

O FILME QUE FILOSOFA

JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLECCÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>O filme que filosofa</i>
Autor	João Maria Mendes
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Outubro 2013
ISBN	978-972-9370-16-8

Sinopse

Na sequência de *Que coisa é o filme*, também publicado nesta colecção, abordamos aqui as relações entre filosofia e cinema, uma área de estudos que, sobretudo a partir de *Cinéma 1* e *Cinéma 2* de Gilles Deleuze e da vasta reflexão de Stanley Cavell, se autonomizou no âmbito dos *Film Studies* e das Teorias do Cinema. O presente texto constitui uma introdução às questões e problemas suscitados por uma *filosofia* ou por uma *cine-filosofia*, esboçando primeiras hipóteses de trabalho sobre o que possa ser um “filme que filosofa”.

Palavras-chave

Philosophy and Film, Filmosofia, Cine-filosofia, Filme-ensaio, Imagens pensantes

ÍNDICE

Da collage à bricolage digital	pág. 5
O filme que filosofa	pág. 10
Rancière e as imagens pensantes.....	pág. 16
“Jaaime!”	pág. 25
Do Mediterrâneo ao Danúbio.....	pág. 28
Um cinema de ideias.....	pág. 31
Espelhamentos e adaptações.....	pág. 34
Argumentários e seus <i>explananda</i>	pág. 36
Perceptos, conceitos, funções	pág. 37
A leitura de José Gil.....	pág. 40
Cavell e a filosofia no quotidiano	pág. 43
Um intenso desejo minoritário	pág. 48
Notas e Bibliografia citada.....	pág. 51

Da *collage* à *bricolage* digital

O futuro do cinematógrafo pertence a uma raça nova de jovens solitários que filmarão gastando nos filmes até ao seu último cêntimo e sem concessões às rotinas materiais do ofício.

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975

Antes de abordarmos o tema deste escrito, a relação entre filosofia e cinema, apenas duas palavras introdutórias sobre o momento tecnológico que o cinema e os seus filmes atravessam, com o objectivo de enquadrar essa reflexão:

Nos últimos 20 anos, o cinema emigrou maciçamente para as tecnologias digitais, que abriram uma era de infinitas manipulações da imagem e do som. Essas manipulações já existiam no *grading* da cor e nas misturas do som. O que é novo é a inimaginável aceleração da mudança e, no seu seio, a oferta de um número cada vez maior e mais mutante de ferramentas articuladas com os *softwares* de pós-produção, bem como a crescente amplitude das transfigurações que propiciam: mudar um filme a cores para preto e branco passou a estar à distância de um “clique”. Curioso é que os novos instrumentos de correcção da cor tanto podem afastá-la como reaproximá-la do “real”: um realizador pode usá-los para que um neveiro azulado que efectivamente viu e quis filmar, mas que se tornou róseo na imagem, regresse ao azulado perdido. A reversibilidade da escolha está disponível e é total.

Neste novo *élan* do falso e do artifício, o *look* e o *mood* de um filme (o seu perfil plástico ou figural e o seu tom ou atmosfera perceptiva), as suas formas, podem, assim, ser radicalmente metamorfoseados na pós-produção pela experimentação criativa de coloristas e misturadores. O *workflow* entre dispositivos de captação e a pós-produção, com a sua gigantesca panóplia de *presets* (conjuntos de cores pré-definidas) e de *LUT* (*Look up Tables*, tabelas de valores cromáticos para imagens em processamento), volta a pôr em questão a relação do cinema com o “real” e a sua definição como arte sobretudo indexical: para além de índices bazinianos, as imagens do cinema voltam a ser cada vez mais ícones e símbolos peirceanos. Herdeiros directos da *collage* de há cem anos, muitos filmes de hoje resultam em grande parte da nova *bricolage* digital.

O novo ambiente digital convida ao relançamento da reflexão sobre a *collage* e a *bricolage* e não se limita ao universo cinematográfico. Em 2010, no colóquio

Summa Summarum, Naum Kleiman, director do Museu do Cinema de Moscovo, fez uma conferência sobre «A colagem cinematográfica» ilustrada por filmes de Man Ray e Dziga Vertov, reflectindo sobre a intencionalidade artística que a comanda, as suas técnicas e a dramaticidade visual que procura produzir. Para Kleiman, a colagem cinematográfica voltou a ser a estratégia seminal da cultura visual contemporânea. O colóquio incluía comunicações sobre a colagem na literatura, na música, nas artes plásticas e visuais, e o seu texto de apresentação abria-se ao diálogo interartes:

“[Este] projecto (...) refere-se ao pensamento artístico contemporâneo como colagem onde cultura visual, literatura, música, cinema, videoarte, filosofia e estética da engenharia genética partilham o mesmo espaço. A técnica da colagem vem do início do séc. XX como mistura de diversos materiais, mas na cultura contemporânea regressa não só como técnica mas também como utensílio de pensamento e como metodologia. Esta modalidade do pensamento artístico interliga materiais e géneros e está a tornar-se numa estratégia que inclui o próprio corpo humano como colagem singular que inclui elementos de segunda natureza, subsumindo-o num todo que é uma *bricolage*, como referiu Claude Lévi-Strauss.”

No cinema, a maciça oferta de *presets* e de instrumentos criativos articulados com *softwares* de pós-produção transformou o *grading* e a antiga correcção de cor numa ferramenta de transfiguração dos filmes. Mas se a ferramenta é nova, a ideia que ela serve não o é: o *chiaroscuro* de La Tour, de Caravaggio ou da *Natividade à noite* de Geertgen tot Sint Jans, os dourados evanescentes de Turner, o brilho anti-natural das telas *fauves* de Matisse, a saturação de cores quentes no expressionismo do último Van Gogh ou a luz mate e multifocal das telas de Edward Hopper foram *presets* imagéticos e cromáticos para sucessivas gerações de pintores, fotógrafos e cineastas. E a Academia de Colbert reconhecia o *morceau de réception* de um candidato que fosse capaz de emular a pintura de um mestre de referência: Rafael, Rubens, mais tarde Poussin. A sua doutrina, exposta no *De ars grafica* de Du Fresnoy (1668), estabelecia os preceitos e os *presets* da “boa” pintura.

Em poucos anos, o cinema da película tornou-se na *ἀρχή* (*arché*: o começo, no sentido genealógico ou arqueológico) do universo cinemático actual. Nas equipas profissionais que fazem filmes, novas competências representadas por *DIT* (*Digital Imaging Technicians*) e por *Data Managers* (que processam as *metadata* dos filmes e organizam no *plateau* as *rushes* diárias) disputam parte da responsabilidade tradicional da direcção de fotografia. Todas as tarefas criativas se reciclaram, mergulhando mais fundo nas competências tecnológicas, sob pena de se verem ultrapassadas por técnicos capazes de resolver os problemas de *workflow* suscitados pelas sucessivas gerações de novos equipamentos. As tarefas criativas deixaram de ser sobretudo intuitivas e o trabalho de

cada um dos envolvidos na equipa de um filme passou a ser mais polivalente.

No tempo da película, a maioria das decisões sobre o que iria ser o *look* e o *mood* do filme eram tomadas no *plateau*. Hoje, dada a importância crescente da manipulação de imagens e sons na pós-produção, as decisões em *plateau* têm cada vez menos relevância — a maior parte dessas decisões foi tomada antes, na preparação e na pré-produção, e sobretudo ficará para depois, para a *motion graphics* computadorizada, onde se corrige a luz e a cor e onde todos os enquadramentos podem ser alterados. O cinema, do *main stream* ao independente e ao *artie*, do mais rico ao mais pobre, tende a ser cada vez mais pré-produzido e pós-produzido.

Ao mesmo tempo que passou a ser mais remoto o parentesco entre a imagem fixada na antiga película e a sua correspondente captada pelo sensor de uma câmara digital, no Japão experimenta-se televisão em 8k e nos EUA testa-se a projecção *laser* de materiais cinemáticos. E qualquer *software* minimamente sofisticado permite a um adolescente suficientemente info-incluído ou a um jovem cinéfilo exportar directamente os seus filmes para o *Vimeo*, para *iPads*, *smartphones* ou para a *Apple TV*: a distribuição e exibição tradicionais entraram em fim de ciclo; vão manter-se, mas começaram a ser substituídas por novas plataformas electrónicas que geram novos nichos de cinefilia e novos mercados.

Em 2013, as escolas europeias de cinema reuniram-se em Paris para concertarem posições face ao novo *workflow* digital: em causa estavam sobretudo a redefinição do que continuamos a chamar o acto de filmar, os momentos em que se tomam decisões sobre os filmes, o *ratio* entre o material filmado e o efectivamente usado num filme (esse *ratio* disparou para valores nunca antes vistos com a digitalização e o desaparecimento da película: se antes era habitualmente 1/4, hoje é facilmente 1/50 ou não tem limite) e a nova importância da manipulação de imagens e de sons pela pós-produção digital. Todas as escolas concordaram que é necessário integrar muito mais o ensino do *grading* e das novas manipulações nos seus *curricula* e planos de estudos.

A digitalização “democratizou” o cinema, tornando-o mais fazível por um muito maior número de interessados. Aconteceu com o cinema o que já sucedera com a música: a acessibilidade da tecnologia tornou-o mais *pop*, ficando os equipamentos e dispositivos topo de gama, dados os seus preços proibitivos, reservados às grandes produções e ao *Main Stream*. Ricos ou pobres, os cineastas passaram a desconfiar de *softwares* cinemáticos que tenham dono (e que por isso podem ser descontinuados em qualquer instante) e a confiar em *open source softwares*, cujo risco de descontinuação é infinitamente menor. O acelerar da inovação dos equipamentos e aparelhos (e da sua concomitante

obsolescência) tornou o contexto do desenvolvimento de projectos cinematográficos muito mais volátil e fez implodir os padrões de procedimentos a que a produção obedeceu durante décadas.

Apesar do salto generalizado para o digital, porém, a mudança de geração tecnológica que vivemos não teve nem terá no cinema e nos seus filmes um impacto tão dramático como o salto do mudo para o sonoro: sabe-se como os anos 30 do século XX foram mortais para muitos dos que se tinham tornado profissionais de cinema na sua primeira época e conhece-se a intensidade do debate de então em torno dessa primeira morte e primeira ressurreição do cinema. Hoje, o fim da película e a digitalização dos procedimentos são vividos como uma transição muito mais *soft*, fluida e tolerada.

No entanto, o virtual desaparecimento da película e as sucessivas evoluções do digital e da pós-produção computadorizada fazem com que não estejamos, hoje, nas melhores condições para dizer o que serão amanhã o cinema e os seus filmes, importados por *download* e vistos em *iPads* ou *smartphones* e armazenados na *iCloud* em vez de em estantes. Os *blockbusters*, esses serão cada vez mais animados e imersivos e tornar-se-ão parte de uma rede de conteúdos com eles relacionados e disponíveis na *net*, como aconteceu com *Star Wars* e *Avatar*. Perante a vertiginosa mudança dos seus suportes, modos de produção, conteúdos e formas de distribuição e exibição, provavelmente continuaremos a perguntar, como Bazin, que coisas são o cinema e os seus filmes, redefinindo-os face às mutações substantivas que os reconfiguram, quer como dispositivos técnicos, quer como “alucinações verdadeiras” que medusam a cinefilia e de que a estética continuará a ocupar-se.

É neste contexto tecnológico mutante e sujeito a uma aceleração contínua que a presente reflexão se vem inscrever. Mas um tal contexto não esgota o que está em causa na discussão sobre o cinema de hoje e de amanhã. Há, neste contexto e apesar dele, questões que dizem respeito aos filmes que nos interessa fazer e ver e que subsistem para além das transformações do *apparatus*: hoje como ontem, a história por escrever das cinefilias conhece bem filósofos-poetas que querem ser cineastas mas raramente o são e cineastas-poetas que querem ser filósofos e que por vezes o são: asteróides que na sua errância orbitam temporariamente outros corpos dotados de um campo magnético incontornável. O autor destas linhas está algures entre eles, numa terra de ninguém que é o *locus* de onde é possível observar estas figuras e pensar sobre o desejo a que dão corpo e que consigo transportam.

Há filmes que iluminam a nossa experiência do mundo e por isso se tornam, como certos livros, certa pintura e certa música que preferimos, companhei-

ros para a vida: tornam-se parte do nosso modo de *ver*, da nossa *Weltanschauung* e são a nossa *consolatio*. Há outros, irrelevantes, a que somos indiferentes e que esquecemos mal os vimos. E entre uns e outros há a infundável multidão dos restantes, com que temos uma relação distraída e episódica, porque nos tocam apenas parcialmente e só inscrevemos no nosso vivido um ou outro traço do que mostram. De facto, as questões assim colocadas não dizem apenas respeito ao cinema e aos seus filmes: também do universo da literatura, das artes de cena e das artes plásticas conhecemos a desproporção entre a quantidade e a qualidade do que é produzido.

O texto que aqui se edita é sobretudo devedor dos filmes da primeira espécie e referem-se às relações que eles mantêm com o pensamento e as outras artes. Como diz, com acentuada humildade, o colectivo da *Traffic*, logo no cartão de visita que apresenta a revista:

“Vivemos um momento em que, cada vez mais, falamos de imagens. Tanto modernas (‘novas imagens’, imagens de síntese) como arcaicas (mitológicas, religiosas, picturais). E entre essas imagens há as do cinema. As imagens do cinema são muito preciosas porque constituem, para duas ou três gerações de todo o mundo, um verdadeiro arquivo de recordações, um tesouro de emoções armazenadas e também uma fábrica de questões. Chegou o tempo de usar o cinema para questionar as outras imagens — e vice versa”.

O filme que filosofa

“Esta coisa tão simples, a de dizer que os primeiros grandes autores de cinema foram ao mesmo tempo grandes pensadores, é uma coisa em que pouca gente hoje acredita (...), que nos parece ingénua. Eis uma arte que de início manteve uma relação directa com o pensamento, e sobre essa relação quase não existe hoje bibliografia. (...) Esses pioneiros diziam que o cinema ia renovar o pensamento, ia renovar a imagem do pensamento (...). A convicção dos pioneiros do cinema de que trabalhavam numa nova língua universal foi destruída muito depois pela semiologia baseada na linguística, sobretudo a de Christian Metz, que considerou essa convicção *naïve* e mal apoiada”.

Gilles Deleuze, *L'image-pensée*, Séance 1, 1984, in
<<http://www.youtube.com/watch?v=sqDOKlfYe7w>>

A nova atenção hoje dada às relações entre cinema e filosofia, que ganha relevância a par da reflexão sobre o metacinema e os metafilmes, merece, dada a sua especificidade, particular ponderação. Pode o cinema ser filosofia, pode um filme ser filósofo? O filme-ensaio que inclui discurso filosófico ou se dedica a enunciações argumentadas sobre o sentido da vida e do mundo filosofa? Há imagens filosóficas? Questões como estas pedem respostas desde os dois livros de Deleuze sobre o cinema e desde que, meia dúzia de anos depois, ele e Guattari voltaram a co-assinar, desta vez em *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), páginas wagnerianas sobre a relação entre a filosofia e as artes, e de ambas com a ciência. Mas há também os livros de Stanley Cavell, *The World Viewed* (1971), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981), *Themes out of School* (1984), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996) e o mais recente *Cities of Words* (2005), que estabelecem uma relação directa entre os problemas filosóficos e a sua tradução, via filmes, em vida quotidiana — na *imago*, dramaturgia e melodramas da vida quotidiana. E o *On Film* (2002) de Stephen Mulhall, onde o autor defende que os filmes, pelo menos alguns filmes, podem apresentar e discutir filosoficamente questões e problemas filosóficos.

Embora seja apetecível fazê-lo, não creio que seja *literalmente* na obra editada de Deleuze que uma *cine-filosofia* ou uma *filmosofia* se possa fundar (outras fontes serão eventualmente entrevistas por ele dadas, cursos e conferências gravadas, coisas ditas em contextos de comunicação oral das suas convicções). É verda-

de que, no seu segundo livro sobre o cinema, ele escreveu páginas cruciais sobre a relação entre “imagem e pensamento” (203-245) e sobre “cinema, cérebro e pensamento” (246-291), onde aproximou vertiginosamente a geração de imagens e sons cinematográficos da expressão de ideias (designadamente salientando a importância que “filmar a palavra” adquiriu em autores modernos e contemporâneos), ou da criação de *perceptos* (v. adiante: «perceptos, conceitos e funções») pré-conceptuais. Mas, como ele diz a fechar esse livro — e não é decerto um acaso que o tenha fechado assim — se cineastas falaram sobre o que faziam ou fazem e assim se tornaram, para além de cineastas, em filósofos ou teóricos do cinema, as relações entre filosofia e cinema mantêm-se relações entre duas práticas distintas, mesmo se é apropriado questioná-las sobre o que são e o que fazem:

“...Há sempre uma hora (...) a que já não é preciso perguntar ‘o que é o cinema’, mas sim ‘O que é a filosofia’. O cinema (...) é uma prática das imagens e dos signos, de que a filosofia deve fazer a teoria na sua qualidade de prática conceptual. Porque nenhuma determinação técnica nem aplicada (psicanálise, linguística) é suficiente para constituir os conceitos do cinema” (*Cinéma 2, L’image-temps*, p. 366).

Como dissémos noutro lugar (cf. «Que coisa é o filme»), a um passo de gerar o que poderia tornar-se numa *cine-filosofia* ou numa *filmosofia* Deleuze parece ter redesenhado o seu projecto, antes propondo o cinema como um novo meio para abordar o ser e o pensamento. Mais próximo de Deleuze que de Cavell, Montebello (1998) propõe a este respeito uma formulação relevante: escreve ele que o cinema não “faz” filosofia, mas diz respeito à própria essência e ao devir da filosofia ocidental, com que sistematicamente se cruza ao ocupar-se do “idealismo dos afectos, do naturalismo das pulsões, do surrealismo da visão, das relações entre tempo e movimento ou entre o tempo e o intemporal”.

Uma área de reflexão menos problemática e mais ampla é das relações entre cinema e pensamento, na esteira de Deleuze. Em 2002, um ciclo de filmes subordinado à questão “pode o pensamento ser filmado?” propiciou na Culturgest, em Lisboa, o visionamento e a discussão de filmes como *Philosophie et vérité*, com Jean Hippolite, Michel Foucault, Alain Badiou, Paul Ricœur, Georges Canguilhem, de Jean Fléchet (1965), *René(e)s*, de J.-L. Godard (1976), *Le mythe d’Antigone*, com Georges Steiner e Pierre-André Boutang, de Guy Sélégman (1987), *Hanna Arendt*, de Jean-Claude Lubtchansky (1995), ou *D’ailleurs, Derrida*, de Safaa Fathy (1999). O que estes filmes têm em comum é que se situam entre a entrevista individual ou colectiva, a filmagem da discussão de ideias, a *mise en scène* documental ou metafórica de ideias-chaves expostas e o retrato biográfico-intelectual. Trata-se, em todos os casos, de “filmar a

palavra”, dando importância central às enunciações dos convidados ou dos evocados, mas num registo filmicamente construído e objecto de montagem, não comparável à mera gravação audiovisual de cursos ou conferências, muitas vezes feita por uma câmara fixa no auditório onde decorre o acontecimento. Entre o *retrato*, a *aula* e o *documentário*, filmes como estes tornam-se automaticamente *documenta* arquiváveis numa *memorabilia* para-universitária destinada a públicos de nicho informados e intelectualmente envolvidos. Mas, como veremos, esta vertente do trabalho cinematográfico não é senão uma parte secundária dos projectos por via dos quais a *cine-filosofia* ou *filmosofia* gostaria de se ver reconhecida.

No *Abécédaire de Gilles Deleuze* (oito horas de entrevistas feitas por Claire Parinet e filmadas para a televisão por Pierre-André Boutang, 1988-1989), a câmara move-se para seguir os movimentos da cabeça do filósofo, por vezes faz um *zoom* sobre o seu rosto enquanto ele pensa, hesita, responde. Na montagem são respeitadas essas hesitações, a oralidade que por vezes o leva a não concluir uma frase, os seus silêncios reflexivos. É cinema, mas um cinema assente na palavra, no som: é fácil desprezar a imagem para nos concentrarmos no que o entrevistado diz. No *Wittgenstein* de Dereck Jarman (1993), retrato semi-biográfico semi-intelectual, o filósofo é representado por actores (Clancy Chassey é Wittgenstein jovem, Karl Johnson Wittgenstein adulto) com base no script de Terry Eagleton: aqui, estamos diante de um retrato reconstruído, produzido por um cinema que aposta na teatralização e que não anda longe do *docudrama*: as ideias e parte da vida do filósofo são dramatizadas num exercício de *theatrum philosophicum*. No *Histoire(s) du Cinéma* de Godard, é o próprio cinema e os rostos da sua inscrição histórica que são questionados: o filme avança e recua, ouvimos os sons e por vezes vemos a imagem do dispositivo que o gera, o écran vai frequentemente a negro em silêncio para que o espectador interiorize ou reflecta sobre o que acabou de ver e/ou ouvir. Aqui, o cinema desempenha de facto o papel de “ecrã da mente”, porque o filme dá a ver a complexa mecânica da sua construção/desconstrução. O *Abécédaire* faz parte dos *documenta* que citámos, *Wittgenstein* é uma biografia ficcionalizada como as que se fazem sobre pintores ou músicos, *Histoire(s)*... é um filme “que pensa” e que formula um grande número de declarações — as de Godard — sobre o próprio cinema e o modo como este esteve e está no mundo. Trata-se de três tipos de “filmes que filosofam”?

Vejam os sobre que pano de fundo evoluem hoje *cine-filosofia* e *filmosofia*. A filosofia mais académica é resiliente face a uma “filosofia do cinema” ou “dos filmes”. Como escreve Wartenberg (2011) em tom de *caveat*, o primeiro problema da nova área tem origem na tradição filosófica: desde a *República* de Platão, a filosofia negou às artes a capacidade de pensar e alcançar a

“verdade”, separando-se delas e tratando-as como práticas menores, apesar de desde Kant ter tornado a estética num seu protectorado. Por outro lado, parte dos autores que contribuíram para a emergência da nova área são não-filósofos, como Chatman ou Murray Smith (1995), o que dificulta o seu reconhecimento pela filosofia institucional. E a *filosofia dos filmes* distingue-se mal, na ecosfera académica, dos *film studies* e das *teorias do cinema*, que em geral a incluem: a *Film-Philosophy* duplicaria redundantemente parte da reflexão já desenvolvida por outra disciplina. Finalmente, para os mais cépticos sobre a “capacidade filosófica” do cinema e dos seus filmes, um e outros, a quem foi difícil, nos primeiros anos, afirmarem-se como genuínas práticas artísticas, tornaram-se tipicamente artes “populares”, incapazes de se dedicar à reflexão sistemática e disciplinada que é própria da filosofia.

A contrario, porém, diversos autores pugnam hoje pela autonomia da nova área de estudos, como se viu na conferência de Amesterdão de 2013, organizada pela revista *Film-Philosophy* (dirigida por David Sorfa). Ali, dois filmes de 2011, por exemplo, foram objecto de comunicações por diversos participantes: *The Tree of Life* (Terrence Malick) e *Melancholia* (Lars Von Trier) por, nos termos das respectivas sinopses, “apresentarem imagens cosmológicas ou proféticas de um mundo em colapso” ou por se referirem à precaridade e ao vazio por detrás da ordem simbólica que sustenta o mundo. Em «Anatomy of *Melancholia*», Robert Sinnerbrink analisou o filme como exemplo de crítica ética do optimismo racionalista. Em «The Ark and the Abyss: Nihilism and Ethics in Von Trier’s *Melancholia*», Mark Cauchi abordou-o como um exercício de preocupação intersubjectiva e de responsabilidade pelos outros perante a iminência do fim do mundo — reflexão que o autor aproxima da de Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas e Jean-Luc Nancy. Em «World, Loss, and Grace: Terrence Malick’s Kierkegaardian Repetition», John Caruana defendeu que *The Tree of Life* se inspira em Heidegger e Wittgenstein, pela sua tentativa de criar um sentido de admiração espantada [*Erstaunen*] com o mundo, mas que a influência de Kierkegaard se torna ali mais nítida dado o peso adquirido, no filme, pela atitude “reverencial” que o autor propõe face à ordem natural de um mundo marcado pela morte e pelo trauma, atitude que propicia o regresso “à promessa de *graça* e de transcendência” — através da repetição de invocações do bíblico *Livro de Job*.

Estas comunicações foram apresentadas num painel deleuzianamente intitulado *Reasons to Believe in this World* e constituem decerto exemplos da reflexão que muitos estudiosos de *Film-Philosophy* hoje desenvolvem: são abordagens monográficas de obras cinematográficas, abordagens que importam a metodologia do comentário e da recepção crítica para um novo território específico — o da presença de questões filosóficas ou de influências filosóficas nos

filmes analisados — contribuindo para a constituição de um *corpus* observacional empírico que ajude a consolidar a *filosofia dos filmes* como uma área academicamente praticável, no seio das teorias do cinema e se possível fora delas. Nos casos citados, tratou-se de avaliar criticamente filmes ficcionais que abordam questões escatológicas, cosmológicas ou místicas em formas que os distanciam das ficções cinematográficas “correntes”.

Curiosamente, o regresso da escatologia e da cosmologia a algum cinema, mas também a algum teatro e outras artes de cena contemporâneas, parece intimamente ligado ao regresso de um pensamento que, mais do que filosófico, é de inspiração religiosa, e que diz respeito à procura de uma nova maneira de viver propiciada pela acumulação das crises actuais. Ao apresentar, em 2013, o espectáculo comemorativo dos 40 anos da sua companhia, Luís Miguel Cintra, co-fundador e director do Teatro da Cornucópia, comentava nos seguintes termos o ressurgimento do fenómeno:

“A procura, por tanta gente, de um regresso a valores de natureza religiosa, que me parece notar-se e até, de certa maneira, estar a ser aproveitado (...) pela Igreja Católica, creio inserir-se também nessa procura de uma nova maneira de viver. E até de combater. O primeiro passo será talvez cada um pensar o que quer. Para nos vimos a reencontrar numa nova solidariedade, nalguma vontade de agir. Creio que a Arte pode ser fundamental na reinvenção da sociedade. E seja como for que nos portarmos, estamos a tomar posição. (...) [Estes] são textos que refletem também sobre a relação da palavra com a vida. Para nós é também o que está em causa. A reflexão sobre a metáfora, que o teatro também é, não excluirá a reflexão de uma religião que diz de si própria: No princípio era o Verbo... e o verbo fez-se carne e habitou entre nós.”

Vale a pena ter presente, ao abordarmos a inspiração religiosa nas artes e no pensamento: em primeiro lugar, que filosofia e religião viveram séculos em união de facto, sendo a metafísica a cúpula da primeira e ocupando-se da transcendência vertical que ligava o homem a uma ordem que lhe era superior; em segundo lugar, que, sobretudo no Ocidente e por via da igreja católica, a religião foi ao longo da história uma das principais máquinas propulsoras das artes, a começar pelas figurativas; e que, relativamente ao cinema, Deleuze — mas não foi ele o primeiro — salientou a sua “catolicidade” congénita, bem como a relevância da reflexão confessional sobre a sétima arte e os seus poderes. Se é verdade que graças a Spinoza — o “Cristo dos filósofos”, como Deleuze lhe chamou — e sobretudo no século XX, a transcendência passou a viver na horizontal e que a substituímos em grande parte por um pensamento da imanência, não é menos verdade que o “sobressalto místico” nunca desertou das artes e continuará a regressar a elas sob todas as formas.

Quando a apreciamos como área de estudos em constituição e que ainda pro-

cura definir o seu objecto, vale a pena percebermos que a *Film Philosophy* tem incluído diferentes enfoques e metodologias que ampliam as questões e matérias por ela observadas: os cognitivistas que se dedicam ao estudo do cinema (Currie, 1995; Bordwell e Carroll, 1996) privilegiam o estudo das operações mentais que os espectadores fazem para compreenderem os filmes e tendem a apoiar esses estudos nas ciências da natureza; autores vindos da tradição hermenêutica ou que se apoiam no Wittgenstein das *Investigações filosóficas* tendem a considerar que os estudos filmicos são uma área das humanidades (*humanities*) e privilegiam a *natureza* do filme, a sua ontologia; nesta área, Kendall Walton, entre outros, relançou (1984) a reflexão baziniana sobre a indexicalidade foto-cinematográfica e a ligação das imagens ao mundo. O envolvimento emocional do espectador com as personagens e situações presentes nos filmes tem sido outra área de que a *Film Philosophy* se ocupa, em torno das ideias de projecção e identificação com os simulacros de realidade que o filme contém. Esta reflexão é herdeira da teoria das emoções: para os simulaçãoistas, o espectador identifica-se com *King Kong* e gosta de o ver no ecrã porque ele é um simulacro; se o encontrasse na “vida real”, a sua reacção seria de pânico. Era já a convicção de Aristóteles: “Coisas que em si mesmas olhamos com repugnância, deliciamo-nos a contemplá-las quando representadas com minuciosa fidelidade, como os animais mais ignóbeis ou corpos mortos” (*A Poética*, secção I, parte IV). Mas há autores que sublinham outra vertente do envolvimento emocional com os filmes, defendendo que esse envolvimento pode ser provocado pelo contacto com ideias ou pensamentos: é porque pensamos que nos envolvemos emocionalmente (esta proposta foi discutida por Plantinga e Smith, 1999).

Mas, à margem do que têm sido os diversos pontos de vista que têm esboçado as orientações da *Film Philosophy*, dir-se-á que existem quatro abordagens principais do que possa ser um filme que filosofa. A primeira, a mais empírica e herdeira da tradição de um “cinema de ideias”, diz respeito aos filmes-ensaio que usam enunciados teóricos para enquadrar os seus conteúdos. A segunda diz respeito aos filmes que usam enunciados filosóficos diluindo-os no seu *script*, por exemplo em cenas dialogadas ou em monólogos de uma personagem ou de um narrador. A terceira diz respeito aos filmes que põem em jogo, nas histórias que contam e nas situações que criam, alegorias de questões ou problemas de que a filosofia se ocupa — alegorias que a crítica e a recepção identificam e esclarecem: é este o enfoque prevalecente em Cavell. Quanto à quarta — a questão específica que se esboça a partir das imagens *strictu sensu* consideradas: há “imagens filosóficas”? — é talvez possível abordá-la a partir de intervenções de Peter Greenaway onde o realizador combate um “cinema de escritores” em favor da criação figural de “campos de ideias” e do texto «A imagem pensativa», de Jacques Rancière (*L’image pensive*, 2008),

articulando-o com a ideia deleuziana de imagem-tempo. Exploramos em seguida estas diferentes abordagens.

Rancière e as imagens pensantes

Começemos pela singularidade das questões postas pelas imagens na sua relação com o “pensamento”, porventura as mais desafiantes para quem se ocupa de cinema, e aceitando desde já a definição das imagens como *perceptos* deleuzianos, quer se trate de pintura, de escultura, de imagens fixas ou em movimento. Abordamo-la aqui a partir de Greenaway e Rancière, investindo-a especialmente no universo do cinema e dos seus filmes, mas sem perder de vista o seu enraizamento na literatura e nas artes visuais geralmente consideradas. O que assim se questiona é o poder das imagens (entendido como Abe Warburg e Didi-Huberman o entenderam). Valerão por si mesmas, ou precisarão de um contexto narrativo ou enunciativo para “significarem”?

A resposta a esta questão é em boa parte fornecida pela própria existência das artes: ninguém nunca precisou de conhecer o “contexto” das esculturas de Rodin, Giacometti ou Brancusi para as entender e o mesmo se dirá da pintura e dos seus quadros. Pintura e escultura produzem objectos que têm de valer por si. Mas que se passa com a fotografia e o cinema, dada a relação especial que uma e outro mantêm com o “real” (ainda devido à sua indexicalidade) e, no caso particular do cinema, dado o “casamento” prevalectente entre as imagens e o contexto narrativo ou enunciativo que os filmes propõem?

Há autores que adoptaram, na transição do séc. XX para o XXI, uma atitude militante a favor de uma “emancipação” ou “re-invenção” do cinema, pretendendo libertá-lo da tirania do texto, da tirania dos mercados de distribuição e exibição, da tradição de fazer dos filmes “livros ilustrados”. Em «Toward a re-invention of cinema» (2003), Greenaway queixou-se, apresentando o seu projecto multi-suportes *The Tulpe Luper Suitcases*, da “tirania do texto” no cinema, lembrando que, desde o sistema de financiamento até aos modos concretos de trabalho nas filmagens, a maioria dos realizadores, de Spielberg a Kubrick e de Fassbinder a Tarantino, aceitaram e aceitam que os seus filmes, embora baseados em imagens e sons, tenham de nascer de textos — projectos escritos em forma de sinopses e *treatments* para abordar produtores e financiadores, *scripts* que no *plateau* se tornarão em ditados para os actores e para a *mise en scène*.

É um “*texts-based-cinema*”, diz Greenaway, um “cinema de escritores”, que continua a alimentar cinematografias baseadas em livros: *The Lord of the Rings*, *Harry Potter*, *Spider-Man* (este último adaptado de um híbrido, a banda dese-

nhada). Ficou célebre uma das frases de encerramento desta conferência: “Vocês ainda não viram cinema nenhum, o que viram foram 108 anos de textos ilustrados, e, se tiverem tido sorte, talvez um pouco de teatro gravado”. E, de modo mais abrangente sobre a importância das narrativas no cinema, tinha Greenaway dito pouco antes em «Cinema of Ideas» (2001), defendendo a autonomia das imagens para exprimirem, por si sós, ideias ou “campos de ideias”:

“Uma narrativa tem de ter sequência, mas uma sequência não tem necessariamente de ter narrativa. Comecei por ser formado como pintor e acredito no poder, não apenas de uma imagem isolada, mas de sequências de imagens (...). Voltemos à noção de ‘campo de ideias’: acho que é possível exprimir ideias em sequências [de imagens] sem termos de ser escravos da narrativa (...). Tenho fraca impressão das narrativas no cinema: o cinema faz bem outras coisas — cria ambientes, atmosferas e exprime atitudes e ideias de um modo audiovisual especial — que não é comum às narrativas (...). Mas acredito, como John Cage, que se introduzirmos mais de 20% de coisas novas numa obra de arte, perdemos de imediato 80% da audiência (...). Não vou ser financeiramente suicida e atirar a narrativa pela borda fora (...). As minhas narrativas são sempre simples, fábulas e mitos que todos entendem e que tratam sobretudo do sexo contra a morte”.

Sobre a relação entre texto e imagem no cinema, que tanto trabalhou em filmes como *Prospero’s books* (1991) ou *The Pillowbook* (1996), diz Greenaway que, “pelo menos no Ocidente”, passamos a vida a confiar nos textos e a aprender a manipulá-los, e que o fazemos muito menos com a imagem por causa da ambiguidade desta, porque somos ensinados desde a infância a pensar que um texto é muito mais fiável, muito mais rigoroso ou preciso do que uma imagem que ninguém nos ensina a ver; por isso, quando, por exemplo, sobrepomos num filme caligrafia e dança em sucessivos *layerings*, estamos a usar conjuntamente, por intermédio da imagem, dois *media* que habitualmente não estão em contacto :

“Poucas pessoas foram ensinadas a ver imagens. Em crianças aprendemos o alfabeto e depois passamos anos a dominar o vocabulário. No resto da vida lemos, lemos, lemos e o processo vai crescendo e torna-se mais sofisticado. Eu diria — e é um *dictum* importante para mim — que não basta ter olhos para se aprender a ver: os olhos têm de ser ensinados a perceber e a fazer imagens, como as nossas mentes foram ensinadas a negociar com textos”.

Em «A imagem pensativa», Rancière propõe por sua vez, a partir de uma referência de Barthes em *La chambre claire*, que existem imagens “pensantes” (*pensives*), aquelas que suspendem a actividade narrativa e escapam à lógica da acção. A “imagem pensante” começa, para ele, por ser de

algun modo comparável à paisagem que corre diante de um passageiro de comboio, entendida como suporte ao qual se vêm colar outras imagens (memórias, *rêveries*, associações): numa entrevista de 2008, o autor diz que tal imagem “é um filme que produz outros filmes na mente do espectador, um vector que desencadeia uma viagem interior”(2). As “imagens pensantes” são, neste registo, *suscitadoras* de imagens mentais do espectador. Não se trata, bem entendido, da paisagem real que corre diante do passageiro real que faz uma viagem real, mas da paisagem filmada que corre diante do passageiro filmado de uma viagem filmada.

A “pensatividade da imagem” não resulta, para Rancière, da *aura* benjaminiana nem do *punctum* barthesiano, antes conjuga regimes intencionais de expressão que ele analisa, quer em exemplos literários, quer das artes visuais. Começemos pelos exemplos literários: quando Balzac encerra *Sarrasine* com a frase “A marquesa permaneceu pensativa”, diz Rancière, a “pensatividade” suspende o fim, “suspende a lógica narrativa em benefício de uma lógica expressiva indeterminada”, instaurando nesse final um suplemento, uma reserva de sentido. A pensatividade “vem contrariar a lógica da acção (...), prolonga a acção que chegava ao fim, (...) suspende toda e qualquer conclusão”. O que a pensatividade interrompe é “a relação entre *narração* e *expressão*” [itálicos meus]: a expressão autonomiza-se e emancipa-se da sua relação com o contexto narrativo em que emergiu. Ao acabar *Sarrasine* com aquela frase, Balzac obtém por ela um *efeito suspensivo* da narrativa ou da sua conclusão, um efeito que *ultrapassa* a narrativa ou a sua conclusão. Acrescenta Rancière:

“A história bloqueia-se num certo quadro (...). A lógica da visualidade já não vem dar um suplemento à acção, vem suspendê-la ou, melhor dizendo, vem ultrapassá-la”.

Comentando a seguir *Madame Bovary* de Flaubert, Rancière chama a atenção para outro registo da “pensatividade” da imagem nos micro-quadros figurativos que pontuam a passagem de cena para cena: “uma gota de neve derretida que cai no chapéu de Emma, um insecto numa folha de nenúfar, gotas de água ao sol, a nuvem de poeira levantada por uma diligência”. Aqui já não se trata da *suspensão* oferecida pela última frase da *Sarrasine*: estes micro-quadros são, diz Rancière, “elementos da construção de uma *outra cadeia narrativa* [itálico meu]: um encadeamento de micro-acontecimentos sensíveis que vem ultrapassar o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projectados, das respectivas realizações e consequências”.

Por outras palavras, a série de micro-quadros de Flaubert cria uma segunda cadeia narrativa vinda, em termos deleuzianos, de uma *heterogénese*: por um lado, diz Rancière, há “a cadeia da narrativa orientada do princípio ao fim,

com um enredo e um desenlace”. Por outro, sobrepondo-se a esta como uma segunda presença organizadora, há um *fora da narrativa*, um conjunto que lhe é *heterogéneo*, no caso “a cadeia dos micro-acontecimentos que não obedece a essa lógica orientada mas que se dispersa de uma maneira aleatória, sem começo nem fim, sem relação entre causa e efeito”. É, dirá o autor adiante, um novo entrelaçamento entre duas lógicas, “algo como a presença de uma arte dentro doutra”. Esta frase, a emergência pontual “de uma arte dentro doutra”, ou, mais genericamente, de um universo dentro de outro que lhe é heterogéneo, parece-me constituir a chave-mestra da abordagem de Rancière, muito influenciada pela de Deleuze, às “imagens pensantes”.

Estes exemplos literários de imagens mentais oferecidas por apontamentos ou por descrições de micro-acontecimentos, ora *suspendem* a acção narrada, interrompendo o seu fluxo e gerando um momento de *stasis*, ora propõem discretamente uma nova marcação ou *pontuação* da acção narrada: de um modo ou de outro, furtam-se à acção, páram-na, *substituem* e *desviam* a narrativa pela descrição ou pela mostração, pedem atenção para novas figuras alheias ao veio principal do que está a ser contado. Nas artes visuais surpreendem, suscitando a contemplação e a reflexão do espectador sobre o que significam. Convidam quem as contempla a uma posição de *retiro* e à descoberta de paisagens interiores não inicialmente invocadas pela narrativa. Chamam por aquilo a que autores actuais ainda designam por transcendência, melhor dizendo pela conversão dessa transcendência em imanência, pela re-atenção dada ao “real” (pessoas, coisas, objectos, memórias, sonhos, paisagens).

Na fotografia ou nas artes plásticas, há outro regime de emergência das “imagens pensantes”: com o fragmentário Torso do Belvedere, ruína de uma escultura helenística (de Apollonios, Atenas) que fascinou gerações de artistas desde Miguel Ângelo a Rubens e a Turner, passa-se que a comunidade de culto a que se destinava desapareceu há muito. Foi o desaparecimento histórico dessa comunidade cultural que o transformou em ruína enigmática, roubando-lhe o seu público original; mas essa desterritorialização que extraiu a estátua do seu culto abriu-lhe novas valências possíveis, abriu-a a novos significados mais nómadas e erráticos. A escultura perdeu o seu destino intencional mas ganhou outros, indeterminados.

É o que de outro modo se passa com a fotografia de uma adolescente polaca no seu fato-de-banho fora de moda, feita por Rineke Dijkstra em 1992, e igualmente comentada por Rancière: a identidade do modelo é indeterminada, a pose desengonçada não é intencional e a imagem, que faz parte de uma série de retratos de praia, não se destina a integrar qualquer culto individual nem a ser pendurada numa parede familiar. É apenas a imagem de uma ado-

lescente anónima num país cujo regime obsoleto acaba de cair, deixando em tudo e em todos os sinais da pobreza e do vexame que impôs até ao fim. Mas não precisamos desse contexto para a entender: o torso do Belvedere e a rapariga da praia interpelam-nos fora dos respectivos contextos. É a sua *descontextualização* que os torna expressivos *para nós*. O torso do Belvedere ganhou um valor trans-histórico por ter perdido a sua função inicial; o retrato da adolescente polaca ganha um valor trans-histórico por nunca ter remetido para um nome nem para um contexto preciso: aquela adolescente é o signo de um mal-estar e de uma falta-de-ser impessoais e não-datados. O torso e a foto adquiriram uma nova inscrição no tempo como meta-signos descontextualizados. São significantes que mudaram de regime e cujos significados se tornaram incertos, dependendo da contemplação que suscitem ou da reflexão que alguém lhes dedique.



O torso do Belevere e o retrato feito por Rineke Dijkstra em 1992

Ora, diz Rancière, o mesmo fenómeno é observável no cinema: por exemplo em *The Roads of Kiarostami*, as estradas fotografadas e filmadas ora são trajectos construídos para ligar lugares (re-apresentações de estradas efectivamente existentes), ora se tornam em traçados de linhas abstractizadas, descontextualizadas e extraídas para fora da sua função. A figurabilidade passa sem descontinuidade de um regime para o outro. Generalizando, acrescenta Rancière, e assim abre a porta a uma reflexão intermedial sobre o trabalho de Kiarostami (ou sobre o de Greenaway, que ele não cita):

“Deste modo o filme, a fotografia, o desenho, a caligrafia, o poema vêm misturar os respectivos poderes e trocar entre si as respectivas singularidades (...). Estas combinações criam formas de pensatividade da imagem que refutam a oposição [referida por Barthes] entre *studium* e *punctum*, entre a operatividade

da arte e a imediaticidade da imagem”.

Estamos, neste território para-experimental, muito próximos dos *layerings* de Greenaway e do seu desejo de fabricar imagens compósitas que falem por si mesmas, cortando o cordão umbilical que as liga à narrativa ou mesmo a um discurso enunciativo. E ainda mais próximos da imagem-tempo de Deleuze, que segundo este último não é um fenómeno novo no cinema. Como lembrei em *Que coisa é o filme*, ele diz que “...em todos os tempos, os filmes de acção mais puros valeram pelos seus episódios fora da acção ou pelos seus tempos mortos entre acções, por todo um conjunto de extra-acções e de infra-acções” (1983: 277). É esta declaração que nos permite aproximar as “imagens-tempo” de Deleuze das “imagens pensantes” de Rancière.

Outra forma de abordar as “imagens pensantes” de Rancière é a proposta por Cavel em «What Becomes of Things on Film», de 1978 (*Themes Out of School: Effects and Causes*) nas suas considerações sobre os objectos filmados e sua duplicidade, o modo como eventualmente se tornam noutras coisas — o cinema metamorfoseia-os de diversas formas. Por outras palavras, como pode o registo do significante mudar esse mesmo significante, fazendo-o assumir outros significados? O tema é introduzido por uma citação de dois outros autores sobre os filmes de Godard:

“Rubinstein cita Susan Sontag a propósito dos filmes de Godard nos seguintes termos: ‘Nos filmes de Godard as coisas têm um carácter globalmente alienado. Caracteristicamente, são usadas com indiferença, (...) estão simplesmente ali. [Mas] os objectos existem, escreveu Godard e se lhes prestamos mais atenção do que às pessoas é porque eles existem mais do que essas pessoas. Há objectos mortos que ainda vivem, e há pessoas vivas que já estão mortas”.

Cavell não se mostra muito disposto a aceitar estas afirmações de Godard como reveladoras do que o realizador pensa, não só porque este frequentemente se contradisse, mas sobretudo pelo modo como ele por vezes filmou. Em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, por exemplo, planos sucessivamente mais aproximados de uma chávena de café cheia e que alguém mexeu com uma colher acabam por se tornar num grande plano em que o líquido que ainda rodopia ocupa totalmente o ecrã. Uma *voice over* produz um comentário sobre o movimento do mundo, transformando as imagens numa meditação sobre a dissolução de tudo na liquidez. É um exemplo típico do modo como o signo cinematográfico se presta a uma contínua transfiguração semiótica, metamorfoseando-se e passando a significar algo de totalmente diferente do que originalmente significava.



A chávena de café de Deux ou trois choses que je sais d'elle.

Não admira que Rancière suba um degrau mais e estenda a sua abordagem da “pensatividade das imagens” a *The Art of Memory*, de Woody Vasulka (1987) e às *Histoire(s) du cinéma* de Godard. No primeiro caso, porque formas metamórficas electronicamente geradas se vão transformando em toda a espécie de imagens documentais, do cogumelo de Hiroshima e de imagens e sons da Alemanha nazi a imagens de arquivo da guerra civil espanhola, montando um *teatro da memória* que vive sobretudo da autonomia da imagem. No segundo, porque Godard “cria uma superfície na qual todas as imagens podem deslizar umas sobre as outras”: cada imagem usada transforma-se num gesto suspenso, “condensando uma história num quadro”; *real news*, imagens cinematográficas documentais e ficcionais, retratos fotográficos, pinturas, cartazes, desenhos, textos e sons, figuras da banda desenhada, todas as espécies de materiais sonoros, gráficos e caligráficos são virtualmente acoplados nessa *superfície de deslizamento* e interagem como figuras de retórica, aludindo uns aos outros por semelhança, por contraste ou por uma associação difusa, articulando-se pré-reflexivamente com o discurso reflexivo do autor/narrador. Godard, diz Rancière, interliga os seus significantes segundo diversos regimes de encadeamento: num primeiro nível, “cada elemento é articulado com cada um dos outros segundo duas lógicas, a do encadeamento narrativo e a da metaforização infinita”. Num segundo nível, intermedial, “a figurabilidade é a maneira como diversas artes e *media* vêm trocar entre si os seus poderes”. Finalmente, num terceiro nível, “a figurabilidade é o modo pelo qual uma arte

serve para constituir o imaginário de outra” — é o surgimento de “uma arte dentro de outra” que atrás evocara. O trabalho oferecido pela sobreposição ou pela sucessão daquelas imagens (e/ou sons) torna *possíveis*, ou *potenciais*, novos significados.

No cinema, as “imagens pensantes” de Rancière são portanto aquelas que interrompem e ignoram, mesmo que momentaneamente, o fluxo narrativo de onde emergem, propiciam um tempo de *stasis*, interpelam o espectador com base numa nova lógica que funciona como uma segunda arte no seio de uma primeira arte. As “imagens-tempo” de Deleuze “sempre fizeram isso”, mesmo no cinema da imagem-movimento. Uma e outras sugerem novos significados para os significantes que são, multiplicando os sentidos para que abrem. A “imagem pensante” de Rancière e a “imagem-tempo” de Deleuze mudam o regime do significante cinematográfico, e portanto do signo cinematográfico, acrescentando-lhe um valor reflexivo decorrente da alteração dos contextos que as incluíam — ou porque suspendem a narrativa, ou porque nela introduzem uma nova lógica concatenativa, convidando o espectador a repensar a sua abordagem do que está a ver. Digamo-lo por outras palavras: na fotografia como no cinema, a “imagem pensante” é a que se apresenta no regime de indeterminação entre o registo tecnológico de uma coisa e a operação artística que a manifesta, instaurando em quem a contempla uma indecidibilidade entre os dois, entre o que sobre ela sabemos e não sabemos, entre a actividade de pensar por imagens mentais a partir dela e a passividade de a contemplar, entre a sua expressão *suscitadora* e *desviante* e a narração de que faz parte.

O que Rancière e Deleuze propõem, cada um a seu modo, é que há imagens que exigem, para serem entendidas, que quem as observa reconheça o salto qualitativo que operam entre diferentes regimes ontológicos que as marcam: face à imagem narrativa, fundamentalmente comunicacional, “útil” e veicular, a “imagem pensante” de Rancière ou a “imagem-tempo” de Deleuze são sobretudo paragens ou interrupções que chamam a atenção para si mesmas, suscitando em quem as vê uma suspensão do fluxo que as incluía e uma fixação no que possam significar por si sós. Talvez seja abusivo dizer que são *perceptos* que “filosofam”. Mas, no mínimo, por se extraírem a si mesmas ao fluxo narrativo que as continha, elas pedem uma meta-leitura do que são, e ao fazê-lo alteram o contexto que as incluía ou furtam-se a ele, abrindo-o a outros universos mentais e a outra reflexão. Uma parte significativa do cinema contemporâneo procura decerto o comércio com elas, como já Pasolini intuíra a propósito do conflito entre um “cinema de prosa” e um “cinema de poesia”, porque delas dependem as dimensões fenomenológicas do “regresso às coisas”, da “reconciliação com o mundo” e de uma poética que sempre dis-

putou o seu terreno próprio à narrativa.

“Imagens pensantes” e “imagens-tempo” são, deste modo, *malins génies* perturbadores, agentes da introdução de uma *diferença sensível* entre valores de significação, porque nos obrigam a sair do regime da “percepção corrente” para um novo regime de percepção mais atento e multimodo: nos *layerings* de Greenaway, nas metamorfoses de Vasulka, na “superfície de deslizamento” de Godard, nas estradas de Kiarostami, na atenção de Ozu aos objectos-testemunhas do tempo que passa, na por vezes forçada duração da sua presença no ecrã, na contemplação de rostos, corpos ou paisagens que não satisfaz objectivos narrativos, na convergência de diferentes artes no mesmo suporte, “imagens pensantes” e “imagens-tempo” tornam-se *aliens* surpreendentes que nos interpelam com base na “inquietante estranheza” (a *Unheimliche* freudiana) que produzem e que por isso exigem de nós o salto para outro tipo de empatia, para uma inteligência segunda, mais exigente que a primeira.

Ao contrário do que pode parecer, a possibilidade de lidar com o valor ontológico e expressivo das “imagens pensantes” que se furtam à narratividade envolvente está à mão de qualquer estudante de cinema que selecciona nas suas *takes* brutas (a totalidade do que filmou) aquelas que vai levar para o que vai ser o seu filme. Claro que tudo depende do que filmou, e que o que filmou dependeu da sua intenção de usar algumas das suas *takes* como “imagens pensantes”. *Takes* longas de um objecto, de uma paisagem, de uma personagem, de *qualquer coisa*, podem adquirir esse valor e essa função. Uma “imagem pensante” pode ser um *ritornello*, um *leitmotiv* ou um refrão a que se regressa e que estabelece o *look* (o perfil figural) ou o *mood* (a atmosfera) do filme. Ou pode afastar-se da repetição e da tautologia e fazer a sua aparição singular e pontual num só momento do filme, oferecendo-lhe um segundo sentido, uma nova dimensão, um outro olhar.

Deleuze recorda, escrevendo sobre “imagem e pensamento” no seu *Cinéma 2*, que, do mesmo modo que o silêncio se tornou num elemento decisivo na música, sobretudo entendido na sua época atonal e serial, também a ida do ecrã cinematográfico a negro ou a branco, ou seja, o apagamento, o desaparecimento deliberado da imagem no cinema moderno, por exemplo no de Godard, é um elemento suspensivo ou interruptor do contexto ou do fluxo narrativo. Isto significa que esse efeito suspensivo ou interruptor não resulta necessariamente da figuração, antes pode negá-la: pode-se suspender ou interromper um contexto narrativo esvaziando-o de imagens.

“Imagens pensantes” e “imagens-tempo” operam um corte, por vezes discreto, por vezes radical, com o sentido que as continha, impondo-lhe uma alteri-

dade que exige de nós um outro olhar, um outro trabalho perceptivo gerador de outras sensações — um outro trabalho perceptivo que gera uma nova intelecção do que estamos a *ver*. E esse outro olhar depende da nossa capacidade para aceitarmos a multiplicidade ou a deriva de sentidos que por elas nos são propostas, prescindindo do *habitus* de leitura a que a cultura imagética convencional nos convida de modo recorrente. São acidentes discursivos voluntariamente provocados, que nos oferecem a possibilidade de uma aventura na floresta dos signos e das significações. Reside nisto o seu poder de *perceptos* interpeladores: elas pressionam-nos a tornarmo-nos *videntes* da nova realidade que suscitam. São fadoras de *desassossego* no sentido pessoano, geram um nomadismo do sentido e desestabilizam-no, causam desterritorializações mentais que alteram a paisagem em que inicialmente as víamos. Somos por elas convidados a viajar para uma nova intimidade com *other voices, other rooms*.

“Jaaime!”

No caso do cinema feito em Portugal, a reflexão sobre o “cinema que pensa por imagens” bem poderia iniciar-se por *Jaime*, de António Reis (1974), que operou um corte radical com a narrativa baseada em textos e foi pensado de modo a dar autonomia às imagens e aos *raccords* e *faux raccords* que as sequenciam. É um exemplo de cinema que herda da *collage* e continua a ser *bricolage*, e também daquilo a que Deleuze chama “cinema serial” e do discurso “subjectivo indirecto livre” defendido por Pasolini, mas assente em associações de imagens de matriz conceptual e que fazem aquilo que Greenaway diz que o cinema melhor faz: “cria ambientes, atmosferas e exprime atitudes e ideias de um modo audiovisual especial, não comum às narrativas”.

O documentário tem pouco mais de meia-hora e é sobre a presença que então sobrava de uma ausência quase anónima, a de um internado (desenhador, pintor e escrevente) do hospital Miguel Bombarda morto cinco anos antes. O texto de apresentação do filme explica sumariamente quem ele foi: “...Nasceu em 1900, na freguesia de Barco, Covilhã. Era trabalhador rural. Em 1.1.1938, com 38 anos, foi internado no hospital Miguel Bombarda. Aí faleceu, em 27.3. 1969, após 31 anos de internamento. Começou a desenhar já depois dos 60 anos. Grande parte da sua obra perdeu-se”. Do homem propriamente dito que o filme invoca só sobravam duas imagens, um envelhecido retrato de bilhete de identidade e outro desfocado e cheio de grão; o primeiro abre e o segundo fecha o filme. Mas sobravam dezenas de desenhos e pinturas feitos a lápis de cor e esferográfica, e uma série de textos quase ilegíveis por ele manuscritos. Reis trabalhou sobretudo, com a sua câmara de 16 mm, o espólio de desenhos, pinturas e textos que ninguém reclamou ao hospital ou que Jaime ia oferecendo e de cartas que a viúva de Jaime conservou, articulando

essas filmagens com as do hospital onde ele passou 31 anos e outras dos interiores e paisagens onde Jaime viveu até ao seu internamento.

Tudo abre com a citação de um dos textos do morto: “Ninguém. Só eu”, sublinhando a solidão constitutiva do seu itinerário. Depois, nos nove primeiros minutos do filme, viagem lenta à espectral paisagem hospitalar, aos seus interiores e às rotinas vazias dos seus internados. O Miguel Bombarda era na altura uma dessas grandes, velhas e pobres instituições psiquiátricas concentracionárias, herdeiras dos estabelecimentos prisionais como Michel Foucault as estudou na *História da Loucura na Idade Clássica*, apesar da primeira metade da década de 70 do séc. XX ter sido a da antipsiquiatria de Laing e Cooper. Aos 9’36” de filme, uma porta abre-se e um médico sai por ela com um medicamento e um copo de água nas mãos. A câmara à mão entra por onde ele saiu, fixa-se numa velha tina e no seu ralo escuro como se ele fosse a única hipótese de saída dali. Ao som de um vento de Stockhausen, corte abrupto para águas que correm, para um barco preso e para o corpo em decomposição de um animal. Reis filma de perto madeiras velhas cheias de veios como feridas ou hieroglifos e, de *raccord* em *raccord*, a escrita e a pintura de Jaime. Escreveu sobre o filme Manuel Hermínio Monteiro:

“Percebemos que o realizador procura reunir todos os fios com que Jaime terá riscado obsessivamente os seus desenhos. O emaranhado das pontas, freixos descamados. Os vincos na madeira antiquíssima de uma arca aberta. As ripas dos tabiques. Os riscos dos velhos soalhos, o milho espalhado no chão, a dança das maçãs suspensas no interior da casa, os animais como a cabra ou o burro como parte integrante do espaço da casa onde repousam as cebolas e as batatas, e a pipa de vinho, e um arado definitivamente abandonado contra a parede da adega”.

Alguém — a voz da viúva — chama por ele: “Jaaime!”, como se ele apenas estivesse longe e fossem horas de voltar para casa. Mais desenhos. O filme salta do hospital para as paisagens onde Jaime viveu e vice-versa sem que nenhuma narrativa conduza o jogo das imagens e dos sons. As paisagens do Zêzere (mas não importa que seja o Zêzere), animais e interiores de Barco, a terra do morto (mas não importa que seja Barco), abrem o universo de uma biografia não escrita. Reis filma aproximando os contornos dos animais e da terra — ao dorso de colinas cola-se o dorso de um cavalo —, segue a corrida de águas velozes, uma vez faz um vertiginoso *travelling* para a frente num campo de flores. Novas montagens de desenhos e manuscritos de Jaime: “Oito vezes Jaime morreu já cá”, diz outro texto filmado em grande plano. Nos desenhos, a focalização é constante nos olhos das personagens e dos animais, que nos fixam frontalmente. São muitas vezes obsessivas figurações de animais que se fundem com figuras humanas. Boa parte dos homens retratados

têm as mãos erguidas à altura da cabeça, num gesto de apaziguamento, de saudação ou de alarme. Nenhuma explicação inútil, nenhuma complacência, nenhuma *consolatio*. Como sublinhou o próprio realizador:

“Não nos interessava fazer o filme da vida de um pintor. Aliás, estou convencido que prestávamos um mau serviço ao Jaime se fizéssemos um filme sobre artes plásticas, embora prestássemos, talvez, um bom serviço à pintura”.

Citando o que ouviu Jaime dizer sobre os desenhos, alguém explica, no filme: “Há fotografias de nitidez. Estas são obscuras, feitas conforme a minha vontade”. Mas *Jaime* não é obscuro, é luminoso: é a apologia da memória de um desconhecido, a devolução da dignidade divino-humana a um doente recluso e uma espécie de introdução a uma biografia fantasmática feita de imagens minuciosamente filmadas e montadas, onde cada movimento de câmara e cada *raccord* ou *faux raccord* exprime uma intencionalidade intensa e obsessiva. Muitas das imagens de *Jaime* são “imagens-tempo” de Deleuze e “imagens pensantes” de Rancière e foram deliberadamente filmadas para o serem.

Jaime é um filme que filosofa? Sim, se o virmos como montagem de imagens cada uma das quais suscita um problema de relacionamento com as anteriores e as seguintes devido aos seus *raccords* e *faux raccords*. O filme monta um sistema de *aparuições*, estabelecendo uma relação directa entre a personagem que invoca por via da sua arte, da sua escrita e do universo reclusivo onde viveu, e um espaço-tempo real mas imaginariamente reconstituído — o que foi o espaço-tempo dessa personagem antes do seu internamento e para onde grande parte do que pintou e escreveu remete: uma cabra reclusa num interior, três maçãs suspensas do tecto de uma sala onde se guarda uma velha máquina de costura, um guarda-chuva aberto no chão de outra sala, e de novo o ventoso espaço aberto, árvores, o rio que corre. É um espaço-tempo hipostasiado, poeticamente rememorado pelo realizador e que tende a ser visto como um não-lugar devido à ausência de referências geográficas que o situem; deixa de ser um *topos* e passa a ser *u-topia*. E o tempo desse espaço tende, filmado por Reis, para a intemporalidade, como ele fez depois em *Trás-os-Montes* e em *Ana*. Esse tempo torna-se numa metáfora da *parousia* cristã, a esperançosa espera por um regresso que nunca acontecerá, por vezes entrecortado pelo grito de alguém que chama por aquele que não regressa. Como o Dickens que dá atenção ao reemergir de *uma* vida (cf. o final de «Que coisa é o filme?»), ou como o Agamben que procura nos limbos escolásticos o esplendor das *singularidades quaisquer* garantindo que a única transcendência é o ser pedra da pedra, a íntima exterioridade das coisas (cf. «Facialidades»), *Jaime* estabelece uma ponte entre o vivido de um morto — a sua presença nos indícios e traços que deixou — e a anamnese imagética do mundo desse morto. É um exercício

reflexivo sobre a construção de uma memória, não individual, mas de *uma vida*, e que remete para determinada experiência do mundo partilhável pela comunidade dos humanos.

Depende *Jaime* da transcendência vertical da antiga filosofia? É a sua inspiração de natureza sobretudo religiosa, mística? Não: *Jaime* é um filme spinozista e panteísta, procura a transcendência na horizontalidade das coisas, nos objectos, nos animais e nas plantas, nos desenhos e escritos da personagem, nos colegas internados que com ele viveram. Não sei se Reis concordaria comigo, mas penso que *Jaime* convoca para o mesmo plano de imanência todas as experiências do mundo equiparáveis à do protagonista do filme: a transcendência de que ali se fala é a da ligação daquele ausente ao mundo material que foi o dele, seus animais, paisagens, atmosferas, alucinações. E por não produzir essa ligação através de qualquer modelo narrativo convencional, a lógica de construção do filme aproxima-se da elaboração secundária do sonhador (cf.: «*Traumdentung*, literatura e artes») que necessita de uma qualquer máscara narrativa, de uma efabulação que funcione como um andaime narrativo, para poder contar o seu sonho. As imagens de *Jaime* e a sua montagem, que ora opera por cortes abruptos ora por continuidades surreais, são sucessivos portais de acesso a uma experiência do mundo partilhável por determinada comunidade poética — a comunidade dos “espectadores implícitos” do filme de que fala Chatman — aqueles a quem o filme é imaginariamente destinado. *Jaime* remete para a permanência simbólica de coisas desaparecidas, reactualizando-as e insistindo em que elas regressem ao presente. Escreveu Deleuze que o filósofo é alguém que vem do mundo dos mortos e que a ele irá regressar. Mas na sua bagagem trouxe uma dádiva perturbadora — um tempo e lugares que dependiam de uma *singularidade qualquer* pela qual vale a pena fazer o necessário para que não a percamos. É como dizia, no seu monólogo final, o protagonista de *Sunday, Bloody Sunday* de John Schlesinger (1971): “We were something?”. Não chegámos a ser o que poderíamos ter sido, mas “We were something?”.

Do Mediterrâneo ao Danúbio

Um bom exemplo de filme-ensaio que problematiza reflexivamente os seus próprios temas é *Film Socialisme*, de Godard (2010), onde a *collage* e a *bricolage* cinematográfica regressam em força, juntamente com a colecção de citações filosóficas e políticas, o letrismo e o uso parcial de *found footage*. O filme é um híbrido (ficção – documentário) sobre a decadência contemporânea da Europa, feito simbolicamente a partir de um cruzeiro pelo Mediterrâneo que visita não apenas “lugares de memória” (e lá encontra os “espíritos dos lugares”), mas também extractos de filmes, velhas *news reel*, imagens fixas, num *melting*

pot que evoca o *Histoire(s) du Cinéma* de uma dúzia de anos antes. Inteiramente feito em *HD video*, o filme confirma que Godard é tão bom colorista digital como o foi na película, por vezes transformando a carne em luz como nos *chiaroscuros* de *La Tour*, por vezes saturando a cor até à quase abstracção. Os textos, na sua maioria fragmentos não sequenciais e livremente associados, estão recheados de declarações autorais pontuadas por subtítulos (as letragens usadas pelo realizador desde *Pierrot le fou*), e servem o seu cepticismo irónico. Como a Europa, também o “pensamento” está, no filme, em crise: em dado momento, o filósofo Alain Badiou fala, a bordo, sobre geometria e filosofia perante uma sala vazia. E o navio — cuja viagem conduz dois terços do filme — chama-se *Las Vegas*, talvez numa alusão ao *Learning from Las Vegas*, a reflexão de Venturi, Brown e Izenour sobre o pós-modernismo (1972). Godard explora igualmente a comunicação babélica contemporânea: o filme é falado em francês mas contém fragmentos em alemão, russo, árabe, hebreu, latim e grego. Como anotou Amy Taubin, com humor, na *Film Comment*, Godard fez legendar o filme em “Navajo English” para a estreia em Cannes, “uma tarefa que se revelou tão inútil quanto tencionava ser”. *Film Socialisme* filosofa? Sim, abertamente, ao mesmo tempo que revisita e comenta alguns dos grandes dramas do século XX, a impossibilidade do socialismo e o devir actual da Grécia (em grego *Hellas*, nome homófono do *bélas!* francês), condenada a dever dinheiro aos europeus depois de ter sido sua mãe e educadora.

Também *The Ister*, o videofilme de 189 minutos dos australianos David Barison e Daniel Ross (2004) é um empreendimento deliberadamente filosófico: é uma subida do Danúbio desde o delta no Mar Negro, Roménia (*The Ister* é o antigo nome do rio, a que Hölderlin dedicou um poema homónimo) até às suas nascentes na Floresta Negra e está dividido em cinco partes mais um prólogo e um epílogo: Prólogo: *O mito de Prometeu ou o nascimento da técnica* — o filósofo Bernard Stiegler evoca o mito de Prometeu. Capítulo 1º: *Agora chega o fogo!* — Stiegler discute as relações entre o tempo e as técnicas, na viagem desde a desembocadura no Mar Negro até Vukovar, na Croácia. Capítulo 2º: *Aqui queremos construir* — o filósofo Jean-Luc Nancy fala de política durante a viagem no troço húngaro do Danúbio. Capítulo 3º: *Depois do julgamento* — o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe comenta a viagem entre Viena e o campo de concentração de Mauthausen, discutindo as mais provocatórias declarações de Heidegger sobre as técnicas e a tecnologia. Capítulo 4º: *A rocha precisa de cortes* — Stiegler regressa para reflectir sobre a morte e a história na viagem desde a saída de Mauthausen até ao Hall da Libertação em Kellheim, na Alemanha. Capítulo 5º: *O que o rio faz, ninguém sabe* — o cineasta Hans-Jürgen Syberberg, autor de *Hitler, um filme da Alemanha*, é o guia da parte final da viagem até às nascentes do Danúbio. Epílogo: *Heidegger lê Holderlin* — sobre imagens do seu reduto em Todtnauberg, na Floresta Negra, onde escreveu *O Ser e*

o Tempo (1926), o filósofo alemão lê *Der Ister* (gravação feita nas suas conferências de Friburgo sobre o poeta, 1942).

O filme não é “sobre” Heidegger nem um documentário sobre o Danúbio, o segundo maior rio do continente depois do Volga: é um filme-ensaio em forma de jornada reflexiva, uma demanda metafórica das origens (a nascente do rio) no sentido homérico e heideggeriano. No fim, percebemos que o Danúbio não tem uma, mas várias nascentes (primária, secundária, confluyente) que são objecto de discussão e que têm de ser procuradas em diversas direcções. No seu início, um texto explica que o filme foi feito para *acompanhar* as conferências do filósofo sobre o poeta, como dantes um piano, por exemplo, *acompanhava* a leitura em voz alta de um poema. Quer por causa da história de vida de Heidegger e da sua ligação ao nazismo, quer por causa da Segunda Guerra, o nacional socialismo alemão é várias vezes evocado, por exemplo em torno de Mauthausen. Ao longo do filme, os diversos “guias” respondem, falando para a câmara ou em *voice over*, a perguntas que não ouvimos, filosofando sobre o presente e o vasto passado do rio, os conflitos nas suas margens, o que a técnica fez dele e como dele se apropriou, os traços e as marcas da história transformados, em muitos casos, em ruínas desoladas de instalações industriais, edifícios destruídos na guerra na antiga Jugoslávia, pontes abatidas na Sérvia de Milosevic, novas pontes construídas depois da guerra mas também a ponte romana de Trajano. O espectador descobre a imensa e rica idade das paisagens filmadas, mas também o mar de detritos em que a violência técnica e bélica as transformou ao longo da história passada e recente. Como escreveu Matthew del Nevo (2007):

“O filme é um trabalho filosófico à maneira de Heidegger. *The Ister* aborda decerto temas filosóficos, mas muitos outros filmes, que seria incorrecto chamar ‘trabalhos filosóficos’, o fazem. *The Ister* é heideggeriano não só porque tenta ser um *representante* da filosofia (...), mas porque tenta ser filosófico. *O que é ser* é a questão heideggeriana por excelência. Para os realizadores Barison e Ross, a questão traduz-se no modo de ser do próprio filme, que não é nem abstracto, nem obscuro, nem pretencioso como muitos filmes filosóficos tantas vezes são; pelo contrário, o filme é muito concreto”.

The Ister é, assim, uma meditação filosófica a várias vezes sobre o devir de um velho e estruturante território europeu e sobre a história humana da sua natureza, movida pelos seus diferentes “guias” em direcção a um final poemático — o discurso característico das artes, como defendeu Heidegger em *A origem da obra de arte* — ou a uma poetologia. Um *impromptu* de Schubert *acompanha* melancolicamente, ao fim das suas três horas e meia, as últimas imagens das águas que fluem em direcção ao seu destino através de dez países da Europa central.

Um cinema de ideias

Numa abordagem mais clássica, historicista e pouco articulada com os temas e preocupações da *filosofia* que hoje se esboça, a propensão para assumir um filme como “acto de filosofia” pode ser entendida relacionando-a com a tradição de um “cinema de ideias”, que funcionaria como pano de fundo genérico destas novas inscrições. O cinema foi, ao longo da sua história, fortemente instrumentalizado pela propaganda política, por exemplo, e os regimes totalitários perceberam melhor que ninguém a sua importância como arma ideológica e como dispositivo de persuasão. Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, concebeu o congresso do N.S.D.A.P. (o partido nazi) de Nuremberga, em 1934, como uma enorme encenação destinada a ser filmada por Leni Riefenstahl. O documentário de 120 minutos *Triumph des Willens* (*Triunfo da vontade*), resultante desse investimento, visava conquistar toda a opinião alemã e fazê-la apoiar o poder nazi; estreou em 1935 e foi projectado em todas as salas da Alemanha ainda durante a segunda guerra mundial.

Na URSS, Eisenstein foi, em 1935, obrigado a fazer a sua auto-crítica, porque o seu cinema não estava, para a *intelligentsia* e a *nomenklatura* do partido, suficientemente de acordo com os supostos objectivos estéticos e narrativos do *diabistomat*, o materialismo dialéctico e histórico. Os *peplums* e os melodramas dos “telefones brancos” da Cinecittà de Mussolini exprimiram, os primeiros a glória da Roma imperial, os segundos os dramas sentimentais e familiares da burguesia fascista italiana; *peplums* e “telefones brancos” não eram “cinema de ideias” e situavam-se claramente na área do *entertainment*, mas constituíram os pilares de um cinema de regime.

Até a Igreja Católica, que passou os primeiros 25 anos do *cinématographe* a considerá-lo um mal, um inimigo imoralista e descrestianizador, acabou por emendar a mão e por perceber que o cinema podia tornar-se uma arma de evangelização e de propaganda moral: em França, por exemplo, *Chacun porte sa croix* (1929), primeiro encomendado a Jean Epstein mas que acabou realizado por Jean Choux, é, depois de *Comment j'ai tué mon enfant*, escrito e co-realizado por Pierre L'Ermitte (1925), o primeiro filme de grande orçamento a ser patrocinado pela hierarquia católica, com o cardeal Dubois, arcebispo de Paris, à cabeça. E em 1928, contavam-se no país 670 salas de projecção criadas pela acção católica e destinadas à promoção dos filmes que podiam interessar à propaganda religiosa. Apesar destes primeiros passos, Roma só fez doutrina oficial sobre a atitude que os católicos deviam assumir face ao cinema com as encíclicas *Divini illius magistri* (1934) e *Vigilanti Cura* (1935) de Pio XI (3).

O McCarthysmo americano dos anos 50-56 e a sua “caça às bruxas” visou, num episódio totalitário, depurar Hollywood dos cineastas tidos por “comunistas” e seus *compagnons de route*, tentando impedir a proliferação de filmes de crítica social e/ou política e reorientando a produção cinematográfica nacional para uma ideologia de defesa da “american way of life”. E o Pentágono tinha criado já na primeira guerra mundial, mas robusteceu-a na segunda, uma rede de *liaison officers* (oficiais de ligação) com a indústria cinematográfica, destinada a apoiar os grandes filmes de guerra que promovessem a imagem internacional do poder militar estadunidense e a censurar aqueles que prejudicassem essa imagem.

Noutra vertente do “cinema de ideias” — decerto a que mais marcou os anos 60-70 do séc. XX — *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino (1968), um filme de 4h 20m sobre a situação social e política argentina, usou imagens documentais, *reel news*, imagens fixas e de publicidade para retratar e discutir a realidade nacional e continental de um ponto de vista activista, militante e envolvido na “revolução”, em articulação com o ideário do *Terceiro Cine* latino-americano dos anos 60, que os próprios Solanas e Getino defendiam no *Grupo Cine Liberación*. No Brasil, Glauber Rocha trabalhou para que este “Terceiro Cinema” combatesse, quer a influência de Hollywood, quer a do cinema de autor da *nouvelle vague* e da Europa. Med Hondo, cineasta, argumentista e actor mauritano, foi um dos principais paladinos africanos deste cinema do terceiro mundo, revolucionário e activista. *La bataille d’Alger*, de Gillo Pontecorvo (1966), descreveu a organização do movimento de guerrilha urbana argelino contra as tropas francesas durante a guerra pela independência. Na Europa, vale a pena recordar colectivos como o Grupo Dziga Vertov, fundado por Godard e Jean-Pierre Gorin em 1968; de inspiração maoísta e muito próximo de Brecht, deu origem a filmes como *British Sounds*, *Le Vent d’Est*, *Pranda*, *Luttes en Italie* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* e *Letter to Jane* (1972). *Jusqu’à la victoire* (1970) ficou incompleto porque os seus personagens, activistas palestinianos da OLP, foram todos mortos pouco depois de iniciadas as filmagens. Mais recentemente, a explosão de uma cinematografia herdeira do *black power* norte-americano (Spike Lee, Brit Marc Evans, Shola Lynch) e a expressão das questões de classe, género, raça, da relação maioria-minorias ou da sexualidade no cinema tem alargado o âmbito da reflexão sobre “o cinema e as sociedades”. Todos estes exemplos mostram que o cinema foi sendo marcado por ideários diversos, ora produzindo manifestos programáticos ora criando ficções, documentários e filmes-ensaio fortemente condicionados por ideologias.

Para além de todo o cinema militante que exprimiu e exprime ideologias sociais e políticas, um outro pendor expressivo do peso das ideias no cinema (e,

depois, no universo audiovisual), é o vasto *corpus*, mais difuso e menos consistente, de documentários científicos, históricos e sobre a vida da natureza que proliferaram a partir da socialização da televisão, geralmente servidos por vozes de narradores que comunicam conteúdos de divulgação ideologicamente orientados — na maioria dos casos reproduzindo indirectamente uma ideologia implícita, dada como “natural”, dominante e não questionável. Do cinema político às ficções cinematográficas ideológicas e ao documentário de divulgação, são, assim, muito diversas as “inscrições”, directas e indirectas, de ideários mais ou menos claros no cinema e nos seus filmes.

Reconheçamos que um *thriller*, um *western*, um filme de guerra ou um *film noir* sempre puderam incluir cenas dialogadas onde personagens “filosofam” sobre o *imbroglio* que os implica e envolve: esta possibilidade exprime um passado de presenças *menores* de temas filosóficos nos filmes. Ou pode usar-se a *voice over* de um narrador para produzir esse “filosofar”, como fez Truffaut em *Les deux anglaises et le continent* ou em *Jules et Jim*. Este deslizamento de procedimentos entre personagens e a função extra-diegética do narrador, onde se indistinguem a função discursiva/enunciativa e a função narrativa *strictu sensu*, é bem conhecido de toda a história do cinema narrativo, como antes já o era da literatura. Mas a penetração de *actos filosóficos* no cinema e nos seus filmes é melhor entendida como um movimento minoritário que visa promover uma espécie de *segunda natureza* da obra cinematográfica, aproximando-a de um regime de enunciação que tenta apagar a fronteira entre os *perceptos* de Deleuze e Guattari e os *conceitos* da filosofia.

A deslocação de personagens para uma função reflexiva funcionou muitas vezes como um separador ou um reorientador da interpretação “do que se passa” entre momentos de acção, enquanto a *voice over* desempenhou muitas vezes a função do narrador onisciente e divino, ou a do *unreliable narrator* moderno. Se, porém e mesmo nestes casos, personagens ou narradores assumem deliberadamente um discurso autoral ou que ajuda a construir esse discurso autoral, transformando-se explicitamente em parte dos seus argumentos e *explananda* como instrumentos de construção de uma teoria, então essa função enunciativa/discursiva aproxima-se do modelo do *tercer cine* activista, militante e revolucionário e herda sobretudo das suas práticas e da sua experiência.

Tudo isto significa que, de modo impressionista e sem atender à especificidade das reivindicações ou ao enfoque prevalecente da *filmosofia* contemporânea, é possível pensar o “filme que filosofa”, genealógicamente, a partir do “filme militante” dos anos 60: o modelo por detrás de ambos seria neste caso o do “filme-ensaio” tal como Godard ou Solanas o praticaram. O filme que quer

fazer filosofia tornar-se-ia, deste modo, num sucedâneo colateral do filme que quis fazer política — ambos satisfazendo, nesta acepção, os objectivos da antiga arte *engagée* (social e politicamente comprometida), por vezes próxima da persuasão e até da propaganda: o cinema *underground* exprimiu claramente este pendor.

Espelhamentos e adaptações

Por maioria de razão, mas de novo sem atender às auto-definições da *filosofia* actual, as relações entre filosofia e cinema podem ainda ser abordadas pela simples via da adaptação cinematográfica de textos filosóficos: pensemos em *O banquete* de Platão e tomemo-lo como um *script* cinematográfico pronto a ser planificado. Tudo nele, desde o intróito em que Apolodoro é interpelado na rua por um amigo que lhe pede a narração da conversa havida sobre o amor em casa de Agathon, até à entrada na narrativa propriamente dita, onde Sócrates começa por tomar banho e cuidar de si porque vai jantar a casa de um belo rapaz, mas depois, a caminho, vai ficando para trás e chega atrasado ao festim, é eminentemente eidético e cinematográfico. Depois, o diálogo entre os convivas, onde cada um expõe os seus pontos de vista sobre o tema escolhido e onde são feitas algumas das declarações que mais marcaram o *ethos* ocidental sobre o que é o amor, assemelha-se fortemente a uma peça de teatro: a viva forma dialógica do texto platónico, a que nem faltam sumárias indicações de acção, pode ser literalmente transposta para o trabalho de actores. No final, um bando de foliões concentra-se diante da casa, entra por onde alguém saiu e invade o recinto: “Enorme barulho em toda a sala”, escreve Platão: “Agora sem qualquer regra, fomos obrigados a beber imenso vinho”. Bêbados, os convivas adormecem onde comeram e beberam. De manhã, ao acordar, um deles, ressecado, vê que Sócrates e dois outros ainda estão acordados e continuam a beber de uma grande taça que passam uns aos outros. O diálogo como que faz a anamnese de um memorável debate onde Platão desenvolve uma nova apologia de Sócrates, seu personagem conceptual dilecto e, aqui, protagonista do episódio.

Suponhamos, para visualizarmos de imediato um *look* e um *mood*, que tal adaptação literal de *O banquete* se inspiraria na *mise en scène* de *La grande bouffe*, de Marco Ferreri (1973), interpretado por Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazzi, mas sem a intencionalidade suicidária do exemplo. Ou que procedíamos como Natasa Prosenec, que realizou o *Plato's Symposium* (2013: 95' cor, com um orçamento de \$24.000). Chamariamos a um tal *Banquete* um filme filosófico? Em parte sim, dados os seus conteúdos, e independentemente do que nele fosse o trabalho da realização. No caso do *Banquete*, estaríamos a falar daquilo a que Beckett chamou *transcrição* e Benja-

min *tradução*: a passagem de um conteúdo do seu *media* original (a escrita) para um *media* novo (o filme), como Beckett fez com as suas peças teatrais que *transcriou* para a televisão. Um filme pode, assim, ser filosófico devido ao texto que lhe dá origem ou de que é adaptado, ou à quantidade de citações filosóficas que contém. Pasolini fez, em *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) um exercício comparável a estes — no domínio da relação com as “sagradas escrituras” — adoptando o evangelho de Mateus como um *script* literário pronto a ser planificado. *À la limite*, o texto que dá origem a um “filme filosófico” poderia até, nesta acepção, não ser um conjunto de enunciados filosóficos mas sim um “romance filosófico”, como no caso de *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980), adaptado ao cinema por Jean-Jacques Annaud (1986): neste caso os temas filosóficos ali abordados são mais tradicionalmente *mis en intrigue*, tornam-se parte do enredo ficcional.

Mas, se a *filmosofia* actual se reconhece mal como herdeira da tradição do “cinema de ideias”, ainda menos se revê em filmes que adaptam textos filosóficos pré-existentes. Os filmes por que a *Philosophy of Film* contemporânea se interessa são aqueles que, por via da enunciação autoral directa ou por entrepostas personagens, ou devido às suas “imagens pensantes” e “imagens-tempo”, adquirem um perfil reflexivo e pretendem ser vistos como expressão e intervenção de um ponto de vista filosófico reconhecível como tal e heterogéneo à narrativa. É essa a preocupação que encontramos nas mais recentes publicações sobre a filosofia nos filmes: por exemplo a revista *Nouvelles Vues*, do Québec, interessada em analisar em concreto o cinema da sua região, explicita o que busca como colaborações na *call for papers* para um número temático sobre Filosofia e Cinema a publicar no Verão-Outono de 2014 (1), afastando-se, quer da influência do “cinema de ideias”, quer das adaptações ao cinema de textos filosóficos pré-existentes:

“Não trataremos de abordar a sétima arte como um ‘espelho’ onde se reflecte um pensamento filosófico pré-existente ou como ‘revelador’ de factos sociais susceptíveis de interessar a filosofia (a censura, a revolução tranquila, o fim das utopias, etc.), mas sim de mostrar de que modo certos filmes (...) ou uma obra em particular constroem um pensamento filosófico, quanto mais não seja porque submetem a discussão ideias conhecidas, porque propõem novas ideias ou porque desconstroem criticamente supostas evidências”.

É compreensível que aos defensores de uma *filmosofia* não interesse pensar o cinema como um *media* que adapta textos filosóficos como antes adaptou romances e peças de teatro, não interesse pensar os seus filmes-ensaio como obras formatadas pelo cinema militante ou ideologicamente manipulado. Não lhes interessa a mera tradução para cinema de mais textos já editados, nem a proliferação de docudramas mais ou menos pedagógicos como os que a tele-

visão popularizou. Interessa-lhes, sim, o cinema que, mantendo-se ficcional, documental ou híbrido (entre ficção e documentário), possa ser identificado como *de intervenção filosófica* original.

Argumentários e seus *explananda*

O problema da identidade da filosofia sempre foi o de se tornar num discurso diferente do não-filosófico, por exemplo afastando-se da *doxa*, a mera discussão de opiniões mais ou menos argumentadas, ou da sofisticada e da retórica, demasiado dependentes de jogos de palavras. A filosofia aprendeu, assim, a construir argumentários racionais segundo uma metodologia e uma estratégia expositiva própria e dominantemente auto-referencial: depois dos *diálogos* e das *confissões*, passou a produzir *ensaios* onde desenvolve os *explananda* das suas hipóteses, análises e conclusões. Boa parte dos textos que produziu referem-se ou remetem para outros textos filosóficos para os discutir ou para os herdar, apoiando neles, negativa ou positivamente, a sua investigação. Existe, assim, uma enorme dose de intertextualidade no discurso filosófico. Foi deste modo que a filosofia se tornou no próprio emblema da “razão” e gerou, ao longo de séculos, um tipo de discurso e um vocabulário técnico que lhe são próprios.

Ora, os filmes narrativos/ficcionais mostram representações simbólicas de qualquer coisa — podendo essa coisa qualquer ser uma questão filosófica — mas não desenvolvem (maioritariamente) argumentários autorais em forma de enunciados e seus *explananda*. Mais frequente é a assunção, pelo autor/narrador ou, por um narrador por ele inventado, daquilo que Chatman (*loc.cit.*) chama banalmente “comentário”: os actos de linguagem que extravasam a narração e que soam a discurso de *propria persona*; estes actos de linguagem propõem frequentemente um comentário irónico sobre algum aspecto do que está a ser narrado, tornando-se implícitos a essa narrativa, mas podem ser explícitos, e nesse caso exprimem “interpretações, juízos, generalizações ou narrativa auto-consciente” (*loc. cit.*: 228). A interpretação tende a evidenciar a relevância de um elemento da história; os juízos exprimem apreciações valorativas de natureza moral ou outra; a generalização faz a ponte entre a ficção e a realidade ou entre as singularidades da primeira e os “universais” que lhe correspondem; e a “narrativa auto-consciente” tornou-se mais semelhante ao discurso enunciativo do que à narrativa. São procedimentos muito comuns na literatura, que o cinema também tornou operativos e instrumentais.

Mas, se imaginarmos um filme que, como *Histoire(s) du Cinéma* ou *Film Socialisme*, expõe ou discute ideias, inclui enunciados declaratórios sobre o tema que está a abordar, ou foi intencionalmente concebido para descrever a sua pró-

pria feita e os temas que aborda ou a experiência espectral que proporciona, ou se questiona sobre o que ele próprio é, ou cujas imagens têm um valor deliberadamente ambíguo ou “pensante”, estaremos diante de um corpo filmico auto-reflexivo que exige pensamento e constrói pontes, passagens para esse pensamento. Em alguns casos, essas passagens podem até envolver uma forma específica de lidar com o vocabulário técnico, um pouco como se actualizássemos a linguagem de *O banquete*: a propósito da filosofia, Mulhal recorda, precisamente, que parte dela elegeu como objectivo a transposição do seu vocabulário para uma linguagem mais entendível por não-especialistas (não confundir com *divulgação*), e dá como exemplos desta aposta Emerson, Wittgenstein, Austin, Cavell e até o próprio Nietzsche. Não admira que Mulhall se apoie, nesta matéria, no que Cavell escreveu em epígrafe do seu *Contesting Tears*:

“Na minha maneira de ver, aconteceu com a criação do cinema o que aconteceu com a criação da filosofia: os filmes nasceram para reorientar tudo o que a filosofia disse sobre a realidade e as suas representações, sobre a arte e a imitação, sobre a grandeza e as convenções, sobre os juízos e o prazer, sobre o cepticismo e a transcendência, sobre a linguagem e a expressão”.

Perceptos, conceitos, funções

Ao fazer uma declaração tão genérica, abrangente e convidativa como esta, Cavell está a sugerir que entre filosofia e cinema pode operar-se um gigantesco movimento de báscula, em que conteúdos da primeira passam a ser vertidos para o segundo e por este assumidos como seus — uma nova acepção da *remediation* de Bolter e Grusin. Mas há obstáculos que se levantam contra este transvase de conteúdos: em *Qu’est-ce que la philosophie?*, comentando as principais actividades humanas produtoras dos sentidos do mundo — a filosofia, as artes e a ciência — Deleuze e Guattari defendem que a filosofia fabrica *conceitos*, a arte *perceptos* e a ciência *funções* ou *proposições*, que apesar da sua autonomia relativa mantm entre si relações por vezes estreitas e complexas. O próprio Deleuze explicou o que ambos entendem por perceptos numa das entrevistas concedidas a Claire Parnet em *L’Abécédaire*.

“Os conceitos são a verdadeira invenção da filosofia, e depois há o que podermos denominar perceptos: os perceptos são o domínio da arte. Que são os perceptos? Creio que um artista  alguém que cria perceptos. Mas porque usar uma palavra estranha, ‘percepto’, em vez de percepção? Precisamente porque os perceptos não são percepções. Que quer um homem de letras, um escritor, um novelista? Creio que quer construir conjuntos de percepções, de sensações que sobrevivam a quem as experimenta. É isso um percepto. Um percepto é um conjunto de percepções e de sensações que sobrevive a quem as experi-

menta”.

As relações entre as três formas de pensamento — o filosófico, o artístico e o científico — são valorativamente equiparadas pelos dois autores (sendo que nos sucessivos desenvolvimentos do texto o termo “percepto” é eventualmente substituído por “sensações” ou “blocos de sensações”):

“Pensar é pensar por conceitos, ou por funções, ou por sensações, e nenhum destes pensamentos é melhor que o outro (...). Os três pensamentos cruzam-se e entrelaçam-se, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com os seus conceitos, a arte fabrica monumentos com as suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com as suas funções (*Qu'est-ce que...: 187-8*). (...) A regra em todos os casos é que a disciplina interferente procede pelos seus próprios meios” (204).

Que a disciplina interferente procede pelos seus próprios meios significa literalmente, para Deleuze e Guattari, que a filosofia procede filosoficamente criando *conceitos*, que a arte procede artisticamente criando *perceptos* e que a ciência procede cientificamente criando *funções*. Mas, se a arte “fabrica monumentos”, que sentido dar a tais “monumentos”? Eles respondem:

“É verdade que toda e qualquer obra de arte é um *monumento*, mas monumento não significa aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que não devem senão a si mesmas a sua conservação e que dão ao acontecimento o composto [a composição] que o celebra” (158). “Composição, composição, é a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Mas não confundamos a composição técnica, o trabalho do material que amiúde faz intervir a ciência (matemáticas, física, química, anatomia) com a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou para a técnica” (181).

Comentando as relações entre filosofia, arte e ciência tal como apresentadas por Deleuze e Guattari, Rodowick salienta em «An Elegy for Theory» (2007) que uma *função* (aquilo que a ciência fabrica) é uma expressão matemática que descreve ou se refere a um fenómeno (por exemplo natural) — ou seja, é um descriptor ou um algoritmo, abstracto e universal porque aquilo que refere é válido sempre que se repita nas mesmas condições o fenómeno descrito. Pelo contrário, o *conceito* (aquilo que a filosofia fabrica) é abstracto mas singular, resultando de um ponto de vista argumentado mas fundado na situação de quem o cria. Quanto ao *percepto* (aquilo que a arte fabrica), é o conjunto de sensações e de afectos produzido pelo artista através de um objecto singular e concreto. Por esta razão, conclui Rodowick, a filosofia está muito mais próxima da arte do que da ciência:

“... A filosofia foi-se movendo para cada vez mais perto da arte e vice-versa.

É esta a grande história não-contada da filosofia do séc. XX, que o séc. XXI terá de contar: a de que as grandes inovações da filosofia não foram feitas em articulação com a ciência, mas sim em diálogo com a arte. Mais: a de que as artes modernas se aproximaram cada vez mais da expressão filosófica ao mesmo tempo que ampliavam os seus poderes estéticos” (*loc. cit.*: 105).

A recepção de Deleuze é labiríntica, começando pela dificuldade de fixação do seu vocabulário, que evoluiu ao longo da sua obra. Mas é consensual a ideia (por exemplo expressa em Elie e Villani, 2003: 272) de que ele distinguiu três *planos* característicos da actividade das ciências, das artes e da filosofia: respectivamente o *plano de referência*, o *plano de consistência* e o *plano de imanência*. Dizem Elie e Villani:

“Distinto do *plano de referência*, que caracteriza a ciência [e que] é formado de [proposições sobre estados de coisas] actuais e renuncia ao infinito, e do *plano de consistência*, que caracteriza a arte, formado por afectos e perceptos e que cria finito gerador de infinito, o *plano de imanência* caracteriza a filosofia, é formado por conceitos e salva o infinito”.

Dito de outro modo, *conceitos* da filosofia, *perceptos* (ou *afectos*) criados pelas artes e *funções* ou *proposições* (geradas no seio de disciplinas científicas) têm como horizontes três planos, ou imagens dos respectivos pensamentos, que funcionam como territórios mentais povoados por esses mesmos conceitos, perceptos e funções: os “mil planaltos” reduzem-se, nesta leitura, a três: *plano de imanência* para a filosofia, *plano de consistência* (ou de *composição*) para as artes, *plano de referência* para as ciências. Cada um destes planos corresponde a cada uma das três grandes produtoras de pensamento e são por elas traçados face ao caos. Veja-se em *Qu'est ce que la philosophie?*, pp. 44-45, sobre o caos e o plano de imanência:

“O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos (...) é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita a que elas se esboçam e desaparecem(...). O caos caotiza e desfaz no infinito toda e qualquer consistência, sem perder o infinito em que o pensamento mergulha (o caos tem a este respeito uma existência tanto mental quanto física)”.

O *plano de imanência* funciona como o território ou a superfície escorregadia e indeterminada onde a totalidade dos *possíveis* filosóficos — os conceitos — se entrecruzam, se encontram ou se desencontram; é o horizonte comum à totalidade da filosofia; independentemente da sua variedade, dispersão ou contradições internas, define uma tribo ou um grupo de pertença. O mesmo se dirá do *plano de consistência* (ou de *composição*) das artes, habitado e ocupado por toda

a espécie de perceptos independentemente da sua infinita idade, variedade, qualidade e profusão. E do *plano de referência*, horizonte de todos os *possíveis* criados pelas funções ou proposições das ciências no seio das suas variadas disciplinas. A filosofia habita e é exercida no plano de imanência, as artes exercem-se e habitam no plano de consistência ou de composição, as ciências exercem-se e habitam no plano de referência. Os três planos são arenas conceptuais e ilimitadas e em cada uma delas conceitos, perceptos e funções estabelecem alianças, travam guerras mortíferas ou ignoram-se entre semelhantes, *inter pares*. Para a filosofia, os planos das artes e das ciências são a exterioridade face à qual ela se define; por seu turno, a exterioridade das ciências é feita de arte + filosofia; e a exterioridade das artes é a ciência + filosofia. Mas estas exterioridades não são absolutas: há diálogo e permeabilidade entre conceitos, perceptos e funções. Dir-se-á até, com Rodowick, que o séc. XX foi marcado por um diálogo crescente entre perceptos e conceitos, afastando-se ambos sensivelmente das funções.

Quanto à temporalidade (a existência no tempo) destes planos, ela não é cronológica nem medível: não depende de Cronos, que devora os seus filhos, mas de Aión, que representa todo o passado e todos os futuríveis — é o tempo do *Jaime* de António Reis. É verdade que o plano de imanência da filosofia grega não é o mesmo da filosofia das Luzes ou da de hoje, mas a diferença entre elas remete para o *epistema*, e o mesmo se passa com as artes e com as ciências: as diferentes épocas das artes remetem para diferentes *aisthesis*, as diferentes épocas da ciência remetem para os respectivos *paradigmas* e sua mudança sem nunca perderem a sua identidade de conceitos, perceptos ou funções.

A leitura de José Gil

Na sua leitura de Deleuze, José Gil (2008) aborda o plano de consistência das artes como plano de imanência, referindo-se explicitamente ao “plano de imanência da obra de arte” — uma leitura que também eu subscrevo — e sublinha a importância da *heterogeneidade* das *matérias expressivas*, da *consistência* que cada obra tem de alcançar *para sair do caos*, e do *ritmo* e do *ritornello* como garantes dessa consistência e como coadjuvantes na geração de um *estilo*:

“O [que é] próprio do plano de composição ou do plano de imanência da obra de arte é (...) admitir em si elementos dos mais díspares, e que, no entanto, ‘pegam entre si’ (*tiennent ensemble*)”, escreve ele (2008: 234). Estamos, a vários títulos, em pleno território da *collage* e da *bricolage*: as matérias expressivas que a obra captura são ou podem ser heterogêneas umas em relação às outras, mas o seu intra-agenciamento gera um signo (um significante e um

significado) novo, dotado da sua própria consistência, sabendo-se que a operação semiológica consiste em ocupar o lugar de outro, representar outro — o signo substitui a coisa a que se refere. A consistência de matérias de expressão heterogêneas no mesmo objecto criado (uma frase ou sequência musical, uma imagem, plano ou sequência cinematográfica) torna-se, assim, característica da hecceidade da obra de arte. Acrescenta Gil (*loc. cit.*: 235) que existem duas condições para que na obra se produzam os inter-agenciamentos das matérias expressivas heterogêneas:

“1. A transformação das matérias de expressão em matérias de captura de forças heterogêneas; 2. A constituição de um contínuo variável, de uma linha de variação contínua capaz de dar consistência à coexistência de todas as forças capturadas e criadas. (...) Esta última condição significa a formação do estilo e, junta à primeira, define a obra de arte”.

Alcançar a consistência e garantir a coalescência dos heterogêneos que capturou é, para a obra de arte, um jogo de alto risco porque implica sempre improvisar, isto é, “entrar numa experimentação que introduz o maior coeficiente de acaso possível no seu processo” (*loc. cit.*: 237) e tem sempre diante de si a possibilidade de regresso ao caos, “pois é do seio do caos que nasce a consistência, não de uma regra previamente dada” (*id. ibid.*). Isto significa também que só existe obra de arte quando ela alcança a consistência, tornada composição e forma, que a faz sair do seu *precursor sombrio* que sempre ameaça reabsorvê-la, o caos.

No cinema, um dos pilares dessa consistência é o tempo entendido como Aión, o tempo “que não passa”, “lentidão ontológica que compreende virtualmente todos os tempos, (...) tempo que anda por detrás sustentando tudo o que anda e se desloca, tempo contínuo e imóvel” e onde ocorrem acontecimentos como ‘alguém corre no jardim’ ou ‘a luz do teu sorriso’ ou ‘três notas no silêncio’ (*loc. cit.*: 240). Mas a hecceidade, a manifestação do que ocorre com a sua lentidão ontológica e onde se inter-agenciam heterogêneos, tanto a conhecemos do cinema como da música ou da literatura. Gil cita, a título de exemplo, a seguinte passagem do *Ulysses* de Joyce na tradução de Houaiss, para mostrar a confluência de heterogêneos na mesma frase:

“Uma nuvem começava a encobrir o Sol, lentamente, sombreando a baía em verde mais fundo. Jazia atrás dele um vaso de águas amargas. A canção de Fergus: eu cantava-a sozinho em casa, sustentando longos acordes baixos. Sua porta ficava aberta: ela queria ouvir minha música. Silencioso de reverência e piedade aproximei-me do seu leito. Chorava no seu leito miserável. Por estas palavras, Stephen: do amor o místico ardor” (*id. ibid.*).

Metamorfoses do mar e das suas paisagens, uma canção, objectos da casa, o sentimento de uma personagem por outra são heterogêneos que confluem e coalescem na consistência da frase. E a heccecidade de um acontecimento pode ser qualquer coisa, pode ser a matéria de expressão de uma *singularidade qualquer*: um cão que passa na rua, um som, um nevoeiro, uma estação, um inverno. Ou seja, o tempo a que essas heccecidades se referem não é o tempo cronológico, é o Aión para que o acontecimento remete, mais lento, difuso e compósito.

Ainda no cinema (como na música e nas outras artes do tempo), outro pilar da consistência da obra arrancada ao caos é o *ritornello*, o refrão, o *leitmotiv*, um ou mais elementos visuais ou sonoros que *regressam*, tornando-se em motivos repetitivos de organização do sentido e por vezes impondo o seu sentido aos restantes. Exemplos de *ritornellos* dados por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux* são o garoto que cantarola a mesma canção no escuro para dele se proteger ou defender, a mulher que liga a rádio para a ouvir enquanto faz a sua lida doméstica, as canções — sempre as mesmas — que dantes acompanhavam o trabalho nos campos e que estabeleciam a ligação entre o esforço humano e a terra ou o cosmos, lhe davam *ritmo* e garantiam, de novo, a saída do caos. Mas igualmente claro é o regresso a um tema entre improvisos numa peça de jazz, ou a repetição deliberada de certa imagem ou imagens num filme.

Em *Qu'est ce que la philosophie?*, Deleuze e Guattari mantêm a separação entre plano de composição ou de consistência das artes, plano de imanência da filosofia e plano de referência das ciências até aos últimos parágrafos do texto. Mas no final, a propósito da necessidade que filosofia, artes e ciências têm de não-filosofia, de não-arte e de não-ciência que com elas dialoguem no seu devir e desenvolvimento, reabrem enigmáticamente as portas à contaminação e à proximidade entre conceitos, perceptos e funções, em consonância com a reflexão que sobretudo o primeiro dedicou, ao longo de décadas de filosofia, à relação desta com as artes e a literatura e a este respeito invocando “o conceito não-conceptual de Klee” e o “silêncio interior” de Kandinsky:

“É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, como a filosofia, a arte e a ciência [se tornam] indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através das suas diferentes naturezas e não pára de as acompanhar” (p. 206).

Como se partilhassem a mesma sombra: a relativa separação tão trabalhosamente construída volta, assim, a tornar-se indecidível e indiscernível, e neste gesto reabre-se o contacto estreito entre as três matrizes fundamentais do pensamento, como se o mesmo tear que faz de dia um complexo tecido o

desfizesse à noite pelo menos em parte, para no dia seguinte o voltar a refazer : Penélope continua à espera do seu *Outro*.

Cavell e a filosofia no quotidiano

O traço mais marcante da longa carreira reflexiva de Cavell sobre filosofia e cinema é a afectividade profunda que o liga aos filmes, a sua intimidade com personagens, cenas, situações fílmicas. E também o seu desejo de abordar a filosofia fora do seu vocabulário técnico, aproximando-a da linguagem corrente.

Pode então um filme, um *percepto* — nos termos de *Qu'est-ce que la Philosophie?*: “um conjunto de percepções e de sensações que sobrevivem a quem os experiencia” — ser ao mesmo tempo um acto de intervenção filosófica? Para além das comunicações monográficas apresentadas na *Film-Philosophy Conference* de 2013, a resposta a esta questão nunca é clara e conclusiva em todos estes autores e envolve aproximações diversas. No seu artigo, por exemplo, Rodowick diz que a possibilidade de “a arte ser considerada expressão filosófica” estabelece uma ligação central “entre o interesse de Deleuze e de Cavell por filmes”, sendo talvez eles os filósofos contemporâneos mais ocupados, enquanto filósofos, pela reflexão sobre o cinema:

“Embora de modos muito diferentes, quer Deleuze quer Cavell entendem o cinema como exprimindo formas de estar no mundo e de relacionamento com o mundo. Por esta via o cinema já é filosofia, uma filosofia intimamente ligada à vida quotidiana” (*id. ibid.*).

Para Cavell, filosofia e cinema divorciaram-se e flirtaram com outros parceiros, mas mais lhes valia que se re-casassem, como nas *comedies of remarriage* de Hollywood, um sub-género dos anos 30-40 do séc. XX onde se incluem filmes como *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), *His Girl Friday* (Hawks, 1940), *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941), *Woman of the Year* (George Stevens, 1942) ou *Adam's Rib* (Cukor, 1949). E o interesse de Rodowick por Cavell é suscitado pela dimensão ontológica e ética da reflexão deste último sobre o cinema: segundo Cavell, os filmes não só apresentam, por vezes criticamente, diferentes modos de ser e estar no mundo, como nos colocam constantemente diante do problema do cepticismo em relação a esse mundo: o cepticismo, trave mestra do pensamento de Cavell e que ele discutiu sobretudo em *The Claim of Reason* (1979), radica-se no binómio ilusão-desilusão, que baliza a nossa capacidade para conhecer efectivamente o mundo tal como ele é, recheada de ilusões cognitivas cuja discussão enche a história da filosofia, e a desilusão provocada

pela relatividade e fragilidade desse conhecimento e pela desconfiança com que avaliamos a nossa capacidade de, comunicando uns com os outros, ultrapassarmos, quer as ilusões, quer a desilusão. O nosso afastamento do mundo (comparável à “descrença no mundo” de Deleuze) requer de nós, permanentemente, um trabalho de re-casamento com ele, um trabalho de redescoberta ontológica que supõe uma reconciliação, uma reaproximação afetiva.

Que o problema do cepticismo face ao mundo e da eventual ultrapassagem desse cepticismo, que tanto habitou a literatura, tenha, ao longo do séc. XX, migrado dos livros para uma tecnologia do ver, significa talvez, diz Rodowick, que se operou e ainda está a operar-se uma lenta transição de uma fase para outra na nossa cultura filosófica (a tão glosada passagem de uma cultura baseada em textos para outra baseada em imagens). Como defende Cavell, “a realidade que o filme põe diante dos nossos olhos é a da nossa própria condição perceptiva”. E acrescenta Rodowick, insistindo em que entre filosofia e cinema tende hoje a existir uma espécie de passagem de testemunho:

“O cinema emerge quando a filosofia sai de cena, como expressão pré-conceptual da passagem para outra maneira de ser” (*loc. cit.*, 106). “O interesse dos filmes está em que eles mostram as mais fundas preocupações de filosofia moral nas expressões da vida banal e quotidiana. E, tal como Wittgenstein tentou traduzir a linguagem da metafísica para a linguagem do dia-a-dia e para as preocupações do quotidiano, os filmes trouxeram a filosofia moral para o contexto da expressão dramática quotidiana” (*loc. cit.*, 107).

Em tal declaração, que Mulhall decerto subscreveria, ecoa o Cavell de *Cities of Words* (2004), comentando melodramas e comédias de costumes contemporâneas:

“O cinema, última das grandes artes, mostra a filosofia como a muitas vezes *invisível companhia* [itálico meu] das vidas correntes que os seus filmes captam tão bem”.

Nesta versão de “companheira invisível”, porém, a filosofia não se expõe directamente nos filmes, antes é um não-dito ou um não-explicito por detrás do que eles mostram, e que é necessário identificar e interpretar, como no *2001* de Kubrick (1968), sobre o conflito entre a inteligência artificial e a inteligência humana, ou no *Solaris* de Tarkovski (1972), sobre um planeta inteligente que tenta comunicar com os humanos que o orbitam. Nestes casos, as ficções cinematográficas *glosam* temas filosóficos — em alguns casos de filosofia moral — como *aplicações ficcionais de conceitos*: usam metáforas de questões filosóficas como mote para os seus temas ficcionais. Os filmes que Cavell

gosta de comentar transportam a filosofia como *arrière pensée* de si mesmos, *aludem* a problemas filosóficos não-explícitos que a hermenêutica se encarrega de identificar.

Mas Cavell explicou claramente, em «The Thought of Movies» (1983), como encara a filosofia e porque é que, do ponto de vista dos temas e problemas abordados, é tão grande a proximidade entre ela e o cinema, porque são tão necessários uma ao outro. Para ele, como para Emerson, a filosofia não é necessariamente uma actividade profissional dotada de um vocabulário técnico fechado que a torna acessível apenas a um grupo de especialistas, antes é a capacidade de pensar o fora do comum, o não-corrente, no seio da vida corrente e do dia-a-dia, a partir da experiência comum:

“Entendo [a filosofia] (...) como a vontade de aprender a pensar atentamente sobre coisas que seres humanos correntes não conseguem impedir-se de pensar, ou que de algum modo lhes ocorrem, por vezes como fantasias, outras vezes como uma luz que atravessa uma paisagem. Coisas como, por exemplo, se conseguimos conhecer o mundo tal como ele é por si só, ou se os outros conhecem de facto a natureza da sua experiência, ou se o bem e o mal são relativos, ou se estar acordado pode ser um sonho, ou se as modernas tiranias, armas, espaços, velocidades e artes estão em continuidade ou em descontinuidade com o passado da raça humana, ou se o que a raça humana pode saber é ou não relevante para a resolução dos problemas que ela cria a si própria”.

Um cantor e romancista cinéfilo, Yves Simon, abordou logo nas primeiras páginas de *O viajante magnífico* (romance, 1987) um exemplo (o de *Manhattan*, Woody Allen, 1979) de questão a que Cavell chamaria “ética” aplicada num filme — a do relacionamento de um homem maduro com uma adolescente e dos desfazamentos entre eles que conduzem à ruptura da sua relação:

“No final do filme, Woody Allen [“Ike”] corre pelos passeios de Nova Iorque, atravessa ruas, atropela pessoas e faz sinal a táxis. Ele sabe que é demasiado tarde, mas corre pela cidade a preto e branco para ir dizer a uma adolescente [Mariel Hemingway, “Tracy”] que não deve partir. Ela repetira-lhe porém, vezes sem conta (...), que o amava, mas ele (...) brincou aos indiferentes. Agora reage, porque sabe que ela vai apanhar um avião e afastar-se dele. É claro que podia ter corrido ao seu encontro mais cedo, muito antes, não ter hesitado, mas a ideia do guião era justamente esse desfazamento: não desejar, ao mesmo tempo, as mesmas coisas” (*loc.cit.*, p. 15).

Esta abertura de *O viajante magnífico* funciona como metáfora e como vasto *flashforward* do problema de que o romance de Simon se ocupará: Miléna quer um filho de Adrien, com quem passou a viver, mas descobre que existe um desfazamento excessivo entre o seu desejo e o dele — os “filhos desejados

pelos homens” não são *a mesma coisa* que os “filhos desejados pelas mulheres”, o que a levará a abortar. O *desfazamento*, o *fora-de-tempo*, a *incoincidência*, levam ao irremediável *tarde de mais*.

Em *La vie d'une autre*, de Sylvie Testud (2012), a “imperatriz” de uma empresa financeira internacional (Juliette Binoche) acorda no dia dos seus 41 anos vítima de amnésia: esqueceu tudo o que viveu nos últimos 15 anos — toda a carreira empresarial que a tornou noutra mulher. Pretende recuperar o amor do homem que antes amou e com quem ainda vive (Mathieu Kassovitz), mas descobre que ambos mantêm relações extra-conjugais, que embora ainda coabitem fazem vidas separadas desde há anos e que ela própria pediu o divórcio. Têm um filho em comum, de que ela pouco se tem ocupado. Tenta recuperar a sua identidade inicial mas percebe que se tornou numa mulher que todos temem. Ser-lhe-á possível voltar à primeira noite em que fizeram amor e a um passado feliz — a única coisa que recorda de si mesma? O problema por detrás da história (baseada no romance quase homónimo de Frédérique Beghelt, 2008) é o conflito da personagem com o que foram sendo as suas diferentes identidades na sua história de vida e a possibilidade ou impossibilidade de recuperar o seu “ego” de jovem apaixonada. *La vie d'une autre* filosofa no sentido de Cavell, ou conta uma *philosophical tale* como o *Solaris* de Tarkovski ou o *2001* de Kubrick?

Em *Blue Jasmine* (2013), Woody Allen actualiza *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams (1947), criando uma nova Blanche du Bois (Cate Blanchet) ex-milionária alcoólica e mentalmente perturbada, cuja vida colapsou depois do marido, empresário de sucesso, ter sido preso por fraude e se ter suicidado na prisão. Vingando-se de uma série de infidelidades conjugais, foi ela que o denunciou. Sem um cêntimo e endividada, a ex-novaiorquina de Park Avenue pede asilo a uma meia-irmã que sempre desprezou e que vive pobremente em S. Francisco. Mas aqui os seus fantasmas de grandeza embatem no dia-a-dia de classe baixa da irmã e seu namorado. Desesperada, tenta encontrar um novo “príncipe” que lhe devolva o antigo *glamour* e encontra-o num ainda jovem e rico viuvo, diplomata que aspira a fazer carreira política. Para o seduzir, porém, mente sobre o seu passado. O diplomata descobre acidentalmente as suas mentiras e o romance acaba, relançando Jasmine no abismo da sua solidão falida. É um filme cruel e *post-crash* sobre a aniquilação de uma personagem que desce em queda livre, do topo à base, a pirâmide social americana. *Blue Jasmine* filosofa no sentido de Cavell, ou conta uma *philosophical tale* sobre uma catástrofe individual, como Max Ophüls fizera em *Lola Montès* (1955)?

Numa conferência de apresentação da obra de Cavell, Thomas Elsaesser refe-

re-se às tragicomédias, comédias de costumes e melodramas analisados por Cavell como sendo todos relativos a uma ideia problemática do tempo vivido: às escolhas, boas e más, que cada um faz no tempo que lhe cabe (*time, timing, bad timing*). Todos os melodramas, diz ele alegoricamente e forçando a nota, são sobre *marcações de encontros, faltas a encontros marcados, desmarcações de encontros* (o original inglês joga com maior ambiguidade das palavras: *appointments, missed appointments, dis-appointments*). Neste sentido, o melodrama é especialista no “demasiado tarde” (*too late*), aquilo que podia ter sido feito mas não se fez, e no “e se...” (*if only...*), aquilo que tenta dar uma nova oportunidade ao que devia ter sido feito e não se fez; ambos, o *too late* e o *if only*, são factores de *repetição* — repetição de gestos cruciais no quotidiano — e suscitam-na, conduzem a ela. Ora, a repetição (a *boa* e a *má* repetição da psicanálise), a par da descoberta de que existe um pensamento do outro (diferente, marcado pela *différance* de Derrida, autónomo e irredutível ao meu, e que pode adquirir a forma sartreana de um inferno: *l'enfer, c'est les autres*), pode dar forma, na dimensão do quotidiano, a questões extremas de ética filosófica. Conclui Elsaesser, pensando sobre o tema a partir da sua condição de professor de *Film Studies*:

“Digamos que ensinar sobre a repetição e a diferença não só a partir de Deleuze e Derrida mas também a partir de Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Joan Crawford e Joan Fontaine é algo que farei com satisfação, graças a Stanley Cavell”.

Na mesma conferência, Elsaesser chama, como Rodowick, a atenção para o facto deste novo interesse pelo cinema ocorrer numa (já referida) fase de passagem de uma cultura da palavra escrita e de provas materiais para outra, a das imagens e sons, para onde a palavra escrita e as provas materiais emigram irreversivelmente. Eis como ele comenta o modo como os seus jovens alunos experienciam esta mudança de paradigma cultural:

“Os estudantes, diria eu, procuram provavelmente no cinema o que antes encontravam (e ocasionalmente ainda encontram) na literatura: a confirmação e a validação das suas dúvidas sobre si mesmos e da sua investigação auto-exploratória, tanto quanto momentos de plenitude que, na sua infância, eram também momentos de auto-olvido, e, nos casos de adolescência precocemente aguda ou infeliz, momentos de intensa auto-alienação”.

Outra coisa — algo diferente de “mostrar a filosofia como a invisível companhia das vidas correntes que os seus filmes captam tão bem” — é produzir enunciados filosóficos na dramaturgia e dar-lhes a forma de discurso e de imagens narrativizadas ou “pensantes”; essa seria, então, uma nova tarefa do filme-filósofo, destinada torná-lo menos dependente da ficção narrativa: tra-

zer para o filme enunciados da filosofia que se tornam eles próprios parte do discurso e/ou da narrativa, por vezes “comentando-a” nos termos de Chatman, por vezes sobrepondo-se a ela ou articulando-se com ela, mesmo que em contraponto — o que Godard e Solanas fizeram, não com a filosofia mas com a política, nos seus filmes militantes. Ou como Malick e Von Trier fizeram, de outro modo, em *The Tree of Life* e *Melancholia*, criando situações e imagens que dão aos seus filmes o sabor de visões escatológicas, cosmológicas ou místicas do que filmaram.

A relação entre imagem e pensamento, cinema e filosofia, ganha sempre em Cavell contornos aplicados. Veja-se como ele insiste, em «What Becomes of Things on Film», numa sua declaração já feita em *The World Viewed* àcerca da contiguidade entre “fantasia” e “realidade”:

“É pobre a ideia de fantasia que a toma por um mundo à parte da realidade, um mundo que claramente mostra a sua irrealidade. A fantasia é precisamente aquilo que pode ser confundido com a realidade” (*loc. cit.*, p. 178).

Esta declaração permite-lhe partir para outra, sobre a duplicidade profunda de muitos comportamentos individuais mostrados pelo cinema: comentando filmes como *Persona* de Bergman, *Belle de jour* de Buñuel, *Vertigo* de Hitchcock ou *It's a Wonderful Life* de Capra e interrogando-se sobre o modo como em cada um deles as personagens vivem em mundos contraditórios mas que, para elas, se sobrepõem e coexistem, diz ele:

“...Ser humano é ter, ou arriscar-se a ter, a capacidade de desejar; (...) e em particular desejar uma identidade mais completa do que a que até agora se atingiu; (...) tal desejo pode projectar um mundo totalmente oposto àquele que se partilha com outros. (...) A ideia de modos e climas de realidade que alternam entre si como totalidades, ou a ideia de que os conceitos de consciência e de mundo como tais são feitos um para o outro e à imagem um do outro é a de Wittgenstein perto do fim do *Tractatus*: o mundo dos felizes é outro, bem diferente do dos infelizes. Poderíamos acrescentar que tais mundos podem justapor-se no mesmo fôlego” (*loc. cit.*, p. 181).

Um intenso desejo minoritário

A filosofia, como as artes e a ciência, sempre precisaram de fazer face a uma negatividade — uma não-filosofia, uma não-arte, uma não ciência — para afirmarem o seu valor e heciedade. Apesar desta separação de águas, porém, os perceptos do cinema nascem de ideias que implicam conceitos ou a eles conduzem, criando, na óptica de Cavell, Rodowick e Mulhal, uma terra de ninguém entre a especificidade do meio artístico e a do meio filosófico. O *percepto* cinematográfico é afectivo e pré-conceptual; mas, de acordo com a

convicção de Rodowick, e operando um *forcing* em direcção a essa terra de ninguém:

“... Existe um poder filosófico nas imagens. A ideia do artista não é necessariamente a do filósofo. Mas as imagens não se limitam a traçar pensamentos e a produzir afectos: também podem provocar pensamento ou criar novos poderes do pensamento. Fazendo-o, somos levados das sensações para o pensamento abstracto, de uma imagem de pensamento para um pensamento sem imagem — que é o domínio da filosofia. Movendo-se de uma para o outro, a arte pode inspirar a filosofia e dar forma a um conceito” (*loc. cit.*, 104).

Para Rodowick como para Cavell, estaríamos, assim, a meio de uma passagem, algo de comparável a uma mudança de *epistema* (Foucault) ou de *aquário* (Paul Veyne). Também para Mulhall, não é a Filosofia *do* Cinema em si mesma que interessa — essa é aproximável da Filosofia *das* Ciências, da Filosofia *da* Arte, da Filosofia *da* Linguagem e das outras Filosofias que tomam “parasitariamente” por objecto um conhecimento heterogéneo ao seu — mas sim a possibilidade de algum cinema, alguns dos seus filmes, se transmutarem em filosofia.

Essa transmutação pode decorrer da insistência num tema ou num conjunto de temas que marcam uma obra ou uma série de obras. Por exemplo, diz Mulhall, existe na série *Alien* (4) uma manifesta obsessão com a bestialidade, com a violação (sexual ou extra sexual) do corpo, com a incorporação/encarnação (*embodiment*) violenta do *Outro*, do *Diferente*, e com a reprodução decorrente dessa incorporação — inspirada, lembramos nós, pela arte de H.R. Giger desde o primeiro filme, o de Ridley Scott: as figurações de Giger deram corpo aos monstros da série e aos seus universos (5). A ansiedade da astronauta Ellen Ripley diante dessa intrusividade obsessiva e violenta, a sua relação com a alteridade radical dos monstros e a possibilidade real de promiscuidade forçada com eles remetem para o universo ficcional da série e para o modo como cada realizador o trabalhou. Mas são por nós entendíveis por serem metáforas claras da posse brutal, da relação com a alteridade e conosco próprios no universo quotidiano da vida “real” — embora ainda, dizemos nós, na forma de *glosas ficcionais de problemas filosóficos*. O congénere inverso dos monstros de *Alien* é o planeta inteligente de *Solaris*: aqui, o “monstro” tenta entrar em contacto com seres humanos oferecendo-lhes dádivas perturbadoras com que eles não sabem ou não conseguem lidar. Nestes casos, os temas dominantes da ficção constituem sucedâneos de genuínas *rêveries diurnas* tornadas obsessivas e tendem a resultar de trabalhos de “condensação”, “deslocação”, “figuração” e de “elaboração secundária” tal como Freud os descreveu na *Traumdeutung*.

Mas essa transmutação também pode ocorrer de outro modo: por exemplo porque metáforas do dispositivo cinematográfico desempenham um papel central, organizador de conteúdos, em determinado filme: em *Blade Runner*, e ainda segundo Mulhall, o aparelho destinado a efectuar o teste Voight-Kampff é a figura metafórica da capacidade da câmara para identificar seres humanos reais ou os seus *replicants* — o dispositivo que apresenta as estratégias e limitações do próprio filme e do que ele conta. Ou, recordamos nós, o protótipo do aparelho que grava impulsos cerebrais e pode funcionar como uma câmara para cegos em *Until the End of the World* (Wenders, 1991) é a metáfora do cinema que trabalha para tornar visível o invisível. Considerados os exemplos de *Alien* e de *Blade Runner*, conclui de modo genérico o mesmo autor:

“Os filmes, como as novelas, o teatro e a pintura, são produtos de uma actividade humana prática e intencional, têm conteúdos representacionais e podem tomar seja o que for como seus temas. Se assim é, por que não poderão eles, no modo de apresentarem os seus mundos narrativos, incorporar reflexão sustentada sobre questões que interessam os filósofos, e até mesmo o tipo de questões sobre filmes que interessam os filósofos?” («Film as Philosophy», p.2).

Assim tão genericamente colocada, a questão pede inevitavelmente uma resposta positiva: sim, os filmes podem tornar seus todo e qualquer tema; sim, os filmes podem incorporar reflexões que interessam os filósofos independentemente de serem, ou não, reflexões sobre o cinema. Mas conviremos que, embora cheia de bonomia, esta é uma resposta algo insuficiente ao conjunto de problemas postos pela *filmosofia*.

Reconhecer-se-á que existe, de Cavell a Rodovick e a Mulhal, como no Deleuze de *Cinéma 1* e *Cinéma 2* e nos participantes da *Film-Philosophy Conference* de 2013, um desejo, por vezes intenso, de ver a filosofia passar o testemunho às artes — especialmente ao cinema —, ora cedendo-lhe parte do seu território histórico, ora admitindo como filosóficas algumas das suas intervenções, ora reconhecendo que por vezes alguns dos seus perceptos abrem a porta a conceitos. Pelo nosso lado cremos que, na diversidade de filmes de autor hoje produzidos, são particularmente os filmes auto-reflexivos, e entre estes o filme-ensaio que inclui no seu corpo “imagens pensantes”, que melhor se posicionam para assumir esse repto, como nos casos de *Histoire(s) du cinéma* e de *Film Socialisme* de Godard, ou de *The Ister* de Barison e Ross. A condição para que esse esforço “filosofante” possa desenvolver-se é que as histórias que os filmes contam (quando ainda as contam) não se limitem a ser exercícios ficcionais desenvolvidos a partir de conceitos — metáforas, alegorias, glosas de enunciações filosóficas; o filme que filosofa é sobretudo aquele que assume

tais enunciações como parte dos seus conteúdos explícitos. Creio que é oportuno recuperar aqui o que ficou dito no texto de abertura do presente livro, «Da *collage* à *bricolage* digital: a história por escrever das cinefilias conhece bem filósofos-poetas que querem ser cineastas mas raramente o são e cineastas-poetas que querem ser filósofos e que por vezes o são: asteróides que na sua errância orbitam temporariamente outros corpos dotados de um campo magnético incontornável.

Notas

1. *Nouvelles vues*, appel à contributions: Philosophie et Cinéma, consultado em <<http://www.c-sep.org/fr/2013/08/20/call-for-contributions-philosophie-et-cinema.html>> a 16 de Setembro de 2013.
2. Rancière citado por Muriel Berthou Crestey in «La redistribution des cartes», EspacesTemps.net, url: <<http://www.espacestemp.net/en/articles/la-redistribution-des-cartes-en/>>.
3. FORD, Charles, *Le cinéma au service de la foi*, Paris, Plon, «Présences», 1953, p. 12-13; e BÉGUIN, Marcel, *Le cinéma et l'Église, 100 ans d'histoire(s) en France*, Paris, Les Fiches du cinéma, 1995, citados por Dimitri Vezyrogliou in «Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 4/2004 (n° 51-4), p. 115-134. URL: <www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4-page-115.htm>.
4. *Alien*, Ridley Scott, 1979; *Aliens*, James Cameron, 1986; *Alien 3*, David Fincher, 1992; e *Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997. Em 2012, Ridley Scott realizou *Prometheus*, uma “*pre-sequel*” do primeiro filme, fazendo remontar a sua ação a 30 anos antes deste.
5. NATHAN, Ian, *Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film*, Voyageur Press, 2011.

Bibliografia citada

- A.A.V.V., *Film-Philosophy Conference*, 2013, acessível através de <<http://www.filmphilosophy.com/conference/index.php/conf/2013>>.
- BORDWELL, David, e CARROLL, Noël, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- CAVELL, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, NY: The Viking Press, 1971; Penguin, 1977.
- CAVELL, Stanley, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1981.
- CAVELL, Stanley, «The Thought of Movies» (1983), in *Cavell on Film* (colectânea), ed. e introd. de William Rothman, State University of New York Press, 2005, pp. 87-106.
- CAVELL, Stanley, *Themes Out of School: Effects and Causes*, San Francisco: North Point Press, 1984.
- CAVELL, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1996.
- CAVELL, Stanley, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p. 6.
- CURRIE, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- DELEUZE, G., *Cinéma 2 — L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, G., e GUATTARI, F., [1991], *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005.
- DEL NEVO, Matthew, «Heidegger, Technology and Time: Review of the film *The Ister*», in *Philosophy Pathways*, electronic journal, n° 124, ISSN 2043-0728, Janeiro de 2007, disponível na url: <<http://www.philosophypathways.com/newsletter/>>
- ELIE, Maurice, e VILLANI, Arnaud, «Plan d'immanence», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso e Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis, n° 3, Primavera 2003, p. 272.
- ELSAESSER, T., Stanley Cavell and Cinema, <<http://home.hum.uva.nl/>>

oz/elsaesser/essay-CavellCinema.pdf> (s.d.).

GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

GREENAWAY, Peter, «Toward a Re-Invention of Cinema» in: *Cinema Militans Lecture*, September 28, 2003, <<http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>>.

GREENAWAY, Peter e OOSTERLING (entrevistador), «Cinema of Ideas: An interview with Peter Greenaway», 2001, in <<http://www2.eur.nl/fw/cf/InterAkta/InterAkta%203/PDF/interakta3.greenaway.def.ho.pdf>>.

MENDES, J. M., *Facialidades*, ed. Biblioteca da ESTC, 2010.

MENDES, Que coisa é o filme, ed. Biblioteca da ESTC, 2012.

MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 1998.

MONTEIRO, Manuel Hermínio, in *O Olhar de Ulisses. A Utopia e o Real*, Porto 2001: Capital Europeia da Cultura, reeditado em *Urges*, pp. 215-220, ed. *O Independente*, Lisboa, 2004.

MULHALL, Stephen, *On Film*, Routledge, 2002.

MULHALL, Stephen, «Film as Philosophy: The Very Idea» (s.d.), in <<http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/mulhall-film-as-philosophy.pdf>>.

NATHAN, Ian, *Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film*, Voyageur Press, 2011.

PLANTINGA, Carl, e SMITH, Grey M. (ed.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques, [2008], «A imagem pensativa», in *O espectador emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, tr. de José Miranda Justo, 2010.

RODOWICK, D.N., «An Elegy for Theory», in OCTOBER 122, Outono 2007, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, pp. 91–109.

SIMON, Yves, [1987] *O viajante magnífico*, tr. port. G. Cascais Franco, Lisboa, Difel, 1989.

SMITH, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

TAUBIN, Amy, «Film Socialisme: Godard bids farewell to language—and perhaps to cinema itself (again)» in *Film Comment*, Setembro/Outubro 2010, url: <<http://www.filmcomment.com/article/film-socialisme-review>>.

WARTENBERG, Thomas, «Philosophy of Film», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/film/>>.

VENTURI, R., BROWN, D. S., IZENOUR, S. (1972), *Learning from Las Vegas*, MIT Press, 1982.

