagogiques

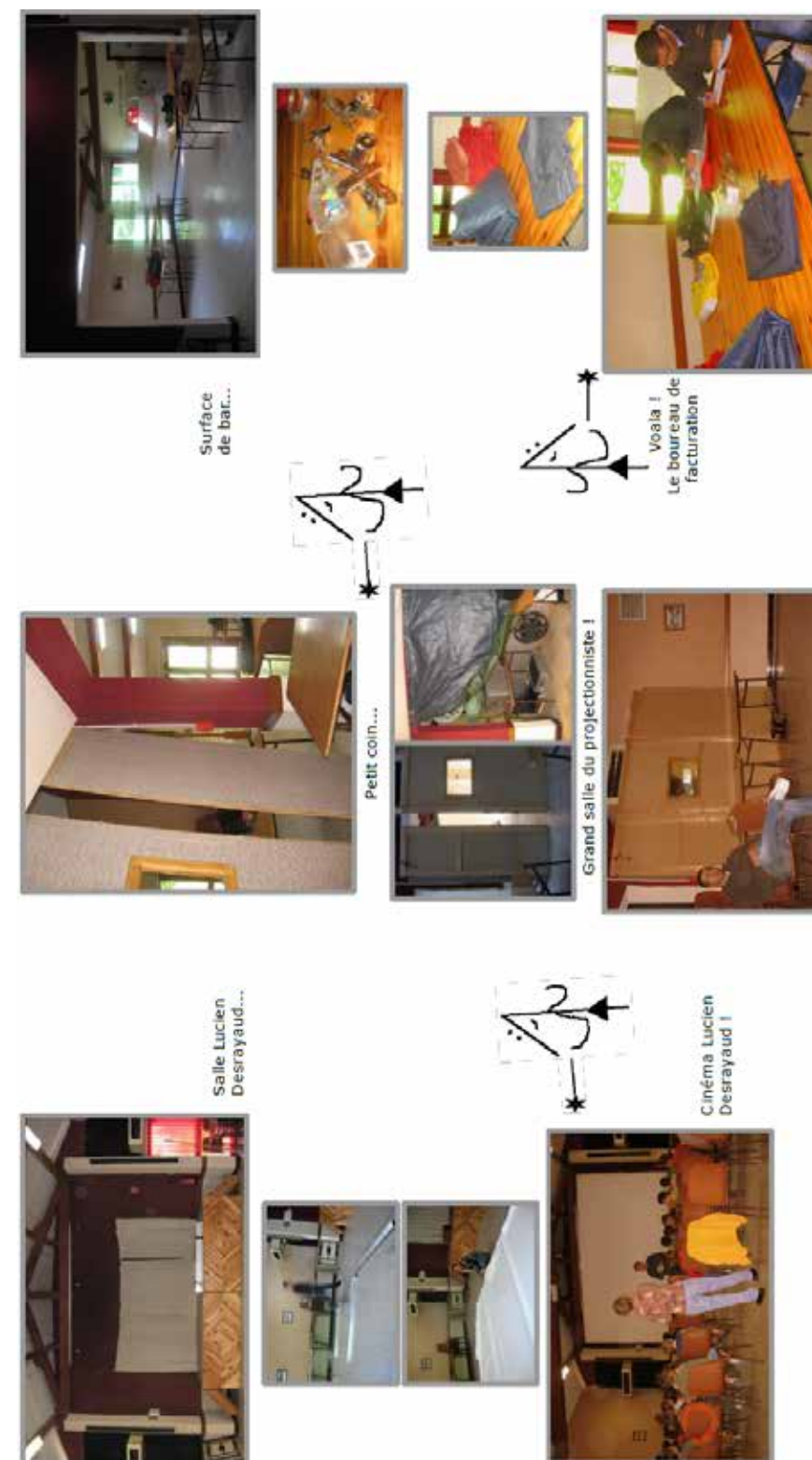


Figure 2 : École et Cinéma à Saint Pierre le Vieux

4. PETITS GRANDS TRUCS

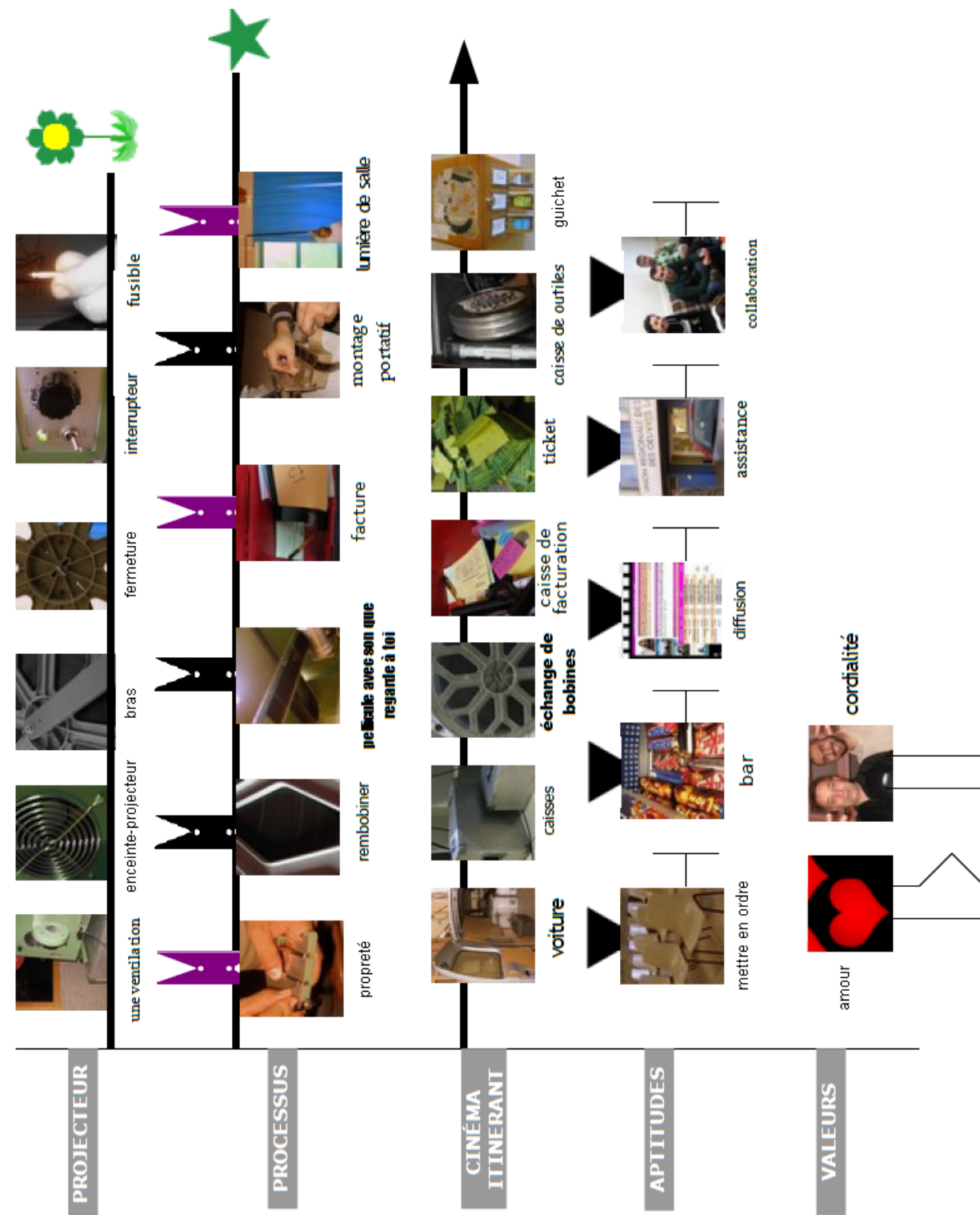


Figure 3: Petits grands trucs

5. RÉFÉRÉS

BAJAC, Q. (2001). *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Paris : Gallimard/Réunion des musées nationaux 2001.

BELL, D. F. (2003). *Vocabulaire de base pour le domaine du cinéma en français*. <http://www.duke.edu/~dfbell/fr164voc.htm> (25/02/2014).

BOURGEOIS, C., FOSSEUX, S., LARTILLEUX, M. & PERSON, L. (2005). *Les métiers de l'audiovisuel*. (5a. éd). Levallois-Perret cedex (France) : Studyrama.

BRACHET, S. (2003). *L'histoire du son au cinéma*. En [HOME CINEMA. ATOOVA.COM](http://homecinema.atoova.com/), Blog. <http://homecinema.atoova.com/> (26/05/2008).

CINE-TAMARIS. (2003). *Peau d'Âne*. 2 DVD + 1 livret. Paris. 88, rue Daguerre 75014, Paris. Contact : cine-tamaris@wanadoo.fr

DEMILLY, CH. (2006). *Pop Art. Le choc de l'image. ?* (France) : Palette.

DIRECTION DE L'ENSEIGNEMENT SCOLAIRE (DESCO). (Edit.). (2005). *L'éducation au cinéma et à l'audiovisuel*. Paris : ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

DJIAN, L. (2008). «Cinéma. Cahier spécial». *Les clés de l'actualité*. janvier 2008. ? (France): La ligue de l'enseignement – MILAN jeunesse.

FOL 71 COMMUNICATION. (?). *La fol et l'école*. Matériel reprographiée. Mâcon: F:O.L. 71. <http://www.fol71.org> (17-18/04/2008).

JOHN, C. (2005). *LE BLOG DE CHRIS JOHN*. Post «Les formats sonores du Home Cinéma» Créé le 13/07/2005 à 18h 01 <http://www.gamekult.com/blog/chrisjohn/> (26/02/2014).

KERCKHOVE, D. de. (1997). *Connected intelligence. The arrival of the web society*. Toronto: Somerville House Publishing.

LE FIGARO. 8 setembre 1839. *MUSÉE LAMARTINE*. Visite : 10/ 05/ 2008. Mâcon, France. Reproduction.

LES ENFANTS DE CINEMA (2014). *École et Cinéma*. <http://www.enfants-de-cinema.com> (25/02/2014).

MARTEDDU, S. (2007). *La longue marche vers l'École Laïque*. Infos 71 Ligue. *Le journal de la Fédération des Oeuvres Laïques de Saône et Loire*, 11. p. 2.

ORTUÑO, P. (2013). *Primeras experiencias artísticas en los orígenes del vídeo como cuestiona-*

miento de sus límites. Poéticas visuais, 4, 1, 120-128. <http://poeticasvisuais.com/wp-content/uploads/2013/12/PV-V4N1-Destaques.pdf> (25/02/2014).

PARKER, S. (1992). Thomas EDISON et l'Électricité. Grande-Bretagne : Editions du Sorbier.

PROJECTIONNISTE.NET. (2010). Quand je serai grand, je ferai Projectionniste ! <http://www.projectionniste.net/video-projectionniste-quand-je-serai-grand-je-ferai-projectionniste.htm> (22/02/2013). Avant (15/01/2008), (20/03/2008), (16/06/2008) et (18/06/2008).

TOURNEMIRE, P. (2000). La Ligue de l'enseignement. Toulouse Cedex: Éditions Milan.

TRUFFAUT, T. (2008). Les clés de l'actualité junior. no. 592. [n.l.], France: La Ligue de l'Enseignement – MILAN jeunesse. p. 2.

WORDSWORTH, L. (1999) [1998]. Un siècle d'inventions. Le cinéma et la télévision. Bonneuil-les-Eaux : Éditions Gamma/Montréal : École Active. Film and television. ? : Wayland Publishers.

6. REMERCIEMENTS

À Macôn et à Gênelard, Pierre de Bresse, Ige, Etang sur Arroux, St Germain du Bois, Sologny, Mervans, Charbonnières, Chagny, Ciry le Noble et St Pierre le Vieux.

Dans le cadre de la programmation École et cinéma, dispositif national initié par la CNC (ministère de la Culture et de la Communication) et par la DGESCO et le SCEREN-CNDP (ministère de l'Éducation Nationale de l'Enseignement supérieur et de la Recherche). Il est mis en oeuvre au niveau national par l'association Les enfants de cinéma.

L'accueil de Mm Marie Lapalus, Coservateur des musées de Mâcon et de la Médiathèque & Archives Municipales à Mâcon. Finalement à le programme Leonardo da Vinci (Union Européenne), FOL 71 (Saône-et-Loire, France), Fundación Universidad – Empresa de Murcia et Université de Murcia (Murcia, Espagne).

7. CRÉDITS

Photo 1 : Le Figaro, le 8 septembre 1839. Musée Lamartine (Mâcon, France). Lucía Amorós. [10 / 05 / 2008].

Photo 2 : Matériels pour la projection. Lucía Amorós. [02 - 05 / 2008].

Figure 2 : École et Cinéma à Saint Pierre le Vieux. Rédouane Akhrif, Michel Marguin et Lucía Amorós (Saint Pierre le Vieux, France) [00 / 05 / 2008].

Figure 3 : Petits grands trucs. Christine Richard, Jean Luc Guillin, Rédouane Akhrif, Michel Marguin et Lucía Amorós. (Saône el Loire, France) [01 - 06 / 2008].

Recebido em 26 de Fevereiro de 2014. Aprovado para publicação em 28 de Julho de 2014.

QUESTIONANDO O SIGNIFICADO DA ARTE ATRAVÉS DO TEMPO

Questioning the meaning of the art through the time

NELYSE APPARECIDA MELRO SALZEDAS*

Qué es el arte. Eis o texto que trouxe de Barcelona e que me intrigou pelo título. Afinal, o que propõe ele? Em suma, reúne textos gradativos. Vejamos: “Sueños despertados”; “Restauración y significado”; “El cuerpo em la filosofía y en arte”; “El final del torneo el paragone entre pintura y filosofía”; “Kant y el obra de arte”; “El futuro de la estética”.

Todos enunciados acima conversam entre si, ancorados pelo prólogo que questiona o significado da arte através dos tempos, discutindo o que Platão chamava de arte: *imitação*. “*Que es arte? Es una cuestión que surge en cada clase y en todo tipo de contextos*”.

Através de seus capítulos, uma história da arte e da estética vai se delineando, enfocando períodos, conceitos e produção, rastreando a imitação, o futurismo, o cubismo e o pluralismo.

O fecho do prólogo é bem significativo: “*Serviéndome de Duchamps y Warhol para brindar mi propuesta defnitiación de arte, he intentado entresacar ejemplos de la história del arte para mostrar que la defnición sempre ha sido la misma. Así me aiyudo de Jacque-Louis David, Piero della Francesca y la Capilla Sixtina de Miguel Angelo. Si uno cree que es arte es una sola pieza, debe demostrar que lo hace arte se encontra una y otra vez a le largo de la história*”.

*Além de Livre-docente pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), possui doutorado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo e mestrado em Estudos Lingüísticos pela Unesp.



LIVRO:
DANTO, Arthur C. **Qué es el arte?** Barcelona: Paidós Estética, 2013.