CAPA

FIMES (IR)REFETIDOS

ANA CATARINA PEREIRA E LUÍS NOGUEIRA (ORG.)

LABCOM.IFP
Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título
Fimes (Ir)refetidos

Organização
Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira

Editora LabCom.IFP
www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção
Ars

Direção
Francisco Paiva

Design Gráfico
Cristina Lopes

ISBN
(papel)
(pdf)
(epub)

Depósito Legal
xxxxx

Tiragem
Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2018

© 2018, Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira.
© 2018, Universidade da Beira Interior.
O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Índice

Apresentação 9
Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira

I. EPISTEMOLOGIA 13

Crítica de Cinema e Experiência Estética: Algumas considerações 15
Tito Cardoso e Cunha

Transfigurações da Visão: Uma perspetiva cinéfila 23
Idalina Proença Maia Sidoncha

Novas Aventuras de *Cinéma 2*: A cristalização da realidade num filme deleuziano (*Elephant*: Gus Van Sant, 2003) 33
José Manuel Barrisco Martins

II. OLHARES FILOSÓFICOS 105

Peixes e Deuses:A condição humana em *Lifeboat*, de Hitchcock 107
Ana Leonor Morais Santos

Liv Ullmann: Reflexões e sensibilidades de uma atriz melancólica 121
Ana Catarina Pereira e Anderson de Souza Alves

Oh my god, it's full of stars! O sublime em *2001 – Odisseia no Espaço* 141
Luís Nogueira

A Estética de Gonçalo Tocha ou a Experiência do Recolhimento 153
José António Domingues

Carta Aberta a Asghar Farhadi: *O Vendedor* ou as dúvidas enraizadas na vingança 169
António Júlio Andrade Rebelo

Silence (2016) de Martin Scorsese: A partir da obra homónima de Suzaku Endo, *Silence*, 1966 183
José Maria Silva Rosa

III. PERSPETIVANDO O FUTURO 199

A Perceção e o Cinema aos Olhos de Merleau-Ponty 201
Inês Lebreaud

Stan Brakhage: O ato de ver com os próprios olhos 209
Fernando Figueiredo Alves

Boi Neon: Reflexões sobre o Cinema *Queer* 223
Alfredo Taunay Colins

APRESENTAÇÃO

A obra que aqui iniciamos resulta de um desafio. Em Maio de 2017, no âmbito da disciplina de *Filosofia do Cinema* lecionada ao Mestrado em Cinema, na Universidade da Beira Interior, diversos/as pesquisadores/as do LabCom.IFP foram convidados a participar nas primeiras jornadas dedicadas ao tema, organizadas na instituição, repetindo-se o mote no ano seguinte. Para o evento científico, contámos ainda com o apoio do Grupo de Trabalho de Estudos Fílmicos da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM, o que nos permitiu cumprir dois desígnios: por um lado, ligar o GT a unidades de investigação que desenvolvem reconhecido trabalho nesta área de estudos; por outro, dinamizar a cooperação interdisciplinar no interior da unidade de Investigação e Desenvolvimento LabCom.IFP. Os investigadores António Júlio Rebelo e José Manuel Barrisco Martins, do Instituto de Filosofia Prática, da Universidade de Évora, participaram também das jornadas e presente publicação.

Numa época em que, por motivos distintos e em graus desiguais, o cinema e a filosofia parecem viver tempos de mudança, de perigo ou de crise, conforme o ângulo ou a generosidade como se olham as suas existências, o desafio lançado foi, ao mesmo tempo, metodologicamente simples e, esperamos, didaticamente profícuo: cada participante destas jornadas escolheria um ou o filme no qual, em seu entender, os dois campos – o cinematográfico e o filosófico – se cruzam com a maior intensidade. No final, pretendia-se um sucinto, mas sintomático, guia que, em última instância, deveria funcionar mais como um conjunto de vias abertas do que de escolhas fechadas para refletir sobre a temática.

Usamos propositadamente o termo "refletir", pois o cinema refletido na filosofia ou a filosofia refletida no cinema constituem dois vetores de igual potencialidade e promessa, com inevitáveis tensões e aporias. Nesse sentido, o mote foi precisamente o exercício do livre-pensamento enquanto necessidade ou prazer, desígnio ou jogo, em toda a sua abertura ou premência; no fim de contas, trata-se de assumir a filosofia como metodologia alternativa (ou mesmo privilegiada) da teoria cinematográfica e, simultaneamente, base da análise e da crítica fílmicas.

Cada participante escolheu, portanto, um filme-epítome no qual, ou a partir do qual, pudessem ser abordadas as articulações, intersecções, inquietações, perplexidades, espelhamentos, divergências ou diálogos entre imagens e ideias, obras e pensamentos, discursos e doutrinas, matérias e convicções. Das ideias expendidas esperamos ter alcançado um aprofundamento teórico – por essa razão, o livro que aqui apresentamos, mais do que um cânone mínimo, deverá ser visto como um guia convidativo.

Inicia-se com um capítulo de reflexão epistemológica, com as contribuições de Tito Cardoso e Cunha, Idalina Sidoncha e José Manuel Barrisco Martins, em torno de possíveis caraterísticas da experiência estética e da atribuição de juízos de gosto, no primeiro texto, e das relações entre o cinema, as novas humanidades e o pensamento contemporâneo, no segundo. Segue-se uma abordagem também essencialmente filosófica, com uma proposta de releitura de Gilles Deleuze, partindo do filme *Elephant*, de Gus Van Sant. Sublinhamos que, por características particulares daquele texto, algumas referências bibliográficas são mais extensas do que a prática adotada nesta edição, tanto pela importância de determinadas traduções e edições mencionadas, bem como pela extensão invulgar da reflexão apresentada.

A segunda parte deste livro conjunto inicia-se com uma análise fílmica baseada em questões éticas e deontológicas do filme *Lifeboat* de Alfred Hitchcock. Em seguida, Ana Catarina Pereira e Anderson de Souza Alves propõem uma leitura filosófica e simultânea aplicação das Teorias dos Cineastas ao pensamento da atriz Liv Ullmann. Luís Nogueira revisita *2001: Odisseia no Espaço*,

enquanto José António Domingues propõe um visionamento aprofundado de um dos representantes da nova geração de documentaristas portugueses: Gonçalo Tocha. Já assumidamente na contemporaneidade da História do Cinema, António Júlio Rebelo reflete sobre o realizador iraniano Asghar Farhadi, partindo de uma estrutura dualista que marca a obra *O Vendedor*, e que contrapõe belo e horrendo, harmonia e caos, mesquinhez e dignidade. Terminamos a secção com uma leitura de *O Silêncio*, partindo das obras homónimas de Suzaku Endo e de Martin Scorsese, por José Maria Silva Rosa.

A última parte é um olhar sobre o futuro, que nos garantiu, enquanto organizadores da publicação, a previsão de uma contínua reflexão filosófica em torno do Cinema, a partir da Universidade da Beira Interior, e nomeadamente dos estudantes que frequentam o seu Mestrado, na instituição. A pertinência de três estudos apresentados na unidade curricular supra-citada, levou-nos a convidar os três autores a partilharem connosco as suas conclusões em torno da filmografia de Stan Brackage (no caso de Fernando Figueiredo) e da obra *Boi Neon* (por Alfredo Taunay), mas também da leitura atenta do pensamento de Merleau-Ponty, por Inês Lebreaud.

Sublinhamos, por fim, que todos os textos se encontram aqui reproduzidos segundo o Acordo Ortográfico eleito por cada autor/a, não considerando a organizadora e o organizador desta obra que qualquer regra deva ser, nesse sentido, imposta a quem connosco gentil e sabiamente colaborou. Reiteramos o nosso agradecimento formal a cada um/a dos/as colegas.

Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira

I. EPISTEMOLOGIA

CRÍTICA DE CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Tito Cardoso e Cunha

As teorias do prazer provocado pela arte, de como ele é interessado ou desinteressado, colocavam no âmago da questão este dilema: ou o interesse, e, portanto, o valor, do objeto de arte se funda no benefício que dele se possa vir a ter, ou o interesse da obra de arte se funda na representação que ela nos proporciona do real. Neste caso, a imitação do real pela arte é o que permite a projeção pelo recetor do seu mundo da vida na obra que a arte lhe proporciona. O prazer advém desta projeção permitida pelo exercício da arte como imitação, no dizer de Aristóteles. O cinema será um caso de género artístico particularmente propenso a uma interpretação destas.

O espetador "["...] toma prazer diretamente na imitação e independentemente do sentido de beleza"" (Dickie: 1988, p. 23). Daí se explica que filmes, de horrendos que eventualmente sejam em termos de beleza, possam ser avaliados favoravelmente pela crítica como obras de valor muito positivo. O que importa aí é o seu poder de imitação, isto é, a capacidade representativa que o cinema consegue perante o real.

Há quem pense ser a experiência da beleza (sobre a qual incidirá o juízo de valor) desinteressada, na medida em que ela diz respeito ou incide sobre um objeto ""independente das suas relações com outras coisas" (*Idem, ibidem*)". No caso do cinema, esta visão é contrariada pela teoria do autor na medida em que esta postula a valorização de um filme, relativamente a um conjunto de

outros, cujas características demonstram precisamente a existência de um autor. Mas, por outro lado, esta observação põe em evidência um problema que a teoria do autor levanta.

A questão formular-se-á assim: a obra, em si considerada, terá ela um valor próprio independentemente do conjunto das diferentes obras do mesmo autor? Dito de outro modo, possuirá o filme (no caso do cinema) qualidades intrínsecas que possam fundar um juízo de valor independentemente do relacionamento extrínseco que tenha com o seu autor, o conjunto da obra deste ou mesmo o contexto em que se insere, seja este de natureza histórica, estética ou outra?

A consideração do valor intrínseco, não relacional, de um filme e a fundação nesse valor do juízo crítico, tem também alguns sérios inconvenientes na medida em que a dimensão comparativa, inevitável no discurso crítico, é seriamente dificultada.

Um juízo de valor implica, inevitavelmente, o estabelecimento de uma relação hierárquica. Ou seja, ao dizer que um filme é bom tem que se poder dizer, num discurso crítico dirigido a um auditório, se ele é mais ou menos bom do que outros, eventualmente até do mesmo autor. Há uma comparação inevitável na atividade crítica. Se todo o valor de um filme lhe é intrínseco, isto é, encontra todo o fundamento nas suas características específicas, não temos meio de o avaliar comparativamente dentro de uma escala em que os diferentes graus de "bom" se possam distinguir.

Vejamos então o que nos diz Monroe Beardsley, sobre as "características da experiência estética" (1958, p. 529).

Lembremos que, no caso do cinema, todo o dispositivo era concebido para monopolizar a atenção do espectador. A escuridão da sala, a imobilização a que esta o sujeitava, tudo isso contribuía para uma redução ou como que adormecimento da capacidade percetiva do expectador. Por sua vez, essa

imobilização percetiva permitia uma total submissão da atenção ao écran e ao que nele acontecia[1].

É claro que nos referimos aqui à experiência clássica do cinema, não àquela que cada vez mais se tem hoje, feita de dispersão percetiva e desatenção, ao ver os filmes em dispositivos portáteis de vária ordem.

A experiência estética das artes em geral e, poder-se-ia acrescentar, do cinema em particular, apresenta as seguintes características, segundo Monroe Beardsley:

· *Intensidade:* é precisamente essa concentração da atenção que dá toda a intensidade à experiência cinematográfica. Além do mais, contrariamente às outras formas de arte, o cinema impõe uma atividade máxima, mobilizando as formas percetivas mais intensas como o são a visão e o ouvido. Trata-se, portanto, de um envolvimento total, capaz de fixar a atenção com um arrebatamento inigualável.

· *Coerência*: a multiplicidade percetiva da experiência cinematográfica exige, por isso mesmo, mais do que qualquer outra arte, uma coerência entre os seus elementos de modo a harmonizar o todo que será sempre mais do que a soma das suas partes. Daí a importância do realizador na harmonização de todos os contributos necessários à obra. A coerência é, aliás, aquilo que define, na obra, a marca do autor.

· *Completude*: a experiência cinematográfica é completa precisamente na medida em que exprime um universo congruente com a personalidade com a qual *coexiste*, no sentido perelmaniano do termo.

· *Complexidade*: devido à coerência e completude que o princípio autoral lhe infringe, a experiência estética cinematográfica não poderia deixar de apresentar uma séria complexidade, sobretudo, como é óbvio, naquela que resulta de uma obra altamente impregnada pelo seu autor. Quanto maior a presença autoral maior é a complexidade da obra.

1. Uma célebre ilustração deste dispositivo é observável no filme *Rear Window* de Alfred Hitchcock: """James Stewart is exactly in the position of a spectator looking at a movie"", (Truffaut: 1984, p. 216).

De notar que ““a intensidade (pela concentração) da experiência fecha as distrações e os pensamentos irrelevantes” (Dickie: 1988, p. 56).

Esta é a característica mais específica da experiência cinematográfica: a sua “intensidade” resultante de uma concentração que o dispositivo cinematográfico impõe ao recetor/espectador, através da imobilização na sala escura. Temo que seja isso, hoje, que se esteja a perder: a intensidade da experiência estética.

Se seguirmos o pensamento de Beardsley teremos de admitir que “qualquer que seja o valor de uma obra de arte, ele deriva do valor da experiência estética que pode produzir” (1958, p. 56).

Parece-nos, no entanto, que a referida ““experiência estética”“ implica sempre um movimento de interpretação sem o qual ela não pode ser tomada como tal. A experiência estética, ela própria, creio, resulta de uma interpretação que a constitui enquanto experiência. Antes disso não passará de uma sensação pré-reflexiva. A interpretação é que institui a dimensão estética da experiência.

Por isso, apenas “ver o filme” não chega para se ter uma experiência estética e muito menos uma experiência da qual possa resultar uma avaliação. Há que o interpretar, isto é, construir sobre ele um discurso que lhe dá sentido, que lhe extrai significações ou a partir do qual se constroem significações integrantes de uma experiência que permita a avaliação. A avaliação afinal baseia-se na qualidade das significações que a experiência estética permite construir.

De notar que não são as qualidades da obra (unidade, intensidade ou complexidade) que fundam o juízo de valor, mas antes a qualidade da experiência que no espectador ela provoca. É isso que legitima a valoração estética da obra de arte, neste caso, do filme.

Isto é, a avaliação do filme não se baseia apenas nas suas qualidades intrínsecas, mas na qualidade da experiência estética que ele é capaz de nos oferecer.

Daí se deduz que o valor da experiência estética provém das consequências que ela traz em termos de bem-estar psíquico e, poder-se-ia dizer, existencial. À semelhança da psicanálise, o trabalho da interpretação é o que melhor valoriza a experiência fílmica, ao ponto de proporcionar o tal bem-estar existencial ou psíquico a que Beardsley alude.

Já dissemos que, segundo ele, há três qualidades na obra de arte que eventualmente a tornam capaz de induzir uma experiência estética valorizável existencialmente. São elas a *unidade*, a *intensidade* e a *complexidade*. Isto aplica-se particularmente bem ao caso do cinema.

Pense-se em cineastas como Bergman ou Buñuel, entre outros. Qualquer que seja o filme, percebemos de imediato que o que lhe não falta são precisamente essas três características. A unidade, nomeadamente, remete para a autoria. O autor é o princípio unificador da obra. A complexidade, em cada um destes autores, é o que permite uma discursividade crítica sempre inesgotável. A complexidade das significações é tal, em cada um dos seus filmes, que muito há para criticamente esclarecer e interpretar. Cada vez que se vê o filme, vê-se sempre algo de novo. Jacques Tati é também disso um bom exemplo. A obra é sempre inesgotável. É isso que faz um clássico, como em tempos dizia um João Gaspar Simões.

Quanto à intensidade, ela não se desmente, no caso de Bergman, por exemplo, no inigualável desempenho dos atores que por si só constituíram uma escola, a escola bergmaniana de representar.

Intensidade também nos dramas humanos que esse cinema representa e de que nos dá a experiência estética. Pensemos, por exemplo, em *Los Olvidados* de Buñuel e na intensidade inigualável com que nos representa a vivência inaudita da solidão, o desamor e o desamparo existencial expresso no abandono como o daquela criança que, no filme, espera pelo pai que jamais há de voltar, depois de o ter abandonado às atribulações do mundo.

A experiência da obra de arte não se confunde com a moral ou a ciência. Mas a experiência estética não abandona o conhecimento nem a valoração.

Quanto à *unidade* como critério do valor de um filme ele pode remeter para a questão do autor no cinema. De Fritz Lang, por exemplo, diz François Truffaut (1954) que ele "conta sempre a mesma história" e que é essa mesma estória que o define como autor. A unidade, também a poderemos considerar ser dada pelo *estilo* característico de um autor. Ou ainda, individualmente considerando cada obra pela unidade da narrativa nos seus possíveis e diversos sub-entrechos.

Poder-se-á então dizer que é um filme "organizado", isto é, "unificado". A isso chama Dickie de "*primary positive critical criterion*" (1988, p. 85).

Vejamos agora a questão da referência. A música pode ser que seja não referencial, mas o cinema não pode ser senão referencial. Primeiro porque é feito de imagens e depois porque é narrativo. Não haverá narrativa sem referência. O mesmo é dizer, sem representação.

O cinema é representação do mundo. A imagem representa o mundo e os atores "representam" os seus personagens.

Quanto ao problema da avaliação, encontramos em autores como Monroe Beardsley e Alan Goldman (1988) posições distintas, senão mesmo antagónicas.

Com efeito, para Goldman, o valor da obra baseia-se na capacidade referencial que esta apresenta, enquanto que para Beardsley isso não acontece. A obra é valorizável apenas tendo em conta as suas qualidades intrínsecas não referenciais.

O problema encontra uma ilustração indecidível quando se pensa no caso da "música instrumental" ou da pintura abstrata.

No primeiro caso, o da música, a avaliação da obra dificilmente se fará a partir da sua capacidade referencial. Embora não falte quem pretenda ouvir na música uma representação do mundo.

Por outro lado, na pintura abstrata também dificilmente se poderá basear a avaliação da obra numa qualquer sua referência ao mundo da vida. Embora

também não falte quem pretenda ver nalguma pintura abstrata o espelho representativo de "estados de alma" próprios do artista ou que o espetador aí possa projetar.

O caso do cinema é bem diferente e escapa, pelas especificidades da arte cinematográfica, a este tipo de dificuldades.

A hipótese a considerar será: não definir condições universais para toda a crítica de arte em geral, independentemente do campo artístico em causa, mas antes pensar a crítica como atividade específica relativamente ao seu objeto. Assim, a crítica de cinema terá condições e características próprias que lhe provêm da natureza do seu objeto fílmico e que se diferenciam de outras práticas críticas em campos artísticos tão distintos como a música ou a literatura.

Não há princípios gerais em crítica, mas apenas aqueles que a especificidade do objeto, e se calhar também do público, lhe permite ou exige.

Mesmo assim, poder-se-á dizer que "a obra de arte tem valor independentemente das suas referências" (Dickie: 1988, p. 110)?

No caso do cinema é difícil, ou mesmo quase impossível, afirmá-lo, sendo ele uma forma de arte que não pode evitar a representação (e consequentemente a denotação, a referência ou, na terminologia de Goldman, a simbolização), quer pela sua dimensão imagética (incluindo o ator que representa a sua personagem), quer pelo seu cariz narrativo, uma vez que esta, para o ser, tem sempre de narrar algo que remete para o mundo da vida.

Há, no entanto, um ponto de acordo entre Beardsley e Goldman, de acordo com Dickie, que se junta a este consenso. Esse acordo assenta na ideia de que aquilo que torna a arte valiosa é o facto de ela "produzir experiências valiosas". Isto é, todos "concordam em que o valor artístico é valor instrumental" (Dickie: 1988, p. 11).

Como nota muito explicitamente George Dickie, "uma obra de arte possui excelência artística se serve bem o propósito para o qual foi feita e distribuída" (*Idem*, p. 117).

Esta opinião parece muito próxima da de Noël Carroll (2009), quando o autor escreve sobre a crítica como avaliação, em particular no cinema.

Aplicada ao caso do cinema na sua crítica, a ideia é a seguinte: a excelência artística de um filme deriva do propósito com que é feito. Esse propósito é o de o fazer coincidir com as características de uma determinada categoria ou género (*western*, melodrama, musical, etc.). Quanto mais completamente o filme realiza o propósito (o de efetuar as características do género) mais se aproxima da excelência artística.

Mas, como bem o demonstra a psicanálise freudiana, nem sempre o propósito intencional mais consciente esgota todas as significações possíveis da obra. O facto de uma significação ser inconsciente, e não constituir, portanto, um propósito intencional, forçará necessariamente o seu afastamento e desconsideração no processo avaliativo?

É uma das perguntas que aqui fica.

Referências bibliográficas:

BEARDSLEY, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism,* New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1958

CARROLL, Noël, *On Criticism,* New York, Routledge, 2009

DICKIE, George, *Evaluating Art,* Philadelphia, Temple University Press, 1988

GOLDMAN, Alan H., *Aesthetic Value,* Boulder, Westview Press, 1988

PERELMAN, Chaim. & OLBRECHTS-TYTECA, Lucile (1988), *Traité de l'argumentation,* Bruxelles, Éditions de l'U.L.B., 1988

TRUFFAUT, François, "Aimer Fritz Lang", em: *Cahiers du Cinéma*, Nº 31, 1954

TRUFFAUT, François, *Hitchcock,* New York, Touchstone, 1984

TRANSFIGURAÇÕES DA VISÃO: UMA PERSPETIVA CINÉFILA

Idalina Proença Maia Sidoncha

Possíveis aproximações do cinema à filosofia

O presente ensaio visa estabelecer uma relação entre cinema e filosofia ou, e para não nos comprometermos com nenhuma forma de hierarquia, entre filosofia e cinema. Há, estamos em crer, uma relação dialógica, relacional, que denota claramente o inequívoco interesse da filosofia pelo cinema, e o próprio cinema, naquele que é o seu discurso fílmico, paulatinamente tem-se tornado filosófico. O cinema moderno tem-se arrogado "um cinema em busca de mais pensamento" (Marrati: 2008, XIII).

Esta conclusão é facilmente corroborada quando, por exemplo, encontramos filmes baseados em filósofos. Vejam-se alguns exemplos *infra*:

De Roberto Rossellini temos,

- *Socrate* (1970)
- *Blaise Pascal* (1971)
- *Agostini de Ippona* (1972)
- *Cartesius* (1973)
- Ou até mesmo o filme inacabado acerca de *Karl Marx* (1977)

De John Houston, encontramos a obra fílmica *Freud, the secret passion* (1962).

De Fred Zinnemann temos, acerca de Tomás Moro, o filme intitulado*: A man for all seasons* (1966).

Já de Liliana Cavani temos *Galileu* (1968).

Ou, de Derek Jarman, *Wittgenstein* (1993).

As obras fílmicas não têm apenas indicado o pensamento e vida de filósofos, mas também têm chamado a si o propósito de interpretar os sistemas filosóficos. Vejamos alguns exemplos:

- Em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1995), de Woody Allen, encontramos o platonismo.
- Em *O Nome da Rosa* (1986), de Jacque Annaud, é aludido claramente o pensamento medieval.
- Em *Matrix* (1999-2003), de Andy y Larry Wachowski, está presente a corrente racionalista.

Isto apenas para olharmos para alguns dos imensos e significativos exemplares que denotam a direta e estreita relação entre cinema e filosofia.

É certo que a análise fílmica não se queda apenas nas aproximações já aludidas. Podíamos, por exemplo, analisar filmes, tentando surpreender áreas temáticas como sejam a ética, a epistemologia, a filosofia política, a estética, etc. Mas o propósito que nos move na execução deste ensaio é o de mostrar como a temática da visão é algo que tem estado na origem de inúmeras interpretações nas mais diversas áreas e, no caso ora em apreço, como podemos encontrar ressonâncias de sentido simultaneamente na filosofia e no cinema.

Breve reflexão acerca das possíveis aceções do tema da visão: O caso do cinema

O tema da visão sempre teve ligado a si algo de surpreendente e de obscuro. Se, por um lado, o olhar, a visão é associada àquilo que é mostrado, àquilo que *aparece*, por outro lado, aquilo que é mostrado acarreta algo que é da ordem do ““camuflado”“, do não visto.

Muitas são as abordagens às quais a visão aparece agregada. Dos heróis da mitologia[1] ao Deus do Cristianismo, do comum dos mortais ao mortal eleito, o olhar, o poder da visão, é um tema que surge relacionado com a capacidade de descrever, de ver e de interrogar e, por vezes – e dado que estamos a recuperar as origens da própria temática –, surge também associado ao conceito de "inteligibilidade" (filosofia grega).

Se o nosso campo de estudo atender ao Cristianismo, verificamos que muitas são as passagens bíblicas em que o olhar e a forma como se olha adquirem uma semântica que reclama ressonâncias de sentido ao nível da ética. As passagens bíblicas ilustram de forma particularmente eloquente que, mais do que o objeto contemplado, será a própria intenção, a qualidade do olhar, que determina a concupiscência, a impureza daquele que contempla. É neste sentido que o apelo aos olhos da alma, em detrimento dos da carne, é invariavelmente feito. Aqueles que veem com os olhos da alma estão sempre mais próximos da verdade:

"Vim a este mundo para que os que não veem vejam e os que veem se tornem cegos" (João, 9, 39).

"E por que atentas tu no argueiro que está no olho de teu irmão, e não reparas na trave que está no teu próprio olho?

Ou como podes dizer a teu irmão: Irmão, deixa-me tirar o argueiro que está no teu olho, não atentando tu mesmo na trave que está no teu olho? Hipócrita, tira primeiro a trave do teu olho, e então verás bem para tirar o argueiro que está no olho de teu irmão" (Lucas, 6, 41 e 42).

Veja-se como a inteleção do olhar aparece como sendo indissociável da temática da cegueira. Uma cegueira cujo simbolismo ultrapassa largamente uma qualquer deficiência física, e que representa, por contra, o ver com *autenticidade*.

1. Veja-se, por exemplo, o mito de Édipo ou de Narciso

O mesmo sucede ao nível da arte. Quando em autores como Francisco de Holanda é feita uma apologia da cegueira, apelo que tem como escopo a intenção de que o artista veja com os ""olhos interiores"", é evidente que o que se almeja, à semelhança do que sucede nas Sagradas Escrituras, é um vislumbrar com autenticidade, em que nada se perde. Nesse contexto, o artista por excelência, aquele que é dotado de um dom, passa a ser o protagonista de uma ascese de pendor espiritual.[2]

Muitas são as abordagens e as variações de sentido que a história da filosofia nos faculta acerca do olhar. Sartre, por exemplo, faz depender a existência do *outro* da sua própria teoria do olhar. A ciência, tal como a conhecemos hoje, é fruto de técnicas e de instrumentos que amplificam e determinam a qualidade do olhar e do objeto visto.

Desta feita, "é natural que a história da cultura ocidental se confunda com as metamorfoses do seu olhar. Um olhar que não é transparência, mas património e memória. Vemos pelos olhos da cultura. Olhos que são mais cultura do que natureza e que por isso não podem ser apenas um órgão de sentido do nosso corpo" (Dias: 1993, p. 107).

Quando falamos de cinema, tudo se passa de igual forma:

"Um filme consegue algo de espetacular, não apenas mostrando o que ele mostra, mas mostrando o facto de que ele é mostrado, dando-nos não apenas um objeto, mas uma perceção desse objeto, ao mesmo tempo um mundo e um modo de ver o mundo" (Danto: 1979, p. 20).[3]

Ora, há toda uma perceção, um modo de ver, que são dados[4] num filme, e todo um outro modo de ver, de receber esse olhar, por parte do espectador do filme.[5]

2. Esta é, de resto, a possível linha de interpretação da metafísica da luz em Francisco de Holanda
3. Tradução da autora. No original: "Then a film achieves something spectacular not merely showing what is shows but showing the fact that it is shown; giving us not merely an object but a perception of that object, a world and a way of seeing, that world at once."
4. Note-se como a temática da liberdade, da escolha, pauta toda a realização fílmica.
5. Uma temática que nos permite também ilustrar a relação da filosofia com o cinema é a teoria da perceção, enquanto processo psíquico.

Temos aqui dados importantes, que nos permitem dizer, na esteira de Jean Epstein (1926), que o cinema tem a capacidade de "desvelar" um novo mundo. Um mundo diferente, carregado de significado psíquico e sensorial, que sem dúvida reclama ressonâncias de sentido mais na aceção de uma abordagem filosófica do que propriamente na ótica de um produtor ou realizador.

Como diria Júlio Cabrera, o cinema, bem como a literatura, podem efetivamente ser filosóficos na medida em que têm a capacidade de gerar conceitos logopáticos, cognitivos e afetivos e, por essa via, serem objeto de estudo e de reflexão. O cinema constrói-se como fenómeno de comunicação e de significação com valor cognitivo. É certo que poderá não ter como função primordial o estrito cumprimento de conhecimento científico, mas agregada à sua função de entretenimento, a atividade ficcional pode despertar no espectador a reflexão filosófica.

E já que falamos de visão, a imagem que nos é dada no cinema, "a imagem em movimento"[6] ao jeito da taxinomia de Deleuze, é tão seletiva quanto a própria palavra, a proposição articulada, marca d'água da filosofia. Ao escolher uma determinada imagem, ao dizer algo, o realizador deixa de fora, não desvela todo um modo de ser outro.[7]

A visão no âmbito do cinema está evidentemente associada à lente, ao ver mais, ao ver melhor e, porque não dizê-lo, à descoberta de novos mundos que, em termos filosóficos, requerem um enquadramento próprio. Se em *Le Cinéma du Diable,* Jean Epstein advoga duas séries/eras tecnológicas, a do infinitamente grande e a do infinitamente pequeno, hipostasiadas na revolução/invenção do telescópio e da lupa/microscópio, agora, e no que concerne ao cinema, Epstein vai dizer que a genealogia do utensílio e a genealogia dos dispositivos óticos possibilitaram toda uma máquina responsável por uma cultura da vertigem, do humano, do sincero, do ilusório:

6. Para Dominique Chateau, a temática "imagem em movimento", bem como a temática "imagem-tempo", deve ser compreendida a partir de Bergson.
7. Uma vez mais, a problemática da escolha. Uma imagem é tão seletiva quanto uma qualquer proposição articulada. Ela corresponde a um modo de dizer, deixando ou omitindo tantos outros

> Pertencerá o cinematógrafo a esse tipo de aparelhos, de operadores que, como o telescópio ou o microscópio, descobriram no universo vastos horizontes originais, impossíveis de conhecer sem esses mecanismos? Será ele capaz de trazer até ao campo da nossa perceção domínios até aí ignorados? Terão essas novas representações por destino tornarem-se parte de uma corrente intelectual suficientemente forte para modificar o clima no qual se move hoje o pensamento? Será que tal conhecimento poderá merecer o nome de filosofia do cinema?
>
> Finalmente, será que essa filosofia – se o ecrã realmente a anuncia – pertence a essa genealogia antidogmática, revolucionária e libertária, numa palavra diabólica, na qual se inscrevem a filosofia da lupa e do telescópio? (Epstein: 1926, p.???)

Nas palavras de Epstein, a descoberta dos dispositivos óticos deixa no ar a possibilidade de uma filosofia do cinema, filosofia essa que, quando o fio condutor é, como no ensaio ora em curso, a visão, remonta a Platão.

O cinema e a *alegoria da caverna* de Platão

Quando procuramos aferir da importância da visão, da imagem no cinema, e da sua putativa relação com a filosofia, é quase um lugar-comum falar da *alegoria da caverna* de Platão. No livro VII da *República*, Platão descreve-nos de que forma os homens vivem presos a imagens, a aparências, e dá-nos conta da necessidade de sair dessa clausura para conhecer a realidade, as ideias. Ora, é por muitos aceite o paralelismo existente entre esta descrição alegórica e o cinema. A caverna, onde os prisioneiros apenas veem sombras refletidas, seria comparada a uma tela de cinema onde são projetadas imagens. Para muitos, com esta alegoria, Platão teria inventado o próprio cinema muito antes de, no final do século XIX, a tecnologia poder ter materializado esta feliz invenção.

O que não podemos descurar neste elencar de possíveis relações que é possível surpreender entre a filosofia e o cinema é a circunstância de que, para Platão, as imagens, liminarmente tomadas como imitação das ideias, da realidade, eram tidas como uma cópia muito débil dos modelos arquétipos.

Se Platão tem uma perspetiva muito crítica em relação à imitação e a todas as artes imitativas,[8] não é menos verdade que o autor, em diversas ocasiões, se socorre das imagens para dar forma à sua filosofia, intentando potenciar a especulação filosófica. A alegoria da caverna, que aqui recuperámos na sua expressão mais prosaica e superficial, é exemplo disso mesmo. Retomando agora a analogia do cinema com esta alegoria, podemos então dizer que o cinema, enquanto imagens em movimento, pode "ruminar" aquilo que é da ordem das ideias, da realidade, pode potenciar aquilo que é da ordem do pensamento. Esta capacidade para estimular aquilo que é da ordem do pensamento, é, aliás, recuperada por Edgar Morin na sua mui afamada obra *O Cinema ou o Homem Imaginário,* mormente no contexto da sua analogia entre o cinema e os sonhos. Para este autor, o cinematógrafo tem a antiguidade da capacidade de sonhar.[9]

Sem querer entrar na conceção cartesiana de conhecimento, operada, por exemplo, nas *Meditações Sobre a Filosofia Primeira*, diríamos apenas que, por muito ilusório que seja o sonho, a este subjaz algo de real. Não operamos, não sonhamos no ceticismo. O sonho, bem como o cinema, nos quais a realidade se postula, pode potenciar a filosofia. E a imagem, a imagem em movimento, pode ser entendida como um instrumento fundamental para entender a própria realidade.

8. Como sabemos, é difícil estabelecer em Platão um significado unívoco do termo *mímesis*. As aceções que o termo foi sistematicamente tomando variavam conforme o plano em que surgia. Se, por exemplo, no *Timeu* (47b-c) os pensamentos surgiam como *mímesis* dos movimentos divinos, no *Crátilo* (423e-424b), por exemplo, são as sílabas articuladas que aparecem como *mímesis* das coisas mesmas. Já no *Crítias* (107b) tudo o que entendemos como governos, leis, o próprio tempo, aparecem concebidos como *mímesis*, que assim assoma como uma espécie de repositório conceptual mais amplo. Mas é na *República* (X 596-97) que Platão exporá de forma perentória o seu entendimento mais amplo sobre o plano ontológico e, outrossim, sobre o papel que os artistas granjearão neste plano. Verificar-se-á aí que, se a realidade não é mais do que a *mímesis* da Ideia, isso significará derradeiramente que o papel das artes representativas não será outro que aquele que diz respeito justamente à mera ilusão e falsificação. Os artistas são, pois, imitadores de imitações, quer dizer, estão condenados a tentar imitar o que já por si é imitação, uma Natureza tão imperfeita quanto sensível. A arte humana estava, deste modo, arredada das Ideias platónicas e da verdade (*República* 603 a, 605 A; *O Sofista* 235D-236C). A pintura e a mimética, apenas poderão ser, no limite, cópia do real, "uma existência afastada da realidade" (*República*, X, 603 a). A imitação do pintor será sempre imitação do visível e nunca da Ideia ou essência. Refira-se também que, para Platão, a arte ao estar arredada definitivamente da verdade das Ideias, seria simultaneamente despojada de Beleza. Este último significado de *mímesis*, que é aquele que mais se coaduna com o nosso tema de estudo, não é, como vimos, exclusivo. Em Platão, e parafraseando Ricoeur em *La Métaphore Vive*, o conceito de *mímesis* recebe uma extensão ilimitada de significados
9. Veja-se também o que Paul Valery diz a respeito do cinema: "O cinema não será também ele um sonho?" *in Teoría Poética y Estética*, Madrid: Visor, 1990

"A câmara, com todas as suas funções proposicionais, é sobretudo um terceiro olho" (Deleuze: 1999, p. 97).

O cinema e as novas humanidades

Quando, nos dias de hoje, convocamos o horizonte das novas humanidades, é quase certo que a imagem surge como um importante instrumento para clarificar ideias, como introito para temáticas que à partida seriam de grande complexidade e de considerável densidade. "Uma imagem vale mais que mil palavras", célebre plebeísmo que corresponde, no fundo, àquilo que Paul Feyerabend defendeu na sua obra *¿Por qué no Platón?* (1993): o cinema potencia, clarifica, vivifica a própria filosofia. Para este autor, mais conhecido pelo seu contributo no âmbito da epistemologia, mais precisamente no domínio da filosofia da ciência, o excesso de formalismo da filosofia contemporânea tem entorpecido, não raras vezes, o próprio pensamento. Na era atual, para que o pensamento possa fluir, necessitam-se instrumentos que justamente possibilitem novas perspetivas, novos ângulos de visão. O cinema, e todo o poder das suas imagens, corresponderia assim, para Feyerabend, ao mecanismo que promove o dimanar de ideias:

> Las objeciones de Platón contra el escribir, su uso del diálogo como miedo de llevar al terreno del lenguaje un material distante, su resistencia a desarrollar un lenguaje perfectamente delimitado y estructurado y, sobre todo, su empleo de motivos mitológicos allí donde cualquier filósofo moderno hubiera esperado la culminación de una argumentación brillante, muestra que Platón era consciente de los límites de una manera de pensar que partirá de puros conceptos. (Feyerabend; 1993, p. 23)

Recuperando aqui o famoso *paragone* de Leonardo da Vinci, em que este artista compara a poesia com a pintura (veiculando uma hegemonia da pintura baseada, sobretudo, na superioridade do órgão da visão[10]), também aqui o

10. Vejamos as palavras do próprio autor a este respeito: "Tal proportione è dall'imaginatione a l'effeto, qual'è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proportione è dalla Poesia alla pittura, perché la poesia pon'le sue cose nell'immaginatione de lettere et la pittura le dà realmente fori dell'occhio; riceve le similitudini non altrimente, che s'elle fussino naturali; et la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come la pittura". Em Da Vinci, Leonardo. *Trattato della Pittura*, fragmento 2.

órgão da visão, responsável pela captação da imagem em movimento, tem um papel crucial.[11] O cinema usa, pois, a imagem para fazer circular o pensamento,[12] ao passo que a filosofia opera sobretudo a partir da criação e manipulação de conceitos. Ora, é neste sentido que Cabrera nos diz que "a filosofia não deveria ser considerada algo perfeitamente definido antes do surgimento do cinema, mas sim algo que poderia modificar-se com este surgimento" (2006, p. 15). Segundo este autor, para nos apropriarmos de um problema filosófico, não será de todo suficiente entendê-lo, compreendê-lo, será também necessário vivê-lo, senti-lo, dramatizá-lo e, nesse sentido, o cinema, dada a sua carga emotiva e sentimental, "não desaloja o racional: mas redefine-o" (*Idem*, p. 18).

O mesmo nos dirá Badiou, para quem as imagens declaram ideias: "A filosofia atravessa todas as artes, é diferente de todas, mas também está em todas, de modo subterrâneo, e a relação entre a imagem e o conceito seria precisamente essa relação subterrânea" (2004, p. 84).

Breve reflexão final

A trama fílmica conta, faz aparecer uma história, exibe a narrativa que lhe é própria, culminando (e para que esta narrativa tenha efetivamente estrutura) no desenlace de um "nó". Os filmes, quer tenham ou não som, têm efetivamente pensamento, estrutura narrativa, enredo, uma estruturação dos acontecimentos e, para chamar à colação a filosofia aristotélica, seguem muito de perto aquilo que Aristóteles propõe na sua *Poética*:

> Toda a tragédia tem um nó e um desenlace: os factos exteriores à ação formam, muitas vezes, o nó, e o resto é o desenlace. Entendo por nó o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim. (Aristóteles: 2008, p. 74) .

11. É importante referir que esta superioridade do órgão da visão já esta presente no *Fedro* (250 c –d) e em *Timeu* (47 a b) de Platão e em Plotino, em *Enneas* (IV, 5) e em (V, 3,6,8,12), tem origem em Horatio.
12. Esta é, de resto, a perspetiva de Gilles Deleuze.

Ora, é justamente a esta trama, a esta presença real das imagens em movimento, aliadas a uma superfície dramática, que Epstein vai chamar ““ontologia do cinema”“.

Para o dizer agora num registo mais burilado, expurgado de aceções secundárias, o cinema será um modo de *mostrar*, de comunicar ideias, valores e pensamentos, todos impregnados de densidade semântica e cognitiva. Ainda que a sua primeira finalidade possa não ser a produção de conhecimento científico, o facto é que a trama fílmica, tomada como dispositivo de pensamento, faculta elementos para uma verdadeira análise filosófica que só pode, portanto, ser acolhida com a naturalidade de quem respira.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES, *Poética*, Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, Tradução e notas de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

BADIOU, Alain, *Imágenes y Palavras. Escritos Sobre Cine y Teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2004

CABRERA, Julio, *O Cinema Pensa. Uma Introdução à Filosofia Através dos Filmes*, tradução de Ryta Vinagre, Editora Rocco, 2006

DANTO, Artur, “Moving Pictures”, em: *Quarterly Review of Film Studies,* 4(1):1-21 (1979)- Issue 1

DIAS, Isabel Matos, “O Enigma da Visão”, em: *Pensar a Cultura Portuguesa, homenagem a Francisco da Gama Caeiro*, Lisboa, Edições Colibri, 1993

EPSTEIN, Jean, *Le Cinématographe vu de l’Etna, Les Écrivain réunis*, Paris, 1926

DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, Traducción José Luis Pardo Torío, Pre-Textos, Valencia, 1999

FEYERABEND, Paul, “De cómo la filosofia echa a perder el pensamento y el cine lo estimula”, em ***¿Por qué no Platón?,*** traducción : Maria Asunción A. Aparício, Madrid: Tecnos, 2ª Ed., 1993

MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Baltimore: John Hopkins University Press, 2008

NOVAS AVENTURAS DE *CINÉMA 2*: A CRISTALIZAÇÃO DA REALIDADE NUM FILME DELEUZIANO (*ELEPHANT*: GUS VAN SANT, 2003)

José Manuel Barrisco Martins

Preâmbulo metodológico: Sobre a legitimidade discursiva da teoria face à imagem

Se todos os filmes são deleuzianos – uns há, que são mais deleuzianos do que os outros...

Esta opção hermenêutica inaugural, ao mesmo tempo que indica a mobilização quase tautológica de um horizonte de discurso interpretativo (““deleuziano”“: agenciador da filosofia do cinema exposta em *Cinéma 1* e *Cinéma 2*) sobre uma obra cinematográfica considerada ““deleuziana”“ (em si mesma, quer dizer, na sua medula imagética radicalmente não-linguageira[1]), obriga desde logo a abrir a questão da relação da imagem com a linguagem, o mesmo é dizer: a interpelar a pertinência de se estar a escrever um capítulo sobre filosofia do cinema centrado num filme, ou, em geral, a inevitabilidade e o

1. Cf. C2 44-5 (doravante, referência dos títulos mais repetidos, segundo a tábua de siglas). Para manter a paridade lexical e nocional, por “linguagem”, traduzimos “langage”, mas traduzimos “langagier” por “linguageiro” (q.d., da *natureza geral* da linguagem, incluindo todos os sistemas simbólicos contemplados pela semiologia, todos por sua vez excluídos – enquanto *tais* – precisamente do processo semiósico de que se ocupa a semiótica, que os redefine ou anula), e não por “linguístico” (da *qualidade particular* da linguagem em sentido próprio, o sistema primário e matricial dos sistemas paralinguísticos semiológicos, tratados como “linguagens”). Linguagem e linguagens preenchem, assim, o campo do linguageiro (para a semiologia, o único campo, porque o único modo generativo, do sentido), a que a semiótica opõe um campo do fazer-sentido radicalmente não-linguageiro, o qual reenuncia nos seus termos muitos dos sistemas semiológico-linguísticos, redefinidos como processos semiósicos a-linguísitcos, e ao qual, pois, a linguagem “linguística” não pertence senão por *reacção posterior*, sem deixar no entanto de entrar em inevitável relação com ele (essa mesma *reacção*). Regressaremos com pormenor sobre essa passagem crucial do texto de Deleuze, tratando-se aqui apenas de sinalizar a entorse de tradução de (para evitar a traição a) um termo fulcral. Remetemos o respectivo esclarecimento para o texto principal imediatamente a seguir.

alcance *intrinsecamente cinematográficos* (e não exterior – e posteriormente ""epistemológicos"") de se escrever sobre cinema – *v.gr*, sobre **o** Cinema, à escala de um díptico total como o de Gilles Deleuze.

Forçávamos acima, com efeito, o galicismo (*langagier* > ""linguageiro""), para assim conservarmos a latitude que o termo toma no debate da posição radicalmente semiótica de Deleuze face a todas as instâncias de matriz "*langagière*", de que o ""linguístico"" é apenas um caso (o da linguagem *stricto sensu*) a par dos outros, por ele fundados e moldados, a saber: o semiológico (sistemas de significação cuja matriz fundadora é a linguagem, e com esta intertraduzíveis sem excessiva paralaxe); o narrativo (organização tipicamente linguageira e tipicamente organicista do sentido – expansão homogénea do estrato-base linguageiro); o discursivo (por exemplo, os enunciados teórico-críticos apontados interpretativamente a uma obra fílmica, ou artística em geral). O discurso *linguageiro* filosófico fica assim obrigado ao fio da navalha entre o seu próprio carácter linguístico e o traço radicalmente não-linguageiro da semiose imagética que constitui o filme em um (teor de) Sentido que se oferece (e permanecerá) *incomensurável* com o de qualquer significação enunciável (seja directamente por meios de linguagem, seja em termos de ""análise semiológica"" de sistemas segundos), mas porém *retomável* (o dito Sentido) paradoxalmente por aquela (a linguagem enunciativa do discurso filosófico *semiótico*). Já é exactamente assim na semiótica da imagem (por oposição às semiologias-linguagens) que sustenta a teoria deleuziana do cinema, a de Charles Sanders Peirce: imagem, e sua semiótica, eminentemente (re)dizíveis e, mesmo, só manifestáveis mediante a sua retoma hermenêutica ""terceira"", no seio da linguagem interpretativa que prolonga e congloba inescapavelmente um processo semiósico activo sem fim (o da própria realidade), cuja célula mínima é a tríade: algo (α, *representamen*) só está *por* outra coisa (β, objecto) *para* alguém (γ, interpretante). Assim, se em Peirce a linguagem não está na fonte do sentido, não deixará menos porém de constituir o casulo final circular unicamente no seio do qual a semiose (no seu fluxo infinito) se fecha e perfaz sobre si própria ou ""vem a si"" de cada vez (tal como a luz difusiva requer um ecrã ou face-

ta que a detenha para se reflectir em imagem manifestativa, e instaurar um universo, no processualismo gémeo da metafísica materialista de Henri Bergson). A cúpula pensante desse universo sendo, poderíamos dizê-lo, a filosofia bergsoniana, a cúpula verbal dessa semiose de imagens sendo a teoria semiótica peirceana, respectivamente: e convergindo ambas no e como cinema e sua filosofia, segundo Gilles Deleuze.

No passo nuclear de *L'Image-Temps* que examinamos (C2, 44-5)[2], estabelece Deleuze esta distinção profundamente assimétrica: para a semiologia, todos os sistemas de sentido continuam a ser linguagens em geral (relevando do *langagier*, do linguageiro), mas não linguísticas em particular, q.d., verbais (sendo, a *langue*, um caso particular – e principial – incluído nessa classificação). Mas, para a semiótica, a linguagem está de fora do conjunto dos sistemas (ou processos) originários de sentido, sistemas aos quais é subsequente, por ""decorrência"", ""consequência"" ou ""reacção"": quer dizer, nem na origem, nem no mesmo plano da pura semiose, a linguagem encontra-se todavia ligada à ""matéria não-linguageira"" desta por um vínculo outro não menos implicado, que não é só de ""reacção"", mas, essencialmente, de ""transformação"".

Põe-se, então, um triplo conjunto solidário de alternativas problemáticas, por sua vez recombináveis entre si numa trama de pares ordenados que constitui um vasto campo de questionamento, cuja extensão e dificuldade proibitivas aqui evitaremos abordar:

2. "Devemos pois definir, não a semiologia, mas a 'semiótica', como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando recordamos que a linguística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos apenas dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua não existe senão na sua reacção a uma *matéria não-linguageira* que ela transforma. Eis por que os enunciados e narrações não são um dado das imagens apar(ec)entes, mas uma consequência que decorre dessa reacção. A narração é [est] fundada na própria imagem, mas ela não está [est] dada". (DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, ps. 44-5, nossa tradução). (Doravante, salvo indicação em contrário, todos os textos em língua estrangeira serão vertidos para português em traduções nossas). Assinalemos ainda o passo capital de C2 179, que reafirma as teses acima expendidas, mas com o benefício de o fazer posteriormente à consideração da introdução no cinema moderno, com Robbe-Grillet, do processo literário e cinematográfico do "processualismo" das re-descrições de objecto, que se substituem ao próprio objecto. Redescrições e re-narrações efectuariam o seu trabalho de uma maneira (linguisticamente) em literatura, de outra (imsignicamente) no cinema, "and they shall never meet".

1. A reacção discursiva (1.1.), decorre ela *intrinsecamente* das propriedades engendradoras-de-linguagem da referida matéria não-linguageira, aqui, a imagem como *materia signata* (de uma nova linguagem surgida de dentro da obra semiótica, pois), ou (1.2.) deve-se *exteriormente* a um encontro feliz do sistema linguístico já-pronto com um sistema não-linguístico (o cinematográfico, o artístico em geral) especialmente provocador (convocador, nomeadamente, da incerta retoma de um teor de sentido por outro, que pode equivaler ao do indizível pelas potências instituídas do dizer)?;

2. Seja por decorrência, seja por recontro, toma, essa reacção, carácter necessário (2.1.), ou contingente (2.2.), quer dizer – e para circunscrevermos o domínio que nos ocupa –, pertence à essência significativa e por assim dizer à imparável pulsão interior da obra semiósica fílmica o seu obrigatório desenvolvimento ulterior em explicitação discursiva articulatória de um estado embrionário de sentido, ou permanece uma tal extensão como um exercício facultativo exterior inessencial, redundante perante um sentido cabalmente satisfatório nos seus próprios termos (e apenas nestes, sem tradução legítima) – a *plenitude evidencial do próprio filme*, digamos assim? Questões cujas respostas bifurcadas possíveis interferem com a bifurcação do terceiro par:

3. Essa reacção (supúnhamo-la exterior mas necessária, na figura do par ordenado 1.2./2.1.), está ela semioticamente destinada ao sucesso (3.1.) ou, pelo contrário, condenada de antemão ao fracasso (3.2.), caso que não seria, de resto, incompatível com uma natureza intrínseca mas contingente (par ordenado 1.1./2.2.) dessa reacção discursiva-interpretativa (*sc.*, que nasce intrinsecamente da obra mas não é obrigada a ter lugar)? Também não seria incompatível com uma necessidade intrínseca e inelutável (1.1./2.1.), constitutiva do arco estético entre a obra e o seu sentido interpretável, porém como tarefa impossível – *órfica*, nessa mágoa inconsolável que conserva o desaparecido como desaparecido (na música, a

nostalgia da sombra perdida de Eurídice), onde reside o coração da pungência estética.[3]

Se a simples ““reacção”“ subentenderia um critério adequativo da verdade interpretativa (uma correspondência semiótica ao interpretado), o carácter de “transformação” por aquela tomado permite enfatizar antes uma *fertilidade da incorrespondência* – num “diferir da diferença” derridasiano –, que fizesse do sistema interpretado e do sistema interpretante um par generativo colocado em tensão sem fim de reenvio circular – ou espiral.[4]

3. Em contexto capital que a seguir abordaremos, compagina Roland Barthes a “situação órfica” de escritor e seu arquétipo mítico: “não porque Orfeu ‘cante’, mas porque o escritor e Orfeu estão ambos abrangidos pela mesma interdição, que faz o seu ‘canto’: a interdição de se voltarem para aquilo que amam” (BARTHES, Roland, *Ensaios Críticos*, trad. port., Lisboa, Edições 70, 1977, p. 21). A duplicação (da *perda do interdito*, “psicanaliticamente” originária e não diegeticamente posterior: Orfeu perde segunda vez Eurídice, *perde o perdido* – mas essa vontade de perda era o que estava já na origem da primeira vez, tal como o pulsional thanático está na origem de toda a pulsão de Eros), essa duplicação, não sublinhada por Barthes, é todavia o que permite fundar também no sintoma músico-poético inaugural os princípios de uma estética negativa (Kant diria: reflexionante, e nunca determinante: gerando juízos sem objecto, ou apreensões do inapreensível *enquanto tal*). O “*delicioso pungir* de acerbo espinho”, com que Garrett define a saudade, inscreve na palavra esse paradoxo da neurose traumática (a reiteração libidinal do trauma, o comprazimento no negativo), que permitiu a Freud discernir sintomaticamente o jogo das pulsões, nas sucessivas versões de *Para além do Princípio do Prazer*. O Real lacaniano como impossibilidade e “vazio central” radica aí.

4. Assinalamos aqui a “reacção inversa” (*op.cit., ibidem*), a das imagens a enunciados linguageiros e linguísticos que no entanto fossem, de raiz, “intrinsecamente cinematográficos”. Tal como um certo tipo lícito de discurso reage a (pode reagir a, deve transformar) as imagens, assim também, na inversa, estas podem e devem reagir transformadoramente a enunciados verbais cinematográficos. Diríamos que, para Deleuze, pese toda a hipoteca da imagem como redundância da verbalidade e do esquema narrativo seu associado, no cinema sonoro (num efeito previsto no célebre opúsculo de Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov sobre o futuro *sonoro* do cinema), todo o cinema clássico no ciclo da imagem-movimento gozaria apesar de tudo dessa graça imanente: o verbo, nele, seria forçosamente já cinemático (a concatenação imagética sendo ontologicamente mais forte e mais antiga do que a logóica, e alcançando no fenómeno fílmico o seu ponto de culminância “(pós-)bergsoniano”), e o regime de imagens acompanha reactivamente – num filme da pequena ou da grande forma narrativa, de Lubitsch ou de Ford – o estímulo do argumento, que nem “está dado nelas” (como outras tantas *ilustrações* e *narrativizações* daquele, para nos reportarmos ao vocabulário teórico de Francis Bacon e de Deleuze, a retomar adiante), nem comanda a sua substância imagética inviolável. Enunciados especificamente cinemático-verbais por excelência, encontrá-los-íamos mais tarde historicamente no estrato da *imagem sonora* (comportando ruído, música e/ou palavra) que, a título de “componente da imagem”, cineastas como Duras ou Godard (mas já desde as “Situações/Imagens ópticas e sonoras puras” rosselinianas, potenciadas depois na sua filmografia derradeira – C2 322) se permitem *montar complexamente* com o estrato da *imagem visual* (na linha preconizada como antídoto redentor pelo triunvirato soviético mencionado). O famoso “acto de palavra” godardiano ou straubiano, no didactismo crítico da sua assincronia no seio de uma “heautonomia das duas imagens [a imagem visual e a imagem sonora]” (C2 330), não divide, pois, mas pelo contrário, constitui e “reforça a natureza audio-visual da imagem” (*ibidem*). Por “heautonomia” deve entender-se a operação de dar-se a si próprio a sua própria regra, sem, porém, se a impor como a um *objecto* visado legislativamente por essa regra, como seria o caso da razão prática, que exerceria a auto-*nomia* de legislar sobre si própria *como objecto* de si mesma – apenas como uma *regra para funcionar*, por assim dizer. (A distinção entre autonomia – da razão prática – e heautonomia – da faculdade de julgar – vem de Kant e é exposta por Deleuze em *La Philosophie Critique de Kant*, Paris, PUF, 1998, p. 70). Para directamente ligar ao nosso estudo de caso, o filme de Gus Van Sant faz variadamente uso de um tal acto de palavra – e, como veremos, desde logo a começar pela incorrespondência inquietante proposta pelo seu título: *Elephant*.

Cumpriria, então, à "reacção discursiva" *dizer* a imagem (como apreensão cabalmente explicitadora da sua significação), e o sentido da obra de imagens, restituindo-a ora como narrativa (a história apresentada pelas imagens, o "saber contar uma boa história por imagens" como credo do cinema institucional hollywoodiano), ora como interpretação (reveladora do alcance do sentido narrativo dessas imagens)? E seja no registo mais imediato da "crítica de filmes", seja no, mais penetrante, de uma "teoria do cinema"? Ou devemos, antipodalmente, ver na imagem cinematográfica medium-específica – patente, opaca, elusiva – um activador de uma aventura do sentido, de uma *semiose*, tão peirceanamente como bergsonianamente (como deleuzianamente) intotalizável ("ilimitada", diz Umberto Eco – 1992, ps. 369 - 383[5])?

E o que é, justamente, o 'sentido', senão um diferir direccional de consigo mesmo? – nisso análogo (senão isomórfico) ao mistério do tempo, nunca punctiforme e autocoincidente, mas sempre distendido numa duração contínua mínima, que faz, do presente actual, mais uma vírgula ínfima do que um ponto inteiro unitário, mais um *passar*(*-se*) do que um *agora* atómico instantâneo, ou, nos termos bergsonianos fundadores da exegese deleuziana respectiva, mais propriamente temporal do que espacializado.

5. O estudo consagrado a Peirce, que remata o extenso livro de Eco, procura – sem excessivo êxito – reencontrar neste autor – e apesar de nele citar a estrutura interpretativa de regressão *ad infinitum* (*ibidem*, p. 374) implicada pela própria noção triádica de interpretação (todo o em-si é um para-nós, de modo que o coeficiente relacional é ineliminável do processo, e qualquer *interpretado* assim resultante só *comparece* de todo perante uma nova e sempre diversa relação interpretativa, nunca ficando simplesmente *dado*), e apesar de nele reconhecer que "a realidade nos aparece sob a forma de um continuum em que não há indivíduos absolutos" (*ibidem*, p. 378) –, apesar de tudo iisso, Eco procura reencontrar neste autor, dizíamos, o saudável ideal propugnado pelo título: limites para o ilimitado da semiose peirceana, que a distinguiria tanto da derivação hermética "cancerígena" ou metastásica, como do pragmatismo sem critério de um Rorty, ou da différa/ence derridasiana. O carácter progressivo-perfectivo da própria operação pela qual "ao conhecer um signo conhecemos também algo *mais*" (*ibidem*, p. 371, subl. nss.) providenciaria o "foco imaginário" "kantiano" (p. 375) de um consenso intersubjectivo comunitário provisório de especialistas segundo aquele critério de aproximação assindótica, em que "mais" significaria, pois, "melhor", logo "mais próximo", permitindo aspirar a um módico de "objectividade" (ps. 371 e 382). Inútil referir que o jogo de linguagem de cada semelhante comunidade contingente (e que nomeadamente a institui, em primeiro lugar), se presta necessariamente à reiteração meta-interpretativa pela(s) comunidade(s) seguinte(s), numa assíndota de assíndotas... *ilimitada(s)*.

Para uma "recapitulação" alargada: *Imagens e signos*; tempo e linguagem (I)

Ensaiemos reler o cerne do capítulo "Recapitulação das imagens e dos signos" (*C2* 38-61) como uma recapitulação a três termos, não a dois: imagens, signos, tempo. E acrescentemos-lhe ainda um quarto termo: linguagem. Limitar-nos-emos aqui, por circunstâncias de espaço, a um sucinto roteiro de indicações telegráficas, que valerá mais pela teia de remissões e correspondências que põe a claro, do que pelo desenvolvimento interno de cada um dos seus elementos.

A objecção de fundo de Deleuze a fazer do signo linguístico a base e o modelo para uma semiologia da imagem cinematográfica reporta-se àquilo a que poderíamos chamar o paradigma ontológico subentendido (consensualmente por todas as teorias linguísticas em geral) na estrutura da linguagem: esta constitui-se e procede por articulação de unidades mínimas inteiras, "eleáticas" [caracterização que alinha com o anátema bergsoniano dirigido a um reducionismo ilusório, a decomposição do movimento e do tempo por pontos discretos de atravessamento espacial – ingrediente dos paradoxos de Zenão –, ou de sucessão temporal numa seta espacializante, de cuja adição de pontos de imobilidade ou de pontos de presente ilusoriamente pudessem resultar, respectivamente, os seus contrários: o movimento e o tempo – tal como a cronocinética do cinema resulta desse ilusório movimento de imobilidades fotográficas – "paralíticos", quanto ao movimento; "instantâneos", quanto ao tempo – perpetrado pelo mecanismo de projecção, simétrico do de filmagem, à cadência de 16, 18 ou 24 ou 25 fotogramas por segundo, poderíamos acrescentar com o mesmo Bergson, apenas para complicar ainda um pouco mais as coisas (a Deleuze)]. Encontrem-se estas unidades a qualquer que seja dos dois níveis de articulação (segunda articulação, a do significante: fonemas; primeira articulação, a do significante e do significado: morfemas, juízo predicativo, frases, segmentos narrativos ou discursivos, etc.), trata-se sempre de supor um universo de *unidades individuadas suficientes* que entram numa relação *exterior de articulação* entre elas e são susceptíveis de *definir um conjunto total* fechado (não "ilimitado",

na acepção usada). O respectivo equivalente em cinema seria uma concepção linguística da montagem, que, como unidade superior, tomasse os planos como suas unidades elementares ("mesmo se unidade relativa [e não positiva]", diz Deleuze – C2 60). Nos antípodas expressos de uma tal noção, avança Deleuze a concepção de Tarkovsky (e a noção de cinema, entre plano e montagem, como directo "esculpir no tempo").

Como segundo factor não menos importante, acresce que, fazer começar o sentido no mundo com a operação linguística instituinte de significação, equivale a estabelecer uma fractura ôntica dualizante entre as coisas em bruto, "sem sentido", e a significação que lhes adviesse atributivamente do lado secundário, ulterior e contingente da sua apreensão gnosiológica na representação.

Estas são duas faces da mesma moeda (assemelhável a uma relação mecânica das partes ao todo): a eleição do princípio do *discretum* que está na origem da separação dos significantes e, pois, dos signos entre si como unidades (mesmo se unidades, não entitativas-positivas, mas de função ou valor, e operando diferencial-negativamente, como Saussure deixou consagrado e Jakobson viria ainda a requintar), obtidas, ao seu nível, por articulação diferencial, e destinadas a intervir como elementos numa articulação do grau seguinte que as reutilize em ordem às formas cada vez maiores de geração de sentido – é a mesma eleição do princípio do *discretum* que separa originariamente as palavras e as coisas, a realidade e o sentido, a consciência e o mundo, o sujeito e o objecto, para os voltar depois a reunir numa relacionalidade adventícia do tipo representacionista.[6]

6. Marshall McLuhan é o grande teórico que demonstra como a escrita do alfabeto fonético (tratada como um *medium* tecnológico da dominante óptica que, como "extensão" potenciadora do aparelho visual, permite a este retroagir sobre a própria constituição da subjectividade e subordinar a si o inteiro sistema sensorial e cerebral) destroça a unidade "tribal/aural" do mundo humano primitivo: ao objectivar (duplamente) a linguagem mediante a separação do som e do sentido (constante nas *palavras* constituídas, agora *visivelmente*, por *letras*, o sentido traindo agora visivelmente a sua bastardia não-semântica), a *opticidade alfabética* separa não só o som (objectificado na escrita) e o sentido, como, o antigo *holon* "som-significativo" – agora sectorializado como "linguagem" –, das coisas que esses Nomes ora perdidos *eram*, mais que nomeavam: nasciam, assim, a consciência separada e distanciada, e os modos da sua rearticulação com o mundo em termos de representação da realidade. O apuramento do acerto entre essa representação distanciada (opticocêntrica) e a realidade, viria a desencadear o surto do progresso técnico-científico moderno sob uma segunda impulsão histórica do separativismo objectificante alfabético: a imprensa de Guttenberg (*medium* instrumental tornado "Galáxia" ou *meio*-ambiente universal-total, no teorema mcluhaniano crucial da conversão do utensílio-no-mundo em

Ora, por contraste, a imagem cinematográfica apresenta-se como uma plasmação contínua, ou modulação de um *continuum* de movimento, que é a propriedade constitutiva da imagem-em-movimento enquanto matéria sinalética semiótica; por outras palavras, a cine-imagem é originariamente significativa precisamente apenas na medida em que é impossível recortar ou seccionar no seu fluxo unidades de significação inteiras e discretas que viessem em seguida a funcionar, por segmentação, nos termos de permutação e de combinatória que constituem os eixos paradigmático e sintagmático de um sistema linguístico (ou de qualquer sistema linguageiro – de base linguística – de teor semiológico). Todavia, as leituras semiológicas do cinema (de Jakobson a Metz, passando por Pasolini[7]) tentaram impor esse modelo: dado o correr impartível da imagem, recortam-se neste segmentos inteiros que se fazem então, um a um, equivaler a outros tantos signos relevando de

horizonte-de-mundo, do, digamos assim, *medium-moyen* em *medium-milieu* (e que a conversão do osso em nave, como simultaneamente resultado e elisão fatal da "história universal", no célebre raccord de *2001, Odisseia no Espaço* [Kubrick, 1968], exponencia e consagra, na evidência eidética da mais insuperável imagem de pensamento alguma vez transaccionada entre o cinema e a teoria dos media). Incidentalmente, refira-se também, em ano de comemoração internacional do cinquentenário, como o *opus magnum* de Kubrick se cumpre como um dos máximos *tours de force* da *desnarrativização* "cinemática pura" da Grande Narrativa ocidental (literária, mítica, religiosa, filosófica, científica, ficcional, histórica), de que o esvaziamento simbólico e pragmático do monolito impenetrável, tornado significante vazio, é peça-chave. Cf. MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, New York, Routledge, 2001, ps. 88-96. MCLUHAN, Eric, ZINGRONE, Frank (eds), McLuhan, *Escritos Essenciales* (tr. cast.), Barcelona, Paidós, 1998, ps.287-293

7. O linguista checo e o Pasolini teórico são citados em C1 23: o quadro [cadre] (todo o conteúdo presente no sistema fechado relativo obtido pelo enquadramento [*cadrage*]) "tem um grande número de partes (...) [que] são elas mesmas em imagem. O que faz dizer a Jakobson que se trata de objectos--signo e, a Pasolini, de "cinémas"" (tr. nss.). A noção jakobsoniana consiste em tomar o objecto "realista fotográfico" ao mesmo tempo como signo: três planos a diversas distâncias e de diferentes ângulos de um mesmo rosto identificável constituem, não três signos imagéticos de um mesmo objecto, mas três objectos elevados a signo de um mesmo referente (JAKOBSON, Roman, "A Decadência do Cinema", in *Roman Jakobson: Lingüística. Poética. Cinema.* (tr. port.), São Paulo, Perspectiva, 2004, p.155). O erro de Jakobson está em considerar esses planos como tomadas de vista paradas, e não como modulações imagéticas de objectos em movimento (por micrológico que ele seja, e poderíamos aqui recordar exemplarmente a técnica quase subliminar de converter em signo temporal cinematográfico a fotografia, mediante uma mobilização mínima dos parâmetros distanciais ou qualitativos da imagem, de que a imobilidade seria um caso-limite, no trabalho de uma Susana de Sousa Dias em *48*): de objectos em movimento, quer dizer, de *signos em movimento* e que só são signos na medida em que móveis e, pois, auto-incoincidentes – signos em modulação de si, e não parados à espera da articulação (da montagem, chega Metz a dizer, pela qual "se passaria da imagem à linguagem" [C2 41]). Ousaríamos sugerir que, neste caso, a variação de intensidade própria da imagem-afecção se deveria à vicariação dos "micro-movimentos de expressão" (C1 130) do rosto-imagem pelos micro-movimentos "róstricos" da própria imagem do rosto, que assume passar, ela, pela série intensitiva do grande-plano que ela mesma afinal é, fazendo o rosto supostamente "imóvel" da fotografia hirta e mortal do preso "em arquivo" atravessá-la consigo, nessa convertibilidade recíproca única ao cinema: "o rosto é nele mesmo grande-plano, o grande-plano é por si mesmo rosto" (C1 126). (Que a fotografia actual de então se virtualize no seu carácter de memória-agora sobre a mesma imagem – circuito passado actual / presente virtual –, e que a fotografia vista neste presente seja directamente a do próprio sujeito que a vê e diz (em fora de campo) no seu passado, que assiste à sua própria virtualidade – circuito inverso ao primeiro –, imprime, e sempre graças ao mesmo agenciamento intermedial e re-mediador dessa microcinética, sobre os signos de movimento da afecção, os signos temporais do cristal).

uma inteligibilidade discursiva-linguageira da obra fílmica em causa – mas incorrendo abusivamente, nisso, em *petitio principii*: a "linguagem cinematográfica" que assim se obtém, aparentemente a partir dos termos da própria imagem, não é senão a que de antemão se tinha já pressuposto para "ler" a imagem e escolher nela tais, e não outros, segmentos significativos – acrescida da meta-pressuposição da legitimidade semântica e ontológica dessa mesma operação tabelada, sc., converter, dessa maneira, imagens em unidades linguísticas-semiológicas de significação "correspondentes" (que o possam de todo ser, é precisamente o que está em causa, e que o vício de autopressuposição ignora), a rearticular em seguida enquanto tais dentro da cadeia linguística-semiológica de chegada e não dentro da cadeia imagética-semiótica de partida. Pode-se então assim "dizer" o filme como sendo o d'"a sua história", ao regime literário da qual em seguida se vêm a subordinar as demais considerações estético-críticas do "significado" (pressupostamente já *linguageiro*, *narrativo*, *discursivo*, "*enunciativo*") de planos, iluminação, décor, desempenhos dramáticos, montagem, etc., as quais só aparentemente ofereceriam as outras dimensões do que fosse uma "riqueza estético-formal" para além do esqueleto narrativo, pois que, na verdade, outrossim já entendidas como mera retórica ornamental de reforço dentro dessa mesma modalidade retora do fazer-sentido.

É de enfatizar que uma tal redução de uma significância modulatória em movimento a unidades discretas que a encapsulem em signos de teor articulatório – como em "moldes", diz Deleuze – (substituindo-se, em seguida, o modo próprio de fazer-sentido da imagem – por *continuum* processual impartível –, pelo modo linguístico da articulação entre separados; o fluxo ininterrupto imanente, pelo mecanismo das relações externas), é estritamente pareável (como operação de partição do processo semiósico interno de uma linha contínua ininterrupta, em pontos discretos rearticulados a partir de fora por uma operação segunda) com as operações similares relativas ao movimento (travessia de pontos de espaço separados, "onde" o movimento se veria *imobilizado* e *separado de si próprio* de cada vez) e ao tempo (travessia espacializada de "pontos de presente" separados), cuja

denúncia Deleuze herda de Bergson.[8] E mesmo dizer *sentido*, *movimento* e *tempo* é já objectivar e abstrair o que releva, sim, da *significância* (modulável), do *movente*, e da *duração*, em suas respectivas concreções ontológicas[9].

Num esquisso resumidíssimo desta constante teórica ao longo dos dois tomos do seu *Cinéma*, poderíamos sublinhar, em Deleuze, os seguintes momentos capitais:

a. O plano é definido essencialmente como o agenciamento das duas funções do movimento, repartidas nas direcções das duas faces daquele: a face interna, onde ele opera "o *relacionamento* [*rapport*] *entre as partes*" (C1 32) ou onde ele "introduz modificações relativas entre elementos, no que respeita aos conjuntos no espaço" (C1 33), e a face que volta para o todo: o plano "apresenta modificações de posição relativa num conjunto (...), e exprime alterações absolutas num todo (...). O plano, é o movimento, considerado sob o seu duplo aspecto: translacção das partes de um conjunto que se estende no espaço, alteração de um todo que se transforma na duração" (*ibid*em); respectivamente o *enquadramento* e a *montagem*, como se lê na retoma deste tópico em C2 50-1. Numa palavra, o *factor de significação*, na cine-imagem, é o movimento que conjuga todos os seres e fenómenos visíveis (criando um fole de tensões e de mobilidades do plano

8. "Mas, precisamente, desde que se se tenha substituído um enunciado à imagem [q.d., um molde que individue num signo uma parcela da modulação semiótica inconsútil], deu-se a essa imagem uma falsa aparência, retirou-se-lhe o seu carácter mais autêntico, o movimento. [...] Mas, também aí [na tradução em *linguagem* digital da *imagem* analógica], isso só é verdade se se imobilizar o movimento" (C2 41, tr. nossa).

9. As passagens pertinentes sobre este tópico encontram-se em DELEUZE, Gilles, *La Philosophie Critique de Kant*, Paris, Minuit, 2003, ps. 76-7, e em C2 40-5. Na primeira, retoma a distinção de Bazin entre molde e moldagem fotográficos ["moule, moulage"], ou já linguísticos, e modulação cinematográfica: "Não são apenas as vozes, mas os sons, as luzes, os movimentos, que estão em modulação perpétua. Parâmetros da imagem, eles são postos em variação, em repetição, em intermitência, em anel [...]" (trad. nossa). Mais adiante, falará de uma lisibilidade não-linguística da imagem (vectorialização, pelo digital, de uma tendência já constante no analógico, pelos menos desde Straub e Godard) que seria da ordem do "diagrama". A chamada, para este contexto, do termo com que traduz o "graph" de Francis Bacon na monografia que lhe dedica, permitir-nos-á mais adiante convocar por inteiro esse colossal aparelho de leitura em favor de um discernimento das semioses a-narrativas e não-ilustrativas nos planos van santianos tratados como painéis baconianos, levantando questões de intermedialidade e da eventual transgressão do tabu de irredutibilidade entre os planos nocionais, que Deleuze insiste deverem emanar directamente, como descrições classificativas de procedimentos genéticos, a partir das matérias sinaléticas artísticas diferenciadas (*como* Bacon pinta, *como* Kafka escreve, *como* Ozu ou Dreyer filmam; e que elementos emergem como signos desde esses processos-como, que *formas* mantêm como *sensação* "arrancada" essas operações em carne viva), e nunca se verem rebatidos sobre um quadro de equivalências categoriais de tipo lógico ou sistémico (proibindo a tentação de postular a fungibilidade de termos, afins mas irredutíveis, como Figural, CsO e imagem-cristal, por exemplo).

para dentro, *découpage*, e do plano para o todo de planos, *montage*, ou da incessante subdivisão do todo para a renovada reunificação de elementos, e vice-versa [C1 34]), não o porte semântico (contrabandeado segundo o senso-comum entre o intrafílmico e o extrafílmico) desses mesmos seres (*representar a realidade com a realidade*, dizia Pasolini), nem qualquer outro *esquema de significação* – nomeadamente, o narrativo, por exemplo – que não o da *especificação significativa do próprio movimento*. (Embora a tónica esteja posta aqui no movimento, e não no tempo, é sempre mediante o movimento que é *cinematicamente* veiculado, quer o primado do movimento subordinando a si o tempo, "indirectamente apresentado" – Imagem-movimento –, quer o primado do tempo subordinando a si o movimento, por mais *lento* ("slow"), excêntrico ou irracional que este tenda a tornar-se – Imagem-tempo).

b. Especificações dessa fertilidade semiótica do movimento, encontramo-las a título de exemplo (entre inúmeros outros) nas duas formas capitais da imagem-acção (por sua vez uma das especificações internas da imagem-movimento, tomada no seu esquema imanente de processamento, o esquema sensório-motor, incidindo o regime da imagem-acção sobre o segundo termo do esquema, a reacção motora): a grande forma (termo herdado de Noël Burch, cf C1 198), SAS', e a pequena forma, ASA' (C1 196-242). Notar-se-á que nunca Deleuze profere algo que se pareça, p. ex., com a designação "grande forma *narrativa*" (e seria erróneo ler esta fórmula síglica como "o herói cuja acção *A* redime e restabelece em *S'* a ordem do mundo ameaçada à partida, *S*"): por mais que tenda a ser traduzida pelo próprio Deleuze em termos de "épica" (C1 203), ou de "comportamento" (C1 214-218) ou de, entre quatro outros, o "género western" (C1 202), esta grande-forma decorre de esquemas internos de organização da imagem, e não da organização discursiva do foro da linguagem e da literatura, e a "linguagem-reacção" que Deleuze emprega na sua *summa* para "dizer" *a imagem no seu imagético* nunca se sobrepõe com a terminologia literária: mantém-se numa estranha lateralidade (lexical, sintáctica, lógico-relacional, em suma, semiótica) em relação àquela, relevando de

outros horizontes de inteligibilidade que não o da narratologia ou da história ou teoria da literatura (aqui convocados para tanto melhor serem confrontados com a sua genealogia profunda, residente alhures e "antes" da linguagem, sc., na própria semiose da realidade), nomeadamente de um horizonte muito mais primitivo, que é o do esquema da vida orgânica no quadro da filosofia de Bergson, esquema que seria anterior à sua própria arquitectação narrativ(ist)a e que estaria apresentado muito mais directamente no *medium* da imagem do que no *medium* da escrita. Igualmente não é definitório nem esclarecedor tratar, uma, SAS', como correspondente por excelência à "épica dos *Westerns*" (Ford, Hawks) e, a outra, ASA', à comédia romântica do período clássico de Hollywood (Lubitsch, Cukor), porque tal genologia amalgamadamente cinemático-literária impede de discernir como é de facto e em rigor constituído o sentido destas formas – a saber, respectivamente, enquanto regidas por aqueles signos-moventes dominantes que o seu mesmo ser-imagem de-*signa*, desenha (não como desenho de um movimento, que o imobilizasse num "momento fértil"[10], mas como movimento de um desenho... "animado"): synsigno e binómio, para SAS'; indício, para ASA'. Fiel à sua regra prima de buscar na reacção linguística uma criação filosófica conceptual respondente ao desafio semântico colocado pela mudez eloquente da imagem (ou pela sua significância "reflexionante-indeterminada", para trazer Kant ao debate), ou seja, sem transportar grelhas prévias exógenas para ler a imagem, mas fazendo, sim, brotar o dizer adequado desde os termos imagéticos próprios desta, a linguagem neo-peirceana destas noções classificatórias (que acompanham descritivamente o *modo processual* do engendramento

10. A referência ao *fruchtbarer Augenblick*, ao momento pregnante, ocorre em C1 13. Mas é toda a abordagem do cinema que só se deixa esclarecer em termos de movimento, e a partir de uma consideração filosófica fundamental deste: por isso o capítulo inaugural do díptico C1–C2 – e não apenas especificamente da *Imagem-movimento* – se designa "teses sobre o Movimento". Ou seja: quer o esquema do movimento subordine o tempo e este seja apresentado indirectamente através de uma segunda operação, a montagem (ainda obedecente a uma lógica narrativa do movimento orgânico, sensório-motor), quer o tempo comande, na sua imagem directa, os movimentos que *lhe* pertencem, é *sempre* como imagem-em-movimento que a cine-imagem deve ser *medium-especificamente* considerada, na teoria deleuziana. Não confundir nunca, entretanto, o tempo da acção (chegar ao comboio *antes* do assassino, atacar os índios *ao raiar* da aurora), o frémito cronométrico do *thriller* em cada plano ou cena (o passar do tempo), ou o tempo repousado de todo um troço de mundo a que se assistiu, quando o longo hausto do espectador coincide com o do filme, e que se completa no planalto temporal do epílogo resplandecente, fechando em "the end" (o perfazer do tempo) – Imagem-movimento –, com a experiência *temporal* do tempo – Imagem-tempo.

e constituição da imagem), e não conceptuais (subordinando o sentido da sensação à categoria "acusatória", "declarativa", que soberanamente o usurpa, ao subsumi-lo), procura colher o experiencial fílmico: a título de exemplo, é o synsigno ("conjunto de qualidades-potências actualizadas num meio, estado de coisas ou espaço-tempo determinados" – C1 198) que, num cinema como o de David Lean (para sair do quadro referencial deleuziano), torna monumental a escala da própria imagem (e da película, e do ecrã) dos meios naturais ou históricos cuja grandeza monumental aquela projecta, uma monumentalidade da apresentação exponenciando a outra, a do apresentado, o deserto sem fim num infinito de ecrã (cf. C1 206). É nesse sentido que se diz, em linguagem corrente, que a paisagem de Lean é um dos personagens principais da sua épica, mas torna-se decisivo desambiguar o rosto (humano ou objectual) mostrador de qualidades puras (primaridade) numa imagem-afecção, e este "rosto da paisagem" que as actualiza (secundaridade) numa imagem-acção. A relação entre as duas leituras *não* é, precisamente, metafórica.

c. A relação privilegiada entre um tipo de discurso particular – o filosófico – e a imagem fílmica, merece aqui um esclarecimento específico.

Pese a dissensão constante de Deleuze frente à fenomenologia, deve registar-se um notável paralelismo com Merleau-Ponty a respeito da surpreendente compaginação do cinema e da filosofia quanto a um mesmo estado da problemática decisiva posta em jogo historicamente por cada uma dessas duas instâncias da criação de sentido, devido, afinal, a um efeito de *Zeitgeist*. Deleuze:

> Não há modelos que sejam próprios de uma disciplina ou de um saber. O que me interessa são as ressonâncias, cada domínio tendo os seus ritmos, a sua história [...]. Uma arte pode ter o primado, e lançar uma mutação que outras retomarão, sob a condição de que seja com os seus meios próprios. Por exemplo, a filosofia operou a dado momento uma mutação das relações movimento–tempo; talvez o cinema faça a mesma coisa, mas num outro contexto, seguindo uma outra história. Então

> os acontecimentos decisivos das duas histórias entram em ressonância, apesar de não se parecerem de todo um com o outro. [...] Entre os diferentes tipos de imagens estéticas, as funções científicas, os conceitos filosóficos, há correntes de troca mútua, independentemente de todo o primado em geral (Deleuze, p. 91, tr. nss.).

Afinidades electivas internas e epocais que muito facilitam, pois, a *retoma do trabalho de sentido da visibilidade* no e pelo *trabalho de sentido da dizibilidade* – mais do que o acto sumário de "dizer a imagem" ou, pior, revelar verbalmente que história ela conta e nasceu para contar (fazendo do imagético função ventríloqua do narrativo, e ilustração de um prévio). Na *ressonância*, por oposição à nitidez de uma *tradução* (por equivalência entre sistemas sígnicos), prevalece essa reverberação difusa do incorrespondente, ou uma espécie de *correspondência de incorrespondentes*. O cinema não filosofa a filosofia, a filosofia não filosofa (nem cinematiza) o cinema – encontram-se, não um com o outro, mas numa ressonância comum, e a esta o cinema só vem, fazendo cinema (e abdicando de traduzir filosofia em cinema para que esta possa ressoar nele), a filosofia, fazendo filosofia (e abdicando de traduzir o cinema em filosofia, para que aquele possa ressoar nela)[11].

Exemplo do primeiro: a retoma sincrética do *pari* de Pascal, do jansenismo, e da escolha da escolha kierkegaardiana, na revisitação por Rohmer do *Conto de Inverno* (e de todo o seu shakespeareanismo: a subtil indeterminação entre sobrenaturalidade, encantamento e maravilhosa maquinação humana dos sentimentos): o momento filosófico deste filme *é* o seu momento cinematográfico como tal: a evidência em imagem de uma vida de cabeleireira que *é* Pascal, o teatro, a teologia da graça, e a "escolha da escolha" na insistência suburbana nos percursos de autocarro – Félicie, a actriz-Félicie toda trabalhada a palavrimagem rohmeriana, é a incarnação da filosofia,

11. O "duplo escolho" a evitar pela crítica de cinema (tomada na sua acepção lata de compleição teorético-filosófica, não como ofício jornalístico-cultural) é assim enunciado por Deleuze: "é preciso evitar descrever simplesmente os filmes, mas também aplicar-lhes conceitos vindos de fora. A tarefa da crítica é a de formar conceitos, os quais não são evidentemente 'dados' no filme, e que porém só ao cinema convêm [...] Conceitos próprios ao cinema, mas que apenas podem ser formados filosoficamente. Não são noções técnicas (travelling, raccord, falso raccord, profundidade de campo, etc.), mas a técnica não é nada, se não servir a fins que ela pressupõe mas não explica" (ps. 82-3).

daí ser frequentemente tão antipática a uma certa crítica incompreensiva; a vida trivial quotidiana é a incarnação da filosofia, daí o filme (a grande e suprema obra-prima e pináculo de todo o Rohmer) ser tão frequentemente mal-amado como suposto desequilíbrio autoral momentâneo.

Exemplo da segunda: a filosofia do cinema de Deleuze é a retoma do problema da imagem, da apresentação do tempo em imagem, do mistério ontológico do tempo, e do "*meaning of meaning*" nas variadas figuras bergsonianas da imagem-movimento que permitem repensar e reconfigurar a semiótica de Peirce, pensando o que há de pensável nos regimes de imagens do cinema em articulação com o que há de pensável nesta constelação de problemáticas filosóficas herdadas: filosofar o cinema *é* filosofar a filosofia, e só uma faz a outra e reciprocamente. A questão não é a da eleição de uma actividade face ao seu objecto, mas a do nível de pensamento a que essa actividade e esse objecto querem poder situar-se: o nível ao qual tal pensabilidade já se encontra nesse objecto – Peirce e Bergson *imanam* no cinema –, e a ontologia desse objecto já inquieta o âmago daquela pensatividade: como é que só a imagem cinematográfica pode apresentar o tempo como tal, por exemplo; ou, noutro exemplo, a que reconsideração radical da ontologia nos obriga a propriedade, desvelada pelo cinema, da reprodutibilidade constitutiva da realidade enquanto tal, nomeadamente quando um filme como *Solaris* (Tarkovsky, 1972) executa uma auto-reflexividade sobre a natureza "realizativa" da imagem espectral cinematográfica que é ao mesmo tempo uma reflexão sobre a reprodutibilidade material da carne e do espírito, e uma meta-reflexão sobre a inquietante paridade das duas ontologias, a do planeta "Luz" e a do mundo diegético cinematográfico como "o da minha imortalidade", dizia Cavell – tal como surge no profundo estudo de Christine Reeh (2016) sobre *Solaris* e Heidegger.

E Merleau-Ponty:

> Esta psicologia [a *Gestaltpsychologie*] e as filosofias contemporâneas têm por caracter comum apresentar-nos [...] a consciência lançada para dentro do mundo. [...] Uma boa parte da filosofia fenomenológica [...] con-

> siste em [...] fazer *ver* o liame do sujeito e do mundo [...], em vez de o *explicar*. [...] Ora, o cinema é particularmente apto para fazer aparecer a união do [...] espírito e do mundo e a expressão de um no seio do outro. [...] Se, enfim, nos perguntamos por que é que esta filosofia se desenvolveu justamente na era do cinema, não devemos evidentemente dizer que o cinema vem dela [...] Mas também não devemos dizer que esta filosofia vem do cinema. [...] Se, portanto, a filosofia e o cinema estão de acordo, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa visão do mundo que é a de uma geração. (Merleau-Ponty: 1996, ps. 74-5)

Ponty permite-nos complementar, para efeitos de uma filosofia do cinema, o desejável regime de uma escrita síntona: dar a ver a imagem (que já é ela mesma um dar-se a ver), refazer o trajecto do seu sentido sobre os seus próprios passos, e não intervir explicativamente de fora. Propriedade do dizer discursivo, e mormente da descrição fenomenológica como ekfrasis à segunda potência: fazer ver o que se está a ver, dar a ver o que se está a dar a ver. Longe de uma redundância, trata-se de um diferencial – o avançar de um discernimento da imagem no seio da imagem, não o arrumo da sua confirmação "retrovertida".

d. A tese deleuziana da relação entre regime de imagem (plasmação interna de um *continuum* em movimento) e narratividade (recomposição externa de um processo por articulação de unidades-pontos de imobilidade), pode então sumariar-se da seguinte forma, rente ao texto original:

   d-a. não há "um código ou uma determinação linguageira subjacente de onde a narrativa decorresse [ou aparecesse] *na imagem*" (C2 40, subl. nss.). "Jamais a narração é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta: é uma consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis nelas mesmas, tal como elas se definem para si mesmas" (*ibidem*). Ou seja: o narrativo nem pré-existe (como concepção, como guião, como "estrutura mítica" do inconsciente psíquico ou do linguístico) à cine-imagem, nem

transparece nesta como num seu veículo ilustrativo – não se encontra *antes* nem *durante*, mas *depois*. E, mesmo assim, só se encontra como "consequência" (implicando um acto espectatorial-crítico de "reacção" hermenêutica, como já vimos), não na medida de uma narratividade pura que começasse (no seu meio linguageiro próprio) consigo mesma, mas na medida de uma *narratividade decorrente* modificada, cuja origem seja porém enfaticamente a-narrativa: é o que as insistências do autor no carácter *sensível* (por oposição a mental, narrativo), *em si*, e *para si* (e não facilmente transmissível, traduzível) das imagens, procura salvaguardar.

d-b. Aquilo que, na semiologia da imagem, a organiza de tal modo que uma narratividade lhe possa vir a corresponder, é o esquema sensório-motor (e ainda haveria que distinguir entre uma narratividade *fraca*, consentânea com a cepa a-narrativa do imagético puro, e o abuso de narrativizar sem peias uma obra fílmica, por mais que uma narrativa pareça sobrepor-se-lhe e equivaler-lhe – mas sendo na *paralaxe* entre essas duas camadas sobrepostas que o verdadeiro sentido do filme *qua* imagem tanto mais, então, se nos escaparia, e do filme teríamos tudo, excepto a sua essência). O esquema sensório-motor corresponde à vida de um organismo biológico num habitat (cuja expressão mais simples poderia ser a da membrana do protozoário que recebe o movimento do mundo na sua face perceptiva e, num lapso de tempo intervalar mínimo, lhe reage por nexo motor adequado, reenviando movimento para o mundo através da face-acção), e está a determinar a composição orgânica geral desse regime de imagens (o regime da imagem-movimento ou imagem orgânica, correpondente a um corpo organizado, um corpo *com* órgãos): "a narração dita clássica decorre directamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-acção, segundo as leis de um esquema sensório-motor" (*ibidem*). Assim, "O movimento recebe a sua regra de um esquema sensório-

-motor (...) a narração é uma consequência muito indirecta que decorre do movimento e do tempo, e não o inverso" (p. 84).

Escalonando: esquema>movimento>narrativa. Se a esta luz discutirmos a "experiência crucial" proposta pelo guião, poderíamos dirimir o problema deste famoso "híbrido ontológico" entre imagem e palavra sustentando contra-intuitivamente que também ele é escrito *a partir da imagem* – mas não como tradução entre sistemas semióticos comensuráveis, intercorrespondentes: pelo contrário, ele sobrevém por uma *reacção posterior* ao regime de imagem originariamente instituído pelo *Kunstwollen* cinemático puro do realizador, do qual ele se faz o guião, e não ao qual ele, como edifício linguageiro, comandasse. (A palavra escrita jamais *antecede* o cinemático: mesmo quando o filme parte do guião que parte da adaptação que parte da novela base – todas as etapas nas mãos de especialistas da respectiva arte da escrita em cada caso, capazes de assim a robustecerem no respectivo "contributo criativo" para o "produto intermedial colectivo" *filme* –, ou bem que o guião inflecte e inverte essa linhagem, imaginificando-se a partir do "filme a haver" como o cantar d'amigo na noite escrito, ou bem que o filme se inaugura magnificamente no hiato entre o guião e ele próprio, na rasura criativa de semelhante *guia* literário, tornado mera sugestividade ou já declaradamente suprimido: o refazer febril de guiões durante as rodagens, até ao esfrangalhamento irreconhecível da versão inicial, é mesmo uma das histórias mais repetidas da poética do plateau. Mas, por outro lado, a palavra escrita também jamais *sucede* ao cinemático, se tomar a feição reducionista da identificação do filme com a sua "narrativa": pois que a narrativa com que procuramos contar as imagens nunca igualaria uma (quase-)narrativa que, por hipótese, as imagens gerassem nelas mesmas (e não que, prévia, *contassem*, ou que *contivessem*, como reverberação verbal separada); quer dizer: uma narrativa produzida pelo seu *medium* próprio, a linguagem, é diversa da "para--narrativa" produzida pelo *medium* da imagem: não contada por esta nem nela contida, mas aquela que ela leva a herme-

nêutica equivocada a produzir para tentar dizer a imagem, "o que vai na" imagem. A questão de que tipologia do enunciar melhor convém ao filme, agudiza-se, pois, cada vez mais, e sem resposta ainda: por que escrevemos e o que escrevemos "em reacção" a um filme? O que pretendemos realmente, ao nos sentirmos compelidos a – e tolhidos diante de – "interpretar" *Elephant*? Deveremos enunciar a sua "para--narrativa", na acepção que acabámos de cunhar? Deveremos, em vez disso, explicitar os seus signos-movimento e mudar de horizonte de inteligibilidade? Deveremos prosseguir esta segunda exegese numa desabusada e afoita filosofia do cinema mobilizada em direcção a um filme, *este* filme?...).

d-c. Que o cinema começa *como*, e *desde*, a pungência de uma sensação, a obsessão de uma imagem embrionária autoral, uma significância em suspenso, inapreensíveis; destinadas a serem, todavia, apreendidas precisamente por imagens, imagens sígnicas que sejam imagens-sensação[12] – apreendidas cinematograficamente no filme d'"isso" –; as quais por seu turno ainda se prestassem a uma ulterior apropriação, pelo mais capaz e o mais incapaz dos meios de "dizer o indizível" (o paradoxo da *linguagem*, essa tardia ave de Minerva, respondendo assim ao paradoxo originário do *sentido* como fugacidade irremediável, e ao paradoxo da intensificação artística deste até à agonia): esse percurso genético, podemos rastreá-lo exemplarmente no testemunho de inúmeros cineastas maiores, desde David Lynch a Ingmar Bergman e a Hitchcock. Trata-se sempre de reconhecer e restituir o movimento instaurador de uma "produtividade" de "signi-

12. Poderíamos acenar aqui (sem formalmente nos determos a referenciar as fontes) desde logo para uma variante deste compacto de significação/sensação no que concerne ao cinema, que é a concepção de *logopatia* e de *conceito-imagem* em Julio Cabrera. Por sua vez, este convizinha toda uma genealogia onde podemos encontrar desde a ideia estética kantiana à compreensão do símbolo como significado vivido e "ligado" (Mircea Eliade, Paul Ricoeur), desde as filosofias da vida e da *Erlebnis* à ontologia fenomenológica merleau-pontyana de um sentido incarnado (mas já oriunda da meditação proustiana, citada no último capítulo de *Le visible et l'invisible*, acerca do "sentido do amor" contido na *petite phrase musicale* e desta rigorosamente inseparável), sem esquecer a analítica existencial heideggeriana das modalidades *ontologicamente afectivas-tonais* de um acesso pré-cognitivo do *Dasein* ao mundo e ao sentido.

ficância" anterior ao signo (linguístico): essa "infinidade significante" acede à "produção de sentido interior ao sentido".[13]

Escutemos Bergman:

> Frequentemente tudo começa com muito vagos e indefinidos movimentos fetais... não é mais do que impressões breves, velozes como um segundo [...] mais um estado mental do que uma história, mas ainda assim fluindo com associações e imagens frutuosas... desde o início que esta existência amibóide luta por uma forma. Se se vem a verificar que esta massa meio-acabada tem bastante robustez para ser transformada num filme, eu decido materializá-lo e começa então a escrita do argumento [...]. Portanto decidi fazer um filme e a tarefa difícil e complicada começa agora: transferir ritmos, modos, tensões, sequências, tonalidades musicais e cheiros para palavras e frases [...]. É difícil, para não dizer impossível[14].

Hitchcock confirma-o, segundo Slavoj Žižek (mas também por palavras próprias). Após escrutinar exemplos como (entre outros) o do motivo obsessivamente repetido da mão estendida para quem se despenha, e que o/a resgata ou não[15] (diríamos: o *suspense* como metáfora *in præsentia*, quase um novo *cameo* do mestre por interposto motivo filmográfico), discorre Žižek:

13. As expressões pertencem à semanálise de Julia Kristeva, que conduziria, sob a superfície dos discursos e textualidades estabelecidos, como que uma psicanálise da sua génese pré-sígnica: a semanálise não se situaria no nível do significado manifesto, mas no da prática significante como produção de significância, "por definição, *heterogénea a qualquer representável*", como enfatizam Ducrot e Todorov no artigo "Semiótica" do seu *Dicionário das Ciências da Linguagem* (DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dicionário das Ciências da Linguagem*, (tr. port.), Lisboa, D. Quixote, 1978, ps. 426-7). Interessa-nos aqui evidenciar esta insistência, oriunda de vários quadrantes disciplinares, na dimensão genesíaca inapreensível do sentido, operando por modalidades e desde "camadas de sensação" ("*layers of feeling*", diz Francis Bacon na *sua própria* articulação "lógica" da sensação) muito anteriores a uma marcação sígnica determinada: inapropriáveis por e elusivas a toda a comodidade estabilizada da identificação linguística, textual, narrativa, representacional, desse estranho fenómeno anterior a si próprio, no intervalo e na incoincidência de si próprio, o *sentido*. Estariam nessa sintonia também as imagens-borrões de Bergman ou os gestos-imagéticos obsessionais de Hitchcock; ou os de Buñuel; ou os da *escrita* de Kafka, segundo o mesmo Deleuze e Guattari, esses motivos não-temáticos onde a inquietação kafkiana de um sentido inapreensível e todavia intratavelmente literal vem à tona.
14. Cit. in STEENE, Birgitta, "Bergman's *Persona* through a Native Mindscape", in MICHAEL, Lloyd, (ed.), *Ingmar Bergman's* Persona, Cambridge, Cambridge U.P., 2000, ps. 29-30, tr. nss..
15. Os filmes são *Saboteur* (1942), *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *To Catch a Thief* (1955).

> Assim os *sinthomas* de Hitchcock não são meros padrões formais, condensando já um certo investimento libidinal. [...] Hitchcock não partia do argumento para a sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (geralmente visuais) que assombravam a sua imaginação [...]; depois, construía uma narrativa que servia como pretexto para o uso destes" (Žižek, 2008, ps. 161-165)

Dois reparos, porém: primeiro, o poder desmesurado de tais *sinthomas* inviabiliza que a imagem-relação hitchcockiana, encontrando-se já demasiado contaminada e polarizada por tais assombrações (que são, nela, o elemento *páthico* que envolve *cognitivamente* o espectador no acto decifratório triangular da própria imagem-relação – neste caso, à escala de uma leitura gnóstica da Queda[16]), se pudesse reduzir ao fio narrativo, ao qual a relação, levada ao limite de impossibilidade, sistematicamente excede e desafia (a impossibilidade de Scottie pendurado – e, com ele, o inteiro filme, segundo a consabida observação de Robin Wood (1989, p. 111) acerca de *Vertigo* (1958) – de um algeroz num saguão, do qual não há salvação *narrativa* possível, é um exemplo; e, quando o sorriso sardónico do realizador observa, a propósito dessa constante dos *faux raccords* – tão convincentes, que indetectáveis – no seu cinema, tratar-se de "montagem *jesuítica*", está deliberadamente a implicar o estrito contrário de um "salto de fé": a *Vertigem* é ontológica, e "suspense" não modaliza a acção, mas a relação, e quer dizer que o ser assenta no vazio).

Segundo, cabe lembrar a observação de Béla Tarr acerca do papel da narrativa num cinema-tempo: tal como em '*A queda de Ícaro*' (Bruegel, 1565), em que o tema narrativo do título surge todavia apenas nos confins da tela, que se ocupa de pintar um mundo (de cores e formas) e relega a mitologia referenciada para uma peça, entre outras, do todo composicional (o qual não se destina a ilustrar esse tema, a 'pintá-*lo*') – do mesmo modo, um filme *inclui* uma história, não a *conta*, não *serve*

16. Para o apuramento de uma leitura integral e sistemática do cinema-Hitchcock, regida por esse paradigma, veja-se DOUCHET, Jean, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999

para a contar, e o seu sentido não é igual ao sentido da história que ele possa *conter* – não *contar*. Leve rectificação, assim, à tese deleuziana da ausência total de discursividade/verbalidade no filme entendido como regime de imagem: também não é impossível que essa regência da imagem possa comportar, a título de seu estrito componente subsidiário, um arco narrativo: este não dita, é certo, nada da imagem – a imagem lida, porém, com ele. A sua forma da remissão (para o "acontecimento real" tornado guião) consiste em declarar não haver nenhuma, e manter até ao fim esse paralelismo referencial em paralaxe. Claro que "Columbine" é um embrião narrativo implantado em *Elephant*-enquanto-imagem: mas o primeiro modo de a imagem lidar com tal vector narrativo é neutralizá-lo, ignorá-lo, esbanjar imagem lenta irrelevante que renuncia a "contá-lo", que faz dizer outra coisa – e é no seio desse intrigante conluio da imagem a-narrativa, feita de uma espessura outra que a dos "dramáticos acontecimentos", que o estrato narrativo vem ser decantado, e ser absorvido pelo fílmico. Como adiante veremos, essa ligeira correcção encontra-se já no próprio Deleuze: "Mas, o que é muito mais importante, ela dá à narração um novo valor, pois que a abstrai de toda a acção sucessiva, na medida em que substitui uma verdadeira imagem-tempo à imagem-movimento." (C2 133).

d-d. Para o especioso bergsonismo cinematograficamente confirmado e demonstrado de Deleuze, a precedência da estrutura primordial de sentido como *esquema sensório-motor*, semiótico, e não como *narrativa*, linguística, recua mais fundo ainda do que o plano sobre o qual se trava essa disputa, o da imagem cinematográfica (por si só já vitorioso na competição interartística entre os modos de apresentação ontologicamente mais ostensivos do processo da realidade – que é movimento, tempo, luz e imagem –, propriedades exclusivas da cine-imagem que nenhuma "lógica da sensação" pictórica e nenhuma "literatura menor" poderiam emular): é a realidade ela mesma que ocorre – ou que *se significa*, semioticamente –, não como *langue* nem como narrativa, mas como esquema sensório-motor ou como "sistema da

imagem-movimento" (Bergson, Deleuze); ou, em termos mais definitivos, como semiose peirceana, que nem é um processo real-objectivo dado como tal a uma representação que o apreenda nessa qualidade ("realismo"), nem uma doação subjectiva de sentido ao mundo através da sobre-impressão de "formas simbólicas" pela representação ("idealismo"), mas, precisamente, uma conjugação indissociável, porque circular, dos dois pólos.

São dois gestos teóricos distintos mas complementares: reencontrar na semiose da realidade a mesma arquitectura que na semiose fílmica – e fazer de uma a continuação ininterrupta e homogénea da outra, coalescendo num monismo deleuziano da imanência cujo primeiro patrono é Espinoza e cujos pilares tutelares são, justamente, os dois grandes convocados da cinefilosofia deste autor: Peirce e Bergson, mestres monistas.

Mas tudo passando – iluminativamente – por uma releitura de Pasolini. Sem mergulhar na árdua pormenorística desta temática no cineasta-ensaísta italiano, a intervenção de resgatamento semiótico da "língua oral da realidade" efectuado por Deleuze contra a miragem linguística que ainda tolhe Pasolini, consiste em recusar a essa "langue" um carácter linguageiro, de linguagem: ela seria semiótica.[17] Isto quanto à primeira operação: o mundo é movimento, que é significação, e é com esse mundo que a cine-imagem lida (encontrando a sua significação no seu movimento), ambas as instâncias dispensando a exportação retroactiva sobre elas de um paradigma linguístico do sentido. Quanto à segunda, o monismo fecha-se sobre si próprio quando basta confirmar que movimento sémico no mundo real e movimento sémico na cineimagem são os mesmos... no plano do direito. Quer dizer, se um filme, cada filme, representa a realidade, no plano *de facto* (seja por mimese analógica, seja por iconicidade peirceana-baziniana "realista ontológica" fundada na continuidade material-causal entre objecto, luz

17. "En vérité, cette langue de la réalité n'est pas du tout un langage. C'est le système de l'image-mouvement" (C2 43, deixando por uma vez soar a língua francesa, sem tradução).

e impressão da película), *de jure* o cinema em qualquer filme é o cinema originário que toda a realidade ela mesma é (*ibidem*, nota 8). Assim, "o cinema representa a realidade através da realidade [...] e eu permaneço sempre no quadro da realidade", diz Pasolini.

A secundarização da linguagem articulada (aliada dos modelos articulatórios do falso movimento, do falso tempo, do falso sentido – ou, bergsonianamente, dos graus de realidade mais baixos, os orgânicos, a que se oporiam os cristalinos, os "sem Órgãos"[18]) é obtida por Deleuze, portanto, de duas maneiras: primeiro, o linguístico-narrativo não é o modelo estrutural da realidade nem das representações da realidade (nomeadamente as das "imagens" artísticas nos vários domínios); segundo, o linguístico-narrativo não "diz" a realidade, como um nível de representação distinto de um nível do representado, porque a realidade é monista, e o seu mostrar-se em imagem é simultaneamente um significar-se (semiótico) e uma "percepção em si", um estar-manifesto (a que a "nossa" percepção pode assistir ou não). Assim, todo este nosso penoso asseguramento – primeiro, de que a estrutura da imagem é sensório-motora, e não narrativa; em seguida, de que também a estrutura da realidade obedece ao mesmo critério –, consuma-se num asseguramente ainda mais primitivo, o de que a imagem é real e a realidade é imagem: não é preciso, pois, fazer aqueles dois esforços demonstrativos em separado, eles coalescem. Sem podermos aqui levar mais longe a menção a esta *vexata quæstio* bergsoniana-deleuziana, resumamos quanto aos três autores as grandes coordenadas deste monismo que retira, à imagem, tanto o seu carácter narrativo e linguístico como o

18. São os "dois regimes" de imagem (mas *imagem* que em Bergson é sinónimo de *realidade*, pois que esta consiste em imagens), expressamente assim designados: "regime orgânico" e "regime cristalino" (p. 94). Francis Bacon fornece um símile consubstancial a esta tese (interpretanto-o aqui, da nossa parte, em inusitada e provocadora clave heideggeriana, para por uma vez obviarmos à omnisciência deleuziana): a pintura representacionista seria ilustrativa-narrativa, quer dizer, reproduziria um já-dado inquestionado, "identificado", do qual ela fosse a ilustração ("bem-conhecido A, mostro que A é A: c'est une pipe"), substituindo nisso o espanto ontológico-existencial do Facto "pungente", "impossível", pela submissão da figura pintada à "inautenticidade ôntica" de uma sua "narrativa bio-gráfica" que lhe "esquece" o Ser – e nisso fazendo também, da pintura, homologamente, uma representação-de, separada, e não a própria apresentação-em-sensação viva e *punch in the stomach*. A pintura ilustrativa-narrativa é orgânica, o Figural baconiano é um CsO; a primeira corresponde à imagem-movimento (ainda aproximável, mesmo se por equívoco, da narratividade), a segunda, à imagem-tempo. Trataremos, adiante, *Elephant* também como uma pintura de Bacon.

seu carácter representacionista: se Pasolini "permanece sempre no quadro da realidade" (ao usar, na imagem, elementos dela – e não signos dela, nem sequer "elementos que são signos", no compromisso jakobsoniano[19]); se, como vimos, Peirce entende a realidade como semiose ela própria, e não objecto de semiose nossa (pelo que a "nossa" não destrói o monismo desse único processo ininterrupto); do mesmo modo, quanto a Bergson, podemos ler: "[em *Matéria e Memória*] ele não coloca mais o movimento do lado da duração, mas por um lado põe uma identidade absoluta entre movimento, matéria e imagem, por outro lado descobre um Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração (a matéria sendo apenas o nível mais baixo)" (p. 69). Em Deleuze, este avatar do monismo substancial espinozista e seus infinitos modos de o ser irá tomar as feições do plano de imanência.

d-e. O passo citado permite apurar e bifurcar dois resultados, tanto relativamente à improcedência do complexo solidário de malentendidos (tudo o que devemos escrupulosamente evitar ao tratarmos de *Elephant*) – o cinema como "linguagem" artística, a sua análise por instrumentos semiológicos, o entendimento do filme como narrativa, o primado do guião; como no que toca à delicadeza de um discurso que lhe "reaja" linguisticamente. O primeiro resultado, é que a linguagem – fraccionada, atómica, e mecanicamente articulada – fica a dois, não a um, muro epistemológico e ontológico de distância do seu alvo: nem o continuum imagem, nem o continuum realidade, são narrativizáveis – e muito menos o será o continuum monista realidade–imagem. O

19. O passo crucial é o seguinte: "Expressando-me através da língua do cinema – que outra coisa não é, repito, senão o momento escrito da língua da realidade –; permaneço sempre no âmbito da realidade: não interrompo a sua continuidade através da adopção deo sistema simbólico e arbitrário que é o sistema dos lin-signos. Este, de facto, para "reproduzir a realidade através da sua evocação", tem forçosamente que interrompê-la" (PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo Hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 187). As três teses fundamentais do autor convergem nesta frase: a transição de língua oral a língua escrita, a manutenção do modelo (modificado) da linguagem – tanto para o cinema como para a realidade –, o continuismo ontológico coisa–imagem. Reversibilizando a relação (como consequência lícita e obrigatória desse continuismo), a realidade é cinema: "Este cinema em estado de natureza que é a realidade, é efectivamente uma linguagem [...] O cinema é, portanto, como noção primordial e arquétipa, um plano-sequência contínuo e infinito" (*ibidem*, ps. 186-7). A realidade é imediatamente significação, a realidade é imediatamente imagem, a imagem é imediatamente significação, a imagem é imediatamente realidade, a significação é imediatamente realidade e é imediatamente imagem. Mesmo quando tudo não passa de um mau filme (Godard, modificado).

segundo resultado, é que num monismo multi-nível há ainda a considerar um fundo de realidade – a sua temporalidade – ainda menos narrativizável do que outro. Examinemos com mais detalhe:

Por um lado, e como vimos, não só a cine-imagem *significa em movimento* ("cineticamente"), e, pois, impartivelmente, e a realidade também; mas, sendo ambas a mesma coisa "em identidade absoluta" ("*de jure*", matiza porém Deleuze no passo citado em C2), o modo como significam foi pela primeira vez cunhado por Bergson recorrendo a termos que hoje reconhecemos como de estirpe tipicamente cinemática, por serem justamente os que mais tarde Deleuze empregaria para este novo domínio (e, pasmemos, como é possível haver-se conceptualizado, em pleno séc. XIX, antes da evidência martirológica da Falconetti e antes do setentrionalismo e Bergman, algo como uma "imagem-afecção", e pensar a realidade como imagem e a imagem como cinema?!..., ou uma imagem-acção, sem ter visto a sua quintessência nos *car chase movies*, no duelo dos *Westerns*?): para Bergson, e desconhecendo ainda o cinema, é, pois, a realidade ela própria que procede por "imagem-movimento, com as suas três formas principais – imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-acção" (p. 68).

Por outro lado, mesmo a imagem-movimento não detém a exclusividade nem a prioridade, naquilo que teremos que considerar como um monismo a vários níveis. Quer dizer; se o esquema-sensório motor (arco percepção – acção) inerva semioticamente realidade, imagem e realidade-imagem, ainda assim (e sem "interrupção" pasoliniana do lin-sistema) esse esquema é aparentável ao esquema narrativo (o qual, na melhor das hipóteses, consegue "dizer" aquele, na pior, se considera ser o mesmo esquema, e, na péssima, se toma pela verdadeira matriz). Ora, a matéria e a imagem bem podem ser realidade, mas não são a realidade: a realidade é que as é a elas, mas a partir do que na realidade é o *sanctus sanctorum*: o Tempo. O ser da realidade é o ser temporal – ontologia é temporalidade. E, se o esquema do tempo não é um esquema (sensório-motor), mas um cristal ("a imagem onde o que

vemos é o tempo", na fórmula mil vezes repetida de Deleuze), então, e agora decisivamente, a linguagem está ainda mais longe destes novos signos (crono-signos, opsignos, noo-signos, etc.) do que estava do indício ou do synsigno da I-M), deste segundo surto semiótico totalmente remoto. E os filmes da imagem-tempo (I-T) não poderão de todo ser, nem sequer por equívoco, nem "ditos" nem "contados". A sua equivalência em termos narratológicos (se houvesse tal equivalência, e, com Deleuze, defendemos a tese de que radicalmente não é o caso), ela seria a anti-narrativa – ou, nos melhores e mais significativos casos, uma a-narrativa (diferença entre duas funções do negativo; a função contraditória e função neântica: nada da ordem do narrativo).

d-f. Assim, *Elephant*, como cinema, não é, repetindo o cliché, uma *linguagem autoral expressiva de formas visuais criadas por* Gus Van Sant; ele não é um repositório de enunciados (acerca do *bullying*, da causa-efeito sociológica, ou psicológica, da idade do armário, do *serial killing* liceal estado-unidense, essa série de séries), e não é um *statement* acerca da nova doçura que separa a aquisição de armas no lar americano da barbárie hitleriana, um mote que já vinha da suavidade requintada com que Brandon (John Dall) dirime o legado do *Zarathustra* do Nietzsche-digest que recebe no *college*, em *Rope* [Hitchcock, 1948]; o filme não "obedece" a um guião escrito pelo acontecimento. E a ironia da fórmula de desresponsabilização "toda a semelhança deste filme com pessoas ou eventos reais é pura coincidência", convocada canonicamente por Van Sant, funciona a segundo grau: o próprio gesto de assim remeter por denegação para essa mesma semelhança deliberada e flagrante, esconde que essa simulação denegadora não é uma: efectivamente, em sentido enfático, *Elephant* só aparenta seguir o guião de *Columbine* para melhor reivindicar a sua incomensurável diferença em relação a esse e a todo o guião: o que *guia* aqueles passos, aqueles planos, a *rota* daquela câmara, aquela significação que só aquele modo de fazer-imagem institui, não é um *guião*, não é um *roteiro*, não é um *script*, um "*está escrito*" – é o Tempo. E Chronos devora e destroça toda a or-

> dem, toda a lápide, todo o traço. *Elephant*, desde o título, não conta a história de como todos se dirigiam sem saber para a morte, de como nos tornamos assassinos, nem conta uma outra história que não víssemos diante de nós como um elefante na sala. O elefante não-narrativo esconde-se no *como* fílmico, não no *que* programático.

Quanto muito, a história narrativa está lá como um elemento da montagem de significações, na acepção acima referida de Béla Tarr. Mas *Elephant* também já não corresponde à significação de um organismo em situação, de um acontecimento enquanto movimento. Como, então, apreender – e "dizer" – um sentido que já não corresponde ao de um sujeito que se move ao longo do tempo de que esse sujeito dispõe e que esse movimento demora (i.e., nem o sujeito de um esquema sensório-motor do movimento, nem muito menos o sujeito de uma narrativa), mas sim ao tempo dentro do qual e segundo o qual o sujeito é e o movimento acontece?

É a kantianização (mas não transcendental: imanente) que permite "revolucionar copernicanamente" o movimento e o tempo, o sujeito e o tempo, e o sentido e o tempo. Três citações resumem, respectivamente, esse encaixe:

1. "é essa inversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo" (C2 34). 2. "Reduziu-se frequentemente o bergsonismo à ideia seguinte: a duração seria subjectiva, e constituiria a nossa vida interior. E sem dúvida que Bergson teria que se exprimir assim, pelo menos no início: Mas ele dirá cada vez mais uma coisa completamente diferente: a única subjectividade, é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido na sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, e não o inverso. [...] O tempo não é interior em nós, ele é justamente o contrário, a interioridade dentro da qual nós somos, nos movemos, vivemos e mudamos. Bergson está muito mais próximo de Kant do que ele próprio acreditava: Kant definia o tempo como forma de interioridade, no sentido em que nós somos interiores ao tempo (apenas que Bergson considera esta forma de modo totalmente diferente de Kant)" (C2 110). 3. "A narração, no cinema [...], é uma consequência muito

> indirecta que decorre do movimento e do tempo, e não o inverso. O cinema contará sempre o que os movimentos e os tempos o fazem contar. Se o movimento recebe a sua regra de um esquema sensório-motor, quer dizer, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Pelo contrário, se o esquema sensório-motor desaba, em favor de movimentos não orientados, descoordenados, serão outras formas, devires, mais do que histórias..." (ps. 84-5).

Na primeira citação, encontramos o anti-aristotelismo próprio das ontologias processualistas: a definição aristotélica do tempo (como "medida do movimento segundo o antes e o depois", segundo a "cronologia" – a que Deleuze opõe na citação seguinte o "tempo não-cronológico", como Chronos a Cronos) é uma definição inessencial, que corresponde a uma apresentação indirecta, subordinativa do tempo ao movimento e segundo o movimento. Ora, deverá ser antes o tempo a poder constituir-se no acto de perspectivação por cujo prisma se apresenta então o movimento: e seria preciso esperar pelo cinema para haver, *disso*, pela primeira vez *uma imagem*. A segunda citação deixa-se ilustrar por (entre tantos outros possíveis...) um certo plano de Antonioni em *The Passenger* (1976): quando David Locke e a Rapariga conversam numa esplanada e a câmara espreguiça o olhar em redor, vogando pela tarde que se escoa e acompanhando com todo o vagar, em baloiço, os automóveis que passam na estrada – aqueles personagens estão entregues ao imenso espaço de tempo que a imagem instala *em vez de a eles*, eles estão no tempo do mundo, morno como uma brisa, pertencem a uma imagem totalmente regida pelo tempo e "marinada" pelo tempo, e não organizada pelas percepções, acções, afecções ou movimentos de sujeitos que escandissem a cronometria de todas essas operações: é o *plano antonioniano* quintessencial (e é o próprio plano "a-subjectivo" que olha: não a câmara, o olho, o para-sujeito). A terceira citação, por fim, extrai as consequências semânticas desta subordinação de movimento e subjectividade a um tempo incoordenável: se uma "história" se pode ainda desfiar desde a Imagem-Movimento (nunca sendo, porém, o filme que conta uma história, mas uma história que tenta contar o filme), nem sequer um tal equívoco é

já possível no caso da Imagem-Tempo. Os longos *travellings* de *Elephant* são a tradução gráfica de movimentos de *devir* (tal como os Figurais baconianos são espasmos dinâmicos de um corpo em excesso vital aos "órgãos" que contivessem circulatoriamente tais forças na homeostase tendencial do todo orgânico: são Figurais "*bigger than life*", "atléticos" e a-narrativos), não trajectos da história de um massacre americano. Essa história "resulta" de um certo cliché de ordenação que conjuga tais devires; mas são esses devires, não aquela história, que o filme *filma*, é na espessura excessiva deles e na suposta ocorrência dramática do clímax, predominantemente em fora de campo, que o filme se detém: ele não dirige os devires para essa história, somos nós que dirigimos essa história para aqueles devires, e que moldamos à força o filme nesse senso-comum de já sabermos o que o filme então se limitaria a ilustrar. E a montagem de tais devires, fiel ao preceito tarkovskiano de que a temporalidade da montagem expande a temporalidade imanente já contida e capturada pelo plano como sua "tensão" interna (plano que já pré-estrutura nessa tensão toda a montagem que só ele exige e só ele pode sancionar[20], invertendo o efeito Kuleshov), a *montagem-elefante* de Gus Van Sant, quanto a ela, oferece, não a narrativa da sobreposição temporal de caminhadas sectoriais convergindo "fatalmente" para um desfecho em pico accional, mas um inquérito espiral percorrendo e sondando toda a obscura profundidade "wellesiana" de um cone bergsoniano de tempo (patente com legenda em C2 108): um indecifrável 'Elefante' para cegos de que a versão narrativa (esse pormenor cadente e menor, de que zomba Béla Tarr, e com ele Duras, Robbe-Grillet, Pedro Costa... ou Gus Van Sant) é apenas, quem sabe, a tromba ou o marfim dos contentes da Sétima Arte. Se toda a arte superior da imagem está em não mostrar, toda a arte do cinema estaria em aprender a cegar o seu "kino-olho".[21]

20. Tarkovsky resume-o assim: "Investiu-se uma prodigiosa quantidade de trabalho a montar *O Espelho*. Houve vinte ou mais variantes [...] e então, um belo dia [...] o material ganhou vida. [...] O filme tinha coesão. [...] Foi um sério teste a quão boa fora a rodagem. Era claro que as partes se encaixavam devido a uma propensão inerente no material, que se deve ter originado durante a filmagem. [...] O próprio tempo, fluindo através dos planos, tinha-se encontrado e conectado consigo mesmo." (TARKOVSKY, Andrei, *Sculpting in Time* (tr. ingl.), Austin, Texas U.P., 1992, ps. 116-7).

21. Ingmar Bergman (cit. in MICHAEL, Lloyd, (ed.), *Ingmar Bergman's* Persona, Cambridge, Cambridge U.P., 2000, ps. 16-7), Nathaniel Dorsky (em *Devotional Cinema*, Berkeley, Tuumba, 2005, ps. 26-33), e antes deles Borges no seu *El Hacedor* (BORGES, Jorge Luís, "El hacedor", in *Prosa completa, Vol. 2*, 2ª ed, Barcelona, Bruguera, 1980), haviam já registado (teoreticamente e filmicamente) os graus diversos

Num antagonismo *toto cœlo* ao narrativismo militante de um Paul Ricœur alicerçado sobre a *Poética* de Aristóteles[22], o cinema-tempo desnarrativiza o sentido, "desaristotelizando-o" em paralelo à desaristotelização da relação movimento–tempo, antes observada. E a Deleuze de confirmar a fundo Tarkovsky, numa exegese que leva ainda mais longe a proposta do mestre russo, e que servirá de pauta para desmistificar a diferença que ainda pudéssemos ingenuamente cavar entre plano e montagem no caso de *Elephant*:

> Deixa de haver alternativa entre a montagem e o plano. Tanto a montagem passa para a profundidade da imagem, como se aplana: já não pergunta como se encadeiam as imagens, mas 'o que é que a imagem mostra?'. Esta identidade da montagem com a própria imagem não pode aparecer senão sob as condições da imagem-tempo directa. Num texto de um grande alcance, Tarkovsky diz que o essencial é a maneira como o tempo se escoa no plano, a sua tensão ou a sua rarefacção, 'a pressão do tempo no plano'. Tem o ar de se inscrever na alternativa clássica, plano *ou* montagem, e de optar vigorosamente pelo plano. [...] Mas não passa de uma aparência, pois que a força ou pressão de tempo sai dos limites do plano, e que a própria montagem opera e vive no tempo (C2 59-60).

É na desfocada profundidade virtual dos corredores vazios, réplicas do caleidoscópio de cristal de *O Último Ano em Marienbad* (Resnais, 1961)[23], que

da paradoxal condição de uma intermitência (do olho e da película) e da "matéria negra" de que é feita a visibilidade luminosa da imagem cinematográfica analógica: metade de um filme é passado na escuridão, espanta-se Bergman, e o Homero de Borges, o Tirésias de Homero, são videntes por cegueira. Mas é a totalidade da visão que é propiciada unicamente graças ao *punctum cæcum* do olho, e o *invisible* é o "originariamente impresentável" que trans-parece no seio da própria Visibilidade, à qual constitui (a estrutura ontológica de visível e invisível é, tal como a estrutura fisiológica do olho e a, perceptiva, da visão, de compleição *quiástica*, em Merleau-Ponty).

22. *Cf* os três volumes de *Temps et Récit*, que apenas mencionamos, abstendo-nos aqui de os referenciar bibliograficamente. Ricœur narrativiza exaustivamente o próprio tempo (não sem que por causa de pressentir, nele, esse mesmo "fora dos eixos" saturninamente ameaçador a que é preciso pôr ordem "olímpica": metrificando-o, calendarizando-o, ritualizando-o, semantizando-o, civilizando-o / culturalizando-o, enfim, domando-o filosoficamente), e encontra no domínio da realidade uma proto-narratividade de que as narrativas ficcionais fossem ao mesmo tempo derivadas e modelos, em hermenêutica circularidade de mimeses de mimeses.

23. A cinefilia endémica de Van Sant aflorará em múltiplas citações interfílmicas, por vezes compactadas em simultâneo. No *tour de force* das deambulações reiteradas, acumulam-se pelo menos quatro: o seu próprio *Gerry*, do ano anterior; o filme de Resnais; a média-metragem homónima de Alan Clarke (*Elephant*, 1989); os videojogos de perseguição a tiro (que reaparecem dentro-do-filme na cena na cave de Alex). Essa heterogeneidade estilística, aparentemente incongruente, é aglutinada por um motivo mais forte que as epitomiza em essência: a auto-virtualização dessa actividade pela sua própria demora, dissipativa de qualquer *acto* (a deambulação perde definição na vagueza dela

as Figuras (que não são personagens, nem moldes, nem não-actores) caminham em direcção a *já se terem encontrado* e cruzado, no seio de uma "passeidade pura"[24] que toma conta de todos os presentes: no presente da imagem de cada itinerância, a Figura baconiana-vansantiana está a dirigir-se a um ponto que entretanto já tinha ficado no passado, e a "sobreposição temporal" virtualiza a actualidade ontológica, numa coexistência indiscernível "deste ano com o ano passado" – num *cristal*, pois, em que todos os passados cronológicos distintos (na linha do tempo) são "agora" contemporâneos uns dos outros em Passeidade. Quer dizer, a *retoma do passado*, que vemos a *montagem* fazer como aparentemente uma operação arbitrária sua de reiteração da cronologia, "passara já para a profundidade do *plano*", onde um movimento no espaço virtualizado do fundo, tornado movimento no tempo, vai em direcção à passeidade como tal, onde então encontrará um momento determinado passado (e não directamente em direcção "ao passa-

própria); a modulação da singularidade de cada deambulação nas demais (as deambulações tendem a indistinguir-se umas das outras).

24. Deleuze (C2 106-7) distingue entre imagens virtuais psicologicamente actualizadas por uma operação de memória a partir de um ponto de presente relativamente ao qual elas traçam outros tantos circuitos mais ou menos longos de lapso cronológico – e imagem virtual em estado puro, que corresponde a um "presente actual *cujo* passado ela é, absolutamente e simultaneamente: particular, ela consiste porém em "passado em geral", no sentido em que não recebeu ainda data. Pura virtualidade, não lhe cabe actualizar-se, visto que ela é estritamente correlativa da imagem virtual com a qual ela forma o mais pequeno circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros. [...] É um circuito actual–virtual sem sair do mesmo sítio [...] Se Bergson chama à imagem virtual "recordação pura", é para melhor a distinguir das imagens mentais, das imagens-recordação. [...] A imagem virtual (recordação pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo. [...] Do mesmo modo que percebemos as coisas aí onde elas estão, e é preciso instalarmo-nos nas coisas para percepcionarmos, do mesmo modo vamos procurar a recordação aí onde ele está, devemos instalar-nos de um salto no passado em geral [...]. É no passado tal como ele é em si mesmo, tal como ele se conserva nele mesmo, que nós vamos procurar os nossos sonhos e as nossas recordações, e não o inverso. [Porque] qualquer momento da nossa vida oferece dois aspectos, ele é actual e virtual, percepção de um lado e recordação do outro [...] há uma recordação do presente, contemporânea do próprio presente" (C2 106-7). Ora, este puro passado em geral comparece de três maneiras: (I) como o passado contemporâneo do presente actual; (II) como a qualidade em geral de passeidade dentro da qual ir buscar memórias de passados precisos (eu não me recordo de... e então "volto ao passado", mas ponho-me em atitude de passado para na passeidade detectar memórias: ou eu adiro à "memória pura" não-psicológica para por ela exercer a minha, psicológica – de novo o mote de "o sujeito no tempo"); (III) como o canal de comunicação entre o "mais pequeno circuito", o cristal do "presente e do *seu* passado contemporâneo" e qualquer circuito mnésico até aos confins do imemorial: "a imagem-cristal tem então estes dois aspectos: limite interior de todos os circuitos relativos, mas também envelope último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além mesmo dos movimentos do mundo" (C2 108), o mesmo é dizer o vértice no pico e a circunferência na base que definem o cone temporal bergsoniano. "E é desde dentro que o pequeno circuito interior comunica com os profundos, directamente" (*ibidem*). No sonambulismo temporal do plano (e não, psicológico, dos personagens), esta vertente virtualizante prepondera, e abisma o cristal do presente – que tem nele os personagens deambulantes em suspenso e como que não presentes, alheados da sua própria presença actual – em camadas indeterminadamente profundas de passeidade. Adiante compararemos esta captura dos personagens no cristal com o isolamento evidenciante e "crucificante" da Figura nos dispositivos de focagem – estrutura ou aplat abstraccionante, e Contorno ou redondel – na pintura de Bacon, e com a pista de *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955), (C2 111).

do", caso em que se trataria de inverter a ordem do tempo, o que jamais está em causa no contexto filosófico bergsoniano-deleuziano).

Toda a diferença está em sentir esses planos-sequência[25] em profundidade de campo ou como *repetições* (uma montagem sucessiva de movimentos distintos contemporâneos, e teríamos o tempo como contagem do movimento, como "cronometragem"), ou como *sonambulismos*: em vez de a montagem sucessiva de cada um dos tempos actuais dos personagens ("o tempo no sujeito") regressar, ela, ao passado, para repescar o movimento de A contemporâneo do movimento de B contemporâneo do movimento de C, conferindo-nos a sensação de um regresso de cada vez a cada "actual do passado" (e o personagem estaria sempre e só no seu "agora" privado, o jogo de colocação "objectiva" desses "agora" no "espaço público" de um "mesmo período simultâneo do passado" sendo rigorosamente exterior à temporalidade expendida internamente ("pressão e escoamento") por cada plano) – é, antes, cada plano que entra directamente na profundidade de campo do seu próprio carácter de ser-passado (a "sequência" desse *plano*-*-sequência* consigo próprio sendo, nele, a *montagem* do presente actual do caminhar e do passado do espaço-aprofundado-em-tempo[26] onde esse cami-

25. Referimo-nos a segmentos como, entre outros, os seguintes: Nathan (7'43'' – 10'44'' – 13'48''); Elias (24'20'' – 26'50''); Michelle (26'50'' – 27'40''); Benny (1.05'58'' – 1.07'40'').

26. "O cinema procede a um auto-movimento da imagem, e mesmo a uma auto-temporalização: é isso que está na sua base [...]. Mas justamente, o que é que o cinema nos vai revelar do espaço e do tempo, que as outras artes não nos revelam? [...] Chega a acontecer que um travelling deixe de traçar um espaço, e que se afunde no tempo: por exemplo em Visconti" (p. 83) [diríamos, por exemplo, quando, no final do filme, o Leopardo regressa a casa e, impossivelmente, ao passado perdido]. "Em Welles, há uma espessura do tempo, camadas de tempo coexistentes, às quais a profundidade de campo servirá de revelador" (p. 85). A profundidade de campo, entretanto, pode encontrar-se minimalmente (peculiaridade do espaço cinematográfico) apenas nas órbitas negras (de uma era volvida) de Don Corleone, ou no fundo canibal obscuro de Chronos do mesmo personagem-tempo (e mesmo actor) noutro filme, o coronel Kurtz, em Coppola. Não disputando aqui acerca da temporalidade do espaço pictórico – p.ex., a profundidade temporal do espaço de uma natureza morta, ou em geral a do espaço da *mancha* [*Mal*>Malerei, a perfazer o jogo de palavras entre mancha, memorial e pintura] que se afunda, antiquíssima, nela própria, segundo Walter Benjamin, por exemplo –, sublinhe-se apenas a perfeita adequação desta caracterização da temporalização do espaço como montagem-cristal no plano, a respeito, em *Elephant*, dos *planos*-travellings, *no movimento dos quais* os personagens por sua vez se movem – e não que se movessem, estes, no mundo diegético, acompanhados então por travellings subordinados da *câmara*: os primeiros, *dimensionam*, os segundos, apenas *registam*, e é o próprio (auto)movimento *do* plano (e não apenas aqueles, empíricos, que tomam lugar *no* plano) que executa a referida autotemporalização de si, do espaço e do personagem, é ele que se monta consigo mesmo ao avançar por assim dizer por si próprio adentro para o fundo dos corredores, e, pois – comungando de um mesmo fundo ominoso de Chronos –, com todos os planos paralelos-espirais que a montagem alinha. Retomando os termos anteriores de Deleuze, o *conceito técnico* de travelling volve, à vista neste filme de Van Sant, *categoria filosófica* de agenciamento do movimento pelo tempo, e só esta nova figura do pensamento logra, graças ao impulso filosófico posto a serviço de fins exógenos, corresponder à sensação "inexprimível", ao *punctus*, que a imagem fílmica desencadeia: porque essa sensação fílmica

nhar mergulha, virtualizando-se: em suma: a montagem do cristal-tempo, da imagem-cristal). Correlatamente, se cada plano mergulha na sua própria passeidade e se monta consigo mesmo na duração-lenta com que se espessa a entrar na sua profundidade – espacial e temporal – de campo, cada personagem pertencente a esse plano e ao tempo desse plano, que o arrasta, virtualiza o tempo-agora do seu caminhar numa mesma passeidade comum, num *limbo de coexistências sem contacto* (literalmente, é o que "narrativamente" o filme mostra: eles cruzam-se sem se encontrarem, sem o *presentificarem* em *acontecimento*, e a câmara lenta do olhar-para-trás de Nathan (12'28'') apenas virtualiza ainda mais essa não-actualidade do evento de cruzamento entre os colegas de escola): e "o sujeito pertence ao tempo".

As caminhadas são então a actualização-cristal dos vários agoras que tornam em poliedro partilhado o faceteamento de uma passeidade comum, onde o acordado do andar (o actual) é o adormecido do tempo (o virtual): o "son-ambulismo" como cristal precisamente *cristaliza* também a montagem no plano: no plano, na imagem como "mostragem" (como plano que mostra já nele mesmo a operação temporal da montagem ao comparticipar, enquanto cristal, das duas dimensões do tempo: presente e passeidade), "mostra-se já a montagem"[27] pela *introjecção* na imagem-tempo daquilo que, no anterior regime da imagem-movimento, era ainda o *encadeamento ex-*

plasma uma forma de pensamento, ressonante na imagem, a que é preciso buscar uma ressonância no discurso com a qual ela reaja, e se esclareça. Adiantemos desde já que o papel temporalizador da mancha sonora da música (o espaço do travelling torna-se, com a lentidão dela a dimensionar a lentidão do movimento, órfico tempo inconsolável), compõe aqui um fenómeno intermedial/inter-sensorial, de tipo sinestésico, a propósito do qual a teoria impõe congregar autores e correntes rebarbativos entre eles: a fenomenologia, que radica toda a percepção "especializada" na sinestesia corpórea-motora e antepredicativa da sensação, em Merleau-Ponty (que nesse ponto se encontra com Deleuze na fonte comum, Bergson); Deleuze; – e o cinema como binómio audio-visual segundo Michel Chion. Cada um por si, e não menos por via do exclusivismo soberbo dos dois últimos, revela-se condição insuficiente mas necessária para a tarefa.

27. Não se é infiel a Deleuze – muito pelo contrário – reversibilizando-lhe a fórmula da "montragem" (cf, *infra*, nota 33). Se a nova função da montagem é *mostrar* o que *já estava* no plano, a saber, o tempo (mais do que "montar" planos para o obter), não o é menos a nova função do plano: se também ele e em primeiríssimo lugar mostra já o tempo, é porque de alguma maneira também já o monta. Plano, montagem e sua relação adquirem a sua nova significação e alcance correlatamente. É o que a continuação do texto citado na nota 33 atesta: "O que parece rompido, é o círculo em que éramos reenviados do plano à montagem, e da montagem ao plano, um constituindo a imagem-movimento, a outra, a imagem indirecta do tempo. [...] Notou-se frequentemente que, no cinema moderno, a montagem estava já na imagem, ou que as componentes de uma imagem implicavam já a montagem" (C2 59); e não apenas no cinema moderno, também no cinema clássico: mesmo já na imagem-movimento, "é portanto o plano que deve ser já uma montagem potencial", visto "ter uma das suas faces voltadas na direcção de um todo do qual ela exprime uma mudança absoluta [...] no tempo" (C2 50-1) – *q.e.d.*.

terior de imagens (C2 60). Na série das deambulações, as outras imagens, os outros planos, já não estão encadeados pela montagem: esta não os encadeia, desdobra-os de dentro da sua comparência virtual na profundidade de campo de cada plano ("...são sempre os mesmos corredores *longamente demorados* [espacialmente temporalizados]..."[28]), no cone bergsoniano dos corredores liceais. E, se o plano introjectou a montagem, a montagem bebe agora de dentro dessa introjecção do tempo, não é uma montagem que instaure o tempo, mas uma hipermontagem da temporalidade já instaurada ("tarkovskianamente") no plano. A "sensação Marienbad" de, a cada novo plano deambulatório, não termos saído do sonambulismo dos anteriores, e de a montagem confirmar tratar-se de uma espécie (labiríntica-*temporal*) de plano de planos, de ela sugerir haver como que um único hiper-plano a que ela incessantemente reconduz (e que permanece como um sonambulismo geral *da imagem*, de que os sonambulismos particulares de planos e de personagens diversos comparticipariam), deve-se a que, inflectindo Bazin, o plano-sequência van-santiano é "realista", não na medida em que adie a artificialidade da montagem para percorrer "em tempo real" um dado âmbito espacial, mas na medida em que percorre alquimicamente no espaço *a realidade do tempo* como montagem da sua própria actualidade com a sua própria virtualidade[29], superando, num *continuum*, as dicotomias presente/passado, tempo/espaço, plano/montagem, personagem/acontecimento.

28. "*Uma vez mais –– caminho, uma vez mais, ao longo destes corredores, por estes salões, pelas galerias deste edifício* (...) *onde corredores intermináveis sucedem a outros corredores –– silenciosos, desertos, sobrecarregados ––, de corredores que desembocam, por sua vez, em salões desertos* (...) *salas silenciosas*" (ROBBE-GRILLET, Alain, *O ano passado em Marienbad* (tr. port.), Lisboa, Início, 1967, p. 30, e RESNAIS, Alain, *L'Année Dernière à Marienbad*, França, 1961). Descontando as referências arquitecturais ao palácio barroco pesadamente ornamental (aqui omitidas), a voz hipnótica do pseudo-narrador autodiegético do "ciné-roman" de Robbe-Grillet poderia estar a descrever tanto o sonambulismo de Resnais como o automatismo de Clarke como a adicção vertiginosa dos videojogos, como a citação conjunta de todos eles por Van Sant, temperada pela cadência rítmica e adverbial do *pillow-shot* de Ozu.
29. Para toda esta sequência temática da nova relação entre montagem e plano (desde a nossa nota 29), vide o seguinte passo de Deleuze: "A imagem-tempo directa é o fantasma que assombrou sempre o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar um corpo a esse fantasma. Esta imagem é virtual, por oposição à actualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a actual, ele não se opõe a real, pelo contrário. Dir-se-ia ainda que esta imagem-tempo supõe a montagem, tanto quanto era o caso da representação indirecta. Mas a montagem mudou de sentido, e assume uma nova função: em vez de incidir sobre as imagens-movimento, desde as quais extrai uma imagem indirecta do tempo, ela incide sobre a imagem-tempo, extrai dela relações de tempo, das quais o movimento aberrante não faz mais que depender. Segundo uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se "montragem"" (C2 59). Breve comentário: primeiro, destacar que só a virtualidade introduz cabalmente a realidade (que é temporal e é a do tempo): os realismos actualistas restringem-se a uma insuficiente ontologia da presença falsamente evidente (a mesma ilusão do "ideal da verdade" a que se opõem as potências do falso segundo uma lógica do tempo, a qual, bergsonianamente, não se pode confundir jamais com

Desde logo, a primeira dicotomia a ser superada é, como vimos, a de câmara vs plano. Como devemos, no caso vertente, definir a imagem: como acto de mirada da câmara, ou como soberania do plano que "se vê" nele mesmo?[30] A literatura descreve consensualmente em *Elephant* a técnica do *over the shoulder shot*, do travelling de acompanhamento de personagem, etc., fazendo do plano o resultado visual de um eixo do olhar da câmara. Mesmo se assim fosse, um tal plano definido pelo olhar seria já muito pouco ocular: ele não é nem subjectivo (não chega a coincidir o personagem, e o seu carácter occipital também resiste à identificação espectatorial) nem

uma mêontologia: o *continuum* do cristal opõe-se justamente à alternância, na película, entre imagem e intervalo negro, o que abre toda uma discussão que está ainda por fazer sobre *qual* das medium-especificidades seguir, no entendimento do cinema: a do estroboscópio e da alternância entre imagem e não-imagem, entre ser e nada, no projector – ou a da modulação contínua da imagem-em-movimento única, no ecrã?). Segundo, sublinhar que a nova montagem já não opera sobre várias imagens-movimento (no plural, no texto) para obter o tempo indirectamente, mas sobre o tempo já directamente dado numa imagem (no singular, no texto), e não extrai dela o tempo – que já lá está apresentado de origem –, mas relações de tempo: em *Elephant*, do tempo/virtualidade em que cada plano cristaliza (é a esse movimento de cristalização do actual ao virtual e do espaço ao tempo e do personagem ao plano que designo *montagem no plano* – expressão que já vem de Hitchcock acerca de *Rope* (1948) –) é extraída a relação de tempo que liga com as temporalidades análogas de planos análogos, os das deambulações: e é por via da *construção-da-mostração* dessas relações *de tempo*, objecto próprio e único da *montagem/montragem*, que a conjunção de planos aparenta conduzir à ocorrência "paranarrativa" do massacre com referência em Columbine, etc..: mas não se trata de uma montagem narrativa de personagens-em-acção que cosesse imagens-movimento. Os "movimentos aberrantes", no caso, as deambulações sonambulistas intermináveis, "não fazem mais do que depender dessas relações de tempo": são movimentos dependentes do tempo, que ocorrem no seio de uma imagem-tempo, e não etapas accionais de uma narrativa montadas segundo essa intencionalidade ("o tempo não mais é concluído da composição das imagens-movimento (montagem), é o inverso, é o movimento que decorre do tempo" (p. 75)). O filme deve ser virado do avesso (tal como, *para os comerciantes*, dizia Hegel, "a filosofia é o mundo ao contrário") para ser visto direito – como imagem-tempo. Os movimentos dos personagens não decorrem de uma narrativa de imagens-movimento, mas do "tempo não-cronológico, Cronos e não Chronos" (C2 109), das "bifurcações, não de espaço, mas de tempo, em Mankiewicz como em Borges [...] [onde] a multiplicidade dos circuitos encontra um novo sentido. Não são apenas várias pessoas que têm cada uma um flash-back, é o flash-back que é um flash-back a várias pessoas [...] E não são somente os circuitos que se bifurcam entre eles, é cada circuito que se bifurca consigo mesmo" (C2 68). Em *Elephant*, o alinhamento de "circuitos" – leia-se: de deambulações – encaixa sempre apenas parcialmente: cada deambulação encaixa em bifurcação com as outras, os pontos de cruzamento são também de descruzamento, e o tempo faz um volta-atrás (flash-back não-mnésico, do próprio tempo) quando bifurca do circuito-Michelle para o circuito-Alex/Eric (os nomes não são dos personagens, mas os dos seus circuitos); mas bifurca segunda vez, também consigo mesmo, quando Michelle é retomada mais adiante no momento do disparo, no momento da bifurcação fatal entre a vida e a morte. Esses circuitos de tempo (que é "cisão consigo mesmo" (C2 109) – daí, "circuito" e "bifurcação", sendo, as deambulações, modalidades desse movimento do/no tempo, não espécies mais ou menos excêntricas de movimento), como "perpétua fundação do tempo que se vê no cristal, é a potente Vida não-orgânica que engloba o mundo" (C2 109).

30. "*Mas a noção de olhar, e mesmo o próprio termo, estão totalmente ausentes do seu livro. Deliberadamente?* [...] Não sei se essa noção é indispensável. O olho está já nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem. É o que Bergson mostra: a imagem é luminosa ou visível nela mesma, precisa apenas de um "ecrã negro" que a impeça de se mover em todas as direcções com as outras imagens, que imeça a luz de se difundir, de se propagar em todas as direcções, que reflicta e refracte a luz. [...] O olho não é a câmara, é o ecrã" (p. 78). Na continuação da resposta, Deleuze considera que, a haver algum, o papel do olho-câmara seria menos de natureza perceptiva – passiva – do que de natureza activamente mental: apresentador de relações mentais. Caracteristicamente, o exemplo que dá é o do cinema de Hitchcock, no qual o suposto *voyeurismo* é imediatamente pensamento – tracejado *do que não se vê*.

objectivo (não confere suficiente distância para remeter ao olho pleno de um narrador); nem o seu mundo é um mundo narrativo, repartível entre objectividade/totalidade e subjectividade/parcialidade. Nem sequer poderíamos qualificá-lo, com Pasolini, como uma subjectiva indirecta livre, como uma estilística autoral da câmara que remetesse por afinidade, ou obliquamente, à idiossincrasia de um personagem, de um meio social, etc.. Sem podermos abordar aqui esse aspecto, diríamos apenas que já em Antonioni a famosa autonomia do plano tende a obliterar nele mesmo os vestígios de uma sua origem ainda ocular e de um comportamento de focagem, de mirada (embora todo o segredo de Antonioni resida numa coalescência entre o acto de câmara e a imanência do puro plano, um "haver plano" sem gestualismo instituinte: um plano que fosse, ele, o olhar, não o olhado, e se exercesse a si mesmo como tal – e a imagem-olho bergsoniana convir-lhe-ia melhor do que essa importação linguageira, ensaiada por Pasolini, que é a do discurso indirecto livre tornado enunciação ocular da câmara). Reiteramos que, em *Elephant*, o plano instala-se como o *milieu* onde a personagem habita, o movimento no qual ela se move, o tempo no qual o sujeito flui. O longuíssimo plano que se inicia em 7'43'' no campo de jogos marca exemplarmente essa sua autonomia: ele abre, não um "olha!", nem sequer um "é" predicativo, mas um puro "há" antepredicativo que é enfaticamente o *intervalo de movimento*, q.d., o Tempo: plano de ninguém e sem ninguém, ele não equivale sequer à Situação Óptica e Sonora Pura que, no neo-realismo seu antepassado, parava a antiga imagem-percepção, tornada agora transe[31], sobre o abismo intervalar, e paralisava qualquer conexão motora que (se) pudesse restabelecer (n)o todo do mundo. Plano que não foca nada, não olha nem "segue com o olhar" coisa nenhuma, ele acolhe na orla – como na videoarte performativa de um Bruce Nauman[32] – os fragmentos do jogo que decorre no mundo contíguo, e é esse plano sem olho que, sem transição, se move até ao seu fundo temporal ominoso (um passado que capturou o futuro, como

31. As mais conseguidas conversões intrínsecas da Imagem Óptica Pura em Imagem-cristal (sc., num limbo de espaço-tempo virtualizado), por adunação do transe psicológico (ou martirológico) da personagem (de Ana Moreira) com o transe ontológico da própria imagem, ocorrem no filme de Teresa Villaverde *Transe* (2006).
32. Cf p. ex. *Performances 1968-9* in https://vimeo.com/23096417 (consultado em 18/07/2018).

no *noir*) quando um personagem entra nele. Como vimos anunciando e a seguir veremos, este processo é afim ao da pintura de Bacon (segundo Deleuze mas desde logo segundo o próprio autor[33]): ela não olha uma figura nem a ilustra mimeticamente na tela (pondo como "*fundo*" o sítio onde caberia então ao personagem apresentar-se em primeiro plano como "*figura*", numa dicotomia ôntica entre espaço e entidade que, desde Eisenstein, Heidegger e Picasso, foi superada em todos os domínios), como uma câmara que filmasse um protagonista em acção, mas coloca de uma assentada "os três elementos de base, Estrutura, Figura e Contorno" copertencentes por fluxos tensionais e não por composição (FB 37): entre o próprio plano, o décor "on location" e a Figura, não há a cesura entre vidente e visto, ver e objecto, focagem e imagem, não há portanto uma relação de câmara a personagem, mas apenas a que vai do plano ao plano que se constrói nos seus elementos.

Para uma "recapitulação" alargada: Imagens e signos; *tempo e linguagem* (II)

A tónica desta secção recai agora no segundo par temático: tempo, e linguagem.

O Tempo, pois. Fundo da imagem porque fundo da realidade: o segredo ontológico do tempo manifesta-se como cine-imagem, donde o mote repetido de Deleuze: o próprio tempo aparece na imagem-cristal, "aquilo que se vê na imagem-cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens [a actual e a virtual], que não mais acaba de se reconstituir" (C2 110), enquanto que "a imagem-cristal é bem o ponto de indiscernibilidade das duas imagens distintas, a actual e a virtual" (C2 109-110). Quer dizer: a imagem-cristal dá os dois distintos – presente e passado, actual e virtual – no seu *circuito* de conversão recíproca, tão mínimo que um *ponto* de indiscernibilidade, o vértice do cone: mas "*ao mesmo tempo*" permite ver, nessa coalescência pontual, a *passagem* como tal entre esses dois distintos curto-circuitando: o tempo.

33. Como grande texto de suporte da monografia deleuziana já citada, cabe mencionar SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1993

O paradoxo do tempo é assim enunciado por Deleuze:

> A imagem-cristal [...] consiste na unidade indivisível de uma imagem actual e da "sua" imagem virtual. Mas o que é uma imagem virtual em coalescência com a actual? O que é uma imagem mútua? Bergson não cessou de se pôr a questão e de procurar a resposta no abismo do tempo. O que é actual, é sempre o presente. Mas, justamente, o presente modifica-se ou passa. Pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando não mais é, quando um novo presente toma o seu lugar [*le remplace*: a espacialização vem no termo]. Mas isso não quer dizer nada. É imperativo que ele passe para que o novo presente chegue, é imperativo que ele passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, pois, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, de uma só vez e ao mesmo tempo. [...] O passado não sucede ao presente que ele já não é, mas coexiste com o presente que ele foi. O presente, é a imagem actual e o *seu* passado contemporâneo (C2 105-6).

Parafraseando: todo o tempo presente é contemporâneo do seu próprio *passar* (e, portanto, *o presente é contemporâneo do <u>seu</u> próprio passado*), o tempo não é um ponto de actualidade que desaloja o anterior, mas é a duração de um tempo *que passa*, justamente, de um tempo cuja presença é passar (um tempo "que se passa", que acontece). Assim, dizer que o presente passa, equivale a dizer que é próprio do actual virtualizar-se; nisto, passado e presente, actual e virtual, são "distintos, mas indiscerníveis", formam ao mesmo tempo um circuito mínimo e um "ponto alongado" (C2 95), ou melhor – um cristal, cujas duas faces não se definem como dicotómicas, uma em face da outra, uma, actual, a outra, virtual, mas sim uma face actual que se virtualiza (um presente que passa) e uma face virtual que se actualiza (um passado que se conserva e que, latente ou aflorando, dota o presente de espessura e densidade temporais) (C2 106-110).

Que o presente *se* passe (que o passar lhe seja "reflexamente" com-temporâneo, não subsequente) para que, só assim, *passe* (mas sendo, essa forma, a do tempo, constante – e que, ela, não passe, pelo que "o" pre-

sente esteja sempre a passar-se, e estejamos sempre "no" presente, numa modulação contínua do tempo, sem que chegue a haver uma quantidade inteira de tempo – "este" presente – de que possa ser dito que *desaloja* uma outra – "aquele" presente – e *lhe sucede*), que a presença tenha por ontologia a contradição em acto que o tempo inflige ao acontecer (ao passar-se ou a-presentar-se) de "ser", eis o que parece ferir todos os princípios lógico-ontológicos da metafísica aristotélica, do senso comum, e da computação: o tempo de ser "é e não é *ao mesmo tempo* [ἅμα] e sob o mesmo aspecto".

Ora, não é de todo esse o caso. Se é no tempo como condição do próprio advento ontológico que encontramos a chave de uma realidade processualista-monista que procede por modulação contínua (o que implica que todos os regimes fracturantes e discretos figurem como relativos equívocos, ilusões, degradações, entropias: desde a imagem-movimento à narrativa e à linguagem), com todas as consequências para o tratamento semiótico da imagem e para uma "reacção" linguística e uma "ressonância" filosófica adequadas a ela, o tempo não institui todavia um regime de contradição. A *duração* não opõe ser e não-ser em acto (Bergson mostrou que *não há* "nada", demonstrou a sua impensabilidade) – mas, justamente, um actual e um virtual: uma modulação *princeps* entre um e outro, chamada *tempo*, matriz de todas as outras (a do movimento, a da semiose, a da linguagem filosófico-crítica: adequada, como pensatividade, à pensatividade do cinema). Um ponto simultâneo com outro que não fosse seu simultâneo, seria uma contradição: mas aquilo com que o ponto é simultâneo é o referido alongamento, a duração. Não se trata de que um actual seja concomitante com outro actual "ao *mesmo*" tempo (contradição), mas de que um actual é concomitante com um virtual na "mesmidade *temporal*" do tempo (contínua, e não "pontual discreta"; formando ponto distendido, não ponto duro inteiro): essa mesmidade não é, precisamente, inteira, discreta, pontual, mas uma elongação entre heterogéneos, o presente e o passado; tomados, porém, como *temporais*, o que quer dizer: *não* inter-exclusivos, não um-em-lugar-do-outro. O fenómeno do passar / passar-se / durar traz consigo a sua

própria lógica (e o seu próprio lógos, seja o imagético, seja o discursivo), não obedece a nenhuma.

Comentemos seguidamente três passos capitais, abrindo ao mesmo tempo um ângulo na direcção de *Elephant*:

1. o modelo da natureza morta / plano-almofada / stase em Ozu como apresentação directa da *durée*: paradoxo ontológico fundamental do *passar*(*-se*) do tempo (C2 26-7-8);

2. ontologia do elongamento: a escala cristalográfica do actual e do virtual gera o paradoxo do mais longo no mais curto;

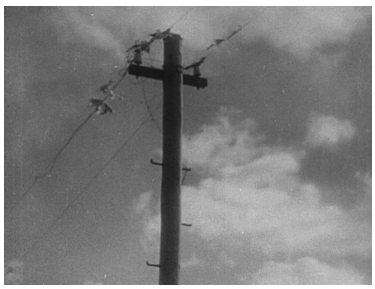
3. potencial crítico da bifurcação e dos "estratos de terra" / de tempo profundo – do *Sahara das distâncias* no "menor que o Mínimo" à bifurcação como estratificação subversiva-crítica.

1. Os "espaços vagos, tempos mortos" das deambulações dos videntes das Situações Ópticas Puras (SOP) neo-realistas (que maior sonâmbulo[34] parado na SOP do que Benny, o personagem terminal do bom gigante da Inocência, a Figura pura, em *Elephant*?...) guardam ainda uma indexação motivada ao curso de acção (C2 26). Não assim em Ozu, onde tais

> interiores esvaziados dos seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da Natureza [...] tomam uma autonomia [...] atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram imediatamente a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objecto [...]. Correspondem em parte ao que Schrader chama 'stases', Noël Burch "pillow-shots", Richie "naturezas mortas". [...] O vaso de "Primavera Tardia" intercala-se entre o meio-sorriso da rapariga e as suas lágrimas nascentes. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda, essa, não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, [...] uma

34. Talvez cumprisse melhor designar, com Deleuze a propósito de Bresson (C2 133), por "Vigilâmbulo" esta figura do sonambulismo em Van Sant. É certo que a desafecção *cool* dos não-actores do *cast* do realizador americano não emula o automatismo dos *modelos* longamente *esvaziados* por Bresson – mas é desse similar estado de semi-vigília deambulatória semi-adormecida (para o psiquismo, para os "plenos" ainda humanísticos que importa *esvaziar* para atingir o plano do êxtase ou da graça..., e o êxtase do plano, a impessoalização do cristal que expõe os Figurais), que aqui se trata.

> imagem-tempo directa, que dá àquilo que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. [...] A natureza morta é o tempo, pois que tudo o que muda está no tempo, mas o tempo ele próprio não muda [...]. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso [...] Uma bicicleta pode, também ela, durar [...], na condição de permanecer imóvel, arrumada contra o muro. (C2 26-7-8-)



Os fotogramas pertencem, respectivamente, a Gus Van Sant (*Elephant*, USA, HBO, 2003) e a Yasujiro Ozu (*Eu nasci, mas...*, Japão, Shochiku, 1932). Correspondem a exemplos canónicos de "natureza morta", e o de Van Sant é uma citação ostensiva e reconhecível a Ozu (e ao seu programa de imagem-tempo, datado de... 1932!). Este exercício de reflexividade cinematográfica (a um tempo o límpido perpassar do absoluto, à Ozu, e um relativo contracto: "o absoluto de Ozu": a um tempo efeito fílmico puro e meta-imagem à segunda leitura) ocorre a abrir o filme, numa intercalação absoluta do absoluto, por assim dizer: o *Intervalo* (de movimento: o Tempo) está *antes*, não *entre*, e o filme começa em Intervalo (0'08'' – 1'11''). Este plano intervalar / plano do Intervalo, por sua vez, condiciona, então, o filme inteiro (onde de resto comparecerá ainda mais duas vezes: 49'03'' – 50'21'' e, no genérico final, 1.14'38'' – 1.16'52'') como plano retor reinvestido na vagueza, solitude, virtualidade de todos os outros (como que uma transparência – um efeito-cristal, justamente – aplicada sobre eles). O filme é inundado desses "fumos e nuvens", "espaços vacantes", que, na pintura clássica chinesa (e japonesa), insuflavam o *vazio* (C2 27), (Cf Cheng: 1991) no seio da pintura (o vazio: o puro operante que abre a dimensão para a adveniência e a conjugação de tudo quanto é). Ou o tempo no seio do cinema.

Neste tipo de plano decantado, reabrimos a questão condutora inicial deste estudo: como, e porquê, "dizer" o sentido de um filme; e encontramos, a orientar o âmbito dessa questão, a expressão directa da ontologia de base – a da imagem, a da realidade, a da significação. A imagem é modulação contínua e não um *compositum* semio-lógico imobilizado, a significação é tácita e indirecta, não patente e unívoca, a realidade é processo e não substância, devir e não identidade, porque o tempo, e portanto o ser, se passa, se escoa, sem jamais perfazer um único *ponto* imóvel e idêntico nele mesmo. Como no efeito da "*pillow-word*" na poesia japonesa, que adverbia pathicamente, e modula, a significação do verso subsequente, o plano-almofada adverbia o filme inteiro e adverbia qualquer que seja o tipo de "reacção verbal" sobreveniente: nesse plano-abertura (o *não-"establishing shot"* por excelência), não só *nada se passa* (o alimento para a identificação logóica de "o que é"), como se passa unicamente *o próprio passar-se* (inapreensível pela articulação verbal, predicativa, discursiva, narrativa) A inflexão é análoga à que vai do ôntico – *o* que *é* – ao ontológico – o "isso", de todo, *ser*. Mas a relação interna entre a imagem e a realidade só assim alcança o seu "potencial subversivo", porventura mais político do que um libelo acusatório montado de todas as peças como o de Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002). A realidade é ontologicamente mais difícil do que a sua redução à narrativa (o tempo "*metido nos gonzos*", no espartilho sensório-motor da vida orgânica, da imagem orgânica, num mundo apaziguadoramente totalizado, significativo, funcionando por perguntas e respostas e por lutas (pré)definidas, não por interrogação): a realidade é intratável, e a sua imagem, o seu cinema, também. Não cinema de um massacre, mas cinema insuportavelmente massacrante. Não cinema redutível aos acontecimentos referenciados, mas cinema irredutível suspenso nele próprio como, um poste, das nuvens, e realidade suspensa nela própria, irredutível. Não se trata de "permanecer inexplicada", mergulhada nas brumas de algum mistério existencial do mal radical: ela pode perfeitamente dar-se por explicada cabalmente (no detectivismo militante do documentarista Moore, a esse título, exemplar), que é *depois* – e não antes, e não em vez – dessa explicação que a realidade subsiste "fora dos eixos" (C2 58), que a imagem permanece "de nada", do vazio no

pleno, do elefante na sala ou para cegos (ainda que a "explicação" se veja acenada, e esboçada, em variados segmentos do fiel visionarismo de Van Sant, sem porém os *asserir*); ou é assim que ela, a imagem, tal como a literatura no dizer de Barthes, é vinda para "inexprimir o exprimível"[35].

Este passo de C2 58, que acabámos de mencionar, e que merece detido tratamento, entrelaça uma tríplice temática – Intervalo de movimento, tempo fora dos eixos, o Intolerável – e oferece um delineamento exemplar da "Figura" baconiana-vansantiana.

Esse entrelaçamento de temas torna-se ele próprio tema: o *regime* de imagem que, des-encadeando o Tempo, desengonça a ordem do mundo (o mundo grande-narrativo da vida ao seu nível mais baixo de corpo-com-órgãos, mundo perfazido num todo organicamente contido pelo esquema sensório-motor dos encadeamentos lógico-causais, psicológicos-sociológicos), mantém os personagens, tornados Figuras, insuportavelmente "no Intervalo", em suspenso no limbo, como visionários que já não percepcionam e deambulantes que já não agem motoramente segundo a lógica orgânica das imagens-percepção e das imagens-acção, mas que entram agora em novas variantes de uma conexão-cristal da imagem com a sua própria virtualidade[36] (tal como os Figurais baconianos intensitivamente fixados, no seu jogo

35. Vide, infra, Notas 48 e 55.
36. "Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar* à imagem óptica-sonora [resultante da perturbação das referidas ligações] forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas as de uma profunda intuição vital [a de Bergson, a de Bacon, a de Espinosa, a de Guattari-Deleuze, a do CsO] (C2 33). E, a seguir: "Tal é o triplo revertimento que define um para-além do movimento. Era preciso que a imagem se libertasse dos laços sensório-motores, que ela cessasse de ser imagem-acção para se tornar imagem óptica, sonora (e táctil) pura. Mas isto não bastava, era preciso que ela entrasse em relacionamento com outras forças ainda, para escapar ela própria ao mundo dos clichés. Era preciso que ela se abrisse para revelações poderosas e directas, as da imagem-tempo, da imagem lisível e da imagem pensante. É assim que os opsignos e os sonsignos reenviam a 'cronosignos', 'lectosignos' e 'noosignos' " (C2 35). Essa tripla operação de *conversio* (em sentido espiritual), há que ser realizada frutuosamente sobre *Elephant*, onde andar não é um movisigno, a situação óptica do corredor interminável não é apenas opsigno, mas cronosigno, ou onde o cronosigno atravessa e impregna o opsigno como seu veículo, que atravessa e impregna o movisigno como veículo de ambos. Assim, andar é deambular que é pairar (como um ponto de interrogação que se desloca durante o filme inteiro na mesma direcção que o poste inicial: a sua nuvem, a visão nublada), e o noosigno consiste em que se trata de pensar, na interrogativa socrática, (*o que é*) "a realidade", essa realidade tão mais espessa do que o próprio trivial diário bem-conhecido, tão mais toldada do que a carnificina filmada em elipse – não de representar o massacre liceal dos telejornais, ou dos exercícios de cinesociologia explicativa de um Moore. Sublinhe-se com ênfase que, se parearmos este processo de transição da I-M para a I-T com a sua antecipação contida já no seio da própria I-M, seremos conduzidos inevitavelmente à tese de que, se o movimento subordina o tempo *metendo-o nos eixos*, é que a própria I-M é já uma reacção de contenção frente a uma I-T implícita, e a conexão horizontal percepção–acção é um acto de defesa contra o Intervalo (vertical e abissal) a

não-narrativo de forças, aos Contornos que os isolam e os ex-põem contra a Estrutura de apresentação "fáctica" em bruto). E é esse *regime de imagem*, obtido desde si próprio por evolução intrínseca das "forças da imagem" – o tempo e o movimento em seu Jogo –, que providenciará uma ressonância profunda da imagem com as dimensões profundas da realidade, da imagem-tempo do pós-guerra com a realidade histórica do pós-guerra, enganadoramente patente ao nível superficial de uma correspondência entre a "*forma* estética" da obra modernista fragmentária e elíptica, e a *forma* estilhaçada do mundo (físico, moral, intelectual) em escombros, ou entre o conteúdo temático "social" dos filmes ilustrativos e o conteúdo temático "da verdadeira vida dos homens", ambos com encontro marcado "*on location*". A nova conexão-cristal no seio do Intervalo "saturnino" sem eixos coordenadores, resulta "insuportável" (anulando a distinção entre situações suportáveis e situações insuportáveis, e respectivo tratamento por "arco dramático": é um insuportável, não de situação, mas de condição), e assume função heurística na evidenciação de uma dimensão de realidade, a mais funda e primária de todas, que poderíamos dizer, com Francis Bacon, ser a do "insuportável" enquanto "Fact" a nu da presença em Vida, a "Vida não-orgânica" ou CsO de que fala Deleuze (de uma intensidade diferente da do "horror", da "injúria" ou da "violência" empíricas, de uma *violência outra*,

domesticar: a civilização começa com a narrativa, quer dizer, com a hifenação das duas margens do discurso, com a ponte sobre o abismo. Mas, desde o primeiro momento, o cinema foi Imagem-Tempo, sob a respectiva forma denegada e recalcada de Imagem-Movimento (que, ao limite, diríamos ser uma versão negativa ou privativa da Imagem-Tempo: pelo menos, um dos dois modos de lidar com o Tempo: à solta, ou contido).

Sem professar expressamente uma tal tese, é o próprio Deleuze quem fornece materiais de corroboração: a citada passagem "a imagem-tempo é o fantasma que sempre assombrou todo o cinema, mas era preciso o cinema moderno para dar um corpo [sem órgãos] a esse fantasma" (C2 59), precedida de uma outra: "Durante muito tempo, as aberrações de movimento foram reconhecidas, mas conjuradas. São os intervalos de movimento que primeiramente põem em causa a sua comunicação" (C2 57). Noutros passos refere-se à tendência embrionária para um cinema-tempo em Vertov e outros. Cumpre esclarecer em geral esta problemática estrutural em C1 e C2: Deleuze oscila entre uma patente classificação hierárquica e axiológica do cinema (ps. 70-1: "*votre classification n'est pas moins une évaluation, elle implique des jugements de valeur*", repontam-lhe os entrevistadores dos *Cahiers*, Bonitzer e Narboni, ao que Deleuze se esquivará na resposta), que iria de um menos (I-M) para um mais (I-T); e um contramovimento em que, por um lado, reconhece antecipações históricas do *regime* I-T no *período* I-M (p. ex., Ozu), por outro, exalta uma "perfeição na sua espécie" de sabor escolástico para cada tipologia de imagem (abrangendo os grandes títulos do cinema clássico), necessária para perfazer o todo classificatório e inerente à própria plétora livre dos regimes de imagem; e, por outro ainda, releva em obras do período I-M, como as iniciais de Dreyer dos anos 20 e 30, uma culminância do cinema como a que se encontrará nos títulos finais do *período* e do *regime* I-T (*Ordet* ou *Gertrud*), onde eclodiria uma ligação directa da materialidade ao espírito, da bidimensionalidade da imagem à "quarta ou quinta dimensão" (retomando a partir de Pascal e de Kierkegaard a lição de Schrader em *Transcendental Style in Film* e acrescentando, ao trio Ozu, Bresson e Dreyer, Eric Rohmer).

não se cansa de repetir Bacon[37]). É esse Insuportável de um novo quilate que *Elephant* esconde na imagem – ou, no jogo do título, esconde à vista, "cristaliza" –: o Insuportável de uma platitude brutal e elusiva[38] ("virtualizante do actual": "cristalizante") do Facto.

E é essa a problemática com que abre C2, valendo a pena cotejar C2 7 e C2 58 a esse respeito – como faremos seguidamente.

Refira-se que essa faculdade premonitória da parte de Deleuze atesta com quão profunda atinência ele soube pensar e sistematizar as constantes regimentais da imagem, deixando em legado esse instrumento antecipado de *compreensão do cinemático em qualquer que seja o filme* ("sistema" é anátema para Deleuze, mas é mais justo do que "taxonomia": o que abriria todo um campo de debate. Em ps. 70-2 tem-se um antegosto dessa controvérsia por vir, entre entrevistadores e entrevistado).

37. SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1993, p.ex. ps. 17, 30, 40-1, 43, 47-8, 56, 58-9 *et passim*

38. Bacon menciona a "ligeira remoção [da fotografia, da pintura] desde o facto, que me atira de volta para o facto mais violentamente" (*op. cit.*, p. 30), e explora a distância interna indefinida aberta *nessa mesma* distância mínima (num paradoxo isomorfo ao do cristal-tempo: a "remoção" *virtualizante* do Facto *actual* dá-o tão mais "violentamente" de volta à imagem; o Facto tem que incoincidir consigo mesmo num *circuito* mínimo interno a esse seu *ponto* de "indiscernibilidade" no qual subsiste todavia sempre uma "distinção": e chama, a esse circuito e a essa distinção dentro do mais mínimo dos mínimos, "um Sahara da distância", um infinito arenoso a perder de vista (= *virtual*!) contido nos limites da "ligeira remoção" (= do "circuito mínimo") que reconduz ao Facto (= *actual*), ou melhor, ao ponto de indiscernibilidade entre semelhança actual e distância virtual à escala de um Sahara que o Facto, para ser Facto, é): "E de alguma maneira gostaria de ser capaz, num retrato, de fazer um Sahara da aparência [appearance, em sentido de puro aparecimento em imagem] – de fazê-lo tão parecido [like], e porém aparentando [seeming] ter as distâncias do Sahara" (*Ibidem*, p. 56). O realismo das caminhadas de *Elephant* contem nele, em cristal, essa distância virtualizante sonâmbula, como se um Sahara perdesse ao mesmo tempo em miragem esse aparecimento. Se a distância máxima do Sahara – da miragem, da virtualidade, do heterogéneo, do carácter *ontológico* de virtualidade que tem todo e qualquer actual, do carácter de passado que tem todo e qualquer presente *temporal* – aparece dentro da distância mínima de uma semelhança [likeness] para que o Facto possa ser Facto (para que o acontecimento-de-ser possa "passar-se"), assim também "o virtual aparece por sua vez num tempo mais pequeno do que aquele que mede o mínimo de movimento [no contexto, movimento de tempo, não de objecto móbil]", e "o tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direcção é também o mais longo tempo", o Sahara do tempo como o *livro de areia* de Jorge Luís Borges, diríamos (DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos* (tr. port.), Lisboa, Relógio D'Água, 2004, ps. 184-5). O passado é, pois, *infinitesimal*, como as páginas infinitas entre duas páginas no livro do Sahara, na corrida de Aquiles, no trajecto da flecha – Deleuze diz "efémero" (*ibidem*). John, Nathan, Michelle, Alex, como Figurais, são medidos, na imagem-cristal de Van Sant e nos seus corredores de espaço temporalizando-se que dão o Contorno e fornecem a Estrutura para a apresentação desses Factos Michelle, John, Eric, Benny enquanto Figurais, são medidos, dizíamos, por este tempo (virtual) mais longo de todos, que todavia decorre "durante" o mínimo (actual) de tempo. Voltaremos a este passo crucial da crono-ontologia deleuziana, e volveremos a insistir na ressonância que estes filosofemas formam entre campos artísticos distintos, a pintura e o cinema.

Escutemos a passagem em C2 58: "É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não ficou ultrapassado, transcendido. Ele é partido por dentro" = as Figuras em *Elephant* ainda se dirigem para o liceu, ainda disparam tiros, ainda são alvejadas, ainda fogem pela janela – mas evoluindo num filme que "partiu por dentro" esse princípio de organização e apresentação da realidade, um filme que parece pairar ao mesmo tempo ao lado de tudo aquilo que atravessa.

"Personagens apanhados em situações ópticas e sonoras puras encontram-se condenados à errância ou à deambulação." São puros videntes ["visionantes" traduziria melhor *voyants*], que já só existem no intervalo de movimento, e não têm sequer a consolação do sublime (...) mas estão, pelo contrário, entregues a qualquer coisa de intolerável, que é a sua quotidianeidade mesma. É então que se produz a inversão (...) "o tempo sai dos seus eixos" = o ver deambulatório não tem reacção, e *deambular* é menos *mover-se*, no sentido orgânico da realidade e da imagem, do que "*intervalar*" em "stasis" ozu-schraderiana: e é dessa contra-maré de duas forças díspares que resulta essa estranheza sonâmbula de caminhadas que tanto galgam distância real, como restam como suspensas numa irrealidade de percursos sonhados a um grão de se efectivarem num agora actual, como que em retardamento à sua plena efectividade *hic et nunc*. É o "tempo fora dos eixos [dos esquemas sensório-motores]": segue-se que, se até a quotidianeidade (o *locus* dos *habitus* automatizados do comportamento orgânico) é suspensa e abismada nela própria nessa intervalaridade sem coordenadas, a imagem, o plano "entregam" o personagem a um "intolerável", a um "insuportável" até então desconhecido – e de uma qualidade intensitiva largamente excedente dos picos dramáticos, das explosões de violência, e da respectiva marca narrativa distintiva: já não é um acontecimento particular no tempo que é intolerável, mas o intérmino tempo enquanto acontecimento puro. Deste modo, *a forma do cinemático da imagem-tempo é já nela mesma a forma de um massacre sem escapatória*, e o filme salvaguarda assim a tese deleuziana constante, de que as formas artísticas dizem respeito à realidade pelo modo como pensam *em*

direcção a ela, criando sentido – e não pelo modo como *proviriam dela* por representação "fiel à verdade".

Lembremos a primeiríssima página de *L'Image-Temps*: o neo-realismo não é um acompanhamento, temático ou formal, da nova realidade histórica "fragmentada", "dispersiva, elíptica, errática" (C2 7) do pós-guerra, mas uma invenção autónoma de imagem, oriunda de um reservatório interno de auto-desenvolvimento da natureza da imagem cinematográfica enquanto tal, que, então e só então, poderá corresponder a um estado *profundo* da realidade, o qual de outro modo permaneceria indetectado, sempre visto através de clichés.

(A dialéctica entre tempo e movimento, entre irrupção mostrativa e chavão conformista, mas também entre, de um lado, a função representacionista da imagem em referência superficial directa à realidade e, do outro, a sua autonomia "formal" como referência profunda e indirecta, pode ler-se em C2 32-3: "Arrancar aos clichés (a imagem-movimento] uma verdadeira imagem [a imagem-tempo]", embora "a imagem não cesse de recair no estado de cliché [...] porque se insere nos esquemas sensório-motores [...] porque ela é feita para isso (para que o cliché nos esconda a imagem...)" remetemos aqui a tratamentos ulteriores deste tópico no presente estudo, a partir de C2 59).

2. "A imagem actual e a *sua* imagem virtual constituem então o mais pequeno circuito interior, ao limite uma ponta ou um ponto, mas um ponto que não é sem elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano)" (C2 95). *Uma ponta* ["*pointe*"] não é um *ponto* ["*point*"], mas também não é uma linha: não chega sequer a ser uma vírgula (já veremos – nota 43 – que a putativa *cauda* da vírgula é uma *virtualidade*-de-cauda, o próprio ponto-quase-vírgula alongado ou elongado é um circuito de actualização do virtual e de virtualização do actual, e, enfim, ele não *é*, ele *devém*, *acontece*; ele é, em suma, o advir de Tempo: não há, justamente, representação *gráfica*, "parmenídea", possível daquilo que só um eflúvio heracliteano pode dar conta *cinemato*-gráfica).

Segundo, então, esta ontologia fora-dos-eixos do elongamento, a escala cristalográfica do actual e do virtual gera o paradoxo do mais longo no mais curto. As duas faces do cristal não estão face-a-face na mesma escala: uma delas (a do passado) é muito maior que a outra (a do presente), *porque* está contida nela: e pode estar contida nela porque não é "uma face" (actual), mas a virtualidade do que fosse uma face.[39]

Numa palavra: a "estranheza familiar", o *Unheimliche* (o "insuportável da banalidade quotidiana" – C2 58) de *Elephant* não reside num desdobramento "para fora" que sobreviesse à imagem, nalgum elemento inquietante adicional (ao estilo brumoso dos corredores de David Lynch assombrados pela vibração tectónica dos sub-graves sonoplásicos), mas no desdobramento para dentro, no Sahara adimensional ou no Vazio chinês ou no Elephant em "Columbine" que toma conta da imagem – e não se trata, portanto, de "ver alguma coisa no filme", mas do mais difícil, *ver o filme*. E "sentir" as "camadas e camadas de sensação" (os virtuais, os refaceteamentos-*cristal* jamais cabalmente *actualizados*) que o tratamento "acidentado" (deambulatório, prolongadíssimo, atingido pelos ritornellos de Beethoven) "sugere" no seio da imagem, como, nela, um "diagrama" inaparente, um "grafo" ["*graph*"] – tudo termos de Francis Bacon, que poderiam bem ser os desse *lógico* da *sensação* da cine-imagem que é Gus Van Sant. É essa passagem, a da representação, ainda tangencialmente ilustrativa, a *grafo*, mediante o *acidente*, que permite abrir na Figura-Facto, já de si ex-posta a e por uma situação (a Estrutura-Contorno do corredor sem fim) que a leva ao extremo do Insuportável (tal como as crucificações – fácticas, e não simbólicas –, de Bacon exponenciam as forças de excedência da Vida), um Sahara da sua distância a si mesma, que permite abrir nela o virtual, e cristalizá-la, do mesmo modo que a imagem *grafa*, no *espaço* dos corredores, uma *profun-*

39. "Porém, esta estrutura interna [do cristal] não o torna nalguma espécie de "unidade dúplice": não apenas porque uma das facetas, sendo virtual, não conta como efectivamente ["actually", num jogo de significados do termo inglês] uma, mas mais a fundo porque mesmo "o" lado actual de um tal cristal de tempo não é efectivamente actual [actually actual] a não ser que se torne virtual (melhor: ele é actual enquanto estando a tornar-se "presentemente" [actually": segundo jogo semântico] virtual, na medida em que "circula"); quer dizer, a não ser que estabeleça um circuito mínimo com a sua própria virtualidade" (MARTINS, José Manuel, "In Reality: The Ultimate Cinematic Quest", in REEH, Christine, MARTINS, José Manuel, *Thinking Reality and Time through Film*, Newcastle upon Time, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 63).

didade de campo que o converte no seu *tempo-cristal* "de Marienbad"; quer dizer, que rearranja, a partir de marcas virtuais, uma nova configuração que permanece um virtual-em-actualização, um cristal: no caso, a reconfiguração do espaço como tempo).

Retomemos [com comentários intercalares entre parênteses rectos] o passo crucial do anexo aos *Diálogos*, um dos mais densos textos de auto-elucidação de Gilles Deleuze:[40]

> [...] em todos os casos, a distinção do virtual e do actual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando este avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente [e lançando-se em direcção ao futuro: C2 109, 117] e conservar o passado. [...] É o presente

40. DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos* (tr. port.), Lisboa, Relógio D'Água, 2004, ps. 184-5. Por uma incompetência incompreensível, o tradutor do livro estimou verter sistematicamente, no Anexo (ps. 177-185), o termo deleuziano "actuel" por "real". Essa oposição é frontalmente anti-deleuziana, e revela uma ignorância absoluta do que está em causa – e do que foi traduzido. Repomos os termos correctos originais na nossa versão (seguindo em tudo o mais a da Relógio D'Água, na falta de acesso à original). Coteje-se apenas a tradução brasileira, correcta: DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos* (tr. br.), São Paulo: Escuta, 1998, ps. 121-4, consultável em http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-gilles-parnet-claire-dialogos.pdf. E remeta-se ao passo já citado *supra* de C2, que distingue os três termos real/virtual/actual, um cavalo de batalha de Deleuze que vem desde *Diferença e Repetição*, onde o autor desfaz o par metafísico tradicional potência/acto e o substitui por dois outros, real/imaginário (que pontua toda o volume da Imagem-Tempo) e virtual/actual: "O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao actual. *O virtual possui uma realidade plena, enquanto virtual*. (...) O virtual deve mesmo ser definido como uma estrita parte do objecto real – como se o objecto tivesse uma das suas partes no virtual, e aí mergulhasse como numa dimensão objectiva" (DELEUZE, Gilles, *Différence et Répetition*, Paris, PUF, 2011 (12ª ed), p. 269). "O virtual possui uma plena realidade por si mesmo. O seu processo é a actualização" (*ibidem*, p. 273). Numa palavra: o que escapa, num "documentário objectivo" cheio das melhores intenções como *Bowling for Columbine*, é precisamente o *objecto* pleno e a *objectividade* da *realidade completa*. O "realismo" e *a realidade* encontram-se, integrais, numa Duras, num Resnais, num Robbe-Grillet, num Béla Tarr, num Tarkovsky, num Pedro Costa, ou em *Elephant*, *Gerry*, *Last Days* – não no cliché da realidade-padrão da imagem-acção, da imagem-movimento, do artifício industrial da máquina cinematográfica ou da máquina televisiva. Não em *Good Will Hunting* (Van Sant, 1997) ou *Finding Forrester* (Van Sant, 2000) – essas duas receitas de bilheteira que permitiram a Van Sant fazer cinema nos filmes seguintes, os da "trilogia da morte" (ou "do tempo", segundo a teoria), seguindo o preceito escalafriante que permuta a fórmula "l'argent, c'est du temps" (C2 104), "tempo é dinheiro", em algo como *o dinheiro compra (o) tempo*: na versão de Scorsese, "one for them, one for us" (um filme para a indústria, que subsidiará em seguida o nosso filme-cinema pessoal), na de Deleuze, "*em suma, é numa mesma operação que o cinema afronta o seu pressuposto mais interior, o dinheiro, e que a imagem-movimento cede o lugar à imagem-tempo*" (C2 105). Citando Roger Ebert: " He found the freedom to make the film, he said, because of the success of his "Good Will Hunting"" (EBERT, Roger, "Elephant", in *Roger Ebert's Four-Star Reviews 1967-2007*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2007, ps. 220-1). Igualmente disponível em https://www.rogerebert.com/reviews/elephant-2003
Quanto à difícil e relapsa questão, em Deleuze, da vertente temporal do futuro, fique apenas a indicação misteriosa, num contexto de discussão do cinema de Max Ophuls e de Renoir: "sai-se do teatro para alcançar a vida, mas sai-se dele insensivelmente, ao fio da água corrente [sempre o *panta rei*, o rio heraclitiano...], quer dizer, ao fio do tempo. É saindo de lá que o tempo se dá a si próprio um porvir [avenir]. Daí a importância da questão: onde começa a vida? O tempo no cristal diferenciou-se em dois movimentos, mas é um dos dois que se encarrega do porvir e da liberdade, na condição de sair do cristal. Então o real será criado, ao mesmo tempo que escapa ao eterno reenvio do actual e do virtual, do presente e do passado" (C2 117).

> que passa [o actual que *se* virtualiza] que define o actual. Mas o virtual aparece por sua vez num tempo mais pequeno do que aquele que mede o mínimo de movimento [no contexto, movimento de tempo, não de objecto móbil] numa única direcção. É por isso que o virtual é 'efémero'. [...] O tempo mais pequeno [= o passado *deste* presente, e seu contemporâneo] que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direcção [o actual presente, que todavia não é um ponto, mas um *contínuo* em *avanço* e dotado de uma *direcção*, o que supõe extensão: o actual que *se virtualiza*, o quase-ponto que é *circuito*, o 'ser' que é *processo*] é também o mais longo tempo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direcções [comunicando em passeidade pura com todo o passado 'além dos limites do mundo', o tempo-passado *deste* presente não apenas alastra a *preencher*, mas a *envolver* o inteiro cone temporal bergsoniano]. O presente passa (à sua escala), enquanto o efémero conserva e se conserva (na sua). Os virtuais comunicam imediatamente por cima dos actuais que os separam. [...] o plano de imanência contém simultaneamente a actualização [do actual] [...] e [a virtualização do actual].

Assim, à escala do actual, este é mínimo; menor que esse mínimo, só uma escala menor do que a anterior: a escala (do) virtual. Ela não é actualmente menor do que o actual, ela é menor do que esse "actualmente": mas, *a essa escala menor que o mínimo*, tem lugar então uma inesperada magnitude, a de um ínfimo efémero que todavia comunica imediatamente com todo o contínuo acumulado virtualmente de ínfimos efémeros, a qual assim, *enquanto virtual e apenas enquanto virtual*, seria "maior" (se porventura se pudesse converter uma *virtualidade de escala* numa *escala efectiva*), não só do que o actual (o brevíssimo presente "que já passou enquanto o diabo fecha um olho"), mas também maior do que todo o tempo em todas as suas direcções, todo o passado e todo o presente. Maior que ele próprio, o tempo é imemorial – inesgotável para qualquer memória. É o plano de imanência.

Tempo contínuo impartível: o "presente" é o nódulo nesse ponto unidireccional que não chega a ser vírgula; mas o passado vai conservar-se todo na cauda inframínima desse ponto, no seu quase-vírgula (como? Como cabe

lá tanto passado? Porque ele já não demora – já não ocupa tempo [actual] –, mas todavia o passado ainda não "*se* passou": só o presente se passa e desaparece, o passado, não [desapareceria no nada]: ele não "é" agora, mas também não "desapareceu" *como passado*: conserva-se, pois: *porque* "já passou", *é* "o passado", e nós estamos e continuamos *agora* ligados ininterruptamente a ele pelo passado virtual que inere no *agora*). O passado, é o virtual, sem o qual não se passaria o presente ("não se passaria *nada*", não *haveria* "haver"), porque, então, o presente não passaria (ponto nulo em sua "eternidade"), e, pois, não "*se* passaria", não aconteceria, não *seria*.

Que consequências advêm disto para a teorese[41] de *Elephant*?

Se a natureza de "ser" é temporal, se o tempo é uma realidade que inclui constitutivamente virtualidade, a imagem (que não é "da" realidade, que é já realidade) tem uma escolha moral, antes que estética, a fazer: ser a imagem real da realidade – ou decair em representação ilustrativa e narrativizada de um sucedâneo ou substituto da realidade. "Eles foram ao liceu e morreram", a história, é apenas *verdadeira* – preenche o "ideal de verdade" [C2 170, 195...]. Já sabemos – identificados, totalizados, revelados, compreendidos, resolvidos: "eles"; a situação; o acontecimento; o mundo em que teve lugar; o que fizeram; porquê; por que ordem temporal; reconstituivelmente segundo qual lógica; entendivelmente a qual luz das disciplinas de saber e de conhecimento contributivas, teoria política, sociologia, história, psicolo-

41. Valendo-nos do étimo e da evolução semântica do termo, "teorese" designa simultaneamente visão contemplativa e trabalho intelectual auto-reaferido, implicando intuitividade bem como método. No caso do cinema, ou no mais simples acto perceptivo visual, o círculo hermenêutico é peremptório no seu veredicto: só vejo de todo algo se o "vir-como", quer dizer, eu não recebo um puro conteúdo "dado" para, apreendendo-o e compreendendo-o em seguida, por fim o interpretar, mas é, circularmente, na medida em que interprete o que vejo desde um "ver-como-segundo", ver X como Y segundo Z (é a tríade de Peirce, é a hermeneia de Heidegger em *Ser e Tempo* [§§ 31-2-3], é toda a teoria hermenêutica de Paul Ricœur), que o posso compreender e, apenas compreendendo-o interpretadamente, me pode, esse conteúdo supostamente de partida, de todo chegar a ser dado em primeiro lugar. *Ver* um filme implica a sua compreensão mínima (ou nada vejo, manchas lobotomizadas num ectoplasma diante de mim), e a *compreensão* mínima releva de um esquema *interpretativo* pressuposto mínimo. O círculo hermenêutico (e, como veremos, o paradoxo da Estética) consiste tão só em alargar e robustecer essa circularidade: praticá-la (tal como, epistemologicamente, sucede entre experiência e conceito, experimentação e teoria, no campo científico). Ver maximamente é compreender maximamente é interpretar maximamente, como as três rosas de Stein, que excedem o princípio de identidade (semiose peirceana, interrogatividade do "dado") e fazem vacilar o mundo: as três operações não divergem entre si em hastes esquizóides, enfiam telescopicamente umas nas outras e é *aí* que conflituam; estão na perpendicular espectatorial do ecrã cinematográfico, e é *aí* que se esquivam. Pela simples razão de que elas pertencem, primariamente, à imagem mesma, é na imagem que a visibilidade e a noese ignescem. O espectador entra nesse campo de forças, não o inaugura.

gia, psicanálise, antropologia... etc.. *Elephant* revê *Columbine* do ponto de vista da realidade, faz, não uma ôntica narrativa, mas uma ontologia, do acontecimento. Todos os pontos de apoio da estrutura-guia canónica são abandonados: o único guia é a imagem. Ela não é guiada por história e personagens no mundo, é inversamente, ela que "realiza" Figura, que busca um "Sahara da distância", que ausculta a virtualidade em vez de seguir um fio condutor sensato. Com isto, instala o espectador numa outra dimensão, e é a partir dessa outra dimensão – a do filme – que ele é convidado a ver... o filme (tal como Herzog declarava que o cinema não é feito para lidar com o nível da verdade factual, mas para folhear na realidade níveis e camadas de verdade muito mais densas – como as camadas de sensação ["*layers of feeling*"] que cumpre à pintura discernir endogenamente na Vida, segundo Francis Bacon – e para instalar o espectador, desde o primeiro momento, num nível sublime de "verdade extática" *do qual já não o deixará sair até ao fim do filme*. É por isso que um filme se vê *no filme*, não sentado diante dele numa cadeira da sala).

Uma segunda consequência leva-nos directamente ao terceiro corpo de citações e ao novo ângulo que com estas se abre: a figura aparentemente dominante no bergson-deleuzismo da filosofia do tempo é a do círculo, do cone, do envolvimento, da inclusão. Figura continuista, redonda, macia, solvente, dúctil, na aparência. Por outro lado, contudo, advertimos a periculosidade ontológica do tempo: intervalar, abissal, sem medida, explorando as potencialidades do falso (não o falso contra o verdadeiro – o que é ainda a tabela de verdade segundo a lógica da verdade –, mas a potencialidade de suspender a verdade *falsificando-a* de cada vez (mas sem o optimsimo de Popper) e, porventura, sem fim, numa "cadeia de falsários" a que não se eximiria a figura do próprio narrador ou autor, e que na verdade acabaria por constituir o estatuto intrínseco da própria imagem para além de qualquer instância ou agenciamento humano ou consciencial de enunciação: visto que o actual e o virtual se tornam indiscerníveis, assim também o verdadeiro e o falso, não restando senão uma suspensão, autêntica *epochê*, do verdadeiro... e do próprio falso, que então também se torna injudicável, indecidível, não

restando, dele, senão, justamente, a dita "potência", pura função não-tética. Essa operação purificaria o objecto de todas as cargas dóxicas que culturalmente o enfaixam, por sucessivas descrições que dele se arrancam como falsas – em vez de o visarem como verdadeiras – e que atinariam a um novo (sentido de) realismo, expurgado da húbris da verdade). Ora, uma forma dessa exploração é a da bifurcação, da cisão, da ruptura. O tempo é disruptivo. Uma lógica do tempo, uma lógica da sensação, uma lógica da imagem, caem no "falsum" etimologicamente, no alçapão. De Leibniz e Nietzsche a Borges, Robbe-Grillet ou Welles, a linhagem é outra. O circuito só fecha em anel porque é lançado, diz a cada passo Deleuze, "em duas direcções" (uma vez mais, nenhuma figura espacial do tempo pode ser coerente: Escher é o seu único desenhador: abrir para fechar, divergir para continuar, subir para descer, entrar para sair). Nisso o seu potencial subversivo.

3. O terceiro feixe de passagens refere-se ao potencial crítico-político da bifurcação e dos "estratos de terra" / de tempo profundo.

A linguagem que quisera estar à altura da imagem teria, assim, que enfrentar o obstáculo de uma tripla desadequação: a imagem é contínua, a linguagem, descontínua; o discurso aspira ao verdadeiro e rege-se, como *logos* coerente, por ele, a imagem, potência do falso, torna indecidível qualquer predicação, qualquer judicação, qualquer operação do dizer (mas teríamos que, já aqui, advertir que é precisamente em linguagem que Borges ou Robbe-Grillet (ou Kafka, ou Beckett) dão a medida dessa "figura impossível" ao próprio cinema); o discurso, diplomático, ensaia uma via média entre o anel e a bifurcação, a imagem é (impossivelmente) as duas ao mesmo tempo (aliás, ela é o tempo: e por isso as duas). A linguagem seria "a linguagem do ser", parmenídea, eternalista, a imagem, a imagem do tempo: a palavra é uma imobilidade, a sintaxe, uma montagem de *discreta*.

Analítica, verdadeira e coerente, a linguagem é o oposto da imagem-tempo. Mas a imagem-tempo faz falar à linguagem a língua esquecida da subversão, *politiza-a* no sentido ontológico do termo. Já citáramos (Nota 33) "e não são somente os circuitos que se bifurcam entre eles, é cada circuito que

se bifurca consigo mesmo" (C2 68). É em torno de *All About Eve* (1950), a obra-prima de Mankiewicz, que Deleuze expende estas considerações: "bifurcações perpétuas como outras tantas rupturas de causalidade [...] como em Borges, não é o espaço, é o tempo que bifurca [...] os estados que percorre[m] [...] não entram numa progressão, mas constituem de cada vez uma derivação" (C2 68-9).

É certo que poderíamos cair na tentação de ler *Elephant* como justamente o contrário, um sorvedouro sobredeterminado que suga todos os destinos para um mesmo sifão fatal, mas então haveria discrepância com todo o caprichado tratamento temporal da lentidão, da profundidade virtualizante, da duração deambulatória não-accional – tanto mais que não há rasto de qualquer código da precipitação dramática ou da sensação codificada de vítimas indefesas à mercê de uma armadilha insuspeitada. É outra nuance, a que aqui encontramos. A capacidade prospectiva do cristal leva-o a mergulhar o processo virtualizante em estratos obscuros da realidade: "a imagem actual torna-se virtual por sua própria conta, enviada alhures, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal tivesse acabado de ser retirado da terra. O par actual–virtual prolonga-se então imediatamente em opaco–límpido, expressão da sua permuta" (C2 95) É essa *segunda fase do cristal* que presenciamos nas caminhadas, "realistas"-quotidianas, límpidas, triviais, mas dobradas de um *Unheimliche* que, num regime que fosse o de I-M, seria outrossim assinalado por uma imagem (ou parte de imagem) actual e explícita, à qual caberia manifestar que um destino funesto se prepara. Não há, porém, nuvem, no cristal, o seu obscurecimento não se articula: transparece. E esse refreamento de qualquer dualidade deve-se à nova valência do Intolerável, que aplana a diferença dramática que, num regime orgânico da imagem, deveria ser sublinhado como "contraste monstruoso" entre a "descuidada pacatez da bela existência" e "a violência brutal que espreitava já como tragédia", toda a arte residindo na gradação desse "assomar", do seu "já", se ele dá sinal ou deve, pelo contrário, surpreender e sobressaltar, etc., para efeitos de edificação moral de estirpe ateniense: infundir o terror e a piedade, proporcionar à cidade a sua catarse.

Uma *terceira fase do cristal* como instrumento de indagação permite, entretanto, substituir o simples libelo político por um óculo cru de realidade para ver a realidade. A condição antecedente para tal, é que comecemos por nos situar inteiramente dentro do cristal, dentro da imagem, no seio do tempo:

"É por referência ao presente de outra coisa que o passado e o futuro se dizem de uma coisa. Passamos então ao longo de acontecimentos diferentes, segundo um tempo explícito ou uma forma de sucessão que faz com que coisas diversas ocupem uma após outra o presente [para que de uma coisa – o comboio – possa ser dito o seu passado e o seu futuro, ele a chegar à estação e ele acabado de partir da estação, é preciso que no presente se encontre, não "o comboio parado aqui na estação", mas uma sucessão de coisas diversas que ocupem "o presente", a saber, comboio a entrar na gare à esquerda, comboio na gare, comboio a partir da gare à direita, etc., etc.]. Já não é de todo assim se nos instalarmos no interior de um só e mesmo acontecimento [o trânsito temporal do comboio], se nos afundarmos no acontecimento que se prepara, que chega e que se apaga [*Elephant* é esse afundamento no acontecimento Columbine tomado nos seus três "êxtases" temporais], se substituirmos à visão pragmática longitudinal uma visão puramente óptica, vertical, ou antes, em profundidade [não estamos neste presente ao longo do corredor ainda à espera do acontecimento no futuro, à medida que sempre-outra-coisa vai ocupando cada momento presente da ampulheta, num delizamento horizontal: estamos já dentro do acontecimento, é de dentro da temporalidade dele, neste agustiniano "agora desse futuro", que comparticipamos "em abismo" da temporalidade *dele*, não de uma temporalidade *em que* "ele" irá estar, sim, mas cujo presente vai sendo ocupado por sempre-outra-coisa, nem que fossem os segundos um-a-um de uma contagem decrescente]" (C2 131-2).

"Na bela fórmula de Santo Agostinho, há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*, todos implicados no acontecimento, enrolados no acontecimento, e portanto simultâneos, inexplicáveis" (C2 132). Os deambulantes de Van Sant caminham de início a fim unicamente *dentro do acontecimento*, sejam Matt Damon e Casey Affleck em *Gerry*,

sejam os liceais de *Elephant*, mas então esse acontecimento dentro do qual eles caminham é o acontecimento unitário que se perfaz enigmaticamente no reticulado de todos os seus circuitos internos sem excepção à escala do todo fílmico, e não um evento marcado de que os restantes momentos temporais fossem os degraus: os degraus de um trajecto *até ao* acontecimento (e não *do* acontecimento). Dito de outro modo, o tema de *Elephant* não é Columbine, é Elephant, *même*. O que se passa em *Elephant* não é o evento final do massacre "e tudo o que o prepara", é o acontecimento do Insuportável que dura, em surda acumulação e insistência, todo o filme, e de que o evento final é, temporalmente falando, um dos "êx-stases" (mas, deleuzianamente, "êx-stases" do próprio tempo, e não da memória psíquica protensiva ou retentiva do augustinismo). Estes "três presentes implicados" de um mesmo acontecimento em cuja temporalidade directa nos encontramos (por oposição a um tempo do movimento em cuja calha vazia nos instalássemos à espera da "hora marcada", como uma ferrovia onde passa o comboio, caso em que o tempo no qual esperamos e o acontecimento esperado diferem abstractamente um do outro) estes

> três presentes implicados retomam-se sempre, desmentem-se, apagam-se [...] bifurcam e regressam. É uma imagem-tempo poderosa. Não se julgue que ela apaga toda e qualquer narração. Mas, o que é muito mais importante, ela dá à narração um novo valor, pois que a abstrai de toda a acção sucessiva, na medida em que substitui uma verdadeira imagem-tempo à imagem-movimento. Então a narração vai consistir em distribuir os diferentes presentes aos diferentes personagens. (C2 133)

É certo que Deleuze se exprime a propósito de *La dernière Année...*, em que essa redistribuição de presentes, cada um deles plausível em si mesmo, resulta numa combinatória "incompossível no seu todo, conservando e suscitando desse modo o inexplicável" (*ibidem*). Em *Elephant* e na sua *distribuição* por Nathan, John, Elias... – o inexplicado.[42]

42. Devemos a Roger Ebert uma das mais acutilantes apreciações do que está em causa em *Elephant*. Nele, a intuição certeira coincide com a teoria e dispensa-a, quando põe em destaque, no filme, o alcance crítico do "não-dizer" e a convocação, pela pungência redobrada do inabalável registo *cool* ou *inexpressivo*, da instância do *político* num filme serenamente destituído de qualquer implicação

Esse *afundamento no acontecimento* toma agora a feição da sua *escavação por camadas*, a profundidade desapiedada dos corredores percorridos avera-se uma profundidade estratificada que pertence à terra, não ao mundo – àquilo que é retentivo, não ao aberto. Incautos andarilhos numa das facetas do cristal, esta era já a outra, pela qual baixavam à surdez desse acontecimento de que não iriam separar-se mais, até ao fim: "a história é inseparável da terra [...] e, se se quer apreender um acontecimento, não se deve mostrá-lo, mas afundar-se nele, passar por todas as camadas geológicas que são a respectiva história interior. [...] Apreender um acontecimento, é inseri-lo nas camadas mudas da terra". (C2 332). Uma vez mais, parecemos exceder interpretativamente o contexto: o programa de Straub é literal no que se refere à terra e à estratigrafia cezannesca da sua concreção, que em cinema ele herda do pintor – o que parece demasiado remoto do americano Van Sant e da urbanidade do edifício escolar *middle class*. Mas se no fundo dos corredores horizontais de *The Shining* (Kubrick, 1980) jazia um cemitério do genocídio fundacional e um labirinto mítico mais arcaico ainda, o cone do tempo é, em qualquer dos seus avatares, sempre subctónico.

A questão que resta, na presente secção, será, por força, abordada telegraficamente (numa sequência de observações numeradas): o que pode a linguagem, após banida da semiótica da imagem? Pouco mais, porventura, que essa pura forma da judicação que é, em Kant, o juízo *reflexionante* próprio do estético: um juízo que nada diz "de determinado", precisamente, que

"política" (*et pour cause*). Uma narrativa, um documentário, explicam e resolvem, reduzem a realidade, a vida, o filme, a imagem a "uma história". Salvam o espectador da cisão intolerável. A sua política adula a boa-consciência e destitui o político. Deixemos soar o idioma de origem:
"It offers no explanation for the tragedy, no insights into the psyches of the killers, no theories about teenagers or society or guns or psychopathic behavior. It simply looks at the day as it unfolds, and that is a brave and radical act; it refuses to supply reasons and assign cures, so that we can close the case and move on. Van Sant seems to believe there are no reasons for Columbine and no remedies to prevent senseless violence from happening again. [...] I think its responsibility comes precisely in its refusal to provide a point. [...] Van Sant's 'Elephant' is a violent movie in the sense that many innocent people are shot dead. But it isn't violent in the way it presents those deaths. There is no pumped-up style, no lingering, no release, no climax. Just implacable, poker-faced, flat, uninflected death. Van Sant has made an anti-violence film by draining violence of energy, purpose, glamor, reward and social context. It just happens. [...] Van Sant also avoids the film grammar that goes along with such cuts, and so his visual strategy doesn't load the dice or try to tell us anything. It simply watches. [...] Of course a movie about a tragedy that does not explain the tragedy -- that provides no personal of social 'reasons' and offers no 'solutions' – is almost against the law in the American entertainment industry." (sublinhados. nossos) (EBERT, Roger, "Elephant", in *Roger Ebert's Four-Star Reviews 1967-2007*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2007, ps. 220-1). Igualmente disponível em https://www.rogerebert.com/reviews/elephant-2003.

nada predica, que esquiva na palavra (do) inefável – "belo" – toda e qualquer determinação de sentido. E, no entanto, é nele e só nele que o embrião de todo e qualquer sentido reside.

Já frisámos o suficiente as diferenças de natureza e a desadequação originária do regime verbal ao imagético, bem como o paradoxo de ele ser todavia irrenunciável como "reacção sobreveniente".

A questão, agora, consiste em saber como pode ela, desde a sua insuficiência natal, assim "reagir" – e que alcance retrospectivo sobre o sentido da obra (e o destino desse sentido) pode ter esse imperfeito resultado do imperfeito instrumento, no caso, a linguagem do discurso teórico estético-crítico que retome interpretativamente a questão de sentido posta pela obra nos termos irredutivelmente não-linguageiros desta. Tomaremos o partido de uma apologia da linguagem, reabilitando nela uma dimensão de modulação do *continuum* que a proscrição deleuziana sumariamente descartara, e manifestaremos a sua indissociabilidade paradoxal da questão do sentido da obra artística. Rarefaremos notoriamente aqui o aparato de remissão bibliográfica, por economia de espaço.

1. Podemos começar por registar, com Saussure, que a linguagem opera por cadeia e por sistema, mas a sua articulação primordial, ao nível do significante (e, em parte, ao nível do significado) não é uma articulação positiva, nem sequer opositiva, nem tão-pouco negativa (não é, em nenhum dos casos, uma bi-partição): o significante não "é", *funciona*, e fá-lo *diferencialmente*. "Na língua não há senão diferenças, sem termos positivos", diz Saussure (1978, ps. 202-3). Ora, a pura diferença está entre a continuidade e a discreção: não é um corte articulatório, não comporta unidades inteiras nem contém ou detém o sentido – é um *desvio*, pura operatividade. O linguageiro é um operador desviante, como a semiose – não um aparelho de identificação.

2. E um desvio *originário*, na teoria de reconstituição especulativa da origem da linguagem ensaiada por Ernst Cassirer em *Linguagem e Mito*. A língua seria "metáfora originária", e tudo nela seria metafórico, antes de literal

("*pæne quidquid loquimur figura est*", reitera Cassirer, citando Quintiliano: praticamente tudo o que proferimos é sentido figurado). A conquista da significação estabilizada seria tardia, tudo começa com um movimento de significação imediatamente em deslocação em relação a si próprio. A metáfora originária não tem ponto de partida nem de chegada: é *modulação em movimento*, afim à imagem semiótica, não *articulação hirta* entre dois sentidos ou níveis de sentido.

3. O que a teoria da metáfora de um Paul Ricœur energicamente corrobora: não há algo como um "sentido literal" e um "sentido metafórico", a metáfora é pura tensão insanável entre duas tendências de sentidos incompatíveis mas indissociáveis (uma forma de paradoxo não inteiramente dissimilar da do tempo). Mais: esse sentido tensional da metáfora não se perde esterilmente em direcção a um éter ficcional, permite, pelo contrário, abrir uma perfunctória *referência indirecta* à realidade, não menos dotada de poder heurístico do que a referência directa das linguagens cognitivas. Já vimos como a condição de virtualidade do cristal torna a imagem-tempo num poderoso espelho indirecto de referência profunda à realidade. Mas, a reforçar esta linha, num terceiro perímetro ricœuriano deste mesmo traço hermenêutico fundamental da significação, após o fenómeno de *tensão* metafórica e o da respectiva *referência indirecta*, encontramos ainda o da *função hermenêutica da distanciação*: em todos os domínios do linguageiro e do discursivo se verificaria sempre o mesmo traço paradoxal: interpretar e compreender, mas também desde logo produzir e amplificar sentido, funcionam melhor por afastamento do que por proximidade.[43] Não que, em Ricœur, as formas estabilizadas superiores da significação não se venham a ater ao paradigma narrativo, e não procedam (mais como a I-M do que como a I-T) por mimese. Mas esta é larga e não estreita, digamos, mobiliza toda uma poética do afastamento autonomizante que inventa sentido, mais do que o circunscreve (na pas-

43. Dois títulos, entre muitos outros, do autor onde se pode encontrar desenvolvido este pensamento numa cómoda síntese: RICŒUR, Paul, "A função hermenêutica da distanciação", in *Do texto à acção* (tr. port.), Lisboa, Rés, s/d, ps. 109-124 e RICŒUR, Paul, *Teoria da interpretação* (tr. port.), Lisboa, Edições 70, 1987, ps. 57-81.

sagem da fala à escrita, do acontecimento ao texto e ao mundo do texto, e mesmo no caso de uma interpretação que menos se fecha sobre o texto do que se abre sobre o próprio intérprete): nisso comunga com a dinâmica processualista, mais do que com um programa de identificação.

Quer dizer: *por entre o interstício* da sua articulação de unidades inteiras, *adiante de si* na inauguração de mundos maiores do que ela, e no *desvio oblíquo* das suas funções significativa e referencial, a obra de linguagem abre no *dito* camadas de sentido e de sensação não-ditas, e reconstitui processos contínuos e paradoxais. E se, como referimos, Beckett, Borges e o Nouveau Roman estão, com Kafka e Faulkner, histórico-literariamente na origem da própria imagem-tempo, eis que o "linguageiro" se legitima, afinal, não só perante o *continuum* orgânico de movimento, mas perante o *continuum* paradoxal de tempo (todo o capítulo de C2 "As potências do falso" o demonstra à exaustão, importando directamente de Robbe-Grillet – romancista, guionista, ensaísta e cineasta – a doutrina de um "formalismo" *fértil* da obra literária para atingir a realidade a um outro nível de "realismo", um que não lidasse com uma realidade dada e a reproduzir, mas com uma realidade a interrogar a cada nova caleidoscópica e incompossível "redescrição"[44]).

4. Que o processo semiótico da linguagem é indirecto (que não há "literalidade" no mundo: nem linguisticamente, nem gnosiologicamente nem ontofenomenologicamente, nem artisticamente), o consagra abundantemente Merleau-Ponty ao longo de toda a sua obra, mas particularmente nas duas versões do ensaio "Le langage indirect", em um de cujos títulos alternativos vemos essa expressão pleonástica (pois que a linguagem *é* o indirecto, desde o significante saussureano até à novela literária e à escrita filosófica) a par daqueloutra à qual responde, o oxímoro de Malraux "As vozes do silêncio". E toda a tese de Merleau-Ponty, a ponderar a questão – será a arte uma linguagem? –, aproxima o artístico do linguístico desde o nível estrutural de base até ao nível criativo de topo: também a

44. ROBBE-GRILLET, Alain, *Por um novo romance* (tr. port.), Lisboa, Europa-América, 1965, ps. 47-53 e 155-183. Cf. C2 165-179.

linguagem, tal como as artes tácitas e inarticuladas, participa originariamente da condição ambígua, quiástica, da qual é, como aquelas, oriunda – a do ser-no-mundo e a da significação como sempre indirecta, em desvio, intersticial. Se articulação há, é "do avesso" que ela urde o seu texto, "como o tecelão".[45]

45. Comparem-se as duas passagens seguintes sobre a função *intersticial* (onde um *continuum* virtual de significação se restabelece, independentemente de se, à superfície, encontramos o *discretum* linguístico ou o movimento/tempo ininterrupto da imagem), análoga nas letras e nas imagens: "Os falsos-raccords são a relação não-localizável ela mesma: os personagens já não os saltam mais, eles engolfam-se aí. Para onde foi Gertrud? Para os falsos-raccords.... Certo, eles estiveram sempre ali, no cinema, como movimentos aberrantes. (...) Mas foi preciso ser-se moderno para reler todo o cinema como já feito de movimentos aberrantes e de falsos-raccords." (C2 59). O caso de *Gertrud* (Dreyer, 1964) é singular (não tão singular que não dobrado de um segundo exemplo do mesmo enigma espiritual, *Mikaël* [1924]): um dos exemplos de cinema transcendental (Schrader) que mais se pode aproximar do seu pico bressoniano, idêntica pergunta atormenta o espectador de Bresson – mas onde é que está a Graça, no horror sem limites de *L'argent*?! – e o dos dois dreyers – mas onde é que Gertrud, ou o pintor Zoret de *Mikaël*, "conheceram" ou "viram" alguma vez "um [o...] grande amor"?! A resposta é como em *Elephant*: no afundamento abissal e engolfado nos interstícios, na intervalaridade, no fundo virtual da imagem, na "re-narração" das caminhadas, e já não hifenizada pela conexão orgânica, nem saltada. No caso de Zoret, o interstício era pintar, maneira de um "ver" que fosse um amar transcendental (expressão que, curiosamente, haveria de recorrer na cultura do mundo ficcional dos Na'vi, em *Avatar*, de James Cameron (2009): "eu vejo-te"); no de Gertrud, era recordar. E, do mesmo modo que o cinema moderno nos ensina a ver os seus prenúncios no anterior (*Vampyr*, de Dreyer (1932), é o *nec plus ultra* de uma montagem selvática totalmente destruída por *faux-raccords* deliberadíssimos), talvez nos ensine a ver os seus prenúncios nos interstícios da literatura romântica francesa, se às "entre-linhas" chamarmos o circuito virtualizante do cristal literário.
Leiamos, em contraponto, Merleau-Ponty a respeito do mesmo: "Enfim, precisamos considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de a envolver, sem o qual ela não diria nada [...] um sentido lateral ou oblíquo, que se dissemina entre as palavras. [...] Um romance exprime de maneira tácita como um quadro. Pode-se contar o assunto do romance como o do quadro. Mas, o que conta, não é tanto que Julien Sorel, sabendo que era traído por Mme de Rênal, vá a Versalhes e tente matá-la – é, após a notícia, este silêncio, esta viagem de sonho, esta certeza sem pensamentos, esta resolução eterna. Ora, tudo isso não está *dito* em parte alguma. [...] A vontade de morte, essa, não se encontra em parte alguma nas palavras, mas está entre as palavras, nos côncavos de espaço, de tempo, de significações que elas delimitam, como o movimento no cinema está entre as imagens imóveis que se seguem". (MERLEAU-PONTY, Maurice, "Le langage indirect et les voix de silence", in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, ps. 49-104 [p. 58 e ps. 95-6]). Literatura, cinema, pintura, não vêem – fazem ver. A fórmula, com variações, passeia-se entre paul Klee, Ponty, e nós. E é Ponty quem paga da mesma moeda a Deleuze a desconsideração, por este, da linguagem como descontínua-articulada: ela é, antes, o articulatório que forma cristal – chamemos-lhe "signo", a esse cristal, feito de significante e de significado, e reparemos que, na sua "Sexta lição sobre o som e o sentido", Roman Jakobson, sob o título de "simbolismo fonético", trata da permuta especular que significante e significado executam no seio do signo que eles constituem, em termos eminentemente aproximáveis aos dos circuitos de virtual e actual no cristal-tempo bergsoniano-deleuziano – o articulatório que forma cristal, dizíamos, com o tácito inarticulado virtual e contínuo de um mundo de significação contido virtualmente em apenas meia página de grafismos repetitivos e insossos, tal como o pico de presente actual, no cone, comunica contemporaneamente com a passeidade como tal de todo o passado maior que o mundo. Merleau-Ponty propõe o paralelismo cinema / literatura às avessas: não seria tanto a literatura a deslizar do descontínuo ao contínuo, tentanto apanhar o movimento da imagem, mas o cinema a fazer isso mesmo que a literatura executa desde sempre. É uma peça importante de corroboração independente no nosso argumentário a favor de uma paridade semiótica fundamental que ultrapassa a divisão, um tanto maniqueia e retórica porventura, entre articulação e prossessualismo, seja em linguística seja em ontologia. E, quem ainda não resolveu a charada fundadora do cinematográfico, na disputa a vários termos entre Bergson e Deleuze acerca da ilusão de movimento, foi este último. Questão que aqui teremos que deixar, na sua gigantomaquia, entregue a si própria.

5. Apreciados quatro patamares do "linguageiro" – o signo, a metáfora, a interpretação, a artisticidade – e apurada a sua aptidão mínima a lidar com o *continuum*, graças à propriedade diferencial e indirecta, movente (na metá-fora), da poética da significação, resta considerar o trabalho da linguagem sobre a linguagem – a literatura, a "função poética" – para aquilatar da sua adequação ao mester de "reagir à imagem" que lhe assigna Deleuze. Do literário, tratará este ponto. Da imperatividade constitutiva daquela reacção discursiva às *vozes do silêncio* artísticas (no caso, à mudez da imagem em movimento, mas abrangido como problema geral da Estética e da própria Modernidade em toda a sua latitude), tratará o sexto e último ponto.

O autor é aqui Roland Barthes, e a sua insistência numa nova propriedade que advém das do desvio, da translacção movente e do indirecto: o recurso modal e ontológico da interrogatividade para além da pergunta e da resposta (do catácter tético de afirmar e de negar), requintada até à capacidade órfica de indizível, e mesmo de indizibilização, como potência primária do dizer. Seja a série citacional:

> A literatura torna-se então o signo [...] desta opacidade histórica em que vivemos [...]; admiravelmente servida por este sistema significante deceptivo que, a meu ver, constitui a literatura, o escritor pode então *ao mesmo tempo* comprometer profundamente a sua obra no mundo [...] mas suspender esse compromisso precisamente aí onde as doutrinas, os partidos, os grupos e as culturas lhe inspirariam uma resposta. A interrogação da literatura é então, num só e mesmo movimento, ínfima [...] e essencial [...]: eis o mundo: *haverá nele sentido?* (Barthes: 1977, p. 223)

"Esta disponibilidade não é uma virtude menor; ela é, bem pelo contrário, o próprio ser da literatura, levado ao seu paroxismo. Escrever, é abalar o sentido do mundo, dispor nele uma interrogação *indirecta* à qual o escritor, por uma última suspensão, se abstém de responder" (Barthes: 1963, p. 11). "Ouve-se muitas vezes dizer que a arte [no contexto, a literária: uma relação muito específica com a linguagem e com a "língua do mundo"] tem por

função exprimir o inexprimível: deverá dizer-se o contrário (sem qualquer intenção de paradoxo): toda a função da arte consiste em inexprimir o exprimível [...]" (Barthes: 1977, p. 20).

Voltando-se para a opacidade, a literatura ("hoje") efectua a mesma viragem que a arte dos monócromos modernistas, do expressionismo abstracto, do tachismo, a mesma que a do cinema subitamente opaco de Godard (ou o do azul(-Klein ?) de Jarman, ou o de João César Monteiro), ou que o de Stan Brakhage, a mesma que a de Kafka ou a de *Fin de partie*, ou que a de Anton Webern ou Stockhausen. Não é por ser linguisticamente articulatória de *discreta* que a literatura, sistema que converte tal articulação em desarticulação e se torna "deceptivo" (como "diferencial" era o significante saussureano), deixa menos de fazer o mesmo, enquanto "arte", que qualquer outra: opacizar, inexprimir. Já frisáramos anteriormente a propriedade de oclusão como segredo nuclear da visão[46], e da câmara e dos planos dos grandes mestres do *saber não mostrar* (de Antonioni a Cassavettes, de Kiarostami a Haneke), e poderíamos reatar aqui o "revivalismo" heideggeriano do sentido grego arcaico da *veritas* latina como ἀ-λήθεια (na sua dupla negatividade)[47], oposto a toda aquela tradição metafísica e tecno-científica, fundante do inteiro ciclo histórico proeminente da cultura ocidental, que é a do "ideal do verdadeiro", de que também Deleuze trata em C2 – e que o filósofo da Floresta Negra não contratorpedeia com as potências do falso, mas com o carácter intrinsecamente obnublilante ou "in-essencial" da verdade como *re-velação*: o velamento inerente ao desvelamento.

Interrogação suspensa (cravada em pleno coração do mundo, fora na redoma livresca), redobramento do inexprimir, o *linguageiro* promete afinal, e apesar de tudo, uma afinidade electiva com os indizíveis do *continuum* imagético bergsoniano. A Estética e a teoria não vêm para esclarecer, para dizer o não-dizível, mas para fazer o mesmo que a obra: a trajectória deceptiva,

46. Recordemos: em Merleau-Ponty, não se trata de uma simples "anomalia" do sistema perceptivo natural, mas de um traço estrutural da condição ontofenomenológica de ser-no-mundo: o quiasma visão/cegueira não reside no aparelho de visão sobre o mundo, mas funda a condição existencial originária *entre* o mundo e a visão.
47. Numa direcção, de resto essencial, não abordada pelo estudo antes citado de Christine Reeh.

elusiva, indirecta, inefável, que reside no cerne indesvendável do sentido: essa "pungência" pictural que sempre Bacon reenuncia, esse *je-ne-sais-quoi* que "resta como rasto" no seio obscuro, substratual, da imagem de *Elephant*, o irredutível do próprio título. Nem que fosse por isso, atesta--se, no jogo tipicamente modernista do título em paralaxe desafiadora com a obra titulada, o acerto do linguageiro para se emprestar, na sua virtude de afecção *contínua*, a todas as imagens do filme, e para "instalar o seu abalo de interrogação indirecta sem resposta" no seio delas, assoladas por esse *puctum cæcum* dito pela palavra à imagem, injectado da palavra à imagem como significância entre o *continuum* e o *discretum*, a par dessa outra imagem-matriz – o poste e as nuvens, anoitecendo –, que se difunde "universalmente porque primeira", de si a todo o filme como uma processão neoplatónica, a imagem de Ozu, o Tempo em pessoa (o "Vazio", a forma sem forma de tudo o que se forma e passa) a adverbiar e a modalizar-modular todo o visível do inteiro filme, assim originariamente *obnubilado*, "sob nuvem".

6. Frase quase paralela, encontramos em Theodor Adorno, e que deve ser lida dinamicamente, como fórmula de um trajecto e não gráfico de uma situação imobilizada – na clave de uma filosofia da "não-identidade" e da não-totalidade como é a do autor, toda ela feita de mobilidade e de inacabamento incessantes, como também em Kafka e na Imagem-tempo:

> Os paradoxos da Estética são ditados pelo seu objecto [...]. Tal como na música, também na natureza resplandece o que é belo, para, logo a seguir, desaparecer perante a tentativa de o petrificar. [...] Para além da aporia do belo natural, nomeia-se aqui a aporia da Estética no seu conjunto. O seu objecto determina-se como indeterminável, negativamente. Por isso a arte precisa da filosofia, que a interprete, para dizer aquilo que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, isso apenas pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo.[48]

48. ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 113 (também como ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 89)

A relação obra de obra de arte / teoria estética tornou-se um necessitarismo histórico, passe o oxímoro: corresponde à ontologia da obra de arte da modernidade, e tem a assinalar o seu momento inaugural, desde logo, um apogeu – o par *The Raven* / *Philosophy of Composition*, de Edgar Poe, a explicação impossível e parodicamente auto-deceptiva. Na era dos escritos auto-teóricos proliferantes de autor, inseparáveis do acto criativo; na era da crítica e da história da arte, e da sua exposição extrema pela museologia, pelas vanguardas, pela curadoria; da perplexidade da filosofia em ver o seu velho ofício de abismação nos limites do sentido e na angústia das ultimidades mudar de mãos, dela para a arte – a arte tornar-se-ia indissociável de um impossível dizer estético, que melhor revele a própria impossibilidade que a própria arte tende a ser, uma impossibilidade que a arte encarna melhor ("através da sua morte") que qualquer outra instância do sentido.

Ora, é pela recusa da obra a dar-se em pleno sentido que a linguagem a persegue para a dizer (em resposta, porém, a uma solicitação tácita e constitutiva da própria obra), e o seu efeito é o da aceleração espiral: quanto menos a obra fala, mais a linguagem se encarniça em a dizer, e, quanto mais tenta dizê-la, mais revela o quão indizível ela é. O indizível aparece por reacção ao seu contrário e alimenta-se desse veneno. Mas "o indizível" (tal como, assim o vimos já, a própria linguagem) fica nesse entre-dois, interdito, como um efeito de limiar: é uma quase-significação que precisa da dimensão da significação para poder, no seio mesmo dela, escapar-lhe, indeterminar-se como uma nuvem, furtar os seus contornos, esquivar-se "orficamente" (a arte começando, miticamente, quando Orfeu perde Eurídice e lamenta essa perda: a arte começa quando uma sombra se desvanece e o artista fica a sós com esse desvanecimento, com essa inefabilidade perdida... mas não completamente). Assim, quanto mais se consegue *dizer* a obra mais se consegue que, ela, *não-diga* o seu sentido – q.d., que ela o exima, esquive, indetermine, subtilise, que ela o rarefaça esplendidamente. É preciso pô-la a falar para a pormos a calar-se.

Por outro lado, a própria linguagem é um fenómeno de limiar e, por isso, paradoxal e ambivalente. Se compreendemos o que 'incompreensível' quer

dizer, se sabemos o que 'indizível' ou 'inefável' significam, então, compreendemos como uma linguagem pode servir para exprimir o seu próprio limite e dizer o seu contrário. A linguagem sabe o seu outro, e sabe dizê-lo. Sabe que o que não é linguagem escapa à linguagem... mas diz ainda isso mesmo: ultrapassa o seu próprio limite para melhor poder fixar-se-o. A sua propriedade reflexiva, e quase consumadamente metalinguística,[49] é o que nela vicaria a função do *continuum*, e que lhe permite encetar o acompanhamento da processualidade,[50] A eloquência da imagem apofática apenas brilha escuramente no meio diáfano da linguagem que, triunfalmente, a falha. É esse o único alvo de uma escrita que quisesse dizer *Elephant*, quer dizer, o não-dizer.

Estabelecidos estes prolegómenos, dispomos talvez de instrumentos os bastantes para dizermos que é tempo de avançarmos para um "*close viewing*" (no modelo do *close reading*) do filme de Gus Van Sant, "que diga aquilo que ele não consegue dizer" e desse modo e não de outro verifique que é, pois, para, não conseguindo dizê-lo, *conseguir não-dizê-lo*, que esse filme é.

É essa tarefa e esse prazer que deixamos entregues nas mãos do leitor.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990

BARTHES, Roland, *Ensaios Críticos* (trad. port.), Lisboa, Edições 70, 1977

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963

BORGES, Jorge Luís, "El hacedor", in *Prosa completa, Vol. 2*, 2ª ed, Barcelona, Bruguera, 1980

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985

49. Para um Hegel, questão adquirida: a reflexão da própria reflexão é o especulativo, o saber absoluto (à imagem do deus aristotélico e dos seus avatares teológicos ao longo de todo o aristotelismo ocidental, todavia ultrapassado pela sua dialectização idealista hegeliana). Não assim para Wittgenstein, Russell, Gödel.

50. Por isso encontramos nesse sumo-sacerdote da linguagem e do lógos, G.W.F. Hegel, uma reintrodução do primado do processualismo da realidade, se bem que sob a forma da superação especulativa da dialéctica da substância e do sujeito, do substancial e do processual.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répetition*, Paris, PUF, 2011 (12ª ed)
DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002
DELEUZE, Gilles, *La Philosophie Critique de Kant*, Paris, PUF, 1998
DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2003
DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos* (tr. port.), Lisboa, Relógio D'Água, 2004
DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos* (tr. br.), São Paulo: Escuta, 1998, ps. 121-4, consultável em http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-gilles-parnet-claire-dialogos.pdf
DOUCHET, Jean, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999
DORSKY, Nathaniel, *Devotional Cinema*, Berkeley, Tuumba, 2005
DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dicionário das Ciências da Linguagem* (tr. port.), Lisboa, D. Quixote, 1978
ECO, Umberto, *Os limites da Interpretação* (trad. port.), Lisboa, Difel, 1992
EBERT, Roger, "Elephant", in *Roger Ebert's Four-Star Reviews 1967-2007*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2007, ps. 220-1. Igualmente disponível em https://www.rogerebert.com/reviews/elephant-2003
JAKOBSON, Roman, "A Decadência do Cinema", in *Roman Jakobson: Lingüística. Poética. Cinema.* (tr. port.), São Paulo, Perspectiva, 2004, ps.153-161
MARTINS, José Manuel, "In Reality: The Ultimate Cinematic Quest", in REEH, Christine, MARTINS, José Manuel, *Thinking Reality and Time through Film*, Newcastle upon Time, Cambridge Scholars Publishing, 2017
MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, New York, Routledge, 2001
MCLUHAN, Eric, ZINGRONE, Frank (eds), *McLuhan. Escritos Essenciales* (tr. cast.), Barcelona, Paidós, 1998
MERLEAU-PONTY, Maurice, "Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie", in *Sens et Non-Sens*, Paris, Gallimard, 1996, ps. 61-75
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et L'Invisible*, Paris, Gallimard, 1986
MERLEAU-PONTY, Maurice, "Le langage indirect et les voix de silence", in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, ps. 49-104

PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo Hereje* (trad. port.) Lisboa, Assírio e Alvim, 1982

REEH, Christine, *The Solaristic System*, Doctoral Thesis (policopiada), Lisboa, Faculdade de Letras, 2016

RICŒUR, Paul, "A função hermenêutica da distanciação", in *Do texto à acção* (tr. port.), Lisboa, Rés, s/d, ps. 109-124

RICŒUR, Paul, *Teoria da interpretação* (tr. port.), Lisboa, Edições 70, 1987, ps. 57-81

ROBBE-GRILLET, Alain, *O ano passado em Marienbad* (tr. port.), Lisboa, Início, 1967

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de linguística geral* (tr. port.), Lisboa, Dom Quixote, 1978

STEENE, Birgitta, "Bergman's *Persona* through a Native Mindscape", in MICHAEL, Lloyd, (ed.), *Ingmar Bergman's* Persona, Cambridge, Cambridge U.P., 2000, ps. 24-43

SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1993

TARKOVSKY, Andrei, *Sculpting in Time* (tr. ingl.), Austin, Texas U.P., 1992

WOOD, Robin, *Hitchcock's Films Revisited*, New York, Columbia U.P, 1989

ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum* (tr. port.), Lisboa, Orfeu Negro, 2008

Filmografia

ANTONIONI, Michelangelo, *The Passenger*, Itália, Espanha, França, CIPI/MGM, 1976

CLARKE, Alan, *Elephant*, UK, BBC, 1989

HITCHCOCK, Alfred, *Vertigo*, USA, Alfred Hitchcock Productions, 1958

KUBRICK, Stanley, *2001, A Space Odyssey*, UK/USA, MGM, 1968

NAUMAN, Bruce, *Performances 1968-9,* https://vimeo.com/23096417 (consultado em 18/07/2018)

MOORE, Michael, *Bowling for Columbine*, USA, United Artists et alii, 2002

OZU, Yasujiro, *Eu nasci, mas...*, Japão, Shochiku, 1932

RESNAIS, Alain, *L'Année Dernière à Marienbad*, França, Cocinor, 1961

SOUSA DIAS, Susana de, *48*, Portugal, Kintop, 2010

TARKOVSKY, Andrei, *Solaris*, URSS, Mosfilm, 1972
VAN SANT, Gus, *Elephant*, USA, HBO, 2003

Siglas

(fórmula: sigla seguida do nº da página)
DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* – C1
DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps* – C2
DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation* – FB
DELEUZE, Gilles, *Pourparlers* – Pp

II. OLHARES FILOSÓFICOS

PEIXES E DEUSES: A CONDIÇÃO HUMANA EM *LIFEBOAT*, DE HITCHCOCK

Ana Leonor Morais Santos

> Pas de besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres.
> Sartre, *Huis Clos*

Com a Segunda Guerra Mundial a decorrer, Alfred Hitchcock realiza um filme com uma notória mensagem política, de leitura aparentemente simples e imediata, ainda que não incontroversa. Diríamos que a densidade de *Lifeboat* não está aí. Juntando num salva-vidas oito náufragos, vítimas de um ataque de um submarino alemão, e um nono náufrago, capitão deste mesmo submarino, também afundado, o filme mostra-nos o confronto das personagens com questões éticas e de sobrevivência, e interpela os espectadores numa dimensão existencial.

Partindo da exposição da vertente política, nomeadamente da forma como a Alemanha nazi e as Forças Aliadas surgem representadas, buscamos sobretudo os sentidos éticos descortináveis em personalidades tão diferentes quanto a de uma repórter interessada em fotografar a tragédia, um marinheiro "praticamente comunista" e um empresário "mais ou menos fascista", e o sentido antropológico presente como elemento comum, porque afinal todos partilham a condição humana, que parece à deriva, que oscila entre a suspeita e a solidariedade, a esperança e a resignação, a fé e o cepticismo quanto à possibilidade de salvar o ser humano de si mesmo.

O enredo: leitura política

O argumento de *Lifeboat*[1], um filme de 1944, assume, fazendo fé nas palavras do próprio Hitchcock, um intento eminentemente político:

> Queríamos mostrar que, nesse momento, havia duas forças mundiais em confronto, as democracias e os nazis, e enquanto as democracias estavam completamente desorganizadas, os alemães apontavam todos claramente na mesma direcção. Portanto, havia aqui uma proclamação que dizia às democracias para porem as suas diferenças de lado temporariamente e unirem as suas forças concentradas no inimigo único, cuja força era precisamente derivada de um espírito de unidade e de determinação. (Truffaut, 1985, p. 155)

Imagem n.º 1: *Lifeboat* (00:25:05)

A análise patente neste comentário acerca do desempenho em guerra das forças em confronto encontra-se vertida no filme. Como referimos acima, e expomos agora numa apresentação sintética do enredo, um grupo de oito sobreviventes reunidos num salva-vidas, vítimas de um ataque de um submarino alemão, resgata um nono náufrago desse mesmo submarino, afundado pelo navio americano enquanto se afundava. É necessário decidir que fazer com o inimigo, tanto mais que este parece ser o único capaz de orientar o barco. E se, inicialmente, questões ideológicas parecem fazer diferença, elas vão-se desvanecendo à medida que a preocupação com

1. A equipa responsável pelo argumento, além de Hitchcock, integrou John Steinbeck, Jo Swerling, Darryl Zanuck e Ben Hecht (Auxier, 2008: 192).

a sobrevivência se impõe. Sem água, sem comida e sem bússola, todos se colocam nas mãos de quem na verdade ordenou o afundamento do navio e dos salva-vidas americanos, por parecer ser o único a conseguir salvá-los.

Assim, assistimos, por um lado, a uma representação negativa da Alemanha, por via do capitão Willy, que dá ordem para afundar o navio e os salva-vidas, mas diz que lamenta o sucedido, que mente sobre a verdadeira identidade, que esconde uma bússola, com o intuito de enganar os outros náufragos e conduzi-los a um navio alemão, que boceja enquanto uma mulher quer suicidar-se porque o seu filho morreu, e que comete um crime já no salva-vidas, jogando um dos náufragos à água. Simultaneamente, esta personagem parece ser representada como tendo mais competência, sendo também a única que se precavê para uma emergência, guardando água, comida e pílulas energéticas.

Por outro lado, os Aliados surgem representados pelos outros náufragos, numa espécie de microcosmos em que convivem diferentes pontos de vista políticos, e não só, como é próprio das democracias: Alice MacKenzie, enfermeira; Charles Rittenhouse, industrial milionário; Constance Porter, repórter e da alta sociedade; Joe Spencer, comissário de bordo, devoto a Deus e ex-ladrão; John Kovac, trabalhador apresentado como "praticamente comunista"; Mrs. Higgins, a mulher cujo bebé morreu na sequência do naufrágio e se suicida; Gus Smith, um marinheiro que perde uma perna e que mudou a grafia do verdadeiro nome (Schmidt), de forma a ocultar a ascendência alemã; e Stanley 'Sparks' Garrett, operador de rádio.

Imagem n.º 2: Imagem de promoção do filme

Estes sobreviventes, à excepção de Mrs. Higgins, cujo suicídio acontece logo no início do enredo, passam grande parte do tempo a discutir sobre o bem, o correcto, o justo, e sobre o que devem fazer e porquê. Ora, se, à partida, esta discussão pode parecer adequada e profícua, na prática ela leva à inoperatividade e à incapacidade de auto-governança. Note-se que não se trata, com tal constatação, de menorizar a relevância da dimensão ética; diríamos que, pelo contrário, se ressalta aqui a importância da definição de princípios e de valores éticos comuns. "Quanto mais discutirmos e criticarmos, e nos desentendermos uns com os outros, maior fica o oceano e mais pequeno fica o barco", afirma Rittenhouse. Desta forma, a suposta centralidade da mensagem política vê-se ultrapassada por questões éticas, mostrando que a política não pode ser esvaziada da ética, da mesma forma que a ética não pode desvincular-se de corolários políticos.

Da leitura política às questões éticas

Embora se coloque a dimensão política como enquadramento interpretativo do filme, são questões éticas as que dão substância à trama e aos diálogos.[2] Algo de similar sucede com *12 Angry Men*, um filme de 1957, que questiona a opção política e jurídica da pena de morte, por vários vieses éticos, colocados na interacção de personagens com personalidade, crenças, valores e princípios díspares. Coincidentemente (ou não), com exepção das cenas inicial e final, também neste caso a história é toda filmada num único cenário – no caso, a sala de deliberação do júri –, o que obriga a um maior investimento nos diálogos, de modo a prender a atenção do espectador, ao mesmo tempo que aumenta a tensão entre as personagens. Obrigadas a partilhar o espaço exíguo de uma sala ou de um pequeno barco, personalidades diferentes estão também obrigadas a entender-se e tomar decisões que implicam a vida ou a morte. E vão evidenciando traços de carácter nas atitudes tomadas e nas frases proferidas.

2. Independentemente de ter sido afirmado que o filme visava uma mensagem política, como vimos na citação de Hitchcock, Auxier lembra a este propósito que "não é de facto possível determinar quais eram as suas verdadeiras intenções numa determinada altura." (Auxier, 2008, p. 199) Do mesmo modo, em *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchock* destaca-se a opacidade do cineasta: "He was a man whose truest feelings and fears and yearnings, and even his ordinary daily reactions, were hard to gauge, and rarely expressed directly. They were controlled, calculated, measured out for greatest effect with smallest effort." (Spoto, 1999, p. 8) Mais adiante acrescenta-se que Hitchcock dizia aos entrevistadores apenas aquilo que eles queriam ouvir.

Regressando ao enredo de *Lifeboat*, acompanhamos a leitura de que, ao isolar as personagens num salva-vidas, Hitchcock isola-as das consequências legais e políticas dos seus actos (Auxier, 2008, p. 196), porquanto ninguém para além dos envolvidos tomaria conhecimento dos mesmos. De facto, logo que se apercebem que resgataram um alemão, surge a discussão entre Kovac e Rittenhouse sobre o destino do inimigo:

> **Kovac:** *Atirem-no borda fora. Deitem o nazi ao mar.*
> **Rittenhouse:** *Isso está fora de questão e é contra a lei.*
> **Kovac:** *A lei de quem? Aqui fazemos a nossa própria lei.*

Porém, já não acompanhamos a categorização da situação em causa como *dilema ético* (Auxier, 2008: 196). O que define um dilema ético é o confronto entre o bom e o bom, o justo e o justo, o correcto e o correcto, em circunstâncias de incompatibilidade e escolha necessária. Atirar Willy borda fora seria uma vingança por ser alemão, eventualmente, uma decisão preventiva face ao que pudesse vir a fazer, mas não representa o bom, o justo ou o correcto. Assim, e pela razão antes aduzida – ninguém, além dos ocupantes do salva-vidas, saberia o que ali se passasse –, são os princípios éticos que estão a ser desafiados, não apenas neste episódio como em todo o filme.

Outra dimensão ética a ressaltar diz respeito aos géneros de vida tipificados nas personagens. A este propósito, servimo-nos da ética das virtudes enquanto teoria sobre que tipo de pessoa devemos ser e como devemos viver, ou, por outras palavras, que traços de carácter devemos desenvolver (as virtudes éticas).

Ao desenvolver esta perspectiva ética, Aristóteles apresenta a felicidade ou vida boa[3] como bem supremo e fim último da acção humana, e as virtudes como meios de a alcançar. Constata que tal fim é reconhecido por todos, do mais néscio ao mais sábio, embora haja divergências acerca da sua compreensão: uns associam o bem e a felicidade ao prazer; outros à riqueza; outros à honra; outros, ainda, à contemplação (*Ética a Nicómaco*, I, IV-V). O paralelismo com as personagens de *Lifeboat* é incontornável:

3. Traduções mais comuns da palavra grega *eudaimomia*, ainda que com as insuficiências próprias das traduções de termos fundamentais do pensamento antigo.

> No salva-vidas de Hitchcock, entre os cidadãos de democracias, encontramos: uma pessoa que acha que a vida melhor é ganhar dinheiro (Rittenhouse); uma que acha que a fama é a vida melhor (Constance Porter, a repórter); uma que acha que a vida melhor é a igualdade em comunidade (Kovac); uma que acha que a vida melhor é servir a Deus (Joe Spencer, o comissário do navio); uma que acha que a vida melhor é ajudar a cuidar dos outros (Alice MacKenzie, a enfermeira); uma que acha que o amor romântico é o mais valioso dos objectivos humanos (Stanley Garrett, o operador do rádio); e uma que vive para o prazer – a metáfora é a dança, mas Hitchcock torna suficientemente claro que se trata de sexo (Gus Smith, o piloto do navio). (Auxier, 2008, p. 200)

Perseguir a fama, a fortuna, o prazer, a igualdade, servir os outros, servir a Deus são géneros de vida assumidos pelas personagens e associados a dimensões caracterológicas desfiladas ao longo do filme e perceptíveis, entre outros, nos vários momentos de perda de naturezas várias. A repórter, por exemplo, sofre perdas do princípio ao fim do enredo: perde as meias de seda; a câmara fotográfica; a máquina de escrever; o casaco de pele; o cobertor; o *brandy*; a mala; e, por último, a bracelete *Cartier*. Uma mãe perde o filho. Perdem-se os mantimentos durante uma tempestade. Perde-se o rumo. E podemos ainda questionar se não se perdem os princípios éticos na acção colectiva de bater em Willy e atirá-lo borda fora.

Imagem n.º 3: *Lifeboat* (01:22:53)

Alguns vêem nesse episódio uma reacção de indignação moral, originada à custa da esperança de sobreviver, e não por causa do desejo de sobreviver (Auxier, 2008, ps. 203-204). Porém, tal leitura conduzir-nos-ia, em última instância, à associação entre indignação moral e linchamento, cujo repúdio nos parece fundamental, independentemente das circunstâncias. Voltaremos a este episódio mais adiante e de forma mais detalhada, no âmbito da reflexão direccionada para dimensões específicas da acção e da ética.

Solidariedade *versus* suspeita

São vários os momentos em que a solidariedade humana se manifesta no salva-vidas. Numa perspectiva ética, o interesse está no contraste entre a solidariedade e a suspeita de que Willy é objecto. Destacamos alguns diálogos:

> **Gus:** *Não é culpa dele ter nascido alemão.*[4]
> **Kovac:** *Não é culpa da cobra se nasce cascavel. Livrem-se dele.*

> **Kovac:** *O barco é pequeno demais para mim e para esse alemão.*
> **Rittenhouse:** *Eu fico com a maioria. É a maneira americana. Se o ferirmos, seremos culpados pelos mesmos motivos por que o odeia. Se o tratarmos humanamente talvez o convertamos à nossa maneira de pensar.*

> **Kovac:** *Quer entregar o barco ao homem que afundou o nosso navio?*
> **Constance:** *Quero que entregue o barco à pessoa mais qualificada.*
> **Kovac:** *Está louca.*
> **Rittenhouse:** *Espere um momento. Há sempre duas facetas. Vamos examinar a situação com calma e razoabilidade. Ele quer ser salvo tanto quanto nós. Se é capaz, por que não deve assumir?*

> **Kovac:** *Por princípio eu ignoraria tudo o que ele* [Willy] *diz. Concordas comigo, Sparks?* (Sparks não responde)

> **Rittenhouse:** *Pensei que ele* [Willy] *estivesse a ser sincero.*
> **Kovac:** *Fazia parte do truque.*

4. Porventura a ascendência alemã de Gus não é alheia a esta observação.

> **Rittenhouse:** *Não temos o direito de condená-lo sem um julgamento. Para mim um homem é inocente até que provem o contrário.*

Os interlocutores coincidentes nestes momentos são Kovac e Rittenhouse, que se mantêm constantes no posicionamento assumido: suspeita e solidariedade, respectivamente. O final do filme trará uma curiosa inversão destes papéis, mantendo-se, porém, a tensão entre as razões para suspeitar e as razões para ser solidário.

Esperança *versus* resignação

Poder-se-ia considerar que a maioria dos náufragos deposita em Willy a esperança de sobreviver, entregando-lhe a condução do salva-vidas, à excepção de Kovac, que o faria por resignação. Na verdade, todos parecem resignar-se à ideia de que Willy representa a salvação possível:

> **Kovac:** *O nosso inimigo, o nosso prisioneiro de guerra. Agora somos prisioneiros dele, a cantar cantigas alemãs enquanto nos conduz em direcção ao seu navio de mantimentos. E a um campo de concentração.*
>
> **Constance:** *Ele é feito de ferro. Nós somos apenas carne e sangue, famintos e sedentos.*

Imagem n.º 4: *Lifeboat* (00:59:30)

Sobreviver, neste caso, significa colocar-se nas mãos do inimigo. E não será casual a escolha de palavras caracterizadoras de Willy e dos outros – ferro, num caso, e carne e sangue, no outro. A transposição para a Alemanha nazi e para os Aliados é fácil, não apenas do ponto de vista político como também

naquilo que diz respeito à ética e ao humanismo. Por sua vez, a resistência do ferro não se compadece com a vulnerabilidade de quem é feito de carne e sangue, e que por isso, na ausência de esperança, pode sucumbir.

Crença no ser humano *versus* Cepticismo

O contraste entre acreditar e duvidar, quando estão em causa a bondade do ser humano, a boa-fé, a fiabilidade, atravessa todo o argumento e acompanha inclusivamente a dimensão de suspense introduzida no filme, ao mostrar ao espectador aquilo que nenhum dos sobreviventes sabe: que Willy tem uma bússola. O benefício da dúvida que a maioria está disposta a dar a Willy, e com o que estaríamos eticamente comprometidos, revela a sua consequência última na morte de Gus. Depois de lhe ter amputado uma perna na tentativa de lhe salvar a vida (na verdade, não chegamos a saber se a amputação era necessária), e de Gus mostrar a sua gratidão ("Jamais esquecerei o que fizeste por mim. Se puder ajudar-te de alguma maneira, é só dizeres."), Willy provoca a morte de Gus, empurrando-o para o mar enquanto os restantes dormiam. A razão: este ter descoberto que Willy guardara água e poder contar aos restantes. A água e a comida perderam-se aquando de uma tempestade, e Willy, que tinha reservas, escondeu este facto.

O discurso de Willy quando os restantes se aperceberam da sua ingratidão, não partilhando bens essenciais depois de o terem salvado, despoletou o ataque que culminou na sua morte:

> **Willy:** *Tomei a precaução de encher o cantil das reservas de água antes da tempestade, para o caso de uma emergência. E arranjei comida em tabletes. E pílulas energéticas também. Todos nos* U-Boats *as têm. Deviam estar-me gratos por ter tido essa precaução. Para sobreviver, uma pessoa tem de ter um plano. Mas não há razão para preocupações. Depressa chegaremos ao navio de abastecimento e todos teremos comida e água. Pena que o Schmidt*[5] *não tenha podido esperar.*

Nesse ataque, que é do grupo, aquele que mais frequente e insistentemente havia defendido a justiça, a legalidade e a humanidade, Rittenhouse, é quem

5. Refere-se a Gus Smith, cuja alteração no nome já foi explicada.

pega no sapato de Gus e agride Willy até este desistir de lutar pela vida. Na justificação de tal acto recorre à ingratidão e à irracionalidade:

> **Rittenhouse:** *Até ao dia em que morrer, jamais entenderei Willy ou o que ele fez. Primeiro, tentou matar-nos com os seus torpedos. Ainda assim, resgatámo-lo do mar e trouxemo-lo para bordo, compartilhámos tudo o que tínhamos com ele. Seria de imaginar que ele ficaria grato. Mas tudo o que fez foi planear algo contra nós. E depois deixou o pobre Gus morrer de sede. O que se faz com pessoas assim? Talvez um de nós devesse tentar remar. Para onde? Para quê? Não. Quando matámos o alemão, matámos o nosso motor.*

Imagem n.º 5: *Lifeboat* (00:44:09)

Note-se a ausência de arrependimento ou de juízo crítico relativamente ao homicídio praticado. A perturbação é toda direcionada para a atitude de Willy, deixando de fora a morte provocada pelo grupo, e a única preocupação manifestada diz respeito ao seu próprio destino, uma vez que "mataram o motor". Contudo, para Joe, o único a coibir-se de participar na agressão, o motor da vida e da acção humana é Deus. Em resposta a Rittenhouse afirma "Ainda temos o nosso motor" e olha para o céu. Joe tenta, inclusivamente, impedir Alice de participar na agressão. De todos, seria aquela que com maior probabilidade se arrependeria daquele acto, porquanto está nos antípodas do seu papel de cuidadora. Fracassando nesse intento, e impotente face ao grupo, Joe fica a assistir. Diríamos que a fé parece surgir aqui como sustentáculo de princípios morais e como guardiã das escolhas. Ainda assim, como Constance percebe, não é suficiente para sobreviver.

Fé e acção

> **Constance:** *E agora homenzinhos? Vamos deixar-nos morrer só porque aquele pseudo-super-herói se foi. Não fomos criminosos quando o matámos. Fomos criminosos quando nos tornámos prisioneiros do homem que salvámos. Subjugando-nos a ele, obedecendo-lhe, quase nos pusemos de joelhos por ser gentil o suficiente e forte o suficiente para nos levar para um campo de concentração. [...] E tu, Joe, é bom que possas olhar para os céus e ter fé em alguém. Mas que tal dar-Lhe uma mão? Que se passa connosco? Não só deixámos o nazista remar por nós, como pensar também. Vocês, deuses e peixes. Peixes... E deuses.*

A expressão escolhida para intitular este texto, *peixes e deuses*, é proferida num momento de viragem: aquele em que os sobreviventes decidem resgatar o controlo do seu destino. Cientes de que a subjugação e a obediência constituíram um impedimento para pensarem por si mesmos, o momento de revolta contra o "pseudo-super-herói" ganha agora novos contornos, por via da dimensão simbólica com que a sua morte pode ser interpretada. Libertos da menoridade em que se colocaram por vontade própria, os sobreviventes assumem-se responsáveis pelas suas vidas, decidindo agir, o que no caso significa pescar. Os peixes já tinham sido apontados por Willy como uma possibilidade de salvação (dirigindo-se a Joe: "Se apanhares algum peixe, não só teremos comida como também bebida. Quando mastigamos peixe cru há sempre alguma água fresca.") E, contudo, instantes depois desse resgatar do controlo do seu destino, o mesmo escapa-lhes literalmente das mãos, com a perda da bracelete de Constance que estava a ser usada como isco para apanhar peixe. E se antes se concluía que a fé não é suficiente para sobreviver, agora há que reformular o dito: nem a fé nem a decisão convicta de agir parecem bastar para (n)os salvar.

A condição humana

O final de *Lifeboat* retoma o episódio que no início marca o enredo: o salvamento de um náufrago alemão. Na perspectiva de Auxier, "Aqui está uma oportunidade de ver o que os nossos sobreviventes aprenderam. A resposta

é 'nada' ou 'muito pouco'." (Auxier, 2008, p. 207) Vejamos com algum detalhe o que está em causa.

Quando o grupo está prestes a ser resgatado por um navio alemão, este é bombardeado e, na sequência do afundamento do navio, surgem duas mãos a segurar-se ao salva-vidas, tal como aconteceu com Willy. Trata-se de um jovem marinheiro alemão, como se percebe depois de ter sido içado a bordo. A discussão que se inicia após o *danke schön* é em tudo idêntica àquela que sucedeu o salvamento do capitão alemão, tendo sido precisamente essas as suas primeiras palavras. A única diferença diz respeito à permuta de posicionamento entre os protagonistas: se inicialmente Kovac defendeu que Willy deveria ser atirado ao mar e Rittenhouse se opôs, agora é Rittenhouse quem pretende atirar o "inimigo" ao mar e Kovac quem se opõe.

> **Alemão:** *Danke schön.*
> **Alice**: *O braço dele. Vamos tirar-lhe o casaco.*
> **Rittenhouse:** *Eh! Esperem um minuto. Já se esqueceram do Willy?*
> **Constance:** *Bem, isto é diferente. O miúdo está ferido.*
> **Rittenhouse:** *Atirem-no de novo!*
> **Constance:** *Não seja tolo, querido. Ele está indefeso. É apenas um bebé.*
> (O alemão puxa de uma pistola e aponta-a aos sobreviventes.)
> **Kovac:** *O bebé tem um brinquedo.*
> **Joe:** *Eu devia tê-lo revistado.*
> **Rittenhouse:** *Estão a ver? Não podem ser tratados como seres humanos. Têm de ser exterminados.*
> (Joe faz o alemão largar a arma e Constance deita-a ao mar. Rittenhouse dirige-se a ele.)
> **Kovac:** *Calma, Ritt. Eles vão tratar dele.*

A inversão de papéis e a mudança de valores é acompanhada nas últimas cenas pela recuperação de características marcantes de algumas personagens, como é o caso de Alice, que reassume o papel de cuidadora, e de Constance, que volta à frivolidade inicial da preocupação com a aparência e com os bens materiais, e cujo expoente se revelou no entusiasmo com que contava ter registos do sofrimento humano. Rittenhouse mantém o seu in-

teresse pelo dinheiro e o "quase comunista" Kovac aceita receber o dinheiro que ganhou de Rittenhouse num jogo de póquer, num contraste evidente com a recusa inicial de ficar com uma simples nota que apanhou do mar, depois de tomar conhecimento de que se tratava do industrial Rittenhouse e de que os 20 dólares lhe pertenciam. Por sua vez, o jovem alemão mostra-se tão ingrato quanto Willy, ao ameaçar com uma arma aqueles que acabaram de o salvar.

Na verdade, a experiência vivida não modificou a essência dos comportamentos. Não há um crescimento moral significativo em nenhuma das personagens (Auxier, 2008, p. 205) e a referida troca de papéis e de valores leva-nos a questionar se os princípios serão fruto das circunstâncias e tão voláteis quanto elas. Na verdade, a condição humana parece à deriva naquele salva-vidas. Apesar disso, há elementos ineludíveis nessa mesma condição: estamos condenados a conviver, e por isso a confiar, e a sermos iludidos, e a sofrer decepções, e a ter esperança.

Como nota final, assinalamos que, setenta décadas depois, o actual contexto político e humanitário propicia paralelismos vários com a condição humana reflectida neste filme. Referimo-nos à situação dos migrantes, deslocando-se em pequenas embarcações, muitas vezes à deriva e à espera de serem resgatados; e às respostas da Europa, dividida entre "ferro" e "carne e sangue". Seres humanos a condenar à morte outros seres humanos. Tal como as personagens de *Lifeboat*, não aprendemos nada.

Imagem n.º 6: *Lifeboat* (00:23:21)

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, tradução de António A. Caeiro, Lisboa, Quetzal Editores, 2004

AUXIER, Randall, "A democracia à deriva em *Um Barco e Nove Destinos*", em: David Baggett e William A. Drumin (org.), *Hitchcock and Philosophy. A Filosofia Segundo Hitchcock*, tradução de Pedro Vidal e revisão de Cristina Pereira, Alfragide, Estrela Polar, 2008, ps. 191-208

SPOTO, Donald, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchock*, New York, Da Capo Press, 1999

TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, revised edition, New York, Touchstone, 1985

Filmografia

Lifeboat (1944). Dirigido por Alfred Hitchcock. EUA.

12 Angry Men (1957). Dirigido por Sidney Lumet. EUA.

LIV ULLMANN: REFLEXÕES E SENSIBILIDADES DE UMA ATRIZ MELANCÓLICA

Ana Catarina Pereira e Anderson de Souza Alves

> *Recordo aquilo que penetrou mais fundo em mim — e a sensação de isolamento foi a experiência traumática.*
> *Deitada na cama, à noite, ouvindo os adultos rirem e conversarem na sala de visitas, pensando "quando eu crescer farei parte desse mundo maravilhoso de ideias e de risos".*
> *Mas cresci e, às vezes, ainda me sinto uma estranha, acreditando que todos os demais fazem parte de uma união.*
> *Esqueço como são reais aquelas experiências de infância que os adultos chamam de fantasias.*
> *Para a criança, não se trata de fantasia: o medo de ser abandonada, o lobo mau, a escuridão do armário — tudo é real. O rótulo que colocamos é falso.*
> *O que é real, chamamos de fantasia — ISTO é a fantasia.*
> Liv Ullmann

Refletir sobre a arte não foi, não é, um privilégio daqueles/as que se dotaram dos meios necessários, que desenvolveram uma retórica específica ou a quem a sociedade atribuiu um estatuto diferenciado, pelo reconhecimento de um juízo crítico. A mesma reflexão, ainda que potencialmente solipsita e subjetiva, pode ser iniciada por aqueles/as que apresentarem uma consciência elaborada do seu trabalho criativo, formando um pensamento que complementa e enriquece o objeto. Nesse sentido, o

trabalho de uma atriz com a densidade de Liv Ullmann, bem como a escrita diarística que nos deixou, complementam-se, permitindo-nos olhar, nem sempre de frente, para a sensibilidade, a exposição, a reserva e o quotidiano de quem fez do silêncio um meio de comunicação tão privilegiado quanto a palavra. Nascendo o nosso texto da escrita de dois pesquisadores dos dois lados do Atlântico, é também entre ambos que a nossa escrita irá balancear, sendo a nossa pátria a partilha de uma língua com tantas quanto poéticas variantes.

A análise que aqui iniciamos assume assim uma componente essencialmente dialógica. Seguindo a visão de Jacques Aumont na obra *As Teorias dos Cineastas*, relemos as experiências e vivências relatadas por Liv Ullmann, em tom autobiográfico, por vezes confessional e terapêutico, outras vezes de tentativa de preservação da memória. No seu livro *Mutações* destacam-se reflexões sobre o processo criativo da realização, interpretação e produção cinematográficas, partindo dos modelos de cinema hollywoodiano e europeu, nos quais a cineasta participou com distintos níveis de intensidade e envolvimento. Através do relato, centrado num período entre as décadas de 70 e 80, procuramos destacar os conceitos que norteiam a autoavaliação dos (também seus) filmes, num diálogo entre as Teorias dos Cineastas e os aspetos de género que as suas páginas nos suscitam. Na esteira de Jacques Aumont, o desenvolvimento dessa teoria implica a formulação de um conjunto de questões que envolvem o cinema e as pessoas que o fazem: que tipo de mensagens ou de argumentos podem ser transmitidos através de filmes? Em que perspetiva os/as cineastas podem ser considerados teóricos/as? De onde e em que momentos, enquanto pesquisadores/as, podemos destacar o pensamento teórico de diferentes artistas?

Na tentativa de ensaiar possíveis respostas, comecemos por recordar que as Teorias dos Cineastas, tal como Aumont as postula, constituem um meio de aproximar diretamente o objeto de pesquisa do cinema às suas fontes essenciais. Trata-se, segundo André Rui Graça, Eduardo Baggio e Manuela Penafria, "de um modo possível e legítimo para a compreensão do cinema

e para investigar e organizar respostas e eventuais novas problematizações para as questões lançadas pela teoria do cinema" (2015, p. 10), sendo assim dispensadas leituras intermediárias, como a crítica ou as análises realizadas por outrém.

No texto *Pode um filme ser um ato de teoria?*, Aumont compara ainda a natureza das teorias à dos filmes, deixando clara a distinção, em termos de produção, entre ambas. Enquanto "*teorizar* sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo" (2008, p. 22) — implicando responsabilidades específicas —, a realização cinematográfica não assume o mesmo tipo de compromissos, sob o pretexto da criação artística e intrinsecamente alargada. Um filme é, antes de tudo, um ato poético. Entretanto, filmes e teorias revelam pontos em comum, assumindo-se a capacidade de especular sobre fenómenos do mundo real como basilar. O cinema especula, por sua vez, as inúmeras possibilidades de experiência fílmica. Ainda que de forma limitada, esse caráter indagador pode contribuir para contestar, sendo a figuração humana apresentada como exemplo pelo mesmo autor: "O que é o corpo humano? Mais precisamente, que noção de corpo podemos ter? O cinema pode contribuir para dar respostas a essa questão, pois ele tem a ver com o corpo *na* e *por* sua figuração" (Aumont, 2008, p. 27).

A respeito do cineasta, Aumont o descreve como um ser que "não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento" (2002, p .7). O autor deixa claro que, embora só tenha estudado realizadores / diretores (designação variável conforme o lado do Atlântico em que nos situamos), outros profissionais do cinema (atores, guionistas, produtores, distribuidores, ...) devem ser igualmente considerados cineastas, por definição. Mas, a partir de que momento serão também teóricos? Quando se interessam e lançam reflexão sobre suas práticas: "minha aposta é que os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática" (2002, p. 13), enquanto os "teóricos profissionais" o fazem em nome do conhecimento.

Nas suas reflexões, não encontramos metodologias muito específicas para se chegar ao pensamento dos cineastas, o que pode trazer certos obstáculos para investigadores/as. Essa ponte deverá, portanto, ser construída de acordo com o perfil do cineasta que se vai analisar. Em suma, devem necessariamente ser consideradas as fontes diretas, tais como: "entrevistas aos cineastas, qualquer tipo de material escrito como cartas, textos, artigos, livros desde que escritos pelos próprios cineastas e, obviamente, os próprios filmes. Com estes e com qualquer uma das fontes diretas devem os investigadores confrontar-se de modo direto, sem intermediários" (Penafria, Santos & Piccinini; 2014, p. 330).

Com essas prerrogativas em mente, estabelece-se um ponto de partida. Em nosso caso, escolhemos a cineasta norueguesa Liv Ullmann por tratar-se de uma artista de carreira sólida, tendo desempenhado funções diversificadas (atuação, realização, guião), além de ter obras escritas, entre elas o livro autobiográfico *Mutações* (Ullmann, 1978), que aqui será analisado.

A artista iniciou sua carreira como atriz desde muito jovem, no teatro, mas tornou-se mundialmente conhecida nos filmes de Ingmar Bergman, com quem teve diversas colaborações. Na década de 70 trabalhou em algumas produções hollywoodianas, entre elas, *Lost Horizon* (Charles Jarrott, 1973), *40 Carats* (Milton Katselas, 1973) e *A Bridge Too Far* (Richard Attenborough, 1977). Na década de 1980 estreou-se como guionista e realizadora num episódio de série de TV, assumindo posteriormente a direção dos filmes *Sofie* (1992), *Kristin Lavransdatter* (1995), *Trolösa* (2000) e *Miss Julie* (2014).

Acreditamos que Liv Ullmann fornece material relevante para as teorias dos cineastas e para a teoria do cinema, sobretudo porque trata-se de uma artista que também se dedicou a escrever e a refletir sobre sua arte. Para extrair conteúdo que se aproxime de formulações teóricas, buscaremos destacar do livro as passagens nas quais Ullmann disserta sobre suas experiências cinematográficas, desempenhando, até então, a função de atriz. Através da análise de trechos em que reflete explicitamente sobre o cinema, destacamos os conceitos de "afinidade" e "superficialidade", que nortearam

suas considerações opostas relativamente a um cinema de autor e ao cinema norte-americano.

Laços de empatia

Mutações é uma autobiografia, género literário que não se associa, de imediato, a reflexões teóricas ou filosóficas (não obstante, as percebemos, com frequência, ao longo da leitura do livro). A crítica literária, por sua vez, nunca chegaria a canonizá-lo, manifestando repetidas desapreciações pelos comumente identificados como subjetivos e desinteressantes "contares da vida". A sua profusão ao longo da História parece, ao invés, sustentar-se no efeito de empatia espoletado em leitores e, particularmente, em leitoras. Sobre este, recorde-se que, já no início do século XX, a filósofa Edith Stein, seguindo o modelo de Edmund Husserl, confrontou teoricamente a tradição fenomenológica, procurando descrever a essência da empatia e reiterando a importância da sua vivência enquanto elemento constituinte da singularidade do ser humano. Enquanto para Husserl (e muito sinteticamente), a empatia consente o alcance do conhecimento do mundo objetivo, ainda que através de uma relação transcendental intersubjetiva, Stein sustenta que a empatia permite o conhecimento da consciência estranha ou da alteridade pessoal: "Em minha experiência vivida não-originária, eu me sinto acompanhada por uma experiência vivida originária, a qual não foi vivida por mim, mas se anuncia em mim, manifestando-se na minha experiência vivida não originária. De tal modo, alcança-se, por meio da empatia, *uma espécie de ato experiencial sui generis*" (Stein, 1989, p. 9)[1].

Na descrição que Stein formula, paralela ao surgimento de um *alter ego*, desenha-se a vivência do *outro* como *eu*. Distinguindo-se o ato da mera imaginação, da intuição ou da perceção, propicia-se uma troca de experiências em corpos emprestados que se confundem, podendo a vivência do *outro* ser compreendida como própria pelo sujeito da empatia, o que, ademais, coincide com uma das metas contemporâneas para a aceitação e universalização

1. Tradução nossa. No original: "In my non-primordial experience I feel, (as-it-were, led by a primordial one not experienced by me but still there, manifesting itself in my nonprimordial experience. Thus empathy is a kind of act of perceiving [*eine Art erfahrender Akte*] *sui generis*."

de distintas propostas feministas. Confrontadas com inúmeras dificuldades de chegada e de inclusão por membros de diferentes raças, etnias, idades, origens e classes sociais, distintas vozes dos movimentos feministas debatem-se, ainda hoje, com a polissemia do conceito "mulher". Sobre este aspeto, a politóloga Iris Young reitera que a afirmação de um ser humano enquanto mulher não o torna necessariamente integrante de um grupo social, atribuindo-lhe, ao invés, o estatuto de pertença a uma série - conceito sartriano que elege e do qual sobressai a possibilidade de troca de posições com outros elementos. A autora exemplifica:

> Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objeto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência *despersonaliza-me*, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade. (Young, 2004, p. 131)

Pela conjugação de abordagens concordantes, o conceito de experiência tem sido também progressivamente incorporado aos estudos feministas, por sintetizar mais do que a repetida vivência de acontecimentos similares, envolvendo subjetividade, sexualidade, corpo, educação e política. Ultrapassando a ambiguidade de um sexto sentido ou de uma sensibilidade feminina arquetípica, a experiência pressupõe, segundo Teresa de Lauretis, "um envolvimento pessoal e subjetivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afeto) aos acontecimentos do mundo" (Lauretis, 1982, p. 159)[2], não exigindo uma partilha de ideias, valores ou causas materiais.

Por outro lado, se pensarmos que a representação da mulher, tanto na Literatura como no Cinema, sofreu um longo e difícil processo de chegada à autorrepresentação, damo-nos rapidamente conta da relevância das escritas

2. Tradução nossa. No original: "[...] by one's personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world".

autobiográficas. Em termos conceptuais, parece ser também esse o entendimento de Graciela Hierro, filósofa mexicana, vencedora da primeira edição do prémio da associação Documentación, Estudios de Mujeres (DEMAC), na categoria biografias e autobiografias. Questionada sobre a importância daqueles dois géneros para uma disseminação do pensamento feminista e sobre o próprio atrevimento exigido pela escrita de memórias, a autora de *Gracias a la vida* afirma:

> Uma vida sobre a qual não se reflete não vale a pena ser vivida', aprendi com Sócrates. Num sentido pragmático, vale a pena viver e refletir sobre o experienciado, para melhor viver o novo. Noutro sentido, para tentar compreender o que, de outra forma, talvez não chegasse a fazer sentido. Finalmente, para integrar tudo à tua vida. Nada de humano me é estranho, mesmo que seja terrível ou belo e admirável, incompreensível, distante, supérfluo, curioso [...] Talvez se escrevam memórias para não se morrer totalmente. (Hierro, 1999-2000, p. 9)[3]

No caso de Liv Ullmann, através da narrativa das experiências vividas nas produções em que participou, elaboram-se importantes reflexões sobre distintos modelos de cinema e o modo como esses afetam o processo criativo de diferentes cineastas: atores, produtores, realizadores. No mesmo registo confessional, e não com menor relevância, são tecidas considerações sobre as dificuldades de comunicação no seu relacionamento amoroso com Ingmar Bergman, que se percebem, *a posteriori*, menos mimetizadas do que vividas nos filmes de ambos. Os eventuais laços de empatia criados com as suas leitoras (e leitores), tecem-se, deste modo, a partir de uma autobiografia dirigida a elementos da mesma série (ou que com ela se identificam) — seres não impriscindivelmente iguais ou semelhantes a Ullmann, mas igualmente posicionados como mulheres nas esferas pública e privada.

3. Tradução nossa. No original: " 'Una vida no reflexionada no merece la pena de ser vivida', aprendí de Sócrates. En un sentido pragmático, vale la pena vivir y reflexionar sobre lo experimentado, para vivir mejor lo nuevo. En otro sentido, para intentar comprender lo que de otra manera tal vez no alcanzaría sentido. Finalmente, para integrar todo a tu vida. Nada humano me es ajeno, aunque resulte terrible o bello y admirable, incomprensible, lejano, superfluo, curioso [...] Tal vez se escriban memorias para no morir del todo."

Diante da câmara

Como atriz, e como temos vindo a relembrar, Liv Ullmann trabalhou em pequenos e grandes palcos, produções cinematográficas de autor e outras de cariz comercial. Contrariando a noção de proximidade com o público habitualmente associada ao teatro, Liv Ullmann considera que o cinema é o meio no qual o ator ou a atriz, por detrás da personagem, estabelece uma relação maior com o espetador ou a espetadora:

> Mesmo quando digo a mim mesma que estou desempenhando um papel, jamais posso esconder completamente quem sou eu, o que eu sou. A platéia, no momento da identificação, encontra uma pessoa, não um papel, não uma atriz. Um rosto que os confronta diretamente. [...] Não é mais uma questão de maquilagem, cabelo, beleza. É uma exposição que vai muito além disso (Ullmann, 1978, p. 203).

A pessoa retratada pela câmara torna-se, deste modo, parte da experiência fílmica. Para Aumont, "é isso que permite à obra de arte tocar diretamente seu destinatário, suscitar-lhe afetos e fazer com que esses afetos não fiquem inoperantes nem simplesmente subjetivos, mas que possam se juntar a uma conceção mais ampla da vida humana" (Aumont, 2008, p. 27). A sua função utilitarista (a da obra de arte) poderia assim traduzir-se num maior entendimento existencial potenciado pelas emoções desencadeadas no recetor ou recetora.

A respeito de uma das suas representações fílmicas mais vistas e analisadas, *Cenas da Vida Conjugal* (Bergman, 1973), Liv Ullmann entende que o interesse pela obra se justifica pela mimetização de situações com as quais o público pode se identificar — ou criar empatia. Quando Ullmann/Marianne diz: "A dissimulação tem sido uma constante ao longo destes anos, com a mesma intenção desesperada de me portar bem. Nunca pensei no que eu quero, mas sempre no que ele deseja e que eu também possa querer. Isto não significa que fosse altruísta, como então pensava. Na verdade, é pura cobardia e, pior ainda, uma ignorância absoluta do que sou", arrisca-se a tornar-se o *universal concreto* que Simone de Beauvoir preconizou para a

sua escrita. “Eu não falo apenas sobre mim”, sustentou a filósofa francesa: “procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular”[4] (Schwarzer, A.: 1972, ps. 450 e 451). Sintetizando a invisibilidade de um dos elementos numa relação matrimonial, Ullmann facilitou, por essa via, a identificação da espectadora com sua personagem, abandonada por um marido que ignora sua dedicação. Curiosamente, Ullmann apresentou as mesmas reservas que Beauvoir mostrava inicialmente para se assumir como feminista. A dificuldade de aceitação do conceito, tão presente nas artes como na política ou no quotidiano, esteve presente em distintos momentos do seu discurso:

> Quase todos perguntam qual a minha atitude diante do *Women's Lib*. Tento explicar porque acredito que a divisão das pessoas em grupos só aumenta nossas dificuldades. Torna mais difícil a mútua compreensão. Creio que corremos facilmente o risco de superestimar nossas diferenças. Insistir nelas é, simplesmente, classificar o que já foi classificado, em prejuízo de todos. (Ullmann, 1978, p. 40)

Reforçam-se assim as necessidades prementes de consciencialização e de abertura a diversos movimentos políticos que, tendo como principais objetivos a quebra de tantos estereótipos, seriam conotados com diversos outros.

Regressando ao trabalho e à exposição associada à atriz, consideramos ainda fundamental referir a importância da imagem de Liv Ullmann enquanto ícone do Cinema. Nesse ponto, a invocação de um rosto algo indecifrável, com traços de melancolia a poetizar as expressões mais memoráveis, foi marcando, de formas mais ou menos indeléveis, a evolução da sétima arte. Os seus grandes planos, a mais-valia do Cinema sobre o Teatro, seriam particularmente marcantes em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), quando Ullmann interpreta uma mulher que não se comunica através de palavras.

4. Tradução nossa. No original: «Je ne parle pas seulement de moi: d'essaie de parler de quelque chose qui déborde infiniment ma singularité; j'essaie de parler de tout, donc de faire une oeuvre littéraire, puisqu'il s'agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.»

Com o filme, Bergman e Ullmann iniciam o percurso ao qual regressam dez anos mais tarde, com *Face a Face* (1976), sendo seguidos por diferentes diretores, como Woody Allen (em *Uma Outra Mulher*, 1988) ou Lars von Trier (em *Melancolia*, 2011). Nas obras citadas, um ponto em comum: a depressão feminina como doença ou estado de espírito dominante, num século que tanto pressionou as mulheres a assumirem uma posição na esfera pública, sem que lhe fossem diminuídas quaisquer responsabilidades na esfera privada.

Mais do que um filme que trabalha a metalinguagem, *Persona* é um questionamento sobre o ser humano ou, escrito de modo mais específico, o "ser mulher" e a sua *psique*. Recorde-se que, na psicanálise de Jung, *persona* é a máscara com a qual cada ser se apresenta ao mundo e, simultaneamente, um complexo da personalidade. Através dela, o indivíduo relaciona-se com o outro, desempenhando um papel social que constrange e questiona a realidade. Assumindo esse princípio, o filme mostra o cinema como ilusão, pela luz que se acende no início, o projetor, as cenas da filmagem de Elizabeth no estúdio, e a realidade que extravasa o filme através das imagens-citações do Vietname ou da criança judia no gueto de Varsóvia.

Para além disso, é inegavelmente marcado pela cena na qual a médica questiona e pressiona Elizabeth, dizendo: "Acha que não compreendo? O impotente sonho de ser. Não de parecer, mas de ser. Consciente em cada momento. Vigilante. Ao mesmo tempo, o abismo entre o que és para os outros e para ti próprio. O sentimento de vertigem constante de estar finalmente exposto. De ser visto através, cada gesto uma falsidade, cada sorriso um esgar."

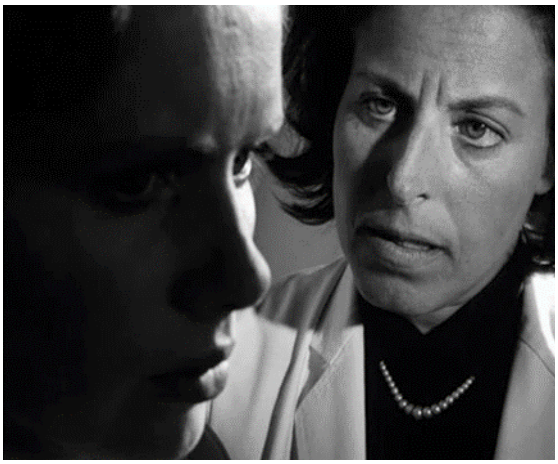


Imagem 1: Fotograma de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)

Numa perspetiva complementar, Deleuze utilizaria como exemplo o trabalho da atriz e do diretor para consagrar a definição de imagem-afeção: "O grande plano faz do rosto o puro material do afecto, a sua 'hilé'. Daí essas estranhas núpcias cinematográficas em que a actriz cede o rosto e a capacidade material das suas partes e o realizador inventa o afecto ou a forma do exprimível que os utilizam e os moldam" (Deleuze, 2016, p. 161). Fora das coordenadas espácio-temporais, como Ullmann e Bergman também tiveram o poder de o situar, o grande plano corresponde à expressão de um estado, ao afeto puro. E o autor acrescenta: "é como que o exprimido do estado de coisas, mas esse exprimido não remete para o estado de coisas, remete só para os rostos que o exprimem e que, compondo-se ou separando-se, lhe dão uma matéria própria movente" (*idem*, p. 165).

Não se cingindo, no entanto, à sobreposição de grandes planos e imagens afeção, o filósofo do cinema abandona a tradicional escala (que julga demasiado simplista) para sublinhar um sistema de emoções diferenciado e mais sutil. No seu entender, e tal como observara Descartes, o rosto é uma unidade cujos movimentos exprimem afeções compostas que se misturam. Liv Ullmann, ao ser filmada dessa forma, introduz o espetador ou espetadora

à complexidade de sensações que seus personagens transmitem e cria, ao mesmo tempo, imagens-ícones. Num dos grandes planos de *Face a Face*, Tomas Jacobi/Erland Josephson, em contra-plano, diz-lhe que ela se torna grata pelos horrores com que (con)vive familiarmente, deixando no ar a suspeita de que a sua relação com os avós e a sua própria personalidade foram sempre moldadas por uma aceitação dos maus-tratos infligidos.

Imagem 2: Fotograma de *Face a Face* (Ingmar Bergman: 1976).

Afinidade e superficialidade

Com o êxito de filmes como *Persona* (1966), *A Hora do Lobo* (1967) e *Vergonha* (1968), entre outros, Liv Ullmann atinge o reconhecimento mundial como atriz, passando a receber convites para trabalhar nos estúdios de Hollywood. Após o divórcio de Ingmar Bergman, diretor dos filmes acima citados e de muitos outros em que participaria, Ullmann consagra a sua vida artística a uma estrutura tríptica, entre filmagens nos estúdios de Los Angeles e na Suécia e a participação em peças de teatro levadas a várias cidades da Noruega. As experiências e os meios envolvidos serão muito distintos. Enquanto com Bergman e Jan Troell, Ullmann fez filmes autorais, nos Estados Unidos seu valor apoiou-se no *star system* e em suas características de estrela (europeia e circunspecta, como destacou ao analisar sua imagem em Hollywood), em papéis nos quais as finalidades mercadológicas

ultrapassavam os aspetos artísticos. Ao escrever e reconstituir as experiências vividas, a autora apresenta reflexões baseadas em dois conceitos que influenciam as relações de trabalho dos diversos profissionais de cinema (e, naturalmente, o resultado final): a superficialidade e a afinidade.

Quando fala sobre superficialidade, Ullmann se refere aos acontecimentos que não estão visíveis, necessariamente, nos filmes, e que envolvem sobretudo as produções hollywoodianas, ou seus eventos extra fílmicos. Todavia, se refere também a situações vividas na Europa, como no Festival de Cannes, que assim descreve: "Celebridades em todas as mesas. E cada mesa representa uma fortuna em dinheiro e tédio. Estou ali também" (Ullmann, 1977, p. 78). Não obstante, a superficialidade surge com mais frequência associada ao contexto norte-americano. Quando narra a sua experiência de participação na cerimónia dos Oscars, na qual concorria ao prémio de melhor atriz em *The Emigrants* (1971), de Jann Troell, refere-se a si própria na terceira pessoa: "De repente, a Heroína compreende que muito mais coisas estavam em jogo aqui, além da sua própria experiência" (*Idem*, p. 160). O lugar da autora na reflexão é, portanto, a de observadora participante. Ullmann é alguém que está experienciando outros modos de fazer cinema (e os acontecimentos periféricos da profissão) em um novo contexto. Junto da novidade de trabalhar na Hollywood da década de 70, a atriz é assim confrontada com a exposição e a frivolidade inerentes ao meio, encontrando-se esta problematização associada, nos seus escritos, aos riscos que ambas representam para um/a artista.

A fama envolve, no seu entender, mais do que fazer filmes; corresponde também a um estilo de vida, o ser-se celebridade e à adesão a valores que estão para além das competências artísticas: "Não confio inteiramente naquela vida, posso sentir a tentação de trocar minha alma por honrarias e fama, buscando admiração e comerciando meus encantos" (*Idem*, p. 91). A afirmação torna-se bastante pertinente ao nomear características fundamentais dos atores – a presença humana mais visível na tela de cinema –, enquanto profissionais que comercializam suas subjetividades, "seus encantos", quando dão vida aos personagens. No modelo hollywoodiano, a fama e

todos os riscos associados são, deste modo, elementos extra fílmicos, simultaneamente sedutores e problemáticos: existem, de um lado, os artifícios, as honrarias, o cotidiano glamourizado; do outro, as "rugas cuja profundidade não pode ser escondida pela maquilagem. Amargura e desapontamento permanentemente esboçados num rosto cuidadosamente pintado e mascarado com pó e cremes" (*Idem*, p. 172). A coincidência acontece porque "o sucesso só admite um sucesso ainda maior – ou um fracasso" (*Idem*, p. 181).

Atrizes e atores envelhecem e perdem o protagonismo, sendo conduzidos a uma nova realidade, oposta àquela a que estavam acostumados. A superficialidade assim descrita, presente na busca da glória e consequente decadência, interfere, segundo a autora, nas relações de trabalho na Hollywood da década de 70, nas quais reconhece estar intrincada uma densa percentagem de profissionais dedicados, que procuram fazer da essência do cinema um modo de vida. A superficialidade terá, nesse sentido, mais em comum com as implicações da fama do que com o ato de fazer filmes. A afinidade, por sua vez, irá surgindo na relação estabelecida entre atores e personagens, e na sintonia com a restante equipe da produção cinematográfica.

Na sua opinião, ao restringir e segmentar todas as funções de uma produção cinematográfica, o sistema hollywoodiano contribui para a superficialidade do processo. Em *Mutações*, a reflexão surge quando a cineasta narra episódios das rodagens no *set* de *The New Land* (1972) com o realizador Jan Troell, nas quais a autora observa que o modelo hollywoodiano imposto ao diretor interfere significativamente no processo criativo que este deveria estabelecer com os demais profissionais do filme. Troell, ligado, na Europa, à operação de câmara e à captação de imagem em seus filmes anteriores e acostumado com equipes menores, nos Estados Unidos, tinha de liderar dezenas de técnicos, encontrando-se restrito ao desempenho da realização.

Essa divisão rígida do trabalho era imposta e fiscalizada pelo sindicato norte-americano, que Ullmann descreve: "Eles convidaram esse grande artista ao seu país porque admiravam a poesia transmitida pelas suas imagens. Então, tiraram-lhe o seu instrumento das mãos e esperaram que repetisse o

milagre" (*Idem*, p. 163). Na produção, porém, um momento de transgressão das regras resulta numa experiência em conformidade às origens artísticas da atriz e do realizador, quando ambos se separaram da equipe a pretexto de ensaiar. Com uma câmara manual, Troell pôde filmar uma cena conforme seu processo de criação tradicional. No processo de revelação, o relato de Ullmann identifica um problema no modo de produção industrial presente em Hollywood, que coloca a criatividade refém de normas trabalhistas, comprometendo a arte e a afinidade dos artistas com a obra.

Na mesma perspetiva, também Jacques Aumont, em *As Teorias dos Cineastas* (2002), lembra o exemplo de realizadores norte-americanos que terão sido frequentemente restringidos pela segmentação do trabalho em Hollywood, como Orson Welles e John Ford. De acordo com o relato de Liv Ullmann, essas características do cinema norte-americano persistiam na década de 1970, ainda gerando obstáculos ao processo artístico. A sua experiência aí não origina, nesse sentido, profundas considerações sobre os atos criativos, pelas limitações impostas aos artistas. Não menos interessante, porém, a reflexão contempla a dimensão das relações sociais nas produções cinematográficas e as suas especificidades de acordo com os diferentes modelos de cinema. Hollywood deixou uma impressão em que predomina a superficialidade, vista não apenas nos filmes em que a cineasta participou, mas, principalmente, nas implicações em ser estrela de cinema. Naquele contexto, o maior desafio profissional seria a obrigação de lidar com os elementos extra fílmicos, cabendo aos recursos humanos das produções cinematográficas a função de estabelecer as relações de afinidade, sendo estas naturalmente mais frequentes em equipes menores, o que não costumava verificar-se em Hollywood. Não obstante, no modelo norte-americano, Ullmann relata excecionais experiências de afinidade com alguns profissionais que lhe apresentaram uma visão menos superficial do trabalho, não sendo absolutamente linear, no seu discurso, a atribuição da superficialidade circunscrita ao modelo norte-americano e a afinidade ao europeu.

Ainda assim, quando Ullmann narra sobre experiências nos *sets* de filmagem europeus, o processo criativo aparece no centro da reflexão e aproxima-se

mais de uma teoria, uma vez que a afinidade da atriz com as personagens e com os realizadores permite ir além das expectativas. Nesses filmes, a cineasta é confrontada enquanto atriz e estimulada a criar personagens com profundidade, tendo a si própria como recurso técnico. Sobre este aspeto, inspirada num trabalho com Peter Palitzsch, a autora elabora uma reflexão pertinente acerca do ofício da dramaturgia no Teatro e no Cinema:

> Eu, que durante anos tivera em minha mesa de cabeceira o livro de Stanislavski sobre a arte de representar, agora começava a procurar outros caminhos. Descobri uma nova técnica que parecia indicada para mim. Dava maior peso aos detalhes, algo que iria beneficiar-me, mais tarde, nos filmes onde os *close-ups* permitem que a sutileza ressalte com maior nitidez do que no palco. Menos sentimentos, mais concentração na expressão desses sentimentos. [...] Técnica. Mas também deve haver um equilíbrio interior entre a técnica e a intuição. A intuição era meu ponto forte como atriz (*Idem*, p. 88-89).

Na reflexão sobre o processo, a autora estabelece um diálogo entre sua subjetividade e sua técnica, ao mesmo tempo que aponta limites a uma tradição teatral. Sublinha ainda seu entendimento do Cinema enquanto arte mimética, na qual exagero e caricatura não necessitam ter espaço. A contenção do gesto pode significar, sem recurso à histrionia. Para Ullmann, o processo criativo do ator ou da atriz consiste em deixar as próprias experiências de vida serem matéria-prima das personagens; as experiências da personagem, por sua vez, se acrescentam nas experiências do ator uma vez que, no *set*, são de alguma maneira (re)vividas. A afinidade entre atriz e personagem estabelece, portanto, uma relação de troca da ficção com a realidade, e vice-versa. O que soa coerente para a personagem se torna coerente para a atriz no momento da rodagem, e verdadeiro para o público.

Em uma cena especialmente dramática de *Face a Face* (Bergman, 1976), Ullmann relata certa autonomia da personagem que interpreta durante o processo criativo, prolongando a imagem de desnorteamento e de dor de Jenny:

> É aí que a cena deveria terminar, mas, de repente, Jenny começa a bater a cabeça na parede. Tarde demais, descubro a quina aguçada, mas não posso parar. A câmara está rodando. Além disso, em sua condição, Jenny jamais sentiria dor. Ela continua a bater, bater, bater. Enquanto Liv fica a parte, nervosamente, e vai criando galos na cabeça. (Ullmann, 1978, p. 216)

Imagem 3: Fotograma de *Face a Face* (Ingmar Bergman, 1976).

O conceito de afinidade, aplicado na relação entre atores e personagens é, portanto, uma forma de aproximar a experiência no *set* de filmagem à própria realidade. A mesma relação deve ser, segundo Ullmann, desenvolvida com a equipe técnica, especialmente com o realizador / diretor: "A confiança é importante na filmagem. Um ator que se sente seguro com o diretor que, por sua vez, confia no ator, realizará muito mais com essa parceria de trabalho do que quando inexiste um relacionamento assim" (*Idem*, p. 193). Por outro lado, ela considera que um mau diretor será aquele que se imagina "a si próprio em todos os papéis, quer ver seus próprios pensamentos e emoções retratados; só aquele que não tem talento transmite ao ator suas próprias limitações" (*Idem*, p. 88). Nessa reflexão podemos destacar a importância da autonomia do ator ou da atriz na materialização dos personagens, não se anulando o trabalho de construção com o realizador.

O processo envolve, para além de uma maior liberdade, um autoconhecimento que se vai aprofundando: "há dias em que, durante um ensaio ou uma representação, segredos desconhecidos que há dentro de mim vêm à tona, deflagrados pela criação de um papel, o diálogo com um personagem imaginário" (*Idem*, p. 187). A afinidade acontece então entre elementos da equipe criativa, mas também por via dos aspetos humanos compartilhados entre quem desempenha o papel e o próprio personagem – o que um pode dar para que o outro tenha vida. Posteriormente, será o conhecimento do ator ou da atriz sobre o personagem que será captado pela câmara e ditará os efeitos de um filme em quem assiste.

Ao trabalhar com emoções, Ullmann se apresenta como uma peneira: "os sentimentos de todos passam através de mim, mas jamais sou capaz de retê-los" (*Idem*, p. 196). Nesse sentido, a cineasta compreende o trabalho de ator ou de atriz como uma espécie de recipiente ativo, que dá vida a um indivíduo que só existe na ficção – o personagem –, mas que se materializa através das emoções de quem os interpreta: "Também me vejo como uma desavergonhada e ávida coletora de sorrisos e lágrimas, emoções e expressões, tanto meus quanto os que observo nos outros. Para usar, mais tarde, em meu trabalho" (*Idem*, p. 196). Como um/a escritor/a que observa e escuta conversas alheias, para construir personagens, Ullmann parte do quotidiano e das pessoas para as representar.

Concretizando o momento em que as personagens têm vida própria, Liv fala sobre a rodagem de *Face a Face* (1976), de Ingmar Bergman:

> De repente, a mão de Jenny começa a tremer tão violentamente que o copo bate em meus dentes – e enquanto Jenny está tentando suicidar-se, eu sei como se sente. A longa preparação, a estranha quietude. Jenny e eu estamos fazendo aquilo juntas. Experimento tudo e, ao mesmo tempo, fico de fora, observando. [...] De repente, tenho a ideia de como seria correto se ela olhasse para seu relógio, verificasse a hora de sua morte

> – e, no mesmo momento em que o pensamento me vem à mente, ela faz isso. Só se torna teatro quando viro o rosto em direção à parede e não morro. Em seguida, sinto-me vazia (*Idem*, p. 199).

Sobre este filme, a cineasta afirma que desempenhar o papel de uma suicida a fazia pensar constantemente na morte. Nesses momentos de afinidade entre atriz e personagem, ficção e realidade se fundem. Entretanto, Ullmann percebe a relação como transitória: "Uma das coisas de que eu gosto em minha profissão, e acho saudável, é que a pessoa constantemente tem de se partir em mil pedacinhos. As feridas não têm chance de inflamar" (*Idem*, p. 201), porque, logo após as rodagens, o personagem não passa mais pela "peneira" do ator, embora deixe algo que poderá ser usado em outros papéis.

Mutações é, então, um registo autobiográfico, do qual procurámos extrair conceitos, numa abordagem teórica e filosófica do trabalho de atriz. Ao longo da presente reflexão aplicámos definições de empatia, originários das relações de identificação, entre os personagens desempenhadas por Liv Ullmann e as possíveis espectadoras. Tratando-se de um dos rostos mais indecifráveis, melancólicos e icónicos da História do Cinema, a atriz viveu a experiência a diversos níveis, com distintos sistemas de produção. No seu discurso, relações humanas e profissionais fundem-se, originando um texto de densidade psicológica que pode tornar-se tão concreta quanto universal.

Os conceitos que encontramos nesta análise, e nos quais assenta o estudo, esclarecem-nos que a artista percebe a importância da reflexão para o desempenho da arte. Nesse sentido, ao estudar, analisar, observar e refletir, transforma-se, também, numa artista teórica, cujo pensamento pode contribuir para o conhecimento sobre cinema, direção de atores e outras áreas artísticas.

Referências bibliográficas:

Aumont, J., *As teorias dos Cineastas*, Campinas: SP, Papirus, 2004

Aumont, J., "Pode um filme ser um ato de teoria?", em: Revista *Educação & Realidade,* Faculdade de Educação – Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Volume 33, Número 1, (2008, jan/jun)

Graça, A. R., Baggio, E. T.; & Penafria, M., "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a Teoria do Cinema", em: *Revista Científica / FAP,* UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná - Brasil), volume 12, janeiro /junho, 2015. ISSN: 1679-4915, 2015

Hierro, G., *Gracias a la vida,* Premio DEMAC, 1999-2000, México 2000. Disponível em: http://demac.org.mx/wp-content/uploads/2016/05/GRACIAS-A-LA-VIDA.pdf

Penafria, M., Santos, A. & Piccinini, T., "Teoria do cinema vs teoria dos cineastas", em: *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338, Covilhã: AIM, 2015.

Ullmann, L., *Mutações*, Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1978

Schwarzer, A., "La femme révoltée", em: *Le Nouvel Observateur* (14 février), em : Francis, C. & Gontier, F. (org., 1979), *Les ecrits de Simone de Beauvoir: la vie — l'écriture*, Paris, Gallimard, 1972

Stein, E., *On the problem of empathy*, Washington D.C., ICS Publications, 1989

OH MY GOD, IT'S FULL OF STARS! O SUBLIME EM *2001 – ODISSEIA NO ESPAÇO*

Luís Nogueira

> Bowman:
> *The thing's hollow... it goes on forever... and... oh my God!... it's full of stars!*

Poucos filmes rivalizarão, estamos em crer, com a obra-prima de Stanley Kubrick quando se trata de estabelecer vínculos entre o cinema e a filosofia. De algum modo, é como se pudéssemos ver nela não apenas uma odisseia espacial, cósmica, mas também uma odisseia filosófica. Quase podemos dizer que, pela sua densidade reflexiva e pela sua amplitude enigmática, se trata de um filme que se oferece a qualquer ângulo filosófico de análise e, simultaneamente, parece conter em si os vestígios de toda e qualquer inquietação filosófica, tão vastas e numerosas são as dimensões que nele se encerram.

É um filme onde as dimensões diversas da inquietude intelectual umas vezes se harmonizam, noutras se contrapõem, noutras se incomensuram, noutras se desestabilizam. E que dimensões desmultiplicadas, desdobradas, imbricadas, são essas que o filme contém? Nada menos do que o humano e o divino, a ciência e a religião, a tecnologia e a espiritualidade, a imanência e a transcendência, o concreto e o abstrato, o material e o alegórico, o particular e o universal, a essência e a existência, a natureza e a cultura, a vida e a morte. Certamente, perante tão vasto espectro, o ceticismo pode advir ao espectador: podem, em rigor, abordar-

-se tantos temas com igual profundidade e pertinência numa única obra? O mais notável é que o filme nos compele a dizer: sim, podem. A integração, não apenas lógica, mas igualmente formal, das ideias que perpassam o filme permite-nos colocar questões sobre cada uma daquelas dimensões com igual justificação e valor.

Nada há de casual nesta predisposição do filme para a inquirição filosófica (e, já agora, também teológica e antropológica), como podemos depreender das palavras dos seus próprios autores. Isso mesmo fazia parte, de forma mais subtil ou mais deliberada, das premissas e intenções do seu processo criativo. Diz-nos Arthur C. Clarke, co-guionista do filme: "MGM is making the first ten million-dollar religious movie, only they don't know it yet." A estas palavras podemos acrescentar as do próprio realizador, Stanley Kubrick: "I will say that the God concept is at the heart of *2001* — but not any traditional, anthropomorphic image of God". Nada menos do que a procura de Deus, da sua definição ou da sua revelação, é o que está aqui em questão. Atentemos de novo nas palavras do cineasta: "on the deepest psychological level, the film's plot symbolized the search for God, and it finally postulates what is little less than a scientific definition of God". Ultrapassar a aporia suprema (a prova da existência divina), o maior obstáculo epistemológico que se pode enfrentar, é o que se pretende.

O sublime como conceito

Estaríamos, pois, perante um filme em busca do grau último da sublimidade: o encontro com a resposta derradeira para a mais enigmática das perguntas: porque somos, porque existimos – e de onde vimos, e para onde vamos? Perceber como o filme vai colocando e deslocando estas questões no âmbito do mais elevado sublime seria motivo de grande interesse, a merecer toda a atenção. Mas não é dessa sublimidade extrema, inefável, quase escatológica, que nos ocuparemos agora aqui (ou, de modo oblíquo, talvez também o seja). Interessa-nos para já perceber de que modo o filme se relaciona com o sublime em algumas das modalidades mais explícitas que este pode assumir, as quais enunciaremos mais adiante, partindo de alguns dos

autores que melhor se debruçaram sobre esta categoria estético-filosófica simultaneamente tão interpelante e tão esquiva.

Estamos em crer que vários e bons motivos existem para qualificar este filme como sublime, e não apenas no sentido mais comum do termo (mas também nesse sentido). Arriscamos que é um filme sublime (e não um filme belo; essa classificação dificilmente se sustentaria numa estrita análise estética do filme) porque é, desde logo e em larga medida, um filme disforme – disforme, em primeira instância, se analisado à luz dos princípios harmoniosos da morfologia convencional do cinema americano, assente em momentos, andamentos e procedimentos que visam, antes de tudo o mais, o equilíbrio formal e a objetividade teleológica que tornam esta cinematografia tão universalmente apreciada.

É também, por outro lado, um filme desmesurado, para o qual não é fácil encontrar medida, referência ou analogia, seja dentro do género a que pertence, a ficção científica, seja no contexto alargado da arte cinematográfica. Trata-se de um filme que denota uma ambição figurativa simultaneamente épica e minuciosa, imbricando a cosmogonia na teogonia, o grandioso no visceral.

É também, em larga medida, um filme inapreensível, que não se deixa apreender num todo, numa configuração coerente, num esquema consolidado. E é, como bem o sabem muitos dos seus espectadores, um filme incompreensível, um filme sempre em fuga de qualquer análise, interpretação ou teorização definitiva.

Talvez através de tudo isto, e por causa disso, se possa explicar a sua condição simultaneamente contemporânea (um filme que, a cada novo visionamento, em qualquer altura, se revela atual) e extemporânea (um filme que parece surgido tanto fora do seu tempo como fora do tempo), bem como a sua natureza em igual medida utópica (que quer chegar onde nenhuma obra alguma vez chegou: à presença de deus) e atópica (que, no final, nos desilude de qualquer cronotopia definitiva).

É também um filme cerebral, como muitos disseram, um filme, se assim se pode dizer, anempático (não há um protagonista em quem o espectador se projete ou com quem se identifique), causalmente fragmentado (é muito débil, e mais da ordem do simbólico ou do alegórico do que do explicativo ou do racional, no modo de articular ideias ou eventos), nitidamente elíptico (e, nesse sentido, está em linha com uma certa tendência do cinema da sua época: compulsivamente aberto, elíptico, esquivo), quase sem diálogos ("words are a terrible straitjacket", disse Kubrick; daí a sua condição mais de experiência audiovisual do que de narrativa cinematográfica). É, pois, até nos postulados heterodoxos da sua criação, uma odisseia em pleno sentido, habitado pela inquietude própria da deriva, assumindo-se igualmente como um enigma, um labirinto ou um puzzle, configurações às quais tão bem se aplica a ideia de sublime. Perante esta diversidade de fissuras, reentrâncias e molduras através das quais podemos aceder ao filme, bem poderíamos dizer que, a existir um programa criativo deliberado no filme, ele seria o de figurar o sublime nas suas várias manifestações.

Mas importa procurar uma descrição, se não uma definição, do sublime. E o que podemos começar por dizer é que, encontrando-nos perante uma obra de ambição cosmológica e recorrendo a ela como metáfora, o sublime é, no contexto das categorias filosóficas, uma das que em seu redor convoca uma mais vasta constelação concetual, semântica ou semiológica. Isso mesmo podemos perceber através de um breve rastreio da sua apropriação e elaboração por alguns autores.

Remontando à antiguidade, a Longino e ao seu *Do Sublime*, deste autor relevamos, sobretudo, a ideia de elevação ligada ao conceito de sublime – o que, de certa forma, cauciona o entendimento mais generalizado do conceito, o qual tende a remeter para algo excelso. Progredindo no tempo, encontramos em Edmund Burke um conjunto de reflexões sobre o sublime (expostas em *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*) que convocam as suas mais diversas manifestações nos mais variados contextos: as noções de espanto, reverência, terror, poder, vastidão, infinito, inacabado, magnificência, obscuridade, intermitência

ou inarticulação são algumas delas, e aquelas que nos interessam de especial maneira para o nosso propósito e objeto de estudo. Em Kant (*Crítica da Faculdade do Juízo*) prossegue a reflexão sobre esta matéria e a este respeito podemos convocar algumas das ideias avançadas pelo filósofo germânico: a informidade, a quantidade, a admiração, o respeito, o incomensurável, a grandeza, o caos, o infinito, o poderoso ou o colossal. Em Hegel, interessa-nos sobretudo a ligação estabelecida entre o sublime, o absoluto e o divino, desenvolvida nas suas reflexões sobre a estética. Já em Derrida, na secção Parergorn do seu *The Truth in Painting*, parecem-nos relevantes as ideias de super-elevação, colossal, prodigioso, enorme, imenso, informe, ilimitado, incomensurável, abissal, magnitude e cisão, na medida em que, todas elas, podem ser, de uma ou de outra forma, plasmadas na obra de Kubrick. Por fim, nesta resenha breve do conceito de sublime ao longo da História, não queremos deixar de evocar os sumários escritos dedicados ao assunto pelo artista americano Barnett Newman, e em especial a ideia de revelação ligada à obra de arte, na medida precisamente em que *2001* (um filme, aliás, contemporâneo de Newman) se constitui para muitos espectadores como uma espécie de sublime epifania cinematográfica.

Feitas estas considerações prévias, debruçar-nos-emos agora sobre três elementos fundamentais na semiótica do filme, na forma como ele propõe e dispõe os seus signos da sublimidade: o monólito, cuja odisseia espacial acompanhamos; o computador HAL 9000, que, em certa medida, se assume como o protagonista/anti-herói do filme; e o *stargate*, o portal supra ou trans-dimensional que encerra o filme.

Monólito: a forma sublime

Sobre o monólito podemos dizer que se trata, simultaneamente, de uma forma pura – na medida em que a sua conceção é estritamente geométrica – e pura informidade – na medida em que a esta forma parece, por um lado, não corresponder qualquer função inteligível e, por outro, não revelar uma volumetria constante. Que espectador algum nele veja um super-computador – na realidade é isso que o monólito é – em nada nos deve espantar, tal a dife-

rença que ele apresenta da morfologia reconhecida de qualquer dispositivo cibernético. A ideia de uma caixa negra, insondável no seu funcionamento, quase mágica na sua performatividade, é o que aqui se encontra presente de um modo muito evidente. Para os hominídeos, este objeto colossal só pode ser objeto de espanto, algo epistemologicamente chocante, a rutura que qualquer forma radicalmente nova implica.

Mas este mesmo objeto constitui também, se pretendermos fazer uma genealogia da sua insólita morfologia, uma espécie de odisseia formal. No conto original *A Sentinela* de Arthur C. Clarke, escrito em 1948 e publicado em 1951, onde é pela primeira vez referido, é descrito como uma estrutura reluzente e mais ou menos piramidal, com o dobro da altura de um homem. A sua forma é, portanto, na obra literária, nitidamente diferente da sua forma final no filme. Já no guião, escrito em parceria por Clarke e Kubrick, o objeto é descrito como um "crystal cube", com dimensões de "about fifteen feet [4,5 metros] on a side, and it is made of some completely transparent material". Mais adiante, no mesmo guião, fala-se de "a black, mile long, geometrically perfect rectangle, the same proportions as the black artifact excavated on the moon". No livro que resultou do processo criativo de Clarke e Kubrick, dá-se uma nova metamorfose: "uma lâmina rectangular de uma altura três vezes superior à sua, mas suficientemente estreita para poder abraçá-la, feita de um material completamente transparente". Mais pormenores são acrescentados: "as rodas de luz giravam cada vez mais depressa e a pulsação dos tambores acelerava-se com elas. Profundamente hipnotizados, os homens-macaco fitavam boquiabertos tão estonteante exibição de pirotecnia".

Como podemos ver, existe uma metamorfose que leva o objeto de pirâmide a cubo e depois a paralelepípedo, e de transparente a negro. E se é verdade que as suas proporções se mantêm ao longo da narrativa (1:4:9, ou seja, os quadrados dos números 1, 2 e 3), as suas dimensões vão variando, numa espécie de odisseia metamórfica em que o tamanho é de cerca de 4,5 metros numa ocasião, de 240 metros noutra, de 600 metros noutra, de 1,5 km e de 2 kms ainda noutras. De algum modo, a ideia de informidade e de mag-

nitude, que tantas vezes se associam ao sublime, encontram aqui cabais e variadas demonstrações.

Mas esta genealogia da forma do monólito não poderá dispensar igualmente o contexto artístico e cultural em que o processo criativo do filme decorreu e, muito em particular, os movimentos do expressionismo abstrato e do minimalismo que, durante os anos 50 e 60, colocaram a arte americana na vanguarda da criação a nível mundial. Qualquer simples rastreio das formas em que esses movimentos se plasmaram nos permite perceber as similitudes entre o monólito e obras de artistas como Barnett Newman, Anne Truit, Tony Smith, Carl Andre, Larry Bell, James Turrell ou Robert Morris, nas quais o pendor monocromático e a pureza geométrica são aspetos recorrentes. A ligação do monólito ao sublime (in)formal pode muito bem passar pelo sublime da vanguarda artística da época.

HAL 9000: o poder sublime

Se propomos a associação do monólito a um sublime da forma ou da informidade, podemos ligar o computador HAL a um sublime da potência ou do poder. Mas devemos começar por dizer que HAL, o qual demonstra uma personalidade proto-humana, está, igualmente, muito distante de qualquer representação antropomórfica da máquina senciente. No fundo, ele apresenta-se – e os vários grandes planos que o mostram durante o filme bem o atestam – como um mero monóculo, ciclópico, um singelo círculo; ao mesmo tempo frio e perfeito, insondável e medonho. Nele não há nada de belo (a menos que a geometria seja tida como a mais elevada manifestação da beleza), e há tudo de sublime, uma espécie de desfasamento entre a forma e a função, a inércia e a potência.

Mas a questão da sublimidade da potência é, de facto, algo que atravessa o filme do início ao fim. Há uma espécie de epifania mágica, uma alegoria transcendental em cada salto tecnológico que o filme descreve, como se nenhum argumento racional, nenhuma infografia explicativa, nenhuma inteligibilidade lógica pudessem ilustrar ou iluminar a mutação que atravessa a história humana e que constitui a nossa mais profunda antropologia.

A ideia de dispositivo pode ajudar-nos, neste aspeto, a fazer um pouco de luz sobre o que está aqui em questão, ainda que, no filme, muito mais seja da ordem do alegórico do que do programático – e daí o sublime perpassar cada imagem ou cada evento que presenciamos. Porquê a ideia de dispositivo? Porque em cada momento-chave do filme, mesmo se uma indefinição programática se mantém, existe uma lógica de performatividade como promessa de hermenêutica do próprio filme: a disposição sujeito-forma-função-objeto seria uma espécie de design total da consciência humana, que tanto explicaria o bem como o mal, a civilização como a barbárie – onde nasce uma, nasce a outra. Vemos isso quando o hominídeo apercebe uma teleologia insuspeita no osso e, em modo de violência, atualiza a sua potência; vemos isso quando o osso se transforma numa nave/ogiva nuclear que nos introduz a uma dimensão cósmica da potência humana; vemos isso na decisão homicida de HAL, assunção plena do livre arbítrio; vemos isso na viagem transcendental de Bowman rumo ao infinito, habitação derradeira do ser. Há, em cada um destes momentos, uma lógica de aceleração ou superação do poder que parecemos apreender indicialmente, mas temos dificuldade em compreender holisticamente. Em cada uma destas etapas/momentos permanece algo de insondável, de misterioso, de sublime – no sentido em que, entre a potência e a sua atualização, o vínculo causal nunca é cabalmente explicado.

Stargate: o infinito sublime

Ideais como escuridão e infinito, que podemos igualmente ligar ao conceito de sublime, estão também sobejamente presentes no filme. Seja conotativa, seja denotativamente, o infinito é uma espécie de mote da obra; não por acaso, um dos segmentos do filme é denominado precisamente "Jupiter and beyond infinity". O que é o *stargate* senão um portal para o infinito? E o que é a *starchild* senão uma fusão do humano com o infinito, a eternidade, o próprio universo? Ou, numa hermenêutica mais próxima do teológico do que do antropológico, a subsunção do espírito humano na luz divina?

A sequência final é, nesse aspeto, uma viagem pelo sublime antropológico na sua dimensão plena, numa série de operações de montagem cinemato-

gráfica que nos faz atravessar as diversas idades do homem rumo a uma superação para lá da materialidade física. É no regime do transdimensional, da heterotopia e da heterocronia que assistimos à mutação da identidade, da idade, do corpo, da consciência: adulto, idoso, infante, semente. Gestação, mutação, morte, renascimento – em certa medida: pós-humano. E, mais uma vez, tal acontece através do sublime incomensurável, de um acontecimento em que as escalas se denegam: o muito pequeno e o absolutamente grande parecem elidir todas as medidas, numa espécie de equivalência paradoxal entre o microcósmico e o macrocósmico.

Se precisássemos clarificar, por analogia, a perceção do infinito que aqui está em causa, e as desmultiplicações que da mesma decorrem, bastaria evocarmos obras como *Vir Heroicus Sublimis*, de Barnett Newman, de 1950-51, pintura monumental e quase monocromática de imersão compulsiva; ou o *trompe l'oeil* de Andrea Pozzo *Apoteose de Santo Inácio*, majestosa evocação da infinitude celestial, pintado em finais do século XVII; ou as fotografias de Lennart Nilsson sobre a gestação humana reunidas na série *A Child is Born*, de 1965. Contrastando estas representações do sublime nos seus eixos humano-divino, imanente-transcendente, material-espiritual, com as imagens finais de *2001-A Space Odyssey* ficamos com uma ideia muito clara de como o infinito e o sublime se podem apresentar em múltiplas modalidades e não apenas numa única manifestação. Que o filme de Kubrick seja capaz de a todas convocar, mesmo que indiretamente, só pode constituir argumento que atesta a sua vasta riqueza alegórica, morfológica, estética e filosófica.

O sublime como superação

Em fundo, ao longo do filme, somos sempre acompanhados por uma premissa muito clara, a qual desde cedo nos é adiantada: superação. Este é um filme que, ainda que na sua cadência demorada e contemplativa nos pareça querer colocar bem frente a cada momento, cada evento, cada símbolo, nos convida a uma espécie de pulsão em *flashforward*, como se nos puxasse

para o futuro, para uma nova etapa, incerta, misteriosa, irreprimível da odisseia humana.

Talvez não seja, por isso, inteiramente descabido convocar, como espécie de chave hermenêutica decisiva – mas nunca definitiva –, as palavras de Friedrich Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra* (2010): "venho anunciar-vos o Super-homem. O homem só existe para ser ultrapassado. O homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-homem – uma corda por cima de um abismo".

Esse humano como medida de todas as coisas, mas também, e mais ainda, como modelo sempre inacabado, como atualização renovada e como potência inesgotável, é talvez a mais clara plataforma de emanação do sublime, a qual atravessa a história humana e conhece manifestações artísticas de incomensurável propensão semiótica. Evocamos aqui alguns exemplos que, de um ou outro modo, *2001* parece ecoar ou replicar. Desde logo, a *Criação do Homem* que Miguel Ângelo pintou na Capela Sistina, aludida de forma mais peremptória ou mais subtil no filme: quando os hominídeos tocam o monólito aquando da sua revelação; quando os astronautas o exploram aquando da sua descoberta na lua; quando Bowman enceta a sua viagem na sequência final. Que a partir destes exercícios de intertextualidade possamos ver o monólito/supercomputador como uma manifestação do divino não nos deve espantar. Tratar-se-ia aqui de uma espécie de panteísmo tecnológico, de uma máquina-deus, *deus-machina*, que no fundo sintetizaria as dimensões múltiplas da manifestação antropológica: humano-divino, tecnológico-espiritual, científico-religioso; como se, por caminhos diversos, se procurasse uma mesma resposta à ontologia mais radical: quem somos?

Uma inquirição ontológica que é habitada por uma tensão perene e que o *Homem de Vitrúvio* traz até nós desde a antiguidade, a qual conhece na representação proposta por Leonardo Da Vinci um poder iconológico avassalador. Ao contemplarmos este desenho, lá encontramos sinais dessa tensão sublime: a impossibilidade da quadratura do círculo, espécie de sinédoque de todo o saber e da sua impossibilidade, a geometria angular que remete para

o monólito de *2001*, a forma circular que emula o olho-ciclope de HAL, a forma humana que evoca os hominídeos do filme.

O filme pode também fazer raccord com a inquirição ontológica que ocupou, igualmente, os artistas de um período vasto e, em certa medida ilimitável, denominado usualmente de romantismo, o qual nos séculos XVIII e XIX procurou uma espécie de *poiética* ideal, capaz de representar os mais altos estados do humano e da sua confrontação com a natureza e o universo, com o científico e o religioso, com o íntimo e o infinito. Na pintura, gostaríamos de evocar *The Ancient of Days* (1794), de William Blake, tentativa de conciliar o demiurgo ancestral e a sua aura de omnipotência criadora com a mensuração geométrica da construção moderna, e o *Caminhante sobre um Mar de Névoa* (1818), de Caspar David Friedrich, que nos apresenta o homem explorador em primeiro plano, aventureiro destemido no cume de uma paisagem desconhecida e apontando um horizonte que é o seu destino e o lugar da sua superação. Finalmente, na música, evocamos o poema sinfónico composto por Richard Strauss em 1896, inspirado no livro homónimo de Nietszche *Assim Falava Zaratustra*, cujo ritmo e atmosfera se tornaram signo maior da ideia de majestade, de grandiosidade, de solenidade, de grandiloquência, mais do que, talvez, qualquer outra obra.

Este sublime tensional entre o humano e a sua promessa, que atravessa a obra de Kubrick, acabou por originar uma das mais singulares propostas da história do cinema, uma odisseia que vai das origens ao devir, do pré ao pós-humano, constituindo uma espécie de obra de arte total. E se falamos de obra de arte total é porque esta noção, devida a Wagner, nos parece indicar de forma adequada a medida e a natureza do filme: imagem e som, passado e futuro, religião e ciência, humano e pós-humano encontram aqui uma das suas expressões cinematográficas mais consumadas. E, ainda assim, mantendo-se uma obra sempre aberta, interpelante, infinita, agora como há quase 50 anos atrás, aquando da sua estreia.

Referências bibliográficas:

Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Edições 70, 2013

Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, University of Chicago Press, 1987

Hegel, G. W. F., *Aesthetics: Lectures on fine art*, Oxford University Press, 1975

Kant, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997

Longino, Dionísio, *Do Sublime*, Imprensa da Universidade de Coimbra/ Annablume, 2015

Newman, Barnett, "The Sublime in Now", em: *Art in Theory 1900-2000*, Harrison, C., Wood, P. (Eds.), Blackwell Publishing, 2002

Nietzsche, Friedrich *Assim Falava Zaratustra*, Guimarães Editores, 2010

A ESTÉTICA DE GONÇALO TOCHA OU A EXPERIÊNCIA DO RECOLHIMENTO

José António Domingues

Os elementos que constituem a base do filme *Balaou* (2007), de Gonçalo Tocha, e que são expostos: a deriva no mar que se articula com o modo de uma ausência, o horizonte de distância criado ou imaginado no filme que se conjuga com a proximidade da intimidade, a narrativa enquanto criadora de uma estética da melancolia, o modo de concretizar uma recriação da experiência. A função de *Balaou* para compreender a abordagem ao processo de criação de envolvimento do espectador no filme, não em exclusivo este filme, que é descoberta como uma espécie de constância de composição. Em *É na Terra, não é na Lua* (2011) passa pela composição de camadas de imagens – "*sem sequer pensar nelas*". Gonçalo Tocha diz*:* "Tem muitas camadas, ligam-se porque há uma experiência de duas pessoas a fazer um filme, por isso é que a nossa sombra aparece, a nossa presença aparece" –, que é perspectivada a partir do dispositivo da voz – "as pessoas estão sempre a falar connosco, essa foi depois outra coisa que nós descobrimos na montagem, conforme vamos vendo as imagens vamos percebendo que nós éramos parte do filme, porque eles estão sempre, sempre, a dialogar connosco" (Tocha, 2012, link youtube). Ou seja, a essência de uma componente muito importante nos filmes *Balaou* e *É na Terra, não é na Lua*, a experiência, suscita um exame em ligação com a estética fenomenológica de Mikel Dufrenne, evidentemente, apresentada e referida de forma muito introdutória.

Imagem n.º1: *Balaou* (2007), Gonçalo Tocha

Os princípios de *Balaou*

Quando Gonçalo Tocha fala dos princípios de *Balaou*, é como se tratasse da recriação de uma experiência que se passa no sentido de um recolhimento e com as imagens. E parece extrair desta precisamente o que esperou: "O filme aconteceu perante mim. Estava minimamente preparado. Tu procuras qualquer coisa ou permites estar minimamente aberto a tudo que possa acontecer e o filme só aconteceu porque eu permiti essa abertura em que as coisas me pudessem surpreender também. Depois há momentos em que te aparecem pessoas e que mudam um bocado o teu destino, mudam um bocado o rumo e foi isso que aconteceu com Florence e Bérou. Apareceram no barco, o *Balaou*, e levaram-me para outro caminho. Não é propriamente a minha experiência real. Quando acabas a viagem e decides como eu decidi passar um ano da vida um bocado em recolhimento a fazer a montagem do filme, sozinho, muito à procura, eu não estou a recriar a realidade da minha experiência, eu estou a reorganizá-la. É o acaso. Como eu estou disponível, a porta abriu-se, eu entrei e vou seguir."

O filme consiste, na sua maior parte, na viagem dentro de um pequeno barco – *Balaou* – tripulado por um casal de navegadores, Florence e Bérou, do Atlântico dos Açores até ao Cabo São Vicente, em Portugal continental. A presença do mar, desde o primeiro enquadramento, e a condição insular de São Miguel, nos Açores, o lugar onde habita a família materna de Gonçalo

Tocha, mais a travessia marítima, talvez possa servir à percepção, sugestiva, de uma deriva pela identidade e história pessoais de Gonçalo Tocha. Através de uma ausência – a da mãe que morreu –, situação complexa que em forma de ensaio ou diário se revela a Gonçalo Tocha, que pode ser re-apresentada pela presença da tia-avó, as novas gerações, os perigos do mar e a morte. A utilidade de um horizonte criado no cinema pode ajudar a entender essa proximidade da intimidade e da familiaridade: o tempo da pessoa surge não como uma recordação, mas como uma memória arquivada e provocada a mostrar-se por intermédio de um ânimo estético subjectivo.

De facto, uma representação de uma narrativa de uma deriva e de uma fuga e ao mesmo tempo de um regresso – que tem muito de incerto – a um lugar minúsculo, fechado e asfixiante – legitimar-se-á numa espécie de estética da melancolia, dada a distância que é sentida, originariamente separada de si pelo tempo, como pelas águas do mar. Tocha, com o filme *Balaou*, distingue em entrevista: "Eu não estou a recriar a realidade da minha experiência, eu estou a reorganizá-la." E, por isso, no filme, o cineasta procura os meios (e é aí que aparece o mar como o meio na voz de Florence, forma de relação), tendo em vista uma apresentação daquilo que está ausente – a mãe. Ouve-se o narrador dizer: "Estou sempre a ver-me como se fosse o teu mensageiro aqui, como se tivesse de continuar o teu caminho, continuar a partir do sítio onde tu acabaste. Tu foste embora." O filme entende-se nesta formulação de uma relação com uma ausência e de a fazer diante da imagem do mar, devendo a relação ser descortinada como momento inserido entre passado e futuro. Esta manifesta-se na representação de Bérou do mar, da forma perturbante que ele mostra: "O mar é violento. Enquanto a humanidade pode ser violenta em doçura, o mar não é violento em doçura."

Pode descrever-se a prática do cineasta, a de procurar uma apresentação para o que está ausente, pela perspectiva de uma intercessão através de um procedimento que o cinema concretiza. O termo surge de Pierre Perrault, em forma de característica do seu próprio trabalho: "*je me suis intercédé Alexis, Grand-Louis, Laurent, pour dire ce fleuve qui est là devant nous...*" (Perrault *apud* Cordeiro, 2014, p. 2). Edmundo Cordeiro trata o assunto no

ensaio *Cinema e Intercessão*[1]: "isto quer dizer: o cineasta intromete-se no meio de alguém ou de alguma coisa, põe as pessoas a falar e a desenvolver a sua história, escuta as suas palavras e, ao registar e montar isso, põe-nas a existir por ele – põe-nas a dizer o que ele só podia dizer por intermédio delas. Quer dizer: ele fez os filmes por outrem, por intermédio de outrem" (Cordeiro, 2014, p. 2). A intercessão manifesta-se sobretudo no que o cineasta encontra ao ir ao encontro – "meti-me no meio de alguém ou de alguma coisa, pus as pessoas a falar e a desenvolver a sua lenda, escutei a sua palavra e, ao registar e montar isso, pu-las a existir por mim – pu-las a dizer o que eu só podia dizer por intermédio delas. Quer dizer: eu fiz estes filmes – vi, falei, pensei, senti – por outrem, por intermédio de outrem" (*Idem, ibidem*) –, enquanto apresenta, em termos de tempo e de espaço, na união destas duas configurações. Uma interpretação estética que advém da radicação da forma do cinema, a composição dos seus elementos de base, as suas matérias de trabalho, em geral, a imagem visual e a imagem sonora, *no vivo*. Ou seja, a essência da intercessão do cinema que pode ser conhecida é a que se estabelece no *medium* dos seus elementos de base, as suas matérias de trabalho, em geral, a imagem visual e a imagem sonora. De acordo com o que se disse, não se trata de criar quaisquer combinações arbitrárias, mas de recolher, em forma, afectos correspondentes à expressão de uma vida.

O processo da intercessão que pensamos em Pierre Perrault, em toda a sua obra, e mesmo a propósito de *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire* (1993) e *Cornouailles* (1994), nestas onde ele não filma pessoas. Tal como está visível com a viagem de Werner Herzog de *Encounters at the End of the World* (2007) à Antárctida. A partir da McMurdo Station, do que Werner Herzog vê e do que ouve das experiências dos biólogos, dos físicos, dos mergulhadores, das pessoas da comunidade, faz um lugar de encontro. Entra naquela massa de gelo polar com a qual são realizadas novas formas de pensar, de falar, de ver. Ao voltar-se para as condições de vida na Antárctida, assim como a "temperatura" a que aquelas se realizam, intercede por um prazer

1. Aqui, Edmundo Cordeiro investiga sobre a concepção, os seus começos, e a aplicação do método das relações de intercessão no cinema português: Pedro Costa, *No Quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006); Manuel Mozos, *Ruínas* (2009).

estético. A voz que fala a seguir é do testemunho de Werner Herzog, aquele que vê um encontro (sem que tivesse reflectido sobre isso, de o esperar ou mesmo de o desejar). A voz: "Dei conta que os mergulhadores, na sua rotina, não falavam. Para mim, eram como sacerdotes preparando-se para a missa. Debaixo do gelo, os mergulhadores encontram-se numa realidade separada, onde o espaço e o tempo adquirem uma estranha nova dimensão. Aqueles poucos que experimentaram o mundo sob o céu congelado, muitas vezes falam disso como descida ao interior do estranho mundo subaquático." A parte que a imagem admira na figura do mergulhador: são agentes "rotineiros" que esbanjam o seu tempo e que deste vazio fazem uma celebração. Reconhecer um vazio para poder começar do princípio. E por isso no princípio Werner Herzog vai relembrar o fim – de que tarefas o cineasta está incumbido e que lhe permitirão mostrar em novas obras.

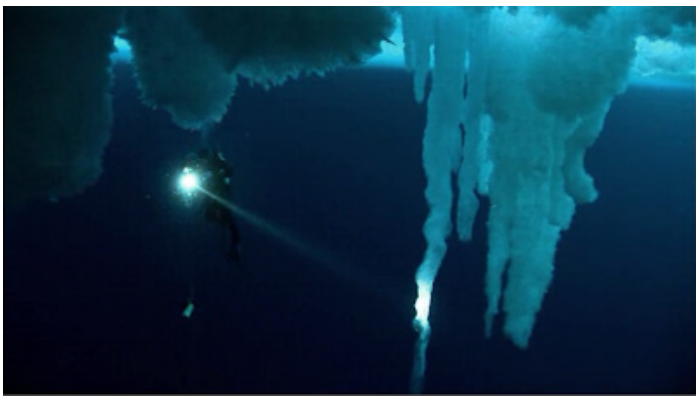


Imagem n.º 2: *Encounters at The End of The World* (2007), Werner Herzog

O interesse de expor sobre o que uma imagem intercede aplica-se a Walter Benjamin, com os contributos dos *Fragmentos Estéticos: Sobre a pintura, ou sinal e mancha,* texto sobre a imperceptível distinção entre fundo e superfície, da possibilidade de um revelar-se do fundo do desenho, da linha, na transparência da superfície, da cor, e vice-versa, em certos quadros. Na sua relação com a pintura, esclarece-nos onde temos de procurar a intercessão. Integrando a intercessão na análise de Walter Benjamin, poderíamos dizer de um quadro que a intercessão será um modo estético da imagem

que não pode explicar-se com referência a um sentido estrito. A composição da intercessão não é uma aparência que o observador do quadro depara, por exemplo, com configurações de pessoas, árvores, animais (quadros de Rafael). Se o quadro fosse apenas isso, seria, por isso, pelos termos de Walter Benjamin:

> "completamente impossível nomeá-lo. Mas, na verdade, o verdadeiro problema da pintura encontra-se na premissa de que o quadro é realmente mancha [...], mas que, por outro lado, o quadro, na medida em que é nomeado, se relaciona com qualquer coisa que ele próprio não é, ou seja, com qualquer coisa que não é mancha." (Benjamim, 2006, p.???)

Neste contexto, é a composição estética da intercessão o verdadeiro território da imagem e é a intercessão que se estabelece no *medium* das criações de uma escultura, na pintura, a partir de palavra da literatura, arquitectura, cinema, que surgem em forma de imanência e. todavia, em relação com um sentido mais informe de transcendência. Tem o significado superfície, do mesmo modo, fundo. Tempo, do mesmo modo espaço.

Imagem n.º 3: *A deposição* (1507), Rafael

Para clarificar melhor esta visão do que Gonçalo Tocha tenha reflectido em *Balaou* sobre o que o seu trabalho tem de possuir como uma função de tempo e de espaço – um género cinematográfico, documentário, apresenta as situações. Locais reais, actores não profissionais e sequências reforçam a

veracidade da narrativa e facilitam a inscrição do real num universo cinematográfico, bem como a inscrição do filme no real – portanto, há um tempo, além disso, um espaço, em diversos graus.

Com vista a tornar o documentário como elemento estruturante do cinema de Gonçalo Tocha, Edmundo Cordeiro diz no seu livro *As Formas do Cinema*: "Os pressupostos de comunicação e o protocolo que estabelecem com o espectador são distintos nos filmes de ficção e nos filmes documentários." (Cordeiro, s/d, ps. 42-43) Por isso, e antes da comunicação entre o filme e o espectador, deve considerar-se a relação entre quem filma e o que é filmado. "Chamemos a essa relação uma relação de conhecimento." (*Idem,* p. 43) Nos filmes documentários, esse conhecimento remete para o autoconhecimento do próprio cineasta – quem filma é filmado. A narração existe aí através da relação ou da experiência com algo – é esta relação ou experiência que permite contar e fazer com que a história que se conta e aquilo que ela representa possa ser transmitido. No documentário *Balaou* há sobretudo essa decisão que consiste em falar com a mãe que morreu, sempre, durante o filme, das coisas do próprio filme, "efectivamente, e não de maneira delegada, como na ficção" (*Idem, ibidem*) "– e, com isso, acaba igualmente por se encontrar um cinema documentário muito próprio.

Criação de envolvimento: a voz

Em *É na Terra, não é na Lua* – um filme sobre o Corvo, a ilha mais pequena dos Açores, com cerca de quatrocentos habitantes, no meio do Oceano Atlântico –, Gonçalo Tocha continua a falar à mãe, "quer dizer, a falar para outro tempo, a dirigir-se a outro tempo e a falar no lugar de outrem" (*Idem*, p. 44) – representando a arte do cinema, nele, esse dirigir-se para outro tempo.

Esta direcção será posta de um modo insistente em Edmundo Cordeiro, incluída em *As Formas do Cinema* – as imagens cinematográficas têm de ser entendidas como forças de criação de um território. A tese que Gonçalo Tocha parece pretender provar em *Balaou* por intermédio da personagem

do navegador Bérou: "Não podes conceber partir se não chegares. Isso dá-te a possibilidade de partir de novo. Mesmo que decidas andar às voltas, à volta da Terra, sem fim, isso é um objectivo – e terás de partir para chegar a isso". Ao descobrir a sua desterritorialização, de acordo com a concepção deleuziana, torna o filme possível. Sair é o modo de conseguir o filme. Para que o filme aconteça é preciso partir, desde logo. "De Lisboa para os Açores, como território de memória – o lugar da sua mãe que morrera, e igualmente dos momentos intensamente vividos da sua infância; e dos Açores para o mar, agora sem razão, pura linha de fuga." (Cordeiro, s/d, p. 45) O narrador, Gonçalo Tocha, no filme *Balaou*, diz: "Só quero partir. Ir directamente. Ficar preso no mar. Eu não estou a fugir, estou a afastar-me. E o que é que se passa comigo? O que é que eu estou aqui a fazer?" O desencadeador, simultaneamente artístico e de vida, falar à mãe por intercessão de um filme, pode ter aqui, também, um entorpecimento. Na verdade, não há chegada, porque só pode haver regresso, "devendo ficar entendido que é ao mesmo tempo que partimos que regressamos também" (*Idem,* p. 46). O movimento de aproximação à ilha, também a evolução da narração, a descoberta da solidariedade da desterritorialização com um movimento de reterritorialização. Mas também de partir de um filme para encontrar outro filme. Ou seja, a tarefa de reterritoralização não é possível sem a elaboração da desterritorialização. Só desta colaboração pode resultar a transformação de *É na Terra, não é na Lua* com a imensidão do mar e o som das águas a serem rasgadas pelo barco *Balaou*. Uma colaboração destas representa realmente uma procura de novas formas de relação. Mas sem relacionar nada de concreto. Trata-se, apenas, do movimento de partir para poder chegar à relação com os outros e com um lugar.

É o que demonstram as seguintes palavras com que Gonçalo Tocha abre a narrativa de *É na Terra, não é na Lua*: "Corvo. A ilha do Corvo. Pleno Oceano Atlântico. Açores. Uma ilha de 7 por 4. De 6 por 4. 7 por 4. Habitada na ponta sul numa única vila. 440 habitantes. 450. Já teve 900. Já teve 300. Uma cratera de vulcão: o Caldeirão. Uma estrada. Uma Câmara Municipal. Uma aerogare. Uma pista de 800 metros. Um avião três vezes por semana. Um

posto médico. A Santa Casa da Misericórdia, um infantário, uma escola. Um porto. Uma igreja. Um restaurante. Dois cafés. Três. Vamos filmar tudo o que conseguirmos".

Imagem n.º 4: *É na Terra, não é na Lua* (2011), Gonçalo Tocha

É na Terra, não é na Lua pretende abordar as coisas da ilha. Continua o narrador: "Vamos filmar tudo o que conseguirmos. Vamos tentar estar em todos os sítios ao mesmo tempo e não perder nada. Vamos tentar conhecer toda a gente. Filmar todas as caras. Filmar todos os serviços, todas as casas. Todas as ruas. Todos os trabalhos. E cantos da ilha. Todas as árvores, todos os campos. Todas as vacas. Todos os porcos. Todas as rochas, todos os pássaros."

A voz do narrador é um dos dispositivos mínimos que o cineasta utiliza para criar o envolvimento, seja em *Balaou*, seja em *É na Terra, não é na Lua*, neste último, na forma de diálogo de Gonçalo Tocha com Dídio Pestana. Os dois colocam-se como narradores de uma experiência onde o que conta é a experiência por que passaram, o que é realmente encontrado, e o que se ficou a saber pelo encontro e não pelo móbil de quem procura.

Balaou sem voz... "o tom – da voz do narrador – nunca é enfático, parece mesmo desprendido, parecendo levado" (Cordeiro, s/d, p. 47) pelo movimento do mar e pela deslocação do barco. E nós, espectadores, vamos "de imagem a imagem, de pessoa a pessoa, de situação a situação" (*Idem, ibidem*),

guiados por uma voz despojada: a presença do cineasta, por intermédio da narração, cria "um ponto de unificação (uma subjectivação, não um sujeito) a todas as imagens, a todas as pessoas, a todas as situações." (*Idem, ibidem*) A voz do narrador, constante, muito pessoal e emotiva, abre portas a uma possibilidade de viagem do espectador dentro do próprio filme. O aforismo *conhece-te a ti mesmo,* o autoconhecimento, desde logo, é "o que permite contar, juntar as imagens e os sons que devolvem o eco de quem os acolheu pacientemente; imagens e sons que devolvem sobretudo o eco de um processo de vida." ((*Idem, ibidem*).

A narração é um elemento didáctico. Ou seja, esclarece o espectador, colabora com ele, isto é, esclarece aquilo que ele vê, manifesta-se partidário da ligação entre espectador e imagem, o que liga as imagens, os trajectos, os lugares. Dá a noção exacta da imagem no momento do visionamento. Parece pretender "situar" o espectador num espaço que é o do acontecimento documentado – a vida no mar no interior de um pequeno barco no meio do Atlântico – e o do acontecimento da experiência interior do cineasta.

Gonçalo Tocha constrói uma imagem que tem que ver com o tempo e o espaço. Geocinema é a designação que Edmundo Cordeiro encontra para referir este mesmo dispositivo de composição (*Idem, ibidem*). É um exemplo *Balaou*, pela voz de Bérou, enquanto vemos o mar através da janela do barco, como se fosse um ecrã, um plano dentro do plano – vemos o que estamos a ver e simultaneamente vemos o que Bérou está a ver, em função da sua descrição. É enunciado como método de varrer o horizonte. Bérou: "É necessário varrer a paisagem e que o teu olhar se aperceba da diferença entre a primeira e a segunda vez." É no modo de observar do vigilante de baleias que Gonçalo Tocha pensa a propósito das duas camadas da imagem que surgem introduzidas pela voz do narrador – a narração que diz o que o velho vê e o que via outrora naquele mesmo espaço, portanto num outro tempo, na medida de uma história densa que tem à sua disposição, mas que não precisa de expor no seu estado máximo.

Experiência estética e objecto estético

Tu não podes encontrar, se procuras deliberadamente. É o itinerário da intercessão através do enquadramento fenomenológico da experiência estética. A reflexão em torno da procura estética de Gonçalo Tocha pelo cinema pode desenhar-se ela própria como se interpreta a experiência estética na obra de Mikel Dufrenne. A viagem no mar feita no espírito do cinema que constitui um poder entender uma experiência estética. *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique* reflecte a metodologia de Mikel Dufrenne desta experiência. O termo traça a sua especificidade face a outros modos de relação, abertura, do homem ao mundo que, dir-se-á, corresponde ao remarcar de uma singularidade da qual é indissociável a indagação de uma origem onde esta radica e a partir da qual constitui a possibilidade, mas também o limite.

O que dá que pensar nesta experiência, o problemático, é o pressuposto de que se manifesta sob uma apreensão do aspecto de uma essência, compreendida com referência à imanência do fenómeno, da sua aparição, dada com ele e a partir do modo como se dá. Corresponde à apreensão do sentido de vivência que percorre a experiência. Define-se o seu desenvolvimento em momentos para determinar o sujeito que percepciona e o objecto percepcionado. O esclarecimento desta questão metodológica é tanto mais importante quanto conduz a uma relação entrelaçada e aberta: o sujeito encontra, no processo da sua subjectivação, aquele elemento corpo que se poderia designar de objecto e o objecto o carácter de uma sensibilidade; outra questão no mesmo domínio é a experiência do sujeito, enquanto estética, ser expressão de necessidades de conhecimento sob a forma de vivido; com isso, produz-se uma ligação como uma unidade.

A experiência de Gonçalo Tocha é o desafio que o leva a estar em relação sensível com a obra, residindo no *a priori* afectivo presente uma dimensão que o percepciona a percepcionar, que abrange o ser do realizador e do espectador e o ser da obra, até ao real. São estas qualidades que permitem que a obra deixe de ser coisa entre coisas do mundo para se transformar em objecto estético, entendido este como correlato de uma percepção que

sugere contemplação (espectatoria), que se dá como um solicitar de um recolhimento, como uma atenção livre e fixada no efeito intencional da coisa que acontece diante dos nossos olhos. Trata-se de um efeito similar ao *desinteresse* que Kant problematiza. E o gesto criador de Gonçalo Tocha descobre esse desinteresse, participa na sua explicitude, isto é, não deixa de permitir a oportunidade da manifestação, formal, da experiência. O objecto estético cinematográfico realiza os processos da fenomenologia.

A experiência estética não se dá directamente em obra de arte, identificada por Mikel Dufrenne como produto de uma *técnica*. Experimenta a sua *receptividade* no objecto estético. Mikel Dufrenne: "Será preciso definir o objecto estético pela experiência estética e a experiência estética pelo objecto estético" (Dufrenne, 1992, p. 4). Pelo objecto estético vemos como se pode libertar a experiência das técnicas de a produzir. Este objecto reenvia à experiência imediata, pobre de mediações. O reenvio fica como o propósito de uma afinidade intencional. Mikel Dufrenne: "a relação entre sujeito e objecto que denota esta noção pressupõe não somente que o sujeito se abre ao objecto ou se transcende para este, mas ainda que qualquer coisa do objecto esteja presente no sujeito, antes de toda a experiência, e que, em contrapartida, qualquer coisa do sujeito pertença à estrutura do objecto, anteriormente a todo o projecto do sujeito" (Dufrenne, 1976, p. 60).

A obra de arte trata-se de uma formulação de um pensamento do fora (*pensée du dehors*). A experiência e o objecto estético, é o que Mikel Dufrenne pensa, terão a função de um pensamento do dentro (*dedans*), do interior, a função/força de o solicitar. Mikel Dufrenne: "a obra de arte não preenche todo o campo dos objectos estéticos, apenas define um sector privilegiado, mas restrito. [...] o objecto estético não pode definir-se senão em referência, pelo menos implícita, à experiência estética, enquanto a obra de arte se define fora desta experiência e como o que a provoca" (Dufrenne, 1992, p. 9).

É imediato, no objecto estético, o efeito sensível e perceptivo quando se reduz de forma autêntica à sua causa originária: o que é real, "onde experimento desaparecer" (*Idem*, p. 41), é justamente o objecto estético "dado na

presença e reduzido ao sensível" (*Idem, ibidem*), aqui "a sonoridade do verbo combinada com os gestos dos actores e o encanto do décor" (*Idem, p. 40*), a que a atenção se entrega totalmente para "preservar a pureza e a integridade" (*Idem, p. 41*), sem jamais evocar a dualidade do percebido e do real. O objecto estético é apreendido como real sem reenviar ao real, quer dizer, a uma causa do seu aparecer, "ao quadro como tela, à música como barulho de instrumentos, ao corpo do bailarino como organismo: não é outra coisa senão o sensível na sua glória" (*Idem, ibidem*).

O sensível é sentido e percepção do mundo. E ele opera, para a sua presença, segundo as suas espécies de modos – o modo tangível, audível, visível. O mundo não é em si uma inorganicidade presente. É provocado pelos modos de percepção que povoam o seu quadro de compreensão.[2] Para Mikel Dufrenne, o próprio objecto estético se prefigura como percepção. A sua aparência dirige-se-lhe. É-lhe imanente. É por esta que se apresenta e no apresentar-se coloca o seu ser ao serviço do espectador. Portanto, o que o objecto estético faz tem que ver com o mundo singular do espectador. Logo, a revelação do mundo singular é, também, cada vez mais destinada ao objecto estético. É nele, no aparecer sensível do objecto, que se dá a ver algo como mais do que uma aparência no seu estado de máxima exuberância. E, nessa medida, acaba por ter lugar a experiência concebida por Mikel Dufrenne – se nos orientarmos pela ideia de uma origem, uma presença sem distância, onde o contacto é impelido à fusão. É a aproximação que leva o pensamento até à distância da origem. Assim, pode dizer-se, segundo Mikel Dufrenne, que esta origem começa com o imediato, não suporta nenhuma mediação, ou nenhuma diferença. Perdemos cada vez mais a capacidade de compreender essa tangência de experiência. E quanto a uma forma de a ter: "Só a experiência estética [...] nos pode aproximar dela e talvez despertar a nostalgia" (Dufrenne, 1991, p. 71).

Não deixa margem a dúvidas de a origem ser a reflexão pensada sobre a situação da estética fenomenológica de Mikel Dufrenne. Significativo é o

2. Sempre a percepção é o fundo sobre o qual todos os actos do mundo se destacam, na verdade de Maurice Merleau-Ponty, de *Phénoménologie de la Perception* (1987).

sentimento da nostalgia participar dessa reflexão e através da experiência estética conseguir-se uma ligação íntima e o modo sensível da sua atmosfera. Ousaríamos afirmar que Gonçalo Tocha conseguiu realmente um recolhimento aí, considerando o encontro com o mar para fazer um encontro com a mãe para esclarecer algumas destas questões de uma relação originária.

"Exactamente, as ondas são parecidas umas com as outras, mas há sempre uma ave aqui, uma onda estranha lá ao fundo.... Portanto estás sempre a olhar e às vezes quando observas vês um cargueiro, ou vês qualquer coisa a flutuar. Vês um avião, vês outros barcos. Se te pões a olhar à procura de qualquer coisa não verás nada no mar. É demasiado vasto. Deve olhar-se como fazem os índios. É preciso percorrer a paisagem e deixar que os teus olhos se apercebam das diferenças entre a primeira e a segunda vez. Ou seja: olhas uma vez e não vês nada. Olhas outra vez e já há uma diferença. Uma manchinha branca. Então continuas a olhar e revês essa manchinha branca. E quando olhas à volta dela apercebes-te de que é um cargueiro enorme que está longe e se aproxima, ou apercebes-te que é uma bóia a vinte metros. E terás visto qualquer coisa que mudou na paisagem. Uma onda enorme.... É assim que deves olhar. Não procures quando estás no mar. Se procurares, não encontrarás nada. Tens de olhar. E depois reparas numa coisa que não estava lá segundos antes. É bom fazer assim, porque verás imensas coisas."

A questão da narrativa de *Balaou* parece-nos poder ser se o cinema pode trazer ao olhar esse arquivo do tempo e do espaço estando em falta a relação com uma origem. Quem se interessa por cinema hoje em dia, mais tarde ou mais cedo começa a fazer filmes. E a partir do dia em que começa, procura alguma coisa. Na verdade, estamos perante a questão de saber se temos de *procurar deliberadamente alguma coisa*.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter, "Fragmentos Estéticos. Sobre a pintura, ou Sinal e Mancha", em: *A Modernidade* [1901], Lisboa, Assírio e Alvim, 2006

CORDEIRO, Edmundo, *As Formas do Cinema* (texto inédito, cortesia do autor)

_____, "Cinema e Intercessão", em: *Caleidoscópio - Revista de Comunicação e Cultura*, volume de 2014, *Arte, Política, Economia* (Carlos Pimenta, org.), Universidade Lusófona (no prelo, cortesia do autor)

DUFRENNE, Mikel, "Intentionnalité et esthétique" 2, em: *Esthétique et Philosophie*, vol.I, Paris, Éditions Klincksieck, 1976

_____, *L'Oeil et l'Oreille*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991

_____, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, vol.I, Paris, PUF, 1992

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1987

PERRAULT, Pierre, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, Quebeque/Canadá, 1996

Entrevistas:

Entrevista de Gonçalo Tocha, publicada em "Universidade Lusófona Vídeos", 9 de Novembro de 2012, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QX3UNNjldf8&t=596s

Entrevista de Gonçalo Tocha à RTP, 19 de Maio de 2008, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xahaoIyvum8

CARTA ABERTA A ASGHAR FARHADI: *O VENDEDOR* OU AS DÚVIDAS ENRAIZADAS NA VINGANÇA

António Júlio Andrade Rebelo

Um dos aspetos incontornáveis da filosofia do cinema é a verificação de que o cinema pensa e pode fazê-lo, sobretudo, a partir do justo momento em que abrimos um diálogo com ele, constituindo-se então como um excelente interlocutor *vivo*. Há, seja de forma explicita ou não, uma lógica que transcorre da imagem e que torna o cinema entidade produtora de razões.

Este aspeto é tanto mais importante se cada um de nós se colocar diante o filme, promovendo para com ele uma fala problemática. Esta faz-se no sentido interrogativo, interagindo e penetrando no circuito expressivo que vive sob diferentes modos, seja na imagem, no audível, na sugestão ao imaginário ou no painel conceptual e argumentativo que a narrativa propõe.

É, pois, com este propósito que rumamos à fala com Asghar Farhadi. Há, numa certa cinematografia iraniana, um cinema que é um ser vivo feito no relato humano que se exprime através da imagem. Sendo assim, o que é proposto é encontrarmos a harmonia desde o caos, a beleza desde o hediondo. Por isso, nos filmes do cineasta iraniano vemos aspereza e poesia; vemos locais sujos e rostos belos; vemos mesquinhez e dignidade nos seres humanos. É esta dupla que percorre os filmes de Farhadi e *O Vendedor* não seria, pois, exceção.

O Vendedor explora a duplicidade em todo o seu esplendor. Há cinema e teatro, há para isso um fio que, entrelaçando-se, coliga ambas as manifestações artís-

ticas; há o problema da vingança praticada por um homem cordato; há a prática da vingança estabelecida no avanço e no recuo, sendo o avanço ditado pelo ódio e o recuo ditado pelo medo, ou mais precisamente por aquilo que o irriga: o sentimento de culpa; há, por fim, a vingança ativa e a suspensa que recai sobre o humilhado que agora humilha.

O Vendedor é ainda o local: o apartamento que confirmou, por ser o espaço de todas as decisões, a vida fracassada das pessoas, tal como na peça teatral.

Mas porque Hélder Santos dizia, a respeito do Irão e da nossa ligação a esse país, que o *nosso sangue também lá está*, a melhor forma de reconhecer essa afinidade é falar com o cinema de Asghar Farhadi num modo de proximidade.

Assim sendo, a reflexão a apresentar – procurando pensar com o filme que, por sua vez, pensa connosco –, constituir-se-á sob a forma de carta dirigida ao realizador iraniano, trazendo para este texto de discurso direto interpelações a partir do já enunciado.

Começaria esta carta aberta, desde logo, com uma justificação para a sua razão de ser. Ela existe como forma primeira de evidenciar uma proximidade, direi mesmo, uma familiaridade. Nós, portugueses, olhando para vocês, iranianos – e fazendo justiça à afirmação de Hélder Santos Costa – "(...) *o nosso sangue também lá está* (...)" (Costa, 2005, p. 285), seguramente que podemos declarar que existirá uma ponte que nos liga, tão resistente como se fosse feita de matéria consistente. É, pois, por aí, por essa afinidade praticável e sólida que pretendo justificar a opção por uma carta aberta, que, simultaneamente, se assumirá como sendo também uma comunicação, já que se reveste de ideias, expondo perspetivas a indagar e a defender.

E se estão assim traçadas as linhas de força para se poder avançar, é certo que importa discorrer sobre o modo como esta tentativa se cumprirá, fundada numa manifestação escrita de intimidade. Ela tenderá a ser um constante interpelar, uma tentativa de reflexão conjunta e conversada, imaginando que o interlocutor poderá responder ou, se o não fizer, deixará pelo

menos em suspenso a satisfação de termos entrado no filme e retirar dele aquilo que nos foi dito nesse jogo de pensamentos face a face.

Assim, meu caro Asghar Fahradi, – desconhecendo se algum dia poderás ler esta carta – ela, antes de falar de cinema e refletir sobre filmes, apresenta o reconhecimento de que ambos, portugueses e iranianos, temos traços e modos de ser semelhantes. Quando vejo os teus filmes, isso é tão visível. Observo que aqueles homens e mulheres, que pelo campo do ficcionado fazem a história, são tão parecidos connosco nos olhares, nos gestos, nas angústias ou nos agrados. Claro que as nossas línguas são por demais longínquas, quase nos fazem duvidar dessa admitida distância reduzida. Na verdade, tive a sensação de parecença verídica quando vi o teu filme *Darbareye Elly/ À procura de Elly*[1], talvez porque tenha sido o primeiro filme teu que vi, aquele que me deu a oportunidade de te conhecer, bem como ao cinema iraniano e a essa epopeia de descoberta cinematográfica que alimenta de satisfação estética os meus dias.

Este preâmbulo, apenas de caráter justificativo pela alternativa comunicacional encontrada, lança a questão do filme como interlocutor para pensamentos e diálogos partilhados. Estou convencido de que, na verdade, o cinema pensa e argumenta numa interação connosco, se assim nos dispusermos. Estou convicto que ele fará tanto melhor isso quanto mais for de "carne e osso", uma metáfora de apelo a um cinema fundado no realismo, sem subterfúgios, mas real, ou como dizia, Visconti, num "realismo social".[2] E o cinema iraniano, pelo menos aquele que tu fazes com mais alguns cineastas do teu país, tem essa virtude. "Carne e osso" poderá significar, em rigor, o que nos afeta, o que nos emociona, entrando por nós adentro naquele interior nosso mais emotivo. Mas, sobretudo, o que não é inverosímil, não precipitando assim o decurso ou o desfecho de uma ação numa rapidez

1. Quarto filme realizado pelo cineasta iraniano Asghar Farhadi. Obteve, entre outros prémios, o Leão de Prata, na categoria de Melhor Realizador, no Festival de Berlim em 2009.
2. Expressão usada pelo cineasta italiano num artigo de reflexão sobre cinema, intitulado "Cadáveres" e publicado no nº 119 da revista *Cinema,* 10 de junho de1941. Luchino Visconti, numa perspetiva marcadamente política e de intervenção, pretende salientar a importância do carácter coletivo para uma melhor elucidação de realismo. Mais do que uma conceção teórica e abstrata, esta noção deve ser interpretada como a constatação de uma efetiva vivência humana partilhada entre todos.

forçada em que o humano evidencia ser exageradamente irreal. Por outro lado, o significado de "carne e osso" pode indiciar que a narrativa é temporal, cabe nas coordenadas de um tempo cronológico que não sendo verídico, é, pelo menos, admissível, acabando por não ser uma ficção irresoluta, uma ficção que se estabelece como um fim em si mesmo e sem quaisquer horizontes. Para sustentar esse "carne e osso" conseguimos ver, para além dessa arquitetura aclarada, feita de uma expressividade singular, todo um trabalho de desabafo emotivo na atuação das crianças e dos não-atores.

Dizer que o cinema pensa, denota ainda que somos confrontados com uma forma tão exigente e vinculativa – o espelho que mostra quem somos, ficando impedido assim, com esse fenómeno mágico e intenso de olhar o duplo, o surgimento da alienação. Ficamos colados ao espelho que, na mímica que nos é devolvida resulta poder assumir que somos nós quem empregamos o gesto. Não quer isto dizer que não possamos também pensar acerca do cinema que aliena, no sentido em que nos divide e delimita, só que nesse quadro vivencial, efémero e demasiado indolente, podemos ficar satisfeitos no ato inaugural, mas, na verdade, acabamos por ficar "a meio da ponte". O cunho realista e autêntico, sustentado pela recusa do supérfluo e do transitório, pode ser, através do pensamento, trabalhado e assim aprofundado, propondo-nos um cinema irradiado de sentido, que incita e tende a desenvolver-se para a descoberta de quem somos. A tudo isso podemos chamar poética, na medida em que aquilo que o filme faz passar em diálogo connosco são propostas de ideias fundadas numa suavidade estética que emana da imagem. Ora, esta aparente deriva, esta ocultação que serve afinal de complemento, não desvirtua ou desvia aquilo que no essencial se constitui como referencial da realidade. Fazendo, pois, estre exercício de junção, conseguimos então encontrar no cinema iraniano a harmonia no mais radical dos contrastes: vemos rostos belos, gestos suaves e delicados a surgirem no meio do caos, da ruína e do desleixo. Isto é uma marca forte deste cinema dos confins. Vivendo na instabilidade da contradição é, pois, sobre ele que se consegue recuperar a estabilidade visual que nos faculta uma apreciação envolvente, uma sedução decorrente da constatação de

uma beleza dada na imagem. O cinema iraniano abre-nos a possibilidade de pensar, porque ele pensa; de sentir, nesse modo de proceder simultâneo ao pensar, porque ele, acima de tudo, sente.

Não há dúvida, Asghar Fahradi, que esta minha carta começa a ganhar forma e a mover-se. Não era possível falar de *O Vendedor* sem esta antecâmara de reconhecimento, ou seja, de que o cinema é um parceiro ideal para o diálogo que nos leva ao nosso reencontro. Embora não tendo conceitos em sentido estrito, usa, através da imagem, algo que se confina semelhante, dado o poder de pensamento repartido por ambos que consegue apresentar.

Entremos no filme. Qual a razão para ires buscar a peça de Miller – *A Morte dum Caixeiro Viajante* – e estabelecer um diálogo com filme até ao fim? Terás certamente as tuas razões. Mas como o filme é uma entidade que ganhou liberdade, autonomizando-se, uma obra que fala por si e falou comigo, passo a dizer o que penso. Ou, como disseste na entrevista oficial de apresentação de *O Vendedor*: "Tudo depende das preocupações e do olhar do espectador" (Ciment, & Raspeingeas, 2016, p. 11).

Desde logo, o mundo da peça teatral de Miller é um lugar de pessoas comuns, tristes, cuja vida amargurada sempre foi sintoma de fracasso e incapacidade. Também o teu filme é feito de pessoas comuns, que, embora possam ter as suas particularidades ao situarem-se num plano de vivência cultural, mantêm comportamentos e reações usuais.

Na verdade, esclareces duas razões para trazeres para o filme a peça teatral de Miller. A primeira dá conta da inaptidão em acompanhar o progresso verificado na sociedade americana pós-guerra, mostrando a incapacidade de alguns compreenderem e se adaptarem a essa modernização em curso; a segunda situa-se no plano das relações humanas, sendo por isso, menos um olhar de âmbito social e mais um olhar circunscrito, marcado pelos problemas restritos de relacionamento de um casal. A mim, caro Fahradi, interessa-me mais explorar a segunda razão.

Partindo então desta preocupação centrada na dimensão mais delimitada e, por isso, mais intimista, denoto que cada momento da peça é um prelúdio daquilo que no filme acontece. Há, pois, dada a importância que o teatro tem para ti, facto que assumiste em entrevista, a ideia de que o teatro está estritamente ligado ao cinema, é possível haver uma interpenetração; aquilo que vai ocorrer no filme, sucede antes no contexto teatral; cada cena mostrada é um sumário ou uma abertura da narrativa fílmica. Com isto fazes-me lembrar Ingmar Bergman (embora saiba que não é um realizador da tua preferência), dada a íntima reunião que o cineasta sueco defendeu e concretizou ao longo da sua vida destas duas manifestações artísticas.

Não há dúvida – e tu aliás disseste na entrevista que já referi – que Emad e Rana (os protagonistas, o casal) representam no filme os papéis de vendedor, Willy, e da sua esposa, Linda, os atores principais da textura humana trabalhada de forma meticulosa no teatro de Miller. A primeira cena alusiva à peça, praticamente no começo do filme, mas na peça surgindo já quase no seu final, diz respeito à descoberta e comprovação, por parte de Biff (o filho de Willy, o vendedor), da mulher de ocasião que estava no quarto de hotel onde o seu pai pernoitava. Trata-se da antecipação do início dos acontecimentos de carácter moral que irão impor todo o processo e execução da vingança a cargo de Emad. Por seu turno, a imagem do vendedor no caixão e o discurso fúnebre de sua mulher antecipam os derradeiros momentos do filme: a vingança foi cumprida e a rutura do casal está consumada. Acerca desta rutura, há ainda a considerar, após a agressão a que Rana é sujeita, aquando da equívoca entrada em sua casa de um dos clientes da antiga inquilina, "promíscua", no apelidar de Emad, um aviso: é o momento da peça onde o Willy, o vendedor, e a sua mulher, Linda, discutem, predizendo uma rutura que virá a ocorrer. Igualmente a cena teatral de um diálogo violento entre Willy e Howard, o seu patrão, antevê a conflitualidade manifesta entre Emad e Babak, uma espécie de produtor, de responsável pela logística e toda a estrutura teatral, e cuja influência permitiu, por intermédio dos seus conhecimentos, que o casal viesse a morar num novo apartamento, após o anterior ter sofrido danos de colapso iminente. Há, pois, aqui uma relação

de dependência ou até de imperativa gratidão pela forma sensível como o problema habitacional foi encarado, apoiado e ultrapassado.

Com estes exemplos, caro Fahradi, regresso à ideia da importância que o teatro tem para ti. Claro que tu, com uma enorme mestria, soubeste explorar não apenas a similitude das narrativas textuais, mas também o poder da imagem em movimento, registada e renunciando à situação de "ao vivo". Afinal aquilo que é decisivo para o cinema: a réplica gravada feita de simulacros de seres e objetos do mundo, repercutindo uma emocionalidade não instantânea, mas propagada pelo tempo que se distende. Quero com isso dizer que consegues, no contexto estrito do teatro propenso ao filmado, aplicar a linguagem cinematográfica naquilo que ela tem de melhor, ou seja, explorando uma estética ficcional que nos permite encarar de frente a realidade vista numa dimensão afetiva de usufruto poético. Refiro-me, em concreto, ao diálogo havido no ensaio da peça entre Emad/Willy e Saman/mulher de ocasião. O primeiro está do lado de cá do espelho; a segunda está "dentro" do espelho. Não se misturam, não se confundem, conversam sem quebrarem a ilusão que o espelho como divisório e intermediário provoca. Ao dizer poético, digo isso na estrita dimensão aristotélica: ser criativo, usando aquilo que é comum e passa despercebido.

Curioso, caro Fahradi, é de certo modo o título do teu filme, no que respeita às traduções atribuídas pelas distribuidoras. Tanto quanto julgo saber a tradução literal da língua persa é precisamente *O Vendedor*. Esta tradução é de forma generalizada adotada nas várias línguas dos países onde o teu filme foi exibido. Mas, calcula tu, no Brasil, o teu filme surgiu com o título *O Apartamento*. Fará sentido esta tradução? Penso que sim. Senão vejamos: não há dúvida de que as imagens no início do filme são fortes, têm um ritmo intenso e definem logo o rumo de toda a narrativa fílmica. Quando vemos as paredes a rachar, os vidros a quebrar, percebemos que é ali, justamente ali, naquele local prestes a ruir, que parece estar a ser atacado por uma força incógnita, que tudo tem origem. Somente mais tarde vemos a razão daquele inevitável desabar. Por outro lado, todo o processo da execução da vingança

irá ocorrer, dadas as circunstâncias, precisamente naquele local de perigo e compulsivamente abandonado.

De facto, ao vermos as primeiras imagens do prédio a colapsar, as pessoas em fuga pelas escadas e a solidariedade entre inquilinos ficamos com a impressão de estarmos perante a dramática ocorrência de um bombardeamento. Afinal, nesta sequência, o que é que escolheste para a finalizar? Uma retroescavadora em trabalhos de construção, isto é, um fino sinal de progresso ou simplesmente de incúria. Uma subtileza, que de modo irónico deixaste passar, já que se trata de movimentos da máquina de obras a ter lugar à noite.

Voltando à questão do título dado no Brasil podemos acrescentar, para reforçar o sentido desta tradução, que aquele local se assume como uma espécie de tribunal onde aplicar-se-á uma "justiça selvagem" – nas palavras de Francis Bacon –, uma vez que é exatamente de aplicação cega de vingança que se trata, afinal aquilo que move a finalidade da ação empreendida pelo ressentido. Mas a importância daquele local não se esgota simplesmente como tribunal, ele é também prisão, já que Naser (o cliente da anterior inquilina que ousou entrar na casa de Emad e Rana) sofre uma longa tortura psicológica e um encarceramento como expiação antecipada do seu ignóbil ato praticado. *O Apartamento* é a causa de todos os males, mas é, simultaneamente, o local destinado à redenção dos mesmos.

Por tudo isto, caro Farhadi, é interessante admitir e pensar acerca desta opção tomada pela distribuidora brasileira. Em bom rigor, esta opção é um olhar sobre a origem de tudo, porventura uma origem fortuita, longe e desligada diretamente do verdadeiro problema. Contudo, é igualmente um olhar sobre o exercício dos procedimentos morais e o seu corolário, as últimas atitudes tomadas de confrontação e as consequências que a partir daí se disseminarão. É precisamente ali, naquele palco, que o filme se constrói e não no placo do teatro, onde tudo tem então o inevitável desenvolvimento. Sendo o local de início da narrativa, é ainda o local onde a morte versada no cinema, a morte *real* de Naser, acabará por acontecer e não a morte *ficcio-*

nada de Willy; essa é, afinal, a morte versada no teatro, cabendo-lhe ser, em função dessa evidência, a estrita conjuntura de representação.

Passo agora, nesta já longa carta, para a questão central. Atrás já dissera que do paralelismo entre o filme e o texto de Arthur Miller estaria mais interessado em explorar a questão do relacionado humano, vivido no interior da interação do casal eleito.

O teu filme é na verdade um excelente ensaio sobre a vingança. Alguém, por razões objetivas, recusa-se a perdoar e sente a necessidade imperiosa de punir. Há, por assim dizer, uma construção feita por etapas ou, melhor dizendo, uma escalada tendo em vista a concretização do propósito assinalado. Primeiro observa-se e pensa-se sobre o que se observa. A meia encontrada no quarto por Emad é um sinal, o arranque da pesquisa, o germinar de toda a conjetura da vingança. Estamos então num ímpeto inicial que pode ser abandonado e recalcado, ou, em sentido contrário, exige o prosseguimento até ao derradeiro momento da consumação. Há, assim, um instante singular onde a tentativa de esquecimento, não sendo perdão, poderia ser travão dessa vingança que quer desabrochar.

Com Emad, tu quiseste que não fosse assim, isto é, que o perdão não se condoesse. Deste modo, e muito cedo no filme, começou a ser construída uma lógica na base da organização dos diferentes elementos de um puzzle psicológico que, surgindo, vão acabar por se encaixar uns nos outros, num raciocínio cada vez mais ressentido pela elucidação que vai alcançando. Por seu turno, a finalidade proposta desde o início é fazer pagar a alguém exatamente aquilo que ele fez de nefasto ou de danoso sobre a pretensa vítima que teve a seu cargo. Vingar significa repor as condições, fazer o outro sofrer, confrontá-lo com o sofrimento outrora por si praticado, proceder para com esse ofensor com uma justiça em que aquele que agora a aplica é dono e senhor, é um dominador em absoluto. Neste quadro de pura individualidade na ação há um rancor mortífero a alimentar na prossecução da vingança. O ajuste de contas cumpre-se então à margem de qualquer interferência social, uma vez que esta somente serviria para arrefecer ou resfriar os impulsos

individuais e, no limite, vir a apoderar-se da situação, operando num quadro organizativo onde a comunidade teria por imperativo a última palavra. Uma palavra impregnada pelo direito e pela justiça, ditada em ambiente onde a racionalidade manda mais do que as paixões irracionalmente desenfreadas.

Porém, nesta subida na escalada da vingança há momentos de dúvida que se convertem em hesitação. Na verdade, caro Farhadi, o processo de crescimento do rancor em Emad é muito bem descrito. A sua atuação oscila entre o velado e o explícito e isso prova-se bem no desmoronar do seu relacionamento com Rana. Na vingança há, contudo, a oportunidade de retrocesso, de paragem, de aceitação do perdão.

Há, por isso, no filme um *anjo da guarda*. Trata-se de Amin, um dos alunos de Emad, que tinha anteriormente viajado com ele no táxi, sendo espectador da injusta acusação a que o professor fora sujeito sobre um eventual abuso assente numa imaginária aproximação física a uma passageira no táxi. Amin, em diálogo de final de aula, fundamenta e encoraja o professor à benevolência e ao entendimento social dessa injúria; depois, este aluno, aquando da captação de imagens, por parte de um outro aluno, que gravara o professor a dormir na aula durante o visionamento de um filme, Amin, o *anjo da guarda*, diz ao professor e com uma sentida compreensão do colega que sofre as ameaças de punição: "*Perdoe-lhe*".

São avisos proféticos para a luta contra o germinar do rancor que estará prestes a eclodir. Esses avisos, por seu turno, converter-se-ão em chamamentos da consciência para que haja, nessa descida ao interior humano, ocasião para a tolerância e para a cessação da vingança.

Só que esses chamamentos ou momentos de quebra de um combate interior de fortalecimento cada vez maior do rancor são repentinos e depressa são superados. O que interessa não é possibilitar o arrependimento, o perdão, mas progredir na instauração plena da humilhação. O vingador deve assim ousar uma punição exemplar, a fim de poder sentir nesse encerramento de ato um alívio que, à partida, enseja possuir.

Assim, caro Farhadi, é tempo de falarmos da vingança, do seu significado e amplitude. Não sei se estarás de acordo, mas a vingança cruza necessariamente com um universo religioso. E, hoje, a questão da relação entre a religião e a violência está na ordem do dia, sobretudo, quando nos referimos ao islamismo, pese embora reconhecer que, no caso do Irão, há toda uma complexidade cultural que se amálgama com a religião islâmica.

De qualquer modo, o problema da vingança está fortemente marcado pela Lei de Talião, referida no Antigo Testamento, no Levítico: "*Fratura por fratura, olho por olho, dente por dente; conforme ele tiver feito ao outro, assim se lhe fará*" (Bíblia Sagrada, 1984, Levítico 24, 20, p. 165).

Esta imagem brutal inspira a lei e todos os procedimentos dela decorrentes. Deste modo, não estamos num mero plano de reação, de comportamento imediato e instintivo. Estamos sim, perante uma conceção em que num quadro tido como legal a justiça é sinónimo de retaliação, sendo que essa prática é sustentada e assumida como uma resposta não instantânea. É neste sentido que Aristóteles na *Ética a Nicómaco* alude ao problema da vingança: "(...) *para alguns que a justiça é simples retaliação como disseram os pitagóricos. Eles definiram o sentido da justiça como sendo simplesmente fazer alguém passar pelo sofrimento que infligiu a outrem*" (Aristóteles, 2004, 1132b21-23, p. 116). Daí que esta justiça defendida e aplicada é escassa, ela não pode ser extremada, seja na direção do excesso – como é o caso –, ou do defeito. Neste sentido, a justiça é a procura do equilíbrio, a negação da intemperança, a luta por um corretivo que ganha razão de ser numa posição de equilíbrio e intermédia, a qual tende a acautelar uma visão prospetiva e não simplesmente reduzida a um ditame próximo. Por isso, não está em causa refrear as ações individuais e afastadas de coordenadas; trata-se de investir numa participação em que o coletivo, que, em rigor, pode ser o Estado na sua plenitude diligente, aja de forma equitativa, célere e harmoniosa, refreando as tendências exacerbadas esgotadas de um tempo perdido.

Julgo que este problema, no quadro em que Aristóteles o acaba por colocar, poder-te-á dizer alguma coisa. Não será assim, Fahradi?

Se hoje há um problema de retenção ou demora incompreensível, por parte da aplicação da justiça nas sociedades ocidentais, ele funda-se na questão do tempo. O que incomoda é, justamente, uma lentidão que se converte em impasse e, depois, em soberana irresolução. Creio, caro Fahradi, que essa é, porventura, uma questão sentida e ultrapassada na sociedade iraniana sob o auspício dos atuais dirigentes religiosos, ou não será?

Martha Nussbaum, com o seu contributo contemporâneo, traz-nos a noção de vingança associada à ideia de vulnerabilidade intrínseca ao ser humano. Explicitando melhor: cada um de nós é, por natureza, débil e frágil, suscetível de ser afrontado na sua integridade, seja no domínio físico, seja no domínio psicológico. Essa situação de desproteção imanente consente que os outros possam abusar dessa nossa incontornável condição de ser humano desarmado. Porém, o nosso estar indefeso é, identicamente, o estado indefeso em que os outros se encontram. E nós sabemos isso. Ora, é essa experiência vivida que viabiliza então cada um poder vir a ser o agressor do outro. Sendo assim, o humilhado pode passar a ser quem vai humilhar, se observarmos uma alteração dos contextos que proporcione essa mutação. Os papéis mudam e a dimensão fenomenológica, aplicada agora em exclusivo somente no conhecimento entre seres humanos, sofre um verdadeiro revés na correlação entre partes envolvidas. Tudo é transmutado, tudo é passível de inversão: a vítima pode torna-se num inimaginável agressor, porventura, mais violento e cruel em relação ao tenebroso sofrido.

Caro Fahradi, não te parece que seja esse, afinal, o percurso de Emad, sabedor da sua debilidade atingida, em virtude da agressão a que a sua mulher Rana foi sujeita? Não nos esqueçamos de que estamos perante uma sociedade onde a mulher não tem propriamente voz ativa, sendo o marido quem assume, e em primeiro lugar, o sofrimento da sua agressão e, depois, deverá responder no sentido da reposição exigida. Este aspeto é importante para se perceber quem, na verdade, quer fazer a retaliação. Constata-se que, por diversas vezes, Rana quer esquecer o caso. Não será apenas por vergonha, será certamente – porque na sociedade que tu conheces bem – ela carrega uma debilidade dupla: aquela que se refere aos seres humanos em geral, de

acordo com Nussabaum, e simultaneamente ao facto de ser mulher e, com isso, recolher ainda uma debilidade acrescentada.

Estou a terminar esta longa carta. Sei que o teu próximo projeto, ainda sem nome, e se tudo correr de feição será filmado em Espanha denotando um contexto ou narrativa ligada a esse país. Desconheço em absoluto o que nos trazes. Contudo, estaremos sem dúvida ainda mais próximos, seja pela geografia, seja pela cultura mediterrânea que, afinal, estendendo-se por esse braço de mar cheio de história, faz com que vejamos os teus filmes com uma encantada paixão e uma conivência profundamente apreciada.

Cordialmente e com muita estima, AJR,
Estremoz, maio de 2017

Referências bibliográficas e filmográficas:

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*. Trad. António C. Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores, 2004

Bíblia Sagrada, Versão dos textos originais, Tradução por uma equipa de peritos formados pelo Instituto Bíblico, Lisboa, Difusora Bíblica, 1984

Ciment, M., & Raspeingeas, E.. "Entretein avec Asghar Farhadi", em: *Positif*, nº 669, 473-484, 9-12, 2016

Costa, H. S., *Da Pérsia moderna ao Irão Pahlavi*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2005

Farhadi, A., *Forushande/ O Vendedor* [Filme]. Irão: Distribuído em Portugal por Alambique Filmes, 2016

SILENCE (2016) DE MARTIN SCORSESE: A PARTIR DA OBRA HOMÓNIMA DE SUZAKU ENDO, *SILENCE*, 1966

José Maria Silva Rosa

Dedico este texto ao Pe. Henrique Rios, sj

Há criadores que parecem ter sido abençoados ou esconjurados por uma inquietação interior que nada deste mundo apazigua. Não conhecemos toda a filmografia de Martin Scorsese (n. 1942), mas, em registos aparentemente díspares, tanto *Taxi Driver* (1976) como *The Last Temptation of Christ* (1988), bem assim, e sobretudo, o recente *Silence* (2016, com Andrew Garfield, Adam Driver, Liam Neeson, Tadanobu Asano) justificam o nosso asserto.

Deixemos de lado quer o primeiro quer o segundo, que muito abalaram os nossos anos de juventude (de modo especial, o segundo, quando nós próprios nos confrontávamos com questões semelhantes às que o exergo de Níkos Kazantzákis levanta sobre a consciência que Jesus de Nazaré teria de si mesmo, enquanto Filho de Deus, especialmente no momento do grande abandono, no Horto das Oliveiras e na Cruz – o começo do filme ficou-nos gravado a fogo e a película como que ainda corre nítida, hoje, na sala de cinema da memória; já o outro, o primeiro, só o compreendemos bem anos depois de o termos visionado pela primeira vez). Mantenhamos assim a inquietude que os une, mas fixemo-nos por ora exclusivamente no *Silêncio*, adaptado da obra homónima do escritor japonês Shusaku Endo (27 de março de 1923, Tóquio – 29 de setembro de 1996, Tóquio).

Não nos interessam aqui, para a nossa reflexão, embora tenhamos que as ter presentes, as questões historiográficas como tal – embora, como direi, haja algum anacronismo, porque há exames de consciência e dramas existenciais que não eram transponíveis, na segunda metade do século XX, nem o são hoje ao modo fílmico, do Ocidente moderno setecentista para o Japão do mesmo século XVII. Interessa-nos aqui o tremendo silêncio que todos os homens crentes em Deus alguma vez experimentaram, sejam eles missionários jesuítas no Japão, no século XVII, seja um japonês católico do século XX, como Suzako Endo, ele mesmo pregado (por sua mãe, convertida ao catolicismo quando ele era criança, e que o baptizou aos 12 anos) nessa imensa cruz dos caminhos que tanto une como separa Oriente e Ocidente. Sejam ainda homens e mulheres que, inteiramente devotados à partilha, à *tradução* e às relações entre povos, nações, religiões e tradições, um dia olharam à sua volta e descobriram-se abandonados por todos numa *no man's land*: pelos deuses e pelos homens, inclusive os da sua própria ordem, situação tão mais dolorosa quanto era desses que esperavam ajuda e conforto na hora extrema ("E dizia: "*Aba, Pai, tudo te é possível. Se é possível, afasta de mim este cálice. Mas não se faça o que eu quero, mas o que tu queres*." Então, voltou aos seus discípulos e encontrou-os a dormir. "*Simão*", disse ele a Pedro, "*estás a dormir? Não pudeste vigiar nem por uma hora?*"" Mc 14, 36-37).

Não deixa de ser um motivo de interrogação e mesmo de grande perturbação para os destinatários crentes do Decreto papal *Ad gentes* (7 de dezembro de 1965) que as perplexidades, a solidão e as interrogações próprias de quem devotou toda a sua vida à missionação – católica no caso, mas podia ser outra – se encontrem, hoje, em carne viva, num romancista japonês e num cineasta americano. "Dia e noite as lágrimas são o meu pão, enquanto me perguntam sem cessar: '*Onde está o teu Deus?*' " (Sl 42, 4). Quem acredita em Deus, justamente porque não sabe nem nunca pode saber *quem* é e *onde* está Deus (Agostinho, *Sermão* 52; "Si comprehendis non est deus.") sempre acaba alguma vez surpreendido pelo seu silêncio no momento em que mais precisava e esperava de ouvir uma voz e escutar uma palavra. E é nesse preciso instante que 'Deus' se cala (ao contrário do que acontece no

filme, mediante um pífio expediente *ex machina* a que o próprio Scorcese sucumbiu, como veremos); ou talvez melhor: é nesse preciso instante que 'Deus' fala *no* e *pelo* silêncio, porque até aí esse "deus" não passara de uma imagem (um *fumie*, mesmo que só mental) com que, humanamente, o tínhamos revestido com a nossa imaginação; não passara talvez de um eco e ressonância da nossa própria voz emprestada à de uma suposta voz de Deus. Ainda idolatria: não mais que isso.

O filme *Silence* começa *in medias res*, como deve ser, por aquela tensão dos crentes que pode ser expressa assim: posso acreditar apenas para mim próprio, sem me preocupar com a fé e o destino dos outros? São Paulo formulou-o e resolveu-o de forma exemplar na *Primeira Carta aos Coríntios* (9, 16) ao exclamar: "Ai de mim se não evangelizar!". Tal exigência, aliás, decorre do próprio mandato missionário de Jesus: "Ide por todo o mundo, pregai o evangelho..." (Mc 16, 15), o que determina *ab origine* a experiência cristã numa religião prosélita e universalista (com todas as consequências que isto tinha no universo contrário do etnocentrismo judaico e dos politeísmos antigos). Tal exigência de anunciar oportuna – e inoportunamente – costuma ser mais forte e intransigente no caso dos convertidos, como é o caso do próprio Paulo, de um Agostinho de Hipona ou de um Inácio de Loyola, para nos começarmos a aproximar mais do universo dos dois jovens jesuítas com que a narrativa fílmica começa: Sebastião Rodrigues e Francisco Garupe. O drama interior e a aflição destes dois jovens professos inacianos reside na possibilidade de o seu mestre, Cristóvão Ferreira ("mestre de noviços" note-se; e quando verdadeiramente levada a sério, a relação espiritual que se estabelece entre um mestre e o noviço é de uma profundidade imensa), depois de ter convertido tantos japoneses à fé católica – fé pela qual eles estavam prontos ao martírio! – ter apostatado, isto é, abjurado conscientemente a sua fé. Algo lhes diz que isso não é possível; que outra coisa qualquer que não isso se deve ter passado com ele; que o Cristóvão Ferreira que eles conheciam teria preferido morrer mil vezes a apostatar. Mas tal veemência heroica dos dois jovens, este desejo de glória através do sangue vertido no campo de batalha, terá de se confrontar com um *jardim de*

oliveiras que desconheciam e onde jamais tinham posto um pé que fosse. É, pensamos nós, por essa razão que o filme começa no escuro, no Getsémani do mundo, na noite da fé. Só depois *a luz brilha nas trevas*, e começamos então a ver tochas acesas... O *Silêncio* está recheado de símbolos joaninos que, evidentemente, são simbólicas primordiais da humanidade, paradigmas transculturais e anhistóricos.

Acontece, contudo, que estas figuras do romance existiram historicamente (Cristóvão Ferreira, Sebastião Rodrigues, Francisco Garupe, ...) e os factos que pontuam o desenrolar da acção são factos históricos geograficamente situáveis, em Goa, Macau, Nagasáki e Edo, no Japão, por volta de 1630-1640. É neste quadro histórico-cultural que reemergem uma das problemáticas e um dos debates mais fundos sobre a natureza da experiência e da fé cristãs, bem como da 'religião' que se lhe associou. A génese disso encontra-se na polémica imensa travada nos primeiros quatro séculos da era cristã em torno da natureza (divina e humana) da *única* pessoa chamada Jesus de Nazaré, reconhecido pela fé de Pedro como o Cristo e confessado como Filho de Deus. Quem era Ele? O Verbo eterno que fez carne e habitou entre nós, o *Prólogo* do Evangelho de João (1, 14). Mas o que foi feito do Jesus carpinteiro, Filho de Maria? Os gnósticos dizem que o ventre de Maria foi apenas palco de uma peça teatral. A experiência cristã é absolutamente íntima; o gnóstico recebe a luz por dentro, directamente na sua alma, e não precisa mais da história (essa charada mal contada) nem da matéria (essa mistura demoníaca). Contra tal negação da verdade da encarnação, da verdade do corpo real de Jesus Cristo, e da história como espaço de revelação (o único espaço para a revelação é a alma boa), foi preciso que gerações e gerações de cristãos (Padres da Igreja) lutassem contra a fuga gnóstica deste mundo.

Muitas ordens religiosas entraram nesse combate, ao longo de séculos, e comprometeram-se com o difícil equilíbrio entre *estar* no mundo, mas não *ser* do mundo (e segundo certas leituras, mesmo isto já seria uma cedência joânica à gnose, embora santa), entre o *Ora* por um lado e o *Labora* por outro, como no caso da Ordem Beneditina – que na herança cluniacense, por exemplo, e noutras, cedeu totalmente à Oração, excluindo por completo o

trabalho no mundo, mesmo o intelectual. Por outro lado, nas ditas Ordens activas, como nos Dominicanos, Franciscanos ou Jesuítas, não é concebível qualquer *fuga mundi*. Ao invés, o anúncio do evangelho tem de assumir e encarnar todas as contingências históricas. Mas a sua tradução concreta, no terreno da missionação, tanto na América do Sul como no Oriente, gerava tensões imensas entre as Ordens e mesmo dentro de cada Ordem. Os filhos de Santo Inácio sempre tinham defendido a necessidade de encarnação e de inculturação da fé cristã na linguagem e nos costumes dos destinatários desse mesmo anúncio. Esta é mesmo uma das questões mais fundas da Teologia da Revelação: que Deus, para poder falar aos homens onde e quando quer que seja, tem de falar a sua linguagem, tem de se adequar à humana capacidade de compreensão do seu destinatário (cf. Hb 1, 1-2). E por isso os Jesuítas defendiam que se aprendessem as línguas nativas, o tupi-guarani, o japonês, o chinês, o malaio, etc.; que, na corte chinesa, se usasse quimono, que se cortasse a barba à chinês, se usasse rabicho, se celebrasse a missa em chinês e se adaptasse o ritual romano a outros ritos.

O confronto destas duas visões – uma 'encarnacionista' e outra (para abreviar) tendencialmente 'gnóstica'– é patente em muitos contextos histórico-geográficos. Um exemplo deste confronto encontra-se noutro filme coetâneo de *The Last Temptation of Christ*, justamente a película *The Mission* (1986, de Roland Joffé, com Robert De Niro e Jeremy Irons), onde os Jesuítas apostam na imersão e adoção da língua e da cultura tupi-guarani ao invés de lhes tentarem impor à força a cultura colonizadora, como querem as forças políticas e eclesiásticas. No caso do Oriente, esta mesma questão é também abordada no filme *Os Olhos da Ásia* (1996, de João Mário Grilo). E mais recentemente, mas noutro contexto, podemos ver problema similar em *Des hommes et des dieux* (2010, de Xavier Beauvois). Este apresenta-nos a vida (e a morte...) de sete monges trapistas (em Tibhirine, na Argélia) perfeitamente integrados e aceites pela população exclusivamente muçulmana. É também a questão da inculturação da fé o problema dos Jesuítas do séc. XVII, no Japão, e inversamente também o das autoridades japonesas em processo de tomada do poder em toda a ilha, dilema que, por via da sua pró-

pria experiência de japonês e católico romano, se encontra no centro da obra *Silêncio* de Suzako Endo. E talvez ainda mais nas obras primas de maior fôlego *O Samurai* e *Rio Profundo*.

Tal dificuldade, diga-se, não é um problema exclusivamente teológico, pastoral, eclesial, etc., mas é um problema histórico e cultural. As categorias culturais mais fundas de uma comunidade histórica serão traduzíveis de uma para a outra? No campo da Ciência, o século XX ocidental assistiu a um debate filosófico intenso no âmbito da Epistemologia onde se defendeu tanto a traduzibilidade dos contextos (Karl Popper e outros) como a sua radical intraduzibilidade (Thomas Kuhn e outros). O Oriente e o Ocidente, afinal, são comensuráveis ou incomensuráveis? Num ou noutro caso, totalmente ou parcialmente? E até onde? A que correspondem os recíprocos fascínios? A inculturação da fé cristã, fora da língua e à margem do lago romano, é possível? *Não!*, responde vitorioso o dáimio Inoué-sama, aproveitando o contexto das lutas confessionais na Europa, em que as diferentes confissões mais parecem esposas ciosas, lutando por ganhar as graças do seu Senhor. "Padre, o senhor não foi derrotado por mim; foi derrotado por este pântano que é o Japão." A sensibilidade tradicional japonesa não se adaptaria nem seria capaz de tornar verdadeiramente sua a ruptura judaico-cristã entre transcendência e imanência, entre Criador e criatura, a ideia de um único Filho de Deus, a *kenôsis*, etc., nem outrossim as categorias helenísticas em que a religião cristã se formulou a si mesma, se expressou e depois anunciou, universalizando-as (questões especialmente candentes no referido *O Samurai* e no *Rio Profundo*). Alguns missionários jesuítas, aliás, sentiram logo na pele a estranheza profunda desse "outro mundo" que era o Japão. Por exemplo, diz-se no filme: "o Padre Cabral ensinou, mas não aprendeu!". Mais: este jesuíta desprezava os costumes, as comidas, a língua, o traje, etc., do Japão. Ia para lá inculcar um cristianismo puramente romano, ocidental. De facto, Francisco Cabral opusera-se à ideia de inculturação da fé, pelo que o provincial Alexandre Valignano teve de o recambiar para Roma, em finais do séc. XVI. Mas será por isso que a religião cristã falha no Japão? Ou será porque o Japão é terreno impróprio para tal sementeira? É proble-

ma do semeador ou da terra onde se semeia? Porque o mal não deve ser da semente... Ou será?

É neste contexto que acontece o tremendo diálogo entre o inquisidor, o dáimio Inoué-sama, e o jovem Sebastião Rodrigues. O jovem jesuíta, porém, começa o ataque por onde normalmente todos os convertidos e inflamados na fé o fazem: pela Verdade universal da mensagem que transportam. A semente é boa e pode dar bom fruto em todas as terras. Isto revela-se uma armadilha. Porque a sageza do dáimio deixa de lado e não se interessa tanto por tal veridicção, mas para já apenas pelas condições locais de acolhimento. Sebastião Rodrigues pretende que a Verdade do evangelho é universal e pode encarnar e medrar em qualquer lugar e em qualquer tempo. Inoué-sama, para começar, só está interessado em mostrar que não há condições locais para tal acolhimento, não por ela ser verdadeira ou falsa (de resto, para ele é perniciosa), mas num plano diferente: não no nível doutrinal, mas no plano político e social. E conta então a história do dáimio Daiata Furu, de Hyrada, sobre as quatro concubinas que lutavam entre si de tal modo que o Senhor teve de as expulsar do seu castelo. Só assim a paz voltou. Ora Portugal, Espanha, Holanda e Inglaterra (em luta político-religiosa na Europa) levaram as suas lutas religiosas para o Japão e comportam-se como essas concubinas. Até que o Senhor se cansou da mulher feia, que é a religião cristã, e expulsou-a para obter a paz. Mas *mutatis mutandis* acrescenta algo que nos faz lembrar o Imperador Marco Aurélio, e outros, quando no Império Romano defendiam a necessidade de proscrever a religião cristã perseguir os seus seguidores porque eles punham em risco o Império, acusação muitas vezes repetida (veja-se, por exemplo, *A Cidade de Deus*, de Agostinho). “Estudei muito a vossa fé. A religião cristã é um perigo!”, acusa Inoué-sama. “Não! A terra é que foi envenenada!”, responde Sebastião Rodrigues. São dois mundos incomensuráveis que se entrechocam e digladiam. Em 1614, o *Edito de Expulsão* declarara que o “bando dos *kirishtan* viera para o Japão no propósito de difundir uma lei perversa, de subverter a verdadeira doutrina, de mudar o governo do país e de tomar posse da terra. É o gérmen de uma grande tragédia e tem de ser esmagado!”. Nesta mesma

linha, o dáimio Inoué-sama revela perfeita compreensão do que estava em jogo no plano político e social (como o compreenderam alguns pagãos na antiga Roma) e tudo o que o cristianismo podia representar para a cultura japonesa. Sebastião Rodrigues, e também Suzaku Endo através dos personagens históricos que romanceia, não aceita o repto do dáimio e mantém-se no plano doutrinal, da verdade universal do evangelho, da sua bondade, e que o problema é a terra ter sido envenenada, ou seja, perseguirem os baptizados na nova fé, não lhes dando liberdade de culto. O dáimio sabe isso. Mas sabe ao mesmo tempo que o cristianismo destruiria totalmente as relações tradicionais, políticas e sociais, que sustêm a sociedade japonesa. Em certo sentido, numa certa ordem de fundamentação, ele até compreende melhor que Sebastião Rodrigues os resultados da mensagem que este, e todos os outros missionários jesuítas, transportam consigo. E qual é? Mais que uma verdade doutrinal universal, a experiência cristã traz ou pode trazer aos homens a libertação real, histórica, social, porque lhes devolve a consciência de si e da sua dignidade como pessoas; que "não há judeu nem grego, nem escravo nem homem livre, nem mulher nem homem" (Gal 3, 28), mas que todos somo irmãos em Cristo. É isto que o dáimio Inoué-sama sabe muito bem e jamais pode aceitar. Os cristãos são potenciais revoltosos e sediciosos porque têm outra obediência, não apenas ao Papa (que funciona para eles quase como um "deus"), como mostra o voto de submissão que os Jesuítas lhe fazem, mas acatam a obediência de um poder que vem do alto e lhes revela a igualdade de todos os homens e a liberdade radical de todos os filhos de Deus. É isto que é inaceitável e revolucionário; é nisto que reside o perigo! É disto que o dáimio quer defender o Japão (a consciência crítica dos japoneses cristãos realmente cresceu e conduziu à Rebelião de Shimbara, em 1637-38).

É só por essa razão muito pragmática que ele precisa da apostasia de Sebastião Rodrigues. O que este crê interiormente pouco lhe importa. Mas sabe bem que nunca a conseguirá directamente. Entre a espada e a parede, o jovem seguidor de Inácio de Loyola escolherá sempre a espada. Aliás, deseja-a intensamente, como Jesus desejou ardentemente beber o

cálice, porque lá no fundo a glória do martírio e de tudo o que ele significa atraem-no. Mas será preciso abdicar do orgulho dessa vitória espiritual e preparar-se para o mais duro dos combates: o combate consigo mesmo, e abdicar de tudo, da arrogância da glória, da superioridade espiritual de um sacrifício voluntário, a fim de proteger e salvar terceiros inocentes da morte ignóbil.

Assim, a intensificação dramática da narrativa fílmica começa a concentrar-se totalmente no *korubu*, i.e., na apostasia, a única saída que o dáimio Inoué-sama e os seus conselheiros lhe apontam, e no modo de a concretizar: pisar o *fumie* de Cristo. É neste âmbito que em Sebastião Rodrigues se começam a intensificar muitas das perguntas que já vêm de trás, questões que são o tormento de todos os homens de verdadeira fé. Como é que Deus pode ficar calado perante o mal, diante da morte daqueles que o confessam? Que Deus é esse? Como é que o seu companheiro, Francisco Garupe, pôde não renegar e deixar morrer cristãos inocentes, na praia, enrolados em colmo? Que "orgulho" foi esse, o de Garupe, ao preferir morrer? Desse Garupe que, ao despedir-se, lhe declarara: "Rezo para ser tão forte como tu!", constituindo agora essa afirmação uma espécie de aguilhão suplementar do seu orgulho, para que não desista, para que mostre o que vale... Mas todas estas questões vão abalando lentamente, até aos fundamentos, as suas anteriores certezas e o seu próprio orgulho desejoso da morte e da glória do martírio. E lentamente, no meio de um autêntico inferno interior, começa a compreender que talvez tenha de abdicar daquilo que até aí considerara como mais sagrado. Que talvez tenha de apostatar por humildade, por amor, pisar a imagem de Jesus para seguir as pisadas do mesmo Cristo no horto das oliveiras, por mais estranho e paradoxal que tal possa parecer.

Aqui o filme levanta questões tremendas que vão além ou estão aquém do drama religioso. Até onde podemos e devemos ir para defender terceiros que estão ao nosso cuidado? Noutras circunstâncias, poderá isso legitimar a necessidade de violência ativa, da revolução pelas armas? Naturalmente, para os cristãos que estão a ser perseguidos e torturados, a consciência de Sebastião Rodrigues não hesita nem tem pejo: devem renegar com a boca e

com os gestos a sua fé, porque isso não afecta a verdade da sua crença íntima. Mas, de novo, parece-nos que há aqui dois mundos e duas experiências religiosas incomensuráveis. É talvez este o ponto mais complexo do variado processo de tradução implícito na realidade, na obra e no filme: desde logo o que se se situa no contexto dramático do século XVII, de encontro/confronto entre Oriente e Ocidente, protagonizado pelos missionários (já os comerciantes coevos entendem-se mais facilmente); depois, no de apropriação pessoal (nipónico-católica) e romanceada pelo autor do livro, Suzaku Endo, em 1966; e, finalmente, na adaptação feita por Martin Scorsese, no filme, em 2016.

Numa determinada cena, vemos Sebastião Rodrigues a desfazer o seu rosário e dar aos cristãos cada uma das contas, que recebem ávidos, como se fosse uma hóstia ou como se cada uma delas tivesse um poder mágico. Confrontando livro e filme, vemos que, no livro, Sebastião Rodrigues concorda, embora com muita relutância, em dar-lhes as contas do terço. Ele sabe que estes cristãos perseguidos e escondidos o vêem como uma pessoa poderosa, que tem em si o poder 'mágico' capaz de transformar o pão e o vinho no sangue de Cristo, de lhes perdoar os pecados, etc.. No jovem missionário, no livro, há alguma resistência a dar-lhes as contas porque Sebastião Rodrigues quer fazê-los crescer em consciência; que compreendam mais profundamente o significado e o alcance dos sacramentos, a fim de que não fiquem magicamente prisioneiros da materialidade, mas a transfigurem simbolicamente. Teologicamente, poder-se-ia dizer mais 'fé' e menos 'religião'. Ora, no filme, vemos, ao invés, que é com comprazimento que o missionário o faz, anuindo sem resistência ao seu desejo como quem dá uma 'guloseima' a crianças, acentuando assim a relação de dependência magista, material e tangível dos aldeões com os sinais da fé. O filme em relação ao livro – e inesperadamente no universo de Scorsese – acentua o magismo das imagens. Tal é um exemplo simples de um problema bem mais fundo que se colocava a todos os missionários *ad gentes*, especialmente aos Jesuítas: como articular a relação entre o anúncio da boa-nova libertado-

ra do evangelho com a religiosidade natural, arcaica, mais antiga, presente nos autóctones? Acentuar a continuidade religiosa ou a ruptura da fé?

Mas onde este problema atinge o seu auge é, justamente, em torno do *terror sagrado* associado ao gesto de pisar os *fumie* de Cristo e da Virgem e de tudo o que isso significava publicamente. E é aqui que vemos encontrarem-se e confrontarem-se, de novo, dois universos religiosos incomensuráveis e irredutíveis. Quando Sebastião Rodrigues grita interior e exteriormente que os cristãos perseguidos e torturados abjurem e pisem o *fumie* de Cristo (ainda sem perceber que isso de nada lhes servirá, porque o que o inquisidor quer é a sua apostasia *exemplar*, não a deles), fá-lo a partir do estado de consciência de um ocidental moderno, que consegue separar sem dificuldade a exterioridade do gesto da interioridade da intenção. Mas no universo religioso do Japão tradicional, como noutros contextos religiosos que não passaram pelo lento processo de consciência ocidental e de separação de ordens, tal não era fácil nem talvez possível. Os funcionários do dáimio bem lhes podem dizer: "Isto é uma mera formalidade. Não lhes pedimos que o façam sinceramente." Claro que Sebastião Rodrigues preferiria morrer a fazê-lo. Derramar o sangue mostraria a 'verdade' da sua fé; evidenciaria a coerência entre o que pensava, o que dizia e o que fazia. Mas aos aldeões perseguidos e em perigo de morte, ao invés, só pode dizer como os funcionários: "Pisem! É só uma imagem! Pisa! Pisa! Não faz mal pisarem!" Só a consciência de um ocidental é capaz de falar assim. Mesmo o dáimio, que conhece a fundo o cristianismo, sabe que *pisar* implica de imediato um sentido (uma *eficácia sacramental*, diríamos). Vê isso bem quando o próprio Inoué-sama assiste à pisadela do padre Cristóvão Ferreira. Não basta a intenção, como diria certo jansenismo: importa forçar o corpo, domesticar 'o cadáver', obrigá-lo a ajoelhar, persignar-se com água benta, etc.. Pisar o *fumie* funciona aqui como um performativo. Por isso, como é que um aldeão japonês podia entender e aceitar aquela dissociação? Não podia. Nem mesmo Francisco Garupe o compreendia e aceitava. E se nem os dois jesuítas ocidentais se entendiam completamente sobre um gesto tão transcendente, como pedir aos aldeões, pobres e iletrados, que o compreendessem? Como

fazer-lhes aceitar que não pecavam se mais cuspissem no crucifixo e chamassem "puta" a Nossa Senhora? Para eles não havia nem podia haver essa separação tão clara entre gesto exterior feito sob coerção e crença interior imaculada. É também sob o terreno desta incomensurabilidade que o filme constrói a sua tensão.

No século IV da nossa era, no norte de África (v.g., Numídia e na África Proconsular), houve um debate com muitas consequências a este respeito. Aquando das ferozes perseguições de Diocleciano (303-304), houve padres e bispos que fraquejaram, entregaram as Escrituras e atraiçoaram os seus. Por volta de 312-313, quando as perseguições terminaram, estes padres e bispos foram considerados por outros como traidores e indignos. Por isso os sacramentos que ministrassem deveriam ser tidos por nulos. Estes que assim reagiram tomaram o nome de um bispo chamado Donato, e assim nasceu o chamado Donatismo. Tal polémica, que rasgou a Igreja norte-africana em duas, durou um século e só terminou depois de muitas iniciativas do Imperador e de bispos locais e, finalmente, após a intervenção decisiva a nível teológico, político e pastoral de Santo Agostinho, na Conferência de Cartago (411). Neste contexto, Agostinho aprofunda uma célebre distinção em relação aos sacramentos: a sua validade não depende da pureza nem das condições morais de quem o ministra. Os sacramentos ministrados por um padre ou um bispo ladrão, traidor, homicida, fornicador, descrente, etc., são tão válidos como os ministrados pelo mais santo dos homens. É a graça de Cristo que lhe confere a eficácia sacramental, não as disposições interiores do oficiante. Assim, eles valem *ex opere operato* (a partir da obra realizada) e não *ex opere operantis* (a partir da obra do ministro). Esta distinção de ordens foi muito importante na sacramentologia posterior, especialmente penitencial e eucarística, e terá imensas variações num e noutro sentido. Um dos momentos muito importantes no caminho, que conduz à consciência moderna invocada (anacronicamente?) por Susako Endo, é a moral de intenção de Abelardo, no século XII, e o exemplo do seu casamento secreto com Heloísa.

Regressando ao filme, no contexto da cultura japonesa coeva e da vassalagem feudal que estrutura as relações entre senhores, samurais e servos, é quase impossível aos aldeões pisarem o *fumie* do seu Senhor e continuarem como se nada se tivesse passado. É nesta encruzilhada, depois de nova conversa com o dáimio, que Sebastião Rodrigues compreende que a questão está toda sob os seus ombros. Os outros nada podem fazer. As torturas só pararão se *ele* apostatar.

E aqui emerge no vivo a questão já levantada acima: quando temos o dever e a obrigação de proteger terceiros que nos estão confiados, até onde pode ir a nossa intransigência individual? Pessoalmente, podemos dar a vida pelas nossas crenças e princípios, almejar mesmo o martírio, etc.. Mas, para proteger terceiros inocentes ao nosso cuidado? Que fazer? Deixá-los morrer e morrer com eles (Garupe)? Renegar exteriormente e ficar interiormente com a fé intacta? É tal separação prolongada antropologicamente possível? Devemos abdicar de tudo o que até aí foi mais sagrado para nós? Devemos matar e destruir em nós todas as imagens que até aí fizemos de Deus? "Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?" (Mt 27, 46). É no meio deste conflito interior que Sebastião Rodrigues, conforme um plano perfeitamente estabelecido por Inoué-sama, é conduzido ao seu mestre Cristóvão Ferreira, aliás, a Sawano Ochoan já que aquele apostatara. Embora não o mais intenso, é um momento dramaticamente muito forte porque parece que, finalmente, se pode encontrar resposta, cara a cara, aquilo que levara os dois jesuítas ao Japão.

O diálogo entre os dois é muito rico. O primeiro, no templo, e o segundo, na cela. E analisá-los em todos os seus pressupostos e implicações vai além dos nossos propósitos. Correspondendo talvez a algum indicativo histórico ou ao óbvio de que as autoridades nipónicas jamais aceitariam um encontro a dois, um diálogo a sós que dramatizaria mais o encontro, este é sempre acompanhado ou vigiado por outros, já que naturalmente o que o dáimio pretende é que Cristóvão Ferreira, o provincial português, mestre de Sebastião, o persuada a apostatar. O que parece natural no plano psicológico, já que tendo ele próprio abjurado quando estava pendurado na fossa,

estaria predisposto a justificar-se levando o outro a fazer o mesmo. Mas, *prima facie*, Cristóvão Ferreira é um apóstata ou um convertido ao budismo? Ou convertido a uma religiosidade natural onde tudo é Deus, inclusive os homens? No fundo, pelo menos a um certo nível, o encontro com o budismo revelou-se libertador de si mesmo, do seu desejo de glória, etc.. E é isso, quase como nova etapa na lição do mestre, que ele diz a um Sebastião Rodrigues exasperado, que o acusa de cobardia e laxismo: "Liberta-te do teu desejo! Do teu desejo de salvar os outros, de querer ser mártir, de ser vencedor e ter sucesso. Esses aldeões a quem tu perdoas os pecados, para quem celebras a eucaristia e a quem dás o pão e o vinho consagrados, pensas que se converteram ao *teu* cristianismo? Estás muito enganado. Apenas se converteram ao que já conheciam. A nada de novo. Só lhes podemos chegar numa linguagem que eles compreendam. Por detrás das aparências enganadoras, o Jesus Cristo, Filho de Deus, que tu lhes vens anunciar é apenas 'Dai Ni Chi', o Sol Nascente: eis o verdadeiro Filho de Deus todos os dias ressuscitado. Para os japoneses não há transcendência fora do mundo. A única religião que eles compreendem é a religião da natureza. Por isso os que morreram, morreram por ti e pelo teu orgulho! Liberta-te dele e não os mandes para a morte. O preço da tua glória é o seu sofrimento."

Mas o jovem não está preparado para estas palavras de Cristóvão Ferreira, que lhe parecem malignas, vindas de um demónio tentador que o quer perder. Só que Cristóvão Ferreira não fala em vão. Ele estivera lá, suportara a *ana-tsurushi,* a suspensão na fossa; não resistira ao sofrimento imenso, é certo, não por medo de morrer, mas porque não suportou o silêncio. Falta de fé? Falta de graça? Regressado à prisão, Sebastião Rodrigues entrou literalmente no coração das trevas e o silêncio de Deus agudiza-se e adensa-se até ao inimaginável, só cortado por outro pedido de confissão de Kichijiro e os roncos de mais cristãos na fossa. "Será que Deus ainda nos vê?" Será que se interessa alguma coisa por nós? Será que existe sequer? Cristo disse que sim, e que é nosso Pai. Mas onde está Ele? Onde estava ele quando Cristo morria na cruz? Porquê o seu silêncio? Estarei a rezar ao *Nada*? Terá

Cristóvão Ferreira razão? O silêncio de Deus decorrerá justamente por ele ser 'nada'?

Como é que um jovem padre jesuíta que fora para o Japão à procura do seu mestre, querendo "demonstrar" que jamais ele abjuraria, lida com estas interrogações que o assaltam? Como é que, ontem e hoje, qualquer pessoa crente em Deus lida com isto, com o silêncio mais atroz que se pode conceber? É o retorno a Cristo no Horto das Oliveiras e à condição da humanidade mais abandonada. "Pai, se é possível afasta de mim este cálice!", "Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?", continua Cristo a dizer. A continuidade do diálogo com Cristóvão Ferreira, durante a visita à prisão, instando-o a apostatar porque só isso (e não a oração!) pode salvar os cristãos e poupá-los ao sofrimento, e que ele, padre Sebastião Rodrigues, não tem o direito de, por orgulho, pensando-se imitar Cristo no horto, os deixar morrer, condu-lo ao seu próprio Getsémani. E é neste momento que, perante a urgência de pisar para salvar, o silêncio de Deus se torna insuportável para o próprio realizador que, com o expediente gratuito de uma voz *off* a fazer de Cristo-Deus, estraga totalmente o momento mais decisivo do filme. Bastariam cinco, dez segundos de silêncio e tela negra, e ter-se-ia dado a lição maior da teologia negativa. Depois dessa "traição" ao *Silêncio*, o resto do filme (que deveria assim ter outro nome), apesar de dramaticamente intenso, é previsível. A questão que resta, depois de tudo é: pode a experiência cristã deitar raízes no Japão? Há no Japão solo que aguente? As últimas cenas do filme parecem sugerir que sim; e a história posterior também o confirma.

* * *

Tivemos, até agora, uma única palavra para outra das mais importantes personagens do filme, do princípio ao fim: Kichijiro. Oriundo de uma família que morreu martirizada confessando a sua fé (assumindo assim, cristãmente, as nipónicas virtudes tradicionais do autossacrifício), Kichijiro é, à primeira vista apenas o cobarde, o trânsfuga sucessivamente traidor da família, de Sebastião, de si próprio,... enfim, um Judas que nem coragem tem para o suicídio e se refugia na bebida. Até certo ponto do filme, ele tão-só

é a figura simetricamente oposta à do determinado Sebastião Rodrigues, o qual sempre de novo o recebe em confissão e lhe perdoa os pecados, embora progressivamente não disfarce o desprezo que tal comportamento lhe merece. É só na prisão, no âmago das suas próprias interrogações e dúvidas, que começa a brotar outra possibilidade de apreciar criatura tão vil e tão desprezível. Aí Sebastião começa a intuir um *mysterium* mais fundo que parece acompanhar Kichijiro; uma espécie de fraqueza constitutiva, arreigada na sua natureza, que o próprio padece e carrega sobre si mesmo, não sem agudo sofrimento. É certo que ele trai, pisa e cospe nos *fumie* uma e outra vez, aparentemente sem grande custo. Mas o que revelam a compulsão para a confissão, tantas vezes repetida, e o aparente arrependimento, outras tantas manifesto? Poderia ser ainda apenas a dita visão mágica do sacramento "que tira os pecados", de acordo com as palavras do próprio, sem atender a quaisquer disposições interiores nem ao tradicional "propósito de emenda". A certa altura, Sebastião Rodrigues compreende que, para lá do desprezo e do compreensível nojo humano, há um laço mais fundo (o Cristo sofredor?) que o une a Kichijiro. Quem é que, em derradeira instância, pode julgar o modo como cada um e cada uma de nós lida com a sua cobardia e com os seus medos, especialmente o da morte? Quais os limites de um confessor? (cf. *The Priest,* 1994, com Antonia Bird e Linus Roache). No limite, as palavras de Jesus a Judas Iscariotes – "O que tens a fazer, fá-lo depressa." (Jo 13, 27) – terão vindo da sua repulsa ou do seu profundo amor? Quem pode adivinhar as infinitas formas de que se pode revestir a Graça? Há tanto para partilhar. Não é necessário que alguém tenha de perder.

III. PERSPETIVANDO O FUTURO

A PERCEÇÃO E O CINEMA AOS OLHOS DE MERLEAU-PONTY

Inês Lebreaud

Em 1948, Merleau-Ponty publicou *Sens et Non Sens*. No capítulo "O Cinema e a Nova Psicologia", o autor apresenta o conceito de perceção hoje em vigor e relaciona-o com a linguagem cinematográfica. Através de exemplos, Ponty analisa as diferentes partes que constituem a obra fílmica e a forma como interagem entre si na construção de significado, defendendo que o cinema é um *gestalt* temporal. Nas próximas páginas, discorremos e refletimos sobre o conteúdo da obra, de que propomos a leitura.

O modo como a perceção afeta o entendimento do mundo e das relações humanas é o principal foco dos estudos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). O filósofo da fenomenologia teorizou sobre a centralidade do corpo no estudo da consciência. Defendeu que o conhecimento se forma a partir da perceção e que o corpo é indivisível da experiência e da mente. A perceção permitida pelos sentidos em contacto com o que nos rodeia resulta, portanto, na consciência que temos do mundo. Em 1945, a obra *Phénoménologie de la Perception* avançou estes conceitos. No mesmo ano, Merleau-Ponty ministrou a conferência "Le cinema et la nouvelle psychologie", que publicou na obra *Sens et Non-sens*, de 1948.

Sens et Non-sens (1948) explora a importância da perceção em campos concretos da sua contemporaneidade, numa divisão tripartida da obra. Na primeira parte, direcionada às artes, aborda a pintura e a literatura, e

conclui com a conferência referida, numa analogia entre o cinema e a nova psicologia.

Merleau-Ponty começa a obra com um capítulo dedicado à "Dúvida de Cézanne". O pintor dedicou toda a sua vida a tentar alcançar a representação total do mundo através da perceção da natureza. Ao longo do capítulo, por entre considerações sobre a vida e a teorização feita por Cézanne, o filósofo apresenta noções de perceção relacionadas com a visão e aplicáveis à pintura. À medida que os capítulos avançam e as temáticas se alteram, os conceitos são acrescentados e aprofundados, de modo a permitir a compreensão da afinidade entre a perceção e as diferentes artes.

O quarto capítulo, "O Cinema e a Nova Psicologia"[1], em que nos focamos, está dividido em dois momentos. Primeiro, Merleau-Ponty apresenta a psicologia clássica como falaciosa nas apreciações que faz sobre a perceção. Num segundo momento, o filósofo relaciona o gestaltismo e a nova psicologia com a estrutura da linguagem cinematográfica. Note-se que a obra foi escrita em 1948 e que as considerações que tece sobre o cinema, embora de cariz relevante, estão, na sua maior parte, limitadas à ficção e são relativas à estrutura do cinema narrativo clássico.

Os conceitos que são expostos nas primeiras páginas deste quarto capítulo formam uma teia de considerações com os pensamentos relativos à arte cinematográfica que o autor apresenta posteriormente.

No início do capítulo, Ponty faz uma breve apresentação da sua teoria da perceção e explica de que forma a psicologia clássica estabeleceu conceções erróneas sobre os sentidos e o entendimento humanos. Na sua opinião, a perceção funciona através do reconhecimento de padrões e é independente do processo intelectual.

Segundo a psicologia clássica, "[...] o nosso campo visual é uma soma ou um mosaico de sensações [...]" (Merleau-Ponty, 1964, p. 48). Na opinião do filósofo, trata-se de um sistema de configurações e não de uma justaposição de

1. Tradução da autora. No original: "Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie".

informação. A perceção baseia-se na formação de grupos e na referida identificação de padrões. A audição funciona da mesma forma, mas procurando padrões temporais em vez de espaciais. Uma melodia não é uma soma de notas, é um padrão de relações. Pode mudar a escala, mas o padrão – a melodia – mantém-se.

Sobre o lugar-comum de que os nossos cinco sentidos não estão em contacto uns com os outros, o filósofo contrapõe que pessoas invisuais conseguem representar cores através de sons que ouvem. Mesmo o indivíduo comum caracteriza sons como sendo claros, afiados ou brilhantes. Numa relação com o tato, surgem adjetivos como quente ou frio quando se fala de cores.

Enquanto a psicologia clássica justifica esta relação entre as informações provenientes de diferentes sentidos como uma construção da inteligência e da memória, Merleau-Ponty descarta o papel do intelecto. Argumenta que um objeto sob diferentes iluminações é percecionado com diferentes tonalidades ou até diferentes cores – dependendo se a fonte de luz é colorida. Ainda que exista consciência de que se trata de um efeito da iluminação, a análise intelectual não permite ver o objeto na sua cor original.

O mesmo acontece com a perceção de movimento. Independentemente de qual seja o objeto que se desloca, aquele em que concentramos os sentidos e que nos envolve é o que aparenta estar estático. Se estamos dentro de um carro, é a paisagem que parece deslocar-se. Nenhuma operação intelectual permite inverter o ponto fixo e o que está em movimento. Não é uma escolha consciente, é um processo da perceção, mais primário do que a inteligência (Merleau-Ponty, 1964, ps. 51-52).

O gestaltismo entra aqui em conflito com a teoria clássica. A corrente iniciada pelos estudos de Kurt Koffka propõe a ausência de uma "[...] distinção entre os signos e os seus significados, entre o que é sentido e o que é julgado" (*Idem*, p. 50). Defende que o todo tem uma realidade diferente da soma das partes. É neste ponto que, de acordo com o que Merleau-Ponty defende nesta obra e mais concretamente neste capítulo, o gestaltismo se equipara ao cinema.

Na segunda parte do capítulo, em que o filósofo aborda a relação do cinema com a psicologia moderna, afirma que um filme não é uma soma de partes; é uma *gestalt* temporal. Merleau-Ponty utiliza o efeito Kuleshov[2] – que erroneamente atribui a Pudovkin – como argumento para justificar que o significado de um plano depende do que o antecede. A lógica da montagem cinematográfica identifica-se com a máxima do gestaltismo de que o todo é maior do que as partes.

Ainda sobre a montagem e no que respeita à relação entre a duração dos planos e as emoções que contêm, Merleau-Ponty faz referência a um artigo que Roger Leenhardt publicou no *Esprit* em 1936: "[...] uma duração curta é adequada a um sorriso feliz, uma duração intermédia a um rosto indiferente e uma longa a uma expressão de arrependimento."(*Idem*, p. 54)[3] É curioso que a visão de um realizador possa soar tão estruturalista e limitadora da prática cinematográfica. Não obstante, as palavras de Leenhardt podem ser absorvidas de forma menos literal: um plano "pede" uma duração diferente conforme o seu conteúdo e a disparidade das durações tem efeitos distintos sobre o espectador. Merleau-Ponty retira de Leenhardt uma definição de ritmo cinematográfico que vai de encontro a isso mesmo: "Uma certa ordem de planos e uma certa duração para cada um desses planos ou pontos de vista, de modo que, juntos, produzam a impressão desejada com a máxima eficácia" (Leenhardt *apud* Merleau-Ponty, 1964, p. 54)[4]

O filósofo francês afirma inclusivamente que as regras de duração dos planos estão ainda por descobrir e que, até ao momento da sua afirmação, o corte é decidido apenas pelo tato do realizador (Merleau-Ponty, 1964, p. 55).

2. Lev Kuleshov (1899-1970) desenvolveu um estudo prático de montagem através do encadeamento do mesmo grande plano de um inexpressivo Mosjoukin com planos de uma taça de sopa, de uma mulher morta e de uma criança. Conforme a sucessão dos planos, a expressão do ator russo parece alterar-se em reação ao que é mostrado.
3. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: "[...] a short duration is suitable for an amused smile, one of intermediate length for an indifferent face, and an extended one for a sorrowful expression."
4. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: "A certain order of shots and a certain duration for each of these shots or views, so that taken together they produce the desired impression with maximum effectiveness."

O ritmo também existe no som e Merleau-Ponty apoia-se numa publicação de Malraux, de 1940, no momento de escrever sobre o assunto. Cita: "Os realizadores de filmes recentes partem para o diálogo depois de longos silêncios, como um romancista parte para um diálogo depois de longas passagens narrativas." (Malraux *apud* Merleau-Ponty, 1964, p. 55)[5] Os diálogos e os momentos de silêncio são alternados de forma a aumentar o efeito da imagem. Por conseguinte, o som e a imagem não devem ser encarados separadamente, mas como fazendo parte de uma única *gestalt*.

A música, refere ainda, deve ser incorporada nos diálogos e restante sonoplastia em vez de lhe ser justaposta. Não deve ser um comentário aos sentimentos ou às cenas – como, aliás, o cinema continua a repetir no século XXI. O *thriller*, a ficção científica e o drama são os géneros por excelência a produzir exemplos dessa má utilização. Incrível como, décadas depois, *Moon* (2009) ou *Gravity* (2013) continuam a dizer ao espectador o que sentir em cada cena; a manipular as emoções com uma assertividade incomodativa.

O real objetivo da música no filme é tornar o ritmo da cena palpável sem se limitar a traduzir o conteúdo sentimental e dramático da imagem (Jaubert *apud* Merleau-Ponty, 1964, p. 56). O filósofo considera ainda que ela deve ser utilizada como marco de uma alteração no estilo do filme, "[...] por exemplo, a passagem de uma cena de ação para o 'interior' do personagem, para memórias de cenas anteriores ou para a descrição de uma paisagem." (Merleau-Ponty, 1964, p. 56)[6] Uma visão, mais uma vez, muito próxima da noção de cinema clássico.

Concluindo, música, diálogo e imagem devem ser trabalhados para que a sua totalidade forneça uma ideia única e não uma soma de ideias: "Não é função das palavras num filme adicionar ideias às imagens, nem é função da música adicionar sentimentos. O conjunto diz-nos algo muito preciso,

5. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: "Directors of recent movies break into dialogue after long stretches of silence, just as a novelist breaks into dialogue after long narrative passages."
6. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: "[...] for example, the passage from an action scene to the 'inside' of the character, to the recollection of earlier scenes, or to the description of a landscape."

que não constitui nem um pensamento, nem um lembrete de sentimentos que tenhamos experienciado nas nossas próprias vidas" (*Idem,* p. 57)[7]

Com o objetivo de compreender o significado do filme além da representação realista do drama literário, Merleau-Ponty apoia-se em Kant e recorre à literatura e à poesia para demonstrar que "ideias e factos são apenas os materiais crus de que se serve a arte [...]" (*Idem,* p. 57)[8]. Os filmes têm uma história. No entanto, aponta o filósofo, a função da obra cinematográfica não é a de tornar os factos da narrativa conhecidos para o espectador. Antes, as ideias abordadas num filme são o pretexto que permite ao realizador – e restantes criativos participantes na obra – explorar a palpabilidade de simbologias.

Aos olhos do autor, "[...] o filme não significa nada para além dele mesmo" (*Idem, ibidem*)[9], em analogia à teoria do gestaltismo de que signo e significado não devem ser distinguidos. O sentido do filme está incorporado no seu ritmo. Merleau-Ponty explica que um filme significa da mesma forma que um objeto: invoca o nosso poder de interpretar e coexistir com o mundo. Por conseguinte, como o objeto, é percecionado, e não pensado, pelo espectador.

O cinema apela ao carácter percetivo do público também pelo modo como apresenta o ser humano. Enquanto na literatura existe uma descrição dos pensamentos do indivíduo, no cinema os personagens são compreendidos pela sua conduta e comportamentos. Do mesmo modo, na opinião de Merleau-Ponty, as sensações e emoções não devem ser retratos de "paisagens interiores" (*Idem*, p. 58), mas exteriorizações que alteram a forma de estar e de agir.

Este é outro dos pontos de discórdia que o filósofo francês desenvolve na primeira parte do capítulo e que aproxima o cinema da psicologia moderna. A psicologia clássica considera as emoções como factos introspetivos,

7. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: "It is not the job of words in a movie to add ideas to the images, nor is it the job of music to add sentiments. The ensemble tells us something very precise which is neither a thought nor a reminder of sentiments we have felt in our own lives."
8. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: ""ideas and facts are just the raw materials of art [...]".
9. Tradução da autora. Na versão em língua inglesa: "[...] the film does not mean anything but itself."

de observação interior, apenas compreensíveis por quem os experiencia. A nova psicologia veio contrariar essas noções. Como no cinema, amor, ódio ou raiva não são realidades interiores. São percetíveis nas expressões e nos comportamentos. Implicam variações na forma como nos relacionamos e estamos no mundo.

Refiram-se ainda as considerações que o autor tece sobre a exposição do indivíduo através do comportamento, como acontece na obra cinematográfica. Existe uma estrutura comum ao que é expressado pelo rosto, voz, gestos e porte do mesmo indivíduo e "uma pessoa não é para nós nem mais nem menos do que essa estrutura [...]" (*Idem*, p. 53).O nosso entendimento dos outros é feito a partir dos sinais que se revelam na sua forma de estar e de se relacionarem. Merleau-Ponty contesta o recurso à dobragem no cinema justamente por se opor a este conceito e classifica-o como absurdo (*Idem*, p. 55).

O filósofo termina o capítulo com uma reflexão sobre a afinidade, não só formal, como ideológica e até temática, entre o cinema e o pensamento moderno. A fenomenologia e outras correntes filosóficas partilham, com a nova psicologia, a exposição da consciência e o interesse pelo laço entre o sujeito e o mundo. (*Idem*,. p. 58). O cinema, pela sua capacidade de demonstrar a união entre corpo e mente, está intrinsecamente relacionado com a filosofia. É o recurso artístico por excelência para abordar conceitos explorados pelos novos pensadores e "[...] não é surpreendente que um crítico evoque a filosofia em relação a um filme" (*Idem,* p. 59).

A conclusão que Merleau-Ponty retira desta coerência ideológica entre diferentes meios de expressão é a de que o pensamento moderno é comum a uma geração. O cinema não veio da filosofia; a filosofia não veio do cinema. Filósofos e artistas procuram explorar os mesmos assuntos porque partilham o mesmo mundo, no mesmo intervalo de tempo, e desenvolveram as mesmas preocupações e a mesma visão.

Nas sete décadas que se seguiram à reflexão de Merleau-Ponty sobre o filme e a nova psicologia, o cinema mudou, evoluiu. Surgiram novos movimentos cinematográficos, Hollywood desprendeu-se de algumas regras, o cinema

independente cresceu, o filme tornou-se digital. Não obstante, a relação com a psicologia e a filosofia, o pensamento comum a uma geração, manteve-se. As observações de Merleau-Ponty continuam a aplicar-se.

A montagem interdita, a noção de corte trazida pela imagem-tempo ou o *jump-cut* da *Nouvelle Vague* demonstram que nenhum pensamento estabeleceu uma regra para o tempo do plano e nenhuma teoria se estabeleceu como verdade absoluta. Mais de 60 anos depois, a realidade conjunta que depende da ordem dos planos continua a ser a única irrefutabilidade da montagem. A sensibilidade, a ser a sua única medida.

Os festivais mantêm a valorização das interpretações dos atores galardoados com base na exteriorização que fazem dos seus personagens. O cinema surrealista – tomando David Lynch como exemplo em vigor – explorou a representação introspetiva da emoção e do pensamento de que Merleau-Ponty afirma discordar (*Idem*, p. 58). No entanto, nem por isso se alheou da noção de exteriorização que trouxe a nova psicologia. Não o fez porque não consegue.

A emoção é inerente ao cinema. A exteriorização é inerente à emoção. Hollywood manteve-a como auxiliar da ação; o cinema de autor explorou-a como protagonista. A emoção é o que existe de mais humano e o humano ainda é o maior interesse do artista.

Referências bibliográficas:

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964, "The Film and the New Psychology", Capítulo 4 in *Sense and Non-sense,* tradução de Hubert L. Dreyfus e Patricia A. Dreyfus, Evanston, Illinois, USA, Northwestern University Press, originalmente publicado em francês como *Sens et non-sens*, 1948.

STAN BRAKHAGE: O ATO DE VER COM OS PRÓPRIOS OLHOS

Fernando Figueiredo Alves

Este artigo procura elaborar alguns apontamentos que possam servir de orientação para um estudo mais aprofundado sobre o realizador norte-americano Stan Brakhage, dado que este possui uma vasta filmografia, o que impossibilita um trabalho mais complexo sobre seu cinema. Pretende-se, portanto, refletir sobre os temas recorrentes do cineasta, o conceito de imagem-matéria (derivado da filosofia de Deleuze), o tom autobiográfico de seus filmes, a relação imersiva de sua obra com o espectador, sua influência no expressionismo abstrato, assim como seu próprio modo de ver o cinema e o mundo. Por último, será realizada uma breve análise de *The Act of Seeing With One's Own Eyes*, filme mais conhecido e controverso do realizador, com o objetivo de colocar em evidência algumas ideias sobre o universo de Stan Brakhage.

A grande dificuldade em escrever qualquer coisa sobre um cineasta como Stan Brakhage não está propriamente no fato dele ser um realizador experimental ou *avant-garde*, mas sim na sua vasta filmografia. Pelo que se tem conhecimento, sua obra ultrapassa 400 filmes, entre eles curtas-metragens (com duração de segundos) até longas-metragens que extrapolam 4 horas de projeção. Como prosseguir, então, em um caso raro como este? A presente pesquisa tem a pretensão de tentar encontrar alguns elementos que possam ser comuns a sua obra, não buscando isso propriamente em sua filmografia, mas no estudo sobre sua filosofia, na sua forma de ver o mundo, no seu entendimento sobre a imagem,

suas influências artísticas, sua relação direta com o som (ou melhor, a ausência dele) e com o espectador.

Para este trabalho foi utilizada a estratégia de investigação qualitativa com pesquisa bibliográfica realizada a partir do levantamento de referência teórica, publicada por meio impresso e eletrônico, além da análise fílmica (aspectos narrativos e estéticos) da obra *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971). Foi fundamental o estudo de textos escritos pelo próprio realizador, além de outros autores que contribuíram para a reflexão (direta ou indireta) de sua obra, como Annette Michelson, Jacques Aumont, Gilles Deleuze e Regis Debray. Uma das grandes referências artísticas de Brakhage é o Expressionismo Abstrato, o que naturalmente me fez recorrer a reflexões do crítico Clement Greenberg.

Os temas dos filmes de Brakhage giram em torno do nascimento, sexo, morte e religiosidade (busca de Deus).

> Esqueça a ideologia, pois o filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígene... retórica monótona. Abandone a estética... a imagem cinematográfica sem bases religiosas, sem catedral, sem forma artística, inicia sua busca de Deus (Brakhage, 2003, p. 344).

Fato é que esses temas são universais e que quase todos os filmes, em algum sentido, tratam disso. Na obra de Brakhage, temos *Window Water Baby Moving*, *Sexual Meditation* (série de três curtas-metragens) e *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (respectivamente, filmes por excelência sobre o nascimento, o sexo e a morte). Mas o que chama a atenção na frase do cineasta é a afirmação de que um filme não possui linguagem, e que isso seria sua busca de Deus. Para entendermos seu pensamento a esse respeito é indispensável analisar o seu famoso texto *Metáforas da Visão*, no qual afirma que "ver é fixar".

A busca pelo conhecimento se dá ao olhar o mundo através da percepção, pela linguagem visual, levando em conta não somente as visões reais do quotidiano, mas aceitando, principalmente, as visões oníricas. O cinema de Brakhage funciona pelo sistema ótico do ser humano em simbiose com o

aparato cinematográfico, que ele chama de "câmera-olho". Jacques Aumont complementa: "O cinema é um olho, mas só enxerga bem caso se relacione com aquele olho interior que é o olho da 'visão', o olho dos visionários" (Aumont, 2012, p. 65). A ideia de um cinema puro, para Brakhage, não consiste somente em negar a técnica cinematográfica, mas em utilizar a visão de forma pura, sem pré-julgamentos, prima e inaugural. Em outras palavras, o olho da câmera é uma extensão do olho humano. A visão é sua concepção de arte. Ora, para Brakhage, um filme não possui linguagem e ainda é embrionário, pois cinema é ver as coisas que estamos acostumados a ver como se fosse a primeira vez. Contudo, é necessário abandonar as convenções tradicionais e clássicas do cinema. Em uma parte do texto, num quase manifesto experimental sobre sua técnica cinematográfica, Brakhage diz:

> Cuspindo propositalmente nas lentes, ou destruindo sua intenção focal, pode-se chegar aos primeiros estágios do impressionismo. [...] Pode-se filmar com a câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Pode-se usar os filtros do mundo, com a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor, lente que nunca foi desenhada para uma câmera, ou mesmo uma lente que o tenha sido, utilizada porém em desacordo com as especificações, ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente, naquele período tabu maravilhoso quando nenhum laboratório garante nada, ou pode-se sair à noite com um filme especial para luz do dia, ou vice-versa (Brakhage, 2003, p. 345).

Através dessa reordenação do olhar, da técnica e, consequentemente, do mundo, Brakhage cria um complexo sistema de signos em seus filmes, chegando a imagem-matéria.

Imagem-matéria

As imagens de Stan Brakhage são matérias, porque são substâncias presentes na realidade, ou seja, massas que são incididas por uma luz. São corpos, volumes, texturas e cores. Essas imagens são montadas em um rit-

mo de edição rápida, estável, reformulando o princípio clássico de narração e levando ao extremo a construção espacial. Annette Michelson no texto *Camera Lucida/Camera Obscura* fala de um "presente contínuo":

> Foi deixado para Stan Brakhage radicalizar essa revisão da temporalidade fílmica ao postular o sentido de um presente contínuo, de um tempo fílmico que devora a memória e a expectativa na apresentação do presente. Para fazer isso tinha, é claro, que desconstruir as coordenadas espácio-temporais, de modo que os eventos passados e presentes transcorressem no mesmo tempo (Michelson, 2005, p. 53).[1]

Em *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, Deleuze guia suas reflexões sobre como o cinema rege as leis da imagem-movimento, baseando-se no estudo dos livros *Matéria e Memória* e *Duração e Simultaneidade*, de Henri Bergson. Toda imagem (tudo que aparece) possui uma ação e reação que equivale ao movimento (Imagem = Movimento). O conjunto de todas as imagens é o que Deleuze chama de plano de imanência. Esse conjunto de imagens infinitas pode ser exemplificado por uma passagem do texto: "Um átomo é uma imagem que vai até onde vão as suas ações e reações. O meu corpo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e reações. A minha vista, o meu cérebro são imagens, partes do meu corpo" (Deleuze, 2004, p. 86). Portanto, o plano de imanência também é movimento, pois a imagem existe em si (matéria), sobre esse plano, e é também um corte móvel (um bloco de espaço-tempo).

Deleuze acrescenta que se na teoria einsteiniana a luz impõe suas condições sobre as coisas, para Bergson são as coisas que são luminosas por elas próprias. (Matéria = Luz). Podemos assim sublinhar o pensamento geral de Deleuze sobre a imagem-movimento: o plano de imanência é o conjunto de imagens-movimento, linhas ou figuras de luz (e não corpos ou linhas rígidas), as quais, por sua vez, são uma série de blocos de espaço-tempo (imagens em si, ou seja, matéria).

1. Em inglês no original. [N. do T.]: "It was left for Stan Brakhage to radicalize this revision of filmic temporality in positing the sense of a continuous present, of a filmic time which devours memory and expectation in the presentation of presentness. To do this one had, of course, to destroy the spatiotemporal coordinates in terms of which past and present events define themselves as taking place in time".

A partir do intervalo (hiato entre ação e reação de uma imagem) de quaisquer pontos do plano, Deleuze formulará as variações da imagem-movimento, variações essas, que consistem em determinadas combinações de ações e reações sofridas no quadro e na interação entre as imagens. A mais importante para este estudo é a imagem-percepção. Entre os vários signos imagéticos dessa variação (*dicissigno* e *reuma*, termos emprestados de Pierce), Deleuze ainda expressa o conceito de *grama*.

Referindo-se a Vertov e sua estruturação de montagem (uma ação encontrará reação num ponto qualquer), que coloca a percepção na matéria, Deleuze fala de uma imagem-percepção gasosa. Enquanto a Escola Francesa (Jean Vigo, Jean Grémillon, entre outros) ultrapassam os limites da percepção por meio de uma força espiritual, em Vertov essa imagem líquida é insuficiente, pois "não atinge o *grão* da matéria" (Deleuze, 2004, p. 121). Para ultrapassar esse limite é preciso ir "da câmera à montagem, do movimento ao intervalo, da imagem ao fotograma" (Deleuze, 2004, p. 120).

Deleuze reconhecerá em Brakhage (e em boa parte do cinema experimental norte-americano) o *grama* (imagem gasosa) capaz de atingir o grão da matéria, ou seja, ser matéria. Diz ele: "Brakhage explora um modo cezanniano de antes dos homens, uma alva de nós mesmos, ao filmar todos os verdes vistos por um bebé numa pradaria" (Deleuze, 2004, p. 121). Deleuze se refere a uma cena da série de quatro filmes *Scenes from Under Childhood* (produzidos ente 1967 e 1970) e a uma passagem do texto *Metáforas da Visão*, onde Brakhage diz: "Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do 'verde'?" (Brakhage, 2003, p. 341).

Música visual, expressionismo abstrato e espectador participativo

A grande maioria de seus filmes não possui som (ausência de banda sonora), porque a própria imagem é sonora. A cadência rítmica de sua montagem rápida e acelerada em conjunto com as texturas e cores, aliadas ao silêncio, são algumas de suas alternativas para alcançar a magnificência cinematográfica. Annette Michelson completa:

> A rejeição categórica de Brakhage ao som tem sua origem indubitável em seu veemente compromisso com a primazia ou "nobreza" da visão e sua expansão, literalização e revivificação da afirmação Visionária, no sentido que a Imaginação é primeiramente e concretamente uma geradora de imagens (Michelson, 2005, p.43).[2]

Um de seus colegas e admiradores é o compositor John Cage, autor da famosa obra *4'33"*, na qual não é executada nenhuma nota musical, e que, quando apresentada em uma sala de concertos, o que se ouve é somente o ruído do público (pessoas se mexendo nas cadeiras, tosse, espirros, risadas, respiração)[3]. Nota-se que o importante não é simplesmente o silêncio instrumental, mas a reação da plateia diante à espera de algo. A cada nova performance uma nova reação. Me parece que o essencial para Cage é fazer com que o público reaprenda a ouvir, assim como os filmes de Brakhage são para o público reaprender a ver. Diz Brakhage: "Há uns dez anos, estudei informalmente com John Cage e Edgard Varèse, a princípio com a ideia de buscar uma nova dimensão para a trilha sonora" (Brakhage, 2001, p. 78).[4]

A intenção de Brakhage é fazer com que o espectador participe ativamente de sua obra (de maneira imersiva), intuitivamente, para que ele redescubra seu mundo e o enxergue com outros olhos. Essa é uma de suas premissas: as potências do olhar e a experiência de assistir (como em Cage) numa dialética de identificação e estranheza. "O projetor aparece como instrumento criativo, e a exibição do filme se torna uma *performance*, a película cinematográfica (ou o teipi) funcionando como fonte de materiais para o intérprete que projeta" (Brakhage, 2003, p. 350).

O cineasta norte-americano nunca filmou em digital, preferindo registrar sua visão de mundo em películas 8mm e 16mm. O primeiro, conhecido por

2. Em inglês no original. [N. do T.]: "Brakhage's categorical rejection of sound has its undoubted origin in his vehement commitment to the primacy or 'nobility's' of sight and to his expansion, literalization, and revivification of the Visionary claim, the sense of the Imagination as indeed primarily and concretely generative of images".
3. Um exemplo da execução da peça musical pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udImy8. Performance: K2Orch. Maestro: Yusuke Ichihara. Registro: 26/01/2013 (ao vivo). Consultado em: 14/04/2018. [N. do A.].
4. Em inglês no original. [N. do T.]: "Some ten years ago I studied informally with both John Cage and Edgard Varèse, at first with the idea of searching out a new dimension for the sound track".

seu formato caseiro e comum ao registro familiar. Não seria uma estratégia do realizador em tornar acessíveis seus filmes às pessoas que possuem um projetor dessa bitola em casa? Uma nova maneira de estabelecer a relação cineasta/espectador? Não obstante dessa hipótese, é sabido o grau autobiográfico de alguns de seus filmes. Não seria ele mesmo um feitor de filmes caseiros? Em *Window Water Baby Moving* (1959), uma curta-metragem de 13 minutos, Brakhage registra de forma sublime o nascimento de sua primeira filha, Myrrena. Ele próprio aparece ao final da película, esbanjando felicidade com a recém-nascida que veio ao mundo.

Brakhage começou a refletir que seria desnecessário qualquer acompanhamento sonoro em seus filmes a partir do final dos anos 1950[5], período em que o cineasta iniciou a realização de filmes totalmente silenciosos. Enquanto grande parte de sua filmografia torna-se, aos poucos, "inaudível", a relação entre estética e as imagens (a maneira de edição de seus filmes) torna-se audível, numa espécie de simbiose entre o ver e ouvir. Podemos dizer que seus filmes possuem uma música visual.

É possível também realizar uma aproximação entre seu cinema e a pintura. Sabe-se que Brakhage pintou vários filmes à mão (diretamente na película) – *Stellar* (1993) é um exemplo magnífico –, ou mesmo, que nos filmes "captados", inscreve os créditos com tinta ("By Brakhage" é sua marca de assinatura).

Há semelhança de seu cinema com o expressionismo abstrato (muitas vezes chamado de *Action Painting*[6]). Esse foi um movimento da pintura norte-americana do pós-Segunda Guerra, que alcançou reconhecimento mundial e pôs a cidade de Nova Iorque no centro das artes plásticas (antes ocupado por Paris). Possui um caráter performático e de espontaneidade, baseado em "erros" e "acidentes" com a tinta, tendo como maior representante Jackson Pollock, conhecido por suas pinturas em grande escala. Clement Greenberg, maior estudioso do expressionismo abstrato, salienta:

5. Brakhage confirma essa informação no artigo *Film and Music*, publicado em 1966. O texto está inserido na coletânea *Essencial Brakhage* (BRAKHAGE, 2001, ps. 78-85). [N. do A.].
6. Termo cunhado por Harold Rosenberg, crítico de arte. [N. do A.].

> Os expressionistas abstratos estavam compelidos a fazer telas enormes pelo fato de terem renunciado cada vez mais a uma ilusão de profundidade na qual podiam desenvolver eventos pictóricos sem saturação; as superfícies cada vez mais planas de suas telas os forçaram a se mover lateralmente ao longo do plano da pintura e buscar no seu mero tamanho físico o espaço necessário para a narração de seu tipo de estória pictórica (Greenberg, 1997, p. 84).

De fato, essa recusa à arte figurativa ("pintura de cavalete") estabelece uma nova relação entre o artista, a técnica e a imagem (lê-se também luz) e, consequentemente, entre aquele e o espectador, pois questiona o visionamento e a maneira de olhar de quem aprecia a pintura. A *Action Painting* depende da própria ação corporal, o que torna a obra de arte muito próxima da autobiografia. Não seriam estas as principais reflexões de Brakhage? O rompimento com a narrativa clássica, uma nova concepção de espaço-tempo (montagem quase abstrata, aliás muito influenciada pela literatura de Gertrude Stein – repetição, constrição linguística, antilogismo), uma intuição artística (olhar primitivo) e uma nova associação entre o cineasta, a câmera e a imagem?

O ato de ver com os próprios olhos

Em 1971, Brakhage realiza o que ficou conhecido como a *Trilogia de Pittsburgh* ou *The Pittsburgh Documents*: *Eyes* (sobre a polícia), *Deus Ex* (sobre um hospital) e *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (sobre o necrotério). Este último, talvez seja o filme mais conhecido e controverso do cineasta, e é sobre ele que vou ater-me a comentar brevemente.

Nota-se que ele chama a trilogia de "documentos" e não de "documentários". Em uma carta datada no mês de novembro de 1971 (mesmo ano da realização dos filmes) Brakhage escreve para Hollis Frampton, cineasta estadunidense de vanguarda conhecido por filmes como *Lemon* (1969) e *Zorns Lemma* (1970), explicando a diferença etimológica dos termos:

> No momento, em meu trabalho, estou mais interessado no Documento (tão diferente de como eu imagino o Documentário – ignorando aquele

> ‘ário’ no final e me dando a sensação que estou escapando da retórica e da propaganda da velha escola do documentário... que eu poderia resgatar o ‘[Docu]mento”’ como um fim absoluto – na esperança de preservar o sentido latino de *documentum*, entendido como ’exemplo em primeiro lugar’... onde hoje se estabelece a prática do documentário). Ultimamente, meus registros me levaram a uma reunião de imagens (mais que edição) que refletem as suas origens [...] em vez de só as referirem (Brakhage, 1971).[7]

Brakhage, então, se afasta e até abomina os documentários da “velha-guarda” (segundo ele, com discurso publicitário e propagandista). Documento seria o termo mais adequado porque seus registros refletem a fonte primária, ou seja, investigam a própria imagem.

Para começar, o título *O Ato de Ver Com os Próprios Olhos* (na tradução literal para o português), já nos remete a questão primordial de Brakhage: o olhar primitivo. Em poucos segundos de projeção, já sabemos que se trata de um necrotério em que um médico-legista realiza a autópsia de cadáveres. O realizador lida aqui, diretamente, com a morte. E não há nada mais primário, no sentido visual, do que a morte. Por isso, *The Act...* é um de seus filmes seminais. Regis Debray, no livro *Vida e Morte da Imagem*, inicia, em forma de prefácio, o primeiro capítulo, intitulado *O Nascimento Pela Morte*, da seguinte maneira:

> O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens (Debray, 1993, p. 20).

7. Em inglês no original. [N. do T.]: “I am most concerned in my work at the moment with Documents (as distinct, as I can make it, from Documentary – knocking that ‘airy’ off the end giving me the since I’m escaping that rhetoric and outright propaganda associated with ‘Old Doc’ school of film-making... that I would rescue ‘ment’ for some end in absolute – hoping to get the latin’s documentum sense of ‘exemple’ in the first place... where ‘documentary”s ‘lesson’ now sits). My photography of late has led me to a gathering of images (rather than editing) which refers-to its Source [...] rather than reflect that Source”.

O próprio Debray, mais adiante, irá lembrar que a palavra *imago* (imagem, no latim) significa "o molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem" (Debray, 1993, p. 23). Brakhage, como defensor da imagem-essência, em *Metáforas da Visão*, parece estar em harmonia com o pensamento do filósofo e escritor francês:

> As pinturas mais antigas descobertas nas cavernas demonstram que o homem primitivo compreendia melhor o fato de que o objeto do medo deveria ser materializado. [...] Se a indagação visual-limite voltou-se para Deus, isto resulta daquela sabedoria humana mais profunda: não pode haver um amor definitivo onde há medo. [...] O ato de apropriação através da figuração visual denuncia o medo-da-morte como força motivadora - a arte tumular dos egípcios, etc... E então temos o 'no começo', o 'era uma vez'..., ou o próprio conceito da obra de arte como 'criação' (Brakhage, 2003, ps. 342-346).

Depois de quase 40 minutos de projeção, as vísceras corporais, o sangue que banha os lençóis (brancos, no início do filme) e os pedaços de carne humana espalhados pelo local já não nos causa repulsa, porque atingimos o estágio que Brakhage pretendia: (re)ver o mundo de forma inocente com os nossos olhos, sem violência. Não esquecer que "ver é fixar". Vêem-se volumes, superfícies, texturas, imagens-matéria incididas por luz. Vê-se também a relação magistral entre corpos amórficos registrados pela câmera (que não tem preconceitos, não julga, apenas observa de forma microscópica) e uma montagem destemida. No fundo, não é somente um filme sobre a morte, mas também sobre o nascimento da imagem e da valorização da vida.

Em 1632, Rembrandt pinta *The Anatomy Lesson of Doctor Tulp*, um de seus quadros mais conhecidos. Segundo Kitson (1992), a dissecação de cadáveres tornou-se oficial na Holanda por volta de 1600, embora fosse controlada pela Surgeon's Guild of Amsterdam. O autor ainda salienta que a intervenção cirúrgica realmente aconteceu, porém, Rembrandt imaginou a cena pela impossibilidade de estar presente na hora da execução do trabalho. Na pin-

tura vemos o Dr. Tulp segurar com uma pinça médica o braço esquerdo desfigurado do executado por pena de morte Adriaen Adriaensz.

> Tulp pertencia a uma tradição médico-religiosa que considerava a mão como o instrumento móvel supremo concedido por Deus ao corpo humano. Isto foi aliado à noção de que, uma vez que o corpo era a criação de Deus, a arte da anatomia era um caminho para o conhecimento de Deus (Kitson, 1992, p. 44).[8]

O conhecimento de Deus para Brakhage não está associado ao fato de ele filmar o necrotério, mas de *como* ele filma as autópsias. A busca da religiosidade é a busca de sua linguagem cinematográfica. Ao contrário de Rembrandt, a dissecação pelo olhar de Brakhage é mostrada em planos muito próximos, no momento exato e real do acontecimento, *grosso modo*, é concreta, ou melhor, matéria viva.

Fig. nº 1: The Anatomy Lesson of Doctor Tulp (1632), Rembrandt. *Canvas*, 169.5 x 216.5 cm.[9]

8. Em inglês no original. [N. do T.]: "Tulp belonged to a religio-medical tradition which regarded the hand as the supreme mobile instrument bestowed by God on the human body. This was allied to the notion that, since the body was God's creation, the art of anatomy was a pathway to the knowledge of God".
9. Figura disponível em: https://www.rembrandthuis.nl/en/rembrandt-2/rembrandt-the-artist/most-

Do mesmo modo, ao analisarmos *Lamentazione Sul Cristo Morto*, de Andrea Mantegna, notamos a semelhança com um plano inicial do filme. Mas em vez do Cristo coberto, vemos um homem comum totalmente nu. Arrebentar as amarras do medo significa quebrar tabus, violar, enxergar o que é quase inacessível ao olho, ver de perto o que é oculto e obsceno. *The Act of Seeing With One's Own Eyes* é o maior exemplo disso.

Fig. nº 2: Lamentazione Sul Cristo Morto (1475-1478), Andrea Mantegna. *Tempera su tela*, 68 x 81 cm.[10]. *Fig. nº 3: Frame* de *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971), Stan Brakhage.[11]

Nos planos finais, o médico segura um gravador na mão (provavelmente para fazer o relatório de seu dia exaustivo de trabalho). As palavras e o som aqui são dispensáveis. Tudo já foi dito e ouvido com as imagens brutais de Brakhage. No necrotério, a voz é inútil.

Considerações finais

O mais importante é compreender que é impensável e inapropriado expor, em um *paper* reduzido como este, a dimensão artística do cinema de Stan Brakhage a partir de sua filmografia, visto que, como foi referido na introdução deste trabalho, é muito ampla. Refletir sobre cinema é, em grande medida, propor hipóteses. Assim sendo, o artigo foi escrito com o intuito

important-works/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/. Consultado em: 28/05/2018. [N. do A.].
10. Figura disponível em: http://www.arte.it/opera/cristo-morto-4674. Consultado em: 28/05/2018. [N. do A.].
11. Filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KbVTtHYbWog. Consultado em: 17/04/2018. [N. do A.].

de apontar algumas diretrizes que possam servir de orientação para um estudo mais aprofundado sobre o realizador e sua criação cinematográfica.

Já foi dito que o nascimento, sexo, morte e religiosidade são os temas centrais de Brakhage. A busca de Deus diz respeito ao seu experimentalismo imagético (o cinema pensado como uma arte embrionária, portanto, sem linguagem); o sexo pode ser associado ao próprio ato criativo; o nascimento à geração (origem) da imagem; e a morte projetada como uma necessidade urgente de romper medos primitivos, pois só assim é possível reinterpretar o mundo.

Ao negar a narrativa clássica e desconstruir a relação de espaço-tempo em seus filmes, Brakhage estabelece uma nova ligação entre a câmera, a imagem e o espectador. É fundamental que o público participe ativamente de sua obra e, para alcançar tal feito, um dos recursos que o cineasta utiliza é a ausência de banda sonora. Desaprender a ouvir, também é reaprender a ver.

Utilizando o conceito de *grama* de Deleuze pode-se dizer que seus registros são matérias, ou seja, formas/substâncias variadas que são incididas por luz. Concluindo, há de ser cauteloso quando se rotula o cinema de Brakhage como abstrato, no sentido de conceber uma ideia intangível e inatingível. Pode-se dizer, sim, que há uma beleza abstrata e alheada nos seus filmes. Suas imagens são palpáveis e materiais, o que não quer dizer que sejam de fácil compreensão; pelo contrário, são demasiado complexas.

Referências bibliográficas:

AUMONT, J., *As teorias dos cineastas*, 3. ed., Campinas, Papirus, 2012

BRAKHAGE, S., *Letter from Stan Brakhage to Hollis Frampton (22/11/1971)*. Carta digitalizada e disponível em: https://records.cmoa.org/things/28eac0ed-8603-4b9b-845f-942fb2a2c735/. Consultada em: 09/05/2018.

BRAKHAGE, S., *Essencial Brakhage: Select writings on filmmaking by Stan Brakhage*. Edited by Bruce R. McPherson. Kingston, N.Y.: McPherson & Co, 2001

BRAKHAGE. S., “Metáforas da Visão”, em: XAVIER, I. (org.), *A Experiência do Cinema*, 3. ed., São Paulo, Graal, ps. 341-352, 2003

DEBRAY, R., *Vida e Morte da Imagem: Uma história do olhar no ocidente*, Tradução: Guilherme Teixeira, Petrópolis, RJ, Vozes, 1993

DELEUZE, G., *Cinema 1: A imagem-movimento*, Tradução: Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim,, 2004

GREENBERG, C., “Pintura ‘à americana’ “, em: FERREIRA, G., MELLO, C. C. (org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, ps. 75-94, 1997

KITSON, M., *Rembrandt*, London, Phaidon Press, 1992

MICHELSON, A., “Camera Lucida/Camera Obscura”, em: JAMES, D. E. (edited), *Stan Brakhage Filmmaker*, Philadelphia, Temple University Press, ps. 36-56, 2005

Filmografia:

The Act of Seeing With One’s Own Eyes (1971). Stan Brakhage: EUA.

BOI NEON: REFLEXÕES SOBRE O CINEMA *QUEER*

Alfredo Taunay Colins

No ano de 1992, a crítica e teórica B. Ruby Rich publicou um artigo na Revista *Village Voice* para se referir a um conjunto de filmes *gays* e lésbicos lançados nos principais festivais de cinema no início daquela década. Àquele conjunto de filmes ela denominou de *New Queer Cinema*. A autora estava fascinada pela quantidade de filmes de temática LGBT que havia sido produzida e exibida em importantes festivais como Sundance e Berlim. Segundo a autora (Rich, 2015, p. 20), "o fenômeno do cinema *queer* foi apresentado no outono de 1991 no Festival de Toronto. [...] e havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens".

Rich iniciou seu artigo afirmando: "qualquer pessoa que tenha acompanhado as notícias dos festivais de cinema nos últimos meses sabe que o ano de 1992 se tornou um divisor de águas para o cinema e o vídeo *gay* e lésbico independentes". Isso porque antes daquela data os filmes LGBTs eram raros de serem produzidos. Os homossexuais não se viam representados nos filmes e, quando isso acontecia, era de forma negativa. Quando um personagem homossexual aparecia, ele não tinha destaque como protagonista, geralmente a personagem morria ou servia apenas para ser engraçado.

As relações homossexuais eram apresentadas de forma muito discreta, quase imperceptíveis em alguns casos. Por exemplo na obra *Ben-Hur* (Wyler, 1959), os movimentos de câmera e as trocas de olhares entre o

personagem principal com Messala são os únicos indícios de um clima de romance. Para muitos espectadores, isso nem sequer é percebido. A confirmação de que realmente havia uma relação homoafetiva entre Ben-Hur e Messala vem através de um depoimento do roteirista da obra, Gore Vidal, no documentário *The Celluloid Closet* (Epstein & Friedman, 1995), onde ele afirma que os personagens foram amantes no passado e, quando se reencontram, Messala quer reatar o romance.

Mas porque Ruby Rich denominou esse conjunto de obras com personagens gays e lésbicos de *New Queer Cinema*? Por que não continuou a referir-se a eles como filmes gays ou Cinema LGBT? O que a motivou a dar uma nomenclatura diferente àqueles filmes? Quais as diferenças entre as obras citadas pela autora em seu artigo e as obras anteriores, até então chamadas apenas de filmes gays?

A partir dessas reflexões e tendo como base os pressupostos da teoria Queer, propõe-se uma análise do filme *Boi Neon* (Mascaros, 2015), do cineasta brasileiro Gabriel Mascaro. Apesar dessa obra não retratar temáticas homossexuais, ela apresenta uma série de desconstruções a respeito da heteronormatividade, tão combatida por Judith Butler e seus seguidores. A ideia é refletir se uma obra, mesmo trazendo apenas personagens heterossexuais, pode se enquadrar no denominado Cinema *Queer*.

Para tentar responder algumas dessas indagações é necessário entender o contexto do surgimento do Cinema *Queer* e do uso do termo *Queer* nas línguas anglófonas e sua apropriação pelos teóricos dos Estudos *Queer*.

Os argumentos que serão aqui apresentados não pretendem ser definitivos. Trata-se apenas de reflexões que surgem a partir da análise dos escritos pelos teóricos *Queer,* que fazem repensar o uso do termo Cinema *Queer* para algumas obras em detrimento de outras, as quais são julgadas por se enquadrarem nesse provável gênero emergente. A intenção é problematizar a categoria Cinema *Queer*, tão em voga atualmente.

Do cinema *gay* e lésbico ao *New Queer Cinema*

Apesar de não se poder afirmar que o cinema representa a realidade, pode-se dizer que, de certo modo, ele traz um pouco do cotidiano nas telas e é comum o espectador se identificar com algumas obras ficcionais e, muitas vezes, sentir-se representado. Mas por muito tempo não foi o que aconteceu com homossexuais. Estes não se viam representados nas telas do cinema. O roteirista Amistead Maupin, no documentário *The Celluloid Closet* (Epstein & Friedman, 1995), argumenta que "o cinema conta histórias, é a estrutura da nossa vida. Ele mostra o que é o glorioso, trágico, maravilhoso e engraçado nas experiências do cotidiano das pessoas. Mas quando se é gay e nunca vê isso retratado no cinema, começa a achar que há algo errado mesmo".

A fim de possibilitar uma catarse com sua obra, cineastas tentarão ao máximo aproximar seus filmes da realidade vivida pelo espectador. Isso é facilmente percebido nos romances e dramas, por exemplo. É comum nesses gêneros ver casais heterossexuais a viver a sua afetividade e sexualidade de forma tranquila, pois, de acordo com as normas sociais, a heterossexualidade é a única natural ao ser humano. Pelo menos foi o que prevaleceu até a retirada da homossexualidade da lista internacional de doenças pela Organização Mundial de Saúde (OMS), em 17 de maio de 1990. Contudo, atualmente ela ainda é proibida em muitos países, como Sudão, Arábia Saudita e Irã, onde homossexuais são punidos com morte[1]. Sendo assim, o homossexual raramente se viu representado como "normal" em obras anteriores às produzidas nos anos 1990.

> Em cem anos de cinema a homossexualidade pouco foi retratada. Quando aparecia era para provocar risos, pena ou medo. Eram imagens breves, mas inesquecíveis e deixaram uma herança duradoura. Hollywood, a grande criadora de mitos ensinou o que os heterossexuais deviam pensar dos homossexuais e o que os homossexuais deviam pensar de si mesmos. Ninguém escapou dessa influência (Epstein & Friedman, 1995).

1. Segundo informação obtida em matéria do site G1, disponível em: http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/relacao-homossexual-e-crime-em-73-paises-13-preveem-pena-de-morte.html

Outro fator que também dificultou a presença do homossexual no cinema foi a existência, entre os anos 1930 e 1968, do *Código Hays* (oficialmente denominado *Motion Picture Production Code*). Segundo Nazario (2007, p. 97), de acordo com tal código, "o cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. (...) homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos (...)" O autor afirma ainda:

> Na sociedade moralista que impôs o Código, atores e cineastas homossexuais foram obrigados a adotar os padrões presumidamente heterossexuais do grande público. Nas décadas de 1940 e 1950, raras vezes, como em *Chá e Simpatia* (*Tea and Sympathy*, 1956), de Vincente Minelli, Hollywood ousou fazer de um homossexual o protagonista de um filme, e pôde ir além da compaixão. Temendo, por um lado, a censura e, por outro, o fracasso de bilheteria, os homossexuais de Hollywood adotaram a sexualidade majoritária como padrão estético e moral. (Nazario, 2007, p. 98)

Por todos esses motivos, o homossexual foi por tanto tempo invisibilizado no cinema ou tratado com desrespeito e desprezo, uma forma de reforçar o modo como eles eram vistos pela sociedade. Tal situação só viria a mudar no início dos anos 1990, com a chegada de uma onda de filmes cujos enredos ofereciam destaque positivo a personagens homossexuais e situações vividas por eles no cotidiano. A esse conjunto de filmes que B. Ruby Rich denominou de *New Queer Cinema*.

Em complemento, segundo Michelle Aaron (2004):

> A onda, ou movimento, consistia de hits surpresa do Sundance 1991 e 1992 - *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1991), e *Swoon* (Tom Kalin, 1992) - e muitos outros filmes. A safra maior é geralmente observada por incluir *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1990), *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *RSVP* (Laurie Lynd, 1991), *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *Kush* (Pratibha Parmar, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991) e *The Living End* (Gregg Araki, 1992), bem como o trabalho de cin-

> eastas como Sadie Benning, Cecilia Dougherty, Su Friedrich, John Greyson e Monika Treut. Os filmes, como Rich destacou, tiveram algumas estratégias estéticas ou narrativas em comum, mas o que eles pareciam compartilhar era uma atitude. (Aaron, 2004, p. 3)

A epidemia de AIDS foi um dos impulsionadores ao surgimento desses filmes. O tema foi recorrente em muitas obras que deram início ao "movimento". Em finais dos anos 1980, a doença foi fortemente vinculada aos homossexuais, o que gerou revolta entre a comunidade LGBT, pois estes compreendiam essa ligação como uma maneira que a sociedade encontrou de amaldiçoar as relações homossexuais. Esse fato motivou alguns diretores a produzirem filmes que pudessem ampliar o debate e uma mensagem positiva sobre a questão para festivais e salas de cinema. Ao apresentar essa temática no cinema, os cineastas permitiam aos espectadores reflexão alargada a partir do ponto de vista do homossexual.

Mas, além da epidemia de AIDS, o contexto social e político do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 possibilitou a organização desse "movimento cinematográfico". O advento dos movimentos feministas e LGBT nos anos 1960 e 1970 permitiram uma maior visibilidade às mulheres, gays, lésbicas, negros, travestis, transgêneros e bissexuais, os quais, naquele momento, já haviam conquistado alguns espaços e posições importantes. Harvey Milk, por exemplo, foi o primeiro homem declaradamente gay a assumir um cargo político nos Estados Unidos e a conquistar direitos para essa classe na cidade de São Francisco, nos anos 1970. Tais fatores propiciaram a formação de um público que queria se ver representado no cinema e também o debate sobre a pluralidade de gênero, diversidade sexual, normas sociais e outras questões direta ou indiretamente vinculadas.

Mas, afinal, o que é Cinema *Queer*? *Queer* e LGBT são a mesma coisa? Ao longo do seu artigo, Rich não dá muitos detalhes sobre a diferença entre esses filmes aos quais ela denominou de *Queer* e os filmes gays e lésbicos produzidos nas décadas anteriores. Ela não esclarece se há uma diferença estética ou temática. Ao leitor fica implícito que a intenção da autora era

apenas enfatizar o momento histórico marcado por um vasto número de produções de filmes LGBT em contraposição à escassa produção dos anos anteriores. Sobre isso, Tatiana Araújo (2013, p. 1) afirma que os filmes do *New Queer Cinema* citados por Ruby Rich "têm como principal tema a questão da visibilidade, e de como gays e lésbicas ficaram ausentes por muito tempo enquanto sujeitos das representações cinematográficas, não somente como representados, mas também como produtores". Segundo a autora: "[...] os grupos considerados minorias começaram a produzir suas próprias representações, produzindo um contra-imaginário à heteronormatividade vigente na maioria dos filmes lançados até então" (Araújo, 2013, p. 1).

Essa falta de clareza provocou equívocos quanto aos filmes que deveriam ser enquadrados no provável gênero emergente. Percebe-se uma falta de consenso no circuito cinéfilo e teórico, sendo comum o uso do termo cinema *queer* como sinônimo de filmes LGBT.

Para Barbara Mennel (2013, ps. 9-10), o cinema *queer* vai além da simples descrição de filmes de gays e lésbicas. Eles, por sua vez, fazem parte de um projeto maior para estudar a filmografia LGBT. São uma espécie de arqueologia de uma estética cinematográfica alternativa que se concentra em desejos desviantes, indo além das noções de identidade gay ou lésbica. Significa reivindicar o direito de ser diferente nos relacionamentos sexuais, eróticos e afetivos.

Mas, apesar de Mennel tentar descrever o cinema *queer* para além das questões homossexuais, fazendo relação com outras sexualidades desviantes, a autora se contradiz ao confirmar esse elo quase exclusivo, como se observa no trecho a seguir:

> De um modo geral, o cinema *Queer* afirma contar histórias de gays e lésbicas confrontados com eventos típicos de sua experiência coletiva: juventude solitária e amores desapontados, evasão sexual e revelação de sua homossexualidade, dificuldades e tribulações de comunidades gays

> e lésbicas. Ao descrever desejos desprezados e suscitar uma comunhão emocional do público, o cinema *Queer* é de essência política. (Mennel, 2013, p. 11)[2]

Então, Cinema *Queer* e Cinema LGBT são a mesma coisa? Não necessariamente. Concorda-se que eles se referem aos filmes com essência política, porém compreende-se o vínculo apenas às sexualidades desviantes como superficial. Tatiana Araújo (2014) afirma que filmes com sujeitos e relacionamentos LGBT não garantem uma subversão por si só, podendo filmes com características normativas ter elementos *Queer* em sua narrativa.

Para compreender o ponto de vista de Tatiana Araújo (2014), com o qual este estudo está de acordo, é necessário apontar o uso do termo *Queer* nos países anglófonos e o porquê de sua apropriação pela Teoria *Queer*.

O termo *Queer*: reflexões

Nos países anglófonos, *Queer* é um termo pejorativo, usado para ofender principalmente homossexuais. Guacira Louro (2006) diz que o vocábulo serve para acomodar todos os desviantes da sexualidade 'normal': lésbicas, gays, travestis, bissexuais, transgêneros, *drag-queens*. Uma expressão que reúne o conjunto dos excluídos da posição sexual dominante, a heterossexualidade. A autora acrescenta ainda que a expressão se constituiu num enunciado performativo que fez e que faz existir aqueles e aquelas a quem nomeia. No Brasil e em Portugal, apesar de não haver uma tradução literal, pode-se dizer que bicha, veado, sapatão e paneleiro, seriam equivalentes. Partindo daí, pode-se conjecturar o porque do uso de *Queer* como sinônimo de LGBT, pois ele o é.

Entretanto, pode-se ir além e fazer uma leitura mais alargada do termo ao refletir o que significa ir contra a norma heterossexual. O que seria essa

2. Tradução livre do autor a partir do original em francês: "D'une maniéré générale, le cinéma queer prétend raconter des histoires de gays et de lesbiennes confrontés à des événements typiques de leur expérience collective: jeunesse solitaire et amours déçus, évil sexuel et révélation de leur homosexualité, épreuves et tribulations des communautés gay et lesbienne. En décrivant des désirs réprouvés et en suscitant une communion affective de la part du public, le cinéma queer est d'essence politique" (Mennel, 2013, p. 11).

heteronormatividade? Começa-se, então, por pensar que ser heterossexual não é apenas manter relações sexuais com quem tem uma genitália diferente da sua própria. Ser hetero denota se enquadrar aos padrões estabelecidos para o masculino e feminino. E pensando em masculino e feminino já ultrapassamos a fronteira da sexualidade e entramos no campo dos gêneros. O ser humano desde muito tempo definiu apenas dois gêneros, de acordo com os órgãos genitais: masculino e feminino. A partir disso e tendo em conta a heterossexualidade como a única natural e aceita, criaram-se normas, designadas pelos acadêmicos de heteronormatividade.

Portanto, ir contra a heteronormatividade trata-se também de não se encaixar nas normas de gênero, desrespeitar padrões estabelecidos para o binarismo masculino e feminino.

Um heterossexual pode ir contra a heteronormatividade? Sim, a partir do momento em que ele começa a desconstruir as normas para o gênero em que está inserido. Alguns estudiosos falam, por exemplo, em masculinidade hegemônica para se referir aos homens que estão totalmente inseridos no padrão heteronormativo masculino: gostar de futebol, não depilar o corpo, ocupar profissões masculinas em oposição a profissões tidas como femininas (costureira, cabeleireira, designer de moda, estilista). Atualmente, há homens que, apesar de serem heterossexuais, estão desconstruindo esses padrões e ocupam cargos antes dominados pelas mulheres, preocupam-se com a estética corporal, entre outras. Outros, além de serem homossexuais, identificam-se totalmente com o universo feminino e vestem-se com trajes femininos, maquiam-se e comportam-se "como mulheres".

Portanto:

> *Queer* passou a ser, então, mais do que o qualificativo genérico para gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros de todas as colorações. A expressão ganhou força política e teórica e passou a designar um jeito transgressivo de estar no mundo e de pensar o mundo. Mais do que uma nova

> posição de sujeito, *queer* sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar entre. Sugere fratura na episteme dominante. (Louro, 2009, p. 135)

Pode-se compreender o *Queer* como tudo que foge ao padrão estabelecido. Seria um ato político de libertação. Ser *Queer* é ter a liberdade de ser como quiser, não se engessar pelos padrões de gênero que a sociedade designa como ideal; é desrespeitar para mostrar que tudo pode ser de outro modo. Portanto, ser *Queer* é não permitir o estabelecimento de novas regras que privem a liberdade do ser humano no seu comportamento.

No início dos anos 1990 surgia a Teoria *Queer*, tendo o livro *Problemas de Gênero* (2017), da teórica pós-estruturalista Judith Butler, como obra de estreia. Segundo Larissa Pelúcio (2014), "a escolha da palavra '*Queer*' para denominar uma teoria tratou-se de uma escolha política. Quer dizer, a ideia era transformar a injúria, as identidades ofensivas atribuídas pelos outros em um termo de luta e combate". A autora ainda clarifica:

> O *queer*, como pensamento crítico, se propõe justamente a desafiar as identidades, não por niilismo, e sim a fim de promover uma profunda revisão teórica e política. Questionando não os sujeitos que "encarnam" identidades, mas a ordem social e cultural que as constitui como aceitáveis e normais ou abjetas e patológicas. (Pelucio, 2014, p. 33)

Partindo dessas reflexões, pode-se pensar que a correlação entre *Queer* e LGBT é restritiva, uma vez que *Queer* faz referência a um campo muito maior de reflexão. Sendo assim, compreende-se que falar de Cinema *Queer* deve ser muito mais do que fazer referência às sexualidades não normativas. Mesmo os filmes cujos enredos contam histórias de heterossexuais podem desconstruir a heteronormatividade e, portanto, se inserir nesse provável gênero emergente.

Com efeito, propõe-se a seguir uma análise do filme *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, a fim de elucidar o nosso ponto de vista e mostrar que a obra é pertencente ao Cinema *Queer* mesmo não sendo um filme LGBT.

Boi Neon: Um filme *Queer*?

Boi Neon (2015) narra a história de Iremar (Juliano Cazarré), um vaqueiro que viaja a região nordeste brasileira a trabalhar em rodeios, mas que se interessa por moda. Seu grande sonho é se tornar estilista e trabalhar na indústria têxtil. No filme acompanha-se seu trabalho com o gado, sua paixão pela costura e a vida humilde no nordeste brasileiro, especificamente no agreste pernambucano. O espectador também é apresentado à Galega (Maeve Jinkings), colega de trabalho de Iremar, responsável por conduzir o caminhão que os leva aos rodeios. O filme tem uma narrativa simples, mas possibilita debates enriquecedores em torno das questões de gênero. Aqui analisaremos algumas cenas do filme em que a heteronormatividade é desconstruída pelos personagens.

Quando se fala em desconstrução da heteronormatividade em uma obra cinematográfica é fácil imaginar que apenas filmes LGBT apresentam elementos desconstrutivos uma vez que trazem personagens com sexualidade não normativa. Entretanto, Richard Miskolci (2009, ps. 156-157) esclarece que a heteronormatividade é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais que regulamenta e controla até mesmo aqueles que se relacionam com pessoas do sexo oposto. As normas sociais de gênero foram criadas a partir do pressuposto de que todos são naturalmente heterossexuais. Partindo desse princípio criou-se o sistema sexo/gênero, em que o gênero é definido a partir do sexo biológico.

David Córdoba (2005) denomina o sistema sexo/gênero como sendo o processo ou mecanismo pelo qual machos e fêmeas da espécie humana são transformados em homens e mulheres socialmente adaptados às divisões de papéis que a sociedade estabelece entre eles e que varia entre as diferentes sociedades.

Nas mais variedades comunidades prevalece o binarismo masculino e feminino de gênero. Não há outro ou outros gêneros possíveis. Para cada um deles, a sociedade criou normas rígidas que determinam como cada gênero deve se comportar, vestir e que funções desempenhar, por exemplo.

Somos ensinados desde cedo que homens são mais fortes que as mulheres, que crianças do gênero masculino devem brincar com carrinho e do gênero feminino com boneca, homens usam calça e mulheres saia ou vestido, homens são peludos e mulheres se depilam, homens não devem pintar as unhas, mas mulheres sim. Até mesmo profissões e atividades do dia a dia são determinadas de acordo com o gênero. Às mulheres cabem as tarefas domésticas, enquanto um homem tem sua masculinidade e heterossexualidade posta a prova caso cozinhe ou faça bordados, por exemplo.

Em *Boi Neon*, o filme se desenrola na Região Nordeste brasileira. Para fazer uma análise *Queer* dessa obra é necessário ter em conta as normas de gênero dessa região. De modo geral, pode-se afirmar que nesta zona o machismo é dominante e a mulher ocupa lugar subalterno. No nordeste brasileiro, principalmente nas cidades do interior, os estereótipos de masculino e feminino prevalecem. Homens são dominadores, os chefes da casa e responsáveis pelo sustento da família, enquanto à mulher cabe o papel de cuidar dos filhos e executar as tarefas domésticas.

Através dos personagens Iremar e Galega, vê-se uma série de desconstruções das normas binárias de gênero. Apesar dos personagens serem identificados biologicamente como homem e mulher e serem heterossexuais, ambos não se enquadram totalmente nos padrões estabelecidos socialmente para masculino e feminino daquela região.

A Teoria *Queer* discute a "formação" da categoria gênero. Ela questiona o binarismo masculino e feminino imposto socialmente. Segundo ela, pertencer ao gênero masculino não implica estar em um corpo de homem, assim como ter um corpo de mulher não implica pertencer ao gênero feminino. Segundo Judith Butler (2017):

> Assumir um sistema binário de gêneros preserva implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo em que gênero espelha o sexo ou é por ele restringido. Quando o estatuto construído do género é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio género torna-se um artifício oscilante, com a consequência de que homem e

> masculino podem significar um corpo feminino com a mesma facilidade que podem significar um corpo masculino, e mulher e feminino um corpo masculino com a mesma facilidade que um corpo feminino. (Butler, 2017, p. 62)

Ao longo dos anos, principalmente após o surgimento do feminismo, muitas dessas normas perderam força, principalmente para as mulheres. Elas aos poucos foram conquistando espaços até então tidos como masculinos. Ou seja, a luta das mulheres por direitos iguais aos dos homens ajudou a provar o quanto essas normas são construções sociais e que podem ser alteradas. Porém, ainda há preconceito ao se desempenhar funções socialmente destinadas ao gênero oposto. Isso é mostrado em uma cena do filme *Boi Neon* em que um colega de Iremar afirma de forma pejorativa que ele "parece uma mulher costurando". O fato de Iremar se interessar por costura, uma atividade estabelecida para ser desempenhada por mulheres, motiva seu colega a questionar a masculinidade dele. Não só a masculinidade, como a própria heterossexualidade. Esta cena é uma representação do quanto a sociedade, apesar das mudanças, ainda é guiada por essas normas. O colega de Iremar representa a parte da sociedade ainda presa aos padrões normativos e que não aceita mudanças.

Iremar sonha em ser estilista e poder desenhar vestidos para mulheres. Ele também lava sua roupa e tem preocupações com sua aparência, gosta de perfumes. Galega é quem dirige o caminhão, não parece muito preocupada em cuidar do cabelo e, diferente de Iremar, não faz questão de andar perfumada e não conhece marcas de perfume como ele. Ela também cuida da mecânica do caminhão que os leva aos rodeios. Os dois estão claramente desconstruindo a heteronormatividade. Galega é quem deveria lavar as roupas de Iremar, ter o sonho de ser estilista e entender de perfumaria, enquanto Iremar conduzia o caminhão e cuidava da mecânica deste.

Junior é outro personagem que também desconstrói padrões. Biologicamente homem, deveria manter os cabelos curtos e não ser demasiado vaidoso.

Entretanto ele tem os cabelos compridos e preocupa-se em mantê-los lisos e bem tratados.

Iremar, Junior e Galega, biologicamente homens e mulher, respectivamente, deveriam representar, cada um, somente aspectos de masculinidade e feminilidade conforme impostos socialmente. Mas, ao contrário disso, eles apresentam corpos masculinos que se identificam com alguns elementos do universo feminino e corpo feminino se identificando com o masculino.

Para finalizar...

É comum a associação entre Cinema *Queer* com temáticas LGBT. Logo, ao se fazer, neste momento, uma pesquisa rápida na internet sobre Cinema *Queer,* a lista fornecida será de filmes com personagens gays, lésbicas e trans. Mas, a partir da leitura de alguns artigos dos Estudos *Queer*, compreende-se que a percepção de Cinema *Queer* deveria ser mais alargada. Richard Miskolci (2012), por exemplo, afirma que:

> Gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade. [...] Nesse sentido, quer sejam heterossexuais ou homossexuais, todos podem ser normalizados e preconceituosos com o outro, aquele que vive, se comporta ou pensa diferentemente. Muitos homossexuais também normalizados ajudam na estigmatização e na percepção negativa daqueles que não cabem na heteronormatividade (Miskolci, 2012, p. 15)

Portanto, partindo da fala de Miskolci, é provável que alguns filmes LGBT possam reforçar a ordem heterossexual apesar de se tratar de obras com personagens de sexualidade não normativa. Então, por que considerar todos os filmes LGBT como *Queer* sem antes analisá-los e identificar se fazem essa desconstrução heteronormativa? Apresentar personagens homossexuais ou trans não garante uma subversão da heteronormatividade.

Constata-se, também, que alguns filmes com personagens heterossexuais podem promover essa desconstrução da heteronormatividade. É o caso de *Boi Neon*. A obra traz personagens que representam as mudanças que vêm

acontecendo atualmente em relação às normas sociais de gênero. É cada vez mais comum encontrar, no dia a dia, homens e mulheres que, mesmo sendo heterossexuais, fogem aos padrões em alguns aspectos. Ou seja, pode-se falar em *heterossexuais queer*. Iremar, Galega e Junior representam essas pessoas.

O que se tentou foi trazer uma reflexão sobre o conceito de Cinema *Queer* por considerar que este vem sendo tratado de forma limitada. A partir de pressupostos da Teoria *Queer*, infere-se que há uma possibilidade muito maior de obras pertencentes a esse gênero.

Ao pesquisar a participação de *Boi Neon* em festivais de cinema, vê-se que o filme não foi exibido em nenhum festival de cinema *Queer*. Isso porque a compreensão desses festivais é de filmes LGBT. Provavelmente, o próprio Gabriel Mascaro não o entende como filme *Queer*. Vale lembrar que muitos desses certames eram antes denominados festivais de Cinema *Gay* e Lésbico, como por exemplo o *Queer* Lisboa. Ou seja, o que esses festivais fizeram foi mudar a nomenclatura, porém continuando a significar o mesmo de antes. É importante que os produtores desses festivais tenham uma compreensão mais alargada do Cinema *Queer* para que filmes como *Boi Neon* possam ser inseridos e permitir um debate mais expandido sobre a temática da heteronormatividade.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Tatiana, *Punk Rock Não É Só Pro Seu Namorado: Uma Leitura Queer Sobre O Filme All Over Me*, Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129063

BUTLER, Judith, *Problemas de Gênero*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017

CORDOBA, David, "Teoria Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad", em: D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte, *Teoria Queer: Politicas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Barcelona, Egales, 2005

LOURO, Guacira Lopes, *O Estranhamento Queer*, Congresso Internacional Fazendo Gênero 7, Gênero e Preconceitos, Florianópolis, 28/30 de agosto de 2006, Universidade Federal de Santa Catarina, ISBN 86-501-58-1

LOURO, Guacira Lopes, "Foucault E Os Estudos Queer", em A. V. Neto & M. Rago (org.), "Para uma vida não-fascista", Belo Horizonte, Brasil, Autêntica. 2009

MENNEL, Barbara, *Le Cinéma Queer*, Paris, L'Arche, 2013

NAZARIO, Luiz, "O Outro Cinema", em: *Revista Aletria*, Brasil, Minas Gerais, ps. 94 – 109, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408

PELUCIO, Larissa, "Breve Historia Afetiva De Uma Teoria Deslocada", em: *Revista Florestan*, Brasil, São Carlos, ps. 26 – 45, 2014

RICH, B. Ruby, "New Queer Cinema". Em L. Murari & M. Nagime, *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política* (ps. 20 - 31), São Paulo, Brasil, Caixa Cultural, 2015

Filmografia

MASCARO, Gabriel, *Boi Neon*, 2015

EPSTEIN, Rob & FRIEDMAN, Jeffrey, *The Celluloid Closet*, 1995

WYLER, William, *Ben-Hur*, 1959

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
COMPETE
QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL
PORTUGAL 2007.2013
UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional
UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
LABCOM.IFP
COMUNICAÇÃO, FILOSOFIA E HUMANIDADES
UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Sinopse