

## **Valores e cinema. Análise da avaliação de projetos de documentário em concursos de financiamento público (2007-2016)**

Maria João Santos Ataíde da Silva Taborda

Doutoramento em Sociologia

Orientadores:

Doutor Rui Pena Pires, Professor Catedrático, ISCTE – Instituto  
Universitário de Lisboa

Doutor Filipe Carreira da Silva, Investigador Auxiliar, com Habilitação,  
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, *Fellow* do Selwyn  
College, Universidade de Cambridge

Dezembro, 2021



SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Departamento de Sociologia

**Valores e cinema. Análise da avaliação de projetos de documentário em concursos de financiamento público (2007-2016)**

Maria João Santos Ataíde da Silva Taborda

Doutoramento em Sociologia

Orientadores:

Doutor Rui Pena Pires, Professor Catedrático, ISCTE – Instituto  
Universitário de Lisboa

Doutor Filipe Carreira da Silva, Investigador Auxiliar, com Habilitação,  
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, *Fellow* do Selwyn  
College, Universidade de Cambridge

Dezembro, 2021

Departamento de Sociologia

## **Valores e cinema. Análise da avaliação de projetos de documentário em concursos de financiamento público (2007-2016)**

Maria João Santos Ataíde da Silva Taborda

Doutoramento em Sociologia

Júri:

Doutora Helena Santos, Professora Auxiliar, Faculdade de Economia da Universidade do Porto

Doutora Sofia Aboim, Investigadora Auxiliar, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Doutor José Soares Neves, Investigador Integrado, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Rui Telmo Gomes, Investigador Integrado, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Filipe Carreira da Silva, Investigador Auxiliar, com Habilitação, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, *Fellow* do Selwyn College, Universidade de Cambridge

Dezembro, 2021



*Ao Henrique:  
virar a página,  
acreditar que a história melhora a cada capítulo.*



## Agradecimentos

Muitas pessoas fizeram comigo o caminho desta dissertação; estas que nomeio têm um pouco de si inscrito nestas páginas:

Meus pais, Fernanda Atayde Taborda e José Taborda.

Minha irmã, Sofia Taborda.

Meu clã: Alexandra Figueiredo, Amadeo Campos Lopes, Carla Oliveira, Miguel Bello e Tiago Bibas.

Amigo e colega generoso, Vítor Sérgio Ferreira.

Do Instituto do Cinema e Audiovisual, Paulo Gonçalves e Maria Clara Pereira, que personificam o serviço público ao cinema, pela generosa colaboração e confiança.

Professor Rui Pena Pires, pela orientação dedicada, com contributos críticos ao trabalho que muito beneficiaram a versão final.

Professor Filipe Carreira da Silva, pela orientação empenhada e por não ter largado a minha mão nos momentos titubeantes.

À memória do Professor José Manuel Paquete de Oliveira, orientador nos primeiros passos deste caminho, por quem guardo grande carinho e gratidão.



Trabalho financiado por uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/23160/2005) concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010).





## Resumo

Esta tese inscreve-se na área de produção sociológica que estuda a relação entre estruturas culturais e ação. Em concreto, procura-se observar, nos processos de avaliação artística, que sentidos são produzidos pelos atores em relação com o quadro normativo. Para tal, estuda-se as justificações que, ao longo de dez anos em Portugal, foram produzidas pelos júris de concursos públicos dos programas de apoio à criação cinematográfica para o género documentário.

Para enquadrar a análise, mobilizam-se propostas teóricas sobre a questão dos valores e da sua institucionalização. Parte-se dos modelos teóricos sobre os valores (Nathalie Heinich) e a teoria da justificação (Luc Boltanski e Laurent Thévenot), para cruzar com a proposta do “programa forte” de sociologia cultural (Jeffrey C. Alexander) com apoio do conceito operativo de articulação (Hans Joas).

Seguindo uma escala gradativa de observação, partindo do nível macrosociológico, são analisados os textos normativos internacionais que contribuem para configurar a relação entre o Estado português e o campo da produção cinematográfica enquadramento (focando sobretudo nos tratados e convenções do Conselho da Europa, UNESCO e União Europeia), a produção legislativa nacional, desde a criação do primeiro mecanismo público de apoio à criação cinematográfica, até aos atuais regulamentos dos programas de apoio à criação cinematográfica e, com maior profundidade, as avaliações realizadas pelos júris quanto ao critério designado por qualidade e potencial artístico e cultural dos projetos.

**Palavras-chave:** Valores; arte; normas; justificação; institucionalização; articulação; criatividade da ação; avaliação; políticas culturais; cinema; documentário.



## Abstract

This thesis falls under the scope of the sociological study of the relation between cultural structures and action. Specifically, it aims to analyse, in the processes of artistic evaluation, which meanings are produced by the actors in relation to the normative framework. To this end, we investigated the justifications produced by the juries of public tenders for financial support to cinematographic creation for the documentary genre in Portugal, over a period of ten years.

To frame the analysis, we mobilised theoretical proposals on values and their institutionalisation. Theoretical models on values (Nathalie Heinich) and justification theory (Luc Boltanski and Laurent Thévenot) are used as a starting point, aiming at crosschecking them with the "strong programme" in cultural sociology (Jeffrey C. Alexander), supported by the operative concept of articulation (Hans Joas).

Following a gradual scale of observation, starting from the macro-sociological level, the analysis focuses on the international normative texts that contribute to frame the relationship between the Portuguese State and the field of film production (focusing mainly on the treaties and conventions of the Council of Europe, the UNESCO and the European Union), on the national legislation, from the creation of the first public mechanism to support cinematographic creation to the current regulations of support to film creation and, in greater depth, to the evaluations carried out by the juries regarding artistic and cultural quality and potential of the projects.

**Keywords:** Values; art; norms; justification; institutionalisation; articulation; creativity of action; evaluation; cultural policies; cinema; documentary.



# Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Introdução	1
Capítulo 1. Teoria e Métodos	7
1.1. Valores e normas - debate sociológico contemporâneo	7
1.1.1. Atribuição de valor ou justificação?	7
1.1.2. O juízo de valor como conceito operativo	17
1.1.3. A produção de juízos de valor como avaliação formal	23
1.1.4. Conciliar a polissemia do conceito de <i>valor</i>	26
1.1.5. Investigação axiológica: entre uma gramática e um modelo	31
1.2. Valor(es) artístico(s): contornos do debate na filosofia da arte contemporânea	48
1.2.1. Valor estético	50
1.2.2. Outras ordens de valores: cognitivo, ético, emocional	52
1.2.3. Valor(es) de realização artística	59
1.3. Objeto de estudo e estratégia metodológica	63
1.3.1. Descrição sumária do objeto de estudo	63
1.3.2. Especificidades axiológicas do documentário	63
1.3.3. Problematização do objeto	66
1.3.4. Opções metodológicas	69
1.3.5. Construção da taxonomia de referência e procedimentos de análise	70
1.3.6. Caracterização do corpus	72
1.3.7. Análise qualitativa	74
Capítulo 2. Enquadramento e Análise	77
2.1. Notas para a análise da intervenção do Estado na cultura	77
2.2. Princípios consagrados no contexto internacional	78
2.3. Evolução do quadro normativo para a atividade cinematográfica em Portugal	84
2.3.1. No período do Estado Novo	84
2.3.2. As normas do novo regime democrático	86

2.3.3. Evolução no contexto da integração europeia	89
2.3.4. Quadro normativo que abrange o período em análise	94
2.3.5. Evolução regulamentar no período em análise	97
Capítulo 3. Variabilidade dos princípios de avaliação por concurso	103
3.1. Leitura diacrónica	104
3.2. Leitura diacrónica	106
3.2.1. 2007, primeiro concurso	106
3.2.2. 2008, primeiro concurso	108
3.2.3. 2009, primeiro concurso:	110
3.2.4. 2010, primeiro concurso	113
3.2.5. 2011, primeiro concurso:	116
3.2.6. 2013, primeiro concurso	119
3.2.7. 2014, concurso único	121
3.2.8. 2015, concurso único	123
3.2.9. 2016, concurso único	125
Capítulo 4. Análise qualitativa das justificações: sentidos axiológicos da avaliação	129
4.1. Sentidos da justificação: a produção de significado face aos referentes normativos	129
4.1.1. Responsabilidade (Relevância)	129
4.1.2. Notoriedade	131
4.1.3. Atualidade	132
4.1.4. Perenidade	134
4.1.5. Universalismo	135
4.1.6. Transcendência	136
4.1.7. Ética	138
4.1.8. Qualidades plásticas	141
4.1.9. Originalidade	144
4.1.10. Singularidade autoral	144
4.1.11. Conhecimento	145
4.1.12. Eficácia	147
4.1.13. Produtividade	151
4.2. Modos de enunciação: estilos de discurso e referentes normativos	153
4.3. A avaliação como classificação	160
4.3.1. Género artístico (documentário ou ficção)	160

4.3.2. Expressão artística (cinema ou audiovisual)	161
Conclusões	165
Fontes	173
Referências Bibliográficas	177





## Introdução

### *Percurso das ideias de projeto*

Num dos romances de Clarice Lispector, a narradora diz a certa altura: *“E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despersonal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes”*.<sup>1</sup> Importa assim dar conta da evolução deste projeto, para situar a génese dos propósitos atuais. Será um percurso narrado em três atos.

No primeiro ato, o projeto propunha examinar as relações entre produção artística e políticas públicas para a cultura; a análise incidiria no cinema, área de produção artística com forte intervenção do Estado, principal fonte de financiamento. Partindo da noção de obra artística como resultado de um sistema de ação (Becker, 1982), produzida por um conjunto de atores no quadro de condições sociais, institucionais e económicas, pretendia-se analisar as narrativas dos filmes produzidos em Portugal num período recente. Para tal, a proposta era percorrida por um eixo geopolítico: as políticas públicas nacionais das últimas décadas, construídas entre dois polos: o polo europeu, com as estratégias e políticas para o cinema e audiovisual da União Europeia (e também do Conselho da Europa); no outro polo, o Brasil que, para além da expressão lusófona, era o principal parceiro internacional do país noutra área de produção audiovisual, a televisiva.

A consulta, em fase exploratória, de agentes do sector nacionais e estrangeiros evidenciou que a construção da problemática assente na relação entre o campo da criação artística e a esfera burocrática do Estado era redutora, o seu campo de possibilidades explicativas era limitado. À época, em torno dos filmes realizados em regime de coprodução existia um contexto instrumental, de consórcios de ordem económica, cuja interação em dimensões criativas era francamente limitada. A análise construía-se com base numa variável exógena que se previa ser estéril.

Entre as discontinuidades entretanto ocorridas face ao projeto inicial, o elemento permanente foi sendo o interesse no campo da criação cinematográfica como objeto de investigação, em ligação próxima com uma trajetória profissional, associativa e formativa. Profissional, no contexto de mais de dez anos de investigação no Observatório da Comunicação, de seis anos de docência na Escola Superior de Teatro e Cinema e, posteriormente, da participação em júris dos concursos de atribuição de apoio financeiro do ICA - Instituto do Cinema e Audiovisual (à data, ICAM/MC). E ainda, passagens episódicas mas marcantes por funções de produção ligadas à estreia de filmes de realizadores nacionais e a festivais de cinema. Na esfera associativa, foi a passagem pela direção da Apordoc – Associação pelo Documentário que deu contexto a refletir, enquanto ator no terreno, sobre políticas

---

<sup>1</sup> *A Paixão Segundo G.H.*, Relógio d'Água.

culturais, sobretudo por ter ocorrido num período de crise, coincidente com o chamado “ano zero” do cinema (em 2012 não houve abertura de concursos para apoio financeiro à produção, no contexto de intervenção do FMI). O cinema como formação, nesta trajetória, corresponde à frequência do primeiro curso de realização de documentário da escola francesa *Ateliers Varan* em Lisboa.<sup>2</sup>

Dessa experiência formativa tinha resultado um reconhecimento de temas epistemológicos e metodológicos comuns (as questões da representação, de realismo e de verdade) à produção científica e à produção artística. O projeto reconfigurou-se assim enquanto proposta de reflexão teórica em torno destas homologias expressivas (ou pelo menos assim percebidas) entre perspectivas e debates que têm lugar em cada um daqueles domínios. E assim entramos no segundo ato, com a proposta de comparar as condições de validade entre as modalidades de conhecimento científico e artístico; a reflexão epistemológica seria acompanhada de uma observação de processos de demarcação disciplinar. Foi então introduzida na problemática o tema sociológico dos valores e conceitos-chave da disciplina, como o de campo social ou o de fronteiras simbólicas. Os observáveis eram as atas de concursos do Instituto do Cinema e do Audiovisual, tutelado pelo Ministério da Cultura (ICA/MC) e da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, sob alçada do Ministério da Ciência e Ensino Superior (FCT/MCES). A estratégia metodológica passava ainda por entrevistar avaliadores de painéis de avaliação de ambas as instituições.

A constituição do corpus de análise dependia da colaboração institucional. Desta vez, o que impediu o avanço do projeto foi a ausência de resposta de uma das instituições, apesar de diversas e sucessivas tentativas. Ficou a impressão de que o contexto de crise económica entretanto instalado, alguns abalos na política científica nacional e na própria organização pública responsável pela atribuição de financiamento poderiam ter gerado uma certa desconfiança institucional. Felizmente, da organização homóloga para o apoio público ao cinema, o acesso aos dados foi facilitado (a colaboração do ICA foi, aliás, irrepreensível). A relação entretanto criada com a investigadora terá, sem dúvida, sedimentado a confiança nos propósitos do projeto.

E assim somos chegados ao terceiro ato. A contingência que levou a abdicar da dimensão comparativa recolocou no centro a inquietação que desde o início foi a constante do projeto. Uma vívida noção de historicidade relacionada com a criação artística, associada à presença de duas forças em relação: de um lado, a esfera da criação artística, que valoriza, legitima e se sustenta em lógicas de singularidade; do outro o Estado, a formação social que cristaliza os princípios de interesse geral e bem comum. Entre estes dois planos emerge um terceiro: o dos avaliadores.

Associada a estas dinâmicas, uma pergunta: de que forma é relevante conhecer os princípios de avaliação enquanto forças classificatórias? Ou seja, como é que, nas justificações dos julgamentos de

---

<sup>2</sup> Promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2004, ao abrigo do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística.

qualidade sobre a criação artística, se vão configurando as representações historicamente situadas de arte? Por outras palavras, como é que dizendo o que a arte *deve ser* se afirma o que a arte *é*? E, do que quer que seja que concluamos sobre estes processos de articulação cultural em torno da criação artística, serão essas conclusões aplicáveis a outras esferas da vida social?

No início do terceiro ato, esta era a curiosidade impulsionadora.

### *Relação entre as categorias modernas de Estado e Arte*

“Não há uma cultura de gosto. Isto não é individual. Todas as políticas públicas têm na sua base valores civilizacionais que partilhamos e perfilhamos e as civilizações evoluem” (DN/Lusa, 2018). A afirmação foi feita em 2018, no Parlamento, pela Ministra da Cultura do Governo Português. Talvez não seja acidental que seja em sociologia a formação da ministra que proferiu estas palavras. Nem é de somenos importância a resposta de uma deputada da oposição parlamentar, que qualificou aquela conduta como “censura”. O tema em discussão também não é despidendo – as touradas no contexto do debate do Orçamento de Estado e da aplicação diferenciada de taxas de IVA para espetáculos culturais.

A relação entre as instituições do poder e a produção artística tem um longo lastro histórico. Já na pré-modernidade, as instituições do poder, não só político como religioso, eram centrais como encomendadores e mecenas. Os processos de secularização e a construção da categoria de indivíduo que caracterizam a ordem da modernidade e são transversais a múltiplas estruturas sociais – das fontes de legitimidade e formas de organização do Estado, a novas concepções cívicas, até à representação social da arte, em particular o surgimento das categorias de artista e autor.

A obra de referência da sociologia sobre a autonomização do campo artístico é “Les Règles de l’Art”, de Pierre Bourdieu (1992). Mas Bourdieu não é o único a localizar no século XIX a génese do domínio artístico como esfera social, associado a mudanças que já vinham sendo reconhecíveis desde o século anterior.

Inspirado em Weber, Habermas também conclui que as esferas da ciência, da moral e da arte, que nas cosmologias teológicas estavam unificadas, se organizaram autonomamente a partir do século XVIII, passando a operar com critérios de validade distintos: conhecimento, valores e gosto.

Scientific discourse, theories of morality, jurisprudence, the production and criticism of art, could in turn be institutionalized. Each domain of culture could be made to correspond to cultural professions, in which problems could be dealt with as the concern of special experts. This professionalized treatment of the cultural tradition brings to the fore the intrinsic structures of each of the three dimensions of culture. There appear the structures of cognitive-instrumental, moral-practical, and of aesthetic-expressive rationality, each of these under the control of specialists who seem more adept

at being logical in these particular ways than other people are. As a result, the distance has grown between the culture of the experts and that of the larger public. (Habermas, 1981, p. 8).

A construção social da categoria de indivíduo e a tomada de consciência da subjetividade refletiu-se, no campo artístico, na substituição do Deus criador pelo Homem criador, desenvolveram-se as noções de talento e originalidade (*gênio*) e de gosto como expressões do subjetivo individual (Conde, 1996, p. 33); emergiu a categoria moderna de artista. Noções desafiadas ao longo do século XX e sujeitas a permanentes reconfigurações socioculturais.

Paralelamente, emerge o Estado na sua configuração moderna e, progressivamente, várias ordens de direitos. De acordo com a classificação histórica das dimensões constitutivas da cidadania proposta por Murdock, na esteira de T. H. Marshall (1950), as esferas de direitos sociais e culturais passam a integrar a noção de cidadania no século XX: o direito à inclusão nos padrões sociais de existência e o direito a propor identidades e formas de expressão alternativas. Esta esfera de direitos contacta com a dimensão providencialista do Estado, no domínio cultural, ao traduzir-se na elaboração e implementação de políticas públicas. O Estado moderno chamou a si esse papel de possibilitador de condições, pelo desenvolvimento de políticas relacionadas com a criação artística, o património e a fruição.<sup>3</sup> Nas políticas de apoio à criação, as principais formas de que se revestem são apoios financeiros, encomendas, leis de mecenato ou medidas de incentivo fiscal.

A relação entre o cinema e o Estado também se manifesta noutra vertente, saliente no caso de regimes autoritários mas não exclusiva destes – a questão do nacionalismo. Neste particular, a Europa está bem familiarizada com a função que o cinema desempenhou em vários regimes autoritários como aparelho ideológico. A reflexão sobre esta relação não perde a pertinência no caso dos regimes democráticos. Hoje em dia, a categoria de cinema nacional tem uma relevância particular no contexto da União Europeia. Mas fala-se mais em cinematografias nacionais do que se reflete sobre o que essa categoria representa, e a reflexão é mais frequentemente burocrática, em torno dos procedimentos classificatórios, do que densamente política, filosófica ou sociológica.

Eis então as duas forças em relação de que se falava acima: de um lado, “uma *variante extremada da lógica individualizadora*” que tem caracterizado a prática de criação artística e a categoria de artista desde o período romântico (Conde, 1996, p. 42). Ou por outras palavras, desde a afirmação da categoria de *autor* apontada por Foucault (1992), ou da distinção social dos artistas com base nos atributos idiossincráticos. Ou ainda, a arte como expressão do regime de singularidade,

---

<sup>3</sup> No caso português, a análise dos programas de governo levada a cabo no âmbito do mapeamento de recursos e políticas culturais nacionais, Garcia et al. identificaram um conjunto consistente de objetivos para o setor cultural: salvaguarda do património; garantia de acesso universal à cultura; apoio à criação artística, à produção e à disseminação cultural; descentralização cultural e internacionalização da língua e da cultura Portuguesas (2016, p. 578).

como identificado por Heinich. Do outro lado, o Estado e as normas legais, estruturas sociais modernas reguladoras de condições sociais da ação individual, quer possibilitadoras quer constringedoras.

Mas este trabalho não se ocupa da gênese do campo artístico, da análise das suas estratégias de autonomização ou dos constringimentos exógenos vividos pelos atores que ocupam posições nesse campo. Tão pouco se propõe uma análise *tout court* das políticas públicas para essa área.

#### *A avaliação da criação artística como articulação entre normas e valores*

O trabalho ocupa-se de um espaço institucional, é certo, e regulado por normas legais aplicáveis a concursos públicos. Mas existe nesse espaço uma margem de indeterminação que é o centro da nossa atenção. Nesse espaço, os jurados designados são atores da esfera civil que, primeiro individualmente e depois em conjunto, produzem avaliações fundamentadas sobre projetos de criação artística a concurso. É da produção discursiva destes atores no ato de ordenação, de hierarquização de valor, entre o constringimento das normas legais e a mobilização dos seus esquemas mentais, que este trabalho se ocupará, com um propósito compreensivo. Assim, as justificações produzidas pelos avaliadores serão o observável das construções de sentido nesse espaço intersticial e multidimensional – simultaneamente burocrático, cívico e artístico.

Não existe nos regulamentos que enquadram a avaliação daqueles projetos uma explicitação de conceitos, como é comum em textos jurídicos; a interpretação do que significam os critérios de avaliação não tem como se apoiar em qualquer caracterização mais objetiva. Tal omissão implica um de dois pressupostos: o da univocidade (objetividade) dos conceitos ou o da liberdade do júri para os interpretar. Ora, a objetividade dos conceitos é o mais improvável dos dois – ainda que da margem de liberdade do júri (o que em administração pública se designa por “poder discricionário”, i.e., um poder de decisão delimitado pela lei) nada se refira no regulamento de funcionamento dos júris. Mas ainda que o regulamento pareça tratar o processo de avaliação como uma sucessão de atos vinculados, tal não é exequível perante parâmetros e avaliação que, quanto à objetividade, se situam num espectro amplo: dos razoavelmente verificáveis (ex.: o trabalho de pesquisa/investigação), passando pelos especulativos (ex.: o potencial de circulação em sala e festivais, difusão televisiva e outros) e culminando em conceitos polissémicos (como a relevância ou a originalidade).

É nas operações de atribuição de sentido às normas externas, codificadas em critérios de avaliação, que podemos observar a criatividade dos avaliadores, no sentido proposto por Hans Joas. Como explica Sylvia Terpe, Joas concebe a criatividade não como um tipo de ação mas como uma propriedade desta: “Joas regards creativity not as a particular type of action but as a quality of all human actions in situations in which people experience a tension. This can be not only a tension

between different spheres of life, as addressed by Weber, but also a tension within a single sphere” (2020, p. 28). Nessas camadas suplementares de sentido, procuraremos os princípios de avaliação que os atores mobilizam em articulação com o efeito constrangedor das balizas normativas.

### *Estrutura da tese*

No capítulo 1, mobilizam-se propostas teóricas sobre a questão dos valores e da sua institucionalização. Parte-se dos modelos teóricos sobre os valores (Nathalie Heinich) e a teoria da justificação (Luc Boltanski e Laurent Thévenot), para dialogar com a proposta do “programa forte” de sociologia cultural (Jeffrey C. Alexander), com o apoio do conceito operativo de *articulação* (Hans Joas).

Segue-se uma sistematização filosófico-histórica do pensamento sobre os valores da arte, entre a perspetiva monista, centrada no valor estético, e perspetivas pluralistas que reivindicam a noção de valor artístico, para o qual concorrem outras dimensões experienciais além da estética – cognitiva, ética – e valores específicos de realização artística.

Enquadrado por aquelas teorias, o modelo de análise organiza-se em torno de três eixos de interrogação: a latitude e variabilidade de significados associados aos valores; as relações entre reflexividade dos atores e normas (relações de mútua influência); expressão categorizante das avaliações (o que é e não é arte) e classificações associadas.

No capítulo 2, traça-se a evolução do quadro normativo que, no plano internacional e no plano nacional, contribui para configurar a relação entre o Estado português e o campo da produção cinematográfica.

No capítulo 3, faz-se a análise de conteúdo das justificações produzidas por painéis de avaliadores nos concursos de atribuição de financiamento a projetos de criação de documentário, por concurso, para identificar variações e regularidades no acionamento dos referentes normativos que balizam a avaliação: relevância, originalidade, consistência, exequibilidade e circulação de mercado.

No capítulo 4, aprofunda-se, por método hermenêutico, a análise dos sentidos axiológicos presentes naquelas avaliações, procurando identificar os valores em presença, na articulação dos atores com os referentes normativos. Para além dessa análise substantiva, explora-se outros dois eixos de análise: os estilos argumentativos como modo de operacionalização da segunda dimensão de análise (relações entre atores e normas); a expressão categorizante das avaliações como elemento de construção social de categorias artísticas, que corresponde ao terceiro eixo da problemática.

## CAPÍTULO 1

# Teoria e Métodos

### 1.1. Valores e normas - debate sociológico contemporâneo

#### 1.1.1. Atribuição de valor ou justificação?

*Onde se introduz a moldura teórica deste trabalho, que terá por epicentro as principais propostas contemporâneas de estudo dos valores na tradição sociológica francesa (conciliação entre a valoração de Heinich e a justificação de Boltanski e Thévenot), no quadro de uma sociologia cultural, explicitando as afinidades e divergências entre o polo de Yale e o polo francês.*

Os valores são um tema clássico das ciências sociais e em particular da sociologia, desde Durkheim e Weber. São uma categoria analítica, um instrumento a que os cientistas sociais recorrem para explicar a *ação* dos sujeitos, individuais e coletivos, um elemento de explicação da relação entre estruturas e ação, na procura de compreensão dos processos de socialização, e são uma componente importante das leituras sociológicas sobre a construção identitária.

Talcott Parsons, com a crítica ao positivismo utilitário como modelo de explicação aplicável a todo o espectro de ação social, traz a subjetividade dos atores, e em concreto a reflexão sobre o papel dos valores na estruturação da ação social, para o centro da sua proposta. Para Parsons, o sentido da ação não se esgota na racionalidade associada à relação lógica meios-fins. E nem todos os fins são de natureza empírica, para os quais os atores orientam a sua ação, na expectativa de alcançar “estados de coisas futuros”; alguns fins são transcendentais, as suas consequências estão fora do domínio de verificação empírica, como a ideia de salvação da alma. Dois atributos caracterizam estes fins: pluralismo e sistematicidade. Ou seja, por um lado, o repertório de fins últimos que podem em última instância informar a ação é vasto; por outro lado, os princípios que guiam a ação não operam isolada e aleatoriamente, antes em relação integrada e coerente. Resta sublinhar a sua importância, que não se limita a informar o sentido subjetivo da ação; sem coordenação quanto aos fins, a vida social não seria mais do que as lutas de poder. É por esse princípio de coordenação intersubjetiva, ou seja, enquanto condição de ordem social, que os sistemas de fins últimos não são somente subjetivos, mas comuns – ou seja, são valores morais. A vida social não se esgota nessa dimensão, mas dela depende a sua estabilidade. As propostas teóricas recentes que iremos explorar neste trabalho são todas decisivamente informadas por estas propriedades axiológicas. Adicione-se-lhe mais duas de primeira importância: a diversidade contextual e histórica e a institucionalização, ou

seja, a objetivação desses princípios remotos e abstratos na vida social empírica, através de sistemas de regras sociais, expressas na forma de normas de ação de natureza moral.

Importa notar que os fins últimos, como Parsons os entende, são apenas uma parte dos valores, a sua expressão racionalizada, uma manifestação de estruturas culturais difusas e abstratas. Mas há algumas relações e complexos de ações em que a noção de valor enquanto atitude é mais relevante que a de fim. É aí que Parsons situa a criação artística. Enquanto complexo de ação, exclui-a das esferas de ação enquadráveis no esquema da racionalidade meios-fins (ação instrumental), qualificando-a como ação não orientada para fins (ação expressiva): “artistic creation is not so much the attainment of a specific end as the expression of an attitude, or a complex of attitudes. The form, the style, the means, must be in general harmony with the attitude - with its "end" - but this does not bind the artist to any specific means. Hence the difficulty of finding critical standards by which to judge artistic achievement” (1935, p. 308). E ao utilizar o conceito de norma para designar uma ordem estética, não o cingindo à ordem moral, admite que a relação funcional da arte com a ação possa ser comparável à da magia ou do ritual religioso.

Depois de Parsons, a sociologia atravessou um período de várias décadas de resistência à problemática dos valores (Spates, 1983, p. 44). Resistências justificadas, em grande medida, com base em fragilidades conceituais (reducionismo normativo, assimilação de valores a valores morais) e empíricas (abordagens mais próximas da filosofia ou, quando empíricas, na tradição quantitativa). Mais recentemente, tem-se assistido ao que podemos considerar um renascimento dos valores no eixo transatlântico da produção sociológica. São linhas de trabalho com diversos pontos em comum: o primeiro e mais central é a importância conferida ao simbólico, não enquanto superestrutura, ontológica e analiticamente subordinada a variáveis externas, mas com pleno reconhecimento da autonomia cultural. Assim, sensíveis à influência do estruturalismo, empenhadas em aceder às estruturas simbólicas profundas que são pivotais numa cultura e organizam a prática dos atores; com afinidades à linguística e à semiótica, no propósito de conhecer os textos culturais e os seus sentidos internos com relativa autonomia.

Aquele que mais diretamente serve o modelo teórico do presente trabalho é o que designaremos por “polo francês”, no centro do qual situamos o projeto de conhecimento sociológico dos valores, com uma proposta pragmática, descritiva e empírica conduzida por Nathalie Heinich e claramente devedora (bem mais do que aquilo que a própria reconhece) da proposta avançada nos anos 90 pelo sociólogo Luc Boltanski em parceria com o economista Laurent Thévenot sobre processos de justificação da ação como princípio de ordem social (uma aceção de *ordem* que integra acordo e conflito).

Uma proposta pragmática porque, demarcando-se de abordagens metafísicas e essencialistas, defende o estudo sociológico dos valores como um produto emergente de um contexto concreto; no



pressuposto de que os valores não têm uma existência separada dos agentes que os produzem numa certa situação e num determinado contexto (Baert e Silva 2014: 267-274). Os valores são afetados pelo contexto e só em contexto se dão a conhecer. A implicação fenomenológica desta postura é considerar que os valores existem enquanto criação dos atores. No entanto, tal não significa tratá-los como uma construção subjetiva, individual, livre de constrangimentos externos:

Aussi est-ce à la condition de réintroduire dans l'analyse les dimensions du collective, de l'institué, de la structure, que cette nécessaire remonté à l'acte d'évaluation peut échapper à l'illusion, bien dénoncé par Elias, de l'Homo clausus, l'homme clos sur lui-même, défini indépendamment de toute relation, de toute détermination exogène. Il devient alors possible d'élaborer une sociologie des valeurs qui rende compte de la complexité des évaluations produites par les acteurs en étant, comme nous venons de le voir, à la fois neutre, descriptive, empirique, pragmatique et compréhensive. (Heinich, 2017, p. 104)

Analítico-descritiva porque, em primeiro lugar, rejeita a normatividade do investigador, eventualmente prescritiva, defendendo em contrapartida uma postura de neutralidade axiológica. O interesse reside em conhecer a relação dos atores com os objetos de avaliação, sendo os valores o elo explicativo. E porque está ancorada numa metodologia de análise, da qual falaremos mais à frente, assume-se como uma proposta empírica e não meramente teórica, filosófica, fugindo a exercícios especulativos potenciadores de leituras normativas da questão.

E rejeita, apesar de descritivas e empíricas, quer a tradição sociológica quantitativa, sobretudo por esta reduzir os valores a factos objetivos (mais próxima de escalas de observação macro, frequentemente com propósitos comparativos), quer a abordagem da sociologia crítica, que lhes atribui a condição de ilusões ou estratégias subjetivas. Na primeira, a noção de valor pode congrega, por vezes indistintamente, diferentes níveis da subjetividade: opiniões, representações, crenças e comportamentos. As abordagens quantitativas permitem conhecer a aceitabilidade social dos valores para serem publicamente reivindicados (na medida em que as respostas obtidas traduzem a reação dos atores aos valores com que são confrontados na situação de inquérito), mas não necessariamente enquanto princípios de ação efetivos (Heinich, 2017, p. 182-3).<sup>4</sup> Ao solicitar os atores a explicitar a sua adesão a valores, incorrendo assim na falácia de tratar “factos ontologicamente subjetivos” como se fossem “factos ontologicamente objetivos”, estas abordagens

---

<sup>4</sup> Heinich aproxima-se aqui da crítica de Bourdieu às sondagens de opinião (1972).

estão longe de uma perspectiva pragmática. Já a sociologia do conflito, bem como a sociologia de matriz marxista em geral, relega os valores para segundo plano<sup>5</sup> em favor da noção de *interesse*.

Heinich reconhece a influência da sociologia compreensiva na sua proposta; assume a heterogeneidade, o pluralismo, ou até contradição entre valores coexistentes (o que Weber cunhou como politeísmo de valores) enquanto procura descortinar uma gramática, as regularidades axiológicas estruturais que os atores têm em comum:

C'est dire que la visée du sociologue n'est plus dès lors l'explication des conduites ou des représentations par la position des acteurs dans l'espace social, mais leur compréhension par l'explicitation des ressources et des contraintes dont ils disposent. En s'intéressant davantage à ce que les acteurs ont en commun (une grammaire) qu'à ce qui les différencie (des positions sociales), et en visant davantage l'explicitation de leurs systèmes de représentation que l'explication de leurs comportements effectifs par des paramètres externes, cette sociologie opère une profonde rupture avec le projet explicatif et, fondamentalement, critique, qui est devenu avec Bourdieu le paradigme dominant en sociologie (Heinich, 2017, p. 190).

É uma sociologia menos interessada em encontrar explicações de comportamentos baseadas em variáveis independentes, reveladoras de assimetrias sociais, e mais investida em estudar a ordem cultural subjacente a esses comportamentos.

É nesta linha compreensiva pluralista que Heinich situa o empreendimento de Boltanski e Thévenot (1991) sobre regimes e mundos de justificação (e também a investigação de Michèle Lamont sobre fronteiras simbólicas), fazendo porém questão de se demarcar daquela perspectiva sobre os princípios de avaliação que, centrada nos processos de justificação, tem por objeto privilegiado as situações de controvérsia ou conflito. A autora entende que o estudo das operações de avaliação terá um âmbito mais alargado, por poder incidir sobre pessoas, ações, objetos ou estados do mundo. A justificação, ao contrário, será a explicitação (e procura de validação partilhada para) as motivações da ação, com maiores consequências para os atores e, assim, solicitando “provavelmente” maiores competências normativas (de aplicação da gramática) e argumentativas: “le jugement appliqué à un objet ne peut, par définition, le blesser, tandis que le jugement appliqué à une personne, à travers ses actes, est forcément porteur de blessures ou de gratifications affectives; ce pourquoi justifier une action réclame probablement un savoir-faire normatif et argumentatif plus élevé que de simplement qualifier un objet” (Heinich, 2017, p. 246).

---

<sup>5</sup> A “teoria do valor” de Marx versa exclusivamente sobre o valor económico de um bem ou serviço, que será determinado pela quantidade total de trabalho socialmente necessário para a sua produção.

Não nos parece, no entanto, que os fundamentos apresentados justifiquem tal demarcação da teoria da justificação, por esta se restringir aos contextos de crítica, questionamento ou conflito. Se é verdade que a observação está mais facilitada nos contextos sociais que requerem explicitação dos fundamentos da avaliação, enquanto lógica de ação a justificação também é mobilizada em situações de acordo social – como a própria autora demonstra empiricamente, são frequentes as situações em que uma avaliação se depara com o imperativo de justificação. Curiosamente, é nelas que baseia muitos dos seus exemplos, como à frente veremos. O trabalho dos críticos de arte ou dos peritos em painéis de avaliação é feito de situações de *prova* em que é exigida uma avaliação justificada. E mais interessante ainda é que, chegada a um ponto avançado da sua exposição, a autora pergunta-se para que servirá a gramática axiológica, e a resposta que oferece é: para ajudar a melhor compreender os momentos de crise avaliativa, de desacordo ou controvérsia resultantes do confronto entre julgamentos produzidos a partir de diferentes ordens de valores.

Por outro lado, não é evidente que o objeto de Boltanski seja mais limitado, centrando-se na ação e deixando de fora pessoas, objetos e estados do mundo. Heinich é afirmativa na procura de uma estratégia de observação das operações de avaliação e dos seus princípios subjacentes; Boltanski e Thévenot convergem nessa procura. A diferença entre as duas propostas, parece-nos, não está tanto no objeto quanto na forma como cada uma articula diferentes níveis de análise. Heinich entende que, para conhecer a problemática dos valores, há que decompô-la em três momentos, que correspondem às três formas como os valores se apresentam na vida social (2017, pp. 332-3). Num primeiro momento, o poder explicativo da estrutura sobrepõe-se ao da ação; aqui a autora apresenta grande afinidade com a teoria dos quadros (*framing*) de Goffman.<sup>6</sup> É neste nível de análise que fala de repertório e de gramática axiológica e que atribui ao sociólogo o papel de “decifrar” um código inconsciente. Um segundo aspeto dos valores é processual, do qual se dá conta com um modelo de análise interacionista ou pragmático. Por fim, um terceiro momento corresponde ao lastro daqueles contextos de interação no repertório, ou seja, os efeitos de reforço ou enfraquecimento, de reelaboração do repertório que resultam da capacidade agencial dos atores.

A proposta de Boltanski e Thévenot também navega entre os níveis de análise macro e microsociológicos, entre as estruturas duráveis, com efeito constrangedor, e a incerteza associada à ação situada dos sujeitos. A concetualização da estrutura é feita por referência a um princípio superior comum que permite uma articulação coletiva não-violenta das escolhas individuais – o sentido de justiça declinado numa pluralidade de ordens normativas (regimes), que também podem ser entendidos como *gramáticas do laço político* (1991: p. 87). A *justificação* é um imperativo social;

---

<sup>6</sup> A este respeito, veja-se o texto “La réception américaine de *Frame Analysis* d’Erving Goffman” (2019), em que a autora apresenta uma resenha da controvérsia académica associada à publicação de *Frame Analysis*, em torno da inscrição teórica da obra no paradigma interacionista ou estruturalista.

a *avaliação* não parte explicitamente desta premissa, ainda que concorde com ela, como se vê por exemplo na importância que confere aos valores de base: “réquisits fondamentaux de la vie sociale, sans lesquels une société ne pourrait durablement tenir” (Heinich, 2017, p. 258). O que se destaca no modelo da justificação é a perspectiva institucionalista, ou seja, a sistematização do “esqueleto institucional, princípios gerais para agir, regras de comportamento e crenças legítimas” (Pires, 2007, p. 34). Assim, para além da generalidade da estrutura e da contingência da ação, os autores ocupam-se ainda do estudo das formas socioculturais que objetivam a primeira, donde resulta um modelo analítico em três níveis: diversos regimes caracterizados pela coerência interna dos respetivos princípios; os atores e suas disputas daqueles princípios; entre os dois, um nível analítico intermédio, os mundos, codificação dos princípios abstratos na realidade social.

Mas apesar destas diferenças, à luz do nosso objeto resultam mais salientes as linhas de convergência entre as duas propostas. Ambas as análises se centram na mesma categoria de regras culturais, as regras normativas – mais concretamente, segundo Burns e Machado (2014), as regras de tipo III – relativas a orientações partilhadas de valores e ideais, aquelas que respondem à pergunta “o que é que um grupo considera bom ou mau?”. O mesmo é dizer, o objeto destas duas propostas de conhecimento é a atribuição de valor.

Para tratar essa questão pela via da análise empírica, a socióloga formula uma outra pergunta mais operativa, “de que forma se opera a atribuição de valor ou, literalmente, a valoração (*mise en valeur*)<sup>7</sup>?” Em resposta, identifica três categorias de marcadores de valor, isto é, modos através dos quais os atores exprimem empiricamente a atribuição de valor: as padronizações (*mesures codifiées*), como sistemas de pontuação, preço, cotações; esta é a forma de expressão privilegiada pela perspectiva económica. Mas esta categoria não se resume a medidas quantitativas: incluem-se aqui, por exemplo, os prémios artísticos. A segunda forma é a vinculação (*attachment*), expressa por atitudes, manifestações corporais de emoções e até pela relação com objetos. Presente na filosofia pragmática de John Dewey e na fenomenologia de Raymond Polin, vinculação é entendida como o processo afetivo de objetivação de valores. Por fim, os juízos verbais, a atribuição de valor expressa através de formas discursivas. Ao privilegiar este observável, esta proposta de análise sociológica dos valores assume como objeto o mundo social da *opinião* que, fruto da sua variabilidade contextual, compreende tomadas de posição de diversos graus (incluindo o silêncio) e expressas sob múltiplas formas.

---

<sup>7</sup> No original: “de quelles façons s’opère l’attribution de valeur ou, littéralement, la «mise en valeur?»” A tradução mais próxima do original *mise en valeur* é atribuição de valor, o que é confirmado pela versão francesa, em que a autora utiliza *attribution* e *mise* como formas sinónimas. Por não ser possível em português reproduzir fielmente essa nuance linguística, dar-se-á preferência a utilizar atribuição de valor ou o seu sinónimo valoração (mais literal). Evitaremos o termo valorização que, apesar de uso mais corrente, é confundível com o seu sentido de atribuição de valor positiva. A momentos, utilizaremos avaliação também com o mesmo sentido.

Boltanski e Thévenot concordam no propósito: explicitar uma gramática axiológica, gramática que os atores mobilizam intuitivamente para efetuar julgamentos, que são por seu turno observáveis nas manifestações discursivas – mesmo quando os atores não explicitam os valores que mobilizam, ainda que possam com menor frequência, e em certas condições, fazê-lo. Concordam também quanto ao estatuto do objeto empírico: numa e noutra proposta, privilegiar o discurso (ou pelo menos certas formas de discurso) como observável das operações de julgamento significa tratá-lo como interação, considerando que a sua análise abre caminho para compreender a forma de operacionalização daquela gramática.

Alinhada com estes objetivos e com este observável está a proposta de Jeffrey C. Alexander, mentor de um grupo de autores que têm trabalhado para afirmar o “programa forte da sociologia cultural” na Universidade de Yale. Este programa parte da identificação da existência de forças sociais invisíveis, em relação às quais os atores respondem voluntariamente e sem consciência: “Cultural sociology is a kind of social psychoanalysis. Its goal is to bring the social unconscious up for view. To reveal to men and women the myths that think them so they can make new myths in turn”. (Alexander, 2003, p. 4) Subjacente a cada ação, dos indivíduos ou das organizações, está uma “fundação ideal” que constitui o horizonte de legitimação, com base no qual se produzem narrativas, símbolos e rituais sobre os factos sociais.

Enquanto os autores da sociologia francesa centram as suas propostas na compreensão do nível axiológico – valores ou regimes – Alexander parte da identificação de vários níveis de construção narrativa: “There are different levels at which every social fact can be told” (2003, p. 256).

1. objetivos, interesses, poder
2. normas (convenções, costumes e leis)
3. valores

A sociologia cultural do polo de Yale tem como proposta a análise das formações culturais como variáveis independentes – autónomas e explicáveis por factores também eles culturais (e não como resultado de condições exteriores, como na tradição marxista). Central a esta noção de autonomia cultural é a de sentido: “all too often meaning remains a sort of black box, with analytical attention centered on the circumstances of cultural production and reception” (2003, pp. 20-21). Propõe-se a reconstrução hermenêutica do sentido com base na descrição densa, de inspiração fenomenológica, destes textos sociais – discurso, objetos, performance.

While Parsons theorized that values were important, he did not explain the nature of values themselves. Instead of engaging in the social imaginary, diving into the febrile codes and narratives that make up a social text, he and his functionalist colleagues observed action from the outside and induced the existence of guiding valuations using categorical frameworks supposedly generated by

functional necessity. Without a counter-weight of thick description, we are left with a position in which culture has autonomy only in an abstract and analytic sense. (Alexander, 2003, p. 16)

Tanto Alexander como Heinich criticam a falta de fundamentação empírica de Parsons, não obstante considerarem que se trata de um contributo incontornável para a concetualização sociológica dos valores. Ambos convergem no reconhecimento dos valores como estruturas culturais e na opção por uma via empírica para o conhecimento dessas estruturas, inseparáveis da sua condição contextual. Nessa visão estruturalista, comungam também da afinidade com a linguística. Perfilham uma linhagem compreensiva weberiana, preocupada sobretudo em compreender essas estruturas a partir do seu interior e preterindo a explicação a partir de causas externas. Nessa postura epistemológica, materializam uma das principais críticas que nas últimas décadas tem recebido o trabalho de matriz neomarxista e especificamente o de Pierre Bourdieu, a saber, o tratamento das estruturas simbólicas como uma mera variável dependente das estruturas materiais.

Antes de prosseguir, porém, impõe-se uma ressalva. O olhar de Bourdieu nem sempre se esgota nas estruturas materiais. Isso é bastante evidente em *Les Règles de l'Art*, onde Bourdieu equaciona a relação entre o campo do poder e o campo artístico como uma relação simultaneamente de dependência e de autonomia relativa. Não tem, apesar disso, a leitura fina sobre o interior das estruturas sociais, como diz Santoro, “we can easily agree there is no deep analysis of cultural codes in his texts” (2001, p. 13), ou das suas narrativas. Contudo, é possível que a crítica que lhe é dirigida, o reducionismo explicativo, padeça ela própria em certos momentos de uma certa dose de reducionismo. São de ordem simbólica algumas das condições possibilitadoras que Bourdieu encontra para explicar a autonomização do campo literário e artístico: a construção de um estilo de vida dos artistas, a oposição aos valores burgueses, a rede de relações sociais e de influência. E mesmo quando vê nas palavras de Balzac uma construção social da realidade, mascarada numa forma descritiva e fundada nas crenças e aspirações de um grupo social (o artístico), é para as narrativas que Bourdieu está a olhar: “sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et à faire croire, à faire voir le monde social conformément aux croyances d’un groupe social qui a la particularité d’avoir un quasi-monopole de la production de discours sur le monde social” (1992, p. 87). Quando aponta este quase-monopólio da produção de discurso sobre o mundo social e o seu poder gerador – ou seja, uma forma de poder simbólico – é de narrativas que Bourdieu está a falar.

São descrições como esta a respeito das quais Alexander e Smith concedem que “Bourdieu’s thick description abilities show that he has the musicality to recognize and decode cultural texts that is at least equal to that of the Birmingham ethnographers” (2003, p. 18). Mas no salto destas descrições para os conceitos gerais – em particular o de *habitus*, através do qual operam as

estruturas culturais – há um elo empírico que falta. Seria necessário, dizem, estudar profundamente os contextos em que os atores, no concreto, agem, decidem e asseguram a reprodução social: o modo de pensar dos *gatekeepers* em entrevistas de emprego e nas editoras, o impacto das dinâmicas de sala de aula nas aprendizagens, a lógica que subjaz ao processo de citação.

Entre estas propostas, onde residem as divergências? Alexander pretende mergulhar na teia de sentido para reconhecer as formas como os atores, através dos princípios binários de sagrado e profano, ordenam a experiência com referência ao desejo de salvação que tanto Weber como Durkheim identificaram como princípio de padronização cultural no período formativo da modernidade. Para o autor, não foi porém devidamente explorado o papel estruturante que a fé continua a ter na institucionalização da modernidade (e não só na sua génese): “Only by understanding the nature of social narrative can we see how practical meanings continue to be structured by the search for salvation. How to be saved – how to jump to the present from the past and into the future – is still of urgent social and existential concern. This urgency generates fantasies and myths and inspires giant efforts at practical transformation” (2003, p. 8). Estes mitos são codificados, inicialmente disseminados, sob a forma de narrativas textuais, por certos grupos minoritários (grupos veiculadores), para entrarem na narrativa dominante. É por isso que privilegia os media como observável; se uma narrativa circula ao longo de certo período, é possível através da evolução da sua representação mediática compreender a forma como a audiência a ela reage. Mais recentemente, o interesse dos autores do “programa forte” alargou-se à investigação da expressão icónica.

Para Alexander, o trabalho de investigação das estruturas culturais não é meramente descritivo, como declara em várias passagens. Na coletânea sobre a esfera civil, por exemplo, assume o encontro entre as ciências empíricas e normativas (o propósito de estudar a sociedade civil, que entende como um projeto ideal, representa a defesa urgente da solidariedade e das condições para a sua expansão). Nessa perspetiva, aproxima-se mais da proposta de Boltanski e Thévenot, para quem também existe um princípio superior geral de bem comum, que se declina em diversas conceções (sem contudo situarem o desejo de salvação no epicentro da ação normativa, mas associando-o, tal como Heinich, a um dos regimes de valores).

Na hierarquia axiológica de Heinich não existe um princípio autotélico em função dos quais todos os outros princípios normativos se ordenam. A postura do programa cultural abraça uma normatividade que a autora repudia – essa será a maior divergência, e recíproca. Heinich consegue aparentemente blindar-se de maior neutralidade normativa – veremos mais à frente se a questão moral está efetivamente tão apartada da sua abordagem.

A outra divergência entre as propostas é metodológica. Heinich propõe uma análise dos valores que não se atenha ao conteúdo mas à estrutura, à forma. Tal não significa que a autora afaste a

relevância da análise do conteúdo normativo, apenas a entende como uma operação metodológica acerca de uma camada axiológica relativamente superficial que é necessário realizar para aceder aos princípios de avaliação subjacentes. E em termos metodológicos é mais flexível e menos prescritiva, utiliza a entrevista, registos escritos (troca de correspondência, textos literários), a observação, mas defende sobretudo o pluralismo metodológico, que justifica num artigo sobre a adequação entre procedimentos metodológicos e problemática (2006). A reflexividade dos atores não é suficiente para apreender o trabalho de avaliação, porque os princípios de avaliação não são todos espontaneamente explicitáveis. É por isso que a tradição quantitativa não permite evidenciar lógicas axiológicas das quais os atores não estejam conscientes ou que não considerem “interessantes ou legítimas” (Heinich, 2017, p. 102); a abordagem qualitativa a partir de entrevistas é insuficiente pelo mesmo motivo. Aí reside um dos fundamentos da sua crítica à investigação sobre valores através de inquéritos de opinião: “En demandant dans quelle mesure l’interviewé considère «en général» le «bonheur» ou l’«honnêteté» comme des valeurs, on ne risque guère d’obtenir autre chose que des approbations consensuelles, qui n’apprendront rien sur la façon concrète dont ces qualités sont identifiées, partagées, mises à l’épreuve.” (Heinich, 2017, p. 180). Logo, a observação das situações é a mais produtiva, do ponto de vista pragmático.

Para o programa cultural, o “mergulho nas teias de sentido” faz-se através do através da heurística das narrativas, pelo recurso à *thick description*, técnica etnográfica geertziana e adotada nas análises sociológicas qualitativas. A *thick description* é condição *sine qua non* do programa forte da sociologia cultural.

Através de uma análise da variabilidade contextual das nomenclaturas “sociologia da cultura”, “sociologia cultural”, e ainda “sociologia da(s) arte(s)” entre França, Reino Unido e Estados Unidos, do exotismo intelectual (a *French theory* como categoria anglo-saxónica) e dos mal-entendidos transculturais subsequentes, Heinich deixa claro como a inscrição disciplinar é também um processo cultural (2020).

Quanto à escola de Yale, o binarismo com que se rejeita toda a produção contemporânea e se autoproclama promotora do programa forte da sociologia cultural convida a olhá-la como objeto cultural em cuja estrutura é reconhecível a oposição sagrado-profano, puro/impuro.

Neste trabalho procuraremos o melhor de cada uma das propostas, ou seja, os aspetos de cada uma que apresentem maiores potencialidades operativas. Antes de mais, o ponto de vista cultural, que é comum às três. Pretendemos através da textualidade indagar sobre as formas culturais. É como textos sociais que trataremos quer as normas jurídicas que analisaremos mais brevemente, quer as justificações que serão objeto de tratamento mais aprofundado. Para isso, a *thick description* que o programa forte defende com veemência oferece-se como ferramenta mais adequada. Já o seu



ponto de chegada, a decifração das estruturas binárias, nos pareceu que forçava a prescindir de um caminho que pretendíamos trilhar, compreender quais os valores em presença na avaliação dos projetos. Na esfera artística, o trabalho de Heinich oferece amplas referências, e a sua metodologia para a identificação da gramática axiológica é produtiva.

### **1.1.2. O juízo de valor como conceito operativo**

*Onde se clarifica que a investigação vai incidir na produção discursiva e algumas complexidades associadas, passando para esse efeito em retrospectiva a clássica dicotomia entre juízos de facto e juízos de valor, partindo de Weber e Durkheim, convocando a teoria dos atos de fala (speech act theory) para introduzir na análise o eixo do contexto comunicativo e se lançam as bases da problemática (da) relação entre opinião especializada e interesse público.*

Importa sistematizar as principais pistas teóricas para uma análise compreensiva dos juízos produzidos pelos atores. Em causa está a relação entre as estruturas mentais dos atores, a sua ação e o seu discurso, uma área de reflexão que a sociologia partilha com a filosofia e a linguística.

Vejamos em síntese as bases lançadas e respetivos limites das propostas fundacionais de Weber e Durkheim – de índole classificatória, os autores tipificam os juízos com base numa distinção clara entre representações mentais de factos e de valores. Nessa tradição de pensamento, aos juízos de facto corresponde uma postura enunciativa *descritiva*, cuja pretensão é compreender a realidade como *é* sem indicar como *deveria ser* e são empiricamente escrutináveis – em tudo opostos aos juízos de valor, que exprimem uma postura crítica ou prescritiva, sendo determinados pela posição do sujeito e não pelas propriedades do objeto.

É desta distinção dicotómica que, por um lado, pressupõe a associação de juízos de facto a uma postura descritivo-analítica – donde a objetividade da representação – e, simetricamente, associa juízos de valor a uma postura normativa – logo, à subjetividade da representação – que assenta a premissa weberiana de neutralidade axiológica. Weber, sem pretender retirar a ciência de uma relação com os valores, que reconhece, entende a verdade como fim (valor) último ao serviço do qual o cientista se dedica. O corolário é o conhecimento como vocação única, liberto de questões sobre o dever fazer – por outras palavras, liberto de orientações normativas da ação, isto é, de juízos de valor. Apesar da robustez epistemológica destas premissas, a divisão dicotómica entre facto e valor que tem por base revela-se limitada para classificar enunciados fora do contexto de produção científica. A dificuldade evidencia-se desde logo quando se trata de classificar os juízos de gosto. Weber integra-os na categoria de juízos de valor, tratando-os como uma transmutação de juízos morais em estéticos, característica da racionalidade moderna no contexto da qual a arte assume as funções redentoras antes consagradas à religião – e como tal, considerando-os julgamentos normativos: “As a matter of fact, the refusal of modern men to assume responsibility for moral

judgments tends to transform judgments of moral intent into judgments of taste ('in poor taste' instead of 'reprehensible'). The inaccessibility of appeal from esthetic judgments excludes discussion.” (1946, p. 342).

Em contrapartida, no pensamento durkheimiano, juízos de gosto não são juízos de valor – ainda que sejam subjetivos na medida em que, na relação do sujeito com o objeto, exprimem as preferências do primeiro; e como tal serão, tal como aponta Weber, irrefutáveis. Mas, contrariamente à classificação por este proposta, Durkheim entende-os como juízos de facto – descritivos de um estado do sujeito:

Quand je dis: j'aime la chasse, je préfère la bière au vin, la vie active au repos, etc., j'émet des jugements qui peuvent paraître exprimer des estimations, mais qui sont, au fond, de simples jugements de réalité. [...] De semblables jugements n'ont donc pas pour fonction d'attribuer aux choses une valeur qui leur appartienne, mais seulement d'affirmer des états déterminés du sujet. Aussi les préférences qui sont ainsi exprimées sont-elles incommunicables. Ceux qui les éprouvent peuvent bien dire qu'ils les éprouvent ou, tout au moins, qu'ils croient les éprouver; mais ils ne peuvent les transmettre à autrui. Elles tiennent à leurs personnes et n'en peuvent être détachées. (1967, p. 96)

Quanto aos julgamentos de valor, diferem dos de gosto, por um lado, na medida em que caracterizam o *objeto* (e já não o sujeito) – como tal, são contestáveis. Por outro lado, essa caracterização do objeto tem associada uma pretensão de objetividade, ou de universalismo, na medida em que procura inscrever-se numa estrutura de valores coletiva. As pretensões de generalização associadas aos julgamentos de valor são bem articuladas pelo sociólogo no mesmo texto:

Toutes ces valeurs existent donc, en un sens, en dehors de moi. Aussi, quand nous sommes en désaccord avec autrui sur la manière de les concevoir et de les estimer, tentons-nous de lui communiquer nos convictions. Nous ne nous contentons pas de les affirmer; nous cherchons à les démontrer en donnant, à l'appui de nos affirmations, des raisons d'ordre impersonnel. Nous admettons donc implicitement que ces jugements correspondent à quelque réalité objective sur laquelle l'entente peut et doit se faire” (1967, p. 96).

Desta ancoragem dos valores no coletivo, Durkheim prossegue para refutar a clara demarcação entre juízos de valor e juízos de realidade com base em diferenças ontológicas. Se os ideais existem no mundo socialmente construído, através da fixação simbólica sob forma escrita, visual ou ritual, eles são uma realidade, ainda que de um tipo particular. Por seu turno, nos julgamentos de realidade

que não incidem sobre valores, os ideais não deixam de operar, através dos conceitos que são, também, “construções do espírito” constituídos em linguagem. A diferença está, segundo Durkheim, não na realidade que caracterizam, mas na relação com essa realidade. Os juízos de conceitos procuram analisar e traduzir a realidade fielmente; os juízos de valores pretendem transmutá-la, exprimindo “a relação de uma coisa com um ideal” (1967, p. 113).

Fica desde já claro que Durkheim oferece pistas altamente relevantes para uma sociologia dos valores contemporânea, ainda que, na tradição sociológica, durante muito tempo tenha sido mais reconhecida a marca de Max Weber sobre a questão axiológica.

Uma evolução assinalável na operatividade do conceito decorre da viragem pragmática na linguística, com a teoria dos atos de fala, inaugurada por John Austin e aprofundada por John R. Searle. Partindo de uma premissa dialógica, esta teoria oferece instrumentos para analisar a linguagem na situação de interação. Austin começa por constatar que há atos de fala que não se limitam a enunciar uma ação, mas realizam eles próprios uma ação (ex.: dar nome a algo). A essas, Austin chama *expressões performativas*. Esta perspetiva constitui uma expansão pragmática do horizonte de análise do discurso, pois para além daquela dimensão de agência, ela pressupõe outra condição igualmente necessária, o contexto: “it is always necessary that the *circumstances* in which the words are uttered should be, in some way, or ways, *appropriate*, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should *also* perform certain *other* actions, whether ‘physical’ or ‘mental’ actions or even acts of uttering further words.” (Austin, 1962, p. 8). Na taxonomia de atos ilocutórios, Searle (1976) modifica aquela classificação e sobretudo aprofunda-a, distinguindo os seguintes tipos: atos representativos, que implicam a relação de quem os enuncia com o critério verdadeiro/falso (refutáveis); diretivos, que levam o interlocutor a agir (uma ordem ou instrução); compromissivos, que comprometem quem os enuncia com uma ação futura (promessas); expressivos, que exprimem estados psicológicos; declarativos, em que o seu desempenho socialmente bem-sucedido cria uma correspondência entre o conteúdo e a realidade (“eu vos declaro”).

Ainda que o reconhecimento do uso ritualístico da linguagem seja um avanço explicativo desta teoria face ao estruturalismo saussuriano, tão criticado na sociologia por dissociar as estruturas internas da linguagem do seu contexto, cabe recuperar a crítica de Bourdieu (que o autor estende a Habermas). O autor considera “ingénuo” associar o princípio de eficácia social da linguagem às palavras, uma vez que a autoridade não é intrínseca às palavras mas provém de fontes externas: “le pouvoir des mots réside dans le fait qu’ils ne sont pas prononcés à titre personnel par celui qui n’en est que le «porteur»: le porte-parole autorisé ne peut agir par les mots sur d’autres agents et, par l’intermédiaire de leur travail, sur les choses mêmes, que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l’a mandaté et dont il est le fondé de pouvoir” (2001, p. 163).

Numa fase posterior da sua reflexão sobre a relação da linguagem com a cognição, Searle (1995) apresenta uma proposta complexa (não binária) das noções de objetividade e subjetividade, que resulta do cruzamento de dois eixos: o do *juízo* objetivo ou subjetivo face aos sujeitos e o do *objeto*, que distingue as realidades qualificadas entre objetos ontológicos, (“factos brutos”, que existem fora de construção social) e epistémicos (“factos institucionais”, isto é, socialmente construídos). Nos dois tipos de juízo objetivo, os testes de verificação ou falsificação são independentes das disposições dos sujeitos (enunciador e ouvinte). Esta abordagem permite abandonar as categorias descontínuas e dicotómicas em favor de uma categorização gradativa, produzindo quatro classes de enunciados – sendo os ontologicamente objetivos os que correspondem a juízos de facto, sobre os quais o ponto de vista do sujeito exerce menor influência, e sendo os epistemicamente subjetivos a expressão máxima de julgamentos de valor, com a porosidade a fazer-se notar mais visivelmente na presença das duas categorias intermédias.

Na tabela abaixo, apresenta-se os exemplos de juízos que Searle oferece, dispostos nas respetivas categorias.

*Tabela 1: Tipologia de juízos de Searle*

		Objeto	
		Ontológico	Epistémico (social)
Juízo	Objetivo	“O Monte Everest fica nos Himalaias”	“Rembrandt viveu em Amsterdão em 1632”
	Subjetivo	“O Monte Everest é magnífico”	“Rembrandt é melhor pintor que Rubens”

A *speech act theory* continua porém a não ser suficiente para dar conta de toda a complexidade de sentido dos enunciados enquanto observáveis de valores – este diagnóstico ancora não somente nos debates de ordem teórica que esta problemática vem suscitando, mas sobretudo na heurística dos enunciados que constituem o corpus deste trabalho. Com efeito, se a análise interna dos elementos discursivos é manifestamente insuficiente, em muitos enunciados, para dar conta da complexidade de significados que aqueles abarcam, o contexto encerra elementos essenciais para essa hermenêutica. Só com a introdução desse elemento pragmático na análise dos enunciados que o mosaico de sentidos neles contido começa a tornar-se apreensível.

Um aspeto importante para o qual Heinich e Schaeffer alertam são as condições contextuais para os diferentes graus de pretensão de subjetividade das tomadas de posição, através de formas de enunciação. Que tipo de juízos são privilegiados em determinado contexto – mais referenciados a

factos ou a valores? E como influi esse contexto na complexidade com que esses juízos são formulados?

Veja-se o caso das relações particulares de diferentes contextos profissionais com a produção de juízos. Normas reguladoras do exercício profissional prescrevem, em casos diversos e por motivos distintos, não a liberdade de opinião mas, ao contrário, a sua inibição como condição de neutralidade: é o caso dos jornalistas, dos funcionários da administração pública ou dos cientistas. Em contrapartida, noutros contextos profissionais a expressão de juízos subjetivos é esperada ou solicitada – são os que Heinich designa por *produtores profissionais de opinião*; veremos de seguida dois exemplos, o do *crítico* de arte e o do *perito*.

Esta opinião não é produzida sem constrangimentos – também estes produtores profissionais de opinião estão sujeitos a códigos informais de conduta ou normas institucionais destinados a regular as condições de produção dos juízos. A expressão de juízos pelo crítico profissional está em geral, e independentemente dos contextos, sujeita aos seguintes constrangimentos: a necessidade de explicitar, fundamentar, o seu gosto pessoal (ao contrário do cidadão comum, sobre quem esta expectativa não recai); a distinção clara entre crítica à obra e a crítica ao artista; a moderação na expressão de crítica negativa, numa relação inversamente proporcional à do sucesso do artista (com expectativa de maior moderação face a artistas emergentes e, inversamente, considerando-se autorizado para criticar mais assertivamente artistas consagrados).<sup>8</sup> E, como é norma primordial de qualquer função comprometida com o bem comum ou o interesse público, a rejeição de qualquer forma de corrupção.

E existe a responsabilidade associada à opinião especializada acerca de um objeto, que difere substancialmente da que recai sobre a opinião leiga, a respeito do mesmo objeto. De um produtor de opinião especializada espera-se uma opinião, não um silêncio – a “não-opinião” sem consequências é aceitável somente no caso do leigo; no caso de um especialista, ela pode ser tomada como indício de incompetência. Mas do especialista não se espera apenas que tenha uma opinião; a expectativa é de seja uma opinião fundamentada. No domínio do julgamento leigo, o juízo de gosto, na sua expressão mais simplificada – “não gostei do filme” – é imbuído do grau máximo de subjetividade. É verdade que, aparentemente, o objeto do juízo é o filme, porém o filósofo Jean-Marie Schaeffer insere estes juízos na categoria de proposições descritivas ou expressivas; o que é representado é o sujeito (sob influência do filme que acabou de ver): “ils n’affirment rien concernant l’objet mais décrivent ou expriment un état psychologique induit par un état de choses” (como citado em Heinich, 2017, p. 116). Ora, um mesmo juízo, se emitido por um sujeito com competências

---

<sup>8</sup> A respeito das opiniões especializadas em matéria de cinema, é bastante interessante a investigação de Matthieu Béra sobre críticos de cinema. O recurso ao silêncio – a omissão em detrimento da crítica negativa – ou a preferência por críticas positivas, por exemplo, são analisados à luz de uma hipótese de crise de legitimidade social das profissões jornalísticas, em particular a de crítico de arte.

justificativas socialmente reconhecidas, reveste-se de uma mais forte pretensão de objetividade, podendo então situar-se numa região de fronteira entre juízo de gosto e o juízo de valor:

La montée en objectivité va du jugement de goût, explicitement subjectif, au jugement de valeur, à visée objectivante; et, à l'intérieur des jugements de goût, du jugement exprimé par un profane au jugement d'expert: si l'un et l'autre ont la même forme («J'ai beaucoup aimé»), la compétence de l'énonciateur suffit à modifier la force persuasive du jugement, le faisant glisser du jugement de goût au jugement de valeur" (ib., p. 116).

Para contextualizar a produção profissional de opinião, Heinrich mobiliza algumas investigações sobre a crítica artística. Começa por recuar à constituição moderna dessa modalidade de discurso público, que nem sempre teve a importância social que alcançou na modernidade. A opinião sob a forma de *crítica* artística relaciona-se com o processo de dissociação entre preço e valor – na base da qual está uma nova relação com a arte, assente na noção de *apreciação*, dando lugar ao referente estético de pretensão universalista, ou seja, associável a um interesse geral. Ou seja, a representação da arte enquanto objeto de apreciação estética pressupõe competências específicas: daí a expressão comum “é preciso *saber* apreciar”. Na sua implantação como categoria profissionalizada, a crítica objetiva-se nesta especialização e elevação de competências e na diversificação das suas inscrições institucionais – num processo em tudo associado à autonomização do campo artístico e dos seus valores, da constituição da Estética como disciplina e da emergência das categorias de autor e de amante de arte.<sup>9</sup> Se o crítico, amador ou profissional, é o que detém competências para apreciar, então a sua opinião tem interesse público, daí, é matéria relevante para publicação na imprensa.

Esta é uma categoria profissional hierarquizada, quer em função da notoriedade dos autores, quer da especialização dos meios em que aqueles publicam. Em termos comunicacionais, todas estas variações contextuais são relevantes para compreender a multiplicidade de registos de crítica: dos textos com um ponto de vista assumido, em formato de crónica, assinados por críticos conhecidos, aos textos que são meras sinopses, anónimas ou com o autor identificado por iniciais; dos juízos prescritivos (“a não perder”, “a evitar”), ao mesmo tempo mais diretivos e com uma complexidade adequada a uma publicação generalista de grande circulação, aos juízos avaliativos ou interpretativos, característicos do crítico que, escrevendo numa revista especializada, justifica o valor da obra, analisa o seu significado ou enquadra a sua importância histórica.

---

<sup>9</sup> A evolução dos valores artísticos será explorada com maior detalhe no capítulo seguinte.

### 1.1.3. A produção de juízos de valor como avaliação formal

*Onde se explora um contexto concreto, o da avaliação de projetos artísticos, para delimitar o objeto de análise, evidenciando as tensões entre subjetividade e objetividade associadas à produção de juízos nesse contexto, com uma perspectiva pragmática e um propósito operativo.*

Um indivíduo constitui-se enquanto perito quando, creditado de elevada competência numa comunidade (académica ou profissional), é mobilizado para, num contexto institucional distinto daquele em que habitualmente exerce essa competência, auxiliar um processo de tomada de decisão – é o caso dos avaliadores de qualidade de projetos artísticos ou científicos, os primeiros dos quais são os atores que intervêm no objeto de análise do presente trabalho. Esta é a definição que corresponde à noção de peritagem artística que Heinich empresta da historiadora Charlotte Guichard. As competências não são, então, o traço distintivo de um perito, ainda que sejam a característica definidora de um *conhecedor* (reenviando à noção de um indivíduo detentor de saberes que o tornam capaz de *apreciar*) – mas sim essa chamada a uma função de *apoio à decisão*. No caso que nos ocupa, uma decisão de ordem política (no nível das *políticas* e numa fase correspondente à sua *implementação*).

Etant donné cette fonction d'aide à la décision – qu'elle soit juridique, médicale, politique, étique, esthétique, etc. –, l'opinion experte possède un statut particulier: elle est beaucoup moins libre que celle du citoyen ordinaire, mais, en contrepartie, beaucoup plus efficace, agissante, sinon puissante. Même lorsqu'elle prend une forme purement factuelle (par exemple, l'attribution d'un tableau), elle entraîne d'importantes conséquences économiques, éthiques, réputationnelles, etc., qui tendent à lui conférer le statut d'un jugement de valeur (Heinich, 2017, p. 52).

Em suma, não é a opinião do perito que, por si, tem força de lei; é em contextos específicos que esse poder lhe é conferido. Como caracterizar então os juízos produzidos por peritos? Schaeffer não hesita em enquadrá-los na classe de juízos de valor, já que são *normativos*, na medida em que exprimem uma avaliação – sendo, mais implícita ou explicitamente, uma prescrição. Esta assimilação entre avaliação e prescrição redu-las a uma diferença de grau, no eixo do *agenciamento* (“capacité de faire agir” (Heinich, p. 117). Por outro lado, na produção de juízos periciais manifesta-se com contornos vinculados a tensão entre a subjetividade da avaliação, que tem como requisito o valor da *autenticidade* do discurso, e a objetividade, a que subjaz o valor da *verdade*: “Le problème advient lorsque le jugement est présumé fournir un énoncé congruent non pas avec le ressenti de la personne, mais avec la réalité des choses, c'est-à-dire objectif; et ce d'autant plus que ce jugement a un effet sur autrui, parce qu'il entraîne un choix, une décision” (Heinich, pp. 77-78). No fundo, a figura do perito resulta adequada em domínios como o estético, onde se reconhece a

impossibilidade de uma apreciação garantidamente objetiva. Nessas situações, a subjetividade mais adequada para pôr ao serviço da avaliação é a dos peritos – cuja singular competência é tomada como condição da produção de juízos mais objetivos, porque mais fundados em propriedades do objeto. Nessa relação tensa de forças, organizações e atores encontram formas de conciliação entre objetividade e subjetividade, mobilizando recursos de objetivação dos juízos e de demarcação de juízos de gosto.

É isso que Heinich aponta quando identifica que, em situação de avaliação, é comum evitar-se a enunciação normativa, mais subjetiva, em prol da enunciação descritiva, que autoriza a refutabilidade. A expressão de juízos avaliativos (porque em contexto de avaliação) tende assim a assumir uma enunciação descritiva, aquela que traduz um grau superior de competência para a expressão de opinião e à qual corresponde uma maior pretensão de objetividade.

Um outro aspeto a salientar no processo de justificação pericial no contexto da avaliação de qualidade de projetos, é a relação de mutabilidade entre operações de valoração e de categorização – particularmente saliente no domínio da apreciação estética, chamando a atenção para a *categorização* como estratégia deslocada de apreciação: quando se questiona “será isto verdadeiramente arte?”, a pergunta constitui uma afirmação de baixo valor codificada. Heinich sustenta que, porque afetar valor a um objeto é, no nosso contexto cultural, uma operação entendida como mais subjetiva do que referenciar esse objeto a uma categoria, um ato apreciativo expresso sob a forma de categorização será uma estratégia de demarcação face a um juízo de gosto e de reforço de autoridade. E tal tende a acontecer tanto mais quanto para justificar uma apreciação os critérios em que assenta sejam subjetivos.

A autora mobiliza o contributo de Bessy e Chateauraynaud na identificação de um repertório de recursos, não somente retóricos mas pragmáticos, de reforço da objetividade das operações dos peritos, no sentido de controlar a ocorrência de dois riscos associados à avaliação: tanto o risco de cometer erros factuais como o daquela transferência entre categorização e avaliação. A colegialidade das avaliações é um dos recursos frequentemente utilizado, que concorre para a objetivação dos julgamentos, por acomodar uma pluralidade de pontos de vista pelo confronto e debate das diferenças, por promover a reflexividade sobre as avaliações individuais precedentes e – acrescenta-se – pela oportunidade de refinamento argumentativo das justificações, acautelando o escrutínio público de que serão alvo, antes de mais por aqueles com interesses diretos no resultado da avaliação. A formação de uma opinião conjunta promove sobretudo a despersonalização do julgamento, reforçando também assim a sua pretensão de objetividade. E tal pretensão é especialmente importante uma vez que estes atores são produtores de valor, os seus julgamentos não são sem consequências. Nesse contexto, o registo escrito (sob a forma de atas) serve múltiplos e importantes propósitos:



en consignant la trace des évaluations, les évaluateurs se donnent à eux-mêmes la possibilité de garder et de transmettre la mémoire de leur travail, de le cadrer dans des catégories standardisées, identiques d'un évaluateur à l'autre, donc répétables; et ils donnent à autrui — par exemple un contrôleur, un inspecteur, un nouveau directeur — la possibilité d'évaluer à son tour l'évaluation, en la soumettant à des comparaisons, voire à des quantifications (Heinich, p. 80).

Outro recurso identificado é experiência acumulada, que reverte na pluralidade de avaliações, não pelo coletivo, mas por um indivíduo na apreciação de múltiplos objetos. Além de outros recursos, como o conhecimento da história do objeto e a análise técnica, é outra “condição de objetivação” da produção avaliativa, designadamente no caso de matérias artísticas.

A avaliação pode também apoiar-se em procedimentos e convenções, que fornecem orientações para a decisão e permitem estabelecer relações de coerência com a memória de avaliações anteriormente realizadas. É esse, neste trabalho, o papel das normas legalmente consagradas enquanto regras de funcionamento dos júris e critérios de avaliação.

Mas no confronto entre essas regras (os critérios prescritos) e a dimensão emocional dos avaliadores, que é parte do processo de apreciação, também se manifesta a tensão entre subjetividade e objetividade. A análise de Guetzkow, Lamont e Mallard (2004) sobre a avaliação inter pares em contexto científico fornece boas evidências desta tese quando, em relação ao critério da originalidade da obra, identifica uma correspondência das justificações com atributos morais qualificativos do autor e já não da obra – invocando valores como integridade, audácia ou autenticidade. Esta noção de *moralização* dos critérios de apreciação é a novidade que os autores reivindicam para o seu trabalho:

panelists associated substantively original work with personal moral qualities, which they valued and sought to reward. Conversely, they treated unoriginal work as a sign of moral failure, which met with opprobrium. And this connection appears to be true for some other criteria as well; producing work deemed socially significant, for example, was associated with caring about real-world problems as opposed to being solipsistic. These associations have gone entirely unnoticed by the literature on peer review, which remains focused on substantive judgments and the extent to which these are biased by nonsubstantive, personalistic considerations. To understand more fully the meanings given to originality in the social sciences and the humanities, it is imperative that its moral significance be considered closely (Guetzkow, Lamont & Mallard: 2004, p. 203).

Ou seja, os autores parecem identificar, na investigação que tem sido empreendida acerca da avaliação em contexto científico, uma normatividade limitativa que propõem ultrapassar através do reconhecimento da dimensão moral das avaliações. E uma dimensão moral – este é o aspeto mais

relevante – que resulta do processo de significação de normas pelos avaliadores, ou seja, que fala da sua capacidade de agência – entendida, para Joas, como a “concretização criativa de valores” (1996, p. 163).

É com efeito importante equacionar a relação dos atores com as normas, para compreender a conclusão daqueles autores. Para Joas, é por processos de articulação de nova linguagem, a partir de situações que apresentam, para os atores, hiatos ou vazios de sentido, que estes – a partir da experiência, dos valores não conscientes e do contexto normativo – orientam a sua ação: “[t]he role of articulation consists precisely in bridging this gap between moral feelings and reflective values. When we articulate our moral feelings, we give them a form in which they can be communicated and even discussed” (2002, p. 513).

Entre as normas morais, sentidas pelos atores como princípio restritivo, e as normas internalizadas, sentidas como orientação própria, os atores confrontam visões do *correto* e do *bom*; porém segundo Joas não existe primazia de partida de um ou de outro. As normas morais são um entre vários pontos de vista que se oferecem aos atores nas situações sociais; a conduta destes resulta do equilíbrio reflexivo entre os diversos pontos de vista e da extensão a que sujeitam as suas conceções do que é bom ao teste de aceitabilidade em função do que é certo.

#### **1.1.4. Conciliar a polissemia do conceito de *valor***

*Onde se aponta a estratificação de sentidos associada à noção de valor para mergulhar no conceito de valores enquanto princípios reguladores da ação, discutindo as premissas de autotelismo, contextualismo, pluralismo e sistematicidade.*

Chegados aqui, é altura de clarificar a conceptualização de *valor* privilegiada neste trabalho, já que o termo tem sido utilizado a tradição das ciências sociais com múltiplos sentidos, também fruto da sua utilização no contexto de diferentes teorias e escolas de pensamento.

Para Heinich, a ideia de *valor* pode adotar três sentidos. O primeiro sentido refere-se à grandeza através da qual se exprime a apreciação positiva de um objeto. Neste sentido, *valor* pode ser sinónimo de, consoante os contextos, *qualidade*, *mérito*, e pode com frequência ser mensurável. É neste sentido que perguntar “qual é o *valor*?” equivale a perguntar “qual é o *preço*?”. No segundo sentido, está em causa um objeto de apreciação. Este objeto que pode ser concreto ou abstrato. No caso de objetos concretos, trata-se de objetos particulares, quer materiais (traduzidos na noção económica de *bem*) quer sociais – grupos ou instituições como a família, o país ou a Igreja. Já no caso de objetos abstratos, falamos de valores como, por exemplo, a beleza ou a justiça (que se declara valorizar, por exemplo, em inquéritos de opinião).

No terceiro sentido, não está em causa já a apreciação (o *valor*) nem o objeto dessa apreciação (um *valor*) mas os princípios subjacentes à apreciação (*valores*). Assim,

par exemple, dire «Ce film est très beau» implique que pour le locuteur en question, dans le contexte d'énonciation en question et à propos de l'objet en question, la «beauté» est une valeur. D'autres valeurs, au sens de principes d'évaluation, amèneront d'autres jugements: par exemple la valeur de moralité pour «Ce film est complètement indécent», la valeur d'efficacité pour «On y croit d'un bout à l'autre», la valeur de plaisir pour «C'est un vrai régal», la valeur de responsabilité pour «C'est un formidable message politique», la valeur d'authenticité pour «Ça manque de sincérité», ou encore la valeur économique pour «Il va rapporter beaucoup d'argent». Nous appellerons ce troisième sens du mot valeur la «valeur-principe». (2017, pp. 135-6).

A distinção entre valores abstratos no segundo sentido e valores no terceiro sentido pode ser ténue. Torna-se contudo mais clara pela identificação da “posição enunciativa” (Heinich, p. 201) que o valor ocupa – ou seja, se é o objeto de uma avaliação, isto é de atribuição de uma propriedade ou qualidade ou se, ao invés, é uma propriedade invocada para fundamentar um julgamento: por exemplo, na afirmação “a arte é importante porque é bela”, arte é um valor-objeto e beleza é o valor-princípio. Já na afirmação “é bom porque é arte”, a mesma categoria de arte é utilizada enquanto valor-princípio. Na estrutura dos valores, só os valores-princípio são autotélicos. É da relação dos atores com estes que o valor-grandeza e o valor-objeto emergem como *produtos*.

Assim, estes três sentidos correspondem a três expressões do processo de valorização:

1. quanto valem as coisas?, i.e., o produto da valorização (preço, pontuações)

“la valeur est la résultante de l'ensemble des opérations par lesquelles une qualité est affectée à un objet, avec des degrés variables de consensualité et de stabilité” (2017, p. 167)

2. *que* coisas valorizam os atores? i.e. os *objetos* de valorização, num sentido próximo da noção de “concepções do desejável” do antropólogo funcionalista Clyde Kluckhohn: “A value is a conception, explicit or implicit, distinctive of an individual or characteristic of a group, of the desirable which influences the selection from available modes, means, and ends of action” (1951, p. 395).

3. como valorizam?, i.e. os princípios que motivam a valorização

Os valores-princípio, como *causa* de avaliação, são de todos os mais abstratos, menos acessíveis ao senso comum (por isso não apreensíveis por entrevistas ou inquéritos de opinião) e também menos estudados. É também por isso que Heinich considera os valores-princípio como objetivo mais fecundo para a investigação sociológica e neles centra a sua proposta.

Na sua operacionalização, esta proposta implica operações de transferência entre aqueles três sentidos, de forma a reconstituir os processos de avaliação. Implica assim, antes de mais, passar do valor atribuído (o primeiro sentido) ao objeto dessa atribuição e deste para o princípio subjacente. E

implica igualmente uma reconstrução de sentido contrário, que traz visibilidade ao processo no decurso do qual o apagamento desses princípios dá lugar a noções de valor percebidas pelos atores como objetivas (os valores no primeiro sentido). São estas a etapas de descoberta da gramática axiológica que opera num determinado contexto cultural: “Notre objectif principal est de décrire le système des «valeurs-principes» utilisées dans notre culture, de façon à déboucher sur une «grammaire axiologique» (2017, p. 138).

Os termos desta definição de valores neste terceiro sentido – *princípios* com base nos quais os atores fazem avaliações, isto é, operações de atribuição de qualidades a um objeto – são excessivamente genéricos para dar conta de outras propriedades gerais que são traços distintivos dos valores. Em primeiro lugar, os valores são *autotélicos*. A descrição da beleza como fim em si mesmo, na citação seguinte, clarifica exemplarmente a forma como é percebido o autotelismo dos valores: «Par un tableau, une statue, un drame, une symphonie, notre âme est plus facilement absorbée. Envahie par l’émotion esthétique, elle refuse de se demander à quoi sert la beauté, aussi bien qu’elle refuse de se demander ce que la beauté démontre. La beauté est le type de la valeur qui se suffit à elle-même» (Bouglé, como citada em Heinich, 2017, p. 202). Dizemos que clarifica exemplarmente porque esta propriedade é facilmente reconhecível no contexto da apreciação estética – e nesse contexto estético, como enquadramos no subcapítulo seguinte, a beleza é o principal valor de referência. O autotelismo está expresso na fórmula “a arte pela arte”, a arte como um fim em si mesmo, que não serve qualquer outro princípio, ocupa a última posição na cadeia de justificações – uma representação de raiz kantiana genericamente associada ao movimento romântico (e que sociologicamente pode ser encarada como indício de reivindicação de autonomia do campo artístico então em formação).<sup>10</sup>

Importa, diz Heinich, distinguir os valores das suas formas sociais aplicadas, normas, regras e leis, que não são valores-princípio, e trata como aplicações sociais de valores. As normas são regras sustentadas em valores, ou aplicações prescritivas de valores, com relação mais direta com à ação, socialmente mais visíveis: “les normes ne sont que l’application des valeurs aux règles de conduite, en tant qu’elles prescrivent des actions” (2017, p. 354). Enquanto aquelas podem ser alteradas, e em pouco tempo, os valores têm um “largo espectro” temporal e espacial, ou seja, uma pretensão de universalidade numa mesma cultura, e são acessíveis a todos os indivíduos. Como estruturas culturais duráveis, apresentam variabilidades históricas e contextuais mas não se modificam por ação

---

<sup>10</sup> É importante sob as variações semânticas entre autores encontrar as equivalências conceptuais. Parece-nos claro que, quando Heinich fala em fins últimos, está a referir-se a estruturas culturais – correspondente aos valores-attitudes parsonianos – e não à manifestação racionalizada com que os atores se relacionam mais mundanamente com aquelas estruturas – que precisamente Parsons designa por fins últimos.

direta ou de curto prazo; ao contrário das suas formas aplicadas, que é possível adotar, alterar ou declarar caducidade.

É importante salientar que, quando a autora descreve as normas do que nada mais do que aplicações sociais de valores, não clarifica uma distinção entre a ordem cultural e a ordem sociocultural, da mesma forma que Joas aponta a Parsons o risco de reducionismo do social ao cultural: “The normative regulation of social integration originates partly in cultural values. It is not, however, simply derived from them, but is rather the upshot of a reflective equilibrium between the co-operating agents reflecting on their collaboration and the cultural interpretations. If with Parsons it seemed as if norms were merely specifications of values in situations, then he fell prey to the fallacy of reducing the social to the cultural” (2000, p. 174-5). Alexander, na hierarquização de três níveis, define as normas como uma categoria intermédia entre valores e interesses, princípios reguladores de lutas de poder: “those very general and elemental aspects of the culture that inform the codes that regulate political authority and the norms within which specific interests are resolved” (Alexander, 2003, p. 156).

Outra propriedade geral dos valores é só existirem em pluralidade, o que quer dizer que no ato de avaliação de um objeto se combinam vários valores; nessa combinação, podem entre si reforçar-se ou ser contraditórios: uma coisa pode ser julgada como bela e boa, ou uma pessoa como generosa mas desonesta. Assim, os valores não existem isoladamente mas em relação; a atribuição de valor resulta de uma seleção entre vários possíveis – os atores selecionam uns valores em preterimento de outros (o *acionamento* que Lahire acrescenta à teoria das disposições de Bourdieu).

Para a questão da pluralidade e da sistematicidade dos valores, é relevante chamar à discussão Margaret Archer. Antes de mais, a autora aponta que a sistematicidade dos valores, a sua coerência, tem sido sobrestimada com várias implicações na teoria sociológica, dando origem ao mito da integração cultural, em que a cultura é vista como um sistema de componentes perfeitamente integradas. Em alternativa, a Archer defende a lei da contradição. Como veremos adiante, quer Heinich quer Boltanski e Thévenot reconhecem a contradição entre valores. O que Archer também faz com muita clareza é adequar a sua proposta explicativa à diferença de estatuto ontológico entre sistema cultural, ou seja, a ordem virtual, em que a relação entre as partes exprime graus de *consistência lógica*, e sistema sociocultural, das relações, e em que a relação das partes é de poder e se traduz em graus de uniformidade social – sendo *consenso causal* o termo que Archer propõe para uma ideia com afinidades aos conceitos de hegemonia ou de cultura dominante. Só isolando analiticamente os dois níveis é possível conhecer as relações que ocorrem entre as componentes *dentro* de cada um e *entre* os dois – por exemplo, conhecer os modos como pode ocorrer mudança cultural causada por diminuição da integração social. Assim, e em relação com o que vínhamos

expondo, a autora distingue a *variedade cultural disponível* (o pluralismo da ordem virtual) da *ativa* (literalmente, a que é acionada).

A seleção de valores pelos atores remete para outra propriedade: a da hierarquia contextual. Nessa hierarquia, Heinich identifica que há diferenças de estatuto, por um lado valores *públicos*, que os atores reivindicam publicamente, e valores *privados*, que os atores mobilizam na apreciação mas sem invocar publicamente. Os valores públicos, ou valores invocados, são uma referência coletiva, em relação à qual os valores privados, ou valores convocados, são desconformes. Um dos contextos privilegiados de enunciação (e visibilidade) dos valores privados são as situações de crítica ou denúncia, em que estes valores servem a exposição de comportamentos não conformes com o ideal coletivo: “Autrement dit, nous sommes tous dotés d’un «sens axiologique», d’une capacité à faire la différence entre les valeurs qui, de fait, guident nos attachements, et les valeurs qui, idéalement, doivent guider l’ensemble des acteurs d’une même société pour que celle-ci puisse évoluer harmonieusement.” (2017, p. 215). *Público* e *privado* não qualificam os valores quanto à extensão social da adesão (não são sinónimo de valores coletivos e pessoais) mas quanto ao contexto de enunciação. Um valor privado pode ter ampla partilha coletiva. Por exemplo, enquanto a beleza é um valor público no julgamento de coisas e, em muitos contextos, também e pessoas, ela passa a valor privado se essa apreciação de pessoas tem lugar num contexto, digamos, profissional. O individualismo pode ser fator de crítica em contextos em que a solidariedade é um valor de referência mas ser reivindicado como valor de referência, por exemplo, no contexto de criação artística.

Esta é uma rara passagem em que Heinich relaciona a sua teoria dos valores com a noção de bem comum, mesmo que sem o explicitar. O que a autora admite, então, é que há valores que os atores reconhecem como ideais sociais; não são necessariamente aqueles com os quais têm uma vinculação afetiva mais forte. Quando, a operar em certo contexto, diferentes valores conflituam, é o que se reconhece como ideal que é publicamente enunciado. Esta assimetria na *aceitabilidade* dos valores tem reflexos na visibilidade com que opera cada um desses níveis axiológicos. Se esta proposta de sociologia axiológica privilegia o conhecimento dos valores privados, por serem os operam mais furtivamente, o fator mais subterrâneo da ordem sociocultural – manifesto, em contexto discursivo, nos não-ditos, nas “meias palavras” –, não deixa de ser igualmente relevante o conhecimento dos valores públicos, sobretudo em contexto institucional, já que pela sua força coletiva são estes o molde para normas sociais e os que mais se prestam a objetivação jurídica.

Também relacionada com a contingência dos valores é a flutuação do sentido valorativo – positivo ou negativo – de uma mesma propriedade que ocorre em função do contexto, sendo essa flutuação muitas vezes acompanhada por variações semânticas: o que nuns contextos é apreciado como rigor pode ser noutros considerado formalismo. O que num contexto pode ser positivamente

apreciado como espontaneidade pode noutros ser julgado como preguiça. É nesta *reversibilidade* contextual que ancora a categoria de anti-valor. Uma terceira categoria é a de não-valor, ou seja, os valores descartados como não pertinentes.

A vulnerabilidade a esta variação contextual não é igual para todos os valores. Uns apresentam *estabilidade* face ao contexto, ou seja, não são mutáveis em anti-valor, são unívocos. Já outros são ambivalentes, podendo assumir valoração positiva ou negativa. A terceira categorização propõe assim distinguir entre valores *fundamentais*, no sentido em que são generalizáveis a mais contextos (Heinich não analisa à luz de processos sociais de essencialização), e valores mais especificamente *contextuais*. A hierarquia entre valores públicos e valores privados só se observa no caso dos valores contextuais.

Il va de soi que, dans d'autres contextes, ce sont d'autres valeurs qui seraient considérées comme fondamentales: il n'existe pas de valeur fondamentale «en soi», traitée comme telle en tout temps et en tous lieux, mais seulement des degrés supérieurs de généralité, mesurables à la quantité de contextes où telle valeur est fondamentale. Nous verrons ainsi que dans la culture occidentale moderne les valeurs de justice, de cohérence et d'ordre sont des valeurs fondamentales, presque toujours positives ou, en d'autres termes, non réversibles en anti-valeurs. (2017, p. 223-4)

Pensemos se esta hierarquização não abre uma brecha na insistente crítica de Heinich ao que designa pela “tradição académica de reflexão sobre os valores” (2017, p. 197) que, influenciada pela filosofia moral, se encerra na dimensão moral dos valores. Ora, esta hierarquização que ocorre em função de um sentido de bem comum, que justifica que para os atores, consoante os contextos, só alguns valores sejam tidos por desejáveis, levaria a concluir que, em última instância, a gramática axiológica é conduzida por uma racionalidade moral – e ainda que, como afirma Heinich, que o estudo dos valores não se esgote efetivamente nessa dimensão.

Tal sentido de moral latente será talvez uma explicação para o acionamento de princípios morais pelos atores, mesmo em contextos que não o solicitam – o atributos morais na avaliação da originalidade, como se referiu atrás, é disso bom exemplo. Haverá assim, mais o que afirma Heinich, uma relação entre esta sua noção de valores e o sentido clássico do conceito, no sentido parsoniano de “elemento moral” (Parsons: 1949, p. 399).

#### **1.1.5. Investigação axiológica: entre uma gramática e um modelo**

*Onde se parte da gramática axiológica de Heinich, identificando níveis de abstração abaixo (famílias de critérios) e acima (registos de valores e regimes de qualificação) da unidade elementar dos valores, para evidenciar a relação de afinidade com a teoria da justificação de Boltanski e Thévenot*

(regimes e mundos), enquanto se pondera a importância das duas referências para a modelagem da presente análise.

O objetivo não é explicar mas compreender, que significa esta declaração de intenções? A compreensão, preconiza Heinich, implica levar em consideração os três operadores que entram em relação nas operações de atribuição de valor: o sujeito (o “equipamento axiológico” dos avaliadores), o objeto (as propriedades deste que se oferecem a observação do sujeito) e o contexto (no caso em estudo, serão os constrangimentos normativos).

A primeira etapa consiste em identificar, na avaliação operada, as propriedades do objeto a que os atores atribuem significado, isto é, aquelas que, através da sua percepção, deixam de ser elementos objetivos para ganharem a condição de elementos pertinentes – esses elementos são as *qualidades*, ou *critérios*. Os critérios permitem explicitar as operações de observação e qualificação silenciosa, são comunicáveis e, em contextos em que essa explicitação é necessária, prestam-se à justificação pública. Enquanto os valores são não demonstrativos e irrefutáveis, os critérios são factuais e, portanto, refutáveis: a simetria de um elemento arquitetónico, a afinação de uma voz, a iluminação de um filme, as cores saturadas de um mural.

Nos critérios, estão presentes hierarquias homólogas à dos valores – critérios podem ser unívocos ou ambivalentes, consoante a objetividade dos factos em que se apoiam. Um critério como a simetria pode ser objetivamente estabelecido. Mas qual é o motivo de se valorizar a simetria? Para saber, é preciso “subir um degrau na pirâmide axiológica” (2017, p. 233). Critérios não são valores; o valor subjacente à simetria é a beleza.

Metodologicamente, reconhecer os critérios é condição para o conhecimento dos valores. Os valores não são objeto de explicitação direta; são “famílias de critérios”, sendo assim da explicitação destes que se chega ao conhecimento daqueles. No entanto, Heinich não chega a esclarecer o princípio de coerência ou unicidade que permite identificar famílias de valores. Na maior parte dos casos, admite a autora, o melhor recurso é a inferência – insuficiente sustentação, numa etapa tão crucial da sua estratégia metodológica. Esta reserva, que adiante aprofundaremos, gerou a necessidade de procurar perspectivas complementares, o que justifica o próximo subcapítulo.

Na pirâmide axiológica, há um patamar de abstração acima do dos valores – o dos *registos de valores*. A estes, o investigador chega através da “reconstrução indutiva e intuitiva a partir da observação dos argumentos produzidos pelos atores” (2017, p. 246). Também aqui, o agrupamento destes valores não é satisfatoriamente defendido: “l’on peut mettre en évidence les ressemblances entre certaines valeurs, qui permettent de les regrouper en un plus petit nombre de catégories à l’intérieur desquelles ces valeurs partagent un certain «air de famille» — ce que le sociologue est en mesure de percevoir grâce à son appartenance à la même culture que les acteurs qu’il étudie” (2017,



p. 245). Não deixa ainda assim de ser relevante esta proposta de agrupamento, que assume não se refletir na construção de categorias discretas, mas na identificação de “polarizações por afinidade”.

Por isso, são raros os valores que se inscrevem num único registo. Não se trata de uma inscrição ontológica mas contextual. Se em muitos valores há flutuações contextuais de sentido (fala-se mesmo em polissemia dos valores), daí resulta que possam ter diferentes registos associados: “une valeur peut relever de différents registres, comme la sollicitude, entre affectif et éthique; la virtuosité, entre technique et esthétique; ou le travail, entre technique, éthique et civique; seules certaines valeurs sont étroitement liées à un unique registre, telle la beauté pour l’esthétique.” Um parêntesis: ao sublinhar o vínculo estreito do valor da beleza com o registo estético (ainda que admita que a beleza possa ter relação com outros regimes), a autora desconsidera que a relação entre beleza e estética é relativamente recente, obscurecendo a relação desse valor com o registo moral, que constitui a esse respeito uma larga parte da história do pensamento ocidental pré-moderno.

A partir de um denominador comum que unifica o sentido dos valores associados, a autora identificou dezasseis registos. A descrição que se segue procura ser fiel aos termos e aos exemplos de Heinich, para podermos mais facilmente contrastá-la com a proposta análoga dos autores da *Justificação*:

*Estético*, define-se pela valoração das *propriedades sensoriais*; a beleza é o valor central; e também a arte, quando invocada como princípio autotélico;

*Puro*, define-se pela *integridade da ligação à origem* – refere-se tanto à autenticidade de uma obra de arte como à sinceridade das pessoas;

*Estésico* (do grego, *esthesis*), agrega os valores relativos às *sensações* e encontra-se sobretudo no contexto de atividades físicas – associado a valores como o prazer, a gulodice (supõe-se que numa aceção ampla que abranja o sentido figurado), a sensualidade.

*Hermenêutico*, agrega os valores relacionados com a *prática interpretativa e simbólica*, com encontrar ligações de significado entre o concreto e o abstrato, e está mais presente nas áreas de humanidades, na psicanálise, na arte contemporânea. O valor associado é um só, significatividade (sentido)...

*Místico*, é próximo do hermenêutico no sentido em que se refere a princípios de valorização de *formas de transcendência*, do extramundano. No entanto, este registo não é intelectual mas afetivo, refere-se aos estados interiores do indivíduo, às formas de sentir o sagrado. Os valores da fé, da espiritualidade, ancoram aqui.

*Epistémico*, este registo está em estreita relação com os valores da verdade e do conhecimento, é por isso que certas atividades são submetidas a códigos de conduta apertados e, ao mesmo tempo,

protegidas de pressões externas como as do mercado. Valores marginais, no mundo da arte, segundo a autora, em contrapartida são de referência na atividade científica.

*Ético*, a afinidade entre os valores aqui em causa é serem princípios de *conduta do indivíduo na vida social*. São os que regulam as relações interpessoais, os mandamentos sociais (não fazer mal, não magoar), ou seja, a conduta face ao outro – o outro em termos concretos: o trabalho, a moralidade, a fraternidade, a generosidade, a decência, o respeito.

*Cívico*, apesar da proximidade ao registo ético, aqui a orientação não é para a valorização de indivíduos concretos mas *coletivos*, comunidades abstratas (inclusive passadas, que estão na base das políticas da memória, ou futuras, em que assentam o sentido ecológico e as políticas de transmissão patrimonial). É por isso o registo, por excelência, da atividade política: os valores mais afins com este registo são a responsabilidade, o patriotismo, o interesse geral.

*Jurídico*, os valores aqui em questão são formas autonomizadas dos outros valores cívicos e éticos. Mas na medida em que a obediência à lei permita ignorar ou contradizer valores cívicos e éticos, a autora considera relevante autonomizar este registo.

*Funcional*, relacionado com o sentido de *adequação às necessidades*, não tem associação a um domínio particular de atividade, refere-se a modos de organização ou de conceção em cada domínio. Tem associados valores como a utilidade, o conforto, a segurança.

*Técnico*, um sentido de eficácia e desempenho, que se manifesta sobretudo nos domínios artesanal e industrial, agrupa valores como a virtuosidade (artística, mas não apenas), a eficácia, podendo qualificar pessoas ou objetos.

*Lúdico*, o que o caracteriza é o gosto pela experimentação e pela exploração, manifesta-se no domínio da infância (não estritamente nas crianças), através do humor, da diversão, da competição (desportiva).

*Reputacional* associa os valores relacionados com *a opinião dos outros*, e é referência nos domínios da comunicação social, nas sociedades modernas (nas tradicionais, através das inter-relações pessoais, pelo rumor), reúne valores como a celebridade, a honra, a reputação.

*Económico* é o regime que regula as relações comerciais e, em geral, as atividades reguladas pelo dinheiro. O preço e o custo, não exatamente sinónimos, são valores aqui em jogo.

*Afetivo*, regula as relações entre indivíduos, mas aqui do ponto de vista emocional – instituído por exemplo na conjugalidade ou na parentalidade. O amor, a emoção, a sensibilidade, são valores associados a este registo; em combinação com o registo ético informa o valor da solicitude.

*Doméstico*, diz respeito aos valores relacionados com a proteção e laços com os próximos – não pela relação afetiva entre indivíduos, como no anterior registo, e sim pelo sentido de obrigação. Este registo opere a escalas várias, desde a família, seu domínio de excelência, até à nação. Proximidade, presença, entajuda e proteção são valores afins a este registo.

Entre estes registos é possível identificar relações de associação de sentidos diversos, do reforço mútuo ao conflito, passando pela neutralização.

Si l'on applique ce modèle, par exemple, aux paradigmes artistiques, l'on est en mesure de mettre en évidence les grandes différences entre le paradigme classique (régé principalement par les registres esthétique, herméneutique et technique, secondairement par les registres mystique et aesthésique), le paradigme moderne (qui met au premier plan le pur, l'esthétique et le mystique, au second l'herméneutique et l'aesthésique), et le paradigme contemporain (qui privilégie, lui, le ludique, l'herméneutique et l'aesthésique, avec des incursions marginales dans le mystique et une quasi-élimination de l'esthétique). (Heinich, 2017, p. 254)

Heinich identifica certas limitações na associação de alguns valores a registos. É o caso da originalidade e da racionalidade, convocados enquanto requisitos de qualidade tanto no campo científico como no artístico. Relativamente à racionalidade (ou coerência), a par com justiça e a ordem, ou a gestão pacífica dos conflitos, – são valores recorrentes em todos os contextos, não subsumíveis a registos específicos e unívocos, ou seja, em relação aos quais não existe declinação negativa. Tal estabilidade e autonomia face ao contexto, que exprime uma posição de topo na hierarquia axiológica, leva a reconhecê-los como os valores de base da cultura ocidental.

Quanto à originalidade, também de difícil associação a um registo – assim como a raridade, a perenidade e universalidade – apesar de serem contextualmente transversais, o seu sentido é ambivalente, propriedade em que se distinguem dos anteriores. classifica-os como valores cardinais, amplificadores de outros valores, constitutivamente ambivalentes e sobretudo, insuficientes para criar valor:

Ça a toujours existé et ça existera toujours», mais le crime aussi; «C'est universel», mais la jalousie aussi; «C'est rare», mais heureusement, car c'est vraiment moche; «C'est original», mais ça n'a aucun intérêt... Faute de pouvoir conférer par elles-mêmes de la valeur, elles viennent à l'appui d'une valeur préexistante à laquelle on les associe: ce sont donc des valeurs, pour ainsi dire, orthogonales, qui croisent toutes les autres en les renforçant — ou en les affaiblissant, selon le régime de qualification dans lequel elles sont activées. (2017, p. 259)

Relativamente à originalidade – se será portadora de valor ou somente um amplificador de outros valores – é uma tese que haverá oportunidade de testar neste trabalho, por ser um dos principais requisitos no quadro da avaliação de que nos ocuparemos.

Com os dezasseis registos de valor identificados, Heinich opera uma última operação de abstração, introduzindo um último patamar na pirâmide, no qual inscreve dois regimes de

qualificação: o regime de comunidade e o regime de singularidade. Estes dois regimes correspondem a duas modalidades de valorização, ou duas representações axiológicas macro: uma orientada para valorizar positivamente tudo o que se inscreve em um mundo comum e, em contrapartida, a outra orientada para a valorização positiva do que está associado a experiências singulares.<sup>11</sup>

les deux systèmes de représentation qui, au plus haut niveau de généralité, déterminent la modalité selon laquelle seront évalués les êtres ou les actions: modalité affectant *a priori* une valeur positive à tout ce qui relève d'un monde commun (le nombreux, le standardisé, le conforme, le conventionnel...), ou modalité affectant *a priori* une valeur positive à tout ce qui relève d'une expérience singulière (l'atypique, le rare, l'unique, le hors du commun...). (2017, p. 269)

Existem afinidades – convém sempre lembrar que contextuais – entre estes regimes de qualificação e os regimes de valores, o que não impede que regimes de comunidade e singularidade possam, em certos casos, ambos operar num mesmo regime de valores; o mesmo se observa no que diz respeito a campos sociais – pode ser que um domínio como o artístico seja mais afim a um regime de singularidade, não significa que o regime de comunidade seja inoperante nesse domínio. A relação de forças varia entre contextos e também entre momentos históricos: no paradigma de arte clássica era dominante o regime de comunidade, enquanto os paradigmas seguintes – arte moderna e arte contemporânea – manifestam maior concordância com o regime de singularidade. A noção de afinidade em lugar de uma correspondência ontológica, associada à de contexto e de historicidade, rompem com uma leitura linear das operações de valorização.

Plutôt donc que de voir dans ces contradictions logiques une forme d'irrationalité, mieux vaut comprendre qu'elles constituent justement la condition de la réussite d'un être ou d'une action, c'est-à-dire de la reconnaissance de sa grandeur. Car c'est souvent en conjoignant, de façon logiquement contradictoire, régime de communauté et régime de singularité que les acteurs parviennent à construire des valorisations certes paradoxales, mais néanmoins convaincantes, donc efficaces. (2017, p. 273)

As dissonâncias que emergem em qualquer patamar desta arquitetura axiológica, resultantes da mobilização combinada de princípios valorativos conflitantes, geram situações de crise de acordo, face às quais os atores configuram estratégias de superação. Por este ser um ponto comum entre os dois modelos que aqui se apresenta, antes de desenvolver essa questão importa primeiro incluir na

---

<sup>11</sup> A sociologia, afirma a autora, tem privilegiado o conhecimento do regime de comunidade, com maior desatenção ao estudo das “necessidades axiológicas” que subjazem às perspectivas singularizantes: o exemplo clássico, o esforço em “desmistificar” as representações da arte como prática individual, tratando-as como ilusões (por exemplo, a noção de “gênio”).

reflexão em curso o contributo de Boltanski e Thévenot (1991) sobre regimes de justificação, que oferece um complemento relevante à pirâmide axiológica de Heinich - por um lado ao caracterizar mais fina e exaustivamente os regimes normativos mapeados; por outro lado, ao elaborar uma perspetiva processual mais vincada, aprofundando o tratamento dos esquemas relacionais de acordo e de conflito.

Os autores não trabalham a partir da identificação isolada de valores mas partem de uma escala correspondente ao segundo nível da pirâmide de Heinich, ou seja, a ideia de orientações axiológicas que são afins, de “famílias” de valores. Neste caso, a análise desdobra-se em dois níveis – o primeiro, ponto de partida da proposta, envolve a análise de seis obras canónicas da filosofia política, que exprimem uma pluralidade de teorias de justiça e de bem comum, para procurar mapear as ordens normativas, ou regimes de justificação, da cultura ocidental:

Le fondement même de ces principes n'est qu'exceptionnellement explicité dans des conduites ordinaires. C'est pour cette raison que nous avons pris appui sur des constructions philosophiques qui ont contribué à déplier et à formaliser chacun des systèmes de grandeur que l'on peut aujourd'hui repérer dans des différends. Nous avons extrait ces constructions de textes canoniques qui en ont fait des lieux communs de la théorie politique. Nous avons donc cherché à repérer les formes d'équivalence sur lesquelles se fonde l'accord légitime en utilisant des traités politiques classiques qui présentent chacun, dans l'équilibre d'une justice, un principe destiné à régir la cité. (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 87)

Logo de partida, importa assinalar dois pontos de convergência: o pressuposto de que os atores não explicitam os seus princípios axiológicos diretamente na sua ação quotidiana, e a estratégia de pesquisa empírica assumidamente orientada para a apreensão de estruturas duráveis, de onde decorre a validade daquelas obras como referências que informam os princípios. Porém com uma perspetiva mais estruturada, em que o sentido dos *regimes (cités)* não se esgota na ideia de afinidades entre valores; para estes autores há uma coerência nos regimes, que resulta de estarem enquadrados em visões ideais do mundo, ou projetos filosóficos de ordem social baseados no acordo. Menos centrada nos valores, a descrição dos mundos oferece outras texturas do imaginário social: representações, arquétipos. Feita a ressalva, uma breve apresentação destes regimes começará a revelar os numerosos pontos de contacto com os registos de valores que Heinich identifica na sua obra, publicada quase vinte anos depois.

O desenho deste modelo radica num conjunto de postulados (que excluem, logo à partida, sistemas de castas ou a política eugenista nazi): um princípio de humanidade comum a todos os membros (origem do sentimento de pertença); um princípio de diferenciação (condição de

pluralidade); uma dignidade comum a todos os membros; a existência de uma ordem de grandeza que regula a equivalência (de valor) entre os membros; e uma noção de bem comum.

O regime de *mercado* (a partir d'*A Riqueza das Nações*, de Adam Smith) é o primeiro que os autores exploram, interessados na forma de conciliar a manutenção dos laços e da paz social com a centralidade dos interesses particulares. Essa conciliação assenta na troca, que tem com condições possibilitadores a identificação e a avaliação de bens de mercado. A raridade (escassez) de bens informa a competição. As relações de mercado são vistas inclusive como um novo vínculo social e como libertação de relações de subordinação de natureza pessoal. O autocontrolo é valorizado.

O regime de inspiração (a partir d'*A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho), fundado nos valores da compaixão e amor altruísta, abnegação, desapego de laços mundanos (carnais, reconhecimento social, dinheiro), graça, ascetismo.

O regime doméstico (a partir da obra de Bossuet, *A Política Tirada da Sagrada Escritura*), fundado na posição hierárquica e em cadeias de autoridade e dependências pessoais. O valor é estabelecido na relação de pertença a uma linhagem, de que o vínculo familiar é a manifestação clássica, mas também a ideia de monarca como figura paterna, no esbatimento de fronteiras entre público e privado. Os valores de referência são a tradição, a submissão e a proteção.

O regime do renome (a partir do *Leviatã*, de Thomas Hobbes). O valor da opinião pública, do reconhecimento, da reputação, glória. O valor é medido em visibilidade e é efêmero, instável e ambíguo.

O regime cívico (a partir da obra de Jean-Jacques Rousseau, *Do Contrato Social*), fundado na distância face aos interesses privados para permitir a convergência de vontades pessoais, constituída enquanto bem comum. A vontade geral é mais do que a soma da vontade de todos; esta traduz os interesses particulares, aquela implica precisamente a transcendência desse particularismo. O valor mede-se em virtude, mérito cívico. A Lei é a expressão do bem comum e a magistratura consiste no exercício de sensibilidade para a concertação. A conduta para as relações assenta na sua dessingularização.

O regime industrial (a partir de Saint-Simon, *Du Système Industriel*), fundado na visão positivista e objetiva. A sociedade é concebida como máquina organizada ou como corpo, com órgãos, necessidades e funções. Os valores são os do trabalho e da produção, do conhecimento técnico, cujo exercício e regulação recai sobre peritos.

Estes seis regimes não existem apenas enquanto princípios normativos na ordem virtual; consubstanciam-se na vida social, não apenas na argumentação e na interação, mas imbuindo objetos (materiais e simbólicos) – objetos assim constituídos como recursos que, em contexto, manifestam e objetivam a pertença a um ou outro mundo e são mobilizáveis nos atos de justificação.

Os objetos operam assim uma dupla dinâmica de justificação : “L’objet étaye la grandeur, mais en même temps resserre l’épreuve en appelant la mise en valeur” (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 166).

Esta “objetualização” dos princípios tem implicações cruciais nesta proposta teórica: a condição de objetividade dos regimes normativos subentende formas aceitáveis de evidência, como suporte da justificação – ou seja, pressupõe a existência de regras e a ocorrência de *testes* dos regimes de justificação, a partir de princípios superiores comuns, para continuamente produzir uma ordem natural a cada um dos mundos.

A diferença entre regimes (“*cités*” no original) e mundos (“*mondes*”) é assim de ordem pragmática. Os mundos, com todo o seu equipamento, são a forma como os regimes se estruturam, prestando-se à observação e conhecimento sociológicos. Nada liga este conceito à sociologia crítica, que os autores consideram ser deficitária em agência e excedentária em determinismo – em termos analíticos, *mundos* não significam o mesmo que *campos*:

Une des orientations principales de notre démarche consiste à l’inverse à considérer que les êtres humains, à la différence des objets, peuvent se réaliser dans différents mondes. Il s’agit d’étudier la possibilité d’arriver à des accords justifiables sous la contrainte d’une pluralité des principes d’accord disponibles, sans échapper à la difficulté en admettant un relativisme des valeurs et en attribuant ces principes à des personnes ou groupes de personnes les possédant en propre. (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 265-266)

Conceptualmente, esta lógica não tem equivalência direta na estruturação em camadas axiológicas de Heinich. Estes mundos incluem convenções e relações estruturadas, por exemplo, a ideia de fórmula de investimento: a relação entre o estado de grandeza, i.e., uma condição socialmente valorizada em referência ao princípio superior comum (aquilo que Bourdieu designaria por formas de capital) e o custo necessário, ou sacrifício, para aceder a esse estado.

Os três mundos com relevância para o objeto deste trabalho são o mundo de inspiração, o mundo cívico e o mundo industrial. O mundo de inspiração, de todos o mais minimamente objetificável, é aquele onde não tem pertinência qualquer princípio de equivalência em que se exprimem e se mede a grandeza dos princípios comuns (quantificação, lei, dinheiro, etc.). Porque o princípio superior que o dirige é inefável e etéreo, indizível e misterioso, o valor privilegiado é a singularidade – os *estados de grandeza* estão associados ao particular, ao bizarro, ao imprevisível, que escapa à regularidade e aos mecanismos de controlo ou medição. Todas as suas estruturas têm existência subjetiva: o caminho para a inspiração é interior, assim como a sua confirmação – a sua prova – associada aos momentos de plenitude, de iluminação, em suma (ainda que os autores não usem esta palavra), à epifania. Os sujeitos de maior valor neste mundo da inspiração têm em comum

o imaginário, o mundo interior – habitantes tão diversos quanto artistas, crianças, doentes mentais e, em geral, os que vivem desprezados pelo mundo. É também o mundo da intuição; os objetos simbolicamente investidos estão no corpo e no seu interior: os sonhos e os mitos, os arquétipos de criaturas fantásticas, espíritos e monstros; o mundo da magia e também das drogas. O risco, a aventura, a libertação das rotinas são as fórmulas de investimento. Neste mundo, as atividades (verbos) são criar, imaginar, descobrir, sonhar. O princípio de dignidade humana é o desejo criador e a inquietação a este associada. As pretensões de comunicar este mundo aos outros, justificá-lo, são repudiadas – qualquer ação relacionada com o mundo exterior, que se desvie da inspiração em direção ao reconhecimento público, cai na esfera do que Heinrich chamou anti-valor.

No mundo cívico, o princípio superior é o coletivo e a vontade comum. Os sujeitos, definidos pela capacidade de terem direitos e deveres, são de natureza política, coletivos e os seus representantes legalmente investidos: “Le monde civique a pour particularité d’attacher une importance primordiale à des êtres qui ne sont pas des personnes” (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 231). A dimensão de representatividade e o seu estatuto público qualificam a sua grandeza: partidos, associações, órgãos de soberania nacionais ou internacionais. O desapego do privado e a isenção são os valores, os princípios superiores comuns, privilegiados para operar neste mundo, assim como a legalidade e a liberdade. Os objetos valorizados são aqueles que traduzem esse compromisso com o coletivo e a inscrição da vontade geral – leis, atas, estatutos e, em geral, documentos de formalização pública. A dignidade humana a que aspiram os habitantes deste mundo relaciona-se com a participação cívica e política; a liberdade é condição dessa dignidade: “La *liberté* est la condition de la *dignité* parce qu’elle respecte l’aspiration des citoyens à l’*union*” (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 233). As atividades neste mundo são modos de relação com o coletivo enquadradas pelo Estado, representando a figura ideal do regime de república democrática: a associação; mobilizar, (re)unir, apoiar, legalizar. A forma de prova são as situações de defesa ou demonstração da justiça de causa. O individualismo e a divisão social são neste mundo anti-valores.

O mundo industrial é aquele em que se confere lugar central aos objetos tecnológicos e aos métodos científicos mas, alertam os autores, é importante não confundir com o domínio da atividade industrial – o mundo opera muito além dos limites daquela. O princípio superior comum é a eficácia e a produtividade; é guiado pelos valores de progresso, fiabilidade, concretização, funcionalidade, previsibilidade; os anti-valores deste mundo são a improdutividade das pessoas ou a subjetividade das coisas (do conhecimento).

Les gens sont en état de petit lorsqu’ils ne produisent pas d’utilité, qu’ils sont *improductifs*, lorsqu’ils fournissent peu de *travail*, en raison de leur *absentéisme*, de leur *turn-over*, ou parce qu’ils sont *inactifs*, *chômeurs*, *handicapés*, ou encore lorsqu’ils fournissent un travail de mauvaise qualité, qu’ils



son *inefficaces*, *démotivés*, *déqualifiés*, *inadaptés*. Les choses sont petites lorsqu'elles sont *subjectives*. Les êtres sont également petits lorsqu'au lieu d'ouvrir sur *l'avenir*, ils gardent la marque du passé, en restant peu *évolués*, *statiques*, rigides, *inadaptés*. (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 254-255)

Os sujeitos deste mundo são os trabalhadores, os especialistas. Os objetos são todo o equipamento mobilizável para a produção: dos instrumentos aos procedimentos. O princípio de dignidade é a energia, enquanto potencial de atividade, expressa em trabalho (diria Heinich, trabalho é um valor no segundo sentido de valor, coisa valorizada, não um valor-princípio).

Entre as tipologias em comparação, há três que têm correspondência direta: o regime do mercado, ou económico; o do renome, ou reputacional; e o doméstico. O regime industrial compreende, em perfeito acordo lógico, os registos técnico e funcional. O regime cívico de Boltanski e Thévenot engloba os registos cívico e jurídico de Heinich; é debatível se englobará o ético mas em nosso entender, não. Em virtude de uma conceptualização centrada na relação com as instituições do Estado, ele está orientado para o coletivo, onde diverge do registo ético de Heinich. Parece mais lógico que, no modelo da justificação, o registo ético não corresponda a um regime, mas seja transversal: os princípios de existência social digna e justa são precisamente a base de todos os regimes de acordo com as formas de coordenação eu-outros específicas de cada um.

Mas é numa outra correspondência entre os dois modelos que o contraste é maior. O regime da inspiração compreende aqueles que Heinich classifica como registos estético, puro (numa correspondência imperfeita), místico, hermenêutico, lúdico e afetivo. Convém ter presente que, enquanto a teoria da justificação tem uma base convencionalista, que parte dos seis textos já aludidos, para os confrontar com seis manuais orientados para a ação (manuais de prudência e civilidade), os critérios para escolha do corpus pouca margem deixavam, logo de partida, para testar as limitações do modelo: "Nous nous sommes donc donné deux contraintes dans le choix de ces guides. La première est que chacun des ouvrages analysés corresponde à une de cités présentées dans le chapitre précédent et la déploie de la façon la plus exemplaire et la plus pure possible. La seconde est que les six guides aient pour point d'application un même espace." (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 189)

O trabalho empírico de Heinich, em contrapartida, apresenta uma riqueza e diversidade que é fator de maior confiança: a autora socorre-se de múltiplas fontes e da observação direta de situações de avaliação, com a ambição de apreender não só os valores públicos (aqueles inscritos nas obras analisadas por Boltanski e Thévenot), como os valores privados, ou seja, os princípios que, sem serem publicamente assumidos, os atores todavia mobilizam. É compreensível que o seu repertório axiológico resulte mais diversificado. Sobretudo relativamente aos registos que apresentam relação

mais intensa com o campo artístico (domínio de especialização da autora, e no qual a presente investigação coincide). O regime da inspiração mais se assemelha, sem qualquer atrito conceptual, ao nível dos regimes de qualificação, o regime de singularidade.

Mas estes considerandos de natureza operativa não chegam para responder à dúvida: entre a generalidade associada ao mundo da inspiração e a pulverização de categorias, põe-se a questão de qual dos modelos revelará maior adequação para a análise em curso neste trabalho. Se uma parte da nossa proposta passa por compreender como é mobilizado o registo estético e como se combina com outros registos, a opção metodológica mais fecunda será provavelmente trabalhar com uma delimitação conceptual mais fina. O teste empírico di-lo-á com maior propriedade.

O regime de valores estéticos, que inclui os prazeres gastronómicos, eróticos, poderá corresponder a um regime de justificação pertinente para colmatar uma lacuna dos regimes de justificação – que parece intuir-se quando os autores caracterizam o mundo do desporto como uma “versão reduzida” de um regime.

É essencial situar estas duas propostas de segmentação num trilho analítico que tem como ponto de partida as *esferas de vida* weberianas: económica, política, estética, erótica e intelectual. Sobretudo o modelo de Boltanski e Thévenot, desdobrado entre regimes e mundos, ressoa com a diferenciação que Weber estabelece entre *esferas de valores* e *ordens de vida*, entendendo os primeiros como a dimensão axiológica e as segundas como a dimensão institucional das esferas de vida, como alguns estudiosos de Weber sustentam – ainda que a falta de uma definição precisa por parte de Weber torne os conceitos objeto de debate. (Terpe, 2018: 10).

*Tabela 2: Regimes de justificação vs. regimes de valor*

<b>Mercado</b>	<b>Económico</b>
Inspiração	Puro, estético, místico, hermenêutico, lúdico, afetivo [regime de singularidade]
Doméstico	Doméstico
Fama	Reputacional
Cívico	Cívico, jurídico
[Princípio geral comum a todos os mundos]	Ético
Industrial	Técnico, funcional, epistémico
[Desporto]	Estésico

A teoria da justificação, com efeito, mapeia não só os princípios normativos como procura as formas como aqueles se objetivam socialmente. Se a primeira parte – os regimes – diz respeito a estruturas culturais abstratas, a segunda refere-se à sua institucionalização, tanto simbólica quanto

material, no mundo social (próxima de sistemas sociais). Nessa incursão dualista, é mais sofisticada a teoria da justificação do que a da Heinich, que se limita a explorar o eixo de relação valores – atores, atribuindo ao contexto grande relevância para a compreensão daquele eixo, mas sem se deter sobre ele. Ao passar ao largo das formas de organização social a partir dos princípios axiológicos, a sua teoria resulta mais lassa do que para Boltanski e Thévenot. O contexto pouco mais é para Heinich do que um espaço de distribuição de recursos e de relações de força; e realmente, em termos conceptuais, o mais que faz é referir-se a *domínios de atividade* que, a dada altura, faz equivaler aos *campos* de Bourdieu. Que substrato axiológico informa estes domínios? É uma pergunta a que Boltanski e Thévenot procuram com muito mais rigor responder.

Esta discussão poderia ter pouco interesse direto para este trabalho, não fosse por uma questão. Ao socorrer-se destes instrumentos conceptuais da sociologia de Bourdieu, Heinich classifica os valores “fortemente associados ao mundo da arte” (beleza, autenticidade, significado e prazer) como valores autónomos; instilando na sua teoria, mais do que declara ser sua intenção, a perspetiva da sociologia crítica. A adoção da clivagem autonomia/heteronomia conota a relação entre valores e contextos com relações de poder entre campos sociais – em contradição com o propósito de explorar a determinação da dimensão axiológica – já que, para fazer justiça àqueles conceitos, os valores autónomos serão autodeterminados, por oposição aos heterónomos, resultantes da posição dominada face a outros campos. Mais, numa passagem em que enuncia esta divisão valores autónomos vs. valores heterónomos associa-lhe uma outra, mundo da arte vs. mundo “comum” (2017, p. 234).

Ainda que não seja uma partição binária mas gradativa – Heinich tem o cuidado de definir valores autónomos com base, não numa relação exclusiva, mas na forte incidência que demonstram no domínio artístico – esta polarização parece contribuir para algumas limitações e aparentes incongruências da categorização. Por exemplo, não se justifica cabalmente em que é que certos valores considerados heterónomos têm menor relação com o domínio artístico do que com outras esferas de ação humana. Com que base se considera a *verdade* como valor heterónimo, associada ao registo epistémico, quando a verdade, na sua polissemia, comporta pelo menos três sentidos (como veremos no próximo subcapítulo): o realista ou objetivo; como expressão individual, o sentido subjetivo; e o sentido transcendente – o que permitiria, em certos contextos, associá-la ao registo hermenêutico, e em outros talvez ao místico. Historicamente, estas duas últimas aceções de verdade têm tido lugar na axiologia artística, como veremos a seguir. Da mesma forma não se compreende a diferenciação entre este valor heterónimo de verdade e o valor (considerado autónomo) da *significatividade* da obra (i. e, o que esta permite compreender). Ora, não nos parece que para enquadrar analiticamente a regularidade presente nas associações entre registos de valores e contextos saia beneficiado com o uso da clivagem valores autónomos/valores heterónomos. Em

contrapartida, afigura-se mais adequado não reforçar a perspetiva categorizante sobre os valores ativados na apreciação artística, estudando a relação entre valores, e entre registos de valores, que em tempos e contextos diferentes têm lugar, mantendo a questão axiológica no centro da reflexão – muito útil para analisar, por exemplo, as insaciáveis disputas categorizantes do *que é arte*, de que a história continua a apresentar múltiplos casos.<sup>12</sup>

Os valores prestam-se à observação quer da dimensão consensual quer da dimensão conflitual da vida em sociedade: se o repertório axiológico é comum, a sua mobilização no plano sociocultural está longe de o ser. Parafraseando livremente Yves Michaud, todos preconizam a justiça, a igualdade, a prudência, a magnanimidade e a beleza mas muito poucos se entendem acerca do que cada uma delas é. As divergências no acionamento de valores quanto às propriedades de um objeto (bonito ou feio) traduzem-se socialmente em conflitos menos estruturais; os conflitos ao nível dos regimes de valores – *diferendos* – exprimem divergências quanto à *natureza axiológica* dos objetos, ou seja, as ordens de valores que é pertinente mobilizar para o julgamento de determinado objeto (por exemplo, valores estéticos vs. valores éticos ou morais, valores ecológicos vs. valores económicos). Segundo a autora, esta noção de diferendo, ou seja, de situação de crise entre regimes de valores, é útil para ajudar a compreender uma das dimensões na base de certos conflitos sociais.

Como exemplo de diferendo, a partir da observação de reuniões de comissões de avaliação, Heinich dá conta da tensão que identificou entre argumentos de ordens diversas: quando em jogo estão, por um lado, a qualidade do trabalho de um artista, com o argumento de que a sua qualidade é confirmada por outros apoios institucionais, e a preocupação de utilizar fundos públicos para apoiar o trabalho de artistas menos consagrados (de qualidade considerada mais incerta), conflituam argumentos de ordem estética com argumentos de ordem cívica (2017, p. 99).

O desacordo também pode manifestar-se pelo desacordo quanto à natureza do objeto da avaliação – alguns objetos situam-se na interseção entre diferentes domínios axiológicos. E mais uma vez, no mundo da arte é frequente encontrar estes objetos-fronteira: “tel, par exemple, l’art brut, une catégorie inventée par Jean Dubuffet pour «artifier» les créations des aliénés, et qui campe à cheval entre la clinique psychiatrique et le musée, le fou créateur et l’artiste singulier, la valorisation par la beauté et la valorisation par l’authenticité, la focalisation sur l’œuvre en contexte et la focalisation sur la personne du créateur” (2017, p. 303).

Ao limite, reportando diretamente à perspetiva weberiana, o politeísmo implicaria, na perspetiva axiológica pura, a inevitabilidade da escolha, na “luta de morte” entre princípios binários – “like that between ‘God’ and the ‘Devil’” (1949, p. 17), não fosse o facto de, no plano da ação, os

---

<sup>12</sup> Uma das disputas mais recentes, noticiada internacionalmente, centrou-se na escultura invisível de Salvatore Garau, intitulada “Io Sono” (Eu Sonho), vendida por 15 mil euros.

atores desenvolverem modos de articulação empírica entre valores antagônicos e de interpermeabilidade entre esferas de vida.

A superação de tensões axiológicas passa por recursos discursivos (e cognitivos) como a *clivagem*, conceito emprestado da psicologia, e que se refere aos processos de polarização em que só um dos termos é integrado (a resolução de um dilema axiológico será assim, através da clivagem, expressa com um “não pensar nisso”). A *relativização* – reduzir o julgamento à sua dimensão subjetiva – é outro recurso que os atores mobilizam, quando o objeto o permita, para ultrapassar uma situação de impasse (expresso através de fórmulas como “isso é relativo”, ou “isso é subjetivo”). Quando nenhuma das duas seja bem-sucedida, a autora identifica a *conciliação*, fazendo-a corresponder à figura do *compromisso* na teoria da justificação: o esforço de encontrar soluções híbridas, no discurso ou na ação, para reivindicações axiológicas conflitantes. Como o contexto é, dos três operadores que participam das operações de atribuição de valor, o menos estudado, a autora não se detém a aprofundar os conflitos que podem emergir quando aí se associam ordens axiológicas distintas – como aquele em que se inscreve o objeto deste trabalho:<sup>13</sup> os avaliadores são peritos selecionados com base na competência (mundo industrial), legalmente mandatados para representar com idoneidade o interesse público (mundo cívico), e cujos julgamentos se objetivam através de um sistema de pontuação (mundo industrial) acompanhado por fundamentações registadas em ata (mundo cívico), julgamentos esses sobre projetos de criação cinematográfica, ou seja, objetos singulares, autorais e de difícil comparabilidade (mundo de inspiração). E é aí que a teoria da justificação entra novamente a preencher uma lacuna.

Para Boltanski e Thévenot, o contexto acima descrito enquadra-se na noção de *situação compósita*, que exprime os conflitos emergentes da coexistência entre elementos de diferentes mundos numa configuração social de avaliação, por outras palavras, num momento de prova. Não é comum estes autores fornecerem exemplos relacionados com comissões de avaliação, como faz Heinich com frequência. Mas neste caso, é precisamente uma dessas situações que utilizam para ilustrar as situações compósitas, o que corrobora a caracterização que apresentámos no parágrafo anterior:

Soit, par exemple, une commission officielle chargé de juger des projets. Seul un petit nombre d’entre eux sera retenu. Le dispositif comporte des éléments civiques (la scène se passe dans un ministère), et des instruments de mesure relevant de la nature industrielle (faisabilité et utilité du

---

<sup>13</sup> Deste ponto em diante, quando a análise incidir sobre o julgamentos produzidos (objeto discursivo), o conceito operativo será o de registo (quando reportado à tipologia de Heinich) ou regime (quando se apoiar na tipologia de Boltanski e Thévenot). Quando estiver em causa uma situação social, a análise de um contexto, utilizaremos o conceito de mundo, por permitir qualificar os princípios axiológicos aplicados, analisando outros objetos além da linguagem, como o equipamento simbólico e a dimensão relacional.

travail envisagé) et marchande (coût du projet). Mais des grandeurs d'opinion (les personnes présentes sont-elles connues ?) et d'inspiration (sont-elles douées, imaginatives ?) interviennent sans cesse pendant les réunions de cette commission dont les membres se connaissent personnellement, se tutoient, parlent de choses e d'autres, ce qui tire la situation vers une épreuve domestique. (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 278)

Em particular, no confronto entre o mundo da inspiração e o mundo cívico, o primeiro qualifica o segundo como desumanizador – crítica que também dirige ao mundo industrial. Tipicamente, o mundo da inspiração rejeita as formas institucionalizadas do mundo cívico, os procedimentos impessoais e burocráticos. Em contrapartida, as críticas do mundo cívico ao da inspiração são a impulsividade (improviso) e o individualismo. Relativamente ao mundo industrial, são as rotinas, ou seja, a estabilidade dos métodos, que no mundo da inspiração se considera serem inibidoras da criatividade. A hierarquia, mesmo que com base na competência, é vista como opressão. Do ponto de vista do mundo industrial, também é o inesperado, o improviso, que se critica no mundo da inspiração, por representar incerteza e risco. Entre o mundo cívico e o mundo industrial, este pode criticar a ineficácia dos procedimentos administrativos, ou contestar normas legais (direitos consagrados) considerando-as privilégios adquiridos. No sentido inverso, do mundo cívico critica aquilo que considera a tecnocracia do mundo industrial.

A estabilização destes confrontos não depende apenas dos atores; em casos como estes compósitos, a situação é socialmente organizada então, para permitir o apaziguamento das tensões axiológicas e a concertação de uma ordem, o já aludido *compromisso* entre mundos: “Dans le compromis, les participants renoncent à clarifier le principe de leur accord, en s’attachant seulement à maintenir une disposition intentionnelle orientée vers le bien commun” (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 338).

### ***Em conclusão***

As operações de avaliação são uma constante da vida social. Por avaliação entende-se, em termos abstratos, as operações de equivalência necessárias para organizar a experiência subjetiva e orientar a sua conduta, para as quais os atores acionam princípios axiológicos.

Nesta linha de sociologia dos valores não se estuda a distribuição de recursos axiológicos, ou seja, não são introduzidas variáveis externas explicativas de assimetrias sociais na mobilização destes recursos. Estuda-se antes a sua dimensão cultural, isto é, os valores enquanto estruturas interiorizadas, partilhadas e estáveis (ainda que não essenciais ou universais), que os atores exteriorizam com diferentes graus de objetivação. É, nessa medida, uma sociologia cultural no mesmo sentido da escola de Yale.

As operações de avaliação não são totalmente livres. Entre vários constrangimentos sociais, materiais e simbólicos, há constrangimentos normativos. Enquanto estruturas da ordem cultural (virtual), os valores são geradores de normas – não os únicos, pois nos processos de integração sociocultural participam outras forças além da axiológica (poder). Nesta concetualização de normas e valores, a noção de *articulação* (Joas) é importante para investigar a orientação da ação: boa parte das situações concretas da vida do dia-a-dia apresentam uma possibilidade de confronto entre visões do *certo* (as normas morais) e do *bom* (as normas internalizadas) por outras palavras, entre o que é sentido pelos indivíduos como princípio restritivo (ainda que não coercivo) e o que é sentido como orientação própria – é nessa brecha que os sujeitos produzem os sentidos com base nos quais orientam a ação. Na forma como os indivíduos se relacionam com os quadros normativos das organizações, por exemplo, este *equilíbrio reflexivo* é observável.

Heinich articula três dimensões no processo de avaliação, sujeito, objeto e contexto. O discurso é uma forma de expressão de avaliações e um observável privilegiado. Mas no estudo da utilização social da linguagem, de representação e construção discursiva da realidade na interação, as diversas lógicas que influem na enunciação de juízos levantam desafios na identificação dos elementos axiológicos.

Há correspondências conceituais entre a tipificação de regimes de Boltanski e Thévenot e os registos de valores de Heinich, sendo os mais relevantes (respetivamente): entre o regime de inspiração e os registos de pureza, estético, místico, hermenêutico, lúdico e afetivo, quando orientados para a singularidade; entre o regime do renome e o registo reputacional; entre o regime cívico e os registos cívico e jurídico; entre o regime industrial e os registos técnico, funcional e epistémico.

As duas propostas francesas oferecem recursos para analisar como os valores, enquanto ordem virtual, são acionados na ordem social. É neste plano que são observáveis as tensões e recursos discursivos de gestão de conflitos axiológicos.

É relevante neste aspeto a problematização de Archer sobre a sistematicidade dos valores, que alerta para o viés otimista na teorização da ordem cultural, quer quanto à coerência dos valores enquanto estruturas virtuais, quer quanto à consistência dos atores no acionamento daqueles princípios (o mito da integração cultural).

Ainda que no cume da pirâmide de Heinich esteja uma lógica binária, a sua construção teórica é totalmente distinta e sem correspondência aparente com a proposta analítica do “programa forte” a partir dos princípios de sagrado e profano. Entre o “programa forte” e as duas propostas francesas, parece haver elementos para a comunicabilidade entre as propostas analíticas, através do tratamento das dissonâncias axiológicas, que nos três casos remonta a uma ideia de luta axiológica irreconciliável, comum a Weber e Durkheim. Assim, até porque grande parte da nossa diligência

empírica vai aproximar-se da *thick description*, não perderemos totalmente de vista essa proposta de Alexander e veremos adiante se acrescenta alguma pista de leitura às que os outros dois contributos nos oferecem.

Em relação substantiva com o nosso objeto, retemos ainda os princípios de avaliação artístico, segundo a gramática composta por Nathalie Heinich em colaboração com um conjunto de autores (Heinich, Schaeffer, Talon-Hugon, 2014), como base de uma taxonomia: beleza, autenticidade, originalidade, raridade, celebridade, trabalho, moralidade, autonomia, responsabilidade, perenidade, universalidade, significado, prazer, virtuosidade, verdade e custo elevado. No entanto, ao apontar algumas vulnerabilidades do seu método classificatório, julgamos ter tornado claro que a reconstituição de uma gramática axiológica se debate com o desafio de identificar, nas múltiplas variações históricas de um valor, as suas formas elementares. Possivelmente por isso, a investigação da gramática de valores artísticos é tão suscetível a divergências de classificação entre autores. Estando sistematizados os principais contributos para o repertório de valores artísticos enquanto ferramenta desta análise, procuraremos de seguida outros elementos que possam contribuir para a compreender melhor as representações em causa na atribuição de valor artístico.

## **1.2. Valor(es) artístico(s): contornos do debate na filosofia da arte contemporânea**

A sistematização filosófico-histórica do pensamento sobre os valores na arte tem duas justificações. A primeira é semântica: por ser na filosofia da arte que se situa a tradição de pensamento mais forte sobre esse tema, ele fornece o vocabulário para alimentar uma grelha de categorias diversificada, o que na etapa de análise permitirá identificar sentidos e assim orientar a navegação pelo material, com vista a organizar o discurso analisado. A segunda justificação é epistemológica: a possibilidade de verificação empírica de visões filosóficas que entre si comportam antagonismos e alimentam debates acesos sobre o papel da arte no mundo mas pouco sujeitas a esse confronto empírico.

Parece-nos adequado entrar no tema enquadrando-o no debate que divide, quanto ao valor artístico, visões monistas e visões pluralistas. O diferendo assenta na questão da neutralidade estética, cujo corolário é a autonomia do julgamento estético no domínio artístico. Para clarificar: a tese da gênese de um sistema artístico unificado no século XVIII defende que, no pensamento pré-moderno, as expressões que hoje em dia consideramos diferentes formas artísticas (música, poesia, dança, pintura) eram apreciadas pelo seu caráter representacional (correspondente ao paradigma aristotélico mimético) e pelo seu efeito emocional (e não tanto pelas propriedades estéticas, em particular pela sua beleza) e que só com a classificação de um grupo de objetos com base na função estritamente estética (Stecker, 2010, p. 2), sem dimensão utilitária ou moral associada, a arte e a



estética ganham um sentido e configuração modernos. Desta premissa procedem as perspectivas essencialistas acerca do valor artístico que, na caracterização do filósofo Robert Stecker, tratam o valor estético como inerente à obra, não instrumental, descontextualizado e unitário, ou seja, a única fonte de valor artístico, partilhada por todas as obras que se qualificam como arte. Esta é, em termos simples, a premissa da neutralidade estética.

Os críticos desta tese contrapõem que até hoje as dimensões estética e ética mantêm relações de convergência e analogia e que a defesa de uma neutralidade e autonomia estética no julgamento artístico, isto é, de uma separação clara entre apreciação estética e apreciação moral, tem associada uma visão normativa: “Aesthetic autonomy is a chimera that has held a powerful sway over the modern imagination nonetheless, and it reappears whenever anyone pursues, say, the separation of art from life or the separation of form from content” (Porter, 2009, p. 17). A passagem parece evidenciar que as mesmas representações dicotômicas que causam divisões a sociologia da filosofia da arte estão também na base de concepções divergentes de valor artístico no campo da segunda disciplina: a oposição essencialismo vs. historicismo, cada um com diferentes declinações teóricas (objetivismo, formalismo, estruturalismo, no caso das posições essencialistas; do relativismo ao desconstrucionismo, no caso das posições contextualistas). Nas suas diferentes matizes, aquelas dicotomias manifestam as dificuldades de conciliação lógica entre dois primados: o primado universalista, segundo o qual é a partir de propriedades intrínsecas e universais das obras que se organiza a apreciação estética, independentemente de variações culturais ou históricas, e o primado historicista que, ao não reconhecer a possibilidade de apreciação estética descontextualizada, considera que o contexto cultural e histórico influem na experiência estética e a produção de julgamento artístico. O primeiro põe a tónica no papel dos objetos na produção de julgamentos; o segundo, no dos sujeitos.

Jerrold Levinson e Robert Stecker são dois proeminentes defensores contemporâneos de uma perspectiva contextualista na filosofia da arte: “Contextualism is the view that the central issues of the philosophy of art can only be satisfactorily resolved by appealing to the context in which a work comes into existence: the context of origin or creation” (Stecker, 2010, p. 291) Definição que Levinson subscreve e concretiza: as obras de arte são artefactos dotados de historicidade (“an object or structure that is the product of human invention at a particular time and place”), singularidade (“by a particular individual or individuals”), e essas condições têm consequências na forma como são experienciadas, compreendidas e avaliadas (2016, p. 20). Estas posições comungam da premissa da presente investigação acerca da valorização da arte – valorização no sentido de uma atribuição de sentido mediada por valores. Com esse chão comum, estão facilitadas as condições epistemológicas de diálogo entre perspectivas do campo da filosofia da arte e perspectivas sociológicas sobre as mesmas matérias.

Um outro postulado é o que Levinson designa por experiencialista, em que o eixo da reflexão sobre valor artístico é a experiência que uma obra pode proporcionar, por oposição às perspectivas objetualistas, que ancoram o valor nas propriedades da obra. Essa perspectiva é importante para o enquadramento do que o autor chama valores de realização artística, como veremos mais à frente neste capítulo.

A visão anti-essencialista abre assim campo a duas ilações relevantes para este trabalho; por um lado, torna visível a construção social dos valores estéticos, introduzindo a dimensão experiencial no entendimento sobre esses valores; por outro, pensa o valor artístico como plural, alargando-se a outras dimensões de apreciação para além da estética, como a cognitiva ou a ética (moral será o qualificativo mais adequado para abarcar os vários sentidos desta dimensão).

Estas dimensões de valor não têm por base uma sólida elaboração teórica, mas importa notar que em todas as propostas há tentativas de ordenação dos valores. O critério de Levinson ancora nas “faculdades” que solicitam ao sujeito da experiência. As categorias têm equivalência nas tipologias axiológicas discutidas anteriormente, sobretudo naquela proposta por Heinich, mais segmentada: o registo de valores estético é homónimo; o cognitivo corresponderá à associação entre hermenêutico e epistémico; o ético combina o seu homónimo e o cívico.

### **1.2.1. Valor estético**

A sistematização de um léxico e o desenho de uma grelha de valores artísticos começa, justificadamente, pelos valores de ordem estética. A experiência estética é um tema de debate filosófico tão antigo quanto, pelo menos, Platão ou Aristóteles, mas o termo “estética” é uma inovação da filosofia moderna, atribuída a Alexander Baumgarten, no século XVIII, para designar uma teoria da sensibilidade, a *ciência do conhecimento através dos sentidos* (“*aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*”) (Ferreira, 2014, p.170).

Ainda que não haja uma relação de causalidade entre a área disciplinar da estética e o campo artístico (a tese da correlação entre a génese da disciplina estética e de um sistema artístico unificado debate-se com fortes argumentos contrários à sua sustentação histórica<sup>14</sup>) é no terreno da estética que as reflexões sobre o valor da arte passam a ancorar, com o desenvolvimento da filosofia da arte. Essa relação, que tem tido múltiplas formulações e que é, em si, um campo de disputa que

---

<sup>14</sup> Segundo esta tese, que ganha força a partir do início dos anos 50 do século passado, é no pensamento do séc. XVIII que aquela conexão começa a estabelecer-se e a dar origem a um novo campo filosófico, em que a beleza e o sublime são pensados na relação com a arte. De acordo com esta tese, avançada por Paul Oskar Kristeller (1951) e que fez escola na filosofia da arte nas décadas seguintes, a formação social de um sistema de belas artes emerge, a par com esta evolução no campo das ideias, assente na noção de gosto, ou seja, de julgamento estético.

não cabe abarcar neste trabalho, pode ser assim sintetizada: considerando que a apreciação da arte é primeiramente sensorial, o seu valor é fundamentalmente estético.

Tomemos assim como ponto de partida, para a taxonomia em construção, os valores estéticos fundacionais, beleza e sublime. Na beleza, entendida aqui enquanto beleza visual no seu sentido clássico, estão em causa propriedades como a harmonia e proporção das formas. No sublime, a propriedade dominante é a grandiosidade do objeto. Para clarificar um pouco mais, diga-se que, na influente reflexão kantiana sobre o sublime, a grandiosidade pode ser matemática, referindo-se ao que é grande ou vasto para lá da capacidade de apreensão pela imaginação (ex.: o universo infinito), ou dinâmica – o tipo de sublime das coisas dotadas de imenso poder mas que não ameaçam a superioridade da razão humana (ex.: as forças naturais). Se à beleza corresponde o prazer da contemplação, associado à forma do objeto contemplado, com o sublime estamos perante uma propriedade capaz de proporcionar uma experiência estética tensa: “In a nutshell, the sublime is disturbing and unsettling, whereas the beautiful is delighting and enchanting” (Levinson, 2016, p. 99).

Ambos os conceitos, na história da filosofia, são objeto de múltiplas propostas de conceptualização; beleza e sublime ora são tratados como categorias gradativas, ora podem chegar até a ser considerados mutuamente exclusivos; por outro lado, não é até invulgar o uso de “beleza” com um sentido aglutinador, abarcando o sublime.

Outra expressão de controvérsia é o tratamento dado à relação destes conceitos com a dimensão moral. Rosenkranz nota que no sublime, que na perspetiva kantiana articulava o sensorial e o mental, os tratamentos posteriores dado a esse valor despojam-no de toda a carga sensorial: sublime para a ter apenas um sentido moral e religioso (2015[1853], p. 122). Relativamente à relação beleza/moral, Herman Parret defende mesmo que, perante um objeto perçecionado como feio, o processo mental de repulsa impede o julgamento estético, sendo o julgamento moral sentido como o único possível: “in the domain of the ugly the spontaneous reaction is axiological. We are forced to take a moral stance in the presence of the ugly and thereby another interest of reason than the pure aesthetic interest motivates us.” (2011, p. 30). Teses como esta, assentes em premissas biologistas, deterministas e normativas, evidenciam a necessidade de diálogo disciplinar entre filosofia, ciências sociais e neurociência.

As categorias clássicas para designar a arte, o belo e o sublime, começam a ser disputadas no séc. XIX, quer pela discussão filosófica acerca do *feio*, quer pelos movimentos artísticos do tempo – por exemplo, com a representação baudelairiana do feio como belo em *Les Fleurs du Mal*, e um pouco mais tarde o decadentismo literário personificado em Oscar Wilde ou a proposta de Rimbaud de “desordem de todos os sentidos”. A perspetiva dicotómica e mutuamente exclusiva sobre belo e feio vai assim dar lugar a uma outra. Em *A Estética do Feio*, Karl Rosenkranz opera uma alteração no

estatuto estético da fealdade, até então vista como negação da beleza: “Ugliness is no mere absence of beauty, but rather a positive negation of it” (2015, p.115). Rosenkranz explora a fealdade de forma densa e detalhada como categoria estética na história da arte, ordenando a expressão plástica do feio a partir de três grandes princípios, a indefinição de forma, a incorreção e a desfiguração, ou deformação, para a partir deles criar uma taxonomia. É em relação com as terceiras, as expressões artísticas de deformação, que fixa um vocabulário axiológico, não só por oposição ao que chama “beleza agradável” como por oposição ao sublime.

Ora, o que aqui se pretende é sobretudo reconhecer um critério que permita identificar e criar uma relação operativa com conceitos axiológicos que sirvam de referência à nossa análise. Assim, pela redução das suas variações conceptuais ao mínimo denominador comum, *valor estético* pode ser entendido do seguinte modo: “the value an artwork possesses in virtue of the perceptual-imaginative experience it affords, when correctly apprehended, of its forms, qualities, meanings, and the relationships among them” (Levinson, 2016, p. 49). Então, podemos já afirmar que, quando se fala em julgamento estético está em causa a qualificação da experiência perceptiva das formas da obra, de outras propriedades sensoriais (cor, som), de conteúdos (a dimensão narrativa, seja visual ou literária) e das relações entre estes vários elementos. Por outro lado, mesmo que em certas abordagens se reconheça o papel da subjetividade, do julgamento do sujeito, o que transmuta beleza e sublime em valores é não só a associação daquelas categorias a uma pretensão de universalismo – mesmo que implicando o ponto de vista dos sujeitos, como na noção kantiana de subjetividade universal – como também a representação da experiência estética como fonte de gratificação intrínseca, ou seja, percebida e valorizada em si e não subordinada a outros fins.

Para Parret, observa-se no discurso sobre a arte contemporânea a substituição da categoria de *belo* pela categoria multidimensional de *interessante*: “The reference term most frequently used for contemporary art is *interesting*: works of art solicit the interests of my faculties (the cognitive-intellectual, the pragmatic community-oriented moral, the affective aesthetic faculties” (2011, p. 21).

### **1.2.2. Outras ordens de valores: cognitivo, ético, emocional**

Se as correntes monistas - hoje em dia minoritárias, segundo Stecker (2012) - defendem que a apreciação da arte consiste na atribuição de valor estético, a noção de valor artístico transporta consigo uma proposta não consensual de expansão daquela conceção de valor. O valor estético será assim uma dimensão de valor artístico, mas não a única e, em certas obras, nem sequer a dominante (p. 12). É oportuno reiterar que as dimensões analíticas de valor artístico não são categorias discretas. São registos ou regimes, que apesar de agrupáveis em função de afinidades axiológicas apresentam variabilidade contextual, como se clarificou na discussão do subcapítulo anterior.

À dimensão cognitiva do valor artístico corresponde a valorização do papel da arte nos processos de conhecimento, de compreensão e de imaginação. As perspetivas filosóficas sobre o valor cognitivo da arte admitem e valorizam a possibilidade de, através experiência de fruição artística, se conhecer ou dar sentido a um objeto – seja este objeto interno (o próprio sujeito), externo (histórico, social, antropológico) ou mesmo metafísico. Ou seja, falar de valor cognitivo é situar as obras artísticas como formas simbólicas: “les oeuvres en question nous disent, nous montrent, nous transmettent quelque chose, bref, nous communiquent des significations en relation avec le mot, dans le cas de la littérature, le son, dans le cas de la musique, la couleur, dans le cas de la peinture, la construction spatiale, dans le cas de l’architecture, etc.” (Vultur, 2014, p. 139).

Também a dimensão cognitiva é objeto de diferentes perspetivas, variáveis nos pressupostos ontológicos (quanto ao entendimento acerca da origem ou estatuto da obra artística) e epistemológicos (quanto ao que se considera que a obra permite conhecer) a partir dos quais se organizam.

Para M. H. Abrams (1953), é possível organizar com base num conjunto de metáforas as correntes de pensamento acerca da relação entre arte e conhecimento, sendo as duas principais o espelho, que se refere às perspetivas segundo as quais a arte reflete uma verdade (devedoras do modelo mimético), e a lâmpada, que engloba as perspetivas de acordo com as quais a arte ilumina - revela - uma verdade (que comungam do modelo expressivista).

Começemos pelo paradigma da arte como mimesis, que radica em Aristóteles e é fundacional do pensamento ocidental neste domínio. O primeiro aspeto relevante é a noção de que existe uma relação entre a produção artística e a realidade. Se a realidade, a natureza, é o modelo de adequação, de perfeição, de beleza, ele é o referente estético; ainda assim, a sua inscrição na dimensão cognitiva deriva de considerar prática artística (na *Poética*, a criação artística é tratada enquanto prática) como um modo de conhecimento. Veja-se a seguinte passagem, onde a valorização da experiência cognitiva não só é claramente enunciada como ainda é distinguida da fruição estética:

This is why people enjoy looking at images, because through contemplating them it comes about that they understand and infer what each element means, for instance that “this person is so-and-so. For, if one happens not to have seen the subject before, the image will not give pleasure qua mimesis but because of its execution or colour, or for some other such reason. (*Poetics*, p. 39)

A mimesis aristotélica não é uma imitação servil, não é um espelho, nem um processo de afastamento da verdade (como em Platão); é um processo de representação que elabora triagens e modifica o objeto real para manifestar a sua forma ideal, a sua “verdadeira natureza”. É, além do

mais, um modo de conhecimento especificamente artístico e, não só isso, como superior, porque de ordem geral – ao contrário por exemplo da história, que permite conhecer a realidade nas suas manifestações particulares (Halliwell, 1990, p. 500). E, neste modelo mimético, a experiência do espectador é de gratificação cognitiva, ou seja, o prazer em conhecer.

A persistência da orientação mimética no pensamento sobre a arte, com força renovada no período neoclássico do Renascimento, teve numerosas e contrastantes manifestações, como argumenta Abrams (1953), nomeadamente já no período do Iluminismo, com a discussão em torno das formas artísticas miméticas e não-miméticas. A viragem subjetiva período romântico e, concomitantemente, da proeminência da orientação expressivista quanto ao valor cognitivo da arte, contesta o paradigma mimético. Numa primeira orientação de marca kantiana, a criação artística, enquanto livre expressão do génio criador, é encarada como a revelação de verdades metafísicas. Neste paradigma, a forma artística superior é a poesia, expressão mais conseguida da imaginação produtiva e símbolo do Absoluto. Na noção de “imaginação produtiva”, cara ao idealismo e romantismo alemães, a singularidade artística afirma-se, não como um valor isolado mas em combinação com o universalismo associado ao conhecimento que resulta do processo criativo. Nesta visão, a obra artística é auto-expressiva; o seu significado é dissociado do mundo, a obra basta-se enquanto fonte do seu próprio significado. A obra como fim em si mesma é o princípio do autotelismo poético.

Dos elementos definidores da orientação expressivista – singularidade criativa e auto-expressividade da obra derivam duas grandes ramificações pós-kantianas. Numa, associada à *Lebensphilosophie*, sobressai a dimensão subjetiva, seja pelo ponto de vista do criador seja do leitor (ou espectador). Pelo ponto de vista do criador, o significado da obra radica na intenção do artista (a outra metáfora abramsiana que aqui se aplica é a da fonte, símbolo a expressão de intenção); pelo ponto de vista do público, a compreensão da obra ocorre como um reviver do processo de criação, um conhecimento da subjetividade do autor conduzido pelos sentidos).

A outra deriva teórica do expressivismo não se revê na importância atribuída à subjetividade no significado da obra, focando-se nos aspetos formais e rejeitando o elo entre o significado artístico e o mundo, subjetivo ou objetivo – são os formalismos e estruturalismos. O significado da obra articula-se enquanto estrutura de relações internas dos elementos constituintes daquela – sem autor, sem público e sem realidade exterior, a forma pura (Vultur, 2014, pp. 174).

E o debate continua ao longo do século XX e na atualidade.<sup>15</sup> Não sendo aqui o objetivo aprofundar, mas sim convocar estes contributos à luz do nosso problema, para dar densidade

---

<sup>15</sup> Na orientação mimética, um dos grandes herdeiros é Auerbach, desde logo com o estudo de história comparada da literatura intitulado *Mimesis* (1953). A valorização cognitiva é objeto de visões integradoras com a de Nelson Goodman que, com a sua teoria sobre sistemas de representação simbólica e a noção de

analítica à dimensão cognitiva do valor artístico, ficam em recorte largo enunciadas as perspectivas sob as quais esta dimensão foi trabalhada na tradição filosófica. Na perspectiva formalista, não há relação de significado entre a arte e o mundo; nem o mundo ajuda a compreender a arte nem esta ajuda a conhecê-lo. Nas perspectivas que inscrevem a arte no mundo, a relação entre os dois pode ser tratada enquanto representação ou descoberta, as linhas de fuga podem ser o mundo metafísico, o mundo exterior (natural ou social) ou o mundo interior (subjetivo). Estas ideias sobre a criação e fruição artísticas, como se vê, têm implicações não só cognitivas como éticas.

Para articular valor ético, comecemos pela proposta de Stecker segundo a qual este valor compreende sentidos diversos: 1) quando, em julgamentos de valor artístico, são convocadas as consequências da obra, coletivas ou individuais, sobre a audiência; 2) quando a obra, independentemente daquelas consequências, exprime uma atitude moral; 3) quando a obra explora um debate ético-moral sem se posicionar face a ele com uma atitude afirmativa, deixando espaço de decisão à audiência. Relativamente às obras que trabalham temas éticos ou morais, seja naquelas que assumem uma atitude partidária como nas que oferecem maior amplitude de sentido, Stecker aponta uma nota interessante quanto à forma discursiva das apreciações sobre elas produzidas, comparando-as aos julgamentos de caráter humano: “We call some works honest, generous, or wise, and others misanthropic, biased, or superficial.” (Stecker, 2010, p. 249).

Talon-Hugon ocupa-se da tarefa de dar resposta à pergunta: de que forma aqueles que defendem as consequências éticas da arte o fazem: “Aristotle, Adorno et Martha Nussbaum ont bien soutenu qu’il existe un bénéfice étique de l’art, mais derrière cette convergence de positions, se cache une divergence importante de postures sur la question de savoir comment l’art peut nous rendre moral, par quel biais il peut y parvenir” (2014, p. 68). A reflexão situa-se assim na primeira dimensão ética das três enumeradas por Stecker.

O primeiro paradigma – que, segundo Talon-Hugon, abrange a Antiguidade, a Idade Média, o Renascimento e o princípio da era clássica – é o da edificação. Enquadrada no paradigma mimético, a referencialidade da obra é capital e é em função dessa referencialidade – do que a obra representa – que o seu valor existe. As obras contam histórias, reais ou fictícias, representando ações (virtuosas ou viciosas) de homens, santos e deuses. A referencialidade atua com base em três dispositivos, que são três ramos de sentido deste paradigma: o primeiro é a encarnação – que permite mostrar como se materializa a moral abstrata pela representação de conceitos e proposições morais através de ações e comportamentos de indivíduos singulares: “On sait que l’esclavage est un mal, mais la *Case de l’Uncle Tom* montre comment c’est un mal” (2014, p.71). O segundo dispositivo é o

---

construção de mundos (worldmaking), propõe um entendimento da arte enquanto prática de busca de conhecimento, ou de organização simbólica, equivalente à ciência ou à filosofia – que se distingue daquelas pela utilização de um sistema de símbolos distinto – e inscrevendo a estética como ramo da epistemologia.

esquematismo – um personagem (pictórico ou literário) não carrega em si a miríade de circunstâncias e de variáveis de uma vida humana; é depurado, simplificado, é um esboço padronizado de ações: “le personnage est constitué d’un faisceau de quelques propriétés seulement” (2014, p. 73). Essa triagem – também característica da *mimesis* – possibilita generalizações e torna mais fácil a transposição para situações semelhantes ou comparáveis. O terceiro dispositivo é a exemplaridade: parte da encarnação, porém o que a distingue é a excecionalidade dessa encarnação, permitindo a emergência de modelos de imitação moral – “Soyez mes imitateurs comme je suis celui de Jésus-Christ’ – dit Saint-Paul à ses disciples” (2014, p. 73).

O segundo paradigma, que se segue historicamente ao da edificação e rompe com este, é o da emancipação iluminista; Talon-Hugon encontra em Schiller uma influência maior desta perspectiva. A ideia de arte prescritiva, que indica uma orientação moral, é agora refutada; não se rejeita que a arte tenha efeitos morais, mas sim que a moral seja o seu propósito. A liberdade é condição da moral; em liberdade, o indivíduo que reconcilia as suas naturezas sensível e racional alcança o *estado ético*; no caso da arte, é na beleza que se conjuga o sensível e o suprasensível, e é nessa medida que ela serve a moral. Se a ideia chave, no paradigma anterior, era a virtude – exemplo e interiorização –, aqui é a autonomia – autonomia da arte (a arte não serve outros fins, ideia ligada ao modelo cognitivo expressivista) e autonomia do indivíduo: “La contemplation d’un tableau ne peut pas nous rendre charitables; la lecture ne peut pas nous rendre tempérants. En un mot, l’art ne nous rend pas vertueux: il travaille à nous rendre moraux parce que la beauté travaille à l’avènement en l’homme de la volonté libre. Il agit non sur les actions morales mais sur la condition de toute action morale” (2014, p. 76).

Na era contemporânea, emergem outras formas de pensar o valor ético da arte. No que designa por paradigma da *experiência de pensamento*, Talon-Hugon também identifica três ramificações de sentido: no primeiro, a arte desafia o espectador ou o leitor a reconsiderar crenças e valores – interrogando, pondo em causa, convidando a refletir. No segundo, a arte permite exercitar o discernimento moral; a tônica não está nas proposições mas nas escolhas morais. É esperado que o indivíduo exerça a capacidade de reflexão perante os dilemas que emergem do confronto de conceitos abstratos com as circunstâncias particulares. No terceiro sentido de valor ético da arte, a arte está relacionada com o desenvolvimento da *empatia* através do estímulo da imaginação. Imaginar, ou de alguma forma, simular o lugar do outro é um instrumento para compreender melhor esse outro lugar que não é o meu. Os três sentidos reconduzem à pluralização normativa e à subjetividade – a uma noção de ética, mais do que de moral.

Eric Michaud (2014) faz um apanhado histórico do valor da responsabilidade – que se relaciona, de formas diversas, com os três sentidos de valor ético identificados por Stecker. Responsabilidade é o valor que condensa a noção de que o sujeito responde pelos seus atos – no caso do artista, pela



sua produção. Responde perante quem? Para Michaud, ao longo de pouco mais de um século, operou-se um profundo deslocamento na imputação de responsabilidade sobre a obra, identificando três momentos lógicos (não forçosamente com sequencialidade cronológica).

Até ao advento da era moderna, perante os seus mecenas, monarcas, Igreja ou Estado; a arte estava ao serviço destes. É com a revolução francesa e, para Michaud, sob influência das ideias saint-simonistas de reorganização da ordem social, que se altera a relação de forças, fazendo recair sobre os artistas um papel de vanguarda: a arte permitia sentir e desejar, alimentar a vontade e força para realizar a mudança. A ideia de soberania do artista começa nesta altura a ser reivindicada, incluindo o poder de decidir sobre o seu envolvimento político e social. Ao longo do século XIX, abre-se espaço para o artista reivindicar inclusive a sua ausência de responsabilidade, rejeitando a relação da sua arte com a moral (é neste terreno que germinam as correntes formalistas, artísticas e filosóficas. Em suma, um primeiro momento na alteração do eixo de responsabilidade artística é aquele em que a responsabilidade recai sobre o artista, com duas visões conflituantes; a ideia da arte pela arte digladiava-se com a ideia de arte socialmente implicada, ou seja, a dialética arte autónoma / arte heterónoma.<sup>16</sup>

O segundo momento lógico é aquele em que Michaud identifica uma tendência de apagamento da subjetividade do artista. Cronologicamente, no centro desta orientação está a Primeira Guerra Mundial e, artisticamente, os movimentos dadaísta e depois surrealista. Michaud convoca como exemplos a lei do acaso dos trabalhos dadaístas (Jean Arp), a que subjaz uma representação do artista como simultaneamente ator e testemunha de um estado destrutivo, em renúncia ou mesmo oposição à condição de artista criador. No surrealismo é já o artista capaz de abdicar da sua subjetividade para assumir “um estado passivo e recetivo” que faz de si “aparelho registador” (Breton, 1924, pp. 55-59).

O terceiro momento é, segundo Michaud, mais lógico do que cronológico, já que tem início também no período da Primeira Guerra Mundial; o exemplo fundacional é o “ready-made” de Duchamp, que abre a obra artística à indeterminação da sua própria definição, convocando o público a esse debate e problematização. Nesta visão, a responsabilidade é transferida ou, nas visões mais moderadas, repartida, com o espectador. Esta postura condensa-se na noção de “espectador

---

<sup>16</sup> Da relação entre a perspetiva do artista quanto ao seu papel na sociedade e a conjuntura política dá conta Pierre Bourdieu em *Les Règles de l'Art*: “[...] comme les nombreux changements de régime survenus entre les années 1830 et les années 1880 permettent de le vérifier, ils tendent à glisser, telle la limaille, vers le pôle du champ qui se trouve momentanément renforcé. Ainsi, lorsque, dans les dernières années de la monarchie de Juillet, le centre de gravité du champ se déplace vers la gauche, on observe un glissement généralisé vers 1'«art social» et les idées socialistes (Baudelaire lui-même parle de la «puérile utopie de l'art pour l'art» et s'élève violemment contre l'art pur). A l'inverse, sous le second Empire, sans toujours se rallier ouvertement, et en affichant parfois, comme Flaubert, le plus grand mépris pour «Badinguet», nombre des défenseurs de l'art pur fréquentent assidûment l'un ou l'autre des salons que tiennent les grands personnages de la cour impériale.” (p. 89)

emancipado” de Jacques Rancière: a diluição da fronteira entre aqueles que agem e aqueles que olham e que Michaud põe em diálogo com Merleau-Ponty, que rejeita uma oposição (em seu entender ingénuo) entre sujeitos e objetos históricos, entre os que conduzem a história e os que a vivem passivamente – uma nova noção de responsabilidade que se enquadra no terceiro sentido da ética enunciado por Stecker.

Se dimensão moral ou ética do valor artístico está especialmente bem explorada na filosofia da arte, no campo da análise literária, dificilmente se justificaria deixar de fora deste percurso um dos objetos de eleição, a tragédia; a reflexão contemporânea de Peter Lamarque traz pistas particularmente relevantes para a nossa discussão. O sentido moral da tragédia, diz-nos Lamarque, não está tanto nas soluções que oferece quanto no desenvolvimento de temas de ordem moral. Lamarque identifica na tradição de pensamento sobre o conteúdo moral da literatura duas linhas: uma é a ideia de lição ou princípio moral que pode derivar de uma obra; outra é a ideia de uma visão moral expressa pela obra (1995, p. 242). E, quanto à segunda, acrescenta: “Here the idea is that the moral value of tragedy lies in what it shows (to use Wittgensteinian terminology) not in what it states or implies propositionally. The metaphor of a picture or view or vision of the world is widely used in this context” (1995, p. 244) – note-se como nesta ideia da tragédia como expressão de uma mundividência se intersejam novamente a dimensão moral e a dimensão cognitiva. E se a tragédia mostra mais do que afirma é porque se trata de um modelo literário em que a ação é privilegiada sobre a narração – e daí também emerge a relevância da dramaticidade, um critério de julgamento artístico que podemos já situar numa outra dimensão distinta das anteriores, a dimensão emocional.

A ideia de catarse condensa as várias dimensões de valor artístico; ela pressupõe que o leitor (ou o espectador) se confronte a uma nova mundividência, descrevendo um percurso emocional através da identificação com os personagens e com os seus desafios, que resulta num aprofundamento de autoconhecimento e, assim, do seu projeto ético. Certamente o significado da catarse aristotélica já foi objeto de inúmeras tentativas de definição; “Catharsis can be interpreted in terms of medicine, and then it becomes a kind of psycho-analytical means of curing emotional disturbances. It can be interpreted as a technic of religious excitement used by the mystery religions. The important thing is expressed in both of these theories. The repressed desires, the fears and sympathies of a man, are released by being reproduced in a dramatic or a musical form. The desire finds an expression; and if the drama or the music is correct, the emotional release takes a form that is harmless instead of harmful. This is a technic used both by psychological medicine and by religions both ancient and modern. The explanation of cathartic release lies in the capacity of music and drama to reproduce the emotions.” (Marshall, 1953, p. 230-1).

O percurso catártico, seja pelo ângulo clínico ou religioso, é de ordem emocional; o dispositivo artístico desse percurso é o ritmo enquanto expressão (linguagem) de dramaticidade.

Identifica-se uma pretensão universalista também nestas ordens de valores; é com base nessa pretensão que, no julgamento artístico, é justificada uma relevância superior à de meras experiências subjetivas. As obras são consideradas o motor daquelas experiências cognitivas, éticas, emocionais. E é por essas experiências ocorrerem em relação com a experiência estética (sensorial) que se qualificam como valores especificamente artísticos (Levinson). Para Stecker, é na medida em que eles sejam necessários para se compreender a obra que perdem o seu caráter contingente – no sentido em que o valor atribuído subjetivamente, particularmente, por cada indivíduo a uma obra não é necessariamente coincidente com o valor artístico de que essa obra se reveste – e assumem o estatuto de valores artísticos.

### **1.2.3. Valor(es) de realização artística**

Até aqui procurámos discutir sumariamente as principais ramificações em que se expressam, na filosofia da arte, perspectivas pluralistas e contextualistas de valor artístico ou das referências em que aquelas ancoram. Levinson propõe uma outra dimensão do valor artístico em que o objeto de apreciação é uma realização, ou consecução, artística (*artistic achievement*), ou seja, a concretização de algum objetivo artístico. Esta ideia reforça a premissa contextual, de que o valor atribuído a uma obra resulta da relação entre três operadores: o sujeito, o objeto e o contexto. O que Levinson quer dizer é que, entre duas obras valorizadas de forma equivalente quanto às propriedades estéticas de uma e de outra, o seu valor artístico pode divergir caso uma possa ser apreciada por ser iniciadora de um novo estilo, ou pela sua influência sobre futuras obras. É nestes princípios que assenta a justificação para a diferença de valor atribuído a um original ou a uma réplica (traduzido na noção de autenticidade). A perícia técnica (virtuosismo) também é um princípio de apreciação que recai neste domínio.

Mas porquê então chamar-lhes valores de realização artística, e não valores técnicos, ou cognitivos, pergunta Levinson, uma vez que essas realizações ocorrem também noutras esferas de atividade? Os valores de realização são artísticos, diz, na medida em que neles esteja inscrita a possibilidade da experiência de gratificação estética. É isso que permite distingui-los de outros valores de realização – atléticos, académicos, pessoais ou científicos, por exemplo: “For the thing done with skill or patience or acuity or strength must be experienceable with satisfaction—must be visible, hearable, touchable, or at least graspable in sensory imagination – or else its claim to being an artistic accomplishment becomes precarious” (Levinson, 2016, p. 52). É por isso que não têm lugar fora da relação com a experiência de fruição já que, mesmo para justificar o valor artístico de uma obra por associação com alguma realização artística, é necessário apelar a experiências (estéticas) relacionadas com essa obra: “If that is so, then even achievement-centered artistic value turns out to be indirectly experience-based, and so the suggestion that perhaps all artistic value is ultimately

experience-based, either directly or indirectly, becomes at least worthy of consideration.” (Levinson, 2016, p. 48)

A originalidade, talvez o mais complexo dos princípios de valoração aqui tratados, merece atenção mais detalhada. Antes de mais, este princípio não significa meramente novidade; a qualidade do que é novo não basta enquanto princípio de valoração de uma obra como original. Mais do que isso, então, o sentido da originalidade reside nas implicações da novidade, ou seja, o alargamento do campo de possibilidades de experiência estética (inovação não é garantia de mudança social): “The novelty has to seem of value, has to be enriching, illuminating, penetrating, or the like” (Levinson, 2016, p. 55). O léxico associado – adjetivos como marcante, fresco, notável, arrojado, surpreendente, instigante – exprime essa valorização positiva da experiência associada à inovação. No campo semântico de originalidade Levinson inclui a *criatividade* – inventividade, no sentido de novas ideias –, a *imaginação* – expressão de algo de uma forma nova, ou seja, a inovação estilística – e o *engenho* – resposta nova para um problema técnico.

Creemos que será correto entender a criatividade, embora Levinson não se demore a defini-la, como a mais abstrata das formas de originalidade, procedente do pensamento romântico do século XIX. O mesmo é dizer, a originalidade no sentido mais subjetivo, enquanto expressão da singularidade autoral: “Ainsi, l’originalité, entendue dans son acception subjective, est à distinguer de la nouveauté, notion objective, utilisée en propriété industrielle, par exemple en droit des brevets.” (Madarescu, 2014, p. 88). Este paradigma, ao entender a obra como materialização do espírito, implica o ato criador do artista. Se anteriormente falámos da relação lógica entre originalidade e autenticidade numa dimensão técnica, que exprime o valor da realização artística singular; mas a ponte de sentido entre os dois princípios tem igualmente uma dimensão ética. Da ideia de originalidade enquanto expressão subjetiva, singular, emerge a pretensão de sinceridade. E nessa aceção, a originalidade também fala das qualidades morais do seu autor.

Com a arte contemporânea, aquela premissa é consideravelmente desafiada; é o caso exemplar do movimento *ready made*, instaurado por Marcel Duchamp, a partir de objetos pré-existentes.<sup>17</sup> O que Conde caracteriza como a “morte de mitos”, proclamada pelos movimentos contemporâneos desconstrutivistas: “do autor, da originalidade e do artista enquanto criador autónomo e carismático” (Conde, 2013, p. 31). No entanto, segundo Madarescu, o postulado personalista prevalece mesmo no paradigma da arte contemporânea, ainda que sujeito a adaptações que permitem a sua flexibilização, em particular dissociando a originalidade do criador de uma nova *forma* e abrindo a possibilidade de a obra não proceder da materialização, mas da *intenção*, ou dos

---

<sup>17</sup> Através de uma análise de entendimentos jurídicos de obra de arte, no âmbito de diversos processos legais, Madarescu dá conta da complexidade associada à noção de originalidade (no quadro normativo da proteção do direito de autor) e da sua relação com diversos paradigmas de criação artística ao longo do século XX.

processos mentais de criação. Esta ideia é novamente corroborada por Conde: mesmo com a desmaterialização associada à obra de arte, e apesar de “fraturas provocadas pela estética pós-romântica e pós-kantiana que à primeira vista subverteram a ideia de originalidade e da subjetividade expressionista ou ‘inspirada’” (Conde, 2013, p. 32), o princípio da singularidade artística não enfraquece; pelo contrário, recontextualiza-se e o lugar antes ocupado pela originalidade passa a ser preenchido, pelo menos em parte, pelo de autorreferência.

O “estatuto de exceção”, em que se firma a autonomização do campo, resulta do reconhecimento social do princípio de singularidade artística:

E nessa condição social firmou a própria gênese de uma ‘estética pura’ como saber, doxa e discurso oficial do campo cujos critérios habilitados para *imputar grandeza* haveriam de precisamente repousar no princípio distintivo de uma individualidade artística. Fosse, primeiro, num registo até muito biográfico valorizando a figura do indivíduo como sujeito e autor (a vida e obra de um homem na sua unidade total); fosse, depois, num registo eminentemente formalista para o qual, no indivíduo, interessa sobretudo o autor como figura da obra. (Conde, 1996, p. 43).

Esta distinção entre uma perspectiva biográfica ou psicológica, mas da assimilação entre autor e sujeito (o indivíduo na integração destas dimensões) e a formalista (o *cunho*, *assinatura* ou *identidade* autoral) ficará muito clara na fase de análise empírica pois, como se verá, as duas lógicas são acionadas na avaliação.

## ***Em conclusão***

No final deste subcapítulo, deverão ter ficado mapeados os principais significados associados aos valores com mais presença histórica nos debates filosóficos sobre a apreciação artística.

No campo dos valores estéticos, ou seja, dos princípios de valoração da experiência sensorial, os principais são a beleza, o sublime e o feio – este último não para designar o contrário de bonito, mas como categoria filosófica relacionada com a expressão artística do disforme, do mau e do repulsivo.

Na valorização do papel da arte nos processos de conhecimento, compreensão e de imaginação, o valor de referência é a verdade. Historicamente, uma representação da verdade está associada ao paradigma mimético; a arte é bela quando se consegue representar a essência das coisas (*de rerum natura*<sup>18</sup>). O segundo sentido associado à arte é o expressivista; no seu sentido original, este entendimento refere-se à livre expressão do absoluto através do génio criador. Assim formulado o paradigma expressivista, como equação em que participam o absoluto e o indivíduo, compreende-se a divergência que nasce desta conceção: por um lado, o enfoque no elemento subjetivo deriva na

---

<sup>18</sup> A *Natureza das Coisas*, de Lucrécio, data de cerca do ano 50a.c., cerca de três séculos depois de Aristóteles.

associação da arte à intenção do artista (ênfase individualista) e ao culminar do movimento romântico; por outro, o enfoque no absoluto entendido enquanto forma pura, expresso nos movimentos formalistas.

Um indicador discursivo de valorização ética da arte é o facto de, nas apreciações das obras de arte, nota Stecker, serem produzidos julgamentos de carácter humano, como aqueles que convocam a honestidade, a generosidade (o que remete à noção de objetos-pessoa de Heinich. Na valoração da arte por princípios ético-morais, há a salientar um entendimento pré-moderno, ligado à esfera religiosa mas não só, do papel edificador da arte. Assim, a arte é prescritiva porque, ao representar a vida dos santos e dos homens virtuosos, pretende ser a representação figural das virtudes, a declinação moral da *mimesis*. A chave da relação dos indivíduos com a obra artística é a interiorização do exemplo. No segundo paradigma, da emancipação, a tónica está na liberdade, quer artística quer individual. Aqui a arte não serve a moral. A condição de existência é mista, sensível e racional, tanto para a arte como para o indivíduo. A educação estética (como defendida por Schiller), é assim vista como central na autorrealização, na passagem do estado natural ao estado ético. Por fim, no terceiro entendimento, a relação entre a arte e os indivíduos é condensada na ideia de experiência de pensamento. A arte “faz pensar”, podendo isto significar três coisas – que leva o indivíduo a interrogar as suas crenças e valores próprios; que lhe permite clarificação de escolhas, ao ver confrontados conceitos abstratos com circunstâncias particulares (as histórias); ou à empatia, a capacidade de através da imaginação aceder ao lugar do outro. Relacionada com a empatia está a noção de catarse, que é mais do que um princípio ético na medida em que pode exprime uma ideia de purificação que pode ser simultaneamente sensorial, emocional, ética e espiritual.

Por fim, segundo Levinson, há princípios de valoração da própria concretização artística. O mais importante é a originalidade, valor multidimensional que, de uma forma muito sistemática, diremos pode ser traduzido em inventividade, a criação de novas ideias, ou *imaginação*, a criação de novas formas. Sob a originalidade há um postulado personalista que é o da valorização do elo entre a obra e a sua origem, o autor. Nesse sentido, têm a mesma raiz axiológica a *originalidade* e a *autenticidade*. Este postulado personalista da originalidade tem reconfigurações históricas, do acento posto na criação materializada que, com a desmaterialização da obra de arte, é deslocado para a intenção autoral. Mais associada ao paradigma contemporâneo, afirma-se a importância da autorreferência, com duas dimensões possíveis de significado: a valoração da perspectiva biográfica ou psicológica, e a perspectiva formalista, guiada pelo princípio da identidade (assinatura) autoral.

### 1.3. Objeto de estudo e estratégia metodológica

#### 1.3.1. Descrição sumária do objeto de estudo

O objeto de estudo deste trabalho são os programas de apoio financeiro à produção de cinema de documentário da iniciativa do instituto público responsável pelas áreas das políticas públicas para o cinema, Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), sob tutela do Ministério da Cultura.

No período abrangido pela análise, a designação adotada no diploma que enquadra este programa de apoio financeiro é de *documentário cinematográfico de criação*, definido como “a obra cinematográfica que contenha uma análise original de qualquer aspeto da realidade e não possua carácter predominantemente noticioso, didático ou publicitário” (Decreto-Lei 227/2006).

Nos anos compreendidos na análise (2007-2016), tiveram estreia comercial em Portugal 260 filmes classificados como nacionais, dos quais 174 foram apoiados pelo ICA. Entre aquele total de estreias comerciais, 70 eram documentários, dos quais 41 apoiados pelo ICA.

#### 1.3.2. Especificidades axiológicas do documentário

A história do documentário, como do cinema em geral, é atravessada por debates axiológicos. Na constituição do documentário como género, os filmes *Nanook of the North* e *Moana*, de Robert Flaherty, são indicados como os primeiros da história do cinema documentário e também os primeiros filmes etnográficos. Flaherty tinha em comum com a antropologia de Malinowsky o impulso romântico preservador: “‘A cinema of romantic preservationism’ dedicated not to anthropological knowledge but to the production of indigenous peoples as trophies and to the capture of their ways of life in nostalgic fiction” (Pink, 2003, p. 181). *Nanook* e *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* datam ambos de 1922. Até aos anos 70 do século XX, *Nanook* era apresentado, em ambiente académico, como documento com estatuto realista (Pink, 2003, p. 180), apesar da ficcionalidade do filme.

Mesmo antes do cinema, foi a propósito da fotografia que se criou a percepção de superioridade do *registro* visual como garantia de autenticidade. Como referia a *Encyclopédie Française*, “La plaque photographique elle, n’interprète pas. Elle enregistre. Son exactitude, sa fidélité ne peuvent être remises en cause” (como citado em Bourdieu, 1970, p. 108).

Estas pretensões de *objectividade* assentes na ideia de evidência fotográfica marcaram o documentarismo realista britânico, iniciado por John Grierson, é o responsável da designação *documentário*, inicialmente um adjetivo (*documentary value*, ou valor documental), só depois ganha o estatuto de substantivo. Discípulo de Flaherty, do qual no entanto se distancia, Grierson critica o

exotismo, a busca neo-rousseauiana do bom selvagem “nos confins da terra”, advogando em contraste o tratamento criativo dos contextos sociais e espaciais próximos do documentarista:

[...] Indeed, if I may for the moment represent the opposition, I hope the Neo-Rousseauism implicit in Flaherty's work dies with his exceptional self. Theory of naturals apart, it represents an escapism, a wan and distant eve, which tends in lesser hands to sentimentalism. However it be shot through with vigor of Lawrencian poetry, it must always fail to develop a form adequate to the more immediate material of the modern world. For it is not only the fool that has his eyes on the ends of the earth. It is sometimes the poet [...]. Loving every Time but his own, and every Life but his own, he avoids coming to grips with the creative job insofar as it concerns society. In the business of ordering most present chaos, he does not use his powers. (Grierson, 1976 [1932], p. 22).

Se bem que a definição de documentário que lhe é atribuída e popularizada por décadas, “o tratamento criativo da atualidade”, não corresponde exatamente aos termos formulados por Grierson, as propostas de definição deste autor combinam efetivamente os dois princípios, atualidade e criatividade, na proposta de uma forma de expressão artística: “beyond the newsmen and the magazine men and the lectures (comic or interesting or exciting or only rhetorical) one begins to wander into the world of documentary proper, into the only world in which documentary can hope to achieve the ordinary virtues of an art. Here we pass from the plain (or fancy) descriptions of natural material, to arrangements, rearrangements, and creative shapings of it” (ib., p. 146).

Os trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson, nos anos 60, são importantes exemplos de uma abordagem observacional. Com o documentário etnográfico ainda construído sobre um mito de transparência e realismo, a observação é privilegiada como meio de produção de conhecimento objetivo. A perspectiva observacional assentava na premissa de uma equivalência direta entre olhar e conhecer (Banks, 1997, p. 112). A distância que estes filmes evidenciam em relação aos indivíduos filmados (e à sua subjetividade), argumenta Eliane de Latour (2006), não é só uma questão de posição de câmara e escalas de planos mas da postura teórica que nestas opções estéticas o documentarista imprime.

Frederick Wiseman, um dos precursores do cinema direto, movimento que se desenvolveu nos anos 50 nos Estados Unidos, vai sobretudo filmar as instituições, mostrando que o documentário não tem de se confinar a objetos de observação de escala micro, sem encenação situações, sem entrevistas para a câmara, e sem narração ou acompanhamento musical das cenas. O documentário assumiu um carácter de obra pretensamente não-mediada. O valor de atualidade foi cedendo lugar à



não-história, às histórias banais, acentuando a retórica da observação não-estruturada e a negação do documentário como construção narrativa.

Nas mesmas décadas, do outro lado do Atlântico, desenvolvia-se primeiro a escola russa do Kino-Pravda, iniciada por Dziga Vertov, contemporâneo de Grierson. Longe de uma pretensão mimética, entendia-se que os factos reais eram transformados em factos cinematográficos pela operação conjunta da câmara com o olho humano. Para Vertov (1984 [1919]), os dispositivos técnicos serviam para evidenciar o próprio ato cinematográfico e não para o omitir ou neutralizar. Para além disso, era inclusivamente feito recurso a efeitos cinematográficos (sobreposição de imagens, etc.) na fase de montagem – uma fase de trabalho que, para os autores do cinema direto, pelo contrário, devia permanecer fiel à ideia de não-mediação do registo cinematográfico.

É na escola russa do Kino-Pravda que se vai inspirar o *cinema vérité*, como a designação revela. Jean-Luc Godard, um dos seus autores mais destacados, criticava no início da década de sessenta a ingenuidade do cinema direto norte-americano ao pretender omitir do filme o realizador: “Leacock and his team do not take into account (and the cinema is nothing but the taking of account) that their eye in the act of looking through the viewfinder is at once more and less than the registering apparatus which serves the eye. [...] Deprived of consciousness, thus, Leacock’s camera, despite its honesty, loses the two fundamental qualities of a camera: intelligence and sensibility” (como citado por Winston, 2001, p. 159).

Os autores do *cinema vérité* assumem a sua presença nos filmes e a reflexividade, como sucede em *Chronicle d’un Été*, com Edgar Morin e Jean Rouch a conversar sobre o próprio filme. Assim, o filme não é visto como evidência do “real como aconteceu” mas do próprio ato da sua realização. Se o valor da *objetividade* (enquanto invisibilidade do realizador e da gramática cinematográfica) era distintivo do cinema direto norte-americano, no *cinema vérité* francês, a tónica é *transparência* do filme enquanto resultado de um processo específico de atuação sobre o real, pela observação participante do realizador.

A conceção da relação do real com a ficção no documentário articula-se, nos dias de hoje, através da conceção de *fronteiras permeáveis*.

Para além dos registos epistémicos e hermenêutico, o registo ético também marca o documentário – o valor é, em todos eles, a verdade. O registo ético informa muitos debates, em referência a valor da liberdade artística (de que o reverso é a instrumentalização). Exemplos de filmes que foram objeto de ampla discussão axiológica: *Louisiana Story*, de Flaherty, ou *Olympia*, de Leni Riefensthal. O primeiro, encomendado por uma empresa petrolífera, representa de forma idílica o impacto da instalação de uma petrolífera na região; o segundo, encomenda do Ministro da Propaganda nazi (Barkhausen, 1974), que documenta os Jogos Olímpicos de Berlim de 1938 e é estudado como exemplo da estética fascista.

Brian Winston, autor de referência nos estudos de documentário, reflete sobre a importância do universalismo para o cinema de documentário. O autor situa este gênero cinematográfico no centro desta tensão entre particular, o relato sobre um evento ou uma pessoa, e universal, o significado social desse relato. A sinédoque é uma condição crítica do documentário, diz Winston, para se afirmar como relevante: “parts need to stand for whole classes if a claim of *social relevance* is to be sustained” (Winston, 2001, p. 134).

Se fosse a proposta deste trabalho analisar a produção discursiva sobre o documentário, haveria muito material para interpretação axiológica, fosse no campo artístico, acadêmico ou político. Ora são também estas questões que alimentam as discussões de natureza classificatória, a demarcação documentário/jornalismo, documentário/propaganda, documentário/video art, e tantas outras, para além daquela mais relevante aqui (por ter presença no corpus de textos que iremos analisar): documentário/ficção.

### **1.3.3. Problematização do objeto**

Mas a reflexão sobre as categorias, quando assente apenas em critérios formalistas, alerta Paul DiMaggio, corre o risco de naturalização, ao reforçar a ideia de que os critérios lógicos de construção das categorias são propriedades dos sujeitos categorizados. O alerta é válido para a classificação de gêneros artísticos: “Efforts of humanists to define genre in terms of form or content similarities represent attempts to impose normative order on systems of classification that are socially constructed. I use genre to refer to sets of artworks *classified together on the basis of perceived similarities*” (1987, p. 441, itálico nosso).

DiMaggio propõe que consideremos o papel das políticas públicas culturais nos processos de classificação artística. Por diferentes necessidades do sistema burocrático, as organizações do Estado operam um tipo de classificação administrativa, entendida enquanto destriça entre o que é e o que não é arte, ou enquanto hierarquização de valor social, participando no que o autor designa por sistemas de classificação artística. A tese, como parte da explicação, parece-nos pouco contestável. As instituições, sob a forma de normas legais e de organizações do Estado, participam desses processos.

A questão, parece-nos, é que é não é útil omitir a participação que os indivíduos têm nessas classificações. É por isso que atribuíamos importância central ao conceito de *articulação* (Joas, 2002). Para Joas, trata-se de geração de nova linguagem para dar forma às experiências que não são traduzíveis com a linguagem já familiar. A articulação é uma experiência diária, a fixação comunicativa de novos sentidos que decorre situações de hiato ou vazio, a “concretização criativa de valores”. Não é concretamente nos termos em que nos apropriamos dela, mas parece-nos que a

nossa proposta de investigação tem como suportar a leitura que fazemos. Diz Joas que os indivíduos articulam sentidos para preencher um vazio. Entre as normas e a sua aplicação existe esse vazio. Que princípios acionam os indivíduos para o preencher? Não queremos com isto dizer que pretendemos analisar a articulação entre valores e normas, mas sim entre instituições e indivíduos, por referência aos valores, mas no plano sociocultural. Em causa está o fluxo entre normatividade e agência: “There is a relationship of neither superordination nor subordination, but rather one of complementariness.” (Joas, 2000, p. 173). Na relação de forças entre componentes do sistema sociocultural – em particular, organizações sociais e indivíduos – quando estes são diretamente solicitados a articular as normas, o que tem mais peso?

Parece-nos possível uma análise cultural que incida sobre as instituições e sobre os indivíduos em relação com essas instituições, como aqui pretendemos fazer. Ou seja, apesar de estarmos no plano da ordem social, o enfoque é cultural. Entre as múltiplas abordagens possíveis para explicar a relação entre instituições sociais e indivíduos, a nossa análise dessa relação é pela dimensão axiológica, para tentar compreender o sentido que é investido pelos indivíduos sobre os seus objetos de avaliação, num contexto em que as normas têm um lugar estrutural – ou seja, conhecer a criatividade da ação (a partir dos princípios internalizados) num espaço social de constrangimento (pela codificação externa das normas):

In the social science literature a standard distinction is made between formal and informal rules. Formal rules are found in sacred books, legal codes, handbooks of rules and regulations, or in the design of organizations or technologies. Informal rules, in contrast, are generated and reproduced in ongoing interactions – they appear more spontaneous, although they may be underwritten by iron conduct codes. The extent to which the formal and informal rule systems diverge or contradict one another varies. Numerous organizational studies have revealed that official, formal rules are seldom those that operate in practice (Burns and Flam 1987). More often than not, the informal unwritten rules not only contradict formal rules but take precedence over them, governing organizational life. (Burns e Machado, 2014, p. 3)

Em contexto de avaliação formal, com regras objetivadas, e realizado em duas fases, a avaliação individual e a avaliação colegial, conjugam-se três dimensões estruturantes nos processos de valorização: institucional (observável através das normas); subjetiva (observável na avaliação individual prévia à realizada em colégio) e internacional (observável na interação comunicativa das reuniões de júri). Uma vez que neste trabalho não se observa a ação (debate entre avaliadores) não é possível destrinçar os sentidos construídos na interação comunicativa dos sentidos subjetivos mobilizados individualmente pelos atores.

Assim, pretende-se conhecer os princípios subjacentes à avaliação dos projetos artísticos, em dois níveis. No primeiro, aqueles princípios que se encontram objetivados em normas (dimensão institucional) e que correspondem ao que, na sociologia parsoniana, são as *balizas normativas* que regulam a criatividade dos atores (o princípio constrangedor eventualmente com mecanismo de reforço coercivo). No segundo, os princípios mobilizados como relevantes pelo conjunto dos avaliadores (observáveis no produto das avaliações), considerando que o sentido produzido pelos atores não é completamente dedutível da ordem institucional (que fornece apenas balizas normativas com algum grau de indeterminação). Por fim, pretende-se contrastá-los e procurar relações entre os dois.

Em resposta a estes objetivos, o modelo de análise organiza-se em torno de três eixos de interrogação:

- a) Os valores, a latitude e variabilidade de significados que comportam, as sistematicidades e incoerências que apresentam entre si (o stock de valores acionados)
- b) As relações entre indivíduos e normas (a força das normas sobre os indivíduos e a força transformadora dos indivíduos sobre as normas)
- c) A expressão categorizante das avaliações, ou seja, a passagem de uma lógica de apreciação contínua (projetos de documentário melhores ou piores) para uma lógica discreta que serve a demarcação social entre o que é arte e o que não o é.

A primeira dimensão de análise será informada pelos diversos contributos sobre princípios de valorização artística trabalhados no capítulo de discussão teórica: o trabalho mais especializado de Nathalie Heinich, a teoria da justificação de Boltanski e Thévenot, e todos os contributos filosóficos que dão conta da historicidade associada aos diferentes registos de valores. Importa igualmente referir a chamada de atenção para a dimensão moral da avaliação contida na análise de Guetzkow, Lamont e Mallard (2004).

Para a segunda dimensão de análise, são relevantes as problematizações de Heinich, Boltanski e Archer associadas ao pluralismo axiológico e às contradições a ele associadas na ordem institucional – as condições de fragilização da estabilidade sociocultural (Archer, 1996: xviii). E a noção de criatividade, pois é aqui que vamos interrogar: em que medida as justificações exprimem a adequação dos atores ao contexto normativo, ou seja, o desempenho do seu papel social? E em que medida estes avaliadores articulam novos sentidos, sujeitos acionando os seus recursos axiológicos criativamente?

A terceira dimensão tem um alcance mais circunscrito e é informada pelas conclusões de Heinich sobre estilos de enunciação, nos seus trabalhos empíricos, e no trabalho de DiMaggio sobre classificação artística, ainda que neste caso mais remota por se tratar de um tipo distinto de análise, na linha da sociologia crítica.

Quanto a Alexander, há uma ressalva que cumpre fazer no confronto com a nossa opção de observável empírico. O autor argumenta que documentos políticos (“policy documents”), podendo ser material de análise (como qualquer registo escrito de discurso), não têm o valor dos textos que servem para comunicação de massas (Alexander & Larsen, 2014, p. 78). O “programa forte” dá preferência ao discurso que, ao longo de um período de tempo, tem relação com uma audiência alargada e é reconstruído levando em consideração a resposta desta. Mas tendo em conta a nossa problemática, parece-nos igualmente relevante conhecer as representações produzidas na esfera político-burocrática por indivíduos especializados e manter a interrogação se também nela é possível identificar princípios binários (ou será que estes emergem mais facilmente da representação mediática, manifestando não só o seu poder invisível sobre os atores, mas também lógicas polarizantes da comunicação social?).

#### **1.3.4. Opções metodológicas**

Para dar visibilidade aos princípios subjacentes à ação dos avaliadores, a estratégia metodológica adotada será a análise compreensiva das fundamentações produzidas no âmbito dos concursos do instituto do Estado português a que incumbe a atribuição de apoio financeiro à criação de cinema, o ICA.

Seguindo uma escala gradativa de organização dos observáveis, partindo do nível macrossociológico, daremos atenção a dois tipos de textos.

1. os textos normativos, para caracterizar o sistema de normas neles inscritos e os princípios subjacentes:
  - 1.1. o enquadramento normativo internacional - uma primeira análise com um propósito mais descritivo dos princípios institucionalizados no plano internacional, que serve sobretudo para dar contexto à análise que incide no plano nacional. Nesta contextualização teremos já atenção à relação das normas com as categorias axiológicas (valores e registos de valores) sistematizadas nos subcapítulos de discussão teórica, ainda que o aprofundamento desse tipo de análise vá ter lugar mais à frente, incidindo nas justificações produzidas pelos avaliadores.
  - 1.2. a produção legislativa nacional desde a criação do primeiro mecanismo público de apoio à criação cinematográfica, em 1948, até aos atuais regulamentos específicos dos programas de apoio à criação cinematográfica, que enunciam as regras aplicáveis a cada um, em particular os critérios de avaliação dos projetos.
2. as avaliações realizadas pelos júris – pontuações e respetivas justificações – acerca do critério relativo à “qualidade e potencial artístico e cultural do projeto” (critério A), no programa de apoio à produção de documentários.

### 1.3.5. Construção da taxonomia de referência e procedimentos de análise

Para a construção da grelha de análise de conteúdo, as categorias de valores criadas corresponderam assim, numa primeira fase, aos critérios e parâmetros de avaliação previstos no regulamento: o critério qualidade e potencial artístico e cultural do projeto, desdobrado nos parâmetros originalidade; relevância; consistência; exequibilidade e potencial de circulação. Abaixo apresenta-se a formulação precisa de cada um, nas três versões do regulamento que vigoraram no período analisado. Na alteração que teve lugar em 2014, foi adicionado o critério “potencial de circulação da obra projetada”; em 2015, o novo subcritério tem por objeto o “trabalho de pesquisa e/ou investigação efetuado”.

#### **Evolução da moldura regulamentar**

No período analisado, entre 2007 e 2016, vigoraram três versões do regulamento. As alterações vieram adicionar dois novos parâmetros de avaliação e ampliar o âmbito de dois parâmetros.

##### *1ª versão, até 2013 (inclusive)*

Qualidade e potencial artístico e cultural do projeto:

- Relevância e originalidade do tema;
- Consistência do tratamento cinematográfico e sua adequação à proposta estética;
- Consistência e exequibilidade de produção do projeto.

##### *1ª alteração (2014)*

Qualidade e potencial artístico e cultural do projeto:

- Relevância e originalidade do tema **e/ou da respetiva abordagem;**
- Consistência do tratamento cinematográfico e sua adequação à proposta estética;
- Consistência e exequibilidade de produção do projeto;
- **Potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais.**

##### *2ª alteração (2015)*

Qualidade e potencial artístico e cultural do projeto:

- Relevância e originalidade do tema e/ou da respetiva abordagem;
- **Trabalho de pesquisa e/ou investigação efetuado;**
- Consistência do tratamento cinematográfico e sua adequação á proposta estética;
- Consistência e exequibilidade de produção do projeto;
- Potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais, **difusão televisiva e outros.**

No período analisado, vigoraram três versões do regulamento, fruto de duas alterações ocorridas nesse intervalo: na alteração que teve lugar em 2014, foi adicionado o critério “potencial de circulação da obra projetada”; em 2015, o novo subcritério tem por objeto o “trabalho de pesquisa e/ou investigação efetuado”.

A grelha de análise foi construída a dois tempos: começámos com uma grelha inicial que serviria para segmentar as unidades de análise, em que aos critérios e subcritérios presentes no regulamento se conferiu o estatuto analítico de referentes normativos. As categorias desta grelha foram assim formuladas em tradução direta dos subcritérios em que se desdobra o critério de avaliação “qualidade e potencial artístico”: originalidade, relevância, consistência, exequibilidade, pesquisa e potencial de circulação.

A tabela seguinte sintetiza os referentes normativos (critério e subcritérios) e as propriedades da obra sobre as quais incidem.

*Tabela 3: Critérios, subcritérios e propriedades da obra*

<b>Norma</b>	<b>Dimensão/propriedade a que se refere</b>
Qualidade e potencial artístico e cultural	projeto (geral)
Relevância	tema;
Originalidade	tema e/ou respetiva abordagem (2014)
Consistência	tratamento cinematográfico/proposta estética
Exequibilidade	produção do projeto
Potencial de circulação (2014)	obra projetada
Trabalho de pesquisa e/ou investigação efetuado (2015)	pesquisa

2) Concluído o primeiro estágio da análise de conteúdo, procedeu-se ao tratamento fino destas categorias, que resultou do confronto do material, já sujeito à primeira codificação, com a taxonomia alargada de valores que havia resultado ancorada da revisão de literatura.

Assim se, por um lado, a grelha é uma ferramenta de organização do material, também evoluiu à medida que este vai indicando a relevância de novas categorias. Assim, a segunda grelha ramificada em dois níveis, que reflete um repertório de princípios de avaliação disponíveis, é não só estruturalmente mais complexa como também mais completa – inclui outros princípios de avaliação para além dos previstos nos regulamentos.

Tabela 4: Taxonomia de princípios de avaliação

<b>Norma / Valor</b>	<b>Crítérios</b>
<b>Consistência</b>	(Qualidade da adequação ideias /forma)
Pesquisa	conhecimento do objeto, clareza, rigor, desenvolvimento expositivo, suporte documental
Dramaticidade	Humor, catarse, intensidade emocional, ritmo
<b>Relevância</b>	(Importância, pertinência)
Universalismo	Articulação local/global; história particular/alcance geral
Notoriedade	Protagonistas
Património /Memória	Eventos, biografias
Atualidade	Contemporaneidade do tema, urgência do filme (risco de desaparecimento do objeto ou intervenientes)
Transcendência	Propriedades espirituais
<b>Originalidade</b>	(Inovação substantiva e formal, arrojo)
Inventividade	Novas ideias (orientação temática)
Imaginação	Inovação de forma (orientação estética)
Hibridismo	Elementos ficcionais
<b>Exequibilidade</b>	Acessibilidade do objeto, orçamento, parcerias
<b>Circulação</b>	Salas de cinema, festivais, televisão, outros meios de divulgação da obra
<b>Conhecimento</b>	Complexidade da abordagem, diversidade de perspetivas sobre o tema, profundidade no tratamento do objeto, diálogos disciplinares, reflexividade, análise, compreensão, esclarecimento sobre o tema
<b>Singularidade autoral</b>	Autorreferência, proximidade ao objeto, percurso de trabalho anterior, virtudes morais
<b>Ética</b>	Engajamento social ou político, controvérsia do tema
<b>Qualidade estética</b>	Referências artísticas, propriedades sensoriais (imagem, som,
<b>Feio</b>	Insólito, desfiguração, desarmonia

### 1.3.6. Caracterização do corpus

O recorte de dez anos em que incide a análise encontra vários fundamentos. Em primeiro lugar, 2007 inaugura um ciclo quanto aos procedimentos de avaliação (reestruturação orgânica, criação do ICA, novos regulamentos que se mantiveram vigentes em todo o período todo analisado). As avaliações decorreram num período estável, abrangido por um mesmo quadro normativo e regulamentar. Apesar disso, as condições contextuais refletiram-se como fator de instabilidade: em 2012 não houve abertura de concursos para apoio financeiro à produção, no contexto de intervenção externa, sendo este apelidado pelo setor como “o ano zero”. Cientes de que os momentos de crise, como



descontinuidades agudas da ordem social que podem abrir brechas na realidade que, em circunstâncias mais típicas, se dá a conhecer de forma ordenada, consideramos que esta característica descontínua poderá funcionar como possível fator de contraste na análise das justificações.

O período de análise de dez anos é suficientemente longo para resultar num corpus extenso e diversificado, logo qualitativamente mais rico, pois tem impressas as variações associadas às rotações e alterações na composição dos painéis de avaliação.

Assim, no período de dez anos compreendido na análise, houve lugar a 15 concursos correspondentes a nove anos em que foram abertos concursos, com a seguinte distribuição: entre 2007 e 2013 tiveram lugar dois concursos por ano, passando a um concurso entre 2014 e 2016. Cada concurso corresponde a um processo de avaliação autónomo (mesmo no caso dos anos em que houve duas chamadas) ainda que com elementos comuns (alguns projetos foram apresentados em vários concursos, e os membros do júri também apresentam alguma regularidade).

Foi analisado um corpus composto por 927 unidades – os textos de fundamentações produzidas em relação ao critério de avaliação designado por “qualidade e potencial artístico e cultural do projeto”, referentes aos mesmos 927 projetos submetidos a avaliação nos 15 concursos.

Estas 927 candidaturas não correspondem a 927 projetos diferentes. Foi possível apercebermos que alguns projetos concorrem sucessivamente, ao longo de dois ou mais anos e, em relação com esse facto, apercebemo-nos do carácter iterativo de alguns textos, entre si muitos semelhantes. Ponderou-se se o corpus deveria ser editado, pelo risco de distorção. No entanto, optámos por não tomar esse dado em consideração. Antes de mais, porque basta alguma alteração nos elementos de que dispúnhamos e que permitiram identificar os projetos para dificultar esta identificação. Um projeto pode ser substantivamente igual a outro apresentado anteriormente, mas haver alterações no título ou mesmo no nome do proponente (por exemplo, ser apresentado pelo realizador num concurso e pelo produtor noutra). Por outro lado, um mesmo projeto pode mudar, por vezes muito visivelmente, entre concursos, refletindo o amadurecimento da proposta inicialmente apresentada.

Uma vez que a dimensão quantitativa da nossa análise é muito secundarizada face à exploração qualitativa, entendemos tratar essas ocorrências como uma propriedade do corpus, o que acabou por se confirmar como uma boa opção, já que estas iterações têm muito pouca expressão face à diversidade discursiva que caracteriza o corpus.

A anonimização foi a única operação de processamento dos textos originais, pela eliminação de referências a nomes de pessoas, autores ou descrições muito específicas.

### 1.3.7. Análise qualitativa

A análise combinou vários protocolos de interrogação do material. Um primeiro que consistiu na aplicação da grelha, e um segundo momento de hermenêutica do discurso, em que se procurou mergulhar nas teias de sentido. Antes de mais, a análise da dimensão substantiva das fundamentações: que propriedades do projeto se qualifica e através de que princípio?

O protocolo seguiu a linha dos procedimentos interpretativos de Heinich por etapas: identificar os segmentos de texto correspondentes aos critérios, o grau mais diretamente observável da pirâmide axiológica porque explicita a qualificação de propriedades do objeto. Daí faz-se a passagem ao atributo valorizado. Por exemplo, identificada um critério como a estruturação da narrativa, exercício de inferência sobre o sentido da sua explicitação pelos avaliadores. Suponhamos que, no exemplo, os avaliadores qualificam a narrativa como bem estruturada e clara, acrescentando que isso permite ao espetador compreender melhor um problema. Qual o princípio de valorização? No exemplo concreto, será o valor do conhecimento. Assim, foi feita a atribuição de sentidos possíveis a cada um dos critérios de avaliação, a partir dos enunciados produzidos pelos avaliadores, procurando agrupamentos por afinidades de sentido.

Associados à análise, identificámos vários desafios interdependentes. Desde logo, existe o desafio da diversidade de estilos enunciativos, o que significa que as características do discurso também têm de ser tidas em conta. Procurámos caracterizar os estilos enunciativos, que se organizam ao longo de um continuum entre um polo descritivo (“o projeto incide sobre uma família”) e um polo prescritivo (“merecia outra abordagem”), e com atenção a um tipo especial de enunciados categorizantes (“mais se assemelha a um produto televisivo do que a uma obra cinematográfica”). Se alguns enunciados são genéricos e nesse sentido explícitos, apresentam um léxico pobre e colado à enunciação normativa (“é original”; “é consistente”; “é exequível”; “tem potencial de circulação”), nos enunciados descritivos, o princípio de valorização é implícito e faltam elementos que permitam uma inferência segura. Por vezes, pura e simplesmente falta clareza a certos enunciados. Noutros casos, a dúvida pode pôr-se quanto à hierarquia das várias orações de uma frase – quando são omissas as conjunções que definem a relação entre umas e outras, como podemos interpretar se determinado segmento funciona como critério de um outro, ou se deve ser lido com maior autonomia? Ou seja, como identificar as unidades elementares?

O desafio do autotelismo: o que numa justificação é um princípio autotélico pode noutras ocupar uma posição diferente, como meio e não como fim último, sendo num caso uma coisa valorizada e noutra um princípio de avaliação. Mas este encadeamento pode ter vários níveis, não é fixo. Na nossa análise, conseguimos identificar o princípio implícito, até em dois níveis. Mas a dada altura, em certas justificações (também por via do estilo enunciativo), o salto para tratar um princípio de avaliação como imperativo categórico é pouco seguro. Na relação entre normas e valores,

sobretudo em relação à originalidade, essa linha de fronteira não é objetivamente discernível. A estratégia que aqui adotámos foi seguir a pista dos níveis de investimento argumentativo e da criatividade semântica. Por exemplo, considerar que uma justificação enfática, em que o enunciador (avaliadores) se faz mais visível (quando por exemplo, ainda que raras vezes, utiliza adjetivação forte e com uma carga moral), pode indiciar uma vinculação mais interna ao princípio mobilizado nessa operação avaliativa.

O desafio da flutuação do registo axiológico: este desafio prende-se com a relação da grelha com um corpus de sentidos voláteis. A premissa (que na análise confirmámos ser certa) de que um princípio de avaliação pode ter associação a mais do que um registo de valor – por exemplo, a dramaticidade pode associar-se a um registo ético ou estético. Ou noutro caso, as qualidades plásticas podem ser valorizadas como fator de originalidade ou, noutras justificações, a avaliação ser apenas estética.

Esta baixa sistematicidade, no plano lógico, do stock plural de registos, associada no plano discursivo às variações de utilização da linguagem, são propriedades do objeto que se coadunam mal com uma grelha analítica fechada e hierarquizada. A metáfora não é a matrioska mas as moléculas, sendo os princípios átomos móveis que ora se combinam de uma forma, ora de outra.

No final desta fase de análise, conseguiu-se sistematizar o material, mas com a consciência de que sob o valor de face se escondiam ainda vários sentidos. Só com a análise hermenêutica (capítulo 5) se avançou num nível mais profundo de leitura. Através do exercício de reescrita, de investigação de sinónimos, analisando a justificação na sua unidade, reconstituindo ligações entre segmentos, comparando uns enunciados com outros do mesmo concurso, para clarificar o sentido de uma certa palavra... Estas operações foram acompanhando a redação desta tese, o que justifica o recurso a muitos exemplos e por vezes algum risco de redundância.

Foi nesta etapa hermenêutica que, em referência à abordagem que Guetzkow, Lamont e Mallard (2004) puseram em prática para compreender os sentidos atribuídos ao valor da originalidade em diversas disciplinas das humanidades e das ciências sociais,<sup>19</sup> nos mantivemos alerta para a possibilidade de identificar se, sob a aparência de princípios de substantivos de avaliação, estariam também a operar princípios morais.

---

<sup>19</sup> À semelhança dessa análise, o objeto de avaliação aqui em causa não é uma obra existente mas antes o seu projeto (cinematográfico neste caso), ou seja, as ideias do autor sobre um filme a produzir futuramente, concretizadas num conjunto de documentos que compõem o dossier de candidatura: sinopse, nota de intenções, tratamento cinematográfico. Trata-se assim de um contexto de avaliação em que não é a obra materializada que está em apreciação, mas o seu projeto e o que este permite, no olhar dos avaliadores, antecipar acerca da obra futura.



## Enquadramento e Análise

### 2.1. Notas para a análise da intervenção do Estado na cultura

Num texto de contributo para uma classificação sociológica das políticas culturais, Augusto Santos Silva enuncia uma hipótese relevante para este trabalho: mais do que noutras áreas de soberania, como as da economia e finanças ou das políticas sociais, as orientações das políticas públicas no domínio cultural serão menos condicionadas por questões ideológicas e mais pelas “tradições históricas e nacionais dos Estados” (2003, p. 11). Nesse sentido, Santos Silva sugere que a análise das tradições nacionais deverá ter precedência “sobre a análise das clivagens ideológicas ou culturais” (2003, p. 12), ainda que estas tenham relevância explicativa, associada à dicotomia entre esquerda e direita nascida da Revolução Francesa.

Mas é na procura de regularidades entre tradições nacionais que se pode chegar aos paradigmas que dão forma a modelos supranacionais. Nestes, Santos Silva identifica o modelo europeu-continental, em que a inspiração francesa é dominante, e o modelo anglo-saxónico. Dubois distingue-os por uma perspetiva organizacional segundo a qual, através de uma arquitetura de serviços mais ou menos centralizada, segundo o autor, traduz concepções de intervencionismo mais direto ou mais difuso:

The ‘architect state’ relies on centralized ministries. In this case, a specific department for culture within the national government concentrates a predominant part of the financial, political, informational, and symbolic resources for cultural policy making. Such a department asserts the role of the state in culture and is the main center for institutional and symbolic power in this domain. This type of interventionist state involvement characterizes France, while most governments adopt a less directly activist role. The latter represents the ideal type of the ‘patron state,’ dispensing funds through quasi-independent institutions. The Arts Councils in Great Britain exemplifies a public body which operates at ‘arm’s length,’ i.e., in relation with the national government but outside its departmental internal structure. This is supposed to protect from a possible excessive political leadership. (Dubois, 2013, p. 464)

No caso português, diz Santos Silva, o modelo francês tem sido a principal referência no debate sobre as políticas culturais e no processo de formação daquelas; esta afinidade não esconde, porém, a crescente influência do modelo anglo-saxónico. Por outro lado, é importante notar que, em resultado do processo de globalização, as atuais tendências não permitem ignorar a possibilidade de

que paradigmas transnacionais como os que acabámos de analisar possam vir a assumir uma influência dominante sobre a definição das políticas culturais.

Ressalvando que as políticas culturais nacionais não podem porém ser vistas como resultado de uma determinação substantiva, o autor desenvolve o argumento na linha de Bourdieu, convocando a noção de campo e a ideia de disputas de poder entre atores para colocar as políticas em contexto: “As marcas que balizam o território em que se movem os atores culturais e que são constituídas e reconstituídas continuamente pelo seu jogo de forças têm um papel de relevo na determinação substantiva e no posicionamento relativo das políticas culturais. Isto é, a identidade e a diversidade destas não é pensável fora do campo cultural, entendido como sistema de relações entre lugares, recursos e sujeitos, dotado de autonomia estrutural” (Santos Silva, 2003, p. 11).

Porém, é certo também que *autonomia* e *relativa* são termos que andam a par, num jogo de forças com geometrias variáveis. No caso português, uma geometria caracterizada pela “permanência de um figurino centralizador estatal, seja na vertente da posse do equipamento estruturante, seja na das iniciativas diretas (o Estado como o principal promotor de iniciativas culturais e artísticas) e indiretas (o Estado como o principal financiador e parceiro)” (Santos, 2003, p. 83).

## **2.2. Princípios consagrados no contexto internacional**

O quadro que importa traçar, para esta análise, é o dos princípios consagrados pelas instituições internacionais na segunda metade do século XX que contribuem para configurar a relação entre o Estado português e o campo da produção cinematográfica. São três as organizações transnacionais que importa caracterizar: Conselho da Europa, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e União Europeia.

O documento fundador dos conceitos e princípios atuais é a Convenção Cultural Europeia (1954), de iniciativa do Conselho da Europa. Aí se afirma que, face ao objetivo do Conselho da Europa de “alcançar uma maior união entre os seus membros, a fim de, nomeadamente, salvaguardar e promover os ideais e princípios que constituem o seu património comum” (valor de coesão, registo cívico) e que é relevante “prosseguir uma política de ação comum destinada a salvaguardar e encorajar o desenvolvimento da cultura europeia”. Assim, definia-se como objetivo da Convenção, a promoção do “estudo das línguas, da história e da civilização dos outros, e da civilização comum a todos”.

No campo da criação cinematográfica em concreto, o Conselho institui em 1989 o programa de apoio financeiro Eurimages<sup>20</sup>, destinado a estimular a coprodução, distribuição e exibição de cinematografias europeias. É também da iniciativa desta organização o primeiro documento criado para regular a coprodução de obras cinematográficas na Europa, a Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica (1992), e a Convenção Europeia para a Proteção do Património Audiovisual (2001). Esta, aos princípios já consagrados nos outros textos, acrescenta “o material composto por imagens em movimento como parte integrante do património cultural europeu”, devendo os Estados “assegurar a sua salvaguarda e proteção para a posteridade” (perenidade, em registo ético). Considera ainda este material “uma forma de expressão cultural que reflete a sociedade contemporânea e que é um excelente meio de registo dos acontecimentos quotidianos, base da nossa história e reflexo da nossa civilização” - o valor associado é a autenticidade (de uma cultura); o registo é de pureza, em regime de comunidade. As medidas assentes nesta Convenção são corolários de uma medida central, a obrigação de depósito legal das obras, com o fim de *preservação* do património.

Em 2005, é aprovada a *Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade*, onde se afirma “a necessidade de colocar a pessoa e os valores humanos no centro de um conceito alargado e interdisciplinar de património cultural” (valor da universalidade, no registo cívico); afirma-se igualmente “o valor e as potencialidades de um património cultural bem gerido, enquanto fonte de desenvolvimento sustentável e de qualidade de vida numa sociedade em constante evolução” (industrial, económico, cívico).

Outro documento essencial para se compreender a evolução dos conceitos no plano internacional é o tratado de iniciativa da UNESCO, assinado em 1954 no rescaldo da Segunda Guerra Mundial – a *Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado*, conhecida como *Convenção de Haia*. Aí se fixa o princípio de proteção da “propriedade cultural”, definida como “bens móveis ou imóveis de grande importância para o património cultural de todos os povos, como monumentos arquitetónicos, artísticos ou históricos, religiosos ou seculares; sítios arqueológicos; grupos de edifícios que, no seu conjunto, são de interesse histórico ou artístico; obras de arte; manuscritos, livros e outros objetos de interesse artístico, histórico ou arqueológico; bem como coleções científicas e coleções importantes de livros ou arquivos ou de reproduções da propriedade definida acima”. A definição abrange museus, bibliotecas, arquivos – ou seja, edifícios cujo propósito seja o de preservar ou exibir propriedade cultural móvel – e conjuntos de monumentos.

---

<sup>20</sup> Eurimages é o fundo do Conselho da Europa destinado à promoção de uma indústria cinematográfica europeia, através do apoio às áreas de co-produção, distribuição e exibição de obras cinematográficas europeias. O fundo é composto actualmente por 39 Estados membros e Canadá como membro associado. (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/about>)

Este entendimento materialista do património cultural prolonga-se até à assinatura de novo tratado, em 1972, a *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural*. Nessa altura, além do alargamento do âmbito de proteção ao património natural, o conceito de património cultural material não se altera profundamente – inclui monumentos (“obras arquitetónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excecional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência”), conjuntos e locais de interesse”). Desde tratado, é aos princípios enquadradores que nos importa dar atenção. Consta-se a ameaça de destruição em resultado da ação humana e, assim, a preservação do património, que no anterior tratado tinha como objetivo preparar para futuros conflitos armados, passa a dever ser uma preocupação permanente dos Estados, que devem implementar medidas e atuar para a proteger e conservar. No texto, equivale-se a “degradação ou o desaparecimento de bens do património cultural” ao “empobrecimento efetivo do património de todos os povos do mundo” e enquadra-se este tratado na missão fundadora da UNESCO de “ajuda à conservação, progresso e difusão do saber”. O primeiro sentido de património é então relacionado com *conhecimento*, enquadrada a ação de proteção pelo princípio de preservação.

Prosseguindo, a proteção do património é justificada pela “importância que constitui, para todos os povos do mundo, a salvaguarda de tais bens, únicos e insubstituíveis, qualquer que seja o povo a que pertençam”. Desta passagem extraímos então dois importantes atributos do património, a singularidade e a insubstituibilidade. Esta afirmação da insubstituibilidade dos bens culturais sugere uma leitura à luz do conceito de objetos-pessoa (Heinich): as *coisas* são tratadas em regime de singularidade adquirem estatuto de pessoa, sendo objeto de formas de atribuição de valor não económicas (como as obras de arte). Deste tratado, resulta a obrigação dos estados de “assegurar a identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras”. É então equacionada a transmissão patrimonial, que radica numa conceção filosófica do elo perpétuo da humanidade, ou seja, uma fraternidade não só no espaço como no tempo. Os valores são a *perenidade* e a *responsabilidade (cívico)*. O princípio da preservação não é o valor último, compreende-se agora o princípio que ele serve.

Na progressiva mutação do conceito, a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* (1989) expande a noção de património à língua e a outras manifestações culturais imateriais: “A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas sobre a tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos, e reconhecidas como respondendo às expectativas da comunidade enquanto expressão da sua identidade cultural e social, das suas normas e valores transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes.” A tradição,



como bem abstrato valorizado, tem subjacente princípios do regime doméstico (na aceção de Boltanski e Thévenot), e está associada ao regime de comunidade (Heinich).

A evolução das “tradições orais” para a “diversidade cultural” ocorre em 2001 com a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Nesse texto, define-se cultura “como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” – de novo a definição de cultura associada ao valor da autenticidade, no regime de pureza. Diversidade cultural significa o património *comum* da humanidade, ou seja, o princípio do universalismo com uma configuração pluralista. É com base nesta Declaração que é firmado um novo tratado, a *Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais* (2005). A base de princípios explicitada é ela própria plural: afirma-se a diversidade cultural como “característica definidora da humanidade”, condição de “um mundo rico e variado” e do “aumento do leque de escolhas”, fonte de “desenvolvimento sustentável para comunidades, povos e nações”. O princípio da diversidade cultural é associado aos da “democracia, tolerância, justiça social e respeito mútuo entre povos e culturas”, à “paz e segurança a nível local, nacional e internacional” e à “realização plena de direitos humanos e liberdades fundamentais”. Este é o registo *cívico* da diversidade cultural. Também em relação com este registo, mais à frente, reconhece-se a importância da cultura para a coesão social, em geral, e para a melhoria da condição social das mulheres, em particular.

Noutra dimensão, destaca-se a importância de “incorporar a cultura como elemento estratégico de políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais e de cooperação internacional para o desenvolvimento”. Destaca-se a diversidade de formas culturais no espaço e no tempo, materializada em “identidades e expressões culturais dos povos e sociedades” únicas e plurais e a importância do conhecimento tradicional como fonte de riqueza material e intangível, salientando o “contributo para o desenvolvimento sustentável” dos “sistemas e conhecimentos dos povos indígenas”. Só contextualizando esta afirmação à luz do conceito de desenvolvimento da UNESCO se consegue compreender melhor a sua relação a registos axiológicos. Recuperando o texto da Declaração Universal, nele se define desenvolvimento “não somente em termos de crescimento económico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória”. A relação entre cultura e desenvolvimento é assim, neste contexto, informada por múltiplos registos axiológicos.

O compromisso entre registo *cívico* e o económico está presente na relação com a ideia de progresso e na qualificação feita dos processos de globalização como simultaneamente facilitadores de trocas culturais e desafios à diversidade cultural, em virtude do desequilíbrio de forças entre países pobres e ricos.

Por fim, a Convenção acrescenta um elemento relevante relacionado com a materialização do conceito de diversidade cultural, ao especificar que o mandato da UNESCO se consubstancia na proteção da livre circulação de ideias sob as formas de texto ou imagem.

Vejamos agora os princípios que informam as políticas da União Europeia. O Tratado de Maastricht (1993) altera o Tratado de Roma, acordo constitutivo da Comunidade Económica Europeia, para instituir a Comunidade Europeia. Nele se consagra pela primeira vez, no projeto europeu, o princípio da diversidade cultural e linguística e se alarga o seu âmbito de atuação à criação artística, em particular ao audiovisual: “A Comunidade contribuirá para o desenvolvimento de uma educação de qualidade, incentivando a cooperação entre Estados-membros e, se necessário, apoiando e completando a sua ação, respeitando integralmente a responsabilidade dos Estados-membros pelo conteúdo do ensino e pela organização do sistema educativo, bem como a sua diversidade cultural e linguística”. Neste texto articula-se a intervenção a duas escalas: nacional e regional, terreno da diversidade cultural e linguística materializada nas culturas dos Estados-membros, e a escala transnacional, na qual se pretende “[pôr] em evidência o património cultural comum”. Em concreto, declara-se como objetivo da atuação comunitária “incentivar a cooperação entre Estados-membros e, se necessário, apoiar e completar a sua ação [no domínio da] criação artística e literária, incluindo o sector audiovisual”. É aditada ao Tratado de Roma uma cláusula que declara que “podem ser considerados compatíveis com o mercado comum [...] os auxílios destinados a promover a cultura e a conservação do património, quando não alterem as condições das trocas comerciais e da concorrência na Comunidade num sentido contrário ao interesse comum”.

Neste sentido, os primeiros planos para um projeto de política supranacional de apoio ao cinema datam do final dos anos sessenta e da década seguinte; “The first thoughts about a common European media policy surfaced in the 1960s and 1970s, with the first concrete plans for a European co-production fund being rejected in 1983 by Denmark, Germany and the UK.” (Henning, 2005: 232). Assim, em 1990 é aprovado o primeiro programa MEDIA (acrónimo de “Mesures pour Encourager le Développement de l’Industrie Audiovisuelle”)<sup>21</sup>, cujos principais objetivos eram – e continuam, em grande medida, a ser – estimular a competitividade das indústrias cinematográfica e televisiva europeias e sublinhar a sua importância cultural.

O programa era justificado, na sua fundação, por vários princípios: a importância estratégica do cinema e audiovisual pela importância cultural, ligada ao património comum e à diversidade cultural e linguística (registo cívico e de pureza); o potencial de criação de riqueza e empregos (registo económico e industrial); a forte concorrência extraeuropeia (registo económico). Identifica-se os

---

<sup>21</sup> MEDIA é o principal programa de incentivo ao cinema e audiovisual no espaço da União Europeia. Os apoios dirigem-se às fases anteriores e posteriores à da produção propriamente dita: a montante, o apoio ao desenvolvimento de guiões e à formação de profissionais; a jusante, o apoio à distribuição e à promoção. Apoiava ainda festivais.

objetivos de “contribuir para suprimir os obstáculos que impedem os criadores e industriais de tirar pleno partido da dimensão comunitária” (económico) e a preservação do património (registo de pureza).

Outra medida destinada à proteção dos bens culturais e especificamente do cinema e audiovisual são as quotas mínimas de exibição de filmes europeus, inscritas pela primeira vez na Diretiva Televisão sem Fronteiras, de 1989 (vigora a partir de 1992 e obrigou os Estados-membros à sua transposição para as leis nacionais). O desenvolvimento das políticas culturais europeias e a sua orientação protecionista têm forte influência francesa, quer filosófica quer política. Mas não somente França; é possível reconhecer nos países europeus uma orientação protecionista da atividade cinematográfica, relacionada com as políticas de apoio e com uma rede de mediações – que inclui festivais, imprensa e circuitos de exibição especializada:

The mechanisms and institutions that have perpetuated and protected art cinema as a preferred cultural practice have been remarkably similar across European countries over the last 40 years: a mode of production that is heavily reliant on state subsidies (particularly in Germany and France); a cross-European distribution network built on the marketing of festivals and prizes (Berlin, Venice, Cannes), a mode of exhibition centered on the distinctive arena of the art-house cinema; and, finally, a network of journals and newspapers committed both to the spirit and to the industrial framework of this practice. Crucially, this practice also provides the main reference for European cultural policy-makers, and the defense of an environment in which art cinema, in particular, could survive (Bergfelder, 2005, p. 318).

Estas políticas são objeto de tensões na esfera das relações internacionais, em particular com os Estados Unidos. É apontado como episódio mais expressivo o processo de negociação do acordo de comércio transatlântico (GATT - General Agreement on Tariffs and Trade), pelas disputas em torno da cláusula da “exceção cultural” para obras cinematográficas (e em parte audiovisuais), proposta por França, que tinha como propósito excluir os bens culturais do âmbito do acordo de orientação liberalizadora. O desenrolar das negociações globais conduziu à substituição gradual do conceito de exceção cultural pelo de diversidade cultural, convergindo com a UNESCO.

Só em 2007, no Tratado de Lisboa, é articulado conceito de património europeu, com um aditamento ao preâmbulo do Tratado de Roma de um ponto que afirma o “património cultural, religioso e humanista da Europa, de que emanaram os valores universais que são os direitos invioláveis e inalienáveis da pessoa humana, bem como a liberdade, a democracia, a igualdade e o Estado de direito”. É nesse documento que são fixados os princípios com base nos quais se afirma a existência de uma *identidade europeia*.

Os princípios e orientações do Conselho da Europa e da UNESCO informam as políticas produzidas pelas instituições da União Europeia e todos informam a legislação portuguesa enquanto membro das três organizações e em relação com o princípio da soberania dos Estados.

## **2.3. Evolução do quadro normativo para a atividade cinematográfica em Portugal**

### **2.3.1. No período do Estado Novo**

Em 1948 é criado o primeiro sistema público de apoio à criação cinematográfica.<sup>22</sup> A sua lei fundadora começa por estabelecer que “[a] fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional, e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspetos artístico e cultural, é criado o Fundo Nacional do Cinema”. Segundo Baptista, “[o] que o regime pretendia era, como aliás muitos cinéfilos e intelectuais modernistas que defendiam o cinema como arte, mais adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandear o país nos festivais de cinema estrangeiros. Para apoiar este tipo de filmes, o regime criaria, logo em 1948, o primeiro sistema de apoio à produção cinematográfica” (2009, p. 312). O programa cultural do Estado Novo foi modelado por António Ferro e cunhado a “política do espírito”. Em termos gerais, a política cultural de Ferro definia-se através de uma identidade estética nacionalista inspirada no fascismo italiano, da esteticização das expressões etnográficas e da instrumentalização das vanguardas artísticas pelo regime. Nas suas declarações é bem patente o poder simbólico reconhecido ao cinema:

Compete de facto aos governos orientar superiormente a cinematografia dos seus países, pela consciência do papel que ela representa na vida nacional. Assim, pode dizer-se que em todo o mundo e desde há muitos anos, toda a cinematografia é ‘dirigida’, como agora se diz. Nem é necessário apontar exemplos como o da Alemanha, da Itália, da Rússia... Na própria América do Norte, nos Estados Unidos, o famoso ‘Código Hays’ rege inflexivelmente a produção de filmes, desde o conjunto aos pormenores.<sup>23</sup>

Estas palavras são de 1942 e documentam historicamente a determinação que o poder político chamava a si, em matéria de criação cinematográfica. Assim, na lei de 48, justifica-se a criação do Fundo de apoio à produção do cinema nacional “pela sua função social e educativa, assim como os

---

<sup>22</sup> Lei n.º 2027, de 1948.

<sup>23</sup> “É necessário que o Cinema Português exista e tenha meios para defender a sua existência!”, Animatógrafo. Lisboa, nº 65 (3ª série), 1942, p. 1.

seus aspetos artístico e cultural”. O conceito chave é o de “filme português”, definido quanto ao conteúdo como “representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma coletiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais”. Nestes requisitos, de ordem cultural mais do que artística (em rigor, o “aspeto artístico” aludido no início não encontra depois expressão no texto legal), os valores são do registo puro – modelados em coerência com um projeto político autoritário e nacionalista. A par com estes valores, o universalismo. O regime de qualificação é inteiramente de comunidade; é total a ausência de expressão de valores associados com o regime de singularidade.

Mas face a tal visão heterónoma da criação artística, outras forças sociais atuavam. Já em período marcelista, o papel do mecenato<sup>24</sup> no fortalecimento do campo artístico, atribuindo bolsas de estudo no estrangeiro, ao longo dos anos 60, a vários jovens realizadores que, no regresso, impulsionaram o movimento do Cinema Novo, procurando uma criação cinematográfica alternativa àquela apoiada pelo Fundo e vista como “cinema do regime”, defendendo uma política do autor, em relação próxima com o pensamento francês.

Segue-se, na esfera do Estado, a renovação do quadro normativo em 1971, com uma nova Lei do Cinema Nacional em que se define como competência daquele “fomentar e regular as actividades cinematográficas nacionais como expressão artística, instrumento de cultura e diversão pública”.<sup>25</sup> É então criado o Instituto Português do Cinema, com o propósito primeiro de “incentivar e disciplinar as actividades cinematográficas nas suas modalidades industriais de produção, distribuição e exibição de filmes” (no Decreto que regulamenta o IPC, a incumbência estende-se às “modalidades industriais e comerciais”<sup>26</sup>). Entre outros objetivos, estabelece-se ainda que compete ao IPC “[e]stimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores” e ainda [f]omentar a cultura cinematográfica”.

É clara a deslocação para novos regimes de valores desta lei face à anterior. Por um lado, a invocação dos regimes de valores comercial e industrial. Por outro lado, situa-se o cinema como forma de arte e não só como instrumento de propaganda. Tal deslocação é observável também na abertura ao lugar de um especialista (um crítico de cinema) no Conselho de Cinema, órgão consultivo que já assistia o anterior Fundo e que passará a “pronunciar-se, mediante pareceres fundamentados, sobre as questões de assistência financeira e de prémios e de ordem económica, técnica e artística de interesse geral para as actividades cinematográficas” (ainda que somente com funções consultivas, pertencendo a competência deliberativa a um Conselho Administrativo, onde só dois representantes do Conselho de Cinema tinham assento).

---

<sup>24</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>25</sup> Lei 7/71, de 7 de Dezembro (revoga a Lei nº 2027/48)

<sup>26</sup> Decreto 286/73

### 2.3.2. As normas do novo regime democrático

A transição para o regime democrático faz-se sentir logo a partir de maio de 1975, com um diploma intercalar “que possibilite a realização de filmes de utilidade social imediata e de concretização rápida”, associado a duas justificações. Por um lado, “a situação crítica de desemprego de muitos profissionais da produção de cinema”; por outro, a “a conveniência em incentivar a realização, neste momento histórico, de filmes de verdadeira expressão nacional”.<sup>27</sup> Duas justificações heterónomas, a primeira traduz a importância sentida de uma política de emprego setorial; a segunda sublinha, em contexto revolucionário, a importância do cinema ao serviço do registo histórico urgente, apropriando-se do valor da autenticidade (registo de pureza) (em implícita demarcação do cinema instrumentalizado pelo regime anterior, que não traduziria senão uma expressão “falsa”).

No final do mesmo ano, é aprovado um diploma que se afirma como fruto da “necessidade de dinamizar e desburocratizar a atividade cinematográfica”, considerando “indispensável salvaguardar a função social que o cinema visa cumprir”.<sup>28</sup> Nesse diploma nada se esclarece sobre essa “função social”, mas outros virão para a concretizar (serve o diploma para atribuir a gestão do IPC a uma comissão administrativa para gerir transitoriamente aquele Instituto, durante a sua reestruturação).

Em 1976 entra em vigor a atual Constituição da República Portuguesa, que consagra os direitos culturais; os grandes objetivos são garantir a liberdade criativa, a universalidade do acesso à cultura e o apoio à cultura portuguesa no estrangeiro, com os primeiros governos democráticos focados em colmatar deficiências de desenvolvimento e estabelecer os pilares fundamentais de um Estado-Providência (Garcia et al., 2016, p. 577).

Ainda que com alterações nos regimes de valores, a valorização das atividades culturais pelo poder político já era observável durante o Estado Novo e manteve-se na Terceira República. Entre 1979 e 1980 são publicados os diplomas que refundam os princípios de relação do Estado com o campo cultural. Assim, no diploma que estabelece “disposições relativas à coordenação e fomento das actividades teatrais e cinematográficas”, afirma-se o seguinte:

Apoio estatal não significa intervenção do Estado, e portanto parece essencial definir que, para além dos controlos da boa aplicação dos dinheiros públicos e da escolha dos elementos orientadores das entidades públicas competentes para a realização de manifestações culturais, a mais ampla liberdade de criação deve ser assegurada a todos aqueles a quem o Estado comete ações no âmbito cultural.

---

<sup>27</sup> Decreto-Lei 257/75

<sup>28</sup> Decreto-Lei 685/75

Por isso mesmo, aos institutos públicos criados com vista à realização de espetáculos, no campo da dança, do teatro, do cinema, deve ser assegurada a mais ampla liberdade criativa.<sup>29</sup>

O texto combina valores diversos: à responsabilidade cívica de administração da coisa pública (“boa aplicação dos dinheiros públicos”) e à clareza quanto aos princípios enquadradores das instituições (“escolha dos elementos orientadores das entidades públicas competentes para a realização de manifestações culturais”), há a somar disposições que, pela primeira vez, traduzem uma consciência de autonomia do campo da produção cultural (assegurar “*a mais ampla liberdade de criação*”). O compromisso entre os registos puro e cívico resulta na afirmação de garantia de “*liberdade criativa*” aos institutos públicos – teatros nacionais, companhias de bailado e teatro e, para o cinema, não apenas o IPC mas também à Cinemateca Portuguesa, à qual cabe assegurar uma missão patrimonial nas vertentes da coleção, conservação e divulgação.

As reconfigurações nessa valorização das políticas culturais tiveram, entre outras, uma expressão orgânica. Assim, passa a existir uma Secretaria de Estado da Cultura desde 1975, sob a sucessiva dependência do Ministério da Comunicação Social, da Presidência do Conselho de Ministros, do Ministério da Educação e Cultura e do Ministério da Cultura e da Ciência, retornando à alçada da Presidência do Conselho de Ministros em 1980 para novamente ser transferida para o Ministério da Cultura e Coordenação Científica.<sup>30</sup> Geometrias diversas de organização de quadrinómio da produção simbólica (cultura – educação – ciência – comunicação social), a momentos em relação direta com a espinha dorsal do poder executivo (quando afeto à PCM).

Interessa assim, como observável da dimensão normativa, começar por salientar as atribuições daquela Secretaria: “Inventariar, conservar e utilizar o património cultural, garantindo a sua sobrevivência e estimulando a investigação em todos os domínios com eles relacionados” – nesta primeira atribuição, para além do inventário e conservação (associados ao valor da *perenidade*), a referência à utilização (indiciando valores de ordem *cívica*), garantindo a sua sobrevivência (novamente *perenidade*) e o estímulo à investigação como marca mais expressiva do novo regime democrático, que ressignifica o património como não só testemunho do passado mas como fonte de conhecimento (registo epistémico). A entrada do regime de singularidade é patente na segunda atribuição, “[a]poiar a preservação, a criação e a difusão de obras culturais, tanto individuais como coletivas, nos seus múltiplos aspetos”. O primeiro texto em que se explicita a possibilidade da obra cultural como iniciativa *individual*, sem distinção de estatuto (“*tanto...como*”) com obras coletivas. Uma terceira atribuição outorga ao Estado um papel catalisador do campo cultural: “[p]roceder ao levantamento de todas as instituições de vocação e âmbito culturais, bem como dos

---

<sup>29</sup> Decreto-lei 533/79

<sup>30</sup> Decreto-lei 59/80

agentes de criação, produção e intervenção no mesmo domínio, e contribuir para a sua *ativação*". Do ponto de vista da fruição cultural, fica prevista a incumbência de "[i]ncentivar a participação das populações na vida cultural através de uma progressiva política de descentralização" (cívico). E ainda, "[f]omentar o conhecimento da língua e a consciência da história portuguesa" (puro). E porque a dimensão geopolítica também é uma constante das políticas públicas, no plano internacional atribui-se à Secretaria a missão de "[e]stabelecer e estreitar sistemas de relações culturais com todos os países do Mundo e, em particular, com os países e comunidades de língua portuguesa".

Na estrutura orgânica da SEC, prevê-se um Gabinete de Planeamento responsável por "[e]laborar diagnósticos do setor que fundamentem os respetivos planos de desenvolvimento". A valorização do conhecimento especializado na fundamentação das decisões políticas é expressão de um regime de valores sobretudo cívico, com *input* técnico característico de um regime industrial. Com efeito, são diversas as passagens deste diploma a que subjaz a valorização da eficácia e da modernização: "*acompanhar a execução dos programas e projetos*"; "*melhoria de funcionamento dos serviços*"; "*utilização integrada do equipamento informático existente*" e (de todas aquela de maior relevância para este trabalho) "*promover a adoção de critérios de avaliação e seleção dos projetos de investimento*".

É por fim criado o novo estatuto do IPC, num texto que caracteriza a atividade cinematográfica com novos conceitos:<sup>31</sup> refere-se pela primeira vez o estímulo ao "desenvolvimento do cinema experimental", assim como do "cinema de amadores", assim como o apoio à "investigação no campo do cinema". Com estes contornos começa a ser desenhado o valor da originalidade.

Organicamente, altera-se significativamente a composição do novo Conselho Consultivo (que substitui o anterior órgão consultivo, o Conselho de Cinema): passam a ter assento um representante das principais áreas e estruturas profissionais envolvidas na atividade (produtores, distribuidores, exibidores, estúdios e laboratórios, realizadores e trabalhadores da produção); um representante da Direcção-Geral dos Espetáculos e do Direito de Autor e três "individualidades de reconhecido mérito, nomeados pelo Ministro da Cultura e Coordenação Científica, sob proposta do presidente do IPC". Para além de minimizar, face à estrutura anterior, a presença de representantes do Estado, destas "individualidades de reconhecido mérito" emergirá, num futuro não distante, a figura de jurado que compõe atualmente o núcleo deliberativo em matéria de seleção de projetos cinematográficos.

As evoluções normativas dos anos seguintes visam sobretudo regular a atribuição de apoio financeiro. Em 1984 – já com perto de dez anos contados sobre a instauração do regime democrático – é publicado um decreto-lei no qual precisamente se justifica este longo processo legislativo e se prevê um conjunto de medidas que permitam a "aplicação flexível" de uma lei face à qual se

---

<sup>31</sup> Decreto-Lei 391/82



ressente a caducidade, quer pela alteração de regime político quer pela evolução da atividade cinematográfica.<sup>32</sup> Entre elas, estipula-se a regulamentação, por via de despacho normativo, da *assistência financeira* à produção cinematográfica. Nesse regulamento, mesmo constituindo uma peça legislativa de menor importância na hierarquia legislativa, são feitas algumas afirmações de natureza normativa quanto à intervenção protecionista do Estado em matéria de produção de cinema: “A produção de longas-metragens cinematográficas é uma manifestação de vitalidade cultural, necessária ao equilibrado desenvolvimento da cultura portuguesa e da cultura dos Portugueses. É também um elemento significativo da projeção internacional de Portugal. Por isso o Estado a protege.” Reconhece-se uma importância *cultural* – em concreto, a “manifestação de vitalidade cultural” recai no terreno de um dos compromissos possíveis, identificados por Boltanski e Thévenot, entre os regimes de valores cívico e inspiracional. Quanto à outra importância do cinema enquanto representante externo do país, trata-se de uma visão instrumental relativa, atribuindo-lhe um papel diplomático (registo cívico).

### **2.3.3. Evolução no contexto da integração europeia**

O quadro normativo instaurado com a Lei do Cinema de 1971 será assim vigente durante cerca de duas décadas, até à sua alteração em 1993.<sup>33</sup> No preâmbulo da nova legislação justifica-se a alteração com evoluções de ordem tecnológica e política.

De ordem tecnológica, passando a incluir no seu objeto, para além da atividade cinematográfica, a atividade audiovisual – televisão e vídeo. A distinção entre as duas é estabelecida pelo contexto de fruição, sendo *cinematográficas* as obras “destinadas prioritariamente” à projeção em recintos de espetáculos, e as *audiovisuais* ao visionamento doméstico. Nas entrelinhas desta classificação estão códigos de julgamento estético, assinalando o início de disputas e reivindicações de *artificalização* (Heinich & Shapiro, 2012) que persistem até hoje insanadas e até acentuadas pelas alterações de práticas associadas à diversificação de meios tecnológicos de produção e fruição das obras – mas cuja análise é periférica ao objeto do presente trabalho.

Atente-se nas normas justificadas pelo contexto político. Por um lado, enuncia-se as mudanças políticas internas (a anterior lei era de 1971, pelo que previa ao 25 de abril) para afirmar a consolidação do valor da autonomia de criação artística – com a “supressão do regime do visto, com algumas conotações censórias, e à sua substituição por uma simples comunicação, de efeitos meramente declarativos e mais conforme ao clima de inteira liberdade que se pretende sedimentar nestes domínios da criação artística, sem deixar de assegurar o controlo estatístico e o acompanhamento económico da atividade”.

---

<sup>32</sup> Decreto-lei 22/84

<sup>33</sup> Decreto-lei n.º 350/93

E finalmente, após o período transitório de adesão à Comunidade Europeia, a necessidade de “adequação do direito interno português ao conjunto de diretivas comunitárias aplicáveis a este sector”. Curiosamente, não será possível abandonar a categoria de *filme nacional*, já que o acesso a um mercado europeu comum obriga o Estado português a essa classificação. A definição com base no conteúdo é então substituída por uma definição assente em critérios de produção (registo industrial): considera-se filme nacional aquele que tenha um nível mínimo de “participação de nacionais portugueses no desempenho das tarefas fundamentais das equipas técnica e artística”, com a “possibilidade de extensão da qualificação como filme nacional às obras realizadas em coprodução ou coparticipação, desde que a participação técnica e artística nas mesmas de pessoas de nacionalidade portuguesa e de nacionais de outros Estados membros da Comunidade Europeia não seja inferior a 30”. Elimina-se assim a prescrição sobre o que deve ser tratado nas obras.

Quanto às atribuições do Estado, em primeiro lugar afirma-se “a importância cultural, económica e social das atividades cinematográfica e audiovisual e o papel que podem desempenhar como criação artística e como meio de promoção da imagem do País.” Reconhece-se uma importância instrumental, heterónoma; ao adjetivar o valor daquelas atividades, o que é valorizado é a *cultura*, a *economia*, a *sociedade* e o *país* (na promoção da imagem). Mas reconhece-se também um outro valor, em que a *arte* emerge como fim último: “o papel que podem desempenhar como criação artística” – passagem em que transparece uma noção autotélica, próxima da ideia de “arte pela arte”.

Estabelece-se como incumbência do Estado, em primeiro lugar, “[a]poiar e incentivar a produção cinematográfica e audiovisual, a distribuição e a exibição de filmes, tendo em vista o desenvolvimento da indústria, o aumento da competitividade das obras, o respeito pelo direito dos cidadãos à fruição dos bens culturais e a salvaguarda dos direitos do consumidor cultural”. As normas legais remetem assim para um registo industrial, em que o objeto é o setor produtivo (“*desenvolvimento da indústria*”), do mercado, centrado nas obras (“*competitividade das obras*”), e de ordem cívica, orientado para os cidadãos consumidores (“*fruição*”). Na ideia de “*direitos do consumidor cultural*” combinam-se três registos: cívico, mercado e inspiracional.

Na sequência desta lei é criado, no ano seguinte, o IPACA – Instituto Português da Arte Cinematográfica e do Audiovisual.<sup>34</sup> Já a designação reflete a clivagem acima identificada entre uma área artística, o *cinema*, e outras formas de imagem em movimento não incluídas na categoria artística, designadas por *audiovisual* (esta clivagem vai reaparecer quando mais adiante analisarmos as justificações de avaliação de projetos).

---

<sup>34</sup> Decreto-Lei n.º 25/94

Apesar daquela distinção, justifica-se a necessidade de coordenar políticas para as áreas do cinema, da televisão e do vídeo: por um lado, uma interpenetração tecnológica, por outro lado, uma visão estratégica orientada para a otimização das possibilidades de apoio financeiro europeu: “Com efeito, os programas europeus de apoio ao desenvolvimento das indústrias do cinema e do audiovisual – Media, Eureka Audiovisual e Eurimages<sup>35</sup> – são igualmente aplicáveis a produções para a televisão e para o cinema, pelo que só conduziria ao desaproveitamento de incentivos não existir nesses programas uma representação com a capacidade de atuação em ambos os sectores.”

Afirma-se uma mudança de paradigma, “uma perspetiva diferente para o papel do Estado no apoio ao cinema e à produção audiovisual no nosso país”. Esta perspetiva consiste na preocupação em desenvolver uma “racionalidade económica” que permita que o Estado seja um apoio no desenvolvimento da autossustentabilidade das atividades, considerando-se que a assistência financeira “tem de passar a ser um meio eficaz de auxiliar a criação de indústrias tendencialmente autossustentadas e integrada numa economia europeia e não uma forma de manter atividades cronicamente assistidas e exclusivamente dependentes de apoios estatais, sem vitalidade nem racionalidade económica.” Observa-se nestes enunciados o reforço da promoção de valores do regime industrial (“um meio eficaz”; “indústrias tendencialmente autossustentadas”) e mercantil (“integrada numa economia europeia”). A passagem que segue a adversativa pode ler-se como um confronto entre, de um lado, os regimes de valores industrial e mercantil e, em posição antagónica, os regimes cívicos e de inspiração – confronto esse em que os segundos estão em posição de desvantagem: com efeito, a caracterização “atividades cronicamente assistidas e exclusivamente dependentes de apoios estatais, sem vitalidade nem racionalidade económica” passa ao lado de certas dimensões de valores afirmadas na Lei enquadradora da atividade – valor cultural, social ou artístico – centrando-se exclusivamente nas dimensões produtivas e económicas. Este objeto normativo que cria o IPACA é, em termos axiológicos, mais limitado do que a Lei do Cinema de 93, ao consubstanciar apenas parcialmente os princípios nela estabelecidos.

É o momento de observar como se concretizam os princípios normativos. A Lei do Cinema estabelece as modalidades de apoio financeiro, desenhadas como sistema. Assim, o sistema de apoio financeiro *automático* emerge de uma racionalidade económica, de incentivar produtores de cinema cujo filme anterior tenha obtido *rendimentos de exploração* no período de exibição em sala. O sistema de apoio financeiro *direto* é um apoio a título complementar a outros “contributos financeiros” que tenham sido “diretamente obtidos pelo produtor para a montagem financeira do projeto”. Ambos os sistemas assentam na lógica da sustentabilidade tendencial – valorizando

---

<sup>35</sup> Os programas Media (subprograma do Creative Europe) e Eureka Audiovisual (AVE) são do âmbito da União Europeia, o primeiro implementado em 1991 e o segundo vigorando entre 1989 e 2003. O programa Eurimages, no âmbito do Conselho da Europa, vigora desde 1989.

produtores que demonstrem através de resultados de bilheteira atuar nessa lógica, ou que demonstrem a capacidade de diversificar as fontes financiamento, libertando-se da relação de “assistência crónica” com o Estado.

Um terceiro sistema de apoio financeiro, o *seletivo* “atende ao conteúdo da produção, às suas propostas estéticas, técnicas e artísticas”. Os outros sistemas de apoio têm um suporte apenas industrial ou comercial; este solicita uma avaliação dos projetos nos registos puro e industrial. É necessário investigar que regimes de valores convoca este sistema. Para tal, observe-se a primeira peça normativa publicada a respeito daquele sistema.<sup>36</sup> Começa por ser invocado o regime cívico (transparência e responsabilização) como facilitador do regime produtivo (estimular a atividade): “a regulamentação agora instituída considera-se adequada a estimular a atividade cinematográfica, permitindo uma maior transparência de processos e criando condições de efetiva responsabilização dos agentes envolvidos na conclusão dos projetos aprovados.” Se dúvidas houvesse quanto ao regime em que se inscreve o “estímulo à atividade” (sendo uma atividade artística, porque não o da inspiração?), a ambiguidade é clarificada por um outro enunciado, que enuncia o objetivo de “rendibilizar os financiamentos públicos viabilizando o maior número de obras cinematográficas” – as preocupações são duas, a boa utilização de recursos públicos aliada ao aumento da produtividade. Do mundo da inspiração, pouca ou nenhuma expressão aqui se encontra.

É introduzida a deliberação por júri: os projetos “são apreciados por um júri de seleção constituído por cinco personalidades de reconhecida competência, nomeados pelo membro do Governo responsável pela área da cultura, sob proposta do IPACA, por um período de dois anos”. A *competência* é o valor invocado, o que qualifica este júri como um colégio de *peritos*.

Argumentistas, realizadores ou produtores podem candidatar-se aos concursos de apoio à escrita de argumento (i.e., na fase de pré-produção, também chamada desenvolvimento do projeto), contudo nos concursos de produção os produtores são os únicos candidatos admissíveis. Esta condição reflete, nos concursos de produção, uma valorização da estrutura de produção por força da necessidade de assegurar as condições de execução dos projetos, em detrimento dos autores, ou seja, dos intervenientes artísticos. Quanto à “apreciação e deliberação do júri”, estipula-se que “o júri delibera sobre a atribuição de apoio financeiro, devendo fundamentar tanto as aprovações como as rejeições” e que da reunião de análise dos projetos resultará um documento de ata, “contendo um resumo de tudo o que nela tiver ocorrido”. Cabe ao “membro do Governo responsável pela área da cultura decidir a atribuição de apoio financeiro”, tanto no caso de concursos de escrita de argumento como nos de produção, “com base em proposta apresentada pelo IPACA baseada na deliberação do júri.”

---

<sup>36</sup> Portaria 45-C/95

A portaria virá a ser revogada no ano seguinte, sendo substituída por outro texto regulamentar<sup>37</sup> com o qual se pretendeu explicitar e corrigir alguns aspetos. Este novo regulamento passa a autorizar que realizadores, e não só produtores, apresentem candidaturas (“continuando o apoio financeiro a ser concedido exclusivamente aos produtores”). Consagra também, a partir de então, o subsídio a fundo perdido como modalidade única de apoio – uma medida justificada por “razões de diversa natureza - como sejam, v. g., a falta de capacidade financeira dos produtores beneficiários, a deficiente formulação legal das condições de concessão e reembolso dos empréstimos, a insuficiente capacidade de fiscalização”.<sup>38</sup>

Este regulamento vem também explicitar os seis critérios de avaliação a que o júri passa a estar vinculado:

- a) Qualidade artística e cultural do argumento cinematográfico;
- b) Potencialidades estéticas, artísticas e culturais do projeto na sua globalidade e sua capacidade de comunicação;
- c) Obra anterior do realizador;
- d) Consistência da previsão orçamental do projeto;
- e) Exequibilidade da previsão de montagem financeira do projeto;
- f) Currículo do produtor, com particular incidência para os seus trabalhos mais recentes, no caso em que o pedido de apoio financeiro seja apresentado por um produtor cinematográfico.”

Aquando desta publicação, ficou assinalada a necessidade de uma atualização legislativa mais profunda: “Com a criação do Ministério da Cultura<sup>39</sup> surgiram novas orientações para o sector do cinema e do audiovisual, que terão a sua expressão mais significativa e substancial na publicação de uma nova Lei do Cinema, a criação do Ministério da Cultura, que alterará o regime consagrado pelo Decreto-Lei n.º 350/93, de 7 de Outubro”. No entanto, só em 2004 surgirá essa nova lei, fruto de um longo processo de produção legislativa.

Tal não impediu que outras alterações legislativas fossem realizadas, com o propósito expreso de melhor corresponder às necessidades de regulação sentidas. Em 1996, em sede de portaria, consagra-se pela primeira vez o apoio financeiro aos géneros de documentário e animação – até então, sem distinção de géneros, os projetos beneficiários de apoio correspondiam exclusivamente a filmes de ficção. No caso específico do documentário, tal inscrição é concomitante a um processo de

---

<sup>37</sup> Portaria 86/96

<sup>38</sup> Portaria 714/96

<sup>39</sup> Instituído em 1995 como parte da estrutura orgânica do XIII Governo Constitucional.

*artificalização* do cinema de documentário em Portugal, ajudado pelo contexto europeu (com programas de apoio específicos) e da constituição de um campo de criação artística, nos anos 90, com a ação organizada dos realizadores a promover o surgimento de uma mostra nacional e de uma associação.<sup>40</sup>

É também relevante referir uma reestruturação do Instituto Público que teve lugar entretanto, com vista à integração de uma nova área. Se anteriormente se tinha procurado uma coordenação entre as políticas para o cinema e para o audiovisual, a nova estrutura passa a integrar uma terceira área emergente, o multimédia, prosseguindo “uma estratégia global para estes sectores que concilie de uma forma eficaz e inovadora os modos de criação, produção e difusão tradicionais do cinema e do audiovisual com as oportunidades de desenvolvimento e crescimento que a digitalização oferece.”<sup>41</sup> São definidos como objetivos do Instituto do Cinema, do Audiovisual e do Multimédia (ICAM) “afirmar e fortalecer a identidade cultural e a diversidade nos domínios do cinema, do audiovisual e do multimédia, apoiando a inovação e a criação artística, fortalecendo a indústria de conteúdos e a promoção da cultura e da língua portuguesas.”

A reconfiguração dos regimes de valores, ainda que em continuidade com o paradigma estabelecido em 93 – no sentido da conciliação entre as vertentes artística e industrial – inscreve no normativo nacional as noções de *identidade* e *diversidade*, decorrentes do quadro internacional (registos puro e cívico em regime de comunidade).

#### **2.3.4. Quadro normativo que abrange o período em análise**

Na nova Lei, intitulada Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual,<sup>42</sup> define-se como objeto “estabelecer os princípios de ação do Estado no quadro de fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e do audiovisual”, reforçando a distinção entre arte e atividades produtivas. Afirma-se ainda que a “ação do Estado rege-se pelos princípios da liberdade de expressão, da liberdade de criação e pelo respeito do direito do espectador à escolha das obras cinematográficas e audiovisuais”. É o texto mais afirmativo do valor da(s) liberdade(s), em regime de singularidade.

Como objetivo geral do apoio do Estado, entende-se as atividades cinematográfica e audiovisual “enquanto instrumentos de desenvolvimento integral da pessoa humana, de cultura, afirmação da identidade nacional, proteção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo, em especial no que respeita ao aprofundamento das relações com os países de língua portuguesa”. Mantém-se a preocupação com o desenvolvimento do “tecido empresarial e um mercado de obras

---

<sup>40</sup> O Festival Amascultura, a partir de 1990, que evoluirá em 2002 para o DocLisboa, festival competitivo de âmbito internacional e a associação APORDOC.

<sup>41</sup> Decreto-Lei 408/98

<sup>42</sup> Lei 42/2004

cinematográficas e audiovisuais, no respeito pelos princípios da “sã concorrência entre os vários agentes”. Por outro lado, a “conservação a longo prazo do património cinematográfico e audiovisual” mantém-se na esfera de enunciação normativa. Em contrapartida, desvanece-se nesta a perspetiva autotélica sobre a criação artística.

Na sua regulamentação, as regras de financiamento são objeto de maior explicitação: *igualdade* de oportunidades, “respeito pelos princípios da *justiça, imparcialidade, colaboração e participação* nos procedimentos de candidatura, seleção e decisão de atribuição de apoio” e definição de “*critérios técnicos objetivos* de seleção como garantia de *transparência* no procedimento de atribuição de apoios”.<sup>43</sup> E assegura-se o apoio a “obras de reconhecido valor cultural e artístico, a primeiras obras e a obras de carácter experimental”, numa formulação que parece expressar um equilíbrio entre dois princípios, por um lado o da consagração (renome), por outro o da inovação artística.

Exprimem-se em equilíbrio dois regimes de intervenção. Por um lado, o princípio da diversidade cultural: “o Estado assume claramente, por um lado, as suas responsabilidades na proteção e apoio à criatividade artística na área do cinema e do audiovisual, reconhecendo que a preservação e afirmação do património e das identidades culturais exige políticas públicas que *subtraíam os bens culturais à condição de meras mercadorias*”, em linha com a Convenção da UNESCO para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005. Complementarmente, com a criação de um fundo de investimento de capital, cuja definição se baseou, entre outros, em “textos comunitários relativos ao audiovisual, tanto os normativos como os declarativos”, “contempla a dimensão económica do sector do cinema e do audiovisual e a necessidade de promover a sua sustentabilidade, designadamente através do estímulo ao investimento e à participação do sector privado no desenvolvimento dessa indústria, bem como através do recurso a novos mecanismos financeiros. Mais próximo da realidade do mercado, o fundo tem como missão principal promover a consolidação e o desenvolvimento do tecido de pequenas e médias empresas do sector”.<sup>44</sup>

A lei aponta para uma realidade larga em termos geográficos (“mais facilmente integrado em estratégias de desenvolvimento nacionais e comunitárias mais abrangentes, inclusivamente em ligação com as intervenções dos fundos estruturais ou outros dispositivos europeus”), temporais (“ótica de longo prazo e de desenvolvimento estrutural”) e setoriais (o cinema e o audiovisual como setor de grande potencial da sociedade do conhecimento”). Considerando excluídos da esfera de intervenção “projetos que não sejam promovidos por pequenas e médias empresas, que não correspondam a lacunas do mercado, que não apresentem qualidade e que não tenham por base

---

<sup>43</sup> Decreto-lei 227/2006

<sup>44</sup> O Fundo operou até à sua extinção, em 2012. Não sendo a atividade de avaliação de projetos que ocorreu nesse contexto o objeto central deste trabalho, entendeu-se não ser especialmente relevante desenvolver aqui a sua caracterização normativa.

uma criação nacional, isto é, propriedade intelectual original, suscetível de criar valor cultural e económico.”

A figura de jurado é também clarificada: “um mínimo de 20 elementos escolhidos de entre personalidades com reconhecido currículo, capacidade e idoneidade para o desempenho de atividade de jurado, oriundos das diferentes profissões e áreas do saber no domínio do cinema”. Para cada concurso, os jurados designados deverão “lista de jurados composta por um mínimo de 20 elementos escolhidos de entre personalidades com reconhecido currículo, capacidade e idoneidade para o desempenho de atividade de jurado, oriundos das diferentes profissões e áreas do saber no domínio do cinema”.

Neste diploma, os critérios de avaliação são reorganizados de modo a orientar a valorização para três objetos claramente diferenciados – o projeto, o autor e a empresa produtora:

- A qualidade, valor artístico e potencial de produção do projeto;
- O *curriculum* do autor do projeto;
- O *curriculum* do produtor.

Relativamente ao primeiro, a norma determina que a apreciação incida tanto sobre aspetos artísticos como produtivos, reunindo num único critério os quatro previstos na anterior lei (qualidade artística e cultural do argumento; potencialidades estéticas, artísticas e culturais do projeto; consistência da previsão orçamental e exequibilidade da previsão da montagem financeira). Ao ser adotada a redação “potencial de produção” optou-se por uma noção mais plástica, que pode facilmente abarcar os aspetos orçamentais e financeiros sem necessidade de os explicitar. Também o argumento deixa de ser mencionado, sendo, porém, um elemento do projeto (de apresentação obrigatória na candidatura), pelo que a ele se estende a noção de valor artístico.

É criado o Conselho Nacional de Cultura e, no âmbito deste, a SECA - Secção especializada de Cinema e Audiovisual<sup>45</sup>. Este órgão tinha representantes de todo o setor – profissionais, empresariais, associativos – e nos primeiros dois anos decidia a composição do painel de jurados do ICA. Após uma clivagem no setor, em que vence a reivindicação de que esta seleção volte a ser atribuição do ICA, a SECA passa a ser ouvida acerca da seleção de jurados e da declaração anual de prioridades do ICA, mas já não com poder decisório.

Em 2007 é reestruturado o ICAM para dar origem ao Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), na sequência da nova lei orgânica do Ministério da Cultura, aprovada em 2006, em que as principais preocupações enunciadas se inscrevem no valor de eficiência (um “esforço de racionalização estrutural”<sup>46</sup> empreendido no quadro “Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado (PRACE) e dos objetivos do Programa do Governo no tocante à modernização administrativa,

---

<sup>45</sup> Decreto-Lei 215/2006 e Decreto Regulamentar 35/2007

<sup>46</sup> Decreto-lei 95/2007



à melhoria da qualidade dos serviços públicos com ganhos de eficiência”). Ao mesmo tempo, alega-se que a transversalidade cultural e económica entretanto conquistada pelas atividades relacionadas com o multimédia “não justifica o estabelecimento de uma tutela única para o mesmo”, pelo que se recentra a missão desta entidade em “fomentar e desenvolver as atividades cinematográficas e audiovisuais, contribuindo para a diversidade cultural e a qualidade nestes domínios, para uma circulação nacional e internacional alargada das obras e para a vitalidade das referidas atividades enquanto indústria cultural”.

Em 2012, ano em que não houve abertura de concursos, a Lei do Cinema de 2004 é revogada e substituída por um novo diploma,<sup>47</sup> que consagra nos seus objetivos os seguintes princípios normativos: a proteção das atividades relacionadas com cinema e audiovisual (entre elas, produção e distribuição) enquanto “instrumentos de expressão da *diversidade cultural, afirmação da identidade nacional, promoção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo*, em especial no que respeita ao aprofundamento das relações com os países de língua oficial portuguesa”. E também a “[p]roteção e promoção da arte cinematográfica e, em particular, dos novos talentos e das primeiras obras”, ou seja, a criação artística na sua vertente de renovação pelo apoio a artistas emergentes. Os princípios relacionados com o mercado estão também consagrados, ao “fomentar o desenvolvimento do tecido empresarial e do mercado de obras cinematográficas e audiovisuais, no respeito pelos princípios da transparência e imparcialidade, da concorrência, da liberdade de criação e de expressão e da diversidade cultural”.<sup>48</sup>

### **2.3.5. Evolução regulamentar no período em análise**

Quanto aos concursos de produção de documentários, analisados neste trabalho, no período analisado (2007-2016) vigoraram três regulamentos, que apresentaram algumas diferenças quanto à enunciação do critério de avaliação A:<sup>49</sup> qualidade e potencial artístico e cultural do projeto). Esta enunciação tem uma forte indefinição conceptual; apesar da indeterminação de significado, é possível interpretar a sua formulação dúplice, *qualidade e potencial*, à luz da especificidade do objeto de avaliação que são os projetos – correspondentes a um estágio incipiente do processo de materialização de ideias – e que distingue este tipo de avaliação, em termos de objetividade, daquele que outros mediadores (por exemplo, críticos ou júris de festivais) podem fazer acerca de projetos finalizados.

---

<sup>47</sup> Lei 55/2012

<sup>48</sup> Esta Lei virá em 2014 a ser revista, vigorando em seu lugar a Lei 28/2014, sem que haja alterações normativas dignas de análise. Posteriormente ao período abrangido por este trabalho, foi aprovada uma nova Lei do Cinema (Decreto-Lei 25/2018) e o Fundo de Apoio Cinema e Turismo (Decreto-Lei 45/2018).

<sup>49</sup> Este critério representa metade da pontuação final do projeto (fator de ponderação 5 em 10). O fator de ponderação não é segmentado pelos subcritérios, refletindo assim um princípio de não hierarquização.

Entre 2007 e 2013, o critério era segmentado em três subcritérios: “Relevância e originalidade do tema”; “Consistência do tratamento cinematográfico e sua adequação à proposta estética” e “Consistência e exequibilidade de produção do projeto”. Em 2014, o primeiro subcritério é alterado para “Relevância e originalidade do tema e/ou da respetiva abordagem” e é introduzido um novo critério, “Potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais”. Em 2015, é acrescentado mais um subcritério, “Trabalho de pesquisa e/ou investigação efetuado” e o critério adicionado em 2014 é objeto de maior explicitação, “Potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais, *difusão televisiva e outros*”.

O referente normativo da consistência surge no regulamento desdobrado em dois critérios de avaliação, incidindo o primeiro no tratamento cinematográfico do projeto e adequação deste à proposta estética e o segundo na produção do projeto, em relação com o referente normativo de exequibilidade. O primeiro critério de consistência solicita assim uma apreciação dos projetos nas dimensões artísticas, enquanto o segundo tem como objeto as condições de concretização do projeto a filme, i.e., a produção.

Cabe fazer algumas notas sobre a enunciação dos referentes normativos mais recentes: antes de mais, assinalar que “trabalho de pesquisa” é uma atividade passível de avaliação mas não é um princípio de avaliação. Com esta norma, introduz-se na avaliação um princípio de valorização do mundo industrial, relacionado com o rigor dos procedimentos. com valorização dos saberes e dos métodos que permitem a concretização. Aliás, o projeto é mesmo um objeto simbólico do mundo industrial.

Quanto ao último critério adicionado, notar que no enunciado “potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais, difusão televisiva e outros”, não há sugestão de hierarquia de valor entre os contextos de exibição; no entanto, atentando no histórico, vemos que entre 2014 e 2015 foi acrescentada a “difusão televisiva e outros”. A motivação é fácil de compreender, conhecendo-se como salas de cinema e festivais atuam enquanto mediadores um efeito de *gatekeeping* acentuado no caso de filmes; restringir nestes a avaliação do potencial de exibição corresponderia não só a legitimar esse efeito como a dar-lhe uma dimensão virtual, ou seja, o poder de atuarem como *gatekeepers* sobre filmes ainda em estado de projeto. O alargamento à difusão televisiva (e outros) traduz um princípio de neutralidade tecnológica (que emana de normativo da União Europeia, no contexto da regulação da atividade da Internet).

Quanto à ação dos avaliadores, diz o regulamento que, numa primeira fase, “cada jurado procede a uma análise fundamentada dos projetos, à elaboração das fichas de avaliação, uma por projeto, com base nos critérios legalmente fixados e parâmetros de aplicação definidos” (art.º 8º, ponto 3.), tendo em seguida lugar o plenário, onde “[o] júri analisa e avalia os projetos aplicando as regras específicas constantes dos Anexos ao Regulamento Geral Relativo aos Programas de Apoios

Financeiros que sejam aplicáveis ao concurso em causa, justificando a pontuação atribuída, pronunciando-se de forma coerente e fundamentada sobre cada um dos parâmetros de apreciação previstos nos Anexos referidos” (Regulamento de Funcionamento dos Júris dos Concursos de Concessão de Apoio Financeiro Promovidos pelo ICA).

### ***Em conclusão***

Relativamente aos princípios consagrados pelas três organizações internacionais – Conselho da Europa, UNESCO e União Europeia – que permitem conhecer melhor as lógicas de avaliação da criação artística, o primeiro tratado internacional é de iniciativa do Conselho da Europa (1948) e, poucos anos depois, da UNESCO (1954). Num e noutro caso, o objetivo de valorização é o património e o princípio é o da preservação; a destruição de património na Europa durante a II Guerra Mundial é um fator conjuntural de peso.

No Conselho da Europa, o propósito associado à proteção do património é a união dos países (valor de coesão, em registo cívico). Na ideia de transmissão a gerações futuras, o valor associado é a perenidade, em registo cívico (responsabilidade), no regime de qualificação de comunidade. O conceito de património é também permeado por significados axiológicos: independentemente do que historicamente se entenda ser constitutivo desse património, o valor associado é a autenticidade (de uma cultura); o registo é de pureza, em regime de comunidade. Diz-se no tratado fundador que o património comum europeu é constituído por ideais e princípios – é o registo cívico que modela a conceção substantiva desse património. A evolução histórica do conceito leva a incluir a atualidade como valor; o cinema é importante enquanto forma de expressão que reflete a sociedade contemporânea e acontecimentos quotidianos. Mais recentemente, a noção de património reafirma o valor da universalidade (os “valores humanos”) e incorpora o registo económico, ao defender que a “boa gestão” do património é um fator de desenvolvimento sustentável.

Na UNESCO, a conceção de património está associada à missão de conservação (registo puro) e de difusão do saber (registo epistémico) e, como no Conselho da Europa, a valorização da transmissão às gerações futuras. Em evoluções futuras do conceito, outros valores vão ser introduzidos: à noção de cultura tradicional, por exemplo, subjazem princípios do regime doméstico, ativados em regime de comunidade. A afirmação da insubstituibilidade e singularidade dos bens culturais pode ser lida como declaração normativa, de defesa da valorização não económica dos bens culturais. Na consagração da diversidade cultural enquanto “característica definidora da humanidade”, entre uma pluralidade de registos axiológicos, sobressai o valor de autenticidade (em registo de pureza). O registo cívico e económico combinam-se no equacionar da diversidade cultural em relação com o progresso, os processos de globalização e as assimetrias de riqueza entre países.

Na União Europeia, para além de partilhar com as outras organizações os conceitos de diversidade cultural e de património cultural comum, estes são conciliados com os princípios de valorização associados ao funcionamento do mercado comum (por exemplo, a cláusula de compatibilidade no Tratado de Maastricht). O compromisso entre registos económico e industrial é convocado nos textos da União Europeia, consideravelmente mais que nos das outras organizações: para além do registo de pureza e do cívico, o registo económico (proteção da concorrência externa) e o industrial (estímulo à produção interna). Interessante contrastar que, nas relações transatlânticas, com a noção de exceção cultural, tenha sido imposta a valorização dos bens culturais por princípios não económicos - uma pista para estudar a hipótese de mobilização de argumentos axiológicos para defesa de interesses e estratégias?

No plano nacional, no primeiro fundo de apoio é convocado, além do regime de pureza, o regime místico para designar cultura (“o espírito português”; “a alma coletiva do povo”). Nos anos 70 é introduzida alguma pluralidade axiológica; no entendimento de cinema como “expressão artística, instrumento de cultura e de diversão pública” estão presentes valores associados ao registo puro (ou inspiracional), cívico e lúdico – este último raramente presente nos textos normativos. Para além destes, são introduzidos valores do registo económico e industrial.

Em 1975, é reivindicado o valor da autenticidade no cinema como “verdadeira expressão nacional” (em registo de pureza), que lemos como uma declaração de resgate da “política do espírito” conduzida durante o regime anterior. O outro valor (a *responsabilidade* do Estado por medidas de emprego) está associado ao registo industrial em combinação com o cívico.

Nos textos produzidos nos anos 80, observa-se o grande salto de ativação da pluralidade axiológica: também associado ao registo de pureza, é pela primeira vez acionado o valor da liberdade (de criação). O compromisso entre o registo cívico e o económico é também instaurado (“boa aplicação dos dinheiros públicos”). Outro compromisso é o do registo cívico com o da pureza (garantia de liberdade criativa aos institutos públicos). A preservação é o princípio de valorização do património (donde, por exemplo, a criação da Cinemateca); o registo cívico enforma a referência à utilização (pelos cidadãos) desse património. O registo epistémico é também acionado pela primeira vez, associado ao valor do conhecimento. A singularidade como regime de qualificação também é introduzida nesta configuração (obras culturais individuais). Como novo compromisso, emerge o do cívico com o industrial (diagnósticos do setor, justificações várias com base nos princípios de eficácia e modernização).

Nos anos 90, além do reforço da liberdade de criação e do autotelismo artístico (registo puro, ou regime de inspiração), a integração no mercado comum implica a reconfiguração de algumas classificações, como a de “filme nacional”, que passa a ser feita por critérios do regime industrial. Vários princípios de registos industrial (“desenvolvimento da indústria”), de mercado

(“competitividade”) e cívico (“fruição”); do compromisso entre os três regimes resulta por exemplo a formulação “direitos do consumidor cultural”. Algumas afirmações são imbuídas de uma racionalidade estratégica (o aproveitamento dos programas europeus da União Europeia e do Conselho da Europa).

Sobressai o contraste entre o grau de pluralidade axiológica inscrito na Lei e na sua posterior regulamentação, notoriamente mais limitada e em que a relação entre princípios enunciados é conflituante: há coordenação entre os registos económico e industrial, que se opõem ao registo cívico combinado com o inspiracional – conflito objetivado na divisão sustentabilidade *versus* assistência crónica. No nível de regulamentação dos programas de apoio, combina-se o registo cívico com o industrial, tanto nos princípios quanto no modelo de avaliação implementado.

No final dos anos 90, o valor da originalidade, objetivado como “inovação e criação artística”, combina os registos puro e industrial. É feita a afirmação de várias liberdades em regime de singularidade (expressão, criação). Mantém-se a orientação axiológica para os registos de mercado e indústria. Valores cívicos associam-se à regulação de financiamento (transparência, justiça, imparcialidade). O valor de autenticidade em registo de pureza é orientado para o regime de comunidade objetiva-se na ideia de património; porém, com esta ideia, não se invoca o valor da autenticidade em registo de pureza; a noção de património é antes orientada para o regime de singularidade, expressando por conseguinte uma perspetiva autotélica da arte. Chegados ao período das avaliações abrangidas por esta análise, o enquadramento normativo revela já ter integrado duas lógicas de intervenção alinhadas com o quadro europeu, seja na dimensão patrimonial, seja na dimensão de sustentabilidade económica da atividade.



## CAPÍTULO 3

### **Variabilidade dos princípios de avaliação por concurso**

Esta análise serve para detetar regularidades e contingências no acionamento dos princípios associadas à variação dos júris. Para a análise neste capítulo, entendeu-se que a opção de apresentação e leitura dos dados corresponderia a considerar que a unidade dos momentos avaliativos é o concurso – e não o ano, opção que seria mais adequada caso existisse apenas um concurso por ano, ou caso ambas as chamadas de um mesmo ano correspondessem a um único processo de avaliação dividido em dois momentos. No entanto, como já houve oportunidade de explicar, para cada concurso foi constituído um painel de avaliadores distinto, mesmo no caso de concursos que ocorreram num mesmo ano.

Será preferencialmente usada a expressão *princípios avaliativos*, reservando o conceito de *valor* para os princípios que a análise venha a revelar como mais estáveis e autotélicos. Um princípio pode ocupar diferentes posições na cadeia de meios-fins que só a análise empírica permite identificar, de modo a evitar os riscos de se confundir valores com critérios de avaliação, ou com dimensões de sentido com que um único valor possa ser elaborado.

Nesta primeira caracterização damos conta da variabilidade dos princípios e da relação entre eles. Foram assim mapeados na análise vinte princípios de avaliação. Estes princípios condensam referentes normativos (baseados nos critérios de avaliação do regulamento), critérios, valores e algumas dimensões em que se entendeu segmentar os princípios por assumirem sentidos diversos. Até que ponto, em termos analíticos, se deve entender a plasticidade de um valor, quando este acomode tantas variedades de sentido na sua expressão empírica? E como encontrar o princípio agregador (ou diferenciador), ou seja, como é que da expressão discursiva se pode concluir com segurança qual o fim último que lhe subjaz? Diríamos que metade das vezes é razoavelmente fácil, a outra metade divide-se entre justificações que requerem que se olhe para elas de muitos ângulos e uma parte que nos fez sentir como perante o enigma da Esfinge. Para encontrar segurança nas pistas de exploração, procuramos uma descrição com espessura, a partir da qual começam a surgir os sentidos e as relações entre eles. É necessário encadear operações interpretativas para chegar a algumas conclusões mais sólidas. No capítulo seguinte, a interpretação mais aprofundada dos sentidos ajudará a identificar quais emergem enquanto fins últimos.

O primeiro eixo de análise consiste na identificação de tendências no cruzamento entre concursos e princípios mobilizados para a avaliação dos projetos. Desse cruzamento resulta uma leitura diacrónica, em que se caracteriza as variações de cada valor entre concursos, e uma leitura

sincrónica, em que se caracteriza as variações entre princípios no contexto de um mesmo concurso. Destas leituras vai resultar um elenco de interrogações para que posteriormente se procurará respostas na análise hermenêutica.

*Tabela 5: Frequência de princípios de avaliação por concurso (%)*

	2007-1	2007-2	2008-1	2008-2	2009-1	2009-2	2010-1	2010-2	2011-1	2011-2	2013_1	2013_2	2014-01	2015-01	2016-01	Média
<b>Consistência</b>	<b>83</b>	<b>90</b>	<b>95</b>	<b>86</b>	<b>78</b>	<b>84</b>	<b>78</b>	<b>80</b>	<b>77</b>	<b>85</b>	<b>87</b>	<b>78</b>	<b>94</b>	<b>80</b>	<b>88</b>	<b>84</b>
Pesquisa	30	16	24	8	16	25	19	9	14	13	9	2	4	27	37	17
Dramaticidade	0	6	0	2	2	16	9	5	13	13	12	0	11	9	6	7
<b>Relevância</b>	<b>52</b>	<b>56</b>	<b>69</b>	<b>78</b>	<b>58</b>	<b>48</b>	<b>52</b>	<b>55</b>	<b>49</b>	<b>63</b>	<b>36</b>	<b>53</b>	<b>51</b>	<b>48</b>	<b>24</b>	<b>52</b>
Universalismo	6	8	24	27	9	12	11	18	7	11	6	16	6	14	1	11
Notoriedade	7	8	5	5	5	9	13	8	13	3	3	9	18	3	4	8
Património	2	3	0	3	4	10	4	6	7	6	9	9	10	8	0	6
Atualidade	9	6	0	3	2	4	9	3	9	6	0	4	6	3	0	4
Transcendência	0	0	0	0	0	1	2	0	0	2	1	2	0	0	0	1
<b>Originalidade</b>	<b>31</b>	<b>40</b>	<b>48</b>	<b>43</b>	<b>56</b>	<b>40</b>	<b>56</b>	<b>38</b>	<b>45</b>	<b>27</b>	<b>55</b>	<b>36</b>	<b>28</b>	<b>38</b>	<b>34</b>	<b>41</b>
Inventividade	9	19	14	14	22	31	22	6	4	8	18	11	3	6	10	13
Imaginação	7	5	7	2	4	1	4	6	4	5	13	5	10	3	4	5
Hibridismo	2	3	0	2	2	1	0	2	9	8	0	7	6	2	9	4
<b>Exequibilidade</b>	<b>30</b>	<b>21</b>	<b>14</b>	<b>2</b>	<b>15</b>	<b>22</b>	<b>13</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>55</b>	<b>11</b>	<b>6</b>	<b>42</b>	<b>18</b>
<b>Conhecimento</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>10</b>	<b>16</b>	<b>19</b>	<b>26</b>	<b>25</b>	<b>28</b>	<b>31</b>	<b>12</b>	<b>5</b>	<b>18</b>	<b>24</b>	<b>10</b>	<b>17</b>
Singularidade autoral	9	15	5	6	9	24	19	11	17	31	10	29	20	15	13	16
<b>Circulação</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>14</b>	<b>41</b>	<b>82</b>	<b>11</b>
<b>Qualidade estética</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>11</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>7</b>
<b>Ética</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>0</b>	<b>11</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>Feio</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>1</b>
Princípios acionados por concurso (total)	17	17	14	18	17	18	18	18	17	20	17	19	19	18	16	20
Princípios acionados por justificação (média)	3,0	3,3	3,2	2,9	3,1	3,7	3,6	3,0	3,1	3,5	3,0	3,3	3,2	3,4	3,7	3,3

N = 927

### 3.1. Leitura diacrónica

A leitura dos dados totais (última linha) pode dar algumas pistas de análise quanto à diversidade de valores mobilizados em cada concurso. Haverá contrastes a assinalar nesse aspeto? Quanto à amplitude de princípios mobilizados (independentemente da intensidade da sua expressão em cada concurso), não há grandes flutuações a registar. Doze concursos oscilam entre a mobilização de 17 e



20 princípios previstos na tipologia de análise (com a máxima diversidade avaliativa, apenas o segundo concurso de 2011, com 20 categorias acionadas). Com estes dados, pode afirmar-se que os painéis de avaliação tendem a diversificar os princípios de valoração dos projetos, havendo a assinalar que, dos concursos analisados, o segundo concurso de 2008 apresenta um comportamento mais díspar, com um repertório de princípios mobilizados mais limitado que os restantes (14 princípios).

Como primeira leitura no eixo diacrónico (leitura da tabela em linha) alguns princípios de avaliação têm expressão em todos os concursos analisados. As normas enunciadas no regulamento enquanto relevância, originalidade, consistência, pesquisa (associado à consistência) e exequibilidade (5 princípios). O referente normativo da circulação é acrescentado ao regulamento em 2014 e só a partir daí ganha expressão. Pesquisa é um referente normativo, mas também um princípio que denota força atrativa, ou seja, que os avaliadores acionam sem que a tal estejam constrangidos, leitura que extraímos com base no facto de só ter sido explicitado no regulamento em 2015, mas ter expressão relevante nas justificações desde 2007.

Neste conjunto, a consistência destacou-se, de longe, presente em 84% das justificações (o que corresponde a 780 segmentos); a relevância em 52%; a originalidade em 41%; a exequibilidade em 18%; a pesquisa em 17%. A relação entre a frequência e a sua importância (enquanto princípios de avaliação) merece ser problematizada, desde logo, porque sabemos que os avaliadores estão constrangidos ao registo em ata, o que faz recair sobre eles a expectativa de uma explicitação das avaliações coerente com os critérios legais que balizam a avaliação.

Enquanto princípios acionados pelos avaliadores em articulação com aqueles referentes, sete fizeram o pleno dos concursos: conhecimento em 17% das justificações, universalismo em 11%, notoriedade em 8% (estes dois são princípios associados à relevância); inventividade em 13% e imaginação em 5% (ambos modulações do princípio da originalidade); singularidade autoral em 16%; qualidade estética em 7%, associado quer ao referente de originalidade quer ao de consistência.

A primeira interrogação prende-se com o pleno de presença nos concursos analisados, por parte destes referentes normativos. Adiante haver-se-á de refletir sobre as explicações para a estabilidade que caracteriza a mobilização destes princípios no processo de avaliação. A primeira hipótese explicativa é que na base da sua forte expressão esteja a responsabilidade dos avaliadores explicitarem a relação entre a avaliação realizada e o seu enquadramento normativo.

Então, um primeiro grupo de princípios tem expressão transversal a todos os concursos, sendo que cinco dessas categorias correspondem a critérios do regulamento construídos para organizar o processo de avaliação a montante do trabalho interpretativo dos painéis de avaliadores; identifica-se um subconjunto de sete categorias acionadas em todos os concursos que apresentam alguma gradação de significado relativamente aos referentes normativos do concurso. Aí se incluem

subcategorias daqueles referentes (universalismo e notoriedade são subcategorias de relevância; imaginação e inventividade são subcategorias de originalidade), e três categorias que têm uma relação lógica mais distante com os referentes normativos: conhecimento, singularidade autoral e qualidades plásticas. É uma pista que será retomada na análise hermenêutica, em relação com um dos eixos da problemática: o equilíbrio reflexivo dos atores dos atores na relação com as normas.

Olhando agora para os princípios que, mesmo não tendo expressão transversal, a têm na maioria dos concursos: dramaticidade em 7% das justificações (relacionado com consistência, mas não só); ambos em 4%, ética e hibridismo (segmentação da originalidade), também atualidade é invocada em 4% das justificações e património em 6% (modulações de relevância) (5 princípios). Quanto ao princípio ético, ainda que o seu uso tenha sido identificado em poucos projetos, é o que apresenta maior dispersão, acionado em 14 dos 15 concursos). Património, com 6%, está presente em 13 concursos. Com presença em 12 concursos: dramaticidade tem expressão em 7% das justificações; atualidade, em 4%; hibridismo, também em 4% (princípio que apesar de ter baixa expressão absoluta apresenta dispersão idêntica a outros).

Finalmente, há a destacar dois princípios que, pela presença em menos concursos, refletem uma mobilização mais circunstancial: fealdade, enquanto princípio relacionado com a qualidade estética (mas que para efeitos de teste empírico optámos por autonomizar) e o princípio de transcendência, ambos presentes em cinco concursos e com poucas unidades associadas (sete e cinco, respetivamente). Considerando que o dado regular é o não acionamento desses dois princípios, a não referência aos mesmos, nas leituras dos dados por concurso, deve entender-se como frequência nula. Assim, apenas será feita referência aos outros princípios cuja ausência traduza variações entre concursos.

## **3.2. Leitura diacrónica**

Um segundo nível de detalhe na leitura dos dados, segmentado por concurso, permite apurar a expressão relativa dos princípios mobilizados em cada momento de avaliação, e também comparar essas distribuições com um valor de referência médio (coluna à direita), correspondente à frequência relativa dos princípios na globalidade dos concursos. Veja-se de seguida o detalhe por concurso à luz destas premissas.

### **3.2.1. 2007 primeiro concurso**

Atrás da consistência e da relevância, surgem em terceiro lugar, com expressão idêntica, os princípios da pesquisa, exequibilidade e originalidade, identificadas em três em cada dez justificações. Todos estes princípios correspondem às normas do regulamento.

O princípio da dramaticidade não tem expressão neste concurso.

Os princípios com mais clara sobrerrepresentação neste concurso, em relação à distribuição média no período analisado, são pesquisa e exequibilidade. Eis alguns exemplos de como estes princípios se relacionam nas justificações produzidas neste concurso: “a boa pesquisa evidenciada no projeto oferece condições para a realização de uma obra consistente e com elevado valor artístico”; “A pesquisa e a boa apresentação do projeto permitem antecipar uma boa concretização”. Também tem uma expressão reforçada o princípio de atualidade, subcategoria associada à norma da relevância (“Oportunidade da obra decorrente do risco de desaparecimento de figuras ligadas ao tema”). Dos princípios sub-representados relativamente à média, neste concurso, é relevante assinalar a singularidade autoral. Quando acionado, é sobretudo invocando a continuidade do trabalho dos autores (na lógica da assinatura autoral), enquanto critério de objetividade da sua avaliação. Por exemplo: “obras anteriores do cineasta permitem antecipar o ponto de vista estético a seguir neste projeto e dão garantias do elevado valor cinematográfico”; “projeto proposto vem no seguimento de filmes anteriores, sendo este um ponto de interesse”. Pontualmente, surge a lógica da subjetividade autoral, como forma de justificar uma motivação individual para o projeto: “Projeto cujo tema é muito próximo aos realizadores”; “O projeto deixa transparecer um olhar motivado do realizador”.

No projeto com pontuação mais baixa (2), a justificação apenas declara: “Relevância temática e interesse potencial do projeto não explicitados”. Em contrapartida, no projeto com pontuação mais elevada (8,5), a justificação é mais extensa e detalhada. Os princípios mobilizados são a *relevância* (“o tema é desenvolvido de forma muito rica e densa, assumindo relevância não só no plano social e humano, como também num âmbito cultural vasto”), *consistência* (“A apresentação do futuro filme convence pela sua abordagem visual e estrutura, assegurando consistência e boa resolução da complexidade do tema. Excelente apresentação, desenvolvimento e metodologia.”) e *ética* (“Projeto cujo tema ultrapassa o que poderia ser um mero sensacionalismo”), e todos servem um outro princípio superior, o do *conhecimento*. Não se identifica uma relação de correspondência entre a sobrerrepresentação de princípios no concurso e a orientação com que são acionados esses princípios.

*2007, segundo concurso:*

A consistência tem uma expressão especialmente dominante neste concurso, em nove em cada dez justificações. Estas referem-se à clareza ou ao amadurecimento das opções estilísticas ou narrativas em ligação com o tema: “O projeto é algo omissivo quanto à estrutura exata que o documentário vai seguir e quanto aos dispositivos estéticos para abordar o tema”; “O tratamento cinematográfico (nomeadamente ao nível do som) é detalhado e consistente com o projeto”. O segundo princípio

mais presente neste concurso é relevância; a maioria das justificações é de caráter geral, remetendo para dimensões sociais mas sem muito concretizar (“o documentário proposto foca os objetivos numa temática culturalmente relevante”; “O projeto apresenta uma boa [...] justificação social do tema.”); porém, algumas há em que a substância da justificação permite segmentar, na relevância, as dimensões de atualidade (“Temática socialmente relevante e atual”), notoriedade (“A importância do autor retratado traz a relevância necessária ao projeto”) e universalismo [“A partir de três testemunhos particulares e de uma estrutura dramática convencional, o projeto procura erigir uma problemática geral, cuja extensão («a condição humana») ele talvez não suporte.”]. O terceiro princípio é a originalidade. Esta trindade encontra correspondência nos critérios expressos no regulamento e é uma regularidade observável na maioria dos concursos.

Sub-representados em relação à média, os princípios do conhecimento e qualidades estéticas.

É um concurso em que não houve projetos pontuados abaixo de 4. No outro extremo, o projeto mais pontuado (9) é apreciado apenas com base no princípio da consistência, aplicado mais enquanto princípio técnico do que estético: “O potencial cultural do projeto é inegável. A proposta apresenta-se bem estruturada e ancorada numa equipa técnica capaz. O tratamento cinematográfico traduz o rigor do trabalho de pré-produção, revelando de uma forma clara e exemplar os propósitos temáticos e estéticos do projeto.” Ainda que se refira os propósitos estéticos, sobrepõe-se o lado técnico pela menção a vários aspetos – equipa, trabalho de preparação, rigor e clareza de procedimentos. O potencial cultural do projeto é afirmado com veemência, mas o júri é omissivo quanto ao potencial artístico.

### **3.2.2. 2008, primeiro concurso**

Este é o concurso (seguido de muito perto por 2014) em que mais projetos foram avaliados pelos princípios da consistência (quase a totalidade, apenas dois não o foram) e da relevância (sete em cada dez). É também o concurso que regista menor diversidade de princípios acionados.

Atrás destes, a originalidade – aqui sobrerrepresentada face ao panorama geral dos concursos – e dentro desta, na dimensão do universalismo – também sobrerrepresentado, como ilustram estas justificações: “Assunto de base muito contextualizado cujo potencial para assumir uma relevância geral elevada não fica demonstrado na proposta”; “Proposta capaz de superar a dimensão estritamente biográfica do projeto”.

Os três princípios mais acionados correspondem a normas do regulamento e a leitura dos dados deste ano indica uma concentração de sentidos avaliativos.

Sub-representados face à média, os princípios do conhecimento e da singularidade autoral.

Sem expressão neste concurso, o património, dimensão da relevância.

É também o concurso com as pontuações mais concentradas nos valores intermédios da escala: o mais baixo com 4,4 e o mais alto com 7,5. Em ambos os casos, as justificações falam da *relevância* do tema e da *consistência*, vista pela perspectiva do trabalho preparatório: “Temática com densidade, mas cujo tratamento ganharia em consistência e força com um desenvolvimento adicional que o objetivasse”; “Com uma temática com relevância cultural, o projeto constitui-se como um diálogo no tempo com uma obra de referência do documentarismo internacional [...]. O projeto alicerça-se num bom trabalho de preparação, incluindo identificação de personagens.”

*2008, segundo concurso:*

Entre os três princípios mais frequentes nas justificações – consistência, relevância e originalidade – há a salientar a *relevância*, por ser este o concurso em que assume mais ampla expressão, refletindo-se em oito justificações em cada dez. É em particular o concurso do *universalismo* (também aqui com maior sobrerrepresentação face à média). Veja-se como numa das justificações a relevância é articulada em dois níveis, para operar duas avaliações de sentido contraditório: “Temática com interesse histórico, embora muito específico, num argumento excessivamente centrado sobre a experiência da sua personagem principal, entre a narrativa histórica e a narrativa biográfica. Nesta medida, potencial artístico apenas mediano”. À relevância histórica do tema é contraposto o particularismo da abordagem narrativa, apreciações de sinal contrário que, combinadas, resultam numa pontuação que o júri considera mediana – o que corresponde à verdade aritmética, pois o projeto foi pontuado com 5,5 num espectro de pontuações entre 3 e 7,5. Eis uma outra, muito semelhante: “Temática com importância cultural, ainda que com risco, não contrariado na proposta, de não ultrapassar um âmbito e alcance circunscrito”.

Em contrapartida, estão vários princípios sub-representados: exequibilidade; pesquisa; singularidade autoral; qualidades estéticas e imaginação, o que indicia o seu uso pontual (na avaliação de certos projetos) mas não como princípio transversal. Com efeito, entre todos, este foi o concurso em que os avaliadores mais esparsos foram na dispersão das justificações, não chegando à fasquia dos três princípios por justificação (2,9). Mas também é possível encontrar nas ausências relações de sentido entre os princípios. Vejamos: na consistência (o princípio mais mobilizado), é frequente reconhecer justificações que apontam a falta de clarificação de opções estéticas: “careça de um esclarecimento das opções estéticas que se pretendem projetar na abordagem do tema e que demonstrem um potencial artístico elevado”. Esse tipo de enunciados foi classificado como consistência porque não é, em si, uma apreciação das qualidades estéticas, antes uma apreciação a montante desta. Ora, por esta lógica, não seria congruente se os avaliadores apreciassem quanto às qualidades estéticas um projeto que entendem não estar suficientemente desenvolvido quanto à materialização das ideias propostas. Ou seja, compreende-se a importância da dimensão estética,

para os avaliadores, pela menção que a ela fazem na consistência. No entanto, o princípio de avaliação da qualidade dessa não é acionado porque consideram que não é aplicável face às propriedades do seu objeto de avaliação.

### **3.2.3. 2009, primeiro concurso:**

Os três princípios com expressão em maior número de justificações são, como é regra, consistência, relevância e originalidade.

Sem qualquer expressão neste concurso, o princípio da dramaticidade. A inventividade, dimensão do princípio originalidade, está sobrerrepresentada neste concurso. Este é o princípio com base no qual se qualificam as novas ideias, a capacidade criadora no sentido idealista (“O tema não revela especial originalidade e corre o risco de não se conseguir diferenciar no panorama dos vários tratamentos cinematográficos sobre o tema”). Em contrapartida, a singularidade autoral que, apesar de não ser uma segmentação daquele princípio tem relações de sentido com ele, é a categoria mais sub-representada neste concurso.

Apesar da sub-representação da singularidade autoral na globalidade das justificações deste concurso, este é o princípio acionado para justificar a pontuação mais elevada atribuída a um projeto (9,5): “Projeto de síntese de todos os trabalhos anteriores [do autor]. As personagens vão andar à solta no espaço e no tempo, numa homenagem do cineasta ao cinema e aos seus autores de eleição. O projeto tem um potencial artístico muito elevado. O tema continua a ser relevante. A proposta estética revelada no tratamento confere ainda uma nova dimensão ao trabalho [do autor].” A singularidade autoral não só é invocada diretamente no início e no final do texto na lógica de *assinatura autoral* como os restantes princípios também o servem: a relevância do tema, para além de uma lógica de continuidade, não é objetivada. Quanto à consistência estética, o princípio é o mesmo – é referida para apontar o progresso num caminho autoral. Neste caso, a força objetivadora do princípio autoral é suficiente para dispensar o recurso a outros princípios na justificação da nota máxima no concurso.

Relativamente à justificação dos dois projetos com menor pontuação (2), num deles qualifica-se a consistência e a exequibilidade: “O projeto tem um potencial artístico baixo, consistindo o seu tratamento cinematográfico em meros apontamentos, não se demonstrando qualquer ponto de vista ou proposta estética. O projeto tem pouca consistência e é de difícil exequibilidade de produção tendo em conta a grande quantidade de locais em que se pretende filmar.” No outro caso, diz-se que “[o] projeto apresenta um baixo potencial artístico e cultural. A sinopse e o tratamento cinematográfico não são claros em relação à perspetiva histórica e cinematográfica a seguir” – apenas um princípio é neste caso acionado, o da consistência, entendida como demonstração de procedimentos.

2009, segundo concurso:

No topo da lista estão os princípios de avaliação associados ao regulamento, consistência, relevância e originalidade. Nessa regularidade, um dado destaca-se: a marca distintiva deste concurso é a *inventividade*, pois é o único caso em que esta dimensão da originalidade é mobilizada na qualificação de um terço dos projetos; *imaginação*, em contrapartida, está sub-representado. A distinção entre estas duas dimensões da originalidade será mais fácil com ajuda de exemplos. Por inventividade referimo-nos à valorização da *idealização* de algo inédito (novo ou singular), na medida em que se lhe reconheça algum poder transformador – valor estético, científico, político ou outro: “Levanta uma história pouco conhecida do público em geral”. A imaginação, enquanto princípio de avaliação, refere-se à inovação nas *formas de expressão* das ideias: “A descrição do projeto é muito sugestiva, transporta-nos para os ambientes de plateau, desperta a imaginação de quem lê” (imaginação).

Como se mostra na tabela inicial, este é um dos concursos em que se observou maior pluralidade de princípios por segmento, traduzindo um elevado investimento argumentativo por parte dos avaliadores. Tal pode contribuir para explicar que diversos princípios tenham sobrerrepresentação neste concurso. Assim, dramaticidade, qualidades estéticas, singularidade autoral e ainda património, dimensão de relevância. Ainda que esta diversidade permita várias combinações de princípios numa justificação, não se identifica uma forte coordenação entre eles; as operações de avaliação são regra geral independentes. Pontualmente, porém, deteta-se a intermutabilidade de princípios, como no excerto seguinte de uma justificação: “Levantamento de um lugar a partir das experiências de vida da sua gente. A autora cruza memórias de infância pessoal com memórias de locais”. A justificação invoca o princípio do património, na lógica da preservação da memória de um lugar. Mas há um carácter autorreferente no projeto, já que as memórias da própria autora fazem parte da proposta. Os princípios de valorização do património e da singularidade autoral (pela lógica da autorreferência) operam em dependência mútua, ambos participam na construção de significado da justificação sem precedência de um sobre o outro.

O princípio ético (ausente em muitos concursos) tem aqui expressão, na lógica do regime de comunidade e em relação com a originalidade: “Se é certo que esta matéria é ainda alvo de muitos preconceitos, também é certo que tem sido objeto de vários trabalhos documentais bastante bem feitos e não substancialmente diferentes, no que diz respeito à abordagem (a avaliar pelo trailer). É um projeto guiado pelo tema, pouco atento à relação com os personagens. O risco maior é o da cristalização dos preconceitos sobre o tema, sem que se obtenha o tão desejado efeito de mudança de mentalidades.” Exemplo de um outro, apreciado positivamente e também na relação com originalidade: “O tema é interessante e atual; ainda que não propriamente original, as premissas são postas com clareza e tratadas com desassombro, questionando relações de poder e trabalho.”

À pontuação mais baixa (2) corresponde a justificação: “Não demonstra um conhecimento muito profundo do local nem um plano muito elaborado do seu trabalho. Nesta fase, o projeto não parece exequível”. A avaliação assenta no princípio da consistência em relação com o da exequibilidade, princípios de cuja robustez os avaliadores parecem não duvidar, ao dispensar a explicitação de outros (por exemplo, a originalidade a relevância).

À pontuação mais alta (8), atribuída a dois projetos, veja-se como variam as justificações: “Tema muito original e relevante. Levanta uma história pouco conhecida do público em geral. Conduzida por um dos intervenientes no processo (o que lhe dá força dramática e perfil quase catártico), pode contribuir para clarificar o problema e contextualizá-lo no tempo. Documentário de estrutura clássica, conta a história deixando lugar a reflexões várias. É interessante a opção de partir apenas de algumas - poucas - velhas fotografias.” Os princípios aqui mobilizados são originalidade, relevância, dramaticidade e conhecimento. Numa leitura mais profunda: o projeto é original porque o tema é subexplorado. Na sua visibilidade pública, permitindo ao público clarificação e contextualização, assenta a sua relevância – ou seja, são os princípios da originalidade, relevância e conhecimento acionados de forma coordenada. O princípio catártico é associado à intensidade emocional resultante da autenticidade do testemunho. A justificação sugere ainda que a ausência de originalidade nem sempre é negativa, na medida em que seja vista como classicismo (como perenidade) – o que na nossa análise justificaria reconhecê-lo como valor autónomo.

Atentemos agora na segunda justificação: “O tema está bem circunscrito e é seguramente original. Resgata costumes conhecidos apenas de (muito poucos) especialistas e tem inegável valor antropológico. Sem pretensões interpretativas megalómanas, pode ser esteticamente muito estimulante e historicamente uma oportunidade a não perder. A pesquisa está feita, a planificação elaborada e os contactos privilegiados estabelecidos. Projeto muito bem estruturado e com um tratamento cinematográfico muito consistente”. Os princípios da originalidade, da relevância e do conhecimento operam novamente em coordenação. A consistência da abordagem, a qualidade estética e a atualidade são articulados num só enunciado, algo críptico (como dissemos na introdução do capítulo, surgem muitas dúvidas no curso da análise interpretativa e a exposição de dúvidas também pode ser produtiva) – como decifrar a relação entre os termos “sem pretensões interpretativas megalómanas”, “pode ser esteticamente muito estimulante” e “e historicamente uma oportunidade a não perder”? O princípio da consistência surge novamente pela dimensão logística, na perspetiva da planificação de meios, é coordenado com o da exequibilidade.



#### **3.2.4. 2010, primeiro concurso**

Ainda que a consistência esteja ligeiramente sub-representada e a originalidade, em contrapartida, tenha expressão reforçada, o concurso apresenta um comportamento regular, com a tríade de normas regulamentares a nortear os princípios acionados no concurso.

Como traço específico, há a destacar que é neste concurso que as qualidades estéticas estão mais sobrerrepresentadas, seja com referências mais gerais (“Indicia um documentário com grande qualidade e riqueza visual”) ou a propriedades mais concretas, como a cor (“A proposta cinematográfica sugere a exploração das potencialidades plásticas e dos cromatismo inerentes ao tipo de festividade rural”).

Na segmentação da relevância, a atualidade e a notoriedade têm expressão reforçada neste concurso. Quanto à atualidade, a causa direta desta sobrerrepresentação é a invulgar incidência de referências efeméricas: aniversários do nascimento de personalidades (“O tema é aliciente pelo exotismo e pela evocação de uma personagem tão rica; é oportuno, considerando a efeméride comemorada, 500 anos do nascimento”) e de um mesmo acontecimento histórico. Este segundo caso oferece a oportunidade de se analisar as variações na avaliação de um mesmo objeto temático pelo mesmo painel de avaliadores – e com pontuações não muito diferentes (o primeiro projeto foi classificado com 6 e o segundo com 6,5). Vejamos então: a primeira justificação diz “Análise de um episódio complexo [e] ainda muito mal explorado. Procuram-se razões e responsáveis dos acontecimentos, para além do que ficou na superfície dos factos. Oportuno em tempos de comemorações do centenário [...]. É provavelmente muito útil para desfazer alguns mal-entendidos (se não mitos) [...]. O autor demonstra conhecimento do tema, ainda que o projeto não seja explícito quanto ao tratamento cinematográfico”. A segunda, por seu turno: “Em tempo de comemoração, o tema é seguramente oportuno. O realizador “desenterra” a história do avô (que ele não chegou a conhecer) [...]. A história constrói-se a partir de uma fotografia, e recorre a testemunhos e iconografia de família, documentos vários e imagens do presente. O projeto parece ser consistente e exequível.” Em ambas, a efeméride é critério de valoração da atualidade. Mas os princípios avaliativos acionados adaptam-se às especificidades da abordagem proposta em cada projeto. Assim, na primeira justificação, é valorado o facto de incidir sobre um assunto pouco conhecido (originalidade) e a abordagem problematizante, que invoca o princípio de verdade histórica – que interseta conhecimento e ética: “Procuram-se razões e responsáveis dos acontecimentos, para além do que ficou a superfície dos factos”; “provavelmente muito útil para desfazer alguns mal-entendidos (se não mitos)”. Quanto à consistência, é apreciada na dimensão de competência do autor relativamente ao tema (pesquisa) e na proposta formal (consistência artística). Na segunda, é valorado sobretudo o carácter autorreferencial, seja pelo protagonista, o avô, seja no recurso a espólio documental e testemunhos familiares como material de base. Na primeira justificação,

originalidade, atualidade e conhecimento pesam contra a consistência formal. Na segunda justificação, ao contrário, a consistência e a exequibilidade são apreciadas positivamente em coordenação com a autorreferencialidade e não é explicitada qualquer apreciação de sentido negativo; porém as duas classificações só se distanciam por 5 décimas. Ao que se levantam duas hipóteses explicativas: uma mais teórico-metodológica, com base na qual haverá lógicas de avaliação que as justificações não refletem (resultando numa aparente arbitrariedade) e que consequentemente há limites à fecundidade do material; a outra hipótese, mais contingencial, sugere que o acionamento dos princípios do conhecimento num registo ético teria aqui tido mais peso do que os restantes (tendo os avaliadores sobretudo valorizado a relação entre a complexidade temática e a competência associadas ao primeiro projeto e à sua abordagem mais macro). É possível também pensar que as duas hipóteses não sejam mutuamente exclusivas.

No sentido da segunda hipótese – a de que nem todos os princípios são acionados com o mesmo peso, importa notar, neste concurso, a sobrerrepresentação do valor do *conhecimento*. Com efeito, há outras justificações de teor afim à que acabámos de analisar, veja-se por exemplo: “Pesquisam-se as razões desta idiosincrasia, no perfil (passado e presente) dos seus cultivadores”; “premissas são postas com clareza e tratadas com desassombro, questionando relações de poder e trabalho”; “A abordagem comporta pontos de vista diversificados”; “Tentativa monográfica de estudar e descrever cinematograficamente uma comunidade”. Em comum, o equacionamento da complexidade dos temas e/ou a intenção de interpelar os objetos para os conhecer mais profundamente”.

Outro princípio que apresenta relações de sentido com o conhecimento é o da inventividade, também sobrerrepresentado neste concurso: “explora aspetos menos conhecidos da comunidade [...] e propõem-se revelar aspectos de uma realidade insuficientemente conhecida”; “Trata-se de um projeto que tem conhecido inúmeras abordagens seja em televisão, seja em cinema”; “É o reverso dos documentários sobre a guerra colonial: seguramente muito menos conhecido”. Nem sempre esta inventividade, contudo, é associada à relevância, como, aliás, os próprios avaliadores salientam: “É de facto inédito, ainda que não especialmente relevante”. Esta ideia reforça a noção de originalidade como inovação que *acrescenta*, no caso, a relação entre originalidade e conhecimento, num registo ético.

Aos dois projetos com menor pontuação (1) correspondem neste concurso justificações que, baseando-os na distinção assinalada por Heinich, não apenas exprimem operações avaliativas – de hierarquia de *qualidade* dos objetos – como classificatórias – de definição da *natureza* dos objetos: “Projeto com características vincadamente audiovisuais que não parece enquadrar-se nas linhas estéticas que balizam a realidade histórica e do documentário nem a sua discussão contemporânea” e “Tratamento ligeiro e jornalístico (como que um folheto a descrever e moralizar uma situação) de

um assunto grave e a merecer melhor imagem exterior, para bem das crianças e para cuidados futuros.”

Veja-se agora a seguinte justificação, correspondente à pontuação máxima (8): “Projeto com potencial artístico digno de registo, imaginativo e tematicamente bem delimitado, cruza as memórias do passado colonial português com uma forma atual de identidade africana. Toma a arquitetura como referente e objeto a filmar, articula decadência e renascimento como dimensões materiais e espirituais da existência e da condição humana. O tratamento cinematográfico revela-se coerente, os enunciados visuais são explícitos quanto aos objetivos estéticos e conceptuais do filme”. Subjacente à apreciação positiva do potencial artístico sobressai, quanto ao tema, a inventividade; do cruzamento da memória com atualidade emerge a relevância. Além da apreciação das qualidades estéticas, não só em termos de consistência mas de referências artísticas (arquitetura), há a salientar a mobilização do princípio de transcendência, uma rara incursão dos avaliadores neste registo axiológico.

*2010, segundo concurso:*

Este concurso não apresenta desvios à regra dos princípios de maior expressão quantitativa, consistência, relevância e originalidade. É de assinalar alguma sobrerrepresentação do princípio do conhecimento e do universalismo, dimensão de relevância. Aparentemente, a relação entre os dois é fraca; estão presentes, maioritariamente, em justificações distintas. No universalismo, neste concurso, enquadram-se sobretudo as justificações sobre o alcance simbólico dos projetos, ou seja, como o objeto particular pode ser pretexto para reflexões mais abrangentes “Projeto curioso de forte incidência etnográfica, onde um instrumento e ponto de partida para uma pesquisa bem mais vasta”. Os sentidos dominantes neste concurso associados ao conhecimento são os propósitos reflexivos ou problematizantes dos projetos: “o objetivo do projeto é descobrir o espírito de um lugar [...]. A realizadora procede a um conjunto de reflexões pertinentes nesse sentido”; “Partindo de uma proposta ambiciosa, o documentário proposto irá tentar estabelecer relações entre dois mundos normalmente afastados”. Porque o registo das justificações associadas ao universalismo é sobretudo cognitivo (e não tanto, por exemplo, ético), o sentido das justificações nos dois conjuntos resultam próximos e confundíveis. Analisadas exaustivamente, parecem ser expressões nuanceadas de uma mesma lógica de inferência: os projetos são apreciações pelas operações de abstração que permitem, a partir dos objetos particulares observados.

Em contrapartida, observa-se a sub-representação da pesquisa, dimensão de consistência, da inventividade, dimensão de originalidade, e da exequibilidade.

Os projetos com pontuação mais elevada (8,5) têm ambos sobretudo relevância cultural que reside no princípio da notoriedade: são dois projetos sobre figuras de destaque na história do

cinema: “Projeto relevante [pelo retrato] partindo das conversas filmadas com o realizador. Demonstra também relevância cultural, particularmente no quadro da apresentação das ‘figuras do cinema português’. o tratamento cinematográfico permite-nos antever um projeto pessoal, com elevado potencial artístico, deixando pistas quanto à construção da narrativa”. “Um relato de vida de uma personagem riquíssima sob o ponto de vista humano e profissional, tem potencialidades humanas e pedagógicas profundas. Partindo dos escritos, de uma entrevista sem fio cronológico e do acompanhamento do trabalho efetivo [realizadora], o documentário devera ser uma peça importante para a própria historiografia do cinema universal.”. Eis como nestas duas justificações novamente se opera a relação entre universalismo e conhecimento, ligados pela notoriedade, ou seja, pela importância histórica que o júri reconhece aos protagonistas. Na segunda justificação, o valor de património também está expresso na apreciação dos documentos. Quanto à consistência das propriedades estéticas ou da abordagem narrativa, as apreciações são na melhor das hipóteses vagas, como na primeira (“deixando pistas quanto à construção da narrativa”) ou omissas, como na segunda.

No caso da justificação correspondente à pontuação mais baixa (2,5), todas as dimensões apreciadas – pressupostos teóricos da abordagem ao tema, recursos técnicos, relação com os protagonistas – convergem num questionamento de registo ético: “Este projeto coloca alguns problemas do ponto de vista de uma ética da exequibilidade e coloca hipóteses cuja formulação parece equívoca. [...] admite-se a possibilidade de utilizar dispositivos de duvidosa ética de responsabilidade, como seja a utilização de microfones ocultos. Por outro lado, fica-se sem se saber em que termos o documentarista se relaciona com os seus protagonistas.”

### **3.2.5. 2011, primeiro concurso:**

Apesar de apresentar a regularidade dos três princípios mais acionados, apresenta um desvio interessante; a sub-representação mais acentuada da consistência, na globalidade dos concursos analisados, a par com a sobrerrepresentação de alguns princípios que, no panorama geral dos concursos, são pouco frequentados (que veremos já em detalhe).

Assim, esta orientação avaliativa original permite melhor dar a conhecer princípios como o hibridismo (é o concurso onde esta categoria tem maior expressão), categoria que designa o cruzamento de representações ficcionadas (encenações, construção de personagens fictícios) com a representação documentais: “Arrojado na perspetiva de articular factos históricos com elementos ficcionais”; “partindo de um dispositivo ficcional, uma encenação que revive passagens de lendas”; “caracterização poética de uma cidade, [...] pontuada com cenas ficcionadas que são o dispositivo para a apresentação dos habitantes e características nostálgicas do lugar”.

Também o princípio estético do feio é das categorias menos representadas nos concursos, mas aqui acionado, em detrimento da apreciação de outras qualidades estéticas. As duas justificações seguintes mostram como, através deste princípio, os avaliadores valoram o bizarro enquanto propriedade do objeto de que se ocupa o filme que pode acrescentar qualidade estética mas, longe de transferirem a integralidade do valor estético para esse objeto, antes consideram que o valor estético do filme dependerá sobretudo da construção cinematográfica: “O insólito da situação e as características do lugar conferem certamente potencial estético ao projeto”; “A abordagem está muito centrada na excentricidade do objeto em detrimento da construção cinematográfica”.

É também um concurso em que a dramaticidade tem expressão reforçada, não somente centrado na intensidade dramática mas noutras tonalidades emocionais do projeto, como o humor ou a nostalgia: “introduz com humor a partilha da simbologia e do imaginário popular entre gerações”; “Recriação de uma época com pressupostos de teatralidade”; “pretende revelar a expressão dramática de prenoções e conflitos entre culturas”; “A proposta indicia um olhar nostálgico”; “percorrendo, com vivacidade, lugares que não correspondem necessariamente aos acontecimentos narrados.”

Estas justificações mostram uma tendência das avaliações mais orientadas para a valorização da expressividade cinematográfica em detrimento da descritividade. Em certos casos, fica claro como essa orientação se relaciona como outro princípio valorizado neste concurso, o do conhecimento: “demonstra um desejo excessivo na descrição do seu objeto, perdendo a densidade da sua premissa inicial”. “Contudo o tipo de desenvolvimento proposto fica muito aquém desse potencial, permanecendo demasiado plano”.

A valoração da relação dos projetos com a atualidade está também aqui sobrerrepresentada (“O projeto tem por base o testemunho de intervenientes que é importante e urgente recolher”) mas, nas categorias que segmentam a relevância, as justificações com maior coerência de sentido são as que apreciam a notoriedade, princípio relativo a projetos biográficos, sobretudo de artistas: “Proposta de documentário sobre uma figura importante da música popular portuguesa”; “Proposta de documentário de cariz autobiográfico de/sobre uma das figuras mais singulares do cinema português”; “Projeto de evidente interesse cultural, de exploração privada da vida e obra do compositor”.

A inventividade, segmentação de cariz mais idealista do princípio da originalidade, tem pouca expressão neste concurso. Também sub-representada, a categoria da exequibilidade.

### *2011, segundo concurso*

A nossa leitura parece indicar um momento de avaliação atípico sob várias perspetivas. É o único concurso em que todos os princípios avaliativos têm alguma expressão. E é o concurso em que uma

das três normas com maior expressão, a originalidade, dá lugar aos princípios da singularidade autoral e do conhecimento. Vejamos algumas justificações em que se baseiam estas leituras. Antes de mais, a singularidade autoral, categoria bidimensional, que tanto pode ser entendida como impressão da assinatura autoral no projeto como a relação subjetiva do realizador com o seu objeto (que como vimos pode traduzir-se em expressão de personalidade ou em autorreferência). Os vários sentidos estão presentes: “Enquadrado - e coerentemente sequencial - em anteriores trabalhos do realizador”; “este projeto propõe-se aplicar o mesmo processo e as mesmas técnicas narrativas utilizadas em obra anterior do autor” (enfoque autoral); “O projeto apresenta um tema de importância histórica a partir de uma vivência individual”; “Estas observações giram em torno de um personagem central, [...] pai do autor” (enfoque na autorreferência); “Proposta que conjuga um ponto de vista pessoal fortemente motivado” (enfoque na expressão da personalidade).

Nas justificações anteriores, a tónica da avaliação de certa forma é deslocada do projeto para o autor do projeto. Noutros casos ainda, não é exatamente uma deslocação da tónica da avaliação, mas antes uma integração de autor e projeto, com referência ao registo ético: “Tema de difícil abordagem, requerendo coragem e persistência”; “de difícil abordagem, em que o autor terá levado a cabo uma pesquisa sustentada por especialistas e procura assegurar a necessária dignidade dos intervenientes”.

A dramaticidade tem aqui expressão reforçada, em parte pela associação à subjetividade do autor, como nesta justificação: “Projeto de carácter pessoal, intimista e extremamente sensível, mas bem sucedido na remissão para a universalidade, sendo essa uma mais valia que o próprio realizador faz ressaltar ao tratar o tema de modo poético” – ou nesta: “abordagem adequada, afetiva sem sentimentalismos”.

O hibridismo também tem neste concurso alguma expressão: “Traduzir os sonhos - sem a pretensão de os interpretar - situa este projeto numa fronteira entre o documentário e a ficção, num vaivém constante, enfrentando difíceis desafios de representação”.

E as qualidades estéticas estão algo sobrerrepresentadas, com densidade na formulação de algumas justificações: “Partindo de uma instalação fotográfica [...], este documentário experimental tem um interessante potencial poético e estético, propondo-se proporcionar uma experiência de intensificação da visão da paisagem e das possibilidades da representação cinematográfica da paisagem”.

Em suma, este é o concurso em que o conhecimento, a singularidade e a ética são traços distintivos. Mas também os princípios expressivos, tanto estéticos como dramáticos.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> O salto entre 2011 e 2013, conforme já referido, explica-se pela não abertura de concursos em 2012.

### 3.2.6. 2013, primeiro concurso

Este é o concurso em que, nos princípios mais representados, a relevância tem menos expressão nas justificações e a originalidade, em contrapartida, está mais presente.

O princípio da originalidade é acionado com manifesta articulação entre a inventividade das ideias e imaginação na expressão formal; as diversas justificações deste teor seguem a mesma linha discursiva, relacionando ideias e forma em apreciações de sentido negativo em que se salienta a recorrência dos temas e a falta de soluções cinematográficas inovadoras: “Tema frequentemente tratado em diversas abordagens de carácter documental [...], para além da passagem do tempo que se pretende trabalhar e que se afigura como muito previsível”; “Tratamento pouco inovador de um tema recorrente da etnografia e do cinema documental”; “Projeto que não parece trazer nada de muito original ao tratamento do tema, havendo uma alternância entre imagens de arquivo e atuais e entrevistados, sociólogos, politólogos, entre outros”. Há mais relação entre avaliações de sentido positivo e o princípio da inventividade, ou seja, é no plano temático que os avaliadores mais reconhecem originalidade: “Tema inovador permitindo um melhor conhecimento das tradições da comunidade em questão”. O princípio de dramaticidade tem expressão reforçada neste concurso e corresponde a justificações mais apoiadas na apreciação de propriedades específicas dos projetos: “O peso que o tom fatalista lhe confere é, ao mesmo tempo, aliviado pelo empenho na cura de feridas pelo abandono paterno e de medos próprios”; “O projeto assenta claramente na caracterização dramática das personagens, potencialmente ricas pelos desafios de ordem física, social e psicológica e pelas tensões associadas à masculinidade”; “A voz *off* do autor é, por vezes, muito literária e excessivamente descritiva em relação ao que nos é proposto ver”; “tem potencialidade para dar uma peça viva, com momentos emocionalmente diversos”.

À pontuação mais baixa (2) corresponde uma apreciação a que subjaz o princípio da consistência – o que não é de todo uma singularidade deste concurso. O projeto apresenta-se, aos olhos dos avaliadores, como pouco desenvolvido, o que em si é critério para uma avaliação negativa, para além de comprometer a possibilidade de avaliar opções estilísticas: “tratamento cinematográfico muito esquematizado alternando entre imagens virtuais e depoimentos. O projeto não tem informações sobre a proposta estética que deem a perceber a forma como vão ser ligadas as várias sequências. Carece de um maior desenvolvimento”.

Quanto à avaliação mais elevada (9), a justificação exprime uma coordenação dos princípios mobilizados: “Projeto muito interessante na linha do que tem feito o realizador, pretendendo ir mais longe, quer no que diz respeito à proposta formal quer ao tema. A originalidade expressa-se nas questões que coloca e que surgem nos trailers do filme. O tratamento cinematográfico responde às dúvidas levantadas por um projeto desta natureza em que se justifica o argumento aberto e a estratégia que passa pelo estabelecimento de relações de confiança com os personagens. Apesar do

grau de incerteza que, aparentemente, este filme acarreta, os trabalhos anteriores do realizador, a sua persistência e capacidade de finalizar projetos complexos e muito morosos, fazem acreditar na sua exequibilidade.” Ao princípio autoral liga-se o da originalidade, para resultar numa demonstração do equilíbrio entre continuidade e progresso daquele percurso artístico. O júri invoca os materiais apresentados mas não explicita as razões da sua apreciação positiva quanto à originalidade. Declara o risco associado ao projeto e logo defende a consistência das opções. Neste caso, o júri entende que o improvisado e a não planificação estão justificados pelo objeto e não representam risco; a consistência artística liga-se assim à exequibilidade, chamando novamente o princípio autoral: agora não só refere os trabalhos anteriores, como também explicita as virtudes do autor (persistência e competência para projetos complexos e morosos). É o princípio autoral que norteia toda a avaliação; os restantes princípios invocados são meras declinações daquele.

### *2013, segundo concurso*

Em nenhum outro concurso a exequibilidade tem tanta expressão como neste, onde surge em segundo lugar, em mais de metade das justificações. Se há diversas justificações em que este princípio não se apoia num critério de objetivação, assemelhando-se o enunciado mais a um atestado (“Projeto exequível”) do que a uma avaliação, outras há que incluem esclarecimentos: “O acesso privilegiado que o autor demonstra ter aos locais de filmagem e aos seus diversos protagonistas garantem a exequibilidade do projeto”; “não parece ser possível determinar o seu grau de exequibilidade por demasiado colado a uma conjuntura política que, no território, está em permanente e profunda mutação”.

O princípio de singularidade autoral tem neste concurso representação acima da média (logo atrás do segundo concurso de 2011). E também aqui tem expressão a sua bidimensionalidade: a invocação do autor como garante de concretização (em relação com a exequibilidade): “O trabalho anterior da realizadora, mesmo na longa-metragem de ficção, prova que está à vontade para lidar com o escalão etário em causa”; e também pela dimensão mais subjetiva, como expressão da personalidade: “Contudo, o projeto sofre de uma aparente incapacidade e objetividade do realizador perante a figura retratada”. Também nesta dimensão se expressa a relação com a exequibilidade: “Projeto exequível pela proximidade da autora em relação ao objeto que pretende filmar e pela cumplicidade demonstrada por alguns dos seus protagonistas”. É possível observar a racionalidade meios-fim que perpassa as avaliações neste concurso, entendendo-se fim como a execução do projeto. Apesar desta lógica instrumental, raras vezes discernível de modo assim consistente, outros princípios são mobilizados. No entanto, princípios como o conhecimento ou as qualidades estéticas estão muito sub-representados.



Seria coerente pensar que o princípio da pesquisa pudesse, enquanto critério de exequibilidade, ter no concurso uma expressão ampla; porém, não é o caso. Este é o concurso em que este princípio praticamente não é expresso – como vimos acima, é com base nos trabalhos anteriores dos autores que este júri tende a avaliar a competência para a realização do projeto em apreço.

Dado curioso é que estas regularidades não são transportáveis para as justificações correspondentes às pontuações mais elevadas (9). Num dos casos, a avaliação equaciona a relevância e a consistência e artística, esta apoiada na descrição das opções estilísticas que simultaneamente levam a qualificar o projeto como original: “Filme com imenso interesse histórico, artístico e ensaístico, que através da conjugação de vários tempos, formatos e modos de visionamento intercala o passado e o presente, o ficcional e o documento sempre numa perspetiva criativa e original, com referentes e modelos fílmicos de grande valor e bastante adequados ao projeto”. Veja-se a outra justificação: “Projeto aliciante, bem defendido no tratamento cinematográfico apresentado, que cumpre simultaneamente duas funções, a de dar a ver algum do mais recente cinema português, amador ou escolar, que por circunstâncias várias será sempre pouco visto e a de retratar uma nova geração de pós-adolescentes no Portugal de hoje. Fica a dúvida, legítima, do interesse do material filmado pelos jovens e, em simultâneo, da sua articulação com as imagens originais do realizador do projeto, mas essa dúvida não retira interesse ao projeto, podendo, inclusive, acrescentá-lo. O projeto tem inegável qualidade artística e uma forte consciência do que está em jogo no ato de filmar”. Aqui, o interesse demonstrado pelo júri na proposta em que o valor do conhecimento bifurca em dois sentidos, na divulgação artística e na relevância sociológica. O júri é claro no que valoriza, ao afirmar que a sua dúvida quanto ao interesse (estético? não se esclarece) de uma parte do material não ensombra a relevância do projeto. Há um risco associado que o júri assume que vale a pena correr, confiante na competência autoral (“forte consciência do que está em jogo no ato de filmar”).

A discursividade dos avaliadores assume contornos atípicos no caso dos projetos com pontuações extremas. Se na análise deste concurso sobressaiu o registo funcional, a enunciação referente a estes projetos é enfática (imenso, inegável) e apela a um registo inspiracional, como é o caso da justificação que acompanha o projeto com pontuação mais baixa (3): “O projeto tem por tema a vida dos portugueses que fugiram da pobreza e [...] emigraram [...]. O trailer, apresentado como a “melhor maneira de ilustrar o documentário”, não é inspirador. É difícil descortinar a qualidade artística do projeto”.

### **3.2.7. 2014, concurso único**

Este é um dos concursos com comportamento atípico nos princípios mais acionados. Por um lado, o princípio da originalidade tem uma expressão muito inferior à média. Em contrapartida, a expressão

da consistência estende-se à quase totalidade dos projetos (semelhante ao observado no primeiro concurso de 2008). São raras as referências ao trabalho de pesquisa; é pela consistência no sentido artístico que o júri demonstra interesse. Veja-se este exemplo: “Projeto numa fase claramente embrionária. Pouco se diz do que poderá ser o filme, de como será a construção das personagens e da sua relação com o desporto. Por isso não se vislumbra ainda que obra poderá daqui resultar”. Neste que designamos por sentido artístico da consistência cabem apreciações de ordem sobretudo estética, seja das propriedades narrativas (“Projeto interessante e desenvolvido em torno de uma estrutura narrativa a que parece faltar coerência interna. A carecer de melhor tratamento e mais desenvolvimento”); visuais (“O tratamento cinematográfico parece adequado á proposta estética, pois usará dois diferentes tipos de registo, consoante estejam a ser ou não filmadas as danças, conciliando desta forma um tipo mais observacional com outro mais atuante, visualmente falando”); sonoras (“Alternando entre um registo sonoro com som direto e a voz off, o projeto apresenta uma proposta estética e narrativa competente”); da expressividade do material que se pretende utilizar (“limitações sugeridas por um registo feito à base de entrevistas que intercalam com imagens de filmes”) ou da integração entre diversas propriedades (“Tratamento cuidado e extenso, bem estruturado e com uma estética definida, assente em planos longos, composição cuidada, alternância entre imagens reais e de arquivo e uma banda sonora sóbria mas significante.”). A demarcação entre meios e fins é dada altura assinalada, através da distinção entre recursos técnicos e proposta artística, quanto a um dos projetos: “com base no conjunto de documentos entregues, o projeto não passa de uma intenção genérica. Referir que câmara se pretende utilizar nada diz sobre a estrutura narrativa ou a estética a aplicar ao filme”.

Relacionada com esta centralidade da consistência apreciada enquanto adequada materialização das ideias, a imaginação tem uma expressão ampla neste concurso: “Mais do que a adaptação de uma obra literária a proposta encerra um intuito de apropriação de outras artes por parte do cinema num exercício que, em função do exposto, permite antecipar um filme ousado no plano formal e inovador quanto á leitura sobre a realidade do mar português e de quem dele vive. O método proposto [...] é revelador de um pensamento cinematográfico que conjuga a melhor tradição do filme documentário com o investimento na busca de algo novo.

Quanto à relevância, a notoriedade e o património têm expressão reforçada. Convergem estes dois no valor de preservação da memória – seja pelo reconhecimento dos indivíduos notáveis (“Documentário sobre [uma] figura maior da luta pela liberdade em Portugal, e, por isso, tema de grande relevância política e histórica”), ou pela valorização da memória como estrutura cultural: “Recuperar a memória coletiva e o seus mitos para exercer um juízo crítico sobre aquilo que se foi sedimentando é algo de louvável e necessário”. Numa e noutra dimensão, o registo é cívico.

Os princípios da consistência artística e património cultural, reforçados pela originalidade e pelo princípio autoral, ressoam na justificação correspondente à pontuação mais elevada (9,04): “Projeto original, rigoroso e convincente sobre uma comunidade índia no Brasil, a sua cultura e a sua relação com o mundo moderno. Dada a exemplaridade do argumento fica a perspetiva um excelente filme. Esta ideia é tanto mais vincada quanto a obra do realizador, apesar de ainda não muito extensa ter um cunho fortemente documental, visível mesmo nos seus filmes de ficção” (uma ideia de património cultural inclusivamente compatível com a justificação inscrita no texto da Convenção de 2005 da UNESCO).

Nos dois projetos com menor classificação (3.3), é também a consistência artística que pesa na avaliação: “Projeto generoso mas apresentado de forma precária e indefinida. Não se conhece quem se quer entrevistar e porquê, o que se vai filmar e qual o âmbito do documentário. A debilidade com que os documentos apresentados é escrita não augura nada de muito interessante, profundo e relevante para o trabalho que se quer apresentar”. “Documentário que pretende mostrar de que modo é que a música [...] vive em íntima relação com os agentes, curadores e programadores e de que modo isso influencia a relação do público com a referida música. Estrutura formal é (quase) artesanal. Ausência de uma estética definida.” Ainda que no primeiro caso se faça uma apreciação positiva de registo ético (“projeto generoso”), e que o princípio de relevância temática esteja no segundo caso implícita (sem elementos para concluir se numa apreciação de sentido positivo ou negativo), é na apresentação da proposta de formalização das ideias que ambas as avaliações são avaliadas. É bem claro como, neste concurso, o princípio mais extensivamente acionado se repercute, amplificado, nos projetos com notas extremas – veja-se como contrasta o argumento “exemplar” que augura um “excelente filme”, e os textos de apresentação “débeis” e a estrutura “artesanal” dos dois últimos projetos.

É a partir deste concurso que figura no regulamento a norma “potencial de circulação”. Se até então este princípio económico-cívico tinha sido acionado residualmente, em 2014 ele teve expressão em 14% das justificações (subindo consideravelmente nos dois anos seguintes). O número é relevante como indicador da articulação entre referentes normativos e valores, sendo a força restritiva daquelas a mais plausível explicação para a alteração verificada na sua expressão.

### **3.2.8. 2015, concurso único**

Neste concurso, o dado a destacar é a expressão do princípio de circulação das obras em 41% das justificações, abaixo da consistência e da relevância. Uma norma que solicita os avaliadores a projetar no futuro a adequação da obra às instâncias de mediação com o público. Neste caso, a avaliação daquele potencial é justificada em relação com a consistência do projeto: A interessante estrutura do projeto e toda a pesquisa que o sustenta, demonstram potencial de circulação nas

plataformas a que se propõe”. No entanto, poucas justificações apresentam argumentos com alguma pretensão de objetividade, o que reforça o caráter especulativo das avaliações.

Detenhamo-nos nesta análise. Perante o enunciado normativo “potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais, difusão televisiva e outros”, algumas justificações exprimem uma estratégia descritiva “Potencial de circulação nacional e internacional, em sala, circuito de festivais, televisão, sessões e palestras de âmbito académico e de interesse literário”. Outras, porém, introduzem um fator hierarquizante: “Enquadra-se, no entanto, mais numa lógica de produção e difusão televisivas, não se vislumbrando potencial de divulgação nos circuitos de cinema, quer em sala ou em festivais”. Para compreender o sentido desta hierarquia, os segmentos têm de estar inseridos na justificação integral. Vejamos então: “O projeto tem bastante interesse como documento histórico para a cinematografia nacional, propondo-se dar a conhecer um realizador ‘esquecido’. A proposta é de enorme consistência, uma vez que tem todo um trabalho de investigação de suporte à obra. No que se refere ao potencial de circulação, destaca-se o circuito de festivais e de cinematecas”; “Projeto com algum interesse documental, mas pouco inovador ou arrojado no plano narrativo e estético. Sendo, no entanto, um projeto assumidamente documental e com consistência narrativa tradicional, o seu potencial de divulgação em TV e circuitos especializados é grande”. Estes dois casos evidenciam o contraste. Um dos projetos, apreciado positivamente quanto à relevância (cultural e histórica) e à originalidade do objeto temático e quanto à consistência da investigação (associada ao seu caráter histórico-documental), o júri entende adequado para exibição em festivais de cinema e cinematecas. Em contrapartida, no projeto com uma avaliação menos favorável quanto à relevância e à originalidade, com uma narrativa considerada consistente mas convencional, o júri associa o potencial de circulação ao meio televisivo e a circuitos especializados (não explicitados, leia-se temáticos). Vejamos um terceiro exemplo: “O que nos apresenta é um episódio esquecido ou ignorado por grande parte dos portugueses, em relação ao seu historial. O projeto é relevante e o autor mostra conhecê-lo profundamente. O tratamento apresentado, no entanto, não demonstra dinâmica que o torne aliciante em termos de identidade cinematográfica. O potencial de divulgação em sala ou no circuito de festivais é limitado”. Os princípios acionados são a relevância e a originalidade do objeto e a competência do autor, com apreciação favorável. É quanto à consistência artística que os avaliadores exprimem reservas; o sentido da referência à “dinâmica” parece inscrever-se na avaliação do ritmo<sup>51</sup>, que associamos nesta análise ao princípio da dramaticidade (a explicação mais aprofundada segue no capítulo seguinte). A expressão-chave no enunciado é “identidade cinematográfica” (caixa negra que vimos tentando

---

<sup>51</sup> Cabe lembrar os conceitos deleuzianos de imagem-movimento e imagem-tempo associados à experiência cinematográfica.

pouco a pouco a abrir); a ela correspondem, na hierarquia, os mediadores de topo, salas de cinema e festivais.

É também neste ano que a norma “trabalho de pesquisa e/ou investigação” entra no regulamento, expressa em mais de um quarto (27%) das justificações. Como princípio invocado pelos avaliadores, já tinha tido expressão comparável nos anos 2007 (1º concurso), 2008 (1º concurso) e 2009 (2º concurso); e outros concursos houve em que o princípio foi mobilizado, sem porém atingir esta proporção. O seu comportamento neste ano não foi atípico: o princípio emerge como condição de consistência (rigor) do projeto.

Com a pontuação mais elevada (9), a justificação declara: “Tema de enorme alcance, centrado num dos grandes problemas atuais da África Central, onde as cicatrizes de múltiplas guerras estão ainda por sarar, abordado de forma séria e profunda. A experiência pessoal e profissional do realizador assim como o profundo conhecimento da realidade que se propõe tratar, patente na documentação apresentada e no tratamento cinematográfico, conferem a este projeto uma dimensão universal. O potencial de divulgação, nacional e internacional, é enorme”. Para esta justificação concorre uma pluralidade de princípios: a relevância (problema social e atualidade), a singularidade do autor – a autorreferência ao objeto como critério de competência e cruzado com o registo ético (“séria e profunda”) – a consistência, o universalismo e o princípio catártico implícito nas “cicatrizes de múltiplas guerras que estão ainda por sarar”.

A multiplicidade de princípios acionados na anterior justificação contrasta com as três que acompanham a pontuação mais baixa (3,5). Numa, apenas se afirma: “Projeto de natureza experimental, pouco claro nos seus propósitos”. Na outra, mais desenvolvida, “A proposta denota um projeto vago e pouco interessante como obra/documentário. Não sendo original, também não aprofunda ou inova na abordagem. Pelo que é apresentado, não se torna compreensível, nem consistente do ponto de vista cinematográfico”. E por fim “Proposta de carácter etnográfico/turístico, onde os textos de apresentação se perdem em divagações, e não há uma proposta de tratamento cinematográfico que permite detetar qualquer originalidade na proposta”. A qualificação destes projetos tem um sentido comum: pouco claros, vagos, pouco compreensíveis, que se perdem em divagações: tanto na dimensão formal como quanto à concetualização dos propósitos e dos objetos, é a consistência o princípio subjacente. Quando se fala em natureza experimental ou em inovação na abordagem, é a originalidade o princípio acionado.

### **3.2.9. 2016, concurso único**

Chegados ao último ano compreendido na análise, o princípio de circulação ganha expressão dominante, presente em oito em cada dez justificações. Em terceiro lugar, a exequibilidade. Abaixo

daqueles, a principal dimensão da consistência (que se mantém invariavelmente como princípio mais invocado) é a pesquisa.

A expressão da relevância regista o valor mínimo do período analisado. É um ano em que vários princípios que segmentam a relevância não têm expressão nas justificações, ou têm-na apenas residualmente – atualidade, património, universalismo.

A originalidade, ainda que não perca tanta expressão, também declina.

Esta reconfiguração nos princípios invocados será acompanhada por algumas inflexões de sentido nesses princípios? Duas justificações referentes à exequibilidade declaram: “Projeto bem apresentado e ambicioso pretendendo obter coproduções” e “reunindo desde já vários interessados em participar na obra”. Ainda que não seja caso inédito a justificação da exequibilidade por critérios de ordem económica, é um registo incomum de articulação com esta norma e aqui surge duas vezes. Mas se, com variações entre concursos, a exequibilidade pode ser pouco investida de sentido pelos avaliadores, neste essa postura é observável: boa parte das justificações apenas atesta “Projeto exequível”. Quando mais elaborado, a relação de sentido mais comum pode ser com a consistência: “Pesquisa competente, o projeto revela-se consistente e exequível”; “peca por um tratamento rudimentar e pouco estruturado. Algum trabalho de pesquisa. Projeto exequível, com potencial de circulação, sobretudo em televisão”.

### ***Em conclusão***

Em termos substantivos, os princípios com expressão residual (ou mesmo sem expressão em muitos concursos) são, consistentemente, o da transcendência e o do feio. A opção de autonomizar este princípio enquanto categoria na grelha deriva da discussão sobre a constituição do feio e como valor estético. Pretendíamos verificar se a apreciação estética se orienta por princípios clássicos ou se acompanhou o processo de ampliação do repertório. Parece-nos que a fraca expressão empírica da categoria confirma a pertinência daquela opção metodológica, ao permitir concluir que, na apreciação estética, continua a ser ativado o valor da beleza agradável (Rosenkranz, 2015).

Os valores agregados na *ética* (inclui o registo cívico que se traduz em responsabilidade) têm expressão reduzida, porém é a categoria que apresenta maior dispersão. O princípio é acionado em 14 dos 15 concursos. Da análise das justificações de outras categorias (ex.: singularidade autoral, no ano 2011, 2º concurso), releva que em certos casos o seu registo é *ético*. Tal dado pode significar que a apreciação ética está mais presente nas avaliações do que aquilo que a análise de princípios explicitados, através da grelha de categorias discretas, permite observar.

O hibridismo (cruzamento de gêneros de ficção e documentário) também tem expressão reduzida mas apresenta maior variabilidade, pontualmente com mais expressão (obteve valores máximos no primeiro concurso de 2011 e em 2016).

O princípio da consistência é sempre o que apresenta maior expressão dentro de cada concurso; relevância e originalidade são, na maioria dos concursos, os outros dois princípios com expressão mais ampla nas justificações.

Introduzido no regulamento em 2014, a expressão quantitativa do *potencial de circulação* nas justificações observa crescimentos drásticos entre 2014 e 2016.

Desta análise, há a reter ainda como pistas para exploração para o próximo capítulo:

- Os dados acima, referentes à relevância, originalidade, consistência e circulação poderão traduzir a força restritiva das normas; note-se a correlação observada entre a introdução de um referente normativo (potencial de circulação) e a sua explicitação;
- Pesquisa é um princípio que, apesar de só ter sido adicionado ao regulamento em 2015, tem expressão relevante, ainda que com flutuações, em todo o período; neste caso parece haver uma relação de influência de sentido inverso (dos avaliadores na reelaboração dos referentes normativos);
- Nem sempre os princípios com maior expressão quantitativa (acionados em mais justificações) coincidem com os que são acionados nas justificações correspondentes a pontuações extremas (mais baixas e mais altas). Perante o constrangimento de explicitar os princípios enunciados no regulamento, princípios com maior dispersão poderão traduzir uma orientação mais normativa dos avaliadores, enquanto princípios explicitados nos projetos com pontuações extremas e distintos dos primeiros poderão indiciar uma vinculação mais subjetiva?
- Conhecimento, singularidade autoral e qualidades plásticas têm expressão transversal nos concursos. Dado que não têm correspondência direta ao regulamento, pode essa transversalidade indiciar também um acionamento mais autónomo por parte dos avaliadores?
- Poderá a maior pluralidade de princípios por segmento ser lida como indicador de maior investimento argumentativo por parte dos avaliadores?





## **Análise qualitativa das justificações: sentidos axiológicos da avaliação**

### **4.1. Sentidos da justificação: a produção de significado face aos referentes normativos**

No cruzamento com o primeiro eixo de análise, e seguindo as pistas dos capítulos anteriores, a proposta deste capítulo é procurar, por método hermenêutico, aprofundar os sentidos axiológicos presentes nas avaliações, de forma a identificar os valores em presença, na articulação dos atores com os referentes normativos.

Assim, em concreto, pretendemos identificar os sentidos axiológicos implícitos nas justificações que os atores articulam. Ou seja, interpretar os sentidos subjacentes aos princípios explícitos, que não tenham sido detetados na categorização já realizada. Na mesma lógica, procura-se saber se nas justificações relevância, originalidade, consistência, exequibilidade e circulação, além de funcionarem como referentes normativos, se identifica conteúdo axiológico, com vista a distinguir mais claramente se um princípio de avaliação é utilizado enquanto critério ou fim.

#### **4.1.1. Responsabilidade (Relevância)**

O valor da responsabilidade (da obra) perante o mundo emerge do referente da relevância. A noção de relevância é discutida por Conde no contexto da sua reflexão sobre o reconhecimento e o valor da obra artística. Para ancorar esse tratamento, uma das referências é perspectiva fenomenológica de Alfred Schutz, que ao tratar a relevância enquanto expressão da tensão entre as “províncias de significado” individuais e coletivas a inscreve na problemática da intersubjetividade. Tal dialética entre singularidade e coletivo é especialmente visível, aponta Idalina Conde, na experiência de singularização artística: “[e]nquanto artista, o indivíduo participa num sistema comum de relevâncias, visões partilhadas com outros, mas sempre em busca de aí inscrever uma nova ordem de relevâncias: sua ‘província de sentido’, na expressão de Schutz, que se realiza com as obras.” (2013: 4).

Assim sendo, o referente normativo *relevância* solicita a relação entre regime de singularidade e regime de comunidade. Este é o princípio de julgamento da obra à luz do seu “potencial de interferência histórica” (Conde: 1996, 42). Mas eis o paradoxo: ao mesmo tempo que é desejável que a obra se destaque no seu momento histórico, ela deve conjugar-se com esse momento. É esse o

risco das vanguardas artísticas e intelectuais. Quando se diz que um artista “viveu à frente do seu tempo”, ou que “nasceu séculos antes do tempo”, é esta tensão que se exprime, um visionário deslocado do seu tempo histórico, que acaba por “morrer incompreendido”, para ser “reconhecido muitas gerações mais tarde”.<sup>52</sup>

Nesta lógica, a relevância participa da constelação axiológica que compõe o paradigma da arte moderna, por contraste com a arte contemporânea, em que a associação privilegiada é ao regime de singularidade, mais associado ao valor da originalidade.

Et c'est précisément la fonction qui a été dévolue à l'art dans le paradigme moderne: faire communiquer ces deux extrémités du spectre que sont la plus grande généralité, qui est celle de l'humanité tout entière, et la plus grande singularité, qui est celle de l'individu «à nul autre pareil», insubstituable parce que dépouillé de toute propriété autre que sa pure humanité. Avec l'art moderne s'opère, du moins au niveau axiologique, la conjonction du régime de communauté, qui gouvernait l'art classique, et du régime de singularité, qui gouvernera l'art contemporain: la démarche créatrice, à partir de l'art moderne, sera triplement définie par son intériorité, son originalité et son universalité” (Heinich, 2017: 264)

Nesta relação entre singular e universal, também Boltanski oferece contributos importantes para concetualizar a relevância. Quando, analisando casos de denúncia e litígio judicial, o autor conclui da sua investigação que o caso particular tem de conseguir representar adequadamente a natureza geral da sua questão particular, para ser considerado relevante e encontrar validação coletiva (Boltanski: 1990).

Feito este ponto introdutório, atente-se os enunciados.

Num segundo patamar de desenvolvimento das justificações, a relevância é associada a dimensões (recortes) da sociedade, com alusões à importância social, cultural, antropológica, histórica, política ou outras (menos frequentes) como a ecológica. A avaliação habita território schutziano quando, acerca de um projeto de obra artística, expressão de singularidade, se indaga de que forma aquele pode servir o coletivo, contribuir para transformar alguma daquelas dimensões. São os projetos em que o júri considerou que a causa particular está bem articulada com o seu interesse coletivo, permeados por múltiplos princípios axiológicos que, nem sempre, o nível de explicitação das justificações é suficiente para permitir uma interpretação segura. Em todos o caso é possível identificar o valor do conhecimento/hermenêutico (“projeto com valia etnográfica

---

<sup>52</sup> Vincent Van Gogh é um dos melhores exemplos de artista acerca de quem esta narrativa é tecida, mas há muitos mais casos. Este tipo de apreciação está presente não só no discurso leigo como no discurso especializado (por exemplo, na apresentação de uma exposição sobre as vanguardas austríacas do século XX: <https://www.lentos.at/en/exhibitions/stoerenfriede>)

relevante”; “tem inegável valor antropológico”), responsabilidade política/cívico (“Tema de relevância histórica e política”; “projeto relevante por abordar um dos maiores problemas de saúde pública mundiais”), universalismo/cívico (“assumindo [o tema] relevância, não só no plano social e humano, como também num âmbito cultural vasto”); perenidade/pureza (“De inegável interesse ambiental, ecológico”).

Ocorre os avaliadores condicionarem a relevância do tema à complexidade da abordagem, relacionando os dois termos do regulamento de forma muito clara: “o tema é desenvolvido de forma muito rica e densa, assumindo relevância não só no plano social e humano, como também num âmbito cultural vasto”. Neste caso, a aferição assenta no critério de complexidade, expresso enquanto riqueza e densidade do desenvolvimento temático (liga a conhecimento). Na análise das justificações que respondem ao referente de originalidade, em que é comum o *conhecimento* como princípio de avaliação, em certos enunciados, este pode não ser um fim último; quando o que a justificação se enfatiza são as implicações sociais do novo olhar sobre um tema, ao conhecimento subjaz então o princípio cívico. Vejamos dois exemplos, em que a avaliação diverge em direções opostas: “Revela potencialidades para abrir novas perspectivas sobre a memória cultural do passado colonial português”. Implícita ou explicitamente, pondera-se sobre a transformação que esse novo olhar pode operar sobre visões e narrativas instituídas (“a memória cultural”) acerca do tema. No segundo exemplo, essa reflexão é declarada: “O risco maior é o da cristalização dos preconceitos sobre o tema, sem que se obtenha o tão desejado efeito de mudança de mentalidades.” O que o júri valoriza nestes dois casos é a originalidade ao serviço da mudança cultural (regime de comunidade).

Na apreciação da relevância enquanto noção de tensão entre singularidade e comunidade, emerge uma ramificação de terceiro nível, de enunciados mais específicos. O princípio que fazem corresponder à relevância, através da qualificação do tema, é mais concreto do que o contributo para dimensões sociais. Vejamos quais.

#### **4.1.2. Notoriedade**

Quando o objeto da proposta é uma personalidade. Por exemplo, “Tema [...] socialmente relevante que recupera alguns dos protagonistas da recente história portuguesa”; A importância do autor retratado traz a relevância necessária ao projeto”; “Considera-se o tema muito relevante, dada a importância nacional e universal dos artistas em causa”.

Preferimos designar esta categoria *notoriedade* por incluir enunciados cujo sentido é assinalar a importância de figuras mesmo que, em certos casos, pouco conhecidas do público. O sentido associado é a reputação mais do que a celebridade porque, conforme os avaliadores deixam claro, a consideração merecida por uma personalidade com importância histórica ou artística nem sempre é acompanhada por uma ampla visibilidade pública: “Um filme [...] relevante e oportuno dado o

grande desconhecimento à volta desta figura ímpar, polémica e corajosa” (cívico). Assim, não é a visibilidade pública, a fama, que é apreciada pelos avaliadores, e sim a importância social que se atribui àquela figura. O aspeto mais interessante do princípio da notoriedade é que condensa num indivíduo a própria definição de relevância: é na sua singularidade que ele se torna importante para a sociedade.

Por isso mesmo, sempre que mobilizado o valor da notoriedade, só a partir da informação justificativa do valor dessa singularidade é possível os avaliadores produzirem julgamentos quanto à relevância do projeto. Veja-se o seguinte caso em que o júri identifica como obstáculo a omissão dessa informação no projeto: “A intenção deste projeto é “seguir os passos” de três encenadores teatrais, nunca citados, pelo que esse dado não pôde ser avaliado”. Os avaliadores parecerem não reconhecer que explorar a profissão de encenador a partir de três protagonistas pudesse ser relevante. É a identidade de quem os autores escolheram filmar que é enfatizada. Em praticamente todas as justificações analisadas, os avaliadores assimilam as duas apreciações, a importância do protagonista e a relevância do projeto, no qual a construção cinematográfica do protagonista é pouco salientada. Identificou-se um caso atípico (e sendo só uma exceção não é inconveniente porque confirma a regra), em que os avaliadores destringem os dois níveis ontológicos, o do filme e o do seu objeto, ao afirmar que a relevância que possa ter o objeto do filme não determina por si só a relevância do filme: “Ancorado na biografia de [...], a temática apresenta potencial evidente, mas a relevância do projeto dependerá sobretudo da abordagem estrutural e artística.”

A expressão deste valor faz-se muitas vezes pela adjetivação daqueles que serão objeto do filme: “Documentário sobre uma artista plástica contemporânea consagrada” (registo do renome); “projeto centrado numa das figuras principais do cinema” (registo do renome); “uma personalidade exemplar” (registo de pureza). Mas também se faz pela discursividade descritiva: são as justificações em que se declara “Documentário sobre a artista plástica [...]”; “Proposta de documentário sobre [...]”. Nestas justificações, o nome ganha uma função de autojustificativa, os avaliadores dispensam a explicitação dos predicados para alicerçar a valoração da sua relevância.

#### **4.1.3. Atualidade**

Situa-se a relevância do projeto no eixo temporal, ou seja, inscreve-se a relevância no contexto histórico presente. Seja pelo risco de desaparecimento ou extinção do objeto (“Oportunidade da obra decorrente do risco de desaparecimento de figuras ligadas ao tema”), seja pela atualidade do tema (“Projeto oportuno”; “um tema de premente atualidade”), ou pela atualidade das releituras propostas sobre o tema (“Olhar atual e ampliado”; “Temática à qual o tratamento proposto consegue emprestar atualidade cultural e política”). Também se enquadram aqui os projetos cuja atualidade decorre de uma efeméride; pode ser um dado contingente sem significado de maior, mas é curioso

notar que a efeméride mais frequente é um centenário; e também, a comemoração é mais de indivíduos mais do que de episódios históricos: “No ano em que se comemora o centenário de (...)”; “Oportuno em tempos de comemorações do centenário da (...)”; “No ano do centenário de (...) saúda-se a proposta de um documentário”. Por vezes, comemoram-se 500 anos, remetendo para uma época histórica mais remota: “é oportuno, considerando a efeméride comemorada (500 anos do nascimento)”. Somente um caso de episódio cultural mais recente: “40 anos depois”. Naturalmente, a escolha dos objetos não é dos avaliadores mas dos autores dos projetos, distinção que temos bem clara; é relevante considerá-la na medida em que os avaliadores a invoquem como fator de apreciação, atendendo a que a efeméride tem um carácter ritualístico. A efeméride é assim um princípio de apreciação que cria uma relação de sentido entre atualidade e perenidade.

Na atualidade, também cabem as justificações em que os avaliadores invocam um “potencial de interferência histórica”, que comunica com a noção de relevância proposta por Conde – ainda que seja um tipo de interferência distinto do que a autora refere (centrado na dimensão estilística). Aqui referimo-nos às justificações que sublinham a relação dos projetos com princípios de tolerância e afirmação de direitos humanos: “é afirmativo na opção multiculturalista”; “Com forte componente humanitária”; “O entendimento contextualizado das práticas sociais dessa comunidade visa rever preconceitos e quebrar visões etnocêntricas”. Uma das justificações é integralmente assente nesta argumentação: “O projeto apresenta manifesto interesse pela aposta em temas sociais e por assumir um ponto de vista militante. Ainda que não sejam totalmente claras as manifestações dessa militância, pois não há uma afirmação veemente nesse seu carácter, o futuro filme poderá figurar ao lado de documentários atuais com efetivas preocupações sociais”. Ainda que com alguma ambivalência no modo como se justifica (não é claro se a falta que o júri aponta de uma “afirmação veemente” do carácter militante do projeto é valorada positiva ou negativamente, ou seja, se a contenção moral é vista como omissão ou moderação), não restam dúvidas de que o princípio de avaliação do projeto é esse envolvimento com a atualidade a que o júri chama militância. O valor aqui presente é do registo ético, no sentido da tomada de posição subjetiva, até normativa, que Levinson identifica – que situa uma vez mais a relevância na articulação entre singularidade e comunidade.

A atualidade pode tornar-se um anti-valor quando assuma uma conotação imediatista, mais associada ao que Heinich e Boltanski e Thévenot identificaram como um registo de celebridade – ou, como no caso seguinte, a popularidade de um tema (“A temática parece mais adequada a uma reportagem televisiva, pelo interesse imediato e larga projeção mediática.”). Ou seja, a atualidade só se torna um princípio positivo de avaliação quando associada a um sentido de perenidade do tema. No segmento “mais adequada a uma reportagem televisiva” opera-se a transferência identificada por Heinich entre avaliação e categorização; ao sugerir a adequação do tema a um objeto audiovisual –

televisivo e jornalístico (reportagem), está a ser questionada a adequação cinematográfica do projeto com base no seu tema.

#### 4.1.4. Perenidade

São vários os sentidos deste valor: o mais direto é o que remete para o valor documental, enquanto investigação histórica (“*Reconstituição* de uma memória coletiva relevante”), por vezes até expressando uma certa ilusão de objetividade (“O projeto apresenta assim uma problemática [...] ancorada em matéria factual específica, de que pretende ser também o *repositório fiel*”).

Relaciona-se também com uma dimensão testemunhal, mais ligada à história pessoal (“numa abordagem alimentada por recordações pessoais e testemunhos”) ou à história coletiva (“Projeto que visa recuperar a memória de um período histórico pouco conhecido do século XX português, através de uma família”).

Também em relação com este valor estão as avaliações que falam de uma dimensão mais *reflexiva*, que tende a sublinhar a ideia de construção associada à memória (“Confrontando imagens de arquivo com a viagem atual, confronta-se também a realidade com a construção da memória”).

A relação entre cinema e memória surge em duas linhas de sentido, por um lado o estatuto de objeto, isto é, a valorização da construção de uma memória *sobre* o cinema português (“Proposta de ensaio cinematográfico, entre o autobiográfico e a intenção de fazer perdurar no tempo momentos de criação do cinema português”; “Projeto interessante sobre alguma memória do cinema português”); por outro lado, como *meio* privilegiado de fixação de memórias (“Tem o potencial cultural de preservar em registo cinematográfico um ritual que poderá desaparecer a breve trecho”).

O anti-valor é o *esquecimento*, associado a sentimento de perda (“Qualquer relato é um contributo mais para esta memória que teimamos em ir perdendo”).

Tanto nos projetos avaliados pelo princípio da memória como nos apreciados pelo princípio da atualidade ou urgência, a qualificação é em referência ao eixo temporal. Mas enquanto nos primeiros a relação é no polo passado-futuro, ou seja, o fim é preservar ou legar, nos segundos a relação é com o presente – são projetos cuja realização se impõe agora. Em certos casos os dois, passado e presente, coexistem. Por exemplo, na relação entre património e urgência quando está em causa um património cuja existência está em declínio (“Tem o potencial cultural de preservar em registo cinematográfico um ritual que poderá desaparecer a breve trecho”), ou na relação entre memória e atualidade, quando o objeto que o projeto se propõe trabalhar, sendo de carácter biográfico, contém elementos que ajudam a compreender algum facto ou conjuntura atual (“O projeto centra-se numa das figuras principais do cinema novo [...], sendo de grande importância e oportunidade no atual panorama documental e mesmo cultural”).

Confirma-se que nem sempre a ausência de originalidade é acionada como anti-valor (convencionalidade) mas com um sentido positivo, i.e., classicismo: “O método proposto [...] é revelador de um pensamento cinematográfico que conjuga a melhor tradição do filme documentário com o investimento na busca de algo novo”. Aqui a associação é ao registo de pureza (pelo valor de perenidade, que resulta na tradição como coisa valorizada).

#### **4.1.5. Universalismo**

Este valor permite associar diretamente a relevância à abrangência de significados produzidos pelo filme e também às relações criadas entre esses significados. Por exemplo, “Proposta capaz de superar a dimensão estritamente biográfica do projeto”; “Filme centrado numa questão universal procurando estabelecer pontes entre o cinema e a arquitetura”; “Fala-se, a propósito [do tema], de um filme sobre o espaço e o tempo, sobre a perda e a permanência”; “Evocação de uma história coletiva através de uma história individual”. O particularismo é associado a uma baixa valorização da relevância: “embora não fique demonstrada a capacidade de resultar numa temática de relevância elevada que supere o localismo temático de base”; “potencialmente com alcance demasiadamente restrito”; “Relevância circunstancial do tema, cujo tratamento não apresenta nenhuma mais-valia em termos da potencial dimensão universalista do projeto”.

Ao passo que notoriedade, memória e atualidade qualificam o tema, através do universalismo qualifica-se o olhar do autor sobre esse tema, ou seja, a capacidade de construir uma proposta generalizável, mesmo que a partir de um tema de âmbito particular: “O projeto supera bem o que poderia ser um risco de fraca relevância global do assunto (pela sua circunscrição temática à partida)”.

Quanto à circulação, uma associação relevante é a que emerge da avaliação do potencial de difusão da obra por referência ao valor do universalismo. Pela negativa, ao localismo ou particularismo do tema associa-se um potencial de circulação limitado: “temática circunscrita [...] com dificuldade em encontrar um interesse público alargado”. Ao contrário, o potencial de circulação pode ser ampliado pelo interesse abrangente que o tema pode suscitar: “O tema [...] é em si o cartão-de-visita para a sua exploração comercial, em circuitos nacionais e internacionais, festivais e restantes janelas de exploração.”

Os critérios universalistas de avaliação do potencial de circulação refletem-se na diversidade e internacionalização dos canais de circulação. Para a diversidade de circulação contribuem em primeiro lugar o conjunto de canais especificamente destinados à fruição de obras cinematográficas, incluindo-se aí salas de cinema, os festivais, eventos de consagração da qualidade artística e também circuitos amadores, como o cineclubístico; contribuem ainda formas de exibição em contexto especializado, artístico (ex.: museus), escolar (escolas e universidades); finalmente, a avaliação pode

incidir noutras plataformas de exibição audiovisual, não somente cinematográfica, como a distribuição televisiva ou via serviços por assinatura. Assim, a avaliação positiva de um projeto combinará tendencialmente múltiplas daquelas possibilidades: “potencial de circulação nacional e internacional, em sala, circuito de festivais, televisão, sessões e palestras de âmbito académico e de interesse literário”. O potencial de circulação internacional de um projeto é avaliado como positivo na medida em que tal exprime um interesse alargado, prevendo-se que o filme não ficará circunscrito ao território nacional: “Potencial e perspectivas de circulação da obra positivas, nomeadamente a nível internacional”. Um aspeto da internacionalização por vezes salientado são os potenciais países de expressão lusófona: “Algum potencial de circulação, sobretudo na comunidade de língua portuguesa”. Inversamente, a valoração negativa do critério surge associada a uma especialização dos circuitos potenciais de divulgação: “Potencial de circulação limitado ao circuito das artes e eventualmente aos museus”; “limitado no seu potencial de circulação, mais adequado ao meio académico, não deixando, porém, de ter abertura em espaços televisivos de debate e informativos”. Nos vários exemplos, as ideias principais que subjazem são o acesso e a acessibilidade de públicos, não apenas com uma base quantitativa, ou seja, pela possibilidade de o futuro filme ser visto por um número alargado de espectadores, como sobretudo pela *diversidade* de contextos em que o filme possa ser exibido.

#### **4.1.6. Transcendência**

Sendo uma expressão que se relaciona com o princípio universalista, é-o de uma forma muito específica, que merece um tratamento autonomizado. A transcendência, diz Schutz, é aquilo que os indivíduos reconhecem que ultrapassa a existência humana rotineira, que está fora do seu alcance ou de controlo, seja da ordem social ou natural (1970, p. 248). Se estas ordens lhes são familiares, quotidianas, já a transcendência é o sentimento de uma “essência desconhecida” subjacente a estas ordens, natureza e sociedade, noutras palavras, o sentimento de *mistério* (expresso em atributos como “indizível”, “inefável”) associada ao desejo de superação da condição finita. Ora, se a noção de infinitude é possivelmente a que carrega maior pretensão universalista, a relação que fazemos entre transcendência e relevância é de ordem lógica. A isso se reporta esta justificação: “O grande valor poético e metafísico deste projeto é expresso pelo autor na nota de intenções: ‘o filme compreende que a natureza, o ser humano e a tecnologia são apenas recursos de uma matéria maior, tão vasta, que por mais que recuemos não conseguiremos focá-la’”. Está aqui em causa a relação com o sagrado, que Durkheim descreve como o sentimento de conexão da experiência com *poderes indefinidos*. Essa indefinição, manifesta como a dificuldade de racionalizar e de nomear, está na base de *experiências vividas como extraordinárias* (como citado em Joas, 2000, p. 57). É esta a definição de experiência religiosa, patente nesta justificação: “[a partir do objeto], articula decadência e



renascimento como dimensões materiais e espirituais da existência e da condição humana.” Ou nesta, que declara que, a partir de relatos cruzados, o projeto inscreve o seu propósito numa reflexão “entre o medo da morte e o sentido da vida”.

Esta dimensão da relevância enquanto transcendência inscreve a criação artística na tensão entre a esfera religiosa e a esfera estética, que Weber considera característica da crescente racionalização da era moderna, com a arte a disputar com a religião a função redentora: “Art takes over the function of a this-worldly salvation, no matter how this may be interpreted. It provides a salvation from the routines of everyday life, and especially from the increasing pressures of theoretical and practical rationalism” (1946, p. 342).

Mais denso é o significado simmeliano da transcendência. Ao tratar a relação com o sagrado enquanto experiência subjetiva, Simmel acrescenta à ideia de religião a de religiosidade, ou espiritualidade; as segundas, diz-nos o sociólogo, não se esgotam na primeira. A transcendência ganha com Simmel a condição de sentimento imanente. Os elementos religiosos são presentes na vida quotidiana, em muitas interações e em graus variáveis. São reconhecíveis na forma psicológica que assumem e que se expressa por um “tom comum”, uma tensão emocional entre *entrega abnegada* e *desejo fervoroso*, entre *humildade* e *exaltação*, entre *concretude sensual* e *abstração espiritual* (1997, p. 104).

À luz da perspectiva simmeliana, podemos pensar que os elementos transcendentais não se manifestam só nas justificações que os explicitam mas também aquelas que invoquem implicitamente a transcendência através de um *tom*. No entanto, e do que já demos a conhecer sobre a discursividade produzida neste contexto de avaliação, que assume um registo tendencialmente descritivo, é difícil identificar enunciados que se apresentem emocionalmente imbuídos dos atributos que Simmel identifica – a pretensão de objetividade inibe-o. Mas será possível identificar alguma forma adaptada de expressão daquela religiosidade? Talvez entre as justificações associadas a princípios de apreciação estética possa haver algumas que apresentem estes atributos? Um primeiro conjunto de enunciados que qualificam os projetos como inspiradores: “Proposta inspiradora e poética, arriscada”. Mas são muito poucos, somente dois, os projetos assim apreciados. De acordo com os avaliadores, os projetos são muito mais frequentemente “inspirados em” do que “inspiradores de” – nesse sentido, são tratados como objetos profanos. A justificação acima associa inspiração e poética; o que nos leva a interrogar, serão as apreciações pelo princípio poético de ordem puramente estética, ou é possível identificar nelas algum elemento de ligação ao sentimento de transcendência imanente?

Procurou-se identificar se haveria nos enunciados de teor estético alguma enunciação atípica – alguma descrição sensorial mais enfática, algum atributo associável a estados de graça ou beatitude ou, ao contrário, a desespero ou angústia existencial. Em termos mais gerais, buscamos enunciados

que pudessem evidenciar particular veemência, ou uma escolha mais inflamada de adjetivos. Os nossos esforços permitem concluir que as justificações associadas a princípios estéticos não são portadoras, salvo as exceções acima identificadas, de um sentido de transcendência. Ou são suficientemente genéricas para não permitir delas extrair esse sentido, ou são detalhadas mas de índole mais técnica, ou invocam as confluências de linguagens artísticas (referências literárias ou cinematográficas). Ou – um dos significados mais comum – qualificam a proposta como “sugestiva”, “apelativa”, afirmando a relação entre as propriedades formais que o projeto anuncia com a função imaginativa pelo princípio da eficácia. Mas a ideia da experiência estética como ponte de comunicação entre dimensões visíveis e invisíveis, essa está ausente.

#### **4.1.7. Ética**

Na apreciação da relevância podem ser acionados princípios éticos (relevância em regime de singularidade). O princípio ético qualifica o realizador (em regime de comunidade, está traduzido no valor da responsabilidade). Pode manifestar-se acerca do investimento emocional do autor na relação com o objeto: “O projeto deixa transparecer um olhar motivado do realizador” “a documentação apresentada permite acreditar que existe a empatia necessária entre a autora e o objeto que pretende filmar”; “revela a intenção de um retrato pessoal e intimista”; “Salienta-se o interesse, o conhecimento científico e a paixão do autor pelo tema a abordar”; “o autor conhece o território com profundidade e sente-o com emoção”. O princípio associado é o da *empatia*.

Também pode expressar-se em julgamentos que, não sendo sobre o caráter do autor, qualificam o seu ponto de vista, enquanto capacidade para abordar um tema considerado relevante. Parece existir uma relação entre o acionamento do registo ético da avaliação e a forma como os avaliadores percebem certos temas como “graves”, “delicados”, ou “controversos” (“Temática controversa e potencialmente interessante”; “Um tema, à partida, bastante delicado”), que por esse motivo requerem um tipo particular de competência – competência moral – para que seja preservada a relevância temática de partida. Na justificação seguinte, os avaliadores começam por se identificar as capacidades que o tema requer: “Tema de difícil abordagem, requerendo coragem e persistência”. De seguida, clarificam as opções estéticas do autor: “O autor explica a opção pelo preto e branco e define princípios fundamentais da aproximação ao assunto”. Através deste enunciado de registo descritivo, porém, está implícita uma apreciação positiva da competência do autor – o projeto foi pontuado com 7.

Veja-se um outro exemplo, contrastante no sentido da avaliação: “Trata-se de um projeto que aborda um tema importante, embora de forma inadequada como é evidenciado pela vulgaridade dos diálogos e o seu sexismo que o júri unanimemente considera gratuitos e sem sentido”. Tal como no exemplo acima acerca do universalismo, também aqui se combinam duas apreciações. Por um lado,

quanto ao tema, que é positivamente apreciado, ainda que sem princípio subjacente explícito ou implícito (“um projeto que aborda um tema importante”); por outro lado, quanto à abordagem que o júri avalia negativamente (embora de forma inadequada”), por dois princípios: decência (“a vulgaridade dos diálogos”) e igualdade, ou não-discriminação (“e o seu sexismo”). Temos aqui os princípios relacionados por um operador distinto do anterior; os sentidos não se reforçam mas contrariam-se: positivo quanto à relevância do tema e negativo quanto à relevância da abordagem. Nestas operações de avaliação da relevância através de princípios concretamente morais; são invocadas virtudes como honestidade, coragem ou ousadia – ou defeitos, como nestes casos, a vulgaridade ou a frivolidade.

Enquadra-se na mesma lógica uma justificação em que o júri avalia a exequibilidade por um princípio ético (apoiado na apreciação do ponto de vista subjetivo sobre o tema, na relação proposta com os protagonistas e em certos dispositivos técnicos que o realizador prevê utilizar): “este projeto coloca alguns problemas do ponto de vista de uma ética da exequibilidade e coloca hipóteses cuja formulação parece equivocada [...] admite-se a possibilidade de utilizar dispositivos de duvidosa ética de responsabilidade, como seja a utilização de microfones ocultos. Por outro lado, fica-se sem se saber em que termos o documentarista se relaciona com os seus protagonistas”.

No caso seguinte, a dimensão ética combina-se com o princípio da atualidade, em regime de singularidade (explicitamente relacionados à relevância): “Proposta ousada – e bem fundamentada – de um filme pessoal cuja temática, atualidade e relevância são indiscutíveis.” Já nesta outra, fica bem clara a interpermeabilidade da dimensão ética e do *universalismo*, e não apenas destas mas também de uma dimensão *estética*: “Projeto elaborado com critério, honestidade e rigor em relação ao qual é expectável um documentário capaz de transformar o particular em universal. Toda a problemática [...] é abordada em função de um pensamento visual que rejeita o acessório, concentrando-se no essencial, de forma a criar a necessária ressonância poética.” A este texto corresponde uma pontuação de 7,8 (só não terá sido superior por outras normas participam da apreciação da qualidade artística, nomeadamente a exequibilidade, de que se falará adiante).

Não há objeto mais próximo ao indivíduo do que ele próprio; assim, num continuum intensificado do princípio ético em regime de singularidade, situam-se a seguir os projetos com elementos autobiográficos: “Partindo de uma experiência pessoal (a do próprio realizador)”;

“De acordo com a proposta tudo indica tratar-se de um filme na primeira pessoa”. Nestas justificações, valoriza-se a autorreferência associada a uma dimensão reflexiva; com alguma frequência, é a relação do indivíduo com a sua esfera familiar que serve de pretexto a essa reflexão: “Projeto que aborda as questões familiares, com os seus conflitos internos, e as consequências dos mesmos na estrutura da família e nas relações futuras. Processo de autoanálise, que questiona o conceito de enraizamento e nomadismo, de pertença a um lugar e do sentido da viagem.” No intensificar da

dimensão autorreflexiva, adensa-se a dimensão emocional, como a próxima justificação declara: “A autora cruza memórias de infância pessoal com memórias de locais [...] Não parece no entanto cair na armadilha da viagem sentimental”. Ainda que menos frequentes, são muito expressivas as justificações que explicitam o princípio purificador dessa dimensão emocional da autorreferência: “Projeto de intenção catártica, resolutiva e perturbador. O peso que o tom fatalista lhe confere é, ao mesmo tempo, aliviado pelo empenho na cura de feridas [...] de medos próprios, numa reflexão cujo intimismo não é ainda frequente na produção de documentário nacional”; “o projeto centra-se numa espécie de processo catártico em que se levantam os não-ditos de 3 gerações”. O valor associado é o da *catarse*.

Como vimos no subcapítulo 1.2, o registo emocional está estreitamente ligado ao conceito multidimensional de *catarse*. Na *catarse*, a emoção é um veículo de mudança, tem um propósito. Porém há justificações em que a emoção não é apreciada assim; a relação emocional do realizador com o objeto também pode ser entendida como negativa: “O projeto necessita de um olhar menos envolvido para assegurar um maior distanciamento crítico”. Os avaliadores parecem apontar a importância do equilíbrio entre proximidade emocional e distância – filmar o que se conhece, sim, mas sem que se perca a distância necessária para manter o olhar crítico e o discernimento. Há com as emoções uma relação de julgamento moral por parte dos avaliadores. Elas são valorizadas na sua intensidade enquanto sirvam um propósito, como na *catarse*, ou quando expressas com temperança: “afetiva sem sentimentalismo”. O sentimentalismo e seus sentidos derivados – miserabilismo, paternalismo – são o anti-valor. Através da sua análise fica clara a interseção do registo emocional com o registo ético: “O autor procura escapar por um lado ao voyeurismo sensacionalista, por outro ao paternalismo”. A justificação seguinte também exemplifica a relação das dimensões emocional e ética, com uma observação que interessa assinalar – a singularidade do projeto não resulta da originalidade do tema, mas do modo como a realizadora o aborda: “O que se destaca neste projeto, mais do que a originalidade do tema, é o tom da proposta, que não deixa margem para possíveis ambiguidades no olhar da realizadora. A sua visão [...] nem é miserabilista nem romântica, não se sente pudor ou desconforto no tratamento do tema”. O caráter moral do autor é condensado na qualificação do seu *olhar*, metáfora consentânea ao meio de expressão visual implicado nestes projetos.

No modo como interpretamos, através de uma avaliação da dimensão emocional do projeto que aciona princípios ligados ao registo ético, o princípio subjacente é de ordem cívica, ou seja, o que está em causa é a *responsabilidade* do sujeito artístico face aos outros – não só aqueles que se propõe filmar como os futuros espectadores do filme, pela capacidade de interferência com os processos de reconfiguração de representações sociais (“mudança de mentalidades” ou “cristalização de preconceitos”).

A nostalgia, a melancolia, são positivamente conotadas. Nesta justificação, é clarificada a relação lógica com a originalidade – e convém situar que é ainda dos sentidos da originalidade que estamos a tratar: “Projeto interessante, muito original, revelador de grandes potencialidades, designadamente ao cruzar o registo poético e algo "melancólico" do tema com uma experiência de descoberta feita cinema”; já nesta, a nostalgia assume uma função auxiliar, ao ser articulada com a intenção reflexiva do projeto: “Visão pessoalista de uma evocação/época social, entre a nostalgia e a reflexão” – induzindo uma relação entre o registo emocional proposto para o filme e as suas potencialidades intelectuais.

Num caso particular, fica muito claro que o que subjaz ao rigor da pesquisa é um princípio de ordem ética: “Tema relevante, de difícil abordagem, em que o autor terá levado a cabo uma pesquisa sustentada por especialistas e procura assegurar a necessária dignidade dos intervenientes”. Aqui, a apreciação combina o regime cívico (o valor é a dignidade, aliás explicitado), com o regime industrial (eficácia, no sentido de competência), expresso na qualificação da pesquisa e, em concreto, da opção de a suportar em especialistas.

#### **4.1.8. Qualidades plásticas**

Ainda que ocorra raramente, há justificações da relevância nas quais não está em causa a relação do projeto com o mundo social; de certa forma, considera-se que o projeto não reivindica inscrição no seu tempo histórico; logo, a sua relevância não poderá ser apreciada pelo seu conteúdo mas pela forma: “Proposta em que a relevância ou atualidade específicas da temática não são o cerne do projeto, que assume um cariz eminentemente estético e metacinematográfico”. Para ser apreciado quanto à relevância (e o enquadramento normativo assim o requer), será uma relevância de cariz formalista. A extrapolação do referente normativo que se observa nesta justificação é perfeitamente residual. São raros os projetos que os júris avaliam somente com base nos aspetos formais, a esmagadora maioria das avaliações reflete uma orientação temática, coerente com o normativo.

Alguns enunciados qualificam a proposta projetando a experiência sensorial que o futuro filme poderá proporcionar; ou seja, convocam uma avaliação experiencialista, dado que é incomum na avaliação de obras não materializadas (projetos). É nesses que mais se confirma que o princípio de apreciação é de ordem estética: “este documentário experimental tem um interessante potencial poético e estético, propondo-se proporcionar uma experiência de intensificação da visão da paisagem e das possibilidades da representação cinematográfica da paisagem”.

Ao equacionar as propriedades plásticas da abordagem, o valor já não é associado ao registo hermenêutico, como nos anteriores, mas de realização artística – ou seja, intercetando os registos técnico e estético. Está aqui em causa a originalidade enquanto inovação na forma de expressão das ideias, o que Levinson designa por *imaginação*.

É sobretudo em articulação com a norma da consistência que são acionados princípios estéticos, ou seja, apoiada na qualificação de propriedades sensoriais. É aqui que o júri produz avaliações mais investidas de critérios – mais descritivos e refutáveis. Veja-se os seguintes exemplos: “simples e discreta a forma de pôr em contraste os 2 mundos (sem retórica, praticamente apenas com som). A estratégia descrita (a câmara será contemplativa na paisagem e intrusiva nos [lugares] a visitar) é arriscada”. A adjetivação “simples e discreta”, ambivalente fora de uma interpretação, traduz neste caso uma apreciação positiva, na qualificação combinada aos restantes critérios: é valorizada a ausência de texto narrativo (“sem retórica”) em prol uso do som e da imagem como recursos expressivos, com opções estilísticas entendidas como adequadas às situações filmadas (contemplativa /intrusiva). À ideia de contraste, seja aplicada à imagem como ao som, os avaliadores associam uma amplitude de sensações conotada com uma experiência gratificante em termos estéticos (“Indicia um documentário com grande qualidade e *riqueza visual*”) e, em certos casos, também simbólicos: “para o projeto está muito desenvolvido, as estratégias de filmagem bem definidas, incorporando imagens de tempos diferentes para criar *relações e comparações*.” Na seguinte, a adequação estética é apreciada através da relação entre as escolhas cromáticas e o objeto: “A proposta cinematográfica sugere a exploração das potencialidades plásticas e dos cromatismo inerentes ao tipo de [objeto]”. Da leitura de múltiplas justificações, imagem, som e cor emergem como propriedades sensoriais vistas como elementares: “Do ponto de vista artístico o tratamento da obra está bem feito, com especial destaque para a luz, para a cor, para a imagem”.

A ideia de contraste, como acima se viu, também é apreciada através do recurso a diferentes materiais dissemelhantes, visuais ou sonoros: “Alternando entre um registo sonoro com som direto e a voz off, o projeto apresenta uma proposta estética e narrativa competente”. No entanto, quando tal não encontre correspondência a um propósito, a desadequação é assinalada: “parecendo haver alguma mistura de registos fílmicos sem a devida justificação temática ou formal.” As escolhas formais devem servir uma função – eis como a adequação como princípio de avaliação cruza o regime funcional com o estético.

Também por referência à dimensão temporal, central na construção cinematográfica, são apreciadas opções formais e técnicas, como confirmam os vários exemplos seguintes: “Cinematograficamente considerou-se muito interessante a dualidade temporal, o tratamento do espaço geográfico e do campo sonoro pensados pelo autor, pela sua coerência estética com o projeto”; “através da conjugação de vários tempos, formatos e modos de visionamento intercala o passado e o presente, o ficcional e o documento, com referentes e modelos fílmicos de grande valor e bastante adequados ao projeto; “É de reter a ideia da utilização de material que foi filmando ao longo do tempo de amadurecimento do projeto, juntamente com o arquivo da família.”

Na avaliação de um dos projetos com pontuação mais elevada (9,5), o princípio mobilizado foi a competência que, na sua máxima grandeza, é elevada a *virtuosidade*: “com uma profunda riqueza estética, um detalhe invulgar no tratamento e uma *sábia combinação* de diferentes suportes e linguagens que constituem o corpo do filme.”

Outro critério de valorização das opções estilísticas presente nas justificações são as referências artísticas: “os autores justificam o tema com inúmeras referências da sua cultura cinematográfica”; “onde se cruzam referências culturais, ao nível visual e sonoro”; “Com uma evocação da literatura utópica e do cinema fantástico”; “Projeto com forte sustentação literária”.

A consistência estética também é aferida por outras propriedades do projeto, que falta explorar. Uma corresponde às relacionadas com a dramaticidade, ou seja, as opções formais que materializam as ideias quanto ao tratamento da dimensão emocional. Os critérios invocados são o *ritmo* e os *ambientes*, construídos através da combinação de elementos já identificados (imagem, som) e também das opções de montagem: “O tratamento cinematográfico proposto reflete essa mistura, é variado (adequado a cada ritmo), dinâmico, está bem estudado/elaborado, nas suas várias componentes”; “O tratamento cinematográfico releva sobretudo da montagem, que confere vivacidade à narrativa”; “Recurso a imagens atuais e de arquivo a construir o ambiente austero”.

A adjetivação é variada, consoante o registo emocional que se pretender caracterizar: vivacidade, dinamismo, fluidez (“proporciona encontros e testemunhos, encadeados com naturalidade”). Noutros casos invoca-se a intensidade dramática, em particular associado a catarse: “Conduzida por um dos intervenientes no processo (o que lhe dá força dramática e perfil quase catártico)”. E por fim, o qualificativo mais utilizado e que a nível interpretativo mais nos sugere – poética. Veja-se um conjunto de exemplos: “Os equilíbrios e tensões na paisagem natural e humana são problematizados de *forma poética*, em tom nostálgico”; “este documentário experimental tem um interessante *potencial poético e estético*, propondo-se proporcionar uma experiência de intensificação da visão da paisagem e das possibilidades da representação cinematográfica da paisagem”. A noção de poética pode ser somente estética, emocional ou, em muitos dos casos, um compósito das duas. As duas justificações seguintes foram produzidas pelo mesmo painel de avaliadores, o que explica a mesma exata formulação: “Trabalha num registo reflexivo que tanto passa pela imagem fixa quanto pela imagem em movimento e permite antecipar a possibilidade de um documentário de *ressonância poética* com forte recorte dramático” e “Toda a problemática [...] - é abordada em função de um pensamento visual que rejeita o acessório, concentrando-se no essencial, de forma a criar a necessária *ressonância poética*”. O que nos parece mais interessante ressaltar é que o termo *poética*, no seu significado aristotélico, sugere o conhecimento e análise das propriedades objetivas e universais da arte. Tal poderá justificar que *belo* seja usado apenas em duas justificações (sublime não é de todo um qualificativo usado); à ideia de beleza poderá ser conotada

com uma apreciação mais subjetiva, e por isso os avaliadores preferirem, nas suas escolhas enunciativas, implicitamente enfatizar as propriedades do objeto enquanto causa da apreciação, reforçando a pretensão de objetividade da avaliação. Outras expressões de valores estéticos são ainda *visualmente apelativo*, ou *potencial estético*.

#### **4.1.9. Originalidade**

Na análise das justificações do referente normativo da originalidade sobressai, numa primeira leitura, a volatilidade na relação entre o princípio de apreciação e o respetivo objeto, que muitas vezes não corresponde ao tema e/ou abordagem para o qual esse referente está orientado. Assim, algumas justificações em que as propriedades estéticas são apreciadas através do princípio da originalidade. O que distingue aqui a originalidade em sentido axiológico é o desvio à orientação normativa: o facto e a avaliação não incidir, direta ou indiretamente, sobre o núcleo temático do projeto, mas estritamente sobre a dimensão estética, como salientam algumas justificações: “Em termos estritamente iconográficos o projeto parece banal e a sinopse não permite compreender nenhuma proposta de abordagem estética diferenciadora”; “O projeto não apresenta uma linha estética original, roçando o género de reportagem”. Nestes enunciados sobre a proposta estética, está presente com frequência uma ideia polarizada entre experimentalismo (valor) e convencionalidade (anti-valor) nas soluções estéticas apresentadas: “centrado na componente visual e na experimentação”; “pouco original, o que é evidenciado pela abordagem proposta marcadamente académica que não parece trazer novas soluções fílmicas, nem acrescentar qualquer mais valia em termos de arte cinematográfica”; “assumindo uma linguagem experimental como forma de homenagem e fascínio pelo material de que se ocupa, mas sempre apontando novos caminhos”; “soluções académicas”.

Em alguns enunciados, a integração de aspetos substantivos e estéticos é explicitamente relacionada com a noção de originalidade: “risco de *tratamento biográfico pouco inovador* é bem superado, vingando uma *proposta visual original*”.

Em todas estas justificações a originalidade emerge como valor de realização artística, no sentido em que Levinson o trata. É uma originalidade estética.

#### **4.1.10. Singularidade autoral**

Vejam como funciona o autor enquanto princípio de avaliação em relação com o referente normativo de consistência: “Estabelece uma linha de continuidade na obra do realizador, marcadamente definida pela ênfase estética sobre a linguagem cinematográfica”; “Projeto de síntese de todos os trabalhos anteriores do autor”; “Ideia reveladora de grande sensibilidade em diálogo com a obra e com a identidade estética do realizador”. Também pode ser uma identidade autoral



reconhecida pelos avaliadores no regresso a temas anteriormente trabalhados: “mistura preocupações temáticas recorrentes do autor”. Ou, como é o caso na justificação seguinte, coexistirem ambas as dimensões: “O tema e a abordagem estão em consonância com anteriores trabalhos da realizadora, com forte vertente experimental”. A singularidade de um autor reconhece-se através de regularidades nas suas obras, é a ideia que exprimem estas justificações e que traduz uma valoração da subjetividade artística.

O regime de singularidade expresso através da lógica de assinatura autoral é identificável na apreciação das dimensões formais: “com um tratamento consistente, assente numa estética muito própria e reconhecível do autor”. Na mira dos avaliadores, a consistência artística do projeto resulta da relação que o autor consegue entre forma e conteúdo “Projeto com cariz artístico quer no conteúdo quer no tratamento cinematográfico e na linha do designado ‘cinema de autor’”.

Pontualmente, surgem justificações que equacionam o *risco* de concretização (referente normativo da exequibilidade) face às qualidades singulares do proponente, nas duas lógicas que já analisámos a propósito da originalidade, uma com enfoque na identidade autoral e outra com enfoque na subjetividade do indivíduo. Veja-se o caso de justificações em que o sujeito do projeto é invocado pela lógica autoral; aqui, os seus anteriores trabalhos caucionam o projeto em avaliação. Ou seja, o autor é o critério em que se apoia a avaliação: “O facto de se seguir a outros filmes dos autores dentro da mesma linha de orientação garante também a sua exequibilidade”.

Na relação com a circulação, emerge a lógica autoral a partir do critério, quando se considera que o autor pode funcionar como impulsionador da circulação: “Capacidade de distribuição em face das autoras da obra”.

#### **4.1.11. Conhecimento**

À exceção das situações acima analisadas, em que a originalidade tem densidade axiológica, nas justificações do referente normativo da originalidade o princípio axiológico mais acionado é o conhecimento. Assinalando as variações disciplinares que a originalidade assume na avaliação de projetos nas disciplinas de humanidades e ciências sociais, Getzkow, Lamont e Mallard (2004) observam que a originalidade pode assumir múltiplos sentidos: novas abordagens (a temas não originais), o estudo de áreas subexploradas (regiões geográficas ou períodos históricos), o estudo de tópicos (temas) ainda não explorados, o desenvolvimento de novas teorias, novidade quanto aos métodos a utilizar, novos dados e novos resultados. Todas estão relacionadas, de modos diferentes, com a produção de conhecimento.

Dentro desta lógica, em primeiro lugar agrupámos os enunciados que se limitam à apreciação do *tema*. Incluiu-se aqui as referências a tópicos subexplorados: “tema tabu da sociedade bastante abordado pela literatura e pintura, pelo cinema de ficção, mas não tanto pela não-ficção”; “temática

tratada mas não esgotada ou devidamente aprofundada na produção de filmes recente”; “Tema muito original. Levanta uma história pouco conhecida do público em geral”. Também se reflete sobre as variações geográficas ou históricas subexploradas de tópicos já trabalhados: “uma paisagem portuguesa menos explorada”; “O tema é original no contexto português”; “pretende iluminar um episódio da história política portuguesa do século XX, por muitos desconhecido”.

Na relação com a noção de *abordagem temática*, valoriza-se a exploração de aspetos menos conhecidos ou a criatividade no ponto de vista do autor sobre o objeto (“ainda que não proponha uma exploração com particular originalidade”, “um olhar original sobre”). Quando se trate de temas profusamente explorados, os avaliadores esperam que os projetos se diferenciem ou acrescentem relativamente a obras já existentes; quando isso não se verifica, é atribuído baixo valor à originalidade do projeto: “faz lembrar alguns documentários anteriormente realizados no modo como os acontecimentos são revisitados”; “O tema é recorrente, mas seria interessante se, em lugar de fazer um filme biográfico, o realizador optasse por uma narrativa e uma abordagem estética diferenciadas do convencional”.

Em certos casos, a originalidade qualifica o material, na medida em que seja inédito ou pouco conhecido (“Proposta baseada em material factual pouco conhecido e divulgado”). A originalidade pode também ter como objeto etapas específicas do trabalho, designadamente a pesquisa (“Pesquisa original”, “trabalho de pré-produção executado com originalidade”).

A originalidade como descoberta, a mais clássica interpretação no campo científico, sendo aqui uma justificação pouco frequente, não deixa de estar presente (“susceptível de acrescentar conhecimento a uma realidade que julgamos relativamente familiar mas que é na verdade desconhecida pela maior parte dos portugueses”).

Todos estes sentidos de originalidade são de facto comuns no valor que subjaz à sua apreciação, o *conhecimento*. Aqui não está em causa um valor de realização artística, no sentido que Levinson estabelece, mas antes de um registo cognitivo, ou hermenêutico – mais próximo da ideia de inventividade (novas ideias de mundo) do que da originalidade estética (novas formas).

Todas as dimensões de originalidade presentes na investigação sociológica acima citada encontram correspondência neste conjunto de justificações, à exceção do desenvolvimento de novas teorias que não é, à primeira vista, uma dimensão reconhecível na análise deste material – o que pode ser expressão da diferença de estatuto epistemológico entre ciência e arte e dos respetivos contextos de produção. Detenhamo-nos porém um momento na noção de *teoria*, considerando que se trata de um tipo de narrativa, isto é, um tipo particular de produção discursiva que visa a construção de significado sobre o mundo. Como têm vindo a caracterizar os autores da viragem narrativa operada nas últimas décadas nas ciências sociais, no caso da teoria estamos perante uma narrativa de segunda ordem (Carr, 1997), ou de narrativa representacional (Somers e Gibson, 1994):

“Distinct from [...] individual or personal first-order narratives, second-order narratives are the accounts we may construct as researchers to make sense of the social world, and of other people’s experiences. These narratives are therefore methods of presenting social and historical knowledge” (Eliott: 2005). Fica assim mais clara a possibilidade de transição entre a forma como um mesmo sentido pode ser expresso no contexto científico e no artístico o que, na nossa análise, permite fazer emergir uma dimensão correspondente à de novas teorias. Com efeito, a narrativa é uma propriedade dos objetos produzidos em contexto artístico passível de avaliação quanto à originalidade.

A noção de narrativa combina duas dimensões interdependentes, substantiva e formal, referente à *configuração* que se dá à história. Uma das expressões da apreciação desta propriedade são as justificações acerca do hibridismo, entendido como o recurso a elementos característicos da narrativa ficcional (como personagens fictícios ou histórias imaginadas), que fica na zona de fronteira entre os géneros de ficção e documentário. Ora, o que está em causa é sobretudo o grau de criatividade na representação do real, a “simbolização da experiência” (Heinich, 2017), como a justificação seguinte: “documentário de estrutura narrativa *clássica* (isto é, que pretende *revelar uma realidade* e não interpretá-la numa *linguagem visual poética*)”. Daqui podemos concluir que o valor *significatividade*, é acionado em registo hermenêutico ainda que, para a sua apreciação, os avaliadores possam apoiar-se em critérios estéticos – mas o fim último associado à originalidade continua a ser a expansão do que se conhece sobre o mundo, um princípio transformador em registo cognitivo.

Há também uma ligação entre o conhecimento como princípio de valoração no referente da relevância. Nos enunciados em que sobressai o carácter reflexivo ou analítico do projeto (“O tema poderia ser interessante, sobretudo se fosse pretexto para o levantamento e reflexão sobre [...]”; “Proposta de estudo sobre uma paisagem específica e simultaneamente uma reflexão sobre as próprias possibilidades da sua representação cinematográfica”. Recuperando a revisão de literatura da filosofia da arte sobre valores artísticos, *tanto reflexividade* são critérios relativos a valores cognitivos; eles condensam a apreciação da obra enquanto veículo de exploração, inquirição ou *conhecimento* de aspetos do mundo.

#### **4.1.12. Eficácia**

Parte dos sentidos do referente normativo da consistência inscrevem-se no registo técnico de Heinich, em correspondência com o regime industrial de Boltanski e Thévenot, relacionados com valorização dos saberes e dos métodos que permitem a concretização (eficácia). Aliás, o *projeto* é mesmo um objeto simbólico do mundo industrial. São também os domínios referentes aos princípios

de valorização da tecnologia. Vejamos que sentidos axiológicos os avaliadores articulam em relação a ele.

Observa-se nos enunciados uma relação de sentido direto entre clareza e desenvolvimento: se se considera que um projeto sucinto pode não clarificar suficientemente as opções, prejudicando a apreciação da sua consistência (“beneficiaria com um desenvolvimento que permitisse explicitar opções de tratamento e componentes a incluir e que evidenciasse a consistência global da obra.”); pelo contrário, o júri relaciona o desenvolvimento das componentes de um projeto que lhe é dado a conhecer com as condições para o avaliar com segurança: “Projeto aliciante, bem defendido no tratamento cinematográfico apresentado”. Observa-se também uma afinidade de sentido entre desenvolvimento e maturidade como critérios de apreciação de um projeto. O termo *desenvolvimento* pode reportar-se à expressão das ideias no projeto (a sua exposição completa e fundamentada) ou às próprias ideias: “A ideia não se encontra suficientemente traduzida no tratamento cinematográfico a apresentar”; “Ideia de base com potencial, mas não suficientemente desenvolvida, enquanto projeto de produção, nomeadamente no que toca à materialização documental e cinematográfica precisas da ideia.”

No caso de justificações que apresentam os critérios mais concretizados, há projetos em que o princípio da clareza qualifica as propriedades estéticas ou narrativas. Estas são valorizadas, não são princípio de valorização: “Tratamento de imagem bem apresentado, permitindo uma ideia clara do projeto”, ou “ainda não muito claro na sua perspetiva formal de construção cinematográfica, não se podendo prever com segurança o seu valor estético ou de escrita em imagens e montagem”, e também “requereria um tratamento cinematográfico mais aprofundado e pormenorizado para se poder perceber melhor a sua divisão em duas partes, uma ficcional e evocativa e outra filmada no local, sendo que é exatamente esta segunda parte que se apresenta menos clara”; ou ainda “apenas declarar a intenção de fazer um filme-ensaio sem concretizar, justamente, as linhas que permitiriam identificá-lo enquanto objeto cinematográfico, suscita dúvidas, posto que não permite aceder a um pensamento visual.” Parece aqui ser possível entender clareza como a condição necessária ao júri para aceder à proposta estética, ou nas palavras dos avaliadores, ao *pensamento visual* ou à *escrita em imagens* que o autor tem em vista para o filme ainda por realizar.

Noutros casos, é sobre a apresentação dos personagens que recai a expectativa de clareza e desenvolvimento: “Pouco se diz do que poderá ser o filme, de como será a construção das personagens e da sua relação com o [tema]. Por isso não se vislumbra ainda que obra poderá daqui resultar.” Alguns enunciados englobam várias propriedades fílmicas (visualidade, narrativa, personagens) e qualificam a articulação entre essas dimensões: “Falta consistência, marca estética e uma clara definição narrativa”; “O tratamento cinematográfico consiste unicamente num texto de apresentação da personalidade a entrevistar, com algumas citações suas, pelo que nada esclarece

sobre as questões propriamente fílmicas do projeto”; ou “o projeto não é claro nos seus objetivos, sendo ainda demasiado frágil nos seus pressupostos cinematográficos”.

Clareza e desenvolvimento estão associados à estruturação do projeto: Ainda que as justificações sobre a estruturação apresentem graus de concretização argumentativa variáveis, a propriedade que os enunciados qualificam está sempre associada à dimensão narrativa (“Bem estruturado, [...] embora tivesse sido necessário esclarecer de uma forma mais clara a explicitação narrativa”). A estruturação é assim mais uma dimensão identificada da consistência, e a sua amplitude semântica abrange termos como *alinhamento* (“Interessante, nesta linha, a proposta de alinhamento dos filmes dentro do filme - inverso à ordem cronológica, começando pelas obras mais recentes, num caminho para trás, na analogia com um processo de regressão de memória”), *fio condutor* (“não mostra de forma clara quais os fios condutores da sua narrativa”), *encadeamento* (“o encadeamento das cenas apresentadas é consistente”), podendo mesmo objetivar essas noções reportando-se ao *guião*, quando existente (“o projeto é, do ponto de vista cinematográfico, preso à dimensão textual, como o guião pré-estruturado parece demonstrar, num projeto com pouco espaço para a descoberta da realidade que pretende tratar”) ou, em alternativa, à *arquitetura* do tratamento (“a estrutura proposta, organizada em blocos temáticos, revela-se um pouco rígida para dar conta dos ambiciosos objetivos enunciados”).

Nestes casos, o júri valoriza que o projeto, na dimensão narrativa, não tenha sido deixado ao improvisado (regime de inspiração) e que tenha sido planificado (industrial). Mas em certos casos, quando em excesso, a mesma propriedade funciona como anti-valor, como nas justificações seguintes: “da leitura do argumento, parece ressaltar alguma rigidez nas soluções apresentadas”; “Estruturação escurreita mas previsível”.

Outro critério de apreciação é a fundamentação de uma proposta (“A proposta apresenta-se satisfatoriamente fundamentada nas suas opções estruturantes e no seu tratamento cinematográfico”). Interpretamos fundamentação como a demonstração de conhecimento do proponente sobre o objeto, enquanto critério de competência para a concretização do projeto (“O autor mostra conhecer bem a realidade e o filme que pretende fazer.”). A fundamentação é expressa pelos avaliadores com variações semânticas: umas vezes as justificações enfatizam suporte documental (“O tema encontra-se bem documentado”; “Está construído como uma narrativa histórica, bem contextualizada e relacionada com congéneres europeus, com recurso a muitos documentos e apoio em especialistas”), noutras o enfoque é o trabalho preparatório, de pré-produção, evidenciado por essa documentação (“O tratamento demonstra algum cuidado no trabalho de pré-produção”) e ainda, especificamente, a pesquisa realizada (“a boa pesquisa evidenciada no projeto oferece condições para a realização de uma obra consistente”).

A singularidade, não pela valorização da autoria mas da subjetividade, é por vezes critério de aferição neste referente. Nas justificações que mencionam a familiaridade do autor com o tema (“com o aval acrescido do conhecimento da realidade a filmar por parte do seu autor, o que fica bem patente na documentação entregue em anexo”; “visto por alguém que o conhece bem e o revisita repetidamente”), a proximidade é assim vista como condição para o desenvolvimento de um olhar subjetivo sobre o objeto. Ela permite qualificar o realizador de diferentes formas – neste caso, quanto à *competência* (noutros, o registo é ético): “uma temática cheia de contrastes que a realizadora conhece e sabe questionar”; “o realizador conhece bem o local e mostra, através da documentação apresentada, ter uma ideia muito aproximada do filme que pretende realizar”.

Também quanto à pesquisa, a eficácia é o principal valor acionado. Os enunciados falam da importância da pesquisa no processo de produção do filme, a pesquisa é uma base a partir da qual o filme se pode edificar ou “alavancar” (“Projeto consistente, organizado a partir de uma sólida base de pesquisa”; “Projeto bem estruturado, alavancado numa pesquisa criteriosa e consistente”). A pesquisa também surge com avaliação negativa, seja quanto ao seu desenvolvimento (“Projeto a necessitar de maior pesquisa e maturidade”), seja quanto ao seu rigor (“Sérias dúvidas sobre o rigor da investigação”). Em todos estes exemplos, a pesquisa é, se não um critério, um meio; mas às vezes não é totalmente claro que fim último serve – como aqui, em que entre o conhecimento e a exequibilidade, restam dúvidas: “premissas são postas com clareza e tratadas com desassombro, questionando relações de poder e trabalho. O autor demonstra um bom conhecimento do problema e muito trabalho já feito. O projeto parece exequível”. Alguns critérios são relativos à funcionalidade dos procedimentos artísticos, relacionando a (boa) exequibilidade com a eficácia de componentes específicas do projeto como o tratamento cinematográfico, o guião, a pesquisa, ou as opções narrativas: “o tratamento cinematográfico proposto permite antecipar boa execução do projeto”; “com este tratamento, já quase um guião prévio, será fácil agilizar a produção do documentário”; “Pesquisa já realizada oferece garantias de boa execução”; “falta definir melhor parâmetros estéticos e de pesquisa já feita para a boa continuidade do projeto”; “Projeto com uma dimensão clássica de reconstituição histórica, com os problemas de exequibilidade inerentes a este tipo de desafios”.

Próximos deste sentido, as justificações que apreciam a exequibilidade ponderando as soluções encontradas para a complexidade ou risco associados ao tema ou à abordagem proposta: “apesar da complexidade da abordagem proposta, encontram-se reunidas condições de consistência e exequibilidade”; “Tema de complexa abordagem, focando situações sociais em mutação, não consentâneas com o longo processo de preparação e produção anunciado”; “representa um risco (...) Neste caso, ao que tudo indica, o risco merece ser reconhecido”.

#### **4.1.13. Produtividade**

No que diz respeito ao entendimento produtivo da exequibilidade, os argumentos não ancoram em aspetos artísticos mas antes na dimensão logística do projeto como o orçamento (“projeto com orçamento para a produção do documentário inflacionado”), as parcerias de produção (“apoiado por parceiros internacionais”); ou a localização da rodagem (“a exequibilidade é duvidosa, considerando as condições de produção e a distância geográfica”). São justificações que acionam princípios do regime industrial, associados ao valor de produtividade.

#### ***Em conclusão***

Os referentes normativos com força axiológica própria são a relevância, traduzida em responsabilidade cívica, e a originalidade enquanto realização artística, ou seja, originalidade formal. Só nesses sentidos estes referentes normativos surgem nas justificações como fim último.

O referente da relevância é, entre todos, o que é acionado com maior pluralidade axiológica. Com ele articulam-se os valores de universalismo, notoriedade, perenidade, atualidade, transcendência, conhecimento, qualidades estéticas, ética e responsabilidade cívica.

A originalidade emerge como valor (princípio de avaliação último) no registo estético; nas restantes justificações do referente normativo, os valores subjacentes são conhecimento e responsabilidade.

Notoriedade, atualidade e transcendência são valores acionados apenas em relação com o referente normativo da relevância. O valor do universalismo é ativado em relação com os referentes de relevância (universalismo em registo cívico) e circulação (universalismo em registo económico). Perenidade é mobilizado em relação com o referente de relevância (expresso na valorização do património, da memória) e originalidade (enquanto valorização do classicismo).

A dramaticidade desaparece da taxonomia; quando objeto de análise hermenêutica, observa-se que não se trata de um valor mas de um critério, ao qual subjazem os valores de qualidade estética e ética (pela ideia de catarse).

Quanto ao referente normativo de exequibilidade, as justificações argumentam com base em critérios cujos princípios subjacentes são a eficácia, a produtividade e a autoria.

No caso do potencial de circulação, o valor principal é o universalismo em registo económico, e também o valor da singularidade autoral.

Tabela 6: Correspondência entre referentes normativos e princípios axiológicos (valores)

<b>Valores</b>	<b>Referentes normativos</b>	<b>Relevância</b>	<b>Originalidade</b>	<b>Consistência</b>	<b>Pesquisa</b>	<b>Exequibilidade</b>	<b>Circulação</b>
<i>Universalismo</i>		X					X
<i>Notoriedade</i>		X					
<i>Perenidade</i>		X	X				
<i>Atualidade</i>		X					
<i>Transcendência</i>		X					
<i>Conhecimento</i>		X	X		X		
<i>Singularidade autoral</i>						X	X
<i>Qualidade estética</i>		X	X	X			
<i>Originalidade formal</i>			X				
<i>Ética</i>		X	X	X	X		
<i>Responsabilidade</i>		X					
<i>Produtividade</i>						X	
<i>Eficácia</i>				X	X	X	



## 4.2. Modos de enunciação: estilos de discurso e referentes normativos

Uma outra dimensão a analisar é o modo como os avaliadores enunciam as justificações (não o que dizem, mas como o dizem). Estilos enunciativos distintos conferem graus diferentes de visibilidade ou presença dos referentes normativos nas justificações.

As normas são codificadas no regulamento num primeiro nível de abstração, *qualidade e potencial artístico e cultural do projeto*. Assim, os avaliadores são solicitados a apreciar, por um lado, a qualidade do objeto materializado, o projeto; por outro lado, *potencial* remete para a obra virtual que, no fim de contas, é o que está em apreciação, ou seja, o filme por realizar. No primeiro, formalizado no dossier de candidatura, o autor exprime as suas ideias e intenções quanto ao segundo. O dossier é o meio, o filme é o fim, não só em termos lógicos mas processuais, porque o dossier é também uma etapa de concretização do filme. Assim, é fácil duas dimensões serem assimiladas e esta distinção não ser clara nas avaliações. Mas na maior parte dos casos, para enunciar o resultado da sua avaliação, os avaliadores preferem referir-se a *potencial* em vez de *qualidade*. Veja-se o seguinte exemplo onde a distinção aparece perfeitamente estabelecida:

“O projeto tem potencial cultural e artístico, mas o documento dedicado à especificação da proposta estética e do respetivo tratamento cinematográfico é vago e ocupado, na sua maior parte, pela descrição [...]. A parte dedicada à descrição da estrutura narrativa do documentário não ultrapassa o nível das generalidades que pouco ou nada dizem da conceção fílmica do projeto, pelo que o Júri entendeu não ficar evidenciada a qualidade e consistência da proposta”.

No exemplo acima, apesar de se reconhecer o potencial artístico e cultural, considera-se que o tratamento apresentado é vago, descritivo e genérico, sem elementos que expliquem que obra cinematográfica se pretende construir a partir desse objeto. Nesse sentido, a qualidade do projeto, primeira materialização da ideia, conflitua, por falta de consistência, com o potencial que os avaliadores igualmente lhe reconhecem.

O segundo aspeto a destacar quanto às avaliações prende-se com o sentido atribuído aos qualificativos *artístico* e *cultural*, em relação aos quais o regulamento também é indefinido. Pela análise das fundamentações produzidas, esta distinção não parece apresentar grandes dificuldades de aplicação: o primeiro domínio remete para as propriedades internas da obra, o segundo pressupõe uma relação com o contexto dessa obra. No excerto seguinte, autonomiza-se claramente o par: “o potencial é mais cultural do que artístico”. Neste caso, os avaliadores expressam como *potencial cultural* o valor que reconhecem na proposta, ainda que sem explicitar o critério em que apoiaram a avaliação. Em contrapartida, não reconhecem ao projeto idêntico potencial no plano

artístico. Leia-se o excerto inserido na justificação integral: “Projeto entre o documentário e a ficção, segue uma linha de trabalhos anteriores dos autores, não primando pela originalidade em comparação com aqueles, o potencial é mais cultural do que artístico [...]” A apreciação negativa da originalidade, por comparação a trabalhos anteriores dos autores, parece assim ser o princípio pelo qual o júri avalia o projeto quanto ao potencial artístico.

Como dissemos acima, as normas estão codificadas no regulamento em dois níveis. No próprio regulamento está assim vertida a necessidade de concretizar qualidade e potencial artístico e cultural num segundo estrato, designado por *subcritérios de apreciação*: relevância e originalidade do tema e/ou da respetiva abordagem; consistência do tratamento cinematográfico e sua adequação à proposta estética; consistência e exequibilidade de produção do projeto; potencial de circulação nacional e internacional da obra projetada, em sala e festivais. Este é o nível normativo a partir do qual os avaliadores produzem sentidos e, na maioria dos casos, procurando concretizar com o que Heinrich designa por critérios: afirmações mais factuais, refutáveis, que qualificam propriedades do projeto.

Uma outra propriedade diz respeito à forma como os avaliadores explicitam os subcritérios nas justificações. É comum as justificações refletirem, na estrutura textual, as normas em referências às quais foram construídas, indiciando uma preocupação com a exaustividade. Veja-se alguns exemplos atípicos, porque são as formas mais puras do que acabámos de descrever. Na seguinte fundamentação, a construção pleonástica em relação ao regulamento corresponde a uma situação que qualificamos como de baixo investimento argumentativo por parte dos avaliadores: “Projeto interessante e com algum potencial. Tendo em conta a combinação dos itens de avaliação, qualidade e potencial; relevância e originalidade do tema e/ou da sua abordagem; trabalho de pesquisa; consistência do tratamento cinematográfico e sua adequação à proposta estética e exequibilidade. Considera-se que o projeto apresenta algum valor artístico e cultural. Obra com razoável potencial de circulação.” Há a salientar também o recurso a um vocabulário indefinido (“algum potencial”, “algum valor artístico e cultural”, “razoável potencial de circulação”) ajuda a compor um julgamento vago, de difícil refutabilidade. Não há referentes de factualidade que apoiem aquelas qualificações.

Veja-se agora um caso contrastante – uma justificação na qual, pela construção argumentativa, os referentes normativos ficam invisibilizados: “A descrição do projeto é muito sugestiva, consegue transporta-nos para os ambientes de plateau, desperta a imaginação de quem lê. É um filme, também, sobre cinema e, como muitos outros filmes sobre cinema, pode resultar numa obra bela e emotiva”. Não se recorre ao campo semântico mais próximo dos referentes qualidade artística ou cultural, relevância, originalidade, consistência... o vocabulário exprime uma valorização da evocação poética do projeto (“*sugestiva*”, “*transporta-nos*”, “*desperta a imaginação*”). A norma geral de potencial artístico encontra correspondência no segmento “*pode resultar numa obra bela e*

*emotiva*”, através da qualificação do potencial estético e emocional. Nesta forma de justificação, é assim dada muito mais presença ao sujeito enunciador (o júri) e ao objeto (o projeto), ficando o referente normativo menos visível, uma postura que, diríamos, resulta menos defensiva que a anterior. Qual a relação entre estas expressões discursivas e a correspondente expressão quantitativa da avaliação feita num e noutro caso? No primeiro caso, a pontuação foi 5,6; no segundo, ligeiramente inferior, pontuado com 5. O dado surpreende um pouco, talvez esperássemos uma diferença maior entre as pontuações. Mas regressemos ao segundo exemplo: o que revela em termos de correspondência exhaustiva aos referentes normativos? Há algum segmento que permita concluir quanto à relevância ou à originalidade do projeto? Essa parte do julgamento está omissa; os avaliadores escolheram não se pronunciar sobre ela. Ao estar ausente, a norma torna-se visível na análise.

Um outro exemplo (neste caso a pontuação foi 8): “Filmar este lugar feito de contradições representa para o realizador a possibilidade de construir um retrato do mundo e do absurdo que o domina. O projeto tem uma elevada qualidade artística e um claro potencial cultural. Muito bem apresentado, denota um profundo processo de amadurecimento e reflexão, uma ideia de cinema enquanto gesto político que convoca a ética, e uma consciência aguda da linguagem cinematográfica e do que, em cinema, significa o permanente jogo entre o gesto de mostrar e o de ocultar”. Nesta justificação, de registo mais reflexivo, valoriza-se uma atitude artística através de princípios axiológicos plurais, não explicitamente correspondentes às normas. Invocam-se sentidos diversos de rigor, um relacionado com eficácia (“muito bem apresentado”) outro com o processo intelectual (“profundo processo de amadurecimento e reflexão”); um princípio ético, a capacidade reflexiva face às tensões entre circunstâncias particulares e conceitos abstratos – uma das lógicas contemporâneas de Talon-Hugon que referimos no subcapítulo 1.2 (“a possibilidade de construir um retrato do mundo e do absurdo que o domina”). Os princípios estéticos são enunciados não em termos operativos, pela qualificação de opções estilísticas concretas, mas imbuídos de significado filosófico (“consciência aguda da linguagem cinematográfica e do que, em cinema, significa o permanente jogo entre o gesto de mostrar e o de ocultar”).

Há então, para já, a reter essa hipótese: que diferentes propriedades dos juízos avaliativos possam contribuir para articular relações diferentes dos atores com os referentes normativos. Assim, generalidade (em relação ao nível 1, “qualidade e potencial”, ou ao nível 2, dos “subcritérios”); exhaustividade (respondem a todos os subcritérios, mesmo que explicitamente, ou há omissões?); explicitude (há correspondências semânticas diretas ou é necessário fazer reconstituições de sentido para se perceber a que subcritério estão a responder?); refutabilidade (por um lado, a preferência dada a qualificativos indeterminados como “algum”, “relativo”, “um certo” ou a factualidade associada às proposições); por fim, pluralismo axiológico, ou seja, a invocação de diferentes registos

de valor (não confundir com a exaustividade; por exemplo, uma justificação pode só referir-se a um dos subcritérios mas, relativamente a esse, acionar diversos princípios axiológicos).

Estas propriedades permitem construir estilos enunciativos correspondentes a formas diferentes de articulação com os referentes normativos? Dir-se-ia que estes funcionam para os avaliadores como as linhas de um campo, para dentro do qual trazem a jogo elementos de significado. Se há princípios axiológicos acionados na apreciação, sejam estéticos, éticos, funcionais ou outros, sê-lo-ão dentro da arena normativa em que o jogo se desenrola – o júri parece ter isso presente.

Por um lado, com base na análise destas propriedades procurar vamos procurar decifrar e encontrar equivalências de sentidos dentro da multiplicidade e da dispersão do corpus de textos.

No regulamento, o critério da relevância está orientado para a avaliação do tema e, a partir de 2014, para o tema e/ou a respetiva abordagem. Entre as justificações, identificou-se um primeiro conjunto de enunciados gerais, que não concretizam de que forma os avaliadores consideraram o tema relevante: “tema proposto é relevante”. São aquelas que exprimem maior generalidade e desinvestimento argumentativo.

Os avaliadores recorrem a variações semânticas de “abordagem”, algumas das quais são de difícil interpretação.<sup>53</sup> Veja-se o recurso ao termo *tratamento* que poderia, à primeira vista, ser considerado sinónimo de abordagem: “com um tratamento que pretende ir além do convencional, propondo uma abordagem diferenciada do habitual”. A ambiguidade é produto do facto de *tratamento cinematográfico* pertencer ao jargão desta área de criação artística<sup>54</sup> e ser o objeto enunciado no segundo critério de apreciação do regulamento, relativo à norma da consistência.

Fica claro que, apesar de as dimensões estéticas dos projetos serem, pela orientação normativa, objeto de apreciação à luz da consistência, os avaliadores escolhem também chamá-las à avaliação da originalidade. É nestes casos que os avaliadores parecem mais claramente disputar os constrangimentos de sentido associados às balizas normativas, transpondo o valor originalidade para o objeto de apreciação do subcritério de consistência.

A relação de tensão dos avaliadores com essas balizas é identificável em dois momentos: no período prévio a 2014, em que o regulamento referia apenas o “tema”, com a expansão das balizas normativas para, nas fundamentações, incluir a “abordagem ao tema” como objeto de apreciação. Quando o regulamento passa a explicitar a “abordagem” (2014), os avaliadores continuam, por recurso a variações semânticas, a atribuir-lhe sentidos mais amplos, indo ao limite de relacionar o

---

<sup>53</sup> Enquanto certos termos são sinónimos de *abordagem temática*, com correspondência às dimensões acima elencadas, alguns enunciados apresentam uma ambiguidade semântica que impôs uma análise particularmente atenta à inserção das palavras na ideia (*word embedding*, para alguns autores).

<sup>54</sup> Na definição da instituição, entende-se por tratamento cinematográfico “o documento que descreve resumidamente e sem diálogos um guião (regra geral, de uma longa metragem de ficção), ou no caso de um documentário descreve o seu conteúdo” (<https://ica-ip.pt/pt/perguntas-frequentes/apoio-ao-cinema/documentarios/>).

valor da originalidade com objetos de apreciação que o regulamento não prescreve (a proposta estética). Isto é, não é tanto com o valor da originalidade que os atores contendem mas com a propriedade do objeto sobre a qual a apreciação deve incidir. Onde o regulamento fixa uma relação da originalidade com o tema/abordagem do tema, os avaliadores mobilizam-no para a dimensão estética do projeto.

Algumas justificações relacionam-se com *relevância e originalidade* enquanto referente normativo composto. Estas justificações, na forma de organização dos argumentos, gravitam mais próximas da norma, já que é dessa forma que relevância e originalidade são codificadas no regulamento, agrupados num mesmo subcritério. Nestes casos, as justificações expressam uma dupla apreciação, ou seja, cada norma é objeto de qualificação mas em que o enunciado contém uma condição de relação. Seja num sentido negativo, em que a avaliação de baixa originalidade se reflete na apreciação da relevância, em prejuízo desta: “contudo a abordagem da temática não é original, retirando-lhe alguma relevância”. Seja de sentido inverso, no caso em que a relevância é valorizada porque o objeto é original, i.e., um tema subexplorado: “de interesse indiscutível sobre um episódio ainda mal conhecido da história recente do país.” Aliás, outros enunciados poderiam sugerir que temas subexplorados são em certos casos tratados *simultaneamente* como originais e relevantes: “O tema é certamente relevante e a perspetiva inovadora, considerando o grande silêncio que ainda rodeia a questão.”

No percurso interpretativo das justificações produzidas, situamos como ponto de partida as que apresentam uma expressão mais próxima do regulamento. Quando se diz que “é apresentado um projeto, cujo tratamento cinematográfico aparentemente corresponde a proposta estética” ou que “[o] tratamento cinematográfico revela-se coerente”, correspondência ou coerência são utilizados como sinónimos de consistência. Um enunciado deste tipo pode apresentar uma formulação mais genérica, como o anterior, mas pode apresentar alguma justificação, como no caso seguinte: “Projeto que revela inconsistência do ponto de vista cinematográfico. Não se verifica correspondência entre as formulações apresentadas na nota de intenções e a abordagem no plano cinematográfico”, “O projeto apresenta um conjunto de considerações e intenções consistentes com a ideia formulada” ou “a forma como está idealizado parece razoavelmente consonante com a intenção do autor.”

A noção de consistência é objetivada em critérios de *clareza*, ou seja, o cuidado posto na apresentação e explicitação de um projeto ou das suas componentes: “Apesar de demasiado sucinto, o tratamento apresenta já algumas indicações conceptuais adequadas à abordagem do tema”; “o objeto do filme parece não estar ainda suficientemente clarificado [...] o tratamento cinematográfico sugerido não permite ainda uma ideia clara sobre os caminhos a seguir.” Este conjunto inclui os enunciados com referências ao *rigor* e à clareza ou, quando formulados pela negativa, à imprecisão

ou confusão por parte do autor: “uma excessiva profusão de pistas, que deixa uma margem de imprevisibilidade sobre o resultado”; “Projeto extremamente confuso nos seus pressupostos, demasiado vago e pouco coerente, não parecendo o seu autor saber ainda qual o caminho a percorrer.”

Em todos estas justificações, a norma da consistência ocupa um lugar subsidiário, servindo para que o júri aprecie a qualidade expositiva do projeto; mas a qualidade expositiva não é o objeto final de valoração artística, somente uma mediação com propriedades principais do projeto, valoráveis por outros princípios, designadamente de ordem estética.

Um primeiro conjunto de justificações pronuncia-se sumariamente e sem ancoragem em critérios de factualidade. Nestes casos, exequibilidade traduz a confiança dos avaliadores na materialização do filme, numa expressão binária sim/não: “Projeto exequível”; ou “Nesta fase, o projeto não parece exequível”.

O que está em causa é a confiança na capacidade que demonstra no projeto para corresponder satisfatoriamente aos objetivos aí propostos. Nesse caso, estamos perante uma exequibilidade avaliada qualitativamente (“uma boa execução”; “poderá fica aquém”), encontrando aí um conjunto de enunciados mais justificados, com alguma regularidade argumentativa com base na qual é possível criar subclassificações.

Nas justificações analisadas em relação com a norma da exequibilidade, a latitude de sentidos axiológicos é mais limitada; a dimensão normativa sobressai.

Nos enunciados produzidos para corresponder ao potencial de circulação, observa-se um investimento interpretativo e semântico limitado; a maioria dos segmentos limita-se a qualificar o potencial de circulação, num continuum entre os polos “reduzido” e “elevado”: “bom potencial de circulação e difusão”; “Projeto com algum potencial de circulação e difusão”; “Limitado potencial de circulação”. O desinvestimento argumentativo dos avaliadores, expresso na forma como as justificações navegam à vista da norma, é a primeira leitura. Se já tínhamos feito esta constatação na análise das justificações associadas à exequibilidade, aqui ainda sobressai mais a fraca densidade da articulação da norma com princípios axiológicos.

### ***Em conclusão***

A partir da análise da estrutura das justificações, identificou-se um conjunto de propriedades que podem vir a constituir eixos de análise mais sistemática:

- generalidade (nível 1 ou 2 do referente normativo);
- exaustividade (responde a todos os referentes do nível 2?);
- explicitude (o referente está explícito ou é reconstituível por interpretação?);

- refutabilidade (argumenta sobre aspetos concretos das obras?);
- pluralidade de valores acionados.

No regulamento de avaliação, o enunciado dos critérios de relevância e originalidade foi alterado de uma formulação inicial (tema) para uma subsequente (tema e/ou respetiva abordagem) - ou seja, denotando um entendimento expandido do objeto de apreciação. Esta alteração ocorre em 2014, já na fase final do período analisado. Porém, verificou-se desde o início (2007) que, na explicitação dos critérios nas justificações, a *abordagem ao tema* era enunciada com regularidade, precedendo a sua inscrição no referente. O mesmo se passa com o referente da *pesquisa*: é introduzido no regulamento posteriormente ao seu acionamento pelos indivíduos. Ainda que tenha aumentado a sua expressão a partir de 2015, a valorização da pesquisa pelos avaliadores já se fazia notar em todo o período prévio.

Quanto ao referente normativo da relevância, as justificações evidenciam diversidade discursiva e axiológica, isto é, quer quanto às formas de enunciação quer quanto à diversidade de sentidos. Note-se também que a pluralidade de valores acionados sinaliza a latitude interpretativa desta norma.

Quanto à originalidade, a relação entre as justificações e a norma levanta outras questões. Quando normativamente orientadas, as justificações convocam os valores de conhecimento e ética. No entanto, quanto à orientação do referente normativo para o tema, identificamos uma relação tensa dos avaliadores com essa baliza. Estes reivindicam a avaliação da dimensão estética pelo princípio da originalidade; por outras palavras, que o valor da originalidade não seja circunscrito nos termos que o regulamento dispõe. Esta leitura é ancorada nas justificações que explicitam que a originalidade é *estritamente* estética.

Quanto ao referente da consistência, é relevante assinalar que, para os avaliadores, esta é interpretada sobretudo como um critério epistémico e funcional (ligado às ideias de rigor e de estudo). Isto porque, não sendo a *pesquisa* um critério autonomizado no regulamento até 2014, emerge como produto da articulação dos atores para preencher o vazio de sentido do referente.

Quanto aos outros dois referentes normativos, o desinvestimento argumentativo dos avaliadores, expresso quer na forma das justificações (generalização) quer na limitação de sentidos (fraca diversidade de argumentos), é a principal leitura. Assim, na análise das justificações associadas tanto à exequibilidade quanto à circulação, sobressai mais a reduzida densidade da articulação da norma com princípios axiológicos.

### **4.3. A avaliação como classificação**

De seguida analisaremos como, nas justificações, os avaliadores se apoiam nos referentes normativos para efetuar transferências entre avaliação e operações de classificação. Identificou-se, por um lado, justificações em que se afirma o que é ou não é documentário – aqui a classificação é de *género* artístico. Uma classificação com implicações mais profundas é aquela que demarca o que é e não é cinema, ou seja, ou que é e não é um projeto de criação artística – ou seja, a fronteira simbólica construída pelos avaliadores para distinguir arte de não-arte.

#### **4.3.1. Género artístico (documentário ou ficção)**

Quando em relação à originalidade os avaliadores invocam o hibridismo, isto é, a permeabilidade ou o esbatimento de fronteiras percecionadas entre modos de expressão cinematográfica, com base em critérios formais organizadores das categorias de documentário ou ficção, evidenciam uma concetualização binária que parte da aceitação daquele pressuposto categorizante para a operação de valoração. Ou seja, ao qualificar uma proposta narrativa pela integração de elementos ficcionais num registo documental, situando-a nas margens das convenções artísticas subjacentes a essas categorias e justificando que isso seja constituído como critério de originalidade: “Projeto original na sua abordagem, partindo de um dispositivo ficcional”; “projeto [...] com um tratamento que pretende ir além do convencional, propondo uma abordagem diferenciada do habitual, não sendo muito claras as fronteiras entre o documentário e a ficção”. No exemplo seguinte, esta estratégia narrativa é qualificada como arrojada: “Arrojado na perspetiva de articular factos históricos com elementos ficcionais”. Inversamente, a ausência de novidade no modo de articular a narrativa serve de fundamento a julgamentos negativos da originalidade, como este: “É um documentário ao estilo clássico, em que as memórias são contadas na primeira pessoa, ligando quotidiano e política, histórias pessoais e História coletiva”.

Neste caso, não é pelo hibridismo mas pela estruturação que se opera uma desclassificação do projeto enquanto documentário: “A apresentação do projeto [...] coloca-o claramente como um trabalho de ficção, com todas as situações e diálogos já previamente elaborados. Assim, o Júri entendeu que o tratamento cinematográfico não é consistente com o concurso a que a obra concorre”. Esta justificação retoma o binómio documentário – ficção, para instilar valores do regime inspiracional. Ou seja, se na criação ficcional é possível antecipar os atos e as palavras do futuro filme, dá o júri a entender, na criação de documentário tem de ser assegurado espaço para o imprevisto e a descoberta.

Nas justificações operadas com base em princípios estéticos: “o problema deste projeto é a ausência de um pensamento cinematográfico que autorize a vislumbrar nele a possibilidade de um



filme documentário”; “Projeto com características vincadamente audiovisuais que *não parece enquadrar-se* nas linhas estéticas que balizam a realidade histórica e do documentário nem a sua discussão contemporânea” – o mais relevante a extrair da última justificação é a ideia da existência de condições estéticas (não especifica quais) associadas à identificação de uma obra enquanto documentário, e que essas propriedades são não só historicamente situadas como disputáveis, remetendo para uma visão contextualista dos princípios estéticos como produto de disputas simbólicas.

#### **4.3.2. Expressão artística (cinema ou audiovisual)**

O universalismo pode ser um operador forte em combinação com outros princípios; pode em certos casos fazer a diferença entre qualificar um projeto como objeto artístico (cinematográfico) e reduzi-lo à condição de produto audiovisual (televisivo). Na justificação seguinte é isso que se verifica, com o princípio universalista a operar em combinação com o princípio estético: “Relevância circunstancial do tema, cujo tratamento não apresenta nenhuma mais-valia em termos da potencial dimensão universalista do projeto. Este não revela objetivos artísticos nem enuncia proposta estética, assemelhando-se mais a uma reportagem televisiva mais do que a um objeto cinematográfico”).

Nos enunciados sobre originalidade em que as propriedades substantivas e formais se combinam na apreciação, cabe um número expressivo de justificações que apresentam a particularidade discursiva de alterarem a transitividade da *abordagem*: nestas justificações não se fala em *abordagem ao tema* mas em *abordagem cinematográfica* (“Abordagem cinematográfica não fortemente original”). O detalhe é interessante já que, num primeiro nível de leitura, se poderia considerar pleonástico – no contexto da avaliação de projetos cinematográficos, a *abordagem* será *a fortiori* cinematográfica, o que torna a especificação supérflua. Mas a expressão *abordagem cinematográfica* reafirma a natureza do objeto em apreciação: “a abordagem proposta não consegue indiciar um potencial de originalidade nem um tratamento marcante *do ponto de vista propriamente cinematográfico*”. *Abordagem cinematográfica* continua a ser uma enunciação suficientemente indeterminada para abranger tanto os aspetos substantivos do projeto (a abordagem estritamente temática) quanto estéticos (a construção formal do objeto cinematográfico). Mas ao reafirmar a especificidade cinematográfica, e assim distinguindo de outros tipos possíveis de abordagem a um mesmo tema (por exemplo, jornalística ou académica, ou mesmo outras abordagens audiovisuais, como a televisiva) opera-se um reforço do estatuto artístico do objeto – produzindo um efeito de alargamento de sentido, com o que o critério ganha um carácter multidimensional e o que os avaliadores se permitem apreciar a originalidade para lá do tema.

Ativada no referente da consistência, a eficácia (estruturação) pode funcionar como anti-valor. Os avaliadores podem operar uma desclassificação artística do projeto por excessiva estruturação,

conotada com um tratamento não especificamente cinematográfico mas audiovisual: “a proposta de tratamento cinematográfico vocaciona-o para uma área televisiva mais do que para uma verdadeira noção de cinema”. O conflito aqui expresso é entre as regras do mundo da inspiração e do mundo industrial.

Da mesma forma que algumas avaliações mais negativas são formuladas em termos classificatórios, também as avaliações mais positivas podem refletir a mesma estratégia: “Respira cinema, tem visão idónea e criativa”.

Eis mais alguns exemplos de enunciação classificatória, agora com base em critérios estéticos: “a sua proposta estética parece não dar conta da distinção entre cinema e audiovisual”; “remetendo mais para a linguagem da reportagem televisiva do que para a arte cinematográfica”; “uma proposta estética marcadamente televisiva e datada”. No próximo exemplo, ao contrário, afirma-se que o projeto conseguiu superar um tratamento informativo para o situar como obra artística: “Ultrapassando a dimensão do jornalismo, o tratamento apresentado demonstra forte identidade cinematográfica”.

Quando, relativamente ao potencial de circulação, seja expectável para os avaliadores a especialização do filme em certos circuitos, a exibição televisiva, em particular, fator de desvalorização: “Enquadra-se, no entanto, mais numa lógica de produção e difusão televisivas, não se vislumbrando potencial de divulgação nos circuitos de cinema, quer em sala ou em festivais”. Casos em que o júri não reconheça a um projeto um potencial de exibição em circuitos especificamente cinematográficos, é a sua qualidade artística que está em causa, restando-lhe então a exibição televisiva como canal de circulação. Donde se conclui que esta avaliação tem implícita uma hierarquia entre instâncias mediadoras da esfera artística (Hennion, 1993) nos processos de reconhecimento e atribuição de valor (sendo a televisão entendida enquanto instância menor nesses processos). Este tipo de avaliação ressoa com as apreciações antes analisadas, em que faz corresponder à categoria de “audiovisual” um projeto considerado de baixo valor artístico.

Esta hipótese é corroborada pela convergência que se observa entre valor artístico e cultural (na formulação genérica) e a norma referente ao potencial de circulação. Não raro o potencial de circulação é utilizado como atributo que complementa ou confirma o julgamento dos avaliadores sobre o valor artístico ou cultural: “o filme tem claro potencial artístico, cultural e de circulação”; ou “não se antevendo grande potencial artístico, nem um percurso significativo da obra que não a sua transmissão televisiva”.

## ***Em conclusão***

Nas justificações, as referências ao hibridismo – critério que surge na apreciação da originalidade de alguns projetos e que fala da presença de “elementos ficcionais” no documentário – reproduzem esta categorização de géneros artísticos. Mais reveladoras são as justificações que invocam o excesso de estruturação e de planificação do projeto (procedimentos do mundo industrial), que emergem como anti-valor, associadas a uma avaliação de tipo categórico (afirmando-se que o projeto não se enquadra no género de documentário). Nestes casos, identifica-se o valor da inventividade em regime de inspiração e em oposição aos filmes de ficção, que se entende poderem admitir um processo criativo mais estruturado.

A divisão entre cinema e audiovisual observada no quadro normativo é acompanhada pelos avaliadores. Assim, quanto ao referente *potencial de circulação*, o que se observa é peculiar: a hierarquização de valor associado às instâncias mediadoras e a sua correspondência direta à hierarquia de valor artístico. As olhos destes atores, se um filme tem potencial artístico, significa que é adequado para ser assistido em sala de cinema; se um filme não tem potencial artístico, só é considerado adequado para televisão.

A diferenciação também é estabelecida dentro do registo estético. Assim, um *documentário cinematográfico* é bem diferente, para o júri, de um documentário *jornalístico* ou *televisivo*. Implícito a estas especificações está um entendimento de que a representação denotativa da realidade é definidora de outras expressões; sendo em contrapartida o cinema a sua representação expressiva.



## Conclusões

### ***a) Modelo de análise***

Este trabalho inscreve-se na área de produção sociológica que estuda a relação entre estrutura cultural e ação. Ainda que dando destaque à teoria dos valores de Nathalie Heinich e à teoria da justificação de Luc Boltanski e Laurent Thévenot, lemos a proposta de sociologia cultural desenhada por Jeffrey C. Alexander como um contributo importante. Alexander, sendo entre estes autores o que mais invoca a autonomização analítica da dimensão cultural, é o que mais se serve de termos como *narrativa dominante*, e que se propõe explicar os processos pelos quais as estruturas simbólicas profundas entram na ordem da realidade social. As estruturas não têm agência nem poder. Esse é característica dos atores – indivíduos, grupos, organizações. A ação, por seu turno, não existe fora do tempo e, nele, organiza-se em formas difusas por vezes confundíveis com estruturas, porque sem rosto: as instituições. Face a estas, o arbítrio dos indivíduos assume uma escala de ínfima fração. Para esta questão, a relação entre estruturas culturais o mundo social, os conceitos operativos de Margareth Archer e Hans Joas são aqueles em que mais nos apoiamos para ir dando rumo à proposta inicial.

Assim, propusemo-nos investigar a criatividade dos atores numa situação formal de avaliação. Trata-se, por um lado, de contexto altamente regulado. Por outro, os indivíduos são selecionados para, com base nos seus recursos singulares, assegurarem a boa aplicação das normas aos objetos de avaliação. Assim, para a qualificação dos projetos de criação artística, os indivíduos acionam as suas próprias representações do que é a qualidade na arte.

A presente tese de dissertação de doutoramento versa assim sobre as justificações que, ao longo de dez anos em Portugal, foram produzidas pelos júris de concursos públicos dos programas de apoio à criação cinematográfica para o género de documentário. A figura do avaliador corresponde à pretensão descentralizadora de revestir as decisões de financiamento de um carácter mais técnico e menos político. No entanto, é importante sublinhar, estes avaliadores não decidem em total discricionariedade. Na realidade, o quadro normativo em que operam é um recorte entre um horizonte vasto de possibilidades de apreciação dos projetos, que baliza e orienta a sua avaliação.

As primeiras conclusões dizem respeito à forma como os valores se articulam na ordem sociocultural. Há uma escala gradativa de observáveis que atravessa a análise, começando no quadro normativo de cariz macrossociológico. A este nível encontramos as organizações internacionais, na medida em que tenham relevância enquanto orientadoras de políticas públicas nacionais para a cultura, bem como a produção legislativa nacional, que enquadra a atividade de avaliação de projetos de criação artística. À escala microsociológica, encontramos os atores, mormente os

colégios de júris; mais do que uma organização, estes constituem um grupo social distinto. Em cada uma destas escalas de análise, a que correspondem diferentes planos de organização social, fomos analisar a produção textual em que são inscritas, por cada um destes atores, representações axiológicas que permitam compreender o que entendem por criação artística.

### ***b) O stock de valores e o seu acionamento***

No plano das organizações internacionais, observam-se duas linhas de orientação axiológica distintas. O Conselho da Europa e a UNESCO apresentam afinidades maiores; associada às definições da sua atuação, observa-se uma orientação cívica (conservação e transmissão) e epistémica (a difusão dos saberes), expressas na ideia-chave de património cultural, cujo significado assenta nos valores de autenticidade e perenidade (num registo axiológico que Heinich identifica como de *pureza*, que se define pela valorização da ideia de vínculo à origem). A evolução e crescente afirmação do princípio da diversidade cultural traduz uma reconfiguração contemporânea do valor do universalismo em regime de singularidade (através da noção de diferença). Os valores de ordem económica aparecem mais recentemente, em articulação com valores de outros registos. Na UE, o processo é inverso. Na raiz, os registos axiológicos económico (mercado) e industrial (produtividade) predominam sobre os restantes. No entanto, os conceitos de diversidade cultural e património cultural gradualmente ganham importância, à medida que a união económica e monetária se vai reconfigurando como união política e cultural.

Assim, a articulação de um mesmo repertório de valores culturais, na ordem social, apresenta variações entre estas organizações. Os valores são transversais, mas a apropriação sociocultural é diferente e a perspetiva histórica sobre os conceitos permite observar a gradual institucionalização de valores do registo económico e industrial em organizações orientadas para um regime de “pureza” e, em contrapartida, valores associados ao regime de pureza e ao cívico a serem articulados pela organização de raiz económica e industrial. Acontece que, na institucionalização desses valores, se observa uma hierarquização, com primazia dos registos cívico e puro sobre os registos económico e industrial. As normas e conceitos que dessa combinação emergem remetem para um entendimento *soft* da economia: no caso do COE através da ideia de *boa gestão* do património, em relação com a de *desenvolvimento sustentável* (compósito de registos axiológicos), no caso da UNESCO pelo equacionar dos processos de globalização simultaneamente como facilitadores e potenciais ameaças aos outros valores.

No plano nacional, salientamos uma conclusão. A invocação dos valores em registo de pureza tem dois momentos de clara afirmação política: no programa cultural do Estado Novo (um cinema “representativo do espírito português”) e no período pós-revolucionário (“filmes de verdadeira

expressão nacional”). O 25 de abril de 1974 é uma revolução política, na ordem sociocultural; num primeiro momento, pelo menos, não é uma revolução da ordem cultural. Há uma continuidade no valor da autenticidade (em registo de pureza), redefinido historicamente e de formas antagónicas pelos grupos que controlam a narrativa dominante. Nas décadas seguintes, desaparecem do discurso, nos textos analisados, as referências à essência cultural; logo em 1979, o valor da liberdade é introduzido (enquanto liberdade criativa). Nos anos 80, entram os valores de registo económico numa dupla lógica de constrangimento (as regras do mercado comum) e de racionalidade estratégica (das oportunidades de financiamento associadas à adesão). Nos anos 90, voltam a ser enunciados como objetivos das políticas a afirmação e o reforço de uma “identidade cultural”, associada à diversidade promovida no contexto europeu.

Mais recentemente, ao trazer para os critérios de avaliação dos projetos artísticos os referentes normativos da pesquisa e da circulação de mercado, é introduzido o regime industrial e o de mercado (e ainda o cívico, com o alargamento do subcritério a formas de difusão não comerciais).

### ***c) Os valores articulados pelos sujeitos***

É preciso antes de mais salientar a dimensão contingente destas leituras. Elas incidem sobre avaliação de uma expressão artística específica, o documentário. Ora, para a contingência dos resultados tanto podem contribuir as variáveis associadas ao quadro organizacional e normativo quanto as representações dos avaliadores sobre (o que é e o que deve ser) a expressão artística em apreciação. O que se analisou foram os sentidos articulados intersubjetivamente, pelo júri como grupo, e em referência às normas exteriores codificadas em procedimentos e critérios de avaliação.

As principais leituras apontam para uma representação dessacralizada da criação artística. A transcendência é, por todos os prismas, um valor residual. Não há relação entre espiritualidade e estética na ordem sociocultural. Nem combinação, nem conflito. Simplesmente não se observa, em nenhum dos recortes de realidade observados (nas normas externas ou na expressão de representações intersubjetivas), uma relação entre estas ordens axiológicas, o que contrasta com outros momentos históricos, por exemplo, a relação pré-moderna entre arte e religião.

O valor estético é, no contexto analisado, articulado como “beleza agradável”, nos termos de Rosenkranz (mais do que o bonito, o *poético*). Esta é uma conceção de valor estético mais moderna do que contemporânea, na medida em que a revolução estética que consiste na emergência do *feio* como valor (e não como mera negação de beleza) não é acompanhada pelas justificações analisadas.

Quanto ao valor da ética, por ter tido expressão quantitativa limitada na primeira análise levada a cabo, optou-se num primeiro momento por agregá-lo ao da responsabilidade cívica. No entanto, através da hermenêutica dos textos, verificou-se uma demarcação de sentidos muito clara: a

categoria *ética* corresponde à valorização em regime de singularidade (as qualidades do artista); quando orientado para a comunidade, é expressa como *responsabilidade cívica* (as consequências da obra). Assim, na representação dominante da arte, no plano ético, valoriza-se a inscrição do artista e das suas obras no mundo; a representação da arte pela arte tem expressão residual.

#### ***d) As relações de poder entre sujeitos e organizações***

Quanto à enunciação dos referentes normativos pela organização, há variações nos seus graus de determinação. Relevância e originalidade são os conceitos mais indeterminados; porém, ao serem orientados para o *tema*, a possibilidade de construção de sentidos é balizada pelo objeto de apreciação. O referente da consistência é mais determinado que os anteriores, quer no conceito quer quanto ao objeto de apreciação, que é duplo: num critério de avaliação é orientado para a *forma* (materialização do tema), no outro para a *produção* do projeto, sendo aí combinado com o conceito de exequibilidade. Por fim, quer o referente de exequibilidade de produção quer o de potencial de circulação da obra apresentam uma enunciação mais prescritiva, ou seja, o hiato de sentido para a articulação intersubjetiva é mais limitado do que nos restantes.

A frequência com que são explicitados os critérios da relevância, originalidade e consistência sugere antes de mais uma representação normativa do papel de avaliador. No desempenho desse papel social, os sujeitos correspondem à expectativa, que sobre eles recai, de que a avaliação seja realizada dentro das balizas normativas que a instituição Estado define.

No entanto, no desempenho desse papel social há indícios de controlo reflexivo por parte dos avaliadores; as avaliações parecem orientar-se entre a normatividade e a criatividade, sem que haja indícios de primazia de uma ou outra, ou seja, de tensões na integração da norma.

Numa perspetiva relacional, identificámos algumas situações de negociação entre a organização e os sujeitos. Entendemos que algumas modificações ao regulamento, e os momentos em que foram feitas, encontram ancoragem nas justificações dos júris, apontando no sentido de uma orientação do referente normativo para convergir com as representações dos sujeitos da avaliação.

O critério da originalidade é aquele em que o agenciamento mais se faz sentir. É aqui que os avaliadores parecem resistir à determinação normativa de avaliar a originalidade num sentido referencial, ou seja, a originalidade do que é representado na obra (o tema). Assim, detetou-se que certas justificações exercem pressão para um alargamento do significado do valor da originalidade a um sentido formalista, ou seja, para a apreciação das propriedades estéticas.



### ***e) Avaliação como classificação***

As lógicas classificatórias refletem-se no enquadramento normativo internacional e nacional, na organização das políticas e das medidas de apoio financeiro, pela segmentação quer entre as áreas de *cinema* e de *audiovisual* quer entre categorias de género, distinguindo entre apoios para obras de documentário, de ficção e de animação.

Nas justificações, a valorização da descoberta e da exploração (inventividade) por parte dos júris permite-nos qualificar a criação de um documentário como uma atividade que os avaliadores associam ao regime inspiracional de Boltanski e Thévenot. A definição de arte cinematográfica é, também, construída com base em operações de contraste entre o mundo da inspiração e o mundo industrial. O imaginário associado ao regime inspiracional é o sonho, a magia, a incursão ao interior da alma humana. É a estas representações que estão associadas aquelas visões de cinema.

Importa assinalar uma diferença entre a perspetiva das organizações e a dos sujeitos nesta matéria. As organizações transnacionais europeias tendem a utilizar o *audiovisual* como uma categoria inclusiva, ou seja, para afirmar não somente o cinema mas também o audiovisual como parte do património cultural comum. Na relação mais concreta com as categorias, emerge uma maior ambiguidade – o que é patente se analisarmos o quadro normativo nacional. Cinema e audiovisual são tratados como áreas de criação separadas. A definição administrativa é feita a partir do interface com o público; assim, a produção é definida pela ótica da receção: cinema corresponde às obras produzidas prioritariamente para serem vistas em sala de espetáculos; audiovisual corresponde às obras destinadas prioritariamente a consumo doméstico. Mas nem os textos do quadro nacional nem os do europeu apresentam uma caracterização substantiva. Ficam assim por identificar as propriedades das obras que as tornam mais adequadas a um ou a outro meio de difusão, o que evidencia os processos de construção social, especificamente política, na raiz destas categorias.

Já quanto à relação dos avaliadores com a categoria de *audiovisual*, esta é mobilizada para efeitos classificatórios. Audiovisual é objetivado por critérios relacionados com a estruturação de procedimentos própria do mundo industrial, equivalendo a qualidade estética inferior. É associado a difusão televisiva (ao encontro da definição administrativa). Mais que tudo, cinema e audiovisual são funções de valor artístico; o primeiro corresponde a elevado valor, o segundo a baixo valor.

### ***f) Trilhos de investigação a explorar***

Importa avaliar as perguntas a que responde esta proposta, e as novas interrogações que dessas respostas resultam. Como primeiro balanço, a investigação realizada permitiu compreender que, no modelo de avaliação de projetos analisado, o Estado Português procura conciliar duas orientações:

intervencionismo – através do apoio financeiro – e proteção de liberdades – pela delegação parcial em terceiros da avaliação dos projetos, com vista a atenuar a sua interferência no campo de expressão artística. O modelo não deixa de ter efeitos constrangedores. Neste trabalho procurámos conhecer os efeitos associados à objetivação do valor artístico em critérios de avaliação. Concluiu-se que as operações de avaliação são tanto mais reflexivas quanto os referentes normativos a que respondem são indeterminados. Nos critérios mais objetivos ou técnicos, pelo contrário, o espaço interpretativo dos avaliadores é mais reduzido – o que paradoxalmente acaba por resultar numa maior interferência do Estado. A plasticidade normativa é assim a primeira condição de pluralismo axiológico. Certamente, um quadro normativo mais plástico oferece condições para que a subjetividade dos avaliadores tenha maior influência no resultado da avaliação.

Se o poder dos avaliadores é tanto maior quanto mais o Estado neutraliza a sua interferência na avaliação, releva propor que se aprofunde o estudo de alguns aspetos não explorados neste trabalho. Em primeiro lugar, a caracterização dos avaliadores e dos processos de seleção destes por parte da organização. Outro aspeto relacionado é a sua interação. Como se passa de avaliações individuais a uma avaliação de grupo? Como são geridas as divergências entre olhares subjetivos na construção da avaliação intersubjetiva prevalectante? Uma terceira linha a explorar são os processos de valorização artística por outros mediadores: como se compara com o nosso objeto a produção discursiva de júris de bolsas artísticas financiadas por fundações privadas, de júris de festivais, de programadores de organizações culturais, de críticos... e com o discurso dos próprios criadores.

As conclusões acerca das lógicas de classificação binárias acionadas pelos avaliadores, e das hierarquizações de valor associadas, encerram um outro tipo de pistas de questionamento. As classificações servem, antes de mais, a ordem histórica de que emergem. Da ordem político-administrativa decorrem múltiplos imperativos de categorização; o melhor exemplo são as fronteiras político-administrativas da arte construídas na relação com fronteiras político-administrativas de espaços geográficos. Veja-se a categoria de cinema nacional, requisito da política de quotas da União Europeia. Ou a inscrição de objetos específicos na categoria de obra de arte, requisito de políticas aduaneiras – de que o caso histórico mais exemplar é o processo judicial conhecido como *Brancusi vs. Estados Unidos da América* (Rowell, 2001). Face a um objeto que se apresenta especialmente elusivo à objetivação – em geral, a esfera da atividade humana que designamos por produção artística –, evidencia-se a contingência histórica dos processos de categorização. A categorização emerge aí claramente como processo de produção de novos sentidos para o que está fora da ordem sociocultural vigente. Entendemos que os momentos de construção de novas categorias artísticas podem, assim, constituir-se como observáveis de processos de inovação cultural.

Em particular, nos dias de hoje importa olhar para o modo como tem vindo a ganhar espaço o debate sobre o papel da arte no mundo contemporâneo, centrado nos aspetos morais e políticos do

tema, com ênfase nos valores da diversidade e da sustentabilidade. Mas ao mesmo tempo que relativamente à produção artística se intensificam representações sobre o seu papel de denúncia e transformação da dominação patriarcal, capitalista e colonialista, imbuídas de um sentido de urgência justificado pela degradação acelerada da natureza por efeito da ação humana, emergem preocupações face aos riscos associados a uma viragem moralista na arte. Na análise que Alexander leva a cabo da esfera civil reside um modelo possível para se analisar a construção contemporânea de narrativas em torno da arte, estruturadas a partir das categorias binárias de puro e impuro.

### ***g) Comentários finais***

Com a subordinação dos valores económicos nos quadros normativos da UNESCO e do Conselho da Europa, e até a sua relativização decorrente de uma pluralização normativa no quadro da União Europeia, o projeto cultural da Europa parece configurar-se nas últimas décadas como um projeto idealista, que podemos reduzir a três termos cardinais: *legado – diverso – às gerações futuras*, um projeto integrador do passado, presente e futuro. Ocorre-nos a metáfora da cápsula do tempo; o seu fim último é a perpetuação de um projeto de humanidade, de tempos a tempos atualizado.

Nas últimas décadas, nas discussões sobre a politização da arte, agudizadas pela quebra de segurança ontológica, tem-se intensificado a reflexividade sobre o projeto cultural de humanidade dos últimos séculos e sobre as condições da sua continuidade nas próximas décadas. Os sinais de tensão entre o reforço da pertença e a acentuação da diferença recrudescem também no campo político.

Os valores, enquanto princípios virtuais, podem ser articulados com significados diferentes e até antagónicos – veja-se o caso do valor da autenticidade no Estado Novo e no pós-25 de Abril. Cada grupo no controlo da narrativa dominante reivindica diferentes significados para um mesmo valor. Então, importa procurar conhecer, em cada momento histórico, o sistema de valores virtualmente disponível, quais são empiricamente acionados, que sentidos lhes são atribuídos por diferentes atores, e com que consequências.

Estas conclusões não são absolutamente novas mas, transpostas à realidade presente, permitem descortinar pistas de trabalho futuro. O doutoramento é, ele próprio, uma oportunidade de institucionalização da teoria no sujeito; no caminho, a ordem virtual ganha formas concretas e organiza a realidade.

Estudar sociologicamente a relação entre ação e estruturas culturais pode servir para, em sociedade, nos questionarmos em que medida as aparentes mudanças em curso, na arte como no resto da vida, correspondem a formas históricas diferentes de estruturas antigas ou a visões do mundo radicalmente originais.



## Fontes

### ***Convenções e Tratados Internacionais***

Conselho da Europa (1954). Convenção Cultural Europeia (ETS n.º 18).

Conselho da Europa (1992). Convenção Europeia sobre Co-produção Cinematográfica (ETS n.º 147).

Conselho da Europa (2001). Convenção Europeia para a Protecção do Património Audiovisual (ETS n.º 183).

Conselho da Europa (2005). Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade (ETS n.º 199).

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (1954). Convenção para a Protecção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Convenção de Haia).

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (1972). Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural.

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (1989). Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular.

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (2001). Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (2005). Convenção para a Protecção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais.

Comunidade Económica Europeia (1957, 25 de março). Tratado que institui a Comunidade Económica Europeia (Tratado de Roma). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:11957E/TXT&from=PT>.

Comunidade Europeia (1992, 29 de julho). Tratado da União Europeia (Tratado de Maastricht). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:11992M/TXT&from=PT>.

União Europeia (2007, 17 de dezembro) Tratado de Lisboa <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=OJ:C:2007:306:FULL&from=PT>.

### ***Legislação Nacional***

Lei n.º 2027 da Presidência do Conselho (1948). Diário do Governo: Série I, n.º 39. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/2027-1948-153111>.

Lei n.º 7/71 da Presidência da República (1971). Diário do Governo: Série I, nº 286. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/7-1971-632010>.

Decreto n.º 286/73 da Presidência do Conselho - Secretaria de Estado da Informação e Turismo (1973). Diário do Governo: Série I, n.º 132. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto/286-1973-422816>.

Decreto-Lei n.º 257/75 da Presidência do Conselho de Ministros e Ministério da Comunicação Social (1975). Diário do Governo: Série I, n.º 121. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/257-1975-335955>.

Decreto-Lei n.º 685/75 do Ministério da Comunicação Social (1975). Diário do Governo: Série I, n.º 284. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/685-1975-311261>.

Decreto-lei n.º 533/79 do Ministério da Cultura e da Ciência (1979). Diário da República: 6º Suplemento, Série I, n.º 300. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/533-1979-231300>.

Decreto-lei n.º 59/80 da Presidência do Conselho de Ministros - Secretaria de Estado da Cultura (1980). Diário da República: Série I, n.º 79. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/59-1980-677802>

Decreto-Lei n.º 391/82 do Ministério da Cultura e Coordenação Científica (1982). Diário da República: Série I, n.º 216. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/391-1982-375838>.

Decreto-lei n.º 22/84 dos Ministérios das Finanças e do Plano e da Cultura (1984). Diário da República: Série I, n.º 12. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/22-1984-660276>.

Decreto-lei n.º 350/93 da Presidência do Conselho de Ministros (1993). Diário da República: Série I, n.º 235. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/350-1993-645305>.

Decreto-Lei n.º 25/94 da Presidência do Conselho de Ministros (1994). Diário da República: Série I, n.º 26. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/25-1994-496679>.

Portaria n.º 45-C/95 da Presidência do Conselho de Ministros (1995). Diário da República: 2º Suplemento, Série I-B, n.º 16. <https://dre.pt/dre/detalhe/portaria/45-c-1995-553414>.

Portaria n.º 86/96 do Ministério da Cultura (1996). Diário da República: Série I-B, n.º 66. <https://dre.pt/dre/detalhe/portaria/86-1996-534039>.

Portaria n.º 714/96 do Ministério da Cultura (1996). Diário da República: Série I-B, n.º 284. <https://dre.pt/dre/detalhe/portaria/714-1996-186756>.

Decreto-Lei n.º 408/98 do Ministério da Cultura (1998). Diário da República: Série I-A, n.º 293. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/408-1998-186752>.

Lei n.º 42/2004 da Assembleia da República (2004). Diário da República: Série I-A, n.º 194. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/42-2004-480711>.

Decreto-Lei n.º 215/2006 do Ministério da Cultura (2006). Diário da República: Série I, n.º 208. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/215-2006-545647>.

Decreto-lei n.º 227/2006 do Ministério da Cultura (2006). Diário da República: Série I, n.º 220. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/227-2006-544779>.

Decreto Regulamentar n.º 35/2007 do Ministério da Cultura (2007). Diário da República: Série I, n.º 63. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-regulamentar/35-2007-520449>.

Decreto-lei n.º 95/2007 do Ministério da Cultura (2007). Diário da República: Série I, n.º 63. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/95-2007-520428>.

Lei n.º 55/2012 da Assembleia da República (2012). Diário da República: Série I, n.º 173. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/55-2012-174871>.

Lei n.º 28/2014 da Assembleia da República (2014). Diário da República: Série I, n.º 95. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/28-2014-25343708>.

Decreto-Lei n.º 25/2018 da Presidência do Conselho de Ministros (2018). Diário da República: Série I, n.º 80. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/25-2018-115172414>.

Decreto-Lei n.º 45/2018 da Presidência do Conselho de Ministros (2018). Diário da República: Série I, n.º 116. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/45-2018-115536002>.

### ***Imprensa***

DN/Lusa (2018, 6 de novembro). Ministra da Cultura acusada de censurar tauromaquia. *Diário de Notícias*.





## Referências Bibliográficas

- Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press.
- Albuquerque, L. A. (2011). Políticas Culturais. Conceitos e Tipologias. *Cadernos PAR*. n.º, 4, 91-97.
- Alexandre, J. C. (1990). *Neofunctionalism and After*. Blackwell.
- Alexander, J. C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford University Press.
- Alexander, J. C. (2006). *The Civil Sphere*. Oxford University Press.
- Alexander, J. C., Bartmański, D., Giesen, B. (Eds.). (2012). *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, Palgrave MacMillan.
- Archer, M. S. (1996). *Culture and Agency. The Place of Culture in Social Theory*. Cambridge University Press.
- Aristotle (1995). *Poetics*. Harvard University Press - The Loeb Classical Library.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Baert, P. e Silva, F. C. (2014). *Teoria Social Contemporânea*. Editora Mundos Sociais.
- Banks, M., Morphy, H. (1997) (Eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press.
- Barkhausen, H. (1974). Footnote to the History of Riefenstahl's 'Olympia'. *Film Quarterly*, 28(1), 8-12.  
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5h4nb36j&chunk.id=d0e9964&toc.id=&brand=ucpress>.
- Baptista, T. (2009), Nacionalmente correcto: A invenção do cinema português, *Revista Estudos do Século XX*, 9. Imprensa da Universidade de Coimbra. [http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622\\_9\\_17](http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_9_17).
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Béra, M. (2004). La critique d'art: une instance de régulation non régulée. *Sociologie de l'Art*, PS3, 79-100. <https://doi.org/10.3917/soart.003.0079>.
- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking european film studies. *Media, Culture & Society*, 27(3), 315-331.
- Boltanski, L., Thévenot, L. (1991). *De La Justification*. Gallimard.
- Boltanski, L. (1990), *L'Amour et la Justice comme Compétences. Trois Essais de Sociologie de l'Action*. Éditions Métailié.
- Boudon, R. (2017). *The origin of values: Sociology and Philosophy of Beliefs*. Routledge.
- Bourdieu, P. (Ed.) (1970). *Un Art Moyen. Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse de une théorie de la pratique*. Librairie Droz.

- Bourdieu, P. (1980). *Le Sens Pratique*. Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'Art*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Polity Press.
- Bourdieu, (2001), *Langage et Pouvoir Symbolique*, Editions Fayard.
- Breton, A. (1924 [1985]). *Manifestes du Surréalisme*. Folio.
- Burns, T. R., Machado, N. (2014). Social rule system theory: Universal interaction grammars. CIES working paper n.º 175/2014. Repositório ISCTE. <http://hdl.handle.net/10071/9869>
- Carr, D. (1997). Narrative and the real world: An argument for continuity. Em L.P. Hinchman & S.K. Hinchman (Eds.), *Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences* (pp. 7–25). State University of New York.
- Conde, I. (1996). Artistas: Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 19, 31-65.
- Conde, I. (2012). Reconhecimento em arte: Passagens de um percurso (1ª Parte). CIES working paper n.º 142/2012. Repositório ISCTE. <http://hdl.handle.net/10071/4968>
- Conde, I. (2013). Reconhecimento em arte: Passagens de um percurso (2ª Parte). CIES working paper n.º 146/2013. Repositório ISCTE. <http://hdl.handle.net/10071/4967>
- Costa, A. F. (1997). Políticas culturais: Conceitos e perspectivas, *OBS - Publicação periódica do Observatório das Actividades Culturais*, 2, 10-14.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art, *American Sociological Review*, 52(4), 440-455.
- Dubois, V. (1999). *La Politique Culturelle. Genèse d'une Catégorie d'Intervention Publique*. Belin.
- Durkheim, E. (1967 [1911]). Jugements de valeur et jugements de réalité. Em *Sociologie et philosophie*. PUF, 95-115.
- Elliott, J. (2005). *Using Narrative in Social Research Qualitative and Quantitative Approaches*. London Publications.
- Ferreira, R. (2014). “Prolegómenos” da *Estética* de Baumgarten. *Philosophica*, 44, 167-174.
- Foucault, M. (1992 [1969]). *O Que é Um Autor?*. Vega.
- Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T.; Borges, V. (2016). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 577-593. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248950>
- Gartman, D. (2007). The strength of weak programs in cultural sociology: A critique of Alexander's critique of Bourdieu. *Theory and Society*, 36, 381–413.
- Gerth, H.H. & Mills, C.W. (1946). *From Max Weber: Essays in sociology*. Oxford University Press.
- Guetzkow, J., Lamont, M. & Mallard, G. (2004). What is Originality in the Humanities and the Social Sciences?. *American Sociological Review*, 69(2), 190-212. <https://doi.org/10.1177/000312240406900203>

- Gorski, P. S. (2013). Beyond the fact/value distinction: Ethical naturalism and the social sciences, *Society*, 50, 543–553.
- Grierson, J. (1976). First Principles of Documentary (1932-1934). Em Barsam, R. (Ed.). *Non-Fiction Film Theory and Criticism*. Dutton.
- Habermas, J. (1981). Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, 22, pp. 3-14.
- Halliwell, S. (1990), "Aristotelian Mimesis Reevaluated". *Journal of the History of Philosophy*, 28(4), 487-510.
- Heinich, N. (2006), Objets, problématiques, terrains, méthodes: Pour un pluralisme méthodique. *Sociologie de l'Art*, PS910, 9-27. <https://doi.org/10.3917/soart.009.0009>.
- Heinich, N. (2016), L'art en régime de singularité. Quelques caractéristiques sociologiques de l'art contemporain. Em Quemis, A. & Villas Bôas, G. (Eds.). *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*. <https://doi.org/10.4000/books.oep.530>.
- Heinich, N. (2017). *Des valeurs. Une approche sociologique*. Gallimard.
- Heinich, N. (2019). La réception américaine de *Frame Analysis* d'Erving Goffman. *Revue Française de Sociologie*, 60, 225-238. <https://doi.org/10.3917/rfs.602.0225>.
- Heinich, N. (2020). What does 'sociology of culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings. *Cultural Sociology*, 4, pp. 257-265. DOI: 10.1177/1749975510368475
- Heinich, N., Schaeffer, J.-M., Talon-Hugon, C. (Eds.) (2014). *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*. Presses Universitaires de Rennes.
- Heinich, N. & Schaeffer, J.-M. (2004). *Art, Création, Fiction. Entre Sociologie et Philosophie*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Heinich, N., Shapiro, R. (2012). When is artification? *Contemporary Aesthetics*, Special Volume 4 (Artification). <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>
- Henning, V. & Alpar, A. (2005). Public aid mechanisms in feature film production: The EU MEDIA Plus Programme, *Media, Culture & Society*, 27(2), 229-250.
- Hennion, A. (1993). *La Passion Musicale. Une Sociologie de la Médiation*. Edition Métailié.
- Hofstadter, A. (1962). Validity versus value: An essay in philosophical aesthetics. *The Journal of Philosophy*, 59(1), 607-617.
- Joas, H. (1996). *The Creativity of Action*. University of Chicago Press.
- Joas, H. (2000). *The Genesis of Values*. University of Chicago Press.
- Joas, H. (2002). On Articulation. *Constellations*, 9, 506-515. <https://doi.org/10.1111/1467-8675.00299>
- Kluckhohn, C. (1951). Values and value orientation in the theory of action. Em T. Parsons & E. A. Shils (Eds.), *Toward a General Theory of Action* (pp. 388-433). Harper.

- Kristeller, P. O. (1951). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 496–527. <https://doi.org/10.2307/2707484>.
- Lamarque, P. (1995). Tragedy and moral value. *Australasian Journal of Philosophy*, 73(2), 239-249. <https://doi.org/10.1080/00048409512346571>.
- Lash, S. (1988). Discourse or figure? Postmodernism as a ‘regime of signification’”, *Theory, Culture and Society*, 5(2), 311-336.
- Latour, E. (2006). “‘Voir dans l’objet’: documentaire, fiction, anthropologie”, *Communications*, 80, 183-198.
- Levinson, J. (2011). Valeur d’accomplissement, expérience esthétique, et valeur artistique. Em D. Lories (Ed.) *L’Art en Valeurs* (pp. 49-66), L’Harmattan.
- Levinson, J. (2016). *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art*. Oxford University Press.
- Margarido, E. (2015). A Evolução Normativa e o Condicionamento da Produção Cinematográfica, *Persona, Revista do Departamento de Teatro e Cinema da ESAP*, 3, 33-40. <https://persona-esap.weebly.com/nuacutemero-3.html>
- Marshall, J. S. (1953). Art and aesthetic in Aristotle, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12 (2), 228-231.
- Marshall, T. H. (1950). *Citizenship and Social Class and Other Essays*. Cambridge University Press.
- Michaud, E. (2014). La responsabilité. Em N. Heinich, J. M. Schaeffer & C. Talon-Hugon (Eds.), *Par-delà le Beau et le Laid. Enquêtes sur les Valeurs de l’Art* (pp. 155-167). Presses Universitaires de Rennes.
- Murdock, G. (1992). Citizens, consumers and public culture. in Skovmand, Michael e Kim Schroder (orgs.), *Media Cultures. Reappraising Transnational Media*, London, Routledge.
- Parret, H. (2011). On the beautiful and the ugly. *Trans/Form/Ação – Revista de Filosofia*, 34(E2), 21-34. <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/1153/1029>.
- Parsons, T. (1935). The place of ultimate values in sociological theory, *International Journal of Ethics*, 45(3), 282-316.
- Parsons, T. (1949 [1937]). *The Structure of Social Action*. McGrawHill.
- Parsons, T. (1951). *The Social System*. The Free Press.
- Patterson, O. (2014). Making sense of culture, *Annual Review of Sociology*, 40, 1-30.
- Penafria, M. (1999). *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Cosmos.
- Pink, S. (2003), Interdisciplinary agendas in visual research: Re-situating visual anthropology, *Visual Studies*, 18(2), 179-192.
- Pinto, J. M. (1994). Uma reflexão sobre políticas culturais. Em *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*. APS.

- Pires, R. P. (2015). Modos de explicação. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, 125-141. <https://doi.org/10.7458/SPP2015786687>.
- Pires, R. P. (2019). Debates contemporâneos em teorias sociológicas [Relatório apresentado nas Provas de Agregação não publicado]. ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.
- Porter, J. (2009). Is art modern? Kristellar's 'modern system of the arts' reconsidered", *British Journal of Philosophy*, 49, 1–24.
- Rancière, J. (2008). *Le Spéctateur Emancipé*, La Fabrique.
- Rosenkranz, K. (2015 [1853]). *Aesthetics of Ugliness. A Critical Edition*. Pop, A. e Widrich, M. (Eds.). Bloomsbury.
- Rowell, M. (2001), *Brancusi vs. United States: The Historic Trial 1928*. Vilo Publishing.
- Santoró, M. (2011). From Bourdieu to cultural sociology, *Cultural Sociology*, 5(1), 3-23.
- Santos, H. (2003), A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 75-97.
- Santos Silva, A. (2021). Art beyond context. A sociological inquiry into the singularity of cultural creativity. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 95, 9-23. <https://doi.org/10.7458/SPP20219521274>
- Santos Silva, A. (2003). Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa, *OBS - Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais*, 12, 10-12.
- Schaeffer, J. M. (2000). *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton University Press.
- Schiermer, B. (2019). From holism to participation: Three phases in Durkheim's work. *Istanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 39(1), 109–133. <https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.1.0012>
- Schiller, F. (2016 [1795]) *On the Aesthetic Education of Man*. Penguin.
- Schutz, A. (1970). *On Phenomenology and Social Relations, Selected Writings*. The University of Chicago Press.
- Searle, J. (1976). A classification of illocutionary acts, *Language in Society*, 5(1), 1-23.
- Searle, J. (1995). *The Construction of Social Reality*. Free Press.
- Simmel, G. (1997). *Essays on Religion*. Yale University Press.
- Simões, C. A. N. (2017). *O Cinema Português: Entre a arte e a indústria 45 anos de políticas públicas (1971-2016)* [Dissertação de tese de mestrado, ISCTE – Instituto Universitário]. Repositório ISCTE. <http://hdl.handle.net/10071/15374>.
- Somers, M. R., & Gibson, G. D. (1994). Reclaiming the epistemological "Other": Narrative and the social constitution of identity. Em C. Calhoun (ed.), *Social Theory and the Politics of Identity* (pp. 37–99). Blackwells.
- Spates, J. L. (1983). The sociology of values. *Annual Review of Sociology*, 9, 27–49. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.09.080183.000331>

- Stecker, R. (2012). Artistic value defended. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(4), 355-362.
- Stecker, R. (2010). *Aesthetics and the Philosophy of Art: An introduction*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Talon-Hugon, C. (2014), La moralité. Em N. Heinich, J. M. Schaeffer & C. Talon-Hugon (Eds.), *Par-delà le Beau et le Laid. Enquêtes sur les Valeurs de l'Art* (pp. 68-86). Presses Universitaires de Rennes.
- Talon-Hugon, C. (2019). *L'Art Sous Contrôle. Nouvel Agenda Sociétal et Censures Militantes*. Presses Universitaires de France.
- Vultur, I. (2014). La significativité. Em N. Heinich, J. M. Schaeffer & C. Talon-Hugon (Eds.), *Par-delà le Beau et le Laid. Enquêtes sur les Valeurs de l'Art* (pp. 143-148). Presses Universitaires de Rennes.
- Walravens-Madarescu, N. (2014). L'originalité. Em N. Heinich, J. M. Schaeffer & C. Talon-Hugon (Eds.), *Par-delà le Beau et le Laid. Enquêtes sur les Valeurs de l'Art* (pp. 87-100). Presses Universitaires de Rennes.
- Weber, M. (1946 [1922]). Science as a vocation. Em H.H. Gerth & C.W. Mills (Eds.). *From Max Weber: Essays in Sociology* (pp. 129-156). Routledge.
- Weber, M. (1946 [1915]). Religious rejections of the world and their directions. Em H.H. Gerth & C.W. Mills (Eds.). *From Max Weber: Essays in Sociology* (pp. 323-359). Routledge.
- Weber, M. (1949). The meaning of 'ethical neutrality' in sociology and economics. Em E. A. Shils & H. A. Finch (Eds.), *The Methodology of the Social Sciences* (pp. 1-47). Free Press.
- Weber, M. (1949 [1904]). "Objectivity" in social science and social policy. Em E. Shils & H. Finch (Eds.), *The Methodology of the Social Sciences* (pp. 49-112). Free Press.
- Winston, B. (2001). *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. British Film Institute.
- Vertov, D. (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press.