





# Sentidos figurados



João Maria Mendes

# Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

VOLUME 3

A FIGURAÇÃO DAS IDEIAS.  
PENSAMENTO, FILOSOFIA E CINEMA.  
UTOPIA, EUCRONIA E DISTOPIA.

TÍTULO

*Sentidos figurados*

VOLUME 3

*A figuração das ideias. Pensamento, filosofia e cinema. Utopia, eucronia e distopia.*

AUTOR

João Maria Mendes

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2018



Todos os direitos reservados

Outubro de 2019

ISBN

OBRA COMPLETA: 978-989-98774-6-7

VOLUME 3: 978-989-54510-0-5

DEP. LEGAL N.º 457821/19

## NOTA SOBRE A PRESENTE EDIÇÃO

Devido a imperativos editoriais, o conjunto de ensaios a que dei o título *Sentidos figurados: Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa* foi aqui dividido em quatro volumes, cada um dos quais recebeu, por esse motivo, um subtítulo autónomo que o distingue dos restantes.

**VOLUME 1:** *Da magia de Lascaux ao animismo cinematográfico e à sociedade do espectáculo.*

**VOLUME 2:** *Da literatura ao audiovisual: as histórias-mães-de-histórias e o mundo formatado como narrativa.*

**VOLUME 3:** *A figuração das ideias. Pensamento, filosofia e cinema. Utopia, eucronia e distopia.*

**VOLUME 4:** *Facializações cinematográficas. Especificidades portuguesas e estudos de casos.*

O volume 1 publica o índice geral da obra. Os índices dos restantes listam apenas os conteúdos de cada um. A bibliografia final, que inclui a totalidade dos autores e obras citadas, é publicada no volume 4.

JOÃO MARIA MENDES



# ÍNDICE

## VOLUME 3

*A figuração das ideias. Pensamento, filosofia e cinema.  
Utopia, eucronia e distopia.*

<b>6. Tarkovski: a Grande Mãe Rússia na European Art House</b>	<b>13</b>
Quatro livros de referência	18
O reconhecimento de Bergman	20
Obsessões e figuras	23
<i>Continuum</i> de registos	25
Imagens <i>versus</i> símbolos	27
Contra Eisenstein e a montagem	29
Da narrativa fragmentada ao plot minimalista	30
Histórias de financiamento e de censura	33
<i>Solaris</i> : as pressões de Lem e do Goskino	36
<i>O espelho</i>	43
<i>Stalker</i> e <i>Nostalghia</i>	45
<i>O Sacrifício</i>	48
Segunda consagração	52
Notas	55
<b>7. Filmes que filosofam</b>	<b>57</b>
Quatro desafios de Lyotard	63
A paisagem da reflexão	66
Antigo e novo estado da arte	68
“Em que se tornam as coisas nos filmes”	71
Greenaway e a “tirania do texto”	74

Rancière e as imagens pensantes	75
Didi-Huberman, imagens e tempo	82
O <i>Jaime</i> de António Reis e Margarida Cordeiro	85
Do Mediterrâneo ao Danúbio	89
Espelhamentos e adaptações	91
Argumentários e seus <i>explananda</i>	94
Perceptos, conceitos, funções	95
A leitura de José Gil e de Raymond Bellour	99
Cavell e a filosofia no quotidiano	103
Elsaesser e o melodrama	107
Um intenso desejo minoritário	109
<b>Anexo 1:</b> Da figuração abstracta	115
Naturalismo abstracto	118
Exercícios de despaisamento	120
Margens e centro em Noronha da Costa	121
Dar figura ao que o olho não vê	123
Entre Kandinsky e Malevich	124
<b>Anexo 2:</b> Um cinema de ideias	127
<i>El Tercer Cine</i>	128
A fogueira do <i>western</i>	131
<b>Notas</b>	133
<b>8. As intermedialidades e o cinema</b>	135
Campos de aplicação	139
Uma comunidade de conceitos	144
Intermedial, intermediático	146
Um texto de Gaudreault e Marion	149
Objectos multi-suportes	151
Remediação e seu universo	153
O estado da arte	156
As novas <i>Gesamtkunstwerken</i>	158
As <i>Transmediagesamtkunstwerken</i>	161
A herança de Tolkien e de Frank Baum	163
<b>Notas</b>	165
<b>9. O teatro intermedial</b>	167
Arquitectura e espaços cénicos	170

A nova ludicidade tecnológica	173
Ambivalências e hesitações	177
A diversidade das presenças	180
O “teatro cinematográfico”	182
O fascínio das tecno-ciências	185
O dedo real na ferida virtual	188
Imersos na transição ansiosa	189
<b>Anexo 1: <i>Excursus</i> em tempestade</b>	<b>193</b>
<b>Notas</b>	<b>197</b>
<b>10. Cinema e estudos interartes</b>	<b>199</b>
Os primitivos	202
« <i>Un média naît toujours deux fois</i> »	205
Pintura e cinema em Bazin	207
Centralidade de J.-L. Godard	210
<i>Pierrot le fou</i> : desvio pelo planalto interartes	214
O picturalismo de Antonioni	220
A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano	225
Uma América pós- <i>film noir</i>	228
O pintor e o seu modelo: <i>La belle noiseuse</i>	231
Imagens mentais e espelhos de Borges	235
O <i>Aleph</i> e o espelho de Merlin	237
Migração, aculturação	239
Os <i>home theaters</i>	242
Um diferendo sobre a teoria	243
Um mal-estar institucional	248
Almodóvar e a Internet	250
<b>Notas</b>	<b>253</b>
<b>11. Fim dos fins e fechamento da obra</b>	<b>255</b>
Exclusão de partes	258
Uma questão de “prática”	259
Corporações e academias	262
Uma certa ideia de acabamento	266
O peso dos cânones	271
Um clássico moderno: Eco e a obra aberta	272
A tradição do inacabamento	275

Papel dos modernismos	280
Um traço da modernidade	283
Notas	286
<b>12. Utopia • eucronia • distopia</b>	<b>289</b>
Utopia/euforia e distopia/disforia	291
A eucronia de Mercier	293
A perversão dos benfeitores	295
A felicidade imposta	296
Situacionistas e cinema aromático	297
Centralidade do <i>pharmakón</i>	299
Inventário fílmico	300
Notas	303

## Tarkovski: a Grande Mãe Rússia na *European Art House*

“Nunca estabeleci paralelos entre mim e outros artistas actuais. Sempre me senti mais próximo de autores do séc. XIX. Se pensarmos em Tolstoi, Dostoievski, em outros do mesmo círculo, Tchekhov, Turgueniev, Lermontov, (...) percebemos quão únicas foram as suas vidas e quão próximas as suas obras estão dessas vidas, dos seus destinos”.

TARKOVSKI, Entrevista de Estocolmo, 1985.

“O que (...) redime o obscurantismo ideológico de Tarkovski é o seu materialismo cinematográfico, o impacto físico directo da textura dos seus filmes. Os filmes de Tarkovski estão impregnados da forte gravidade da Terra (...) e devemos conferir aqui ao termo Terra toda a ressonância que adquiriu na parte final da obra de Heidegger. (...) Tarkovski representa a tentativa, talvez única na história do cinema, de desenvolver a atitude da teologia materialista (...)”.

SLAVOJ ŽIŽEK, *Lacrimæ Rerum*, 2006.

CASO SINGULAR de sincretismo filosófico-religioso no cinema moderno, Andrei Tarkovski (1932-1986) requer atenção dada a influência que exerceu, quer no seu tempo, quer postumamente. Ele viveu o cinema no período pós-estalinista (1953-1986), no seio da *nouvelle vague* russa, que inclui autores como Nikita Mikhalkov, Otar Iosseliani, Sergei Paradjanov, Tengiz Abuladze, Alexei German. E é bom recordar, como faz Bird (2016), que Tarkovski foi formado no respeito pelas normas e hábitos profissionais incrustados por Eisenstein, muitos anos antes, no Instituto Estatal de Cinema soviético: primazia do *script* (um tratamento detalhado tinha de ser aprovado para

entrar em produção), forte articulação entre produtor, realizador, argumentista, director de fotografia, cenógrafo, compositor e actores – obrigados a trabalhar em equipa no desenvolvimento de cada projecto. Esta “escola” marcou-o como a toda a *nouvelle vague* russa – e ele só saiu definitivamente da URSS aos 50 anos, quatro anos antes de morrer.

Mas consideremos o seu percurso pessoal: como pôde um cineasta tão idiossincraticamente russo e próximo do cristianismo oriental, herdeiro do “personalismo panteísta” e de uma cultura nacional enraizada no séc. XIX e em figuras como Dostoievski, Pushkin e Tolstoi, e interessado em fenómenos paranormais, distinguir-se dos seus pares e conquistar tão cedo a empatia da *European Art House* cinematográfica, prolongando-a até hoje? A questão torna-se ainda mais pertinente se recordarmos o que András Bálint Kovács escreveu sobre ele para o *Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009: 581-590):

“Tarkovski vinha da tradição cultural da filosofia cristã russa e os seus filmes são cinematizações da questão de saber como poderia essa tradição ser revitalizada no séc. XX tardio. (...) Ele nunca assumiu a máscara anti-intelectual dos cineastas que se dizem incapazes de comentar os seus próprios filmes: pelo contrário, aproveitou todas as ocasiões para falar e escrever sobre as ideias que *Berdiaev* levou ao cinema (...). Influenciado por Nikolai Berdiaev [1874-1948] e pelo personalismo cristão russo, os seus filmes são um renascimento desse pensamento face à hostilidade do poder soviético. (...) Berdiaev [e Tarkovski] têm com a igreja ortodoxa um ponto comum: a defesa da autonomia da *pessoa* para além dos seus constrangimentos materiais (...), que lhe permite comunicar directamente com o transcendente, assumindo ao mesmo tempo uma visão panteísta das coisas terrenas. (...) O cinema de Tarkovski tenta preservar essa *pessoa* espiritual num mundo onde tudo – política, ciência e cultura consumista – nega a sua existência.” (Tr. adapt., J. M. M.).

É raro que um artista procure em textos filosóficos a matriz das questões de que se ocupa. E quando o faz fá-lo facilmente por *strong misreadings* – tresleitura fortes onde distorce o que lê em proveito exclusivo do que lhe interessa. Mas Tarkovski conhecia Berdiaev e até o discutiu pontualmente; a sua ideia de que o homem está condenado a viver na nostalgia do convívio divino perdido, e de que essa *falta* ontológica o leva a procurar constituir-se como identidade metafísica e ética, está profundamente enraizada na literatura e russa. Tarkovski cresceu nesse caldo de cultura, onde a experiência

humana é marcada pelo dualismo profundo entre espírito e natureza, ou entre indivíduo e mundo – polos magnéticos que distintamente a atraem mas que é preciso reconciliar: todas as suas personagens, de Ivan e Rublev a Kelvin, a Alexei, ao *stalker*, a Gorchakov e Alexander, tocadas pelo *numinoso* (o estado de espírito daquele que sente estar perante algo de único, misterioso e sagrado – *mysterium tremendum et fascinans*: Otto, 1923:6), percorrem *holzwege* erráticos, tentando alcançar a *zona* de transcendência de que não sabem, ou não podem, prescindir.

Ansiava a *European Art House* do cinema dos anos 70-80 do séc. XX pelo regresso do angustiado espiritualismo da Grande Rússia? Talvez sim. Com o andar do tempo, a percepção de que as sociedades contemporâneas entraram numa era pós-secular, marcada pelo regresso de diversas religiosidades e da cíclica fome de transcendência, percepção extensiva à *European Art House*, terá contribuído para sucessivas reavaliações positivas da obra e das preocupações do realizador.

Mas se alguma filosofia vem por vezes à tona nos filmes de Tarkovski, é sobretudo a literatura que os impregna densamente. É nítida, neles, a influência de Dostoiévski: o seu *stalker*, arquétipo da fé, é o Alexei de *Os irmãos Karamazov*; o *escritor* do filme é Ivan. E *Solaris* também invoca o autor de *O Idiota*, além de Tolstoi e Pushkin (cujas máscaras mortuárias aparece no filme), lado a lado com o *Don Quijote*. Aqui, lembra Bird (2008), Tarkovski põe na boca de Snaut “o argumento de Viacheslav Ivanov [poeta simbolista, 1866-1949] no seu ensaio *O antigo terror (Drevnii uzhas)*, sobre a transição do paganismo grego para o monoteísmo cristão: ‘perdemos o sentido cósmico (...) mas não perdemos a esperança’.”

A seu modo por vezes obscuro, os filmes e escritos de Tarkovski propõem variantes heurísticas da resposta cristã-ortodoxa, mais “oriental” do que “ocidental”, a temas marcantes da filosofia do absurdo vinda de Schopenhauer e Nietzsche até ao existencialismo de Sartre e Camus: glosam e discutem o silêncio e a morte de Deus, o niilismo, o silêncio do mundo e da terra, a busca angustiada de sentidos para a vida, a inutilidade do sacrifício. Cada um dos filmes de Tarkovski é a tentativa de enenação de uma cerimónia solene que celebra a experiência humana do mundo e da vida entendida como mistério e sucessão de aparições que exigem problemáticas apostas e actos de fé, como os de Pascal e dos jansenistas de Port-Royal. Escreveu a sua segunda mulher, Larissa, no prefácio à tradução francesa de *Sculpting in Time (Le temps scellé)*, Cahiers du Cinéma, 1989):

*Um anti-  
absurdo*

”Para Andrei, o pessimismo nada tem a ver com a arte, que era, para ele, de essência religiosa. A arte dá-nos força e esperança perante um mundo cruel e monstruoso que, na sua loucura, é absurdo”.

E o próprio Tarkovski escreveu, a fechar o seu testamento estético:

“...Gostaria de convidar o leitor (...) a acreditar que, se há coisa que a humanidade criou, num espírito de auto-entrega, foi a imagem artística. Talvez o sentido de toda a actividade humana resida na consciência artística, no acto criativo desinteressado e altruísta? Talvez a nossa capacidade para criar seja a prova de que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus?”

Mas para além desta compulsão confessional, que poderia não ter interessado senão a crentes como ele, Tarkovski reatou com a tradição de Arnheim (1932), para quem o cinema não pode limitar-se a reproduzir a realidade e deve modelá-la, de Kracauer (1960), para quem o filme deve acordar o real do seu adormecimento e redimi-lo, ou de René Clair (1951), que também rejeitou o naturalismo e o realismo cinematográfico. E ao fazê-lo criou um estilo pessoal que iria tornar-se marcante.

Uma evocação dos filmes preferidos do realizador – por ele citados nos seus escritos e entrevistas – ajuda a entender de que fileira se sentia próximo ou de que herança se reclamava: *Diário de um pároco de aldeia* (Bresson, 1951), *Luz de Inverno* (Bergman, 1963), *Nazarín* (Buñuel, 1959), *Morangos silvestres* (Bergman, 1957), *City Lights* (Chaplin, 1931), *Contos da lua vaga* (Mizoguchi, 1953), *Os sete samurais* (Kurosawa, 1954), *Persona* (Bergman, 1966), *Mouchette* (Bresson, 1967), *Mulher nas dunas* (Hiroshi Teshigahara, 1964)... mas também *A Terra* (Dovzhenko, 1930).

Paul Schrader publicou em 1972 o seu *Transcendental style in film*, ocupando-se de Ozu, Bresson e Dreyer. Se tivesse actualizado os conteúdos do livro quinze anos depois, teria sido impossível não incluir Tarkovski entre os seus *case studies*.

Ao longo dos 40 anos posteriores à sua morte, a atenção dada à obra de Tarkovski não parou de se acentuar, sendo objecto de cada vez mais retrospectivas, reavaliações, estudos, celebrações: o reconhecimento nos festivais – nove prémios em Cannes, um em Veneza, outro em São Francisco, prémios BAFTA (R.U.) e Jussy (Finlândia) –, comentários de realizadores que o conheceram e recepção crítica tornaram-no, ainda em vida e, depois, postumamente, num dos mais influentes cineastas do seu tempo.

Tarkovski realizou apenas sete longas-metragens (para além da curta e das duas médias como estudante no VGIC, a Escola de Cinema de Moscovo): *A infância de Ivan* (*Ivanovno detstvo*, 1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (*Zerkalo*, 1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) e *O sacrifício* (*Offret*, 1986). Co-realizou ainda, com Tonino Guerra – argumentista de Antonioni, Fellini, Theo Angelopoulos e Francesco Rossi – o documentário *Tempo di viaggio* (1983, 63 min.), enquanto com ele preparava *Nostalghia*. Encenou um *Hamlet* (em Moscovo, 1977) e *Boris Godunov*, de Mussorgsky (no Covent Garden de Londres, 1983). E escreveu mais de vinte *scripts*, incluindo os dos seus filmes (sozinho ou em parceria com Andrei Konchalovsky, seu amigo desde a escola, Aleksandr Gordon, Oleg Osetinskiy, Georgi Malarchuk, Aleksandr Misharin, Fridrikh Gorenshtein, os irmãos Strugatsky, Tonino Guerra.

Autor “difícil”, com uma problemática recorrente e repetitiva, expressa num estilo eminentemente pessoal, nunca fez a unanimidade da crítica nem dos públicos. Paradoxalmente, as suas obras mais populares terão sido *Andrei Rublev* e *Solaris* quando estrearam na URSS, devido à avidez do público russo por quaisquer obras nacionais que, naqueles anos (1971 e 1973), chegassem às salas do país.

Logo na sua primeira longa-metragem, adaptação de uma história de guerra escrita por Bogomolov (uma narrativa ainda quase-linear e confinada a 95 minutos, que partilhou o Leão de Ouro de Veneza, em 1962, com o *Diário íntimo* de Valerio Zurlini), o realizador ocupou-se de temas como a infância, a memória e o sonho, a que regressaria em filmes posteriores. Mas foi sobretudo o seu estilo, o uso de *planos longos*, de *planos-sequência* e de *long tracking shots* não interrompidos pela montagem, a sua ostensiva rejeição da ideia de “montagem de atracções” de Eisenstein, o gosto pela profundidade de campo, o jogo muito controlado do silêncio e do som (e da música em particular, sobretudo a de Eduard Artemiev para *Solaris*, *O espelho* e *Stalker*, que gera boa parte das suas atmosferas) que tornaram os seus filmes idiossincráticos e, para muitos, em objectos de culto.

Esses *planos longos*, a que preside sempre a ideia de composição, visam, em Tarkovski, acentuar, através de escolhas intuitivas, as atmosferas e durações que pretende encenar: “O filme é um mosaico de tempos” disse ele mais que uma vez, e esses seus tempos são mais longos do que em muito outro cinema (por exemplo a *Average Shot Length* – ASL –, ou duração média de um plano, em *Andrei Rublev*, é de 34’, nos antípodas da *intensified continuity* velozmente montada, que David Bordwell

Average  
Shot  
Length

(2006) considerou especialmente característica do cinema de Hollywood contemporâneo, por vezes com *ASL* de 3-4'). *O espelho* tem 200 planos em 106 minutos (*ASL*: 30'); *Stalker* tem apenas 142 planos nas suas quase três horas (*ASL*: 1'08"); *O sacrifício*, 120 planos em 149 minutos. Os filmes de Eisenstein tinham em média cerca de 1000 planos e duravam entre uma hora e hora e meia. Muitos filmes actuais de uma hora e meia têm 1800 planos ou mais (os da *intensified continuity* de Bordwell). E claro que a *ASL* não dá conta da duração de certos planos dentro dos filmes (em Tarkovski há planos com 4, 5, 8, 9 minutos). Mas o *plano longo* nunca foi, nele, sinónimo de câmara parada, embora também a pratique: nos seus filmes, a câmara é muitas vezes muito móvel, seguindo personagens e movimentos complexos, vendo a paisagem em planos gerais ou em planos muito aproximados, e então criando motivos figurais que enchem o ecrã. Não foi, porém, Tarkovski quem “inventou” ou “descobriu” estas maneiras de fazer cinema. Veja-se o que Bazin escreveu na *Esprit* em Dezembro de 1948 (1985: 289-290) sobre *La terra trema* de Visconti, filme de quase três horas e assumidamente com pouca vocação comercial:

“A profundidade de campo levou (...) Visconti (como Welles), não apenas a renunciar à montagem, mas literalmente a reinventar a *découpage*. Os seus ‘planos’, se ainda podemos falar de planos, são de dimensão desmedida, amiúde de três ou quatro minutos; naturalmente, ocorrem neles várias acções ao mesmo tempo. (...) Se um pescador enrola um cigarro, nenhuma elipse o interromperá: vemos toda a operação; esta não é reduzida à sua significação dramática ou simbólica como a montagem habitualmente faz. E os planos são muitas vezes fixos, deixando homens e coisas entrar no enquadramento e ocuparem nele o seu lugar; e Visconti pratica ainda panorâmicas deveras especiais, movendo a câmara muito lentamente num vasto perímetro. É o único movimento de câmara que ele se permite, excluindo *travellings* e ângulos anormais”.

### Quatro livros de referência

FONTES PRIMÁRIAS para o conhecimento do realizador: Tarkovski deixou um livro de memórias e sobre o seu cinema, *Sculpting in Time (Esculpir o tempo, póstumo, 1987)* que se tornou no seu testamento artístico, onde evoca as intenções iniciais de cada um dos seus filmes, explica a sua ideia de arte e de cinema e discute os seus métodos de trabalho. Mais tarde, os seus

diários foram igualmente preparados para a edição do livro *Time Whittin Time* (1994): referem-se ao seu trabalho na URSS e ao seu posterior exílio em Itália e em França (os diários cobrem os anos 1970-1986). Tarkovski chamou inicialmente a estes diários *Martirologia*, título por que ainda são igualmente conhecidos. E em 2006, John Gianvito editou *Andrei Tarkovski: Interviews*, colectânea de entrevistas publicadas na imprensa russa, francesa, italiana e britânica entre 1962 e 1986. No mesmo ano, Giovanni Chiaramonte editou *Instant Light: Tarkovski's Polaroids*, colecção facsimilada de 60 imagens captadas pelo realizador em polaróide entre 1979 e 1984, com uma introdução de Tonino Guerra, onde o argumentista escrevia:

“Tarkovski reflectiu sempre sobre o fluxo do tempo e tentou pará-lo, mesmo nestas rápidas polaróides. A melancolia de ver coisas pela última vez é a essência poética e misteriosa destas imagens. É como se Andrei quisesse transmitir depressa a sua fruição [das imagens] a outrem. Tornaram-se numa grande despedida”.

Este conjunto de livros é um *corpus* essencial para quem queira conhecer, em primeira mão, a ideia de cinema, a estética e as opções do realizador. E o tempo foi, de facto, o problema central com que Tarkovski lidou. Para ele, um realizador de cinema trabalha com *blocos de tempo impressos em película*: captura-os na filmagem, delimita-os na montagem e mostra-os na projecção. Diz ele, citado por Robert Bird (2008):

“...O que procuramos quando vamos ao cinema é o tempo do filme (...). Queremos uma experiência viva; porque o cinema, como nenhuma outra arte, amplia e concentra a experiência de cada um – (...) torna-a mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema”.

Creio que esta definição de *o que faz o cinema* deve ser entendida literalmente, e que nela reside uma das principais chaves do estilo de Tarkovski: se o acto de alguém que se olha num espelho e muda de expressão demoraria por hipótese, na vida real, cinco segundos, o realizador expandi-lo-á no tempo e criará, por hipótese, um plano com quinze segundos, onde tempo real e tempo fílmico se indistinguem, coincidindo, expandidos, um com o outro, sem recurso a *slow motion* ou a quaisquer efeitos de dispositivo. Porquê? Para que o filme registe a importância do gesto, que é deliberadamente ampliada ou hipostasiada por comparação com o se passaria na realidade. Muitos gestos banais da vida

*Porquê  
ampliar  
o tempo*

quotidiana, mas também a atenção dada a algo que arde ou a um momento de contemplação da chuva, mudam de dimensão e de significância, nos seus filmes, através deste procedimento. Escreveu ele:

“O ritmo de um filme não é dado pela sucessão métrica dos pedaços que colamos uns aos outros, mas pela pressão do tempo que flui no interior de cada plano. É minha convicção profunda que o elemento fundador do cinema é esse ritmo, e não a montagem como tantos dizem”.

Os planos longos de Tarkovski chamam a atenção para si mesmos como pinturas em paredes de museus: “olhem para mim, também eu sou uma obra de arte”. A exigência feita ao espectador pelos filmes de Tarkovski é essa: “Reconheçam-me como arte”. É uma exigência partilhada por outros cineastas da *nouvelle vague* russa: eles queriam que os seus filmes estivessem à altura da música de Bach e da pintura de Da Vinci; não eram *entertainers*. Viam-se a si próprios como membros de uma elite artística trans-histórica e internacional. Quando os planos longos de Tarkovski incorporam pintura, essa exigência é reforçada: eles querem ser vistos como vemos a pintura neles filmada. Tornam-se auto-reflexivos e meta-cinemáticos.

## O reconhecimento de Bergman

O SITE *NOSTALGHIA.COM* fixou, em três citações, os termos decisivos em que Bergman se referiu a Tarkovski (in *Lanterna Mágica*, a sua autobiografia de 1987):

1. “A minha descoberta do primeiro filme de Tarkovski foi como um milagre. De repente achei-me à porta de um recinto cujas chaves nunca me tinham sido, até então, dadas. Era um recinto onde eu sempre tinha querido entrar e onde ele se movia livremente e como em casa: (...) alguém estava a exprimir o que eu sempre quisera dizer sem saber como. Tarkovski é para mim o maior realizador, o que inventou uma nova linguagem adequada à natureza do filme; ele captura a vida como um reflexo, a vida como sonho”.
2. “Quando um filme não é um documentário, é um sonho. É por isso que Tarkovski é o maior de todos. Ele move-se com a maior das naturalidades no quarto dos sonhos. E não explica nada, que haveria para explicar? Ele é um espectador capaz de encenar as suas visões (...)”.

3.”Subitamente encontro a solução: um *tracking shot* que segue os actores (...). Tarkovski está sempre a rastrear com a câmara em movimento (...) em todas as direcções. É uma técnica a que se podem levantar objecções, mas resolveu o meu problema”.

O seu legado estilístico tornou-se visível, por exemplo, na obra de um Béla Tarr, embora este seja um seu correlativo negativo: para o cineasta húngaro, niilista e ateu, a busca de transcendência, da salvação ou da redenção, tão caras ao realizador russo, são ilusões em que o homem contemporâneo não deve incorrer. Mas já Stan Brakage, antes de Bergman, considerara Tarkovski, em 1983, “o maior realizador narrativo vivo”. E em 1987 Akira Kurosawa acrescentava que “a sua rara sensibilidade era esmagadora e espantosa, atingindo uma intensidade quase patológica, incomparável com a de qualquer outro cineasta actual”. A sua marca é notória em filmes de Lars von Trier, Claire Denis, Aleksandr Sokurov, Nuri Bilge Ceylan, Carlos Reygadas, Terrence Malick, Lucrecia Martel, Andrei Zvyagintsev, (vencedor de Veneza, 2003), até de Krzysztof Kieslowski (1). Parte do cinema contemporâneo *de autor* tornou-se tarkovskiano – Tarkovski foi uma das suas principais “escolas”. Mais recentemente, também Alejandro G. Iñárritu disse, a respeito do seu *The Revenant* (2015), que fora influenciado pelo *Andrei Rublev* de Tarkovski, “um dos seus filmes favoritos desde sempre”.

Em poucos anos sucederam-se as homenagens de cineastas: Sokurov, que foi seu aluno, realizou em 1987 um documentário sobre o mestre, *Elegia de Moscovo* (*Moskovskaïa eleguia*). No ano seguinte *Homenagens* Sergueï Paradjanov dedicou-lhe o seu *Achik Kérib*. Lars von Trier dedicou-lhe o *Anticristo*. Wim Wenders dedicou-lhe *As asas do desejo* (1987) bem como a François Truffaut e a Yasujirô Ozu. Chris Marker fez sobre ele *Um dia na vida de Andrei Arsenevitch* (1999). Mat Whitecross, *O diário de Andreï Tarkovski*.

Os 55 minutos de Chris Marker, que se referia a Tarkovski como *le maître*, incluem imagens dos filmes de escola (*The Killers*, adaptado do conto de Hemingway), da quase desconhecida encenação de *Boris Godunov*, e referências a episódios da vida do realizador russo – o seu encontro com o fantasma de Boris Pasternak (durante uma sessão de espiritismo), que profeticamente lhe disse que ele só faria sete filmes (*Diários*, 13 de Dezembro de 1985), ou o encontro em Paris com agentes do KGB, que Tarkovski pensava terem vindo para o matar. Dizia o texto de apresentação do filme de Marker:

“Tarkovski alcançou um estatuto mítico com obras-primas visionárias como *Andrei Rublev*, *Solaris* e *Stalker*. As suas idiossincrasias estilísticas: *plots* mínimos, narrativa fragmentada e planos longos, tornaram-se na matéria-prima do moderno filme de arte. E os seus confrontos com o governo soviético, a censura dos filmes e o seu expatriamento mais contribuíram para a sua mística”.

*Mito, mística*: estava concluída a apropriação de Tarkovski pela *European Art House* cinematográfica. Não tanto pelo reconhecimento do que há de imanência deleuziana ou agambeniana nos seus filmes – conceito cuja apreensão é ainda culturalmente minoritária –, mas porque esses filmes satisfazem a fome cíclica da velha transcendência, que não requer estudos filosóficos para ser vivida. A tribo tarkovskiana alargava os seus domínios. *Um dia na vida de Andrei Arsenevich* saiu acompanhado por dois outros filmes escolhidos por Marker, *Three Songs About Motherland*, de Marina Goldovskaya (39 min.) e *In the Dark*, de Sergey Dvortsevoy (41 min.). Sobre a terra-mãe russa dizia-se no mesmo texto que, se não era inteiramente possível entendê-la racionalmente, era pelo menos possível cantá-la. E de facto, depois de o terem feito por Tolstoi, Pushkin e Dostoievski, continuaram a cantá-la por Tarkovski.

Dada a sua natureza extrema, porém, o estilo de Tarkovski também teve e tem detractores, para quem os seus filmes são demasiado lentos e sensualistas. Mas mesmos entre estes, que não suportam o carácter meditativo, onírico e por vezes hermético da sua obra, reconhece-se que Tarkovski representa a apoteose de uma corrente do cinema moderno, e que é inegável o seu domínio das formas que cultivou. Há poucos cinéfilos indiferentes à sua obra, que sempre suscitou empatias ou rejeições fortes, ou complexas reacções de amor-ódio. Mesmo cineastas que readaptaram histórias filmadas por Tarkovski não gostam de se ver comparados com ele: Soderbergh, que em 2002 refilmou a novela de Stanislaw Lem, referiu-se ao *Solaris* russo como sendo “uma sequóia”, e ao seu como “um pequeno bonsai”.

Não são poucos os autores que se referem a Tarkovski como um realizador anti-intelectual, pré-lógico e que privilegia estritamente as emoções e os actos de fé. E de facto, nos seus filmes, escritos e prolíficas entrevistas, este posicionamento deliberadamente polémico foi por ele cultivado, com inteira consciência dos litígios que assim assumia, de modo voluntarioso e provocante. É mais recente a reconsideração deste posicionamento à luz da sua alegórica proximidade com Heidegger e Walter Benjamin, e do seu desejo de que a arte tornasse o real, de forma não-realista, ainda mais real – um tema caro, entre outros, a Deleuze.

## Obsessões e figuras

OBSESSÕES características de Tarkovski: a clara preferência por aquilo que Deleuze chamou “imagens-tempo”. O ritmo geralmente lento dos seus planos longos. A frequente indistinção estilística entre realidade, sonho, memória. Tarkovski integra as suas personagens numa natureza ora filmada em grandes panorâmicas e planos gerais, ora vista à lupa e muito texturada, onde abundam referências aos quatro elementos: terra, ar (vento, neblina), água e fogo. Gosta de fazer *tracking shots* sobre objectos submersos nas águas, tornando-os puros motivos visuais extra-narrativos; animais surgem por vezes nessa natureza pan-teísta, que a câmara filma contemplativamente. Nos seus filmes há muitos pés, calçados e descalços, andando em terra ensopada, lama, poças de água. O *chão*, metáfora da Terra, obceca-o: em *Stalker* só há quatro planos em que se vê o céu. No prólogo de *Andrei Rublev*, o voo no balão de ar quente, a câmara aponta para as terras e o rio que se vêem do ar: também ali quase não há céu. Tarkovski gosta de desafiar a gravidade: muita coisa voa e gente levita nos seus filmes. Também gosta de intempéries: nos seus filmes chove muito e há muito vento. E de incêndios: casas ardem em *O espelho* e *O sacrifício*. Por vezes, chuva e fogo coexistem no mesmo plano. Mas essa natureza, com as suas chuvas, ventos e nevoeiros mais o que nela arde e fumeça, é sempre uma construção artificial e premeditada, produzida por regadores e máquinas de vento, helicópteros, dispositivos técnicos, como qualquer *making of* mostraria. *Ver o real como ele é* resulta, assim, de um complexo e deliberado artifício criativo, modulado e regulado para produzir um efeito de realidade a que depois se subtraem intensidades de cor e se altera o som. Os edifícios das suas histórias estão quase em ruínas ou em manifesta decadência (por exemplo chove dentro deles), a caminho de “reintegrar” a natureza. Os interiores domésticos repetem-se, por exemplo espaços constituídos por duas ou três salas contíguas ligadas por grandes portas abertas. As grandes cidades não o interessam (única excepção, o longo regresso a Moscovo, aliás Tóquio, na parte terrestre de *Solaris*): prefere-lhes locais isolados, não contaminados pela vida urbana, sobretudo *datchas* como a da sua infância. O retrato do rosto humano é outro grande tema do realizador, filmado em planos longos que dão tempo a sucessivas transfigurações. Mas os retratos estão também presentes na pintura que ele filma: a de Dürer, Da Vinci, Piero della Francesca, Pieter Bruegel, os ícones de Rublev.

*Objectos* As obsessões de Tarkovski estendem-se também aos objectos – à colecção de adereços que ressurge de filme em filme. Numa entrevista conduzida por Tonino Guerra (1979), diz-lhe o argumentista:

T. G. – “Há objectos que estão sempre a regressar aos seus filmes”.

A. T. – “É verdade. No *Solaris*, no *Espelho* e no *Stalker* há os mesmos objectos, sempre os mesmos. Certas garrafas, certos livros velhos, espelhos, diversas coisas em prateleiras e sacadas de janelas. Só o que gostaria de ter em casa ganha o direito a entrar nos meus filmes. Se não gosto de um objecto, ele não entra no filme, apesar dos meus personagens serem muito diferentes entre si e não se parecerem comigo. Elimino e anulo (...) aquilo de que não gosto”.

*Yurodivy* Figuras maiores nos filmes de Tarkovski são a criança e o louco, auto-centrados e que pouco dizem de si aos espectadores. O louco é por vezes profeta, como sublinhou De Baecque (1989), mas sobretudo *Yurodivy* (*louco de Deus*), como disse o próprio realizador – uma personagem multissecular na cultura e na literatura russa. Outra figura maior é o homem frágil (em *Stalker* e *Nostalgia*), ou que as circunstâncias fragilizaram (em *Solaris* e *O sacrifício*). E, face a ele, ergue-se a *mãe*, mais que a *mulher*; salvo nestes dois filmes, há pouco espaço para o amor homem-mulher em Tarkovski; em *Nostalgia*, a guia italiana que acompanha o visitante russo, Eugenia, bem gostaria de ter com ele um caso, mas ele rejeita-a e declara-a louca quando ela assume um discurso auto-destrutivo mas também particularmente insultuoso e agressivo. Se há segmento da cultura europeia dos anos 70-80 cuja empatia Tarkovski não pôde conquistar foi o do feminismo militante, devido a essa redução da imagem da mulher à mãe-terra, à amante pobremente louca, à esposa que vive na órbita do marido ou ao eterno feminino da Hari de *Solaris*. Contra estas figurações de mulheres, a *mãe* é quem garante a relação estável com a natureza, refúgio ainda não perdido, sendo que essa natureza, outra figura maior, é o lugar do eterno retorno, aquilo para que tudo propende, a começar pelos protagonistas solitários dos seus filmes. Finalmente, há a presença-ausência de Deus (o Pai ausente) e a esperança de por ele ser ouvido mesmo em troca do auto-sacrifício, como no seu último filme.

## Continuum de registos

OUTRA FIGURA tarkovskiana recorrente é a do sonho, mais precisamente o modo como o realizador lida com as figurações sonhadas pelos seus personagens. Em Tarkovski, as imagens oníricas foram estando cada vez mais em contínuo com as da realidade e expandem esta última, tornando-a mais vasta e mais aberta. O realizador lida com as imagens dos sonhos como Bergman desejaria ter lidado, dando campo ao inconsciente e esbatendo as fronteiras entre sonho, vigília e *rêverie* diurna. Muito diferente do que Bergman fez no sonho de *Os Morangos Silvestres*, que corta com o estilo, o ritmo e a verosimilhança das imagens da realidade. Em Tarkovski, o que conta é precisamente a fluidez entre esses diferentes registos. “A criação artística – escreveu ele (1987: 120) – nasce de uma necessidade interior, de um processo orgânico que encara e trabalha os materiais como um todo”: um todo contínuo feito de vigília, *rêverie* acordada, sonho, memórias, e que não envolve distorções figurais ou icónicas no seu seio.

Isso não impede que os sonhos dos filmes de Tarkovski sejam também, eventualmente, veículos do *estranhamento* a que a Chklovski (1917, in *A arte como procedimento*) chamou *Ostranenie* e a que Freud (1919) chamou *Unheimliche* (cf., *supra*, *Duplos e estranhamentos...*), produzida pela passagem subtil de um estado perceptivo a outro em que as coisas mudam de natureza sem perderem a continuidade que as integra. A *Unheimliche* freudiana envolve uma transfiguração e produz uma metamorfose do sentido, uma lenta surpresa que desvia conteúdos do seu espaço familiar para outro, surpreendente ou ameaçador: designa o despaisamento psicológico, a passagem desestabilizadora do familiar ao inesperado. Em Chklovski, a *Ostranenie* designa o efeito literário que, também por deslizamento, nos transporta da percepção corrente das coisas para uma nova dimensão perceptiva a que só o olhar estético pode aceder. Mas Tarkovski prefere a fluidez ao despaisamento, gosta que a realidade absorva o sonho (ou *vice-versa*) sem sobressaltos. O mesmo se passa quando ele abandona o plano geral de uma paisagem e passa a percorrê-la em pormenor, tropeçando em motivos figurais que provocam alguma *Ostranenie* (os novos rostos de uma fogueira, de pedras, de riachos, de detritos de toda a espécie). A “lógica do sonho” de que fala Tarkovski é a do “trabalho do sonho” que Freud descreveu na *Traumdeutung*, mas “naturalizada”. É assim que até a *zona* de *Stalker* é “apenas a vida”, como várias vezes sublinhou o realizador: a vida marcada pelo *estranhamento*, pela *Ostranenie* ou pela *Unheimliche*.

*Ostranenie e  
Unheimliche*

A *zona* não “simboliza” nada para além do que é: um *topos* investido por poderes que o “trabalho do sonho” lhe deu. Mas, naturalmente, o realizador, convicto de que compete ao ser humano encontrar, por si só, a “verdade”, várias vezes se referiu aos psicanalistas como “charlatães”.

Tome-se o caso polivalente das *datchas* nos seus filmes: ora cenários reais, ora evocados em anamnese, ora objectos de desejo expressos em sonhos, as

*Datchas* regresso fantasmático à dos seus avós, onde nasceu. São uma das grandes âncoras do seu imaginário: no final de *Solaris*, o planeta oferece a Kelvin um “mimóide” da *datcha* de seu pai, rodeada de árvores, numa ilha do seu oceano, convidando-o a ficar lá. No final de *Nostalgia*, Gorchakov, acompanhado pelo cão que herdou de Domenico, repousa finalmente diante da *datcha* de que tem saudades; mas a casa e o seu bosquezinho estão agora, implausivelmente, dentro das ruínas da igreja de San Galgano, não longe das termas sulfurosas de St.<sup>a</sup> Catarina – há despaisamento e estranhamento na nova moldura das suas memórias e fantasmas de expatriado.

Os diários de Itália do realizador mostram bem os impossíveis da vida por que optou: “Belíssimos lugares que me tiram o fôlego: tantos, que a minha percepção começa a estar saturada deles”. E dias depois: “Tenho medo e terríveis pensamentos. Sinto-me perdido. Não posso viver na Rússia nem aqui”. Tinha-se expatriado voluntariamente mas medira mal o peso da sua doentia *homesickness*.

Em *O espelho*, a *datcha* mergulhada na natureza idílica é o espaço do crescimento e formação de Aliocha. Mas no seu último filme, Alexander deita fogo e sacrifica, para pagar a Deus a promessa que lhe fez, a casa de madeira tão gabada pelos amigos e que se tornou no seu mundo. E, por o ter feito, enlouquece: a perda da casa fá-lo perder-se de si mesmo. A *rêverie* em torno das *datchas* como objectos de desejo a que se renunciou, mas que insistem em regressar, é uma das obsessivas recorrências figurais de Tarkovski: espaços de inocência perdida, *lost paradises* que seria indispensável reaver para que qualquer redenção fosse possível.

Outros interesses de Tarkovski por disciplinas algo esotéricas e fenómenos para-normais compõem com este conjunto de obsessões e de figuras: para além das levitações, no início de *O espelho* uma terapeuta usa um misto de hipnotismo e magnetismo para devolver a um adolescente gago o uso normal da palavra; a filha doente do *stalker* tem poderes telequinésicos, e seu pai poderes psíquicos talvez adquiridos na intimidade com a *zona*; a

Maria de *O sacrifício*, “feiticeira”, é suposta fazer “milagres”; e por vezes objectos inanimados caem sozinhos de mesas, parecendo dotados de vontade própria. Conhecimento e velhas crenças caminham assim de mãos dadas, numa zona indecidível onde o animismo a cada passo se insinua.

## Imagens versus símbolos

VALE A PENA perder um minuto com a desejada inexistência de segundos significados pré-definidos nas imagens de Tarkovski: ele próprio (1987: 212) insistiu quanto pôde em que as suas imagens, por exemplo as imagens da natureza, não *simbolizam* outra coisa senão o nelas se vê:

“Chuva, fogo, água, neve, o vento rasteiro que move as ervas, tudo isso faz parte do cenário material em que nos movemos, diria mesmo da *verdade* das nossas vidas. Fico perplexo quando me dizem que as pessoas não conseguem apreciar simplesmente a natureza quando a vêm no ecrã, e se põem à procura de qualquer sentido escondido que acham que as imagens precisam de ter”.

Porque é que chove tanto nos seus filmes, perguntavam-lhe. Ele rodeava a questão: porque na Rússia onde nasci chove muito, a chuva faz parte da minha paisagem de sempre, respondia ele. Porque é que filma tantos cavalos? Ele fugia outra vez: porque há imensos cavalos nos campos russos e são dos meus animais preferidos. Porque há pessoas a levitar? É a coisa mais normal deste mundo, as mulheres russas passam a vida a levitar, dizia ele. Porque é que filma tanto a terra, o chão? Porque a terra é o pó a que voltaremos. Porque é que há tanta água nos seus filmes? Porque...

Numa entrevista de 1983 feita por Hervé Guibert do *Le Monde*, o realizador tentou explicar o que entendia por oposição entre imagens e símbolos:

“Podemos exprimir os nossos sentimentos sobre o mundo de modo poético ou de modo descritivo. Mas eu prefiro exprimir-me por metáforas. Sublinho: por *metáforas*, não por *símbolos*. O símbolo contém um sentido pré-definido, uma fórmula intelectual; a metáfora é uma imagem, e a imagem possui as mesmas figuras distintivas do mundo que representa. Opõe-se ao símbolo porque não tem sentidos pré-definidos. Não conseguimos falar da infinitude do mundo usando ferramentas finitas e com

*Recusa dos  
sentidos  
escondidos*

sentido pré-definido. Podemos descrever a fórmula que o símbolo constitui, mas a metáfora [imagética] é um ser-em-si-mesmo, um monómio. Escapa a qualquer tentativa para a circunscrever”.

Mais tarde, em Londres (1984), falando do *Apocalypse* de João numa retrospectiva dos seus filmes, Tarkovski reitera a mesma ideia:

“No *Apocalypse* não há símbolos, há imagens. Se é possível interpretar símbolos, não é possível fazê-lo com imagens. Podemos decifrar um símbolo (...) mas somos incapazes de compreender uma imagem embora a sintamos e recebamos. A imagem contém uma infinidade de possíveis interpretações. Exprime uma infinidade de ligações com o mundo, o absoluto, o infinito”.

Tarkovski invocava assim, não sei se sabendo-o, a Susan Sontag de *Against Interpretation* (1964), que também se insurgira contra a hermenêutica das imagens, contra a compulsão para encontrar, nelas, sentidos ocultos que seria necessário interpretar. A natureza não-simbólica das imagens de Tarkovski foi também abordada por Gerard Loughlin em «Video Divina: Viewing Tarkovski» (2007: 190-191) em termos que, embora longe dos do realizador, as aproximam dos antigos ícones bizantinos e russos:

“Os *símbolos não-simbólicos* de Tarkovski – que mostram apenas o que há para ser visto – são como representações sem original, ícones. Os ícones eram imagens sem modelo, no sentido em que o que mostram *não pode ser visto senão na própria imagem*. (...) Os filmes de Tarkovski são ícones, séries de imagens não-simbólicas (...) onde o invisível é mostrado (...). O transcendente de Tarkovski é inteiramente material (...)”.

Eis o sentido da “teologia materialista” de que falava Žižek (2006). Tarkovski optou deliberadamente por uma *redução ao visível*, pela *epokhé* (suspensão, colocação entre parêntesis) de tudo o que não fosse convertível em imagem. A sua guerra contra os *símbolos* tal como os entendia, ou contra as significações pré-definidas das imagens, é também um combate pela abertura e a polissemia imanente destas últimas. Por vezes, no entanto, será difícil evitar leituras simbólicas das suas composições: como ver, por exemplo, o último plano de *Nostalgia*, inspirado no quadro *Ruínas de Eldena*, de Caspar David Friedrich (1825) com Gorchakov e a sua *datcha* russa dentro das ruínas monumentais da igreja italiana?

## Contra Eisenstein e a montagem

O CAPÍTULO «Tempo, ritmo e montagem» de *Sculpting...* (pp. 113-124, que também se ocupa de *mise en scène*), é uma introdução geral à sua teoria do cinema e aos seus filmes. E é também uma lição do autor sobre a estrutura e a construção do plano-sequência, mais à luz de pressupostos filosóficos do que de fontes narrativas e/ou dramatúrgicas. Contra Eisenstein, que em «O princípio cinematográfico e o ideograma» (1929), declarava: “A cinematografia é, em primeiro lugar e sobretudo, montagem”, responde Tarkovski décadas depois (114):

“Não posso aceitar a ideia de que a montagem seja o principal elemento formativo do filme, como disseram os defensores do *cinema de montagem*, na sequência de Kuleshov e Eisenstein (...); como se o filme fosse feito na mesa de montagem. Muitas vezes se disse que toda e qualquer forma de arte envolve montagem, no sentido de selecção e colagem, ajustamento de partes e parcelas. Mas a imagem cinematográfica torna-se no que é durante a filmagem, existe *no seio do enquadramento (within the frame)*. Ao filmar, (...) concentro-me no fluir do tempo no plano (...). A montagem articula planos que já estão cheios de tempo e organiza a estrutura unificada e viva inerente ao filme. (...) A ideia do cinema de montagem – a de que ela junta dois conceitos e assim engendra um terceiro, novo – parece-me incompatível com a natureza do cinema. A arte nunca tem, como objectivo último, a articulação de conceitos.”

A questão de fundo entre a ideia de cinema de Eisenstein e a de Tarkovski é, assim, a de saber de que são, fundamentalmente, feitos os filmes. Para o primeiro, a criação de imagens tem menos relevância do que a capacidade para as montar, sendo a montagem a responsável pelo sentido do que o filme transmite. Para o segundo, são os conteúdos imagéticos e sonoros de cada plano, considerado como unidade criativa, que fazem o filme: é no seio de cada plano que o filme se faz, passando a montagem para um papel menor, embora se mantenha como ferramenta associativa. A montagem ainda desempenha um papel articulador no cinema e na estética de Tarkovski, mas o que para ele é determinante é lidar com as diversas pressões temporais já estabelecidas em cada plano, mais do que combinar esses planos de modo conceptual ou “inteligente”.

## Da narrativa fragmentada ao *plot* minimalista

DO PONTO DE VISTA NARRATIVO, a ideia central de Tarkovski é a de segmentação. O seu cinema põe em evidência a dialéctica entre continuidade e descontinuidade, entre a presença dos acontecimentos nos seus planos longos e a sobreposição de memórias ou de sonhos. Em *Andrei Rublev*, montou uma narrativa feita de grandes fragmentos episódicos, em grande parte ficcionados, sobre a vida do pintor. Em *Solaris*, afastou-se do “cientismo” de Stanislaw Lem e criou um filme em duas partes, ampliando o dia que precede a partida do protagonista para a estação orbital, para acentuar a nostalgia da Terra que marca a segunda parte (cujos temas são, metaforicamente, a morte, a ressurreição e a culpa). *O espelho* é o grande exercício de mistura de memórias, num clima acentuadamente onírico, marcado pela reaparição de espectros, quer pessoais quer históricos. *Stalker* é o primeiro grande exercício de minimalização do enredo, reduzido a uma viagem iniciática à “vida” tratada como “zona” catastrofada. Esse minimalismo do *plot* ganhará ainda mais relevância em *Nostalgia*, que o realizador escreveu com Tonino Guerra, e em *O sacrifício*: em *Nostalgia*, o protagonista, poeta russo que veio a Itália investigar a vida de um compositor seu conterrâneo, cruza-se com um louco que lhe pede que o substitua numa tarefa aparentemente sem sentido; os motivos que levaram o poeta a Itália desaparecem do filme, e o compromisso assumido com o louco substitui-os, tornando-se numa obsessão que produz o desfecho. Em *O sacrifício*, uma quase *straight story* que se passa em 24 horas, com muito forte unidade de tempo, lugar e acção, uma promessa feita em troca de um pedido de milagre tem de ser cumprida, apesar de não ser claro quem operou esse milagre.

A progressiva redução dos meios – segmentação e simplificação extrema da narrativa, rarefacção do número de planos e do uso da cor, recurso cada vez mais moderado à música (por exemplo no *Sacrifício* a única música é de Bach no início e no fim, além da música diegética que Alexander toca numa cena ou da que ouve num gravador), – cede cada vez mais espaço à multiplicação de motivos figurais metafóricos que vêm dar substância pictórica aos *long shots*. E boa parte destes estão no chão, na lama, na terra ensopada: saco de dinheiro enterrado em *O sacrifício*, xale de renda e cálice de vinho em *Nostalgia*.

Vejamos com mais detalhe como abordou Tarkovski a narrativa em *Andrei Rublev*: o *script* da obra foi aprovado (em 1964) porque o filme seria um monumento à memória do maior pintor de ícones do séc. XV russo; não

uma biografia, mas uma série de episódios que mostraria Rublev na Rússia do seu tempo: Tarkovski queria evidenciar como o contexto histórico influenciara a vida e a obra do pintor, sem se preocupar com a cronologia. Também não filmaria o pintor trabalhando nos seus quadros: um epílogo a cor mostraria, como um documentário, alguns dos seus principais ícones. Seria a oportunidade para afirmar o cristianismo ortodoxo como principal marca identitária russa. Tarkovski queria, também, fazer um grande filme histórico que emulasse o *Ivan o Terrível* de Eisenstein, cuja primeira parte estreara em 1944 mas cuja segunda esperou até 1958 para ser mostrada, porque fora interdita por Stalin. Com a morte de Eisenstein em 1948, o que fora filmado de uma terceira parte terá sido destruído.

Escreve Denise J. Youngblood (1996) in «Andrei Rublev: The Medieval Epic as Post-Utopian History» que a estrutura fragmentária do filme, selecionando momentos (por vezes separados por anos) da história da Rússia que o protagonista testemunha, deixa ao espectador boa parte da interpretação do que está a ver – o realizador prescinde de qualquer *voice over* narrativa e deliberadamente não articula os segmentos que vai criando, propondo uma visão brutal do fim da Idade Média russa (primeiro quartel do séc. XV, antes dos primeiros alvares do Renascimento), com o seu povo miserável e inculto, a sua *intelligentsia* monástica, as bárbaras invasões tártaras e os *boyards*, ora patriotas ora traidores.

Para conhecerem a conturbada Rússia do seu tempo, Rublev (*circa* 1370 – 1430) e dois outros monges-pintores (Cirilo e Danilo) partem do seu convento de Andronikov, hoje uma periferia de Moscovo. A *trindade* humana é uma figura recorrente nos filmes de Tarkovski: volta em *Solaris* com os três cientistas da estação orbital (Kelvin, Snaut, Sartorius) e em *Stalker* com os três homens que visitam a *zona* (o *stalker*, o “cientista” e o “escritor”). A *trindade* é também um dos ícones de Rublev, que representa os três anjos que visitam Abraão (Génese, 18: 1-18) e vale como metáfora da trindade divina (Pai, Filho e Espírito santo), que não pode ser representada. Recordemos a estrutura do filme – duas grandes partes feitas de oito episódios ou segmentos, mais um prólogo e um epílogo:

*Prólogo* (sete minutos) – Voo suicida de um camponês num balão de ar quente. Metáfora de Ícaro: é um acto de crença – “sim, vou conseguir” e o atingimento do impossível – ele consegue voar. Mas o preço do voo é a morte – o balão despenha-se. Perto, um cavalo, “o animal que mais representa a vida” para Tarkovski, e que também caíu, revira-se no chão e reergue-se.

## Parte 1

*O bobo*, 1400 (12 minutos) – Os três monges pintores em viagem refugiam-se da chuva num barracão onde um camponês diverte outros. Rublev observa-o. O bobo é agredido por cavaleiros do Grande Príncipe que o levam inconsciente. Os três monges retomam o seu caminho.

*Teófanos o Grego*, 1405 (34 minutos) – Cirilo, que inveja o talento de Rublev, encontra-se com o célebre pintor de ícones grego e convence-o a aceitá-lo como seu assistente. Mais tarde, Teófanos confirma o convite a Rublev e Cirilo, despeitado, abandona o convento e mata à paulada um cão que o persegue.

*A paixão segundo Andrei*, 1406 – Rublev e Teófanos dialogam sobre as contradições e falsidades humanas enquanto uma crucificação do Cristo (inspirada num quadro de Bruegel) tem lugar na neve. Do diálogo entre os dois: “Se Cristo voltasse à terra crucificavam-no outra vez” (alusão a *O grande inquisidor*, dos Karamazov de Dostoievski).



Pieter Bruegel (*A procissão para o Calvário*) em *Andrei Rublev*  
(fotograma reenquadrado do filme).

*A Festa*, 1408 (17 minutos) – Rublev assiste, fascinado, a um ritual pagão nocturno (uma festa da Primavera) em que todos os participantes dançam nus ou se entregam à orgia sexual. É tentado por uma mulher. Na alvorada seguinte ela é perseguida mas ele não a ajuda.

*O Juízo Final*, 1408 (27 minutos) – Rublev mostra relutância em pintar o Juízo Final nas paredes da catedral, porque não quer assustar o povo.

Homens do Grande Príncipe cegam pedreiros que abandonam o trabalho. O pintor decide que tornará o Juízo Final numa “festa”.

## Parte 2

*O ataque*, 1408 (33 minutos) – A cidade de Vladimir é saqueada pelos tártaros com a conivência do irmão do Grande Príncipe. Episódio de grande violência e crueldade. No final, na catedral, apenas três sobreviventes, um deles Rublev.

*O silêncio*, 1412 (17 minutos) – O voto de silêncio de Rublev, a fome e a devastação na Rússia. De volta ao mosteiro, Cirilo tenta ser reaceite. Um grupo de tártaros, de passagem, leva consigo uma mulher da aldeia, uma pobre louca que se interessou por um dos soldados. Rublev tenta, sem êxito, impedi-la de partir.

*O sino*, 1422-1423 (47 minutos) – A construção de um novo grande sino para o Príncipe põe em cena Boriska, orfão de um sineiro que garante ser o único a quem o pai, morto na peste, confiou os segredos do bronze. O rapaz é encarregue da fabricação do sino e Rublev observa-o, percebendo que Boriska está tomar decisões arriscadas e que não herdou, de facto, o segredo do pai. Um laço de perigoso autodidatismo liga o pintor e o jovem sineiro, que no fim é bem sucedido.

*Epílogo* (9 minutos) – A cores, os frescos e ícones de Rublev (entre eles, a *Trindade*). Último plano: também a cores, cavalos à chuva nas margens de um rio.

Mesmo nos seus filmes adaptados de novelas, o realizador sempre fugiu à narrativa e ao *plot* convencionais do *mainstream* americano ou do realismo soviético, preferindo-lhes uma abordagem fragmentada ou segmentada e interrogativa, reflexiva e enigmática das motivações das suas criaturas.

## Histórias de financiamento e de censura

EM BOA PARTE devido à sua fidelidade religiosa à antiga “alma russa” e ao “personalismo ortodoxo”, as relações de Tarkovski com o financiamento do Estado soviético ao cinema (em plena era da estagnação, a do neo-estalinismo de Leonid Brezhnev), foram desde o início recheadas de

dificuldades. Tarkovski nunca foi propriamente um *dissidente*, mas, *sacerdos* e demiurgo da antiga Rússia, dostoievskiano que acreditava na redenção pelo sacrifício e pelo sofrimento, foi sempre *persona non grata* para o *establishment* cinematográfico soviético – no mínimo, um mal-amado. Como sucedeu com muitos outros artistas na URSS, a sua *œuvre* tornou-se em motivo de conflito permanente com a *nomenklatura* cultural e política do país dos soviéticos. A história do financiamento de *Andrei Rublev*, da pressão ideológica exercida sobre o realizador, dos cortes censórios e dos obstáculos levantados à sua distribuição e exibição é exemplar, e algo de comparável se passou, a seguir, com *Solaris*.

O orçamento inicial de *Rublev* era de 1.6 milhões de rublos, mas foi sucessivamente cortado até ficar em um milhão (Serguei Bondarchuk pôde contar com 8.5 milhões para o seu *Guerra e Paz*). Devido a esses cortes, a cena inicial do *script*, a batalha de Kulikovo, foi suprimida, bem como uma cena de caça aos cisnes com o irmão do Grande Príncipe e outra em que camponesas ajudavam uma mulher a dar à luz o seu filho russo-tártaro. Estas alterações atrasaram as filmagens, mas a primeira versão do filme, com 205 minutos, ficou pronta no Verão de 1966 – tinha Tarkovski 34 anos. O Goskino (Comité de Estado para o Cinema) exigiu cortes alegando que o filme ficara longo de mais, era basicamente negativo e demasiado violento, além de conter cenas de nudez (a festa nocturna dos feiticeiros pagãos). Tarkovski protestou mas diminuiu o filme para 186 minutos e pôde estreá-lo numa única exibição em Moscovo ainda em 1966. Mas no ano seguinte voltou a protestar porque o filme ainda não obtivera autorização para ser comercialmente distribuído e exibido. O realizador recusou cortar mais, como lhe era exigido, o que levou *Andrei Rublev* a esperar cinco anos por exibição normal na URSS, enquanto o seu caso era discutido na Mosfilm, no Goskino e até no comité central do PCUS.

Em 1967, Cannes seleccionou o filme para uma retrospectiva (o festival celebrava os 50 anos da Revolução de Outubro). A resposta do Goskino a

*Cinco anos  
à espera*

Cannes foi que o filme ainda não estava acabado e não podia ser exibido. Dois anos depois, os programadores de Cannes insistiram e Moscovo permitiu então a sua exibição no festival, desde que fora de competição: foi mostrado ali, uma só vez, às quatro da manhã do último dia dessa edição de 1969. Mas um distribuidor francês comprou os seus direitos: a partir daí, Moscovo não conseguiu impedir a sua exibição em França e noutros países.

Em Moscovo, admiradores influentes do realizador (o seu colega Grigori Kozintsev, o compositor Dmitri Shostakovich e Yevgeny Surkov, editor da revista *Iskusstvo Kino*, pressionavam entretanto a favor da estreia do filme; o casal Tarkovski escrevia cartas a pedir apoios à estreia e Larissa chegou a interceder pessoalmente junto de Aleksei Kosygin, tido como um dos “progressistas” do PCUS. Escreveria David A. Cook (1996: 768-769):

“*Andrei Rublev*, feito a partir de um *script* de Konchalovsky, produziu um escândalo oficial. Tarkovski usou a evocação da vida do pintor em episódios vagamente inter-conectados para pôr em cena o conflito entre barbárie e idealismo da Rússia. O filme foi proibido na URSS por ser um relato ‘inadequado’ (negativo) da história da Rússia medieval (...)”.

O filme estreou finalmente na URSS em Dezembro de 1971, na versão de 186 minutos de 1966, queixando-se Tarkovski, no seu diário, que apesar das 277 cópias distribuídas e dos quase três milhões de bilhetes vendidos, nem um só cartaz anunciou o filme em Moscovo, embora as salas tivessem esgotado. O realizador veio, depois, a assumir a versão então estreada:

“Nunca ninguém, a não ser eu, cortou nada no *Andrei Rublev*. Comecei por reduzir a versão inicial de 3h20 para 3h15. Depois reduzi esta nova versão para 3h06 minutos. E acho que esta última versão é a melhor e mais bem sucedida. Limitei-me a reduzir certas cenas mais longas. O espectador nem nota o que foi cortado, porque tais cortes não mudaram nada no tema nem no que era importante no filme. Ou seja, removi coisas que não eram relevantes”.

Mas a saga continuou: a televisão soviética passou o filme em 1973, numa versão de 101 minutos não autorizada pelo realizador. Desapareceram do filme, entre outros, o raide dos tártaros e a festa dos pagãos nus. O epílogo, que mostrava a cores os quadros de Rublev, passou a preto e branco, porque a TV soviética ainda não concluíra a transição para a cor. Mas em 1987 voltou a passar na TV, ainda sem cor. E acrescentaram-lhe uma nota redigida inicial, apresentando Rublev e o seu contexto histórico. Também em 1973, a Columbia distribuiu o filme nos EUA e noutros países, mas cortando-lhe mais 20 minutos, o que o tornou numa montagem incoerente, mal recebida pela crítica.

## Solaris: as pressões de Lem e do Goskino

MIKHAIL ROMADIN, que veio a ser o director de arte (*art producer*) do filme seguinte, *Solaris*, explica («Film and Paintig» in *Dunne*, 2008) que *Romadin* Tarkovski ia submetendo projectos: queria fazer um filme sobre desertores e adaptar *Um adolescente* de Dostoievsky. Mas o *Goskino* e seus *apparatchiks* nunca apoiaram nenhuma das suas propostas. Só quando ele apareceu, em 1970, com um projecto de ficção-científica – a adaptação da novela *Solaris*, do polaco Stanislaw Lem (1961) – mudaram de atitude: “Acharam que era um género que dificilmente se levava a sério e destinado a públicos mais jovens, portanto esse sim, podia ser entregue a Tarkovski”.

De que trata *Solaris*? A solarística, que estuda o longínquo planeta que dá o título ao filme, está em crise: não regista progressos sensíveis e a estação que o orbita rarefez inexplicavelmente os contactos com a Terra. Kelvin, um psicólogo, é enviado à estação para investigar o estranho comportamento do que resta da sua tripulação. A primeira parte do filme, véspera da partida para a longa missão, é a sua lenta despedida da Terra, na *datcha* do pai. Quando chega à estação (Tarkovski quase não filma a viagem), o protagonista encontra-a em estado de abandono. Os tripulantes não vêm recebê-lo, ocupados com outras coisas. Entre eles estava Guibarian, seu amigo. Mas este suicidou-se pouco antes da sua chegada, deixando-lhe uma enigmática gravação vídeo onde lhe diz: “Nós não queremos conquistar o Cosmos – queremos alargar as nossas fronteiras no Cosmos. Somos apenas homens que procuram. Mas não queremos Outros Mundos, queremos Espelhos”.



A “visitante” de Guibarian na mensagem vídeo por ele deixada a Kelvin (fotogramas reenquadrados do filme).

Nesse vídeo, um Guibarian deprimido afasta uma criatura feminina que dele se aproxima. Mas *quem é* ou *o que é* ela, visto não haver mulheres na estação? Guibarian põe Kelvin de sobreaviso sobre os “visitantes” que o planeta materializa a partir das memórias dos tripulantes da estação (ele próprio, Snaut e Sartorius), dizendo-lhe que, se isso lhe suceder também a ele, não pense que enlouqueceu. Perturbado, Kelvin tranca-se na sua cabina e acaba por adormecer, inseguro e exausto. Mas quando acorda tem a seu lado a réplica viva de Hari, sua mulher, que se suicidou tempos antes – e que não tem quaisquer memórias de si mesma. Incapaz de admitir que a Hari da estação é real, Kelvin tenta por duas vezes fazê-la desaparecer; mas à segunda vê que as feridas que a deviam ter morto regeneram logo a seguir e que ela “ressuscita”. Em choque, Kelvin perceberá que Snaut e Sartorius também têm recebido “mimóides” comparáveis. Solaris é, assim, um novo Pigmalião que esculpe Galateias indestrutíveis, pondo em crise os humanos da estação, que não sabem como lidar com as suas dádivas.

De um diálogo entre Rheyra (Hari) e Kelvin no *Solaris* de Lem:

“Eu não sou a Rheyra.

“Então quem és?

“A Rheyra... Mas sei que não sou a mulher que uma vez amaste.

“Sim, mas isso foi há muito tempo. Esse passado já não existe, mas tu sim, aqui e agora. Não vês?”

Que coisa é Hari? “Estou a tornar-me humana”, diz ela, a chorar, na biblioteca da estação orbital. Mas o seu estatuto ontológico é incerto. É uma *coisa* amnésica que ganha memória e está *em devir* entre duas entidades, o mimóide criado por Solaris-Pigmalião (ou o simulacro de Baudrillard que rejeita a fronteira entre sujeito e objecto) e a mulher por quem Kelvin se pode reapaixonar. Subsidiariamente é imortal, bebe oxigénio líquido para se matar mas sobrevive, atravessa portas blindadas da estação mas as suas feridas saram no instante seguinte: o seu criador dotou-a de imortalidade para forçar Kelvin a reconhecê-la, habituar-se a ela e aceitá-la. É um dos mais complexos *aliens* da ficção científica, um monstro encantador que está a tornar-se na mulher que Kelvin amou. (Sobre o estatuto ontológico de Hari, v. Steven Dillon, «The Solaris Effect, 2006: 12»).

*Que coisa  
é Hari?*

Tema comparável viria a ser glosado, dez anos depois, no *Blade Runner* de Ridley Scott, adaptado de Philip K. Dick. Em *Solaris*, os cientistas da estação orbital sabem que os seus visitantes são produzidos pelo planeta a

partir das respectivas memórias e decidem bombardear o oceano inteligente com raios X, o que interrompe a produção de visitantes. Mas Kelvin, que se sente culpado pelo suicídio da mulher, hesita, apaixonou-se pela *doppelgänger* de Hari e no fim, quando esta decide ser aniquilada porque percebe que é uma mera réplica da mulher genuína, escolhe ficar ali em vez de regressar à Terra... e recebe em troca uma réplica da *datcha* do início do filme, para ele surgida numa ilha do oceano inteligente, e que ele imaginariamente revisita como filho pródigo que se ajoelha aos pés do pai (evocação do quadro de Rembrandt, 1662).

Tarkovski não gostava de ficção-científica mas precisava de voltar a filmar. O que o interessou na novela de Lem foi a nostalgia que nela leu, a natureza dos visitantes e a relação de alteridade entre eles e os seus visitados. Todo o filme foi marcado por uma guerrilha contra os clichés do género, recorda Romadin. Mas Lem não gostou da adaptação da novela por Tarkovski (e Gorenshtein): achou que o realizador, místico e obcecado pela culpa de Kelvin, quis torná-la num *Crime e Castigo* vivido na órbita do planeta inteligente. E recusou que o *script* reduzisse a um papel secundário a parte da história que se passaria na estação orbital (para Tarkovski, dois terços do filme passar-se-iam na Terra). Também o *Goskino* recusou a adaptação, que se afastava da “ficção científica”. Tarkovski abdicou então das suas opções iniciais, refez a adaptação e construiu a estação espacial, concebida por Romadin, nos estúdios da Mosfilm.

O *Goskino* autorizou a produção do filme em 1970 e Tarkovski acabou-o em Dezembro do ano seguinte. Mas em Janeiro de 1972 o *Comité* voltou a exigir alterações antes da estreia: queria mais “positividade e realismo” na visão do futuro e a supressão das referências a Deus e à religião. Como já fizera com *Rublev*, Tarkovski resistiu e, após algumas mudanças na montagem, o filme foi autorizado a estrear em Cannes, onde ganhou o Prémio Especial do Júri. Foi exibido na URSS em 1973, onde vendeu 10,5 milhões de entradas em sala. A propaganda de Estado apresentou-o como “a resposta soviética ao 2001 de Kubrick”, declaração que Tarkovski em parte subscreveria, porque viu o filme de Kubrick em Moscovo e não gostou – achou-o um hino ao futuro da tecnologia desumanizante e ao desconhecido, ele que preferia o homem que conhecemos e a natureza terrestre. Disse, de resto, sobre 2001 (*Dialog s Andreiem Tarkovskim o nauchnoi fantastikie na ekrane* – Nikolai Abramov in *Ekran* 1970-1971, Moscovo 1971, pp. 162-165, tr. em *nostalghia.com*):

“Porque é que nos filmes de ficção científica os autores mostram detalhes materiais do futuro? Porque chamam aos seus filmes – como Kubrick fez – *proféticos*? Para os especialistas, *2001* é, a muitos títulos, um *bluff*, coisa que uma obra de arte não deve ser. Em *Solaris* evitarei que os espectadores sintam que estão a ver algo tecnologicamente exótico. Se, suponhamos, filmamos pessoas a sair de um comboio mas nada sabemos sobre comboios porque nunca vimos nenhum antes, obtemos o resultado de Kubrick na cena da alunagem do grupo de astronautas. Mas se filmarmos essa cena como normalmente filmamos comboios, atingimos o resultado correcto. Ou seja: temos de pôr os personagens em cenários reais, e não exóticos, porque só assim a cena se torna entendível para o espectador. Mostrar progressos tecnológicos futuros destrói o fundamento emocional do filme.”

*Contra  
Kubrick*

Em *Solaris*, Tarkovski tentou até evitar uma abordagem plástica “futura” do guarda-roupa e dos adereços técnicos da estação, por temer que eles envelhecessem rapidamente – o grande computador de bordo, empregado por um engenheiro aeronáutico, já então vinha dos anos 60. O guarda-roupa envelheceu bem, mas a estação de Romadin, cuja biblioteca imita a de um apartamento abastado de Moscovo, só se tornou num cenário de culto para os fãs – um interior de *charme*, transfigurado pela cena da levitação.

O tema central de Lem fora a incomunicabilidade final entre inteligência humana e alienígena, porque esta pode obedecer a etiologias inteiramente outras, que não permitam a comunicação *interspecies*. Tarkovski mudou-o para a aceitação final, pelo protagonista, das dádivas do planeta. O diferendo entre Lem e Tarkovski foi assumido por ambos: Lem explicitou-o de modo contundente (in Stanisław Bereś, «*Rozmowy ze Stanisławem Lemem*», Wydawnictwo Literackie, Cracóvia 1987, tr. em *nostalgia.com*):

“Tarkovski conseguiu meter o pai de Kelvin no filme, e até uma tia qualquer... Mas sobretudo a mãe, porque a mãe é *mat*, e *mat* é *Rossiya, Rodina, Zemlya* (Rússia, Mãe Pátria, Terra), o que me deixa à beira de um ataque de nervos. (...) O meu Kelvin decide ficar em *Solaris* sem qualquer esperança. O de Tarkovski fica lá por causa da imagem de uma ilha que é para ele uma cabana, um último reduto, o que me irrita e me põe fora de mim. Tarkovski submergiu os seus heróis num caldo emocional e amputou por completo a paisagem científica, preferindo-lhe um *estranhamento* que não suporto”.

Tarkovski tinha-se entretanto explicado sobre as suas opções (Entrevista: «*Ziemska moralność w kosmosie, czyli Solaris na ekranie*» por Zbigniew Podgórzec, in *Tygodnik Powszechny*, 1972, 42, p. 3, tr. em *nostalghia.com*):

“Um filme não pode obedecer a um livro como um escravo. Seguir as pegadas de Lem teria prestado um mau serviço ao livro e ao seu autor. Levei ao ecrã a minha versão de *Solaris* enquanto leitor. Para ser fiel ao livro desviei-me dele aqui e ali, à procura de equivalentes visuais para alguns dos seus temas. E precisava da Terra por razões de contraste, mas não só. Quis tornar a Terra algo de verdadeiramente belo para o espectador. Algo de que ele sentisse saudades quando chegasse à atmosfera desolada de *Solaris*, que o fizesse ter saudades da Terra e do seu quotidiano banal: quis que ele sentisse a influência benéfica da nostalgia. No fim, Kelvin fica em *Solaris* para continuar as experiências a que se sente obrigado (...). E eu precisava da Terra para que o espectador entendesse o significado dramático e brutal dessa decisão de não voltar ao planeta que é o nosso lar primordial”.

E mais tarde clarificou a sua posição sobre a ficção científica (Entrevista: «*Andrzej Tarkowski – spotkanie z reżyserem*», por Wiesława Czapinska, in *Ekran*, 1980, pp. 18-19, tr. em *nostalghia.com*):

“Não gosto de ficção científica (...) nem dos seus jogos com a tecnologia e com dispositivos e invenções futuríveis e artificiais. (...) Quando fiz o *Solaris*, as minhas preocupações eram as mesmas que em *Andrei Rublev*: o ser humano. Os dois filmes só estão separados pela época em que a sua acção decorre”.

Tendo em conta o diferendo entre adaptado e adaptador, Romadin assume (loc. cit.) parte das opções feitas, a favor do realizador, para a concretização do filme:

“Sugeri que transportássemos o habitat terrestre para o espaço longínquo e que criássemos, na estação espacial, uma área como num apartamento familiar da Moscovo daquele tempo, uma sala de estar com estantes (...). Essa ideia foi preservada na biblioteca da estação (...). Tarkovski sempre se interessou pelo tema da nostalgia (...), das saudades de casa e da pátria. No *Solaris* há uma nostalgia pela civilização terrestre globalmente considerada”.

*Nostalghia  
da Terra*

Jonathan Jones (in «*Out of this world*», *The Guardian*, 12.02.2005) foi dos poucos a pôr em evidência essa ligação à Terra, às saudades da Terra,

que marca o *Solaris* de Tarkovski, relacionando-o com o prévio *Andrei Rublev*:

“É a paisagem da Terra que nos assombra durante todo o filme. As vistas tomadas da estação orbital mostram-nos turbilhões de nuvens e um mar fervilhante. Mas há aquela pintura de caçadores na biblioteca [de Bruegel] – talvez o que desejaríamos ter connosco numa estação espacial a anos-luz da Terra. E os *Caçadores na neve* não são o único artefacto artístico a bordo da nave estacionária. Na cabine de Kelvin há um ícone de Andrei Rublev. É uma das muitas conexões que Tarkovski estabelece entre o seu filme de ficção científica e o outro, histórico. (...) Ambos os filmes nos mostram a Terra como se a estivéssemos a ver pela primeira vez.

“Na *datcha* do princípio de *Solaris* há pinturas de balões do séc. XVIII. E *Andrei Rublev* começa com um homem que tenta voar num balão feito de peles de animais, na Rússia de há 600 anos, a das invasões tártaras, com monges e loucos sagrados. (...) Claro que o balão cai como um anjo rebelde, e a última coisa que dele vemos é uma espécie de pulmão fumegante nas margens sujas de um rio. Lama, água, fumo e mosteiros – singular visão da Terra. (...) [Mas também em *Solaris*] é a muito lenta revelação do seu cenário terrestre que torna o filme excepcional”.

Na verdade, não são só os *Caçadores na neve* que decoram a biblioteca da estação orbital, embora seja a esse quadro que Tarkovski dedica especial atenção, filmando-o como Resnais filmou os de Van Gogh em 1948. Está lá, na cena da levitação, todo o *Ciclo dos Meses* de Bruegel: *Dia sombrio*, *A ceifa do feno*, *A colheita*, *O regresso do rebanho* e pormenores da *Queda de Ícaro*. Em cada filme de Tarkovski há pelo menos um quadro (sempre clássico, pré-moderno) que exprime, a seu modo, a ideia central que o anima: em *A infância de Ivan* é *Os quatro cavaleiros do Apocalipse* de Dürer; no *Rublev* os ícones do pintor; no *Solaris* o quadro de Bruegel; em *Nostalgia* a *Madonna del Parto* de Piero della Francesca; em *O espelho* e *O sacrifício* pinturas de *Da Vinci* (neste último, *A adoração dos Magos*) e ícones russos. E certas atmosferas que Tarkovski pretendia criar inspiravam-se em pintura: por exemplo, – recorda Romadin – ele queria originalmente que *Solaris* tivesse a cor e a luz dos quadros de Carpaccio. E na já entrevista conduzida por Tonino Guerra (1979) diz Tarkovski a propósito de Bruegel:

“Em *O espelho*, no episódio da aula de tiro com um instrutor, há planos directamente inspirados em Bruegel: o garoto, as figurinhas das pessoas na neve, as

árvores nuas, o rio distante. Construí esses planos muito conscientemente, deliberadamente, não para roubar uma imagem ou para mostrar como sou culto, mas para testemunhar o meu amor por Bruegel, o quanto dependo dele, a marca profunda que deixou na minha vida”.

Mas Romadin diz que o interesse de Tarkovski pela pintura era muito selectivo: “ele gostava de ícones russos, de Arcimboldo e de La Tour, de alguns surrealistas e dos *cartoons* de Saul Steinberg, e preferia os clássicos aos românticos. Entre os modernos e contemporâneos gostava dos que mantinham um diálogo com os velhos mestres: Dali, Magritte, Moore”. E o realizador sempre evitou estabelecer ligações entre diferentes artes, separando delas a abordagem cinematográfica; ao contrário de Canudo, “nunca achou que o cinema fosse a síntese das diversas artes e desagradava-lhe que os seus filmes fossem vistos como *poéticos*”. Eis o que, segundo Romadin, distancia Tarkovski de Pasolini e Fellini:

*Pasolini,  
Fellini*

“Pasolini elevou a linguagem dos filmes ao patamar da literatura e da escrita com a sua preocupação com a sintaxe, a semiótica, etc.. Fellini construía as suas cenas como pinturas sobre tela, e isso era ainda mais inaceitável para Tarkovski: que se ganha ao fazer assim? Um actor em movimento em vez duma figura pintada; mas isso é um substituto da pintura, um quadro animado”.

Sobre *Solaris* escreveu ainda Peter Green (autor de *Andrei Tarkovski: The Winding Quest*) no obituário do realizador:

“É talvez, no dizer do próprio Tarkovski, o menos convincente e satisfatório dos seus filmes. Como outros trabalhos seus, ocupa-se de uma jornada (aqui, até um planeta distante) mas que pode ser vista como uma jornada interior (...). A dimensão metafísica dessa jornada e os fenómenos nela mostrados (materializações de visões e de memórias) interessavam evidentemente o realizador, mas ele não conseguiu escapar completamente às armadilhas da ficção científica como género, nem pôde dedicar-se aos problemas psicológicos e humanos que mais o interessavam”.

Esta menorização de *Solaris* nunca foi, porém, partilhada pela cinefilia europeia nem pela *European Art House*, que viram no filme uma obra maior, que ora iludia o *género* de onde fora extraída, ora, como dizia a sua

apresentação pelo Goskino, constituía “a resposta soviética” ao 2001 de Kubrick.

## O espelho

O *ESPELHO*, onde Tarkovski mistura tempo pessoal e tempo histórico, articulando memórias de infância com *found footage* de arquivo, atento ao ritmo a que monta as diferentes componentes, é o seu filme mais auto-biográfico (ele é, ali, Aliocha-Alexei, o narrador, cujas memórias acompanhamos). O filme cobre, de forma não-narrativa e em registo de *stream of consciousness*, três períodos (1935-6, tinha o realizador 3 e 4 anos; 1943-5, a guerra – tinha ele 11-13 anos; e 1969, tinha ele 37 anos). Tarkovski pensou primeiro escrever uma novela com as suas memórias de infância do tempo da guerra, mas preferiu transformá-las num filme que confrontasse recordações suas e de outros com material documental. Poemas de seu pai e memórias de sua mãe e de outros, confrontadas com imagens documentais desses períodos, estabelecem uma relação subjectiva, mnésica, com *memorabilia* documental, traços do passado objectivo gravados em película: – *found footage* do documentário sobre o Exército Vermelho a atravessar do lago Sivash (o “mar podre”), restos de *news reel* da guerra civil espanhola e de touradas, imagens da tomada de Berlim, do cogumelo atómico e das celebrações da vitória em Moscovo, de maoístas chineses brandindo os seus livrinhos vermelhos em Damanski, durante a ruptura sino-soviética –, imagens de refugiados espanhóis fugidos à guerra e exilados na URSS. Tarkovski não apresenta cronologicamente essas memórias, antes as mistura, acentuando a relação livre entre anamnese pessoal, ficções e material de arquivo. As memórias de infância são oníricas e hipnóticas, expandindo o que o realizador explorara no seu primeiro filme. Em *O espelho*, o tempo não é passado nem presente: é uma “zona” temporal complexa e de fusão, onde o passado se mantém vivo no presente e o presente não vive sem o passado. O cineasta “cria” o tempo do filme, lidando com a duração das imagens que capta ou que recuperou. A montagem dessas durações estabelece a relação do olhar do filme com o mundo objectivo, transformando o filme numa experiência única (embora repetível). O fluxo contínuo do tempo entra em disrupção, desvia-se para *flashbacks* ou para sonhos, segue a lógica de uma jornada mnésica onde as memórias se associam por simpatia e não por imperativo narrativo, mergulhando-nos no

*Mistura  
mnésica*

filme interior de cada personagem onde se misturam percepção pura, materiais de arquivo, memória involuntária. Certa imagem forma-se no ecrã e desvanece-se até desaparecer: já lá não está, mas tornou-se memória indelével para o espectador. Numa das entrevistas reeditadas por Gianvito, diz Tarkovski sobre *O espelho*:

“Uma vez, num debate a seguir à projecção de *O espelho*, a discussão eternizou-se. Passava da meia-noite e a mulher da limpeza chegou para tentar pô-los fora e limpar a sala. Ela já tinha visto o filme e não percebia porque havia tanto a discutir. Disse ela: ‘É muito simples. Alguém adoce e fica com medo de morrer; então lembra-se do mal infligido a outros, e pela parte que lhe toca quer expiar o que fez e ser perdoado’. Ela tinha percebido tudo, a importância do arrependimento no filme”.

O filme é o primeiro grande “mosaico de tempos” realizado por Tarkovski a partir de memórias pessoais e de memórias de outros (o pai, que partiu para a guerra e não voltou, mas que está vivo e disputa à antiga esposa a tutela de um filho; a mãe, que se interroga sobre se deve casar com um escritor inédito chamado Dostoievski, que o antigo marido desprezia). Parte das memórias que compõem esse *puzzle* são histórias que o realizador não viveu e que terá ouvido de outros: por exemplo, o episódio da ida da mãe, ansiosa, à editora-tipografia onde trabalha, para confirmar se deixou passar uma gralha importante num texto que reviu e já está a ser impresso: ela confirma nas provas que está tudo bem e, aliviada (livre da *culpa* que já a assaltava), conversa com colegas – mas a conversa azeda quando uma delas a ataca a propósito da vida que anda a fazer e das suas responsabilidades. Um homem presente na cena é identificado como Fiódor Mikhailovitch, ou seja, Dostoievski, embora o apelido não seja mencionado. Ora, o Dostoievski do séc. XIX explorou precisamente a ligação entre doença, culpa e arrependimento que a mulher da limpeza pôs em evidência, e sabe-se que, nos anos 70, Tarkovski tentou desesperadamente adaptar *O Idiota*, o que nunca conseguiu (foi talvez o seu principal projecto não concretizado). Mas típico de Tarkovski é que a dupla referência a Dostoievski em *O espelho*, parecendo acidental, estabelece a centralidade da influência do escritor e dos seus temas no discurso do narrador do filme e do seu realizador. Escreveu Peter Green (loc. cit.):

“Parece não haver em *O espelho* um único episódio inventado. É o trabalho mais auto-biográfico de Tarkovski. Foi muito criticado, particularmente na URSS, pela

sua subjectividade. Mas é um retrato excepcional da infância e da visão mágica de uma criança sobre o mundo – uma chave para a compreensão (...) de toda a obra do realizador” (tr. adaptada).

O *espelho* foi mais tarde considerado o filme que, por exemplo, mais directamente inspirou *The Tree of Life* de Terrence Malick (2011). E é um facto que Malick decalca e refaz enquadramentos, situações, momentos de cinema que invocam directamente o filme de Tarkovski. Mas Tarkovski lidou com as relações entre uma família e o *seu* tempo; Malick lidou com as relações entre uma família e um tempo cósmico de milhões de anos. A relação que Tarkovski propõe é vivencial e refere uma experiência objectivamente vivida do mundo; a que Malick propõe é uma efabulação que não se apoia em qualquer experiência, em qualquer *Lebenswelt*.

The Tree  
of Life

Os dois conselhos que Tarkovski dá a jovens realizadores no documentário que co-realizou com Tonino Guerra ajudam a perceber, à maneira da ética para um jovem de Savater, as suas principais preocupações nesta matéria:

“Não separem nunca o vosso trabalho, o vosso filme, da vida que vivem. Nunca criem distâncias entre o filme e a vida. E não se esqueçam de que serão sempre moralmente responsáveis pelo que fizerem acontecer nos vossos filmes” (tr. adaptada).

### ***Stalker e Nostalghia***

*STALKER*, feito a seguir a *O espelho* e adaptado da novela *Roadside Picnic* de Boris e Arkady Strugatsky (também co-argumentistas), é o primeiro caso de rarefacção do *plot*, lidando com conflitos interiores de personagens que não estão à altura de concretizar os seus desígnios e desafios: uma *zona* catastrofada, pós-apocalíptica ou pós-nuclear, que é proibido visitar, é alvo de incursões clandestinas por visitantes conduzidos por guias e que pretendem chegar ao seu âmago, o *quarto*, onde os desejos de quem nele entrar serão realizados. O filme mostra uma dessas incursões, contratada por um escritor e um cientista a um desses *stalkers*. Mas no fim nenhum dos três consegue entrar no *quarto* – têm medo dos desejos desconhecidos que possam ver satisfeitos – e o *stalker* volta para casa, para junto da sua filha

nascida deficiente (mas dotada de poderes telequinéticos) talvez devido à permanente exposição do pai à atmosfera tóxica da *zona*. O labirinto da *zona*, onde cada passo é uma ameaça de morte, é um território onde as leis da física e a credibilidade do cenário não funcionam – uma espécie de *topos* de ficção científica, expansão de um universo futuro ou metáfora psicológica de um território mental onde o estranhamento e o não-familiar se tornam dominantes. Mas se Tarkovski se declarou insatisfeito com *Solaris* por ter tido de aceitar a pressão do *género*, em *Stalker* voltou costas a qualquer cedência à ficção científica, apenas se preocupando com a viagem interior a um *coração das trevas* conradiano e animista, onde a percepção do espaço-tempo se torna *excessiva* e geradora de um *pathos* próprio. Esse *excesso* inclui uma concentração de tratamentos oníricos da imagem tal como Petric (1989-90: 29) a descreve:

[Ênfase] “no carácter bizarro da situação criada, movimento físico inusitadamente forte *e/ou au ralenti*, visão periférica reduzida (por eliminação das margens da imagem), vacilação da pulsação da luz, mudança inesperada da tonalidade cromática, descontinuidade espaço-temporal, distorção pictórica de objectos, foco flutuante (por esbatimento ou desfocagem da imagem)”.

*Stalker* foi filmado em centrais hidroeléctricas abandonadas e em ruínas nas periferias de Talinin, Estónia. A primeira versão do filme, feita em 1977, perdeu-se devido a um erro técnico nos laboratórios da Kodak (ou a “sabotagem”), e o filme foi reescrito e inteiramente refilmado no ano seguinte. Aparentemente, a primeira versão desaparecida estaria mais próxima da ficção científica. A segunda, filmada quase sem orçamento, tornou-se muito mais uma “viagem interior”. Apesar do realizador ter insistido em que a *zona* de *Stalker* é simplesmente uma metáfora da própria vida, ela antecipou visionariamente a Zona de Exclusão de Chernobyl, estabelecida em 1986 depois do desastre da central nuclear ucraniana.

*Nostalgia* põe em cena, com o seu personagem Gorchakov (em quem Tarkovski disse ver-se “ao espelho”), o que significou para o realizador deixar a Rússia e a família para fugir à censura e iniciar uma vida de artista exilado. É um novo exemplo de rarefacção do *plot*: o protagonista, um poeta russo, está em Itália para conduzir uma investigação sobre um músico de há dois séculos atrás, mas já se cansou de visitar a multidão infinita das obras-primas italianas, ao ponto de se recusar, à porta da igreja onde ela está, a ir ver a *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, apesar de ter

atravessado a Toscânia para a ver. Ao mesmo tempo vitupera contra as traduções, que desrespeitam inevitavelmente a aura de uma obra ligada a uma língua nacional. E exige que a tradutora profissional que o acompanha não lhe fale em russo – “Parla italiano, per favore” – para a impedir de invadir o universo exclusivo da sua Rússia: *Traduttore, traditore*. Ele protege-se, defendendo a intraduzibilidade radical das culturas. Eis o diálogo entre Gorchakov e Eugenia sobre as traduções:

“Que estás a ler”, pergunta ele.

“Poemas de Arseny Tarkovski [pai do realizador].

“Em russo?, pergunta ele.

“Não, numa tradução... uma tradução muito boa.

“Deita isso fora, diz ele.

“Porquê? O tradutor é um ótimo poeta.

“A poesia não pode ser traduzida... A arte em geral é intraduzível, diz ele.

“Posso concordar quanto à poesia –diz ela– mas a música? A música, por exemplo...

(Ele põe-se a cantar uma canção russa.) “Que é isso, pergunta ela, sem perceber.

“É uma canção russa.

“Está bem... Mas então nunca teríamos conhecido Tolstói, Pushkin. Nem teríamos começado a perceber a Rússia, diz ela.

“Vocês não percebem nada da Rússia, diz ele.

“Então e Dante, Petrarca, Maquiavel? Os russos também nada sabem da Itália, diz ela.

“Claro que não. Como poderíamos nós, pobres diabos... diz ele, irónico.

“Então que teríamos de fazer para nos conhecermos uns aos outros, pergunta ela.

“Teríamos de abolir as fronteiras.

“Quais fronteiras?

“As fronteiras entre Estados...”

Por acaso, Gorchakov encontra Domenico, um velho lunático, no *Bagno Vignoni di Val D’ Orcia*, as termas sulfurosas de St.<sup>a</sup> Catarina. A proximidade entre o artista e o louco (paralela à relação entre Rublev e o bobo) torna-se evidente. Ilustrando uma fórmula que contraria a lógica elementar, “1+1=1”, Domenico deixa cair numa mão duas gotas de azeite: “Uma gota mais uma gota fazem uma gota maior, não duas”. É um gesto que revela um

enorme desejo de fusão, de empatia, próprio de um *louco de Deus*. Gorchakov esquece o que o trouxe a Itália e já só lhe interessa satisfazer a estranha súplica de Domenico: que atravesse a vaporosa piscina quente com uma vela acesa “para salvar a humanidade” – coisa que a ele, Domenico, não deixam fazer, porque é louco e têm medo que se mate. O *miniplot* inicial esvai-se e é substituído por outro, mais obsessivo e ainda mais simples.

Tarkovski terá tido a consciência aguda do que seria fazer um primeiro filme no estrangeiro e noutra língua, e protegeu-se: para fazer *Nostalgia*, contratou uma equipa técnica muito experiente no cinema italiano, como pedindo ajuda a deuses lares: queria decerto aproximar-se da *fábrica* dos colegas locais para diminuir a sua própria estranheza.

## O Sacrifício

MAIS TARDE (1986), o realizador explicou-se muito literalmente sobre o que quis abordar em *O sacrifício*:

“Para regressar a uma relação normal com a vida é preciso restaurar a relação consigo mesmo. E para isso é preciso encontrar a autonomia face ao estilo de vida material, reconhecer a nossa essência espiritual. Neste filme mostro um dos aspectos desta luta que se vive em sociedade e que é a concepção cristã do sacrifício de si. Quem desconhece esse sentimento, esse desejo, deixa, em meu entender, de ser humano, assemelha-se a um animal e torna-se num mecanismo estranho, num objecto experimental nas mãos das sociedades e seus governos. Mas quem adquire autonomia moral descobre em si a capacidade de se oferecer em sacrifício a outros”.

Em fundo, no genérico, Tarkovski filma um pormenor da *Adoração dos magos* de Da Vinci: um dos reis estende a sua oferta ao recém nascido, que avança uma mão para a tocar. Depois a câmara sobe até à frondosa árvore do fundo.

Quando o filme (feito na Suécia e falado em sueco) começa, no dia de aniversário de Alexander, um intelectual a caminho dos 60 anos, ele e o seu pequeno filho temporariamente mudo devido a uma operação à garganta (outro *infans* sem voz, como o adolescente do início de *O espelho*), plantam uma árvore japonesa junto ao mar. Alexander conta ao garoto uma história em que um velho monge pede a um seu jovem discípulo que regue todos os

dias uma árvore que acabou de plantar. O discípulo assim faz, e, na história, um dia descobre a árvore florida e cheia de vida. Chega um amigo carteiro que inicia com Alexander uma conversa inspirada no eterno retorno de Nietzsche, sobre um pano de fundo kierkegaardiano onde, como em outros filmes seus, *temor e tremor* mostram recorrentemente a sua face.

Outros amigos juntam-se-lhes para celebrarem o aniversário de Alexander. Mas o noticiário televisivo anuncia que a Terceira Guerra Mundial estalou e que um holocausto nuclear pode ocorrer em qualquer instante – talvez já haja mísseis a caminho dos seus alvos. O fantasma do *Armagedão* poderia já parecer algo tardio em 1985 (a Guerra Fria acabou com o início do mandato Gorbachev), mas estivera muito vivo nos anos 70 e Tarkovski resolveu ressuscitá-lo para *O sacrifício*.

Alexander, que antes dissera que a sua relação com Deus era “inexistente”, oferece a Deus tudo o que tem se ele impedir a catástrofe. Eis a sua súplica, feita na solidão da noite, em “diálogo” com *A adoração dos Magos*, de Da Vinci:

“Senhor, livra-nos desta terrível hora. Não deixes morrer os meus filhos, os meus amigos, a minha mulher. Dar-te-ei tudo o que tenho. Deixarei a família que amo. Destruirei a minha casa e abdicarei do meu filho. Não voltarei a falar, nunca, com ninguém. Direi adeus a tudo o que me liga à vida, se deixares as coisas serem como eram antes, como eram esta manhã e ontem, se me livrares deste mortal e sufocante estado de medo animal”.

Mas, na mesma noite, um amigo vem secretamente dizer-lhe que uma vizinha, Maria, “feiticeira no melhor dos sentidos”, pode evitar o pior se Alexander lho fôr pedir e dormir com ela. Ele sai de casa pela calada da noite para a visitar, mas Maria não ouviu o noticiário e não percebe o que Alexandre lhe está a pedir. Então ele encosta uma pistola à cabeça e pede-lhe em desespero “salva-nos, Maria”, e ela acolhe-o nos seus braços: “Pobre homem, o que pode ter-lhe feito tanto medo?” Fazem amor levitando (mais uma levitação no cinema de Tarkovski, depois da da mãe em *O espelho* e da de Kelvin e Hari em *Solaris*). Na manhã seguinte ele acorda sozinho em sua casa, constata que a energia eléctrica foi restabelecida e que tudo parece ter voltado à normalidade e estar como na véspera, antes do anúncio do holocausto eminente. Alguém fez o milagre que ele pedira. Foi Deus ou foi Maria quem operou esse milagre? O filme não oferece resposta à pergunta. Mas, fiel à promessa que fez a Deus e seu pagador,

*Deus elou  
a bruxa*

Alexander persuade a família e os amigos a irem dar um passeio e, sozinho, deita fogo à casa. Os outros regressam precipitadamente e ele admite ser o autor do incêndio. Uma ambulância chega ao local e dois paramédicos levam Alexander, que parece ter perdido a razão e o controlo sobre o que faz. Maria, que entretanto ali surgiu, persegue a ambulância de bicicleta mas desiste para observar o filho de Alexander a regar a árvore que plantou com o pai. Diz o miúdo, que retomou a voz, e o filme acaba: “No princípio era a Palavra. Que quer isto dizer, pai?” (citação da abertura do Evangelho de João: *No princípio era o Verbo*).

Escreveu Tarkovski, num capítulo acrescentado a *Sculpting in Time* pouco antes da sua morte, que a ideia inicial para *O sacrifício*, esboçada ainda na Rússia, era contar a história de um homem que se veria curado de uma doença mortal por ter dormido uma noite com uma bruxa: atracção pelos poderes mágicos do paganismo medieval que já o tinham fascinado em Andrei Rublev. O filme chamar-se-ia, precisamente, *A bruxa*. A ideia de um protagonista que faz um pacto com Deus só terá surgido muito depois, acrescentando-se à primeira sem a substituir. É particularmente relevante que Tarkovski tenha querido manter as duas ideias em pé de igualdade no seu último filme. No final, diante da casa que arde em cumprimento da promessa feita a Deus, Alexander ajoelha, agradecido, frente a Maria, com quem levitou na noite anterior.

Interessante desvio pagão para um crente educado na tradição ortodoxa russa: Tarkovski sempre foi um “homem de fé”; mas, em *O sacrifício*, só aparentemente o cristão ortodoxo ganha ao seu duplo pagão. Na colectânea de entrevistas que publicou em 2006, Gianvito faz questão de sublinhar que, no centro do trabalho do realizador, sempre esteve “nada menos do que a busca quase-messiânica da redenção da alma humana”. Assim terá, talvez, sido. Mas redenção por via de Deus, de Maria, ou de ambos? E sobretudo, independentemente de quem fez o milagre, de que servirá ele, visto que, se tudo recomeça e se repete, a ameaça do holocausto iminente também regressará? Por isso Slavoj Žižek (in *The Parallax View*, 2006) se interrogou sobre a utilidade do sacrifício de Alexander.

Teve longa gestação *O sacrifício*, que só avançou com Tarkovski já exilado há um par de anos e na terra de Bergman, produzido pelo Instituto Sueco do Cinema. Significativamente, o realizador convidou para director de fotografia Sven Nykvist, que tanto trabalhou com Bergman (e que deu ao filme uma tonalidade acentuadamente bergmaniana), e um dos actores mais recorrentes nos filmes deste, Erlander Josephson, que já participara em

*Nostalgia*. As filmagens decorreram em Närsholmen, Gotland. Daniel Bergman, filho do realizador sueco, foi assistente de câmara e Anna Asp, *designer* de produção de Bergman, também se juntou à equipa. Mas nem tudo correu bem: o incêndio final da casa teve de ser refilmado, porque a única câmara usada na primeira tentativa avariou a meio e as imagens perderam-se. A casa foi reconstruída para ser novamente incendiada, mas desta vez Nykvist exigiu filmar com duas câmaras. O filme estava ainda em pós-produção quando foi diagnosticado o cancro de que Tarkovski viria a morrer, um ano depois.

Volto por instantes à cena inicial e ao eterno retorno: no plano-sequência que abre o filme (nove minutos e meio, talvez o mais longo alguma vez feito por Tarkovski), Alexander e o filho, sempre filmados de muito longe, já plantaram a árvore e voltam a pé para casa. Chega Otto, o filósofo-carteiro-em-*partime*, de bicicleta. Traz a Alexander correspondência de amigos que o felicitam pelo aniversário. Depois, andando à volta deles de bicicleta, Otto começa a glosar livremente o Nietzsche de *Assim falava Zaratustra*:

“Vivemos, temos os nossos altos e baixos, temos esperança em qualquer coisa. Perdemos a esperança, ficamos mais perto de morrer. Depois morremos, mas nascemos outra vez. Mas não nos lembramos de nada. E tudo começa outra vez desde o princípio, não exactamente do mesmo modo, ligeiramente diferente, mas outra vez sem esperança sem que saibamos porquê. Sim... mas não, de facto é exactamente a mesma coisa, literalmente a mesma. É só a performance seguinte, por assim dizer. Se fiz isto e aquilo, já tinha feito tudo da mesma maneira. Tem piada, hã?”

Tudo começa outra vez: são várias, na obra de Nietzsche, as passagens sobre o eterno retorno. Mas no célebre § 341 da *Gaia Ciência*, escreveu ele:

“Se um dia ou uma noite um demónio se intrometesse na tua maior solidão e te dissesse: ‘Esta vida, tal como a vives agora e como já a viveste, hás-de vivê-la ainda mais uma e inúmeras vezes; e nada haverá nela de novo: cada dor, cada prazer, cada suspiro e pensamento, tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande na tua vida há-de retornar, pela mesma ordem e na mesma sequência: esta aranha e este luar entre as árvores, este instante e eu próprio...”

Mas o eterno retorno não é necessariamente uma condenação punitiva à eterna repetição do mesmo: é também um antídoto contra o niilismo e a inação. Se não nos lembramos de nada e recomeçamos, ele significa uma

nova hipótese, uma segunda oportunidade, uma reabertura de possíveis. No seu *Enten-Eller* (Either/Or, *Ou...Ou...*), 1.<sup>a</sup> parte, Kierkegaard escreveu que “tudo vai certamente voltar outra vez, mas de outro modo; o que já antes fez parte da rotação mantém-se, mas modificado pelo método de cultivo”.

É talvez o que Alexander parece ter garantido em *O sacrifício*: o retorno ao dia anterior ao apocalipse. Mas por qual dos dois sortilégios, pelo favor divino ou pelo da bruxa? No seu artigo «Zarathustra’s gift in Tarkovski’s *The sacrifice*», Gino Moliterno (2001) glosa o tema do eterno retorno no filme, independentemente da simplificação que Otto faz da ideia de Nietzsche. Também Ralph Emerson (2013) discute o tema em «The Eternal Recurrence in Tarkovski’s *The Sacrifice*».

## Segunda consagração

EM 1982, Tarkovski deixou definitivamente a Rússia para tentar trabalhar longe da censura soviética, o que se concretizou com *Nostalgia* e *O sacrifício*. Mas não gostou do expatriamento e passou os últimos anos da vida em novo conflito com as autoridades de Moscovo, desta vez tentando obter autorização para que a família, especialmente o seu filho mais novo, se lhe pudesse juntar na Europa – o que acabou por acontecer em 1986, já depois de diagnosticada a sua doença. Em 1984, convocou em Milão uma conferência de imprensa para anunciar que não voltaria à URSS. Da narrativa do episódio por James Macgillivray (in *nostalgia.com*):

“Quando um jornalista lhe perguntou se tencionava pedir asilo político em Itália, Tarkovski respondeu: Estou a contar-vos um drama. Não me façam perguntas burocráticas. Que país? Não sei. É como se me perguntassem em que cemitério desejo enterrar os meus filhos”.

Ainda assim, as autoridades de Moscovo não lhe retiraram, nem à mulher, como fizeram com outros, a cidadania soviética. Tarkovski sabia que, não regressando à Rússia, passaria a ser visto por muitos como mais um dissidente, um expatriado voluntário. Mas, se voltasse à sua pátria, continuaria com pouco trabalho, sob a tenaz do Goskino, e a ser mal pago. Durante anos, sobrevivera com grandes dificuldades económicas.

Morreu de cancro pulmonar, em Paris, nos últimos dias de 1986, e são conhecidas as suspeitas, tornadas públicas a seguir ao golpe de Moscovo de

1991, de que o KGB não foi alheio à sua morte. Foram antigos agentes da polícia política soviética que divulgaram essa informação. Também o médico russo do realizador disse mais tarde que o cancro que o vitimou não terá tido causas naturais. A mulher do realizador, Larissa Tarkovskaya, e o actor Anatoli Solonitsyn, morreram do mesmo tipo de cancro. Durante anos pôs-se também a hipótese de contaminação de todos por químicos tóxicos durante as filmagens de *Stalker*.

O *sacrifício* estreou em Cannes em Maio de 1986 e foi o primeiro filme da história do festival a arrebatar quatro prémios: Grande Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica Internacional, Prémio pela melhor participação artística e Prémio do Júri Ecuménico. Sob a presidência de Sydney Pollack, a Palma de Ouro foi para *A Missão*, de Roland Joffé, e o prémio de melhor realizador para Martin Scorsese, com *After Hours*. Escreveu Peter Green (*id. ibid.*) sobre Tarkovski:

“Sucessor do seu próprio Rublev, comentador da nossa condição moderna, pintor de ícones em filmes e homem de profunda crença, Tarkovski quis pôr o mundo interior e espiritual em harmonia com o mundo exterior e material. Talvez mais que qualquer outro, apercebeu-se do potencial dos filmes para o mapeamento da dimensão espaço-temporal que habitamos”.

Quase dez anos depois, em 1995, para as celebrações do centenário do cinema, o Vaticano elaborou uma lista dos 45 “grandes filmes” que se distinguiram nas áreas da *religião, valores e arte*. *Andrei Rublev* e *O sacrifício* foram incluídos na primeira. E *Stalker*, *Nostalgia* e *O sacrifício* tinham recebido o prémio do Júri Ecuménico, criado por cineastas e críticos católicos e protestantes e associado, entre outros, ao festival de Cannes. Já em tempos da *glasnost* e da *perestroika* de Gorbachev, até a URSS acabou por dedicar a Tarkovski, poucos meses antes da sua morte, uma retrospectiva em Moscovo. E pouco depois da sua morte, a revista *Iskusstvo Kino* dedicou-lhe um número especial, enquanto o Comité para o Cinema do Conselho de Ministros da URSS e a União dos Realizadores Soviéticos lamentavam que Tarkovski tivesse sido obrigado a viver os seus últimos anos no exílio. A este reconhecimento tardio seguiu-se a criação de um prémio com o seu nome no Festival de Moscovo, a atribuição do seu nome a um pequeno planeta recém-descoberto (!), a inauguração de um Museu Tarkovski na sua cidade natal (Yuryevets, Ivanovo), e em 1990, um ano antes do afastamento de Gorbachev por Boris Ieltsin e do fim da URSS, a atribuição póstuma do

maior galardão soviético, o Prémio Lénine. Mais tarde, uma estátua sua e de dois outros cineastas russos (Vasily Shukshin e Gennady Shpalikov) foi instalada à entrada do VGIK (o Instituto Cinematográfico Gerassimov), em Moscovo.

## Nota

1. Krzysztof Kieslowski (1941-1996) conviveu com duas influências complementares para além das de Bergman (sobretudo o do *Silêncio*, que reconheceu como a mais importante) e de Bresson: a de Krzysztof Zanussi (seu amigo desde os tempos da escola de Łódź), realista interessado nas rotinas do quotidiano, e a de Tarkovski, formalista apostado no poder das metáforas visuais. Disse Kieslowski sobre este último, referindo-se aos realizadores que conseguiram “ultrapassar a literalidade e saltar para a metáfora, a verdadeira arte”:

“Orson Welles conseguiu esse milagre em *Citizen Kane*. Mas só um realizador conseguiu realizá-lo nos últimos anos: Tarkovski. Bergman e Fellini também o conseguiram por vezes, e Ken Loach em *Kes*”. (Stok, 1993: 195).

Mas a proximidade entre o realizador polaco e o russo não é sobretudo estilística: Kieslowski começou como documentarista e trabalhou muitas vezes para a televisão, coisa que Tarkovski quase ignorou. O ritmo dos filmes de Kieslowski é mais rápido, e mais convencional o seu uso da montagem. E os seus filmes têm traços de humor, inexistentes em Tarkovski. O que eles têm em comum é o interesse central pelos temas metafísicos, pela possibilidade da pessoa humana experimentar directamente o transcendente fora das instituições religiosas (próximo do que Martin Buber defendeu em *I and Thou*, 1923) e pelo *numinoso*.

Depois, há traços biográficos comuns que estabelecem outro tipo de ponte entre os dois homens: Escreve Nick James para a *Sight & Sound* (2015), em «Tarkovsky legacy» (disponível em <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/tarkovsky-legacy>>):

“Admitindo que a influência seja um processo continuado entre contemporâneos próximos, há um realizador que deve ser mencionado e cuja carreira se cruzou com a de Tarkovski: Kieslowski era só nove anos mais novo do que o seu colega russo: ambos morreram aos cinquenta e poucos anos, tendo partilhado a experiência de trabalhar, primeiro no bloco soviético, depois como emigrados na Europa ocidental. (...) Kieslowski trabalhou sempre mais focado nas pessoas como protagonistas do que Tarkovski, que preferia tratá-las como charadas cifradas. Mas tinham em comum a importância central das questões metafísicas e em Kieslowski também as consequências morais das decisões, preocupação que partilhava com o seu argumentista Krzysztof Piesiewicz (...)”.



## Filmes que filosofam

“Entre os bebedores da sala do banquete já só três se aguentam: Sócrates, que representa a filosofia, Aristófanes e Ágaton, a comédia e a tragédia; o primeiro está lúcido, os dois outros quase a adormecer. Diz-lhes Sócrates que eles representam artes incompletas – nenhum deles pode substituir o outro: isso só a filosofia pode. (...) Tudo ficará melhor no dia em que os filósofos forem também poetas trágicos e cómicos, ou em que estes se tornem filósofos autênticos”.

LÉON ROBIN, *Platon, Le Banquet*, «Notice», Les Belles Lettres, 1989, 1999.

“...Os primeiros grandes autores de cinema foram ao mesmo tempo grandes pensadores: isto é algo em que pouca gente hoje acredita (...). Eis uma arte que de início manteve uma relação directa com o pensamento; sobre tal relação quase não subsiste bibliografia. (...) Esses pioneiros diziam que o cinema ia renovar (...) a imagem do pensamento (...). Acreditavam que trabalhavam numa nova língua universal, ideia destruída 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.

“Tarkovski focou-se no (...) sacrifício inútil como última garantia do sentido. Os seus últimos filmes, *Nostalgia* e *Sacrifício*, são densamente kierkegaardianos”.

SLAVOJ ŽIŽEK, *The Parallax View*, 2006.

“Mas eu só tive a intenção de tomar da filosofia um pouco da sua cor”.

PAUL VALÉRY, *Le cimetière marin*, 1920.

QUE FASCÍNIO, o exercido pelos raros filósofos que também foram dramaturgos e ficcionistas. Deleuze reconheceu-se fascinado por J.-P. Sartre (*Le Nouvel Observateur*, 16-22/11/1995), em palavras que Tito Cardoso e Cunha recuperou para epígrafe do seu *Universal Singular* (1997), onde revisitou os multiformes investimentos e a “casa das máquinas” do filósofo “inventor” do existencialismo:

“*L'Être et le Néant* [O Ser e o Nada] foi como uma bomba. (...) Todo um livro de pensamento novo. Que choque! Li-o mal saiu. (...) Devorámo-lo. (...) Sartre obcecou a minha geração. Ele escrevia romance e teatro quando toda a gente queria escrevê-los. Toda a gente o imitava. (...) Fascinou-me. Para mim, há uma novidade de Sartre que nunca se perderá, uma novidade para sempre (...), uma novidade eterna”.

“Uma novidade para sempre”, “eterna”, é literalmente um evangelho: *boa nova* carismática que altera irreversivelmente a definição do que é o homem e a responsabilidade da sua aventura no mundo. *O Ser e o Nada* foi, em 1943 – em plena Segunda Guerra – o evangelho filosófico do mundo pós-nietzscheano sem Deus, do novo materialismo humanista que recusava a transcendência vertical e que tornava o homem na única “medida de todas as coisas”, responsabilizando-o e afirmando-o como *projecto*, na sua irreduzível liberdade contra quaisquer determinismos. Sartre foi um filósofo ensaísta, romancista, dramaturgo, biógrafo, comentador e crítico literário e do pensamento, fundador-director da revista *Les Temps Modernes*, politólogo e activista político tardiamente militante, polemista, professor, conferencista; foi a personificação emblemática do que era então o multifocado *intellectuel engagé* (*intelectual comprometido*), que recusou o Nobel da literatura em 1964 como recusara a *Legião de Honra* em 1945 e que nunca quis ter assento no *Collège de France* para não se tornar numa “instituição” e para manter a autonomia e a radicalidade do seu pensamento.



“ROMANCE FILOSÓFICO”, “CONTO FILOSÓFICO”, eis designações pouco problemáticas na história e na teoria da literatura. Referem-se a textos ficcionais que reflectem sobre o sentido da existência, a natureza de entes e seres, o caminho seguido pelas sociedades, questões políticas ou religiosas. O discurso autoral, amiúde atribuído a “egos experimentais” (Kundera 1986) ou

personagens, abandona, pelo menos em parte, a narrativa de acontecimentos e torna-se explanatório, argumentativo, por vezes instrumento de combate e persuasão em forma monológica ou dialógica, assumindo-se como tais numa *disputatio*. Esse exercício foi muitas vezes feito em forma digressiva, ou exprimiu a intenção principal do projecto narrativo. Parte da cinefilia contemporânea quer estender essa definição ao cinema: se há “romance filosófico”, porque não haverá “filmes que filosofam”? Este capítulo propõe uma tentativa de abordagem compreensiva desta reivindicação.

Entre outros, o colóquio *FilmPhilosophy – Thinking Reality and Time through Film* (Lisboa, 2014) mostrou a nova atenção hoje dada às relações entre cinema e filosofia. 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. E 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 do dia-a-dia. E o *On Film* (2002) de Stephen Mulhall ou o *Filmosophy* (2006) de Daniel Framton, onde os autores defendem que os filmes podem discutir questões e problemas filosóficos.

Embora seja apetecível fazê-lo, não creio que seja na obra *editada* de Deleuze que uma *cine-filosofia* ou uma *filmosofia* se possa *literalmente* fundar (outras fontes serão decerto entrevistas e conferências gravadas, coisas por ele ditas em contextos de comunicação oral). É verdade que, no seu segundo livro sobre o cinema, escreveu páginas cruciais sobre a relação entre “imagem e pensamento” (203-245) e sobre “cinema, cérebro e pensamento” (246-291), onde aproximou 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* (cf., *infra*, «perceptos, conceitos e funções») pré-conceptuais. Mas, como ele diz a fechar esse livro – e não foi por acaso que o fechou 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 escrevi atrás em *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, na esteira de Deleuze, a das relações entre cinema e “pensamento”. 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, nestes casos, de “filmar a palavra”, dando importância às enunicações dos convidados ou dos evocados, mas num registo filmicamente

*Filmar a palavra* construído e objecto de montagem, não comparável à mera gravação audiovisual de cursos ou conferências, muitas vezes feita por uma

câmara fixa em auditório. Entre o *retrato*, a *aula* e o *documentário*, filmes como estes tornam-se automaticamente *documenta* arquiváveis numa *memorabilia* para-universtária destinada a públicos de nicho informados e intelectualmente envolvidos. Mas, como se verá, 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 Parnet 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. Mas no *Wittgenstein* de Dereck Jarman (1993), retrato semi-biográfico-semi-intelectual, o filósofo é representado por actores (Clancy Chassey é Wittgenstein jovem, Karl Johnson é 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*.

Em «Le corps du philosophe: les films philosophiques de Rossellini», publicado em *Les écarts du cinéma* (2011), Jacques Rancière analisa três dos filmes “pedagógicos” feitos pelo realizador, para televisão, sobre vida e o pensamento de grandes filósofos: *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971) e *Cartesius* (1974), explicando que há três maneiras de tornar a filosofia cinematograficamente “sensível”: por ilustração, por documentação ou por subjectivação. Entre as três, a que ele prefere é a via da documentação, quando esta propõe uma imersão do espectador no tempo do filósofo abordado à maneira da “nouvelle histoire” dos *Annales*. Mas de novo há, para Rancière, três maneiras de o fazer: ou se mostra o filósofo *com o seu tempo* (Descartes e Pascal embrenhados nos “problemas materiais da razão” sua contemporânea), ou *contra o seu tempo* (enfrentando a resistência da sabedoria tradicional, das ideias feitas, crenças e superstições) ou – abordagem que Rancière considera mais interessante – como *inovadores no seu tempo*. Esta última abordagem consiste em mostrar...

*Três filmes  
filosóficos  
de Rossellini*

“...a razão em curso apanhada na espessura material de um tempo, na materialidade de um modo de vida, mas também num sistema de rituais e em todo um mundo de emoções e afectos (...). Trata-se, assim, de colocar [os filósofos], na verdadeira acepção do termo, no *seu* tempo, esse tempo com o qual, dizia Marc Bloch, os homens se parecem mais do que com seus pais” (ed. port., pp. 118-119).

Por outras palavras trata-se, nesta terceira abordagem, por um lado de mergulhar no *epistema* (Foucault) ou no *aquário* (Veyne) em que cada um viveu e pensou, por outro de ser capaz de mostrar o *Lebenswelt* das suas épocas com os seus rituais sociais, o ritmo dos seus dias e das suas rotinas domésticas. Aqui contam a *entourage* e o *habitus* de cada um, as formas de relacionamento no meio a que pertenceram, os protocolos e convenções imperantes nas respectivas sociedades de discurso (particularmente relevante no caso de Descartes, sempre preguiçoso e hesitante quanto à edição dos seus escritos depois da condenação de Galileu), o modo de lidar com a saúde e seus problemas (particularmente relevante no caso de Pascal que viveu doente a maior parte da sua vida), o modo de lidar com o contrato social e político (particularmente relevante no caso de Sócrates, que bebeu a cicuta para obedecer a uma sentença de tribunal a que poderia ter-se furtado). A crítica matizada de Rancière a estes exercícios em que Rossellini “pede às imagens que garantam o elo entre as ideias e os corpos historicizados” conclui-se na dúvida sobre o valor intrínseco da tentativa:

“Pode pôr-se a questão de saber se esta corrida de um pólo para outro [das ideias para os corpos historicizados, *n. a.*] não coloca o projecto pedagógico cinematográfico num dilema em que, a todo o instante, é preciso escolher entre a pedagogia e o cinema, com o risco sempre presente de não se conseguir uma coisa nem outra” (*loc. cit.*, p. 128).

No *Histoire(s) du Cinéma* de Godard, diferentemente do que é feito nestas experiências “pedagógicas”, é o próprio fazer do filme e os rostos da sua inscrição histórica que são questionados: a película avança e recua na moviola, vemos e ouvimos o dispositivo que gera o filme, o ecrã 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-de-dispositivo desempenha, de facto, o papel de “ecrã da mente”, porque o filme dá a ver a complexa mecânica da sua construção. O *Abécédaire* faz parte dos

*documenta* que citei; *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”?

### Quatro desafios de Lyotard

NA CORRESPONDÊNCIA publicada sob o título *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, (1986), Lyotard produz quatro declarações que ajudam, directa ou indirectamente, a enquadrar a nossa discussão. A primeira é sobre a relação entre filósofos, artistas e escritores “pós-modernos” e nesta matéria o autor está em linha com a defesa da *autonomia* contra a *heteronomia* (uma distinção kantiana), com a defesa das “pequenas diferenças excessivas” e com a desconfiança perante regras herdadas e academismos:

“Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governados por regras já estabelecidas, e não podem ser julgados mediante um *juízo determinante* [Kant, itálico meu], aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito” (*loc. cit.*: 26).

O artista e  
o filósofo

A segunda, mais directamente sobre a fotografia e o cinema, alude simultaneamente à perspectiva e à indexicalidade das imagens, por um lado, e à tradição do fechamento das “grandes narrativas”, por outro:

“A fotografia não foi um desafio lançado, do exterior, à pintura, tal como o cinema industrial não o foi em relação à literatura narrativa. A primeira rematava certos aspectos do programa de ordenação do visível elaborado pelo *Quattrocento*, o segundo permitia aperfeiçoar o encerramento das diacronias em totalidades orgânicas, o que aliás tinha sido o ideal do grande romance de formação [*Bildungsroman*] desde o séc. XVIII” (*loc. cit.*: 17).

Lyotard acrescenta que “fotografia e cinema *devem vencer* [itálicos meus] a pintura quando se trata de estabilizar o referente”, multiplicando os efeitos

de realidade em função de códigos de comunicação partilhados que “sosseguem” o espectador e oferecendo sentidos reconhecíveis por todos. Mas este *dever vencer* é problemático: o autor reconhece que o realismo fantasmático da fotografia e do cinema é terapêutico (para o espectador), mas que quem pinta ou escreve se afasta dessa terapia, interrogando e discutindo as regras da sua arte tal como as recebeu dos seus predecessores (ou seja, tem de se autonomizar destes, emancipando-se da heteronomia), sob pena de aceitar um “conformismo de massa” como fazem a fotografia e o cinema pornográficos, ávidos de satisfazer o “desejo endêmico de realidade” e que, ao satisfazê-lo, se tornam “num modelo geral para as artes da imagem e da narração” (*loc. cit.*: 18).

A terceira declaração exprime aquilo que Lyotard pensa que a filosofia é, e mais vale dar-lhe a forma de uma citação compósita, porque o autor a constrói ao longo de páginas que não transcrevo *in extenso* aqui. Ele começa por definir a filosofia como um espaço intervalar que herda uma história multifacetada e depois interroga-se sobre os lugares onde se filosofa, entre a “escola” e o “mundo”:

“A filosofia não é um terreno recortado na geografia das disciplinas. Todos sabemos isso. (*loc. cit.*: 119) Uma diferença que os filósofos têm relativamente aos psicanalistas é terem muitos pais, demasiados para admitir *uma* paternidade (120). O professor de filosofia terá hoje mais a ver com a escola ou com o mundo? (123)... Filosofar, só ou na aula, obedece a uma procura de regresso à infância do pensamento; [mas] que acontece se o pensamento já não tem infância?” (124).

Regresso à infância ou à falta dela: abordei esta questão com Rilke e Didi-Huberman (nas notas preambulares aos presentes textos). Mas que a filosofia tenha mais a ver com a escola ou com o mundo, eis um tema que ganhou forma na maiêutica socrática reescrita por Platão, esse trabalho de parteira feito na rua e que propunha uma ironia dialogal e reflexiva, partindo da “infância do pensamento”, para chegar a declarações assertivas sobre a realidade, os valores e o imaginário. Também Kant, lembra Lyotard, considerava que não se ensina *filosofia*: “ensina-se, na melhor das hipóteses, a *filosofar* (*philosophieren*)” (123). O método, por exemplo a maiêutica, é

*Filosofar é uma  
autodidática*

mais importante que a doutrina, tanto mais quanto o filósofo tem “demasiados pais” – as suas referências heteronómicas. Filosofar, diz ainda Lyotard, é sobretudo uma *autodidática* (120) em

que o sujeito se expõe a cada questão que aborda, reatando “com essa estação da infância que é a dos possíveis do tempo” (*id. ibid.*).

A quarta e última declaração de Lyotard que aqui nos interessa respeita à pedagogia e ao filosofar em aula, quando comparado com o modo como se filosofa na ágora:

“Instruir os professores no sentido de que sejam conviviais, preconizar a sedução, prescrever que captem a indulgência das crianças através de estratégias demagógicas ou de *gadgets*, é pior que mal. (...) O cúmulo seria que se recomendasse aos professores de filosofia que fossem Alcibíades dos alunos. O trabalho de anamnese e a elaboração em acto numa aula, quer seja alegre ou severa, nada deve ao aliciamento” (*loc. cit.*: 124-125).

Nenhuma cedência à sedução comunicacional de que Alcibíades é a efígie, portanto. Isto significa que não se filosofa tornando a filosofia num anedotário, numa antologia de fábulas, numa narrativa repleta de causalidades e continuidades ou em rebuscados jogos idelectais. Não se *facilita*, não se traduz a linguagem do filosofar para a linguagem comunicacional corrente. Mas, assinala também Lyotard, a razão porque Aristóteles aconselhava o estudo da retórica é que “quem tem razão na escola pode muito bem ser vencido na ágora” (no espaço público habermassiano, na política, na *polis*). Ironia suplementar do autor: “Ora a ágora está actualmente (1986), se não me engano, na escola” (*loc. cit.*: 125).

Sintetizando as referências aqui transcritas e relacionando-as com os problemas do *cinema que filosofa*: em primeiro lugar, o filósofo, o escritor, o artista contemporâneo – acrescentemos-lhe o cineasta, embora ele faça parte do último dos três – têm em comum a procura das regras daquilo que fazem, autonomizando-se da heteronomia herdada. Em segundo lugar, fotografia e cinema não desafiaram como ameaças exteriores nem a pintura nem a literatura narrativa, antes consubstanciaram programas de uma e outra que vinham respectivamente do *Quattrocento* e do *Bildungroman* do séc. XVIII. Agora compete-lhes afastarem-se desse programa de completude e trilharem os seus próprios *holzwege*. Em terceiro lugar, a filosofia é menos um território herdado com fronteiras fixas (garantidas por tratados assinados por diplomatas interdisciplinares) do que uma maiêutica que, por anamnese e elaboração, refaz o caminho seguido pela infância do pensamento. Em quarto lugar, ensinar essa infância do pensamento não consiste em seduzir facilitando, nem em ceder à estratégia do *marketing* comunicacional:

consiste em preservar a autonomia de um método, embora o discurso escolar possa ser posto em causa e derrotado no espaço público – espaço público que, aparentemente cansado do sistema dos *media*, voltou, em parte, à escola. Finalmente, saído da escola para o mundo, o cinema que deseja pensar esse mundo, seus valores e futuríveis tem de descobrir as regras do trabalho que faz.

## A paisagem da reflexão

POR RAZÕES PRUDENCIAIS tenho presente, ao aventurar-me na discussão das relações entre cinema e filosofia, que muito do comentário crítico sobre o cinema e os seus filmes, produzido desde meados do séc. XX, explora um território onde a miscelânea transdisciplinar impera e onde alegorias da *poiesis*, da literatura, das artes plásticas, da filosofia, da política, vêm à tona em parceria com reflexões sobre estética e linguagem. Esse território é pouco marcado por dinâmicas disciplinares autónomas e tornou-se num baldio, numa terra de ninguém onde se apaga a ideia de fronteiras internas em favor de um horizonte redesenhado por enfoques que se entrecruzam ou se escoram uns nos outros *par étayage*. Aqui, constroem-se andaimes discursivos complexos e argumentários que exprimem a “ansiedade de influência” de que falou Bloom; neste novo *melting pot* discursivo, exercícios de *ekphrasis* e referências cruzadas a poetas, artistas, filósofos, psicanalistas, pensadores das humanidades, convergem em pé de igualdade como instrumentos de uma hermenêutica simultaneamente ecléctica e de síncrese. E não é especialmente da hermenêutica crítica sobre o cinema e os seus filmes que conhecemos este fenómeno, longe disso: no mesmo período (desde meados do séc. XX), todo o discurso sobre as artes se viu reconfigurado, vagueando o *comentário* nomadicamente entre edições de autor, catálogos de galerias, departamentos universitários, páginas de cultura da imprensa, tertúlias de café.

Atravessado por inúmeros *holzwege* onde se fazem encontros inesperados, esse vasto território de transversalidade e miscelânea é também um desvio em relação à divisão de trabalho académico-feudal anterior à interdisciplinaridade contemporânea: no *senhorio* académico, cada saber entrincheirado observa(va) os outros com desconfiança, como rivais, ameaças externas à sua integridade. No eclectismo do comentário transdisciplinar, pelo contrário, todos os saberes são convocados para o *melting pot*

hermenêutico, mesmo se esse movimento merece a Lyotard alguma ironia, porque ele o associa metaforicamente ao cosmopolitismo eclético contemporâneo:

“O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio e roupa *retro* em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. (...) A hora não é favorável ao rigor” (*loc. cit.*: 19).

É neste simpático baldio que a reflexão sobre as relações entre filosofia e cinema maioritariamente se inscreve, respirando o mesmo élan reformulador e o mesmo *Zeitgeist*: multiplicam-se colóquios e conferências, projectos de investigação, publicações e eventos. Uma jovem comunidade internacional de investigadores-comentadores tenta estabilizar os contornos e os marcadores da nova área de reflexão. A tarefa é tanto mais aliciante quanto se escora num remoto escrito de Barthes («Théorie du Texte», 1974) que promoveu o *comentador* à posição de *co-autor*. Redefinindo então o *texto* como prática significativa que passava a designar também a prática fílmica, pictórica, musical, etc. (data deste escrito a adopção de termos como “texto fílmico” para nos referirmos a *filmes*), escrevia Barthes:

“Que o comentário seja ele mesmo um texto, eis em suma o que é pedido (...): o sujeito da análise (crítico, filólogo, sábio) não pode julgar-se, sem má fé nem em boa consciência, exterior à linguagem que escreve; a sua exterioridade é provisória e aparente: *também ele está na linguagem* e precisa de assumir essa inserção, por mais «rigoroso» e «objectivo» que se pretenda, no triplo nó do sujeito, do significante e do Outro, inserção que a escrita (o texto) concretiza plenamente, sem recurso à hipócrita distância de uma meta-linguagem falaciosa: *a única prática que fundamenta a teoria do texto é o próprio texto*. (...) É em suma toda a «crítica» (como discurso «sobre» a obra) que se torna caduca; se um autor é levado a falar de um texto passado, não o faz senão produzindo ele mesmo um novo texto (entrando na proliferação *indiferenciada* do intertexto): já não há críticos, há apenas escritores. Precisemos melhor: (...) a teoria do texto não pode senão produzir teóricos ou práticos (escritores), mas nunca «especialistas» (críticos ou professores); como prática, ela participa na subversão dos géneros que estuda como teoria.”

*Que o  
comentário  
iguale a obra*

## Antigo e novo estado da arte

SOBRE QUE PANO DE FUNDO INSTITUCIONAL evoluem, hoje, *cine-filosofia* e *filmosofia*? A filosofia mais acadêmica 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.

O que a filosofia longamente pensou das artes é sabido desde *O Banquete* de Platão. No fim do simpósio, já só três bebedores se aguentam acordados e bebem de uma grande taça que partiham – Sócrates, filósofo, Aristófanes, autor de comédias, e Agathon, autor de tragédias (223 c d). O primeiro ainda está lúcido, mas os dois outros estão à beira de adormecer. Sócrates diz-lhes que as artes que eles representam são ambas incompletas porque nenhuma delas sabe fazer o que a outra faz – não se apoiam num conhecimento bas-

O Niet da  
filosofia  
herdada

tante da alma humana, conhecimento que só a filosofia sabe produzir. Mais: se alguém pode atingir a excelência num e noutra género é o filósofo – Platão já o dissera na *República* (V, 473 d): tudo melhorará no dia em que os filósofos forem também poetas trágicos e poetas cómicos, a menos que estes se tornem por sua vez filósofos de modo “autêntico e suficiente” (*Leis*, II, 65g b c). É Léon Robin que chama a atenção para a sintonia entre estas passagens de *O Banquete*, da *República* e das *Leis*, na «Notícia» introdutória ao primeiro dos três textos (1989, póstumo), ele que já em 1935 perguntava: “Que Platão, filósofo, tenha também sido um grande artista, nada há de mais certo; mas porque seria a arte mais incompatível com a filosofia do que esta é com a ciência?”, questão que nunca deixará de ser debatida e que ainda Deleuze e Guattari herdaram com esta mesma configuração platónica.

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, nesta ecosfera académica, dos *film studies* e das *teorias do cinema* que em geral a incluíram: a *Film-Philosophy* não seria necessária, porque duplicaria redundantemente parte da reflexão já desenvolvida noutras disciplinas. 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, afirmar-se como genuínas práticas artísticas,

tornaram-se depois artes “populares”, incapazes de se dedicar à reflexão sistemática e disciplinada que seria própria da filosofia.

Quando apreciamos a *Film Philosophy* como área de estudos em constituição e que ainda esboça o seu objecto, alcançamos, distraídos, um território de *trivia* onde saberes tradicionais a cercam e menosprezam: os cognitivistas (Currie, 1995; Bordwell e Carroll, 1996) privilegiam o estudo das operações mentais que os espectadores fazem para compreenderem os filmes; 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: Kendall Walton, por exemplo, relançou (1984) a reflexão baziniana sobre a indexicalidade foto-cinematográfica. O envolvimento emocional do espectador com os filmes tem sido outra área de que a *Film Philosophy* se ocupa, em torno das ideias de projecção e identificação. A reflexão dos “simulacionistas” herda da teoria das emoções: o espectador gosta de ver *King Kong* no ecrã porque ele é um simulacro; se o encontrasse na rua ficaria em 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” (*Poética*, secção I, parte IV). Há autores que sublinham outra vertente do envolvimento emocional com os filmes: é porque pensamos que nos envolvemos emocionalmente (Plantinga e Smith, 1999).

A *contrario* porém, e como vimos, um novo estado da arte se desenha e muitos investigadores pugnam hoje pela autonomia da nova área de estudos: ouvimo-los em Lisboa em 2014 e na conferência de Amesterdão de 2013, organizada pela revista *Film-Philosophy* (dirigida por David Sorfa). Aqui, por exemplo, dois filmes de 2011, *The Tree of Life* (Terrence Malick) e *Melancholia* (Lars Von Trier) foram objecto de diversas comunicações por, segundo as 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 ao 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 de Nietzsche,

*Cosmologia,  
profetismo,  
escatologia,  
religião*

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 na tentativa de criar um sentido de admiração espantada [*Erstaunen*] com o mundo, mas que a influência de Kierkegaard se torna ainda 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, e dado 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 exemplos da reflexão que estudiosos de *Film-Philosophy* hoje desenvolvem: são abordagens monográficas que importam a tradição do *comentário* e da *crítica* para o novo território da presença de questões filosóficas ou de influências filosóficas nos filmes analisados. E que tentam contribuir para a formação de um *corpus* observacional empírico que ajude a consolidar a *filosofia dos filmes* como área academicamente praticável, no seio das teorias do cinema ou se possível fora delas. Nos casos citados, discutiram-se filmes que abordam questões escatológicas, cosmológicas ou místicas em formas que os distanciam da ficção cinematográfica “corrente”.

Ora, 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 agora extinta 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 (...), creio que se insere (...) na procura de uma nova maneira de viver e até de combater. O primeiro passo será talvez cada um pensar o que quer, para nos irmos 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 portemos, estamos a tomar posição (...). [Estes] são textos que reflectem também sobre a relação da palavra com a vida (...). 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.”

Não esqueço, ao abordar a inspiração religiosa nas artes e no pensamento, que filosofia e religião viveram quase vinte 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. E 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, pelas iconófilas. Relativamente ao cinema, Deleuze – e não foi ele o primeiro – salientou a sua “catolicidade” congénita, bem como a relevância da reflexão confessional sobre a sétima arte e seus poderes. Se é verdade que graças a Spinoza (o “Cristo dos filósofos”, como Deleuze lhe chamou) e sobretudo no séc. XX, a transcendência se horizontalizou e que a substituímos em boa parte por um pensamento da imanência, não é menos verdade que o “sobresalto místico” nunca desertou das artes e continuará a regressar a elas sob todas as formas. Mas sobre este “regresso da religião” também Lyotard se pronunciou para o rejeitar:

*Vinte séculos  
de união de  
facto*

“Muitos pensam que chegou o momento da religião, o momento de reconstruir uma narração com credibilidade em que se contará a ferida deste fim de século [XX], e em que essa ferida cicatrizará. Faz-se valer que o mito é o género originário, que o pensamento da origem aí se revela no seu paradoxo originário e que é preciso reerguê-lo das ruínas em que o pensamento racional, desmitologizante e positivista o transformou. Esta não é, de todo, a direcção que me parece justa” (*loc. cit.*, 43, trad. modificada).

### **“Em que se tornam as coisas nos filmes”**

COMO PODE um conjunto de planos cinematográficos ser lido como uma forma de pensar é simples de entender: a lógica que os liga pode ser descrita como uma forma de pensamento associativo; descrevemos por palavras as imagens e as operações lógicas que as interligam, os seus *raccords* e *faux raccords* e os seus significados.

Como pode um filme filosofar – tornar-se num *experimento* filosófico – é outra coisa. A questão pode pôr-se nos termos em que Cavell a pôs em 1978: “Em que se tornam as coisas nos filmes?”, *i.e.*, qual é a natureza da relação entre as coisas filmadas (os originais ausentes) e a sua projecção fílmica (as suas imagens)? É um problema ao mesmo tempo ontológico e

estético: a fotogênese transforma as coisas filmadas noutras coisas porque as feiticiza ou as facializa ou as atmosferiza ou as retira dos seus contextos habituais e as despaiza ou realocaliza. E nem todas as imagens tem esse poder. Têm-no as que oferecem uma percepção universal de um qualquer singular. Por exemplo, diz Cavell, o extraordinário olhar de Buster Keaton sobre as coisas ou o modo como ele “faz máquina” (termo de Deleuze e Guattari) com dispositivos técnicos, aparelhos e mesmo com situações comuns da vida quotidiana sugere a um tempo agilidade e melancolia, esperança e cepticismo. A comicidade de Keaton vem da coalescência de valores contraditórios que a sua personagem anima, interrogando o que Heidegger designou por “mundaneidade do mundo”. É diferente da de Chaplin, que na *Gold Rush* se prepara para comer um sapato que cozinhou vendo uma coisa “como sendo” outra, vendo uma coisa “tornar-se outra”. A *filmphilosophy* é, por se ocupar de coisas filmadas, uma hermenêutica, não do mundo, mas das suas imagens: lida com os simulacros de Baudrillard, substitutos das coisas que antes representavam ou re-apresentavam. Mas a arte não “discute” nem “argumenta”, oferece experiências estéticas (ou seja, perceptivas) individuais ou a uma comunidade de gosto. Quando, numa comunidade de gosto, fazemos empaticamente a hermenêutica de um filme, a estética precede e informa a filosofia e não o inverso.

Um filme não sente, regista sentimentos. Apesar de “artefacto vidente”, é um objecto comparável a uma pedra, um cristal ou uma gota de âmbar, com a diferença de que faz parte do conjunto dos artefactos técnicos a que pertencem igualmente uma ponte, uma catedral e um automóvel. A pedra, o cristal ou a gota de âmbar são naturais; o filme, a ponte, a catedral e o automóvel são artificiais – coisas feitas por mão humana. Dir-se-á que o mundo dos signos a que o filme pertence é especialmente criado para significar. Mas a ponte, a catedral e o automóvel também são signos. A intencionalidade primeira da sua construção não terá sido que signifiquem; mas esta alegação será sempre discutida pela *semeiosis*. Dito de outro modo, os signos não pensam, não sentem nem percebem, embora com eles pensemos, sintamos e percebemos. Neste sentido, não existem imagens nem sons “pensantes” – umas e outros são signos com os quais percebemos, pensamos e sentimos. É este o obstáculo que filósofos contemporâneos como Meillassoux (2006) levantam à existência de objectos dotados de percepções ou sentimentos.

Mas a fenomenologia de Vivian Sobtchak, que redefine o filme – artefacto técnico – como “sujeito vidente”, afasta-se, como vimos (cf., *supra*, *Que*

*coisa é o filme*), desta definição de filme entendido como mero objecto observável. E Rancière, como se verá em seguida, propõe que os filmes (pelo menos certos filmes) produzem imagens pensantes, que ele designa deste modo por saltarem para fora do contexto (eventualmente narrativo) que as continha.

*Quatro  
abordagens*

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 na produção dos 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 de 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 Peter Greenaway, o realizador que combate um “cinema de escritores” em favor da criação figural de “campos de ideias”; e a partir de «A imagem pensativa», de Jacques Rancière (*L'image pensive*, 2008), articulando-o com a ideia deleuziana de imagem-tempo. Explorarei em seguida estas diferentes abordagens.

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. O que assim se questiona é o poder das imagens (entendido como Didi-Huberman, na esteira de Aby Warburg, o entendeu). As imagens valerão por si mesmas, ou precisarão de um contexto narrativo ou enunciativo para “significarem”?

A questão é em parte ociosa e a resposta é fornecida pela própria existência das artes: ninguém nunca precisou de conhecer o “contexto” histórico das esculturas de Rodin, Giacometti ou Brancusi para se emocionar diante delas e o mesmo se dirá da pintura e dos seus quadros. Pintura e escultura produzem objectos que têm de valer por si mesmos, com ou sem “contexto histórico”. 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” prevalecente entre as imagens e o contexto narrativo ou enunciativo que os filmes propõem?

### Greenaway e a “tirania do texto”

GREENAWAY CONTA-SE entre os autores que adoptaram, na transição do séc. XX para o XXI, uma atitude militante a favor de uma “emancipação” ou “re-invenção” do cinema, querendo libertá-lo da tirania do texto, da dos mercados de distribuição e exibição, e da tradição de fazer dos filmes “livros ilustrados”. Em «Toward a re-invention of cinema» (2003), o realizador queixou-se, apresentando o seu projecto *The Tulpe Luper Suitcases*, dessa “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, 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 tornam em ditados para os actores e para a *mise en scène*.

Esse “*texts-based-cinema*”, diz Greenaway, é 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 desenhada). E acrescenta: “Vocês ainda não viram cinema nenhum, o que viram foram mais de cem anos de textos ilustrados e, se tiverem tido sorte, talvez um pouco de teatro gravado”. 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”:

*Contra o cinema dos escritores*

“Uma narrativa tem de ter sequência, mas uma sequência não tem necessariamente de ter narrativa. Fui 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’: 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 deitar fora a narrativa (...). As minhas narrativas são sempre simples, fábulas e mitos 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”.

## Rancière e as imagens pensantes

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 narrativa e fogem à acção. A “imagem pensante” começa, para ele, por ser de algum 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” (1). 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.

*Suspensão da  
lógica narrativa*

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 *Sarrazine* 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 *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 escritos 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 ser a ideia-chave da abordagem de Rancière, muito influenciada pela de Deleuze, às “imagens pensantes”.

Estes exemplos literários de imagens mentais oferecidas 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 mostraçã, 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). *Agentes desviantes*

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, séc. I a.C. ou d.C.) 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; porém 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 (cf. *Os meios de Hans Belting in Arte, infância, imagem*).

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 adolescente anónima num país cujo regime obsoleto acaba de cair, deixando, em tudo e 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.

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 descontextualizadas, abstractizadas, extraídas para fora da sua função. A figurabilidade passa sem descontinuidade do concreto para o abstracto. 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”.

Nestes deslizamentos figurais estamos, também, próximos dos *layerings* de Greenaway e do seu desejo de imagens compósitas que falem por si mesmas, cortando o cordão umbilical que as liga à narrativa ou até ao discurso enunciativo. E ainda mais próximos da imagem-tempo de Deleuze, que não é, decerto, um fenómeno novo no cinema. Lembrei em *Que coisa é o filme* que, como ele diz, “...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). Eis o que aproxima as “imagens-tempo” de Deleuze das “imagens pensantes” de Rancière.

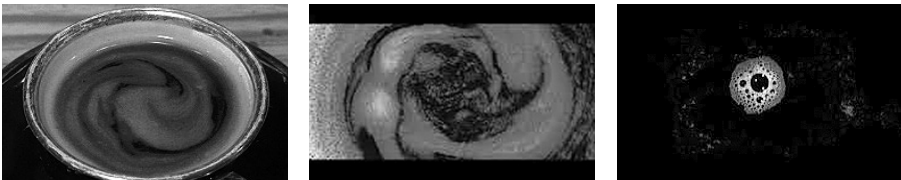
Outra forma de abordar as “imagens pensantes” de Rancière é a proposta por Cavell no já citado «What Becomes of Things on Film», de 1978 (*Themes Out of School: Effects and Causes*) nas suas considerações sobre os objectos filmados e sua duplicidade, o modo como eventualmente se tornam noutras coisas – o cinema metamorfoseia-os de diversas formas. Por outras palavras, como pode o registo do significante mudar esse 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.’”

Cavell não se mostra muito disposto a aceitar estas afirmações de Godard como reveladoras do que o realizador efectivamente 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 *filosofar* 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.

Não admira que Rancière suba um degrau mais e alargue a sua abordagem da “pensatividade das imagens” até *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 depende 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”; *reel news*, imagens cinematográficas documentais e ficcionais, retratos fotográficos, pinturas, cartazes publicitários, figuras da banda desenhada, desenhos, textos e sons, toda a espécie de heteróclitos 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 associação difusa, articulando-se pré-reflexivamente com o discurso reflexivo do autor/narrador. Godard, anota 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 e pela sucessão daquelas imagens e sons torna *manifestos*, ou *potenciais*, novos significados para aqueles significantes.



A chávena de café de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*  
(fotogramas reenquadrados do filme).

*Imagens-  
pensantes  
e imagens-  
tempo*

No cinema, as “imagens pensantes” de Rancière são portanto aquelas que interrompem ou ignoram, mesmo que momentaneamente, o fluxo narrativo de onde emergem, propiciando um tempo de *stasis* ou interpelando o espectador com base numa lógica desviante (a de uma segunda arte no seio de uma primeira). As “imagens-tempo” de Deleuze “sempre fizeram isso”, mesmo no cinema da “imagem-movimento”. Um e outras alteram os significados dos significantes que são, multiplicando os sentidos para que os abrem. “Imagem pensante” de Rancière e “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 – porque suspendem a narrativa ou porque nela introduzem uma nova lógica concatenativa, convidando o espectador a repensar o que vê. Dito de outro modo: na fotografia como no cinema, a “imagem pensante” é a que produz a indeterminação entre o registo tecnológico de uma coisa e a operação artística que a manifesta, instaurando em quem a contempla uma indecidibilidade 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 – procedimentos recorrentes, por exemplo, no cinema de um Tarkovski ou de um Béla Tarr.

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 paragens ou suspensões que chamam a atenção para si mesmas, suscitando em quem as vê a interrupção do fluxo que as incluía. Talvez seja abusivo dizer que são *perceptos* que “filosofam”. Mas, por se extraírem a si mesmas do fluxo narrativo que as continha, suscitam decerto uma meta-leitura do que são, alterando o contexto que as incluía ou furtando-se a ele, e abrindo-o a outra compreensão e significação. Parte 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 depende a dimensão fenomenológica do “regresso às coisas”, da “reconciliação com o mundo” e de uma *poética* (para Heidegger, uma *poemática*) que sempre disputou terreno 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, nas “superfícies de deslizamento” de Godard, nas estradas de Kiarostami, na atenção de Ozu aos objectos-testemunhas do tempo que passa, nos planos-sequência de Tarkovski e Béla Tarr, 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 em *aliens* que nos surpreendem e nos interpelam devido à sua “inquietante estranheza” (a *Unheimliche*

freudiana) ou à *Ostranenie* de Chklovski, exigindo de nós o salto para outro tipo de empatia, para uma inteligência segunda, mais exigente que a pedida pela “imagem-movimento”. São fadoras de *desassossego* no sentido pessoal, geram o 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* (Capote, 1948). Num texto posterior, Rancière (2012: 54) articula de outro modo aquilo que pode vir a tornar-se característico de um cinema futuro:

“A tarefa de um cinema moderno (...) consistirá talvez em voltar à disjunção do olhar e do movimento, em reexplorar os poderes contraditórios das paragens, dos atrasos e das desligações do olhar”.

Uma “imagem pensante” pode ainda 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 e de muitos outros, é um elemento suspensivo ou interruptor do contexto ou do fluxo narrativo. Esse efeito suspensivo não resulta da figuração, antes pode negá-la: pode-se suspender ou interromper um contexto narrativo esvaziando-o de imagens.

### **Didi-Huberman, imagens e tempo**

OUTRA ABORDAGEM das relações entre imagens é a proposta por Didi-Huberman em *Devant le temps* (2000): o *Zeitgeist* ou a prisão epocal de um pintor, por exemplo, datam-no excessivamente, numa história da arte obrigada a compreender e explicar as obras no seu tempo, escola ou âmbito do gosto. Mas, para além destes parâmetros circunscritores, cada obra interpela-nos directamente atravessando temporalidades com a sua “vida”

própria, mais vasta e mais livre do que o que a limita ao seu tempo e ao seu modo: o olhar que com ela cruzamos é anacrónico, vê para além da sua circunstância e determinação. Essa anacronia é comparável a um “inconsciente histórico” – e o tempo não existe para o inconsciente. Traumas e suas reactivações enfrentam-se saltando sobre ele. Em *Devant le temps*, Didi-Huberman propõe que algo de similar se passa com as imagens: a partir de Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, ele defende que as imagens são “temporalmente impuras” e geram traços, rastros mnésicos, reminiscências que actualizamos permanentemente por meio do anacronismo, mesmo se já não são para nós senão ruínas. Warburg discutiu a sobrevivência das imagens a partir do conceito de *Nachleben* (vida póstuma) dos artefactos artísticos, Benjamin a partir da ideia de montagem, Carl Einstein quis ver no cubismo o *agora* da arte africana. O tempo das imagens, diz Huberman, é “uma extraordinária montagem de tempos heterogéneos que formam anacronismos” (*loc. cit.*: 16). O face-a-face de imagens anacrónicas é o que permite ler os salpicos de traços e manchas num fresco de Fra Angelico à luz dos *drippings* do expressionismo abstracto de Jackson Pollock: a iconologia torna-se, como quis Warburg, atenta aos *intervalos* entre diferentes obras de diferentes tempos, permitindo releituras e revisitações que sugerem novas continuidades e reiteraões. Cada imagem vai sendo objecto de diferentes exercícios hermenêuticos, torna-se num objecto sempre diferentemente interpretável em resultado de um movimento de paralaxe que, alterando o seu “fundo”, a reconfigura também.

Julgo apropriado estender aos domínios do cinema estas considerações de Huberman sobre as imagens. O cinema foi, ao longo de todo o séc. XX, a arte mais “remediadora” (Bolter e Grusin), fazendo convergir em si a totalidade das que o antecederam. A seu modo, ele propõe e propõe um face-a-face anacrónico entre todas as espécies de imagens, fazendo-as conviver nos seus ecrãs. Mas à exposição dialogal das outras artes no seu seio soma-se, ao longo dos seus mais de cem anos de história, a diversidade de imagens que ele próprio foi produzindo e que já é possível observar do mesmo ponto de vista anacrónico. A anacronia atinge a relação do cinema com o que lhe é exterior, mas também a complexidade das suas expressões internas: dos anos do mudo à primeira década do sonoro, da gramática do *studio system* ao cinema de autor, diferentes tempos cinematográficos se reencontram face-a-face e filme-a-filme, propondo o mesmo olhar anacrónico ao espectador.

O face-a-face  
inter-  
cinematográfico

A ideia de montagem ganha aqui uma relevância crucial: como num filme de que pudéssemos ver cada fotograma, a montagem implica sempre desmontagem prévia e re-montagem, como no *Atlas Mnemosyne* de Warburg, onde uma série de fotografias presas à parede por pioneses pode ser reorganizada, disparando a abertura de novos sentidos e associações. A montagem de um filme é sempre um exercício desta natureza, associando heterogeneidades, alterando séries significantes e permitindo “esculpir o tempo”, como disse Tarkovski. A montagem cinematográfica, que pode juntar na mesma sequência tempos impossíveis e produzir com eles novos sentidos, é um trabalho de *collage* e de *bricolage* de elementos que só ela reorganiza e “faz falar”.

Mas o tempo também é feito de futuro; e quanto a este, vale a pena recordar a discussão, por Benjamin e Adorno, da ideia de Michelet de que “Cada época sonha a época seguinte,” (Michelet, «Avenir, Avenir!», 1839). Dito de outro modo, cada época projecta no futuro (ou seja no tempo-por-venir), em eucronia e já não em lugares imaginários, as suas próprias utopias – como literaturas e cinematografias de antecipação científica e/ou política tanto fizeram. A *imago* do futuro que aqui nos interessa, repescamo-la do Livro XI das *Confissões* de Agostinho: a do futuro enquanto resultado da experiência acumulada do passado e do presente, ou seja, enquanto *expectativa*, próxima do *futuro contingente* de Kant: se determinada imagem foi e é entendida por um leque de interpretações, é *expectável* que esses sentidos se mantenham no futuro mesmo que outros se lhes venham a acrescentar. É assim que o *pathos* das *pietàs* renascentistas se manteve e talvez continue a atingir-nos fora da sua época, e talvez o projectemos do mesmo modo no futuro. Mas esta expectativa não promove a monossemia nem a cristalização do sentido de uma obra: antes se abre a novas leituras (cf. *Os meios de Hans Belting*), devidas ao movimento de paralaxe atrás referido. Por outras palavras: a vida das imagens entre passado, presente e futuro envolve a sua reconsideração permanente pelos seus públicos à luz, não apenas de critérios epocais, mas de valores perceptivos reanimados por sucessivas exposicionais, leituras e entendimentos da sua polissemia.

Benjamin propôs que não entendamos o passado como conjunto de “factos objectivos” mas sim como conjunto de “factos de memória”, ou seja, como factos simultaneamente materiais e psíquicos, dependentes da montagem que os saberes e conhecimentos do historiador lhe permitam. O historiador torna-se, então, num sonhador, num intérprete e num profeta de tempos revelados por traços materiais (as imagens) ou suas ruínas. Para

Huberman, a proposta de Benjamin dá origem a dois tipos de arqueologia, uma arqueologia material e outra psíquica, como bem sintetizou Miguel Mesquita Duarte (2000) na sua leitura de *Devant le temps*:

“Uma ‘arqueologia material’, na qual o historiador é um colecionador de objectos (...) e (...) uma ‘arqueologia psíquica’, à qual preside a memória, deflagração das forças dos fantasmas, dos sonhos e dos sintomas, mas que, não obstante, engendra também o exercício vital da relação entre as coisas nos seus encadeamentos e tramas sensíveis. Os objectos que atravessam o tempo não pertencem a um passado desaparecido; eles devêm de receptáculos inesgotáveis, de lembranças puras e de ‘matérias de sobrevivência’ que se repetem na sua própria diferença, sendo aqui que Huberman localiza a ‘eficácia do tempo passado’ em Benjamin”.

### **O Jaime de António Reis e Margarida Cordeiro**

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 e Margarida Cordeiro (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

*O que era  
o Miguel  
Bombarda*

era então 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 evasão. 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. Diz sobre o filme Manuel Hermínio Monteiro (2001: 215-220):

“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 pensa? Sim, é um filme que pensa cinematograficamente, 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 associativamente um sistema de *aparções*, 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

*Jaime é  
um filme  
que pensa?*

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 rememoriado 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, *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? 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. *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., *supra*, Figuração e narrativa na *Traumdeutung* de Freud), 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, reatualizando-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.

## 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 séc. XX, a impossibilidade do socialismo e o devir actual da

Grécia (em grego *Hellas*, nome homófono do *hélas!* 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: trata-se de 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; o filme é composto de cinco partes mais um prólogo e um epílogo: Prólogo: *O mito de Prometeu ou o nascimento da técnica* – onde o filósofo Bernard Stiegler evoca o mito de Prometeu. Capítulo 1.º: *Agora chega o fogo!* – onde Stiegler discute as relações entre o tempo e as técnicas, na viagem desde a desembocadura no Mar Negro até Vukovar, na Croácia. Capítulo 2.º: *Aqui queremos construir* – onde o filósofo Jean-Luc Nancy fala de política durante a viagem no troço húngaro do Danúbio. Capítulo 3.º: *Depois do julgamento* – o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe comenta a viagem entre Viena e o campo de concentração de Mauthausen, discutindo o pensamento de Heidegger sobre as técnicas e a tecnologia. Capítulo 4.º: *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, Alemanha. Capítulo 5.º: *O que o rio faz, ninguém sabe* – o cineasta Hans-Jürgen Syberberg (autor de *Hitler, um filme da Alemanha*) é o guia da viagem final 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 Mundial, 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 histórica e filosófica a várias vezes sobre o devir de um velho e estruturante território europeu e sobre a história humana da sua natureza, movida por diferentes “guias” em direcção a um final poemático – o poemático é o discurso característico das artes, disse Heidegger em *A origem da obra de arte*. 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.

## Espelhamentos e adaptações

SEM ATENDER às auto-definições da *filmosofia* 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

O Symposium  
de Platão e La  
Grande Bouffe  
de Ferreri

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 *etos* ocidental sobre o que é o amor, assemelha-se fortemente a uma peça de teatro: a viva forma dialogal 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, ressacado, 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 Prosenč, que realizou o *Plato's Symposium* (2013: 95' cor, com um orçamento de \$24.000). Neste caso estaríamos a falar daquilo a que Beckett chamou *transcrição* e Benjamin *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 *transcreveu* 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” (ver adiante), 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: *experimentos filosóficos*, como acima disse. *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, explicitava o que buscava como colaborações na *call for papers* para um número temático sobre Filosofia e Cinema publicado no Verão-Outono de 2014 (2), afastando-se, quer da influência do “cinema de ideias”, quer das adaptações ao cinema de textos filosóficos pré-existentes:

*Contra as  
pré-existências*

“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 televisão 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 autónomo do não-filosófico, por exemplo afastando-se da *doxa*, a mera discussão de opiniões mais ou menos argumentadas, ou da sofística 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 predominantemente 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 e de auto-referencialidade 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 fortemente identitários.

Ora, os filmes narrativos/ficcionais mostram representações imagéticas e sonoras de qualquer coisa – podendo essa coisa 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 “interpretrações, 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 própria feitura 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 fílmico 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, Mulhall 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*:

*Enunciações  
declaratórias*

“Na minha maneira de ver, aconteceu com a criação do cinema o que acontecera 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 ceticismo 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: se, como vimos atrás, Jean-François Lyotard propõe uma ponte entre o trabalho do filósofo, do artista e do escritor “pós-modernos”, em *Qu’est-ce que la philosophie?* Deleuze e Guattari, comentando as principais actividades humanas produtoras dos sentidos do mundo – a filosofia, as artes e a ciência – defendem que a filosofia fabrica *conceitos*, a arte *perceptos* e a ciência *funções* ou *proposições*, que apesar da sua autonomia relativa mantêm 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 poderíamos denominar perceptos: os perceptos são o domínio da arte. Que são os perceptos? Creio que um artista é 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 experimenta”.

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”? Respondem eles:

“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 descritor 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 filosofia  
aproximou-se  
das artes  
e vice-versa*

A recepção de Deleuze é labiríntica, começando pela dificuldade de fixação do seu vocabulário, que evoluiu e por vezes ele “deixou cair” 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”.

Os *conceitos* da filosofia, os *perceptos* (ou *afectos*) criados pelas artes e as *funções* ou *proposições* (geradas pelas ciências) 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.

## A leitura de José Gil e de Raymond Bellour

NA SUA LEITURA de Deleuze, José Gil (2008) afasta-se do esboço de distinção entre *plano de referência*, *plano de consistência* e *plano de imanência*, talvez por o considerar uma tentativa taxinômica provisória e de duvidosa consistência, e substitui aquilo a que Deleuze chamou plano de consistência das artes pelo plano de imanência, referindo-se explicitamente ao “plano de imanência da obra de arte”. É uma leitura que me parece mais adequada e que também eu subscrevo. E sublinha, a respeito desse plano de imanência da obra de arte, a importância de quatro elementos que o definem: a *heterogeneidade* das *matérias expressivas* em cada obra, a *consistência* que cada obra tem de atingir *para sair do caos*, o *ritmo* e o *ritornello* como garantes dessa consistência e como coadjuvantes na geração de um *estilo*:

*O plano de  
imanência da  
obra de arte*

“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, *aliquid pro aliquo*: 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. coalescência de heterogêneos* *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, dominado pelo 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.

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 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 enigmaticamente 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*.

Em «The Image of Thought: Art or Philosophy, or Beyond?», Raymond Bellour faz, antologiado por Rodowick, uma viagem essencial através da obra de Deleuze (e de Guattari), para sustentar que a rede de articulações especulares entre filosofia e arte é um dos temas *Bellour, Proust, Bergson* prevaletentes em ambos os autores. No final do seu escrito sobre Proust em *Logique de la sensation*, por exemplo, Deleuze diz que o autor de *La recherche* se torna no “narrador-aranha” cuja rede é feita de memória. Essa memória tanto gera imagens reais como virtuais, o que, segundo Deleuze, aproxima a escrita de Proust da pintura de Bacon, que rejeitava ao mesmo tempo figurativo e abstracto, situando-se, dierei aqui, entre as imagens produzidas por um ou por outro. Proust recusava a literatura “abstracta” (a filosofia), rivalizando com ela, mas também não procurava figurações

ilustrativas ou narrativas que se limitassem a contar uma história: procurava, como Bacon, uma figura-em-si-mesma que valesse por si e dispensasse as funções da figuração (como a figura de Contray em *La recherche*). Bellour diz que Deleuze cria, nessas páginas, a sua “imagem da filosofia como arte, uma filosofia cujas dimensões apenas a arte pode abrir”. Depois, diz ainda Bellour, nos seus livros sobre cinema Deleuze aborda as relações entre cinema e filosofia a partir de dois “movimentos” que não páram de comunicar intensamente um com o outro:

“O primeiro começa no fim do séc. XIX, com a crise da psicologia e a invenção do cinema, o renascimento do mundo como um mundo de imagens, ao qual Nietzsche e Bergson respondem com uma nova maneira de pensar a filosofia. O segundo, interno ao primeiro, interliga as duas principais modalidades da imagem, a do cinema clássico e a do cinema moderno (...). A separação entre imagem-pensamento e pensamento sem imagem [a filosofia, n. a.], proposta em *Différence et Répétition*, é reenfocada e vista em termos de mera diferença entre imagens” (*loc. cit.*).

Admitir que entre filosofia e arte, ou entre filosofia e cinema, só existe uma “diferença entre imagens”, é completamente diferente de separar conceitos e perceptos, ou de distinguir entre plano de imanência e plano de consistência – o que recorda a justeza da abordagem de José Gil. Bellour chama a atenção para o facto de, em *Critique et clinique*, tantos filósofos e escritores serem invocados a respeito de um diálogo feito de aproximações/reversões entre literatura e filosofia, bem como para a centralidade das referências ao personagem conceptual Michaux no livro sobre Foucault e em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Mas a relação está longe de se limitar a Michaux: para Deleuze (e Guattari), autores como Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Pessoa, Artaud, Melville, D. H. Lawrence ou Henry Miller “escreveram a novela do spinozismo”. Ou seja, apesar do esforço para distinguir o “plano de imanência” da filosofia e seus conceitos, o “plano de composição” das artes e seus perceptos ou *fabulações*, e o “plano de coordenação” das ciências e suas funções (a reescrita parcial das designações é de Bellour), o “efeito Deleuze” promove incansavelmente a articulação entre filosofia e arte, filosofia e literatura, filosofia e cinema, como se, para além do rigor das taxonomias de *Qu'est-ce que la philosophie?*, uma imensa rede rizomática de interligações inextrincáveis se estabelecesse imparavelmente entre elas. “Escrever a novela do spinozismo”, ou do

epicurismo, é trabalhar perceptualmente a conceptualidade de Epicuro ou de Spinoza.

## Cavell e a filosofia no quotidiano

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? Em telão de fundo das monografias apresentadas na *Film-Philosophy Conference* de 2013 e suas posteridades e sucedâneos, 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.*).

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, como tentou Wittgenstein.

Para Cavell, passa-se com a filosofia e o cinema algo de semelhança ao que se passa entre nós e o mundo: filosofia e cinema divorciaram-se e flirtaram com outros parceiros, mas mais lhes valia que se re-casassem, como nas *comedies of remarriage* que revisei a propósito do *Eyes Wide Shut* de Kubrick (cf., *supra*, *Narratividades...*). 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

*O binómio  
ilusão-desilusão*

filosófico de Cavell e que ele discutiu sobretudo em *The Claim for 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 bem ilustradas pela polémica entre idealismo e realismo que atravessa a história da filosofia, e a desilusão provocada pela consciência aguda da relatividade desse conhecimento e pela desconfiança com que avaliamos a nossa capacidade de, comunicando uns com os outros numa língua por todos entendível, ultrapassarmos, quer as ilusões, quer a desilusão. O nosso afastamento da crença no mundo (tão próximo, portanto, da “descrença no mundo” de Deleuze, requer de nós, permanentemente, um trabalho de re-casamento com ele, uma redescoberta ontológica do mundo que supõe uma reconciliação, uma reaproximação afectiva.

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-explicitos que a hermenêutica se encarrega de identificar.

*Companheira  
invisível*

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:

*O viajante  
magnífico*

“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.: 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* (Sylvie Testud, 2012), a “imperatriz” de uma empresa financeira internacional (Juliette Binoche) acorda no dia dos seus

La vie  
d'une autre

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)?

### Elsaesser e o melodrama

NUMA CONFERÊNCIA de apresentação da obra de Cavell, Thomas Elsaesser (1999) refere-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, desencontros* (o original inglês joga com uma mais rica 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 irreduzível 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. Cavell ocupa-se de filmes americanos, mas os *appointments, missed appointments* e *dis-appointments*

são também típicos de algum cinema moderno europeu, como vimos atrás a propósito de Antonioni e de Rohmer. Conclui Elsaesser, pensando 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 desnarrativizadas ou “pensantes”; essa seria, então, uma nova tarefa do filme-filósofo, destinada torná-lo menos dependente da ficção narrativa: trazer 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* acerca 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, tão próxima das diferentes realidades de Watzlawick, 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).

É, decerto, o que se passa com Bill e Alice Harford em *Eyes Wide Shut* de Kubrick, como vimos a propósito das relações entre desejo, sonho e realidade (cf., *supra*, *Narratividades do cinema...*).

### **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 a sua autonomia 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, *Ocaso da filosofia, aurora do cinema?* insiste Mulhall, existe na série *Alien* (3) 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, recorde, 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 (4). 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 connosco próprios no universo quotidiano da vida “real” – embora ainda, direi também, em forma de *glosas ficcionais de problemas filosóficos*. O congénere inverso dos monstros de *Alien* é o oceano inteligente de *Solaris*: aqui, como lembrei a propósito de *The Address of the Eye* de Vivian Sobchack, 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 são sucedâneos de genuínas *rêveries diurnas* tornadas obsessivas e resultam 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. Eu próprio escrevi atrás que os olhos dos *replicants* são, no mesmo filme, uma metáfora do cinema, e que o mesmo sucede com os *mimóides* de *Solaris*. Mas podemos igualmente recordar o protótipo do aparelho que grava sonhos e pode funcionar como uma câmara para cegos em *Until the End of the World* (Wenders, 1991) – metáfora do cinema que trabalha para tornar visível o invisível. Considerados os exemplos de *Alien (5)* e de *Blade Runner*, conclui de modo genérico Mulhall:

“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 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 seu todo e qualquer tema; sim, os filmes podem incorporar reflexões que interessam os filósofos independentemente de serem, ou não, reflexivos. Mas convirei que, apesar da sua bonomia, esta é uma resposta insuficiente ao conjunto de problemas postos pela relação entre filosofia e cinema, ou pela *filmosofia*. Melhor se diria, invocando de novo a reflexão de Vivian Sobchack em *The Address of the Eye*, que, se um filme é, para além e ao mesmo tempo que um “objecto visível”, um “sujeito vidente”, é também, por extensão, e para além de um “objecto de filosofia” ou de um “objecto que dá que pensar”, um “sujeito

que filosofa” ou um “sujeito que pensa”, independentemente de a sua “filosofia” estar contida em declarações autorais, numa *voice over* de qualquer natureza, nos diálogos ou até em posturas e comportamentos das suas *dramatis personæ* ou das suas personagens “reais”, no caso de documentários. Qualquer filme que conte uma *straight story* inventada por um competente *story teller* seria, nesse caso, um “filme que filosofa”, o que contradiz, quer a nossa experiência vivida de um grande número de filmes, quer o bom senso e a ideia que fazemos da filosofia, por mais pragmática e expressa que esta seja pelos melodramas da vida quotidiana e das *politics of everyday's life*. O inconveniente de definições tão genéricas como esta é, como sempre nestes casos, que uma definição que acaba por se referir a “tudo” está condenada a referir-se a “nada”, porque abdica da sua especificidade e do próprio âmbito da sua aplicação.

Reconhecer-se-á que existe, de Cavell a Rodowick e de Bellour 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 meu lado creio 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. Creio que é oportuno recuperar aqui o que ficou dito, na abertura destes textos, sobre a *collage* e a *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. Mas a última coisa que parece aconselhável, na actual discussão, é estabelecer um quadro taxinómico onde se definam as características do “filme que filosofa”. Se é hoje óbvio que o *filosofar* está presente em numerosos filmes, esse *filosofar*, de que falava Kant e que Lyotard recupera, exprime-se em diversos discursos e figuras e não obedece a regras escolares ou propostas por qualquer disciplina.

Alguns *autores* da *Nouvelle Vague*, a começar por Godard e Truffaut, tiveram uma relação edipiana com a literatura: queriam ser reconhecidos

como trabalhando no mesmo patamar dos grandes romancistas. Hoje, novos cineastas têm uma relação edipiana com a filosofia. Mas independentemente da especificidade epocal destas ansiedades, a necessidade de *devenir outro* é mais antiga: como disse desde as notas preambulares dos presentes textos, o *sapiens/demens* que há 17 mil anos pintou Lascaux precisava de *devenir animal* para se apropriar magicamente do mundo da caça de que dependia para sobreviver. E o cinema apropriou-se a seu modo desse *Devenir outro* devir animal, por exemplo no magnífico *Cat People* de Jacques Tourneur (1942) ou no *remake* homónimo de Paul Schrader (1982), mas também na legião anónima de filmes de lobisomens e afins. A pedra não deseja devir-árvore, a árvore não deseja devir-cobra, a cobra não deseja devir-rio. Mas o *sapiens/demens* deseja, cedo ou tarde, devir pedra, árvore, cobra, rio. E para o fazer ficcionaliza-se num saber selvagem paralelo ao das academias. Há decerto cineastas contemporâneos que anseiam por *devenir-filósofos*, e talvez alguma filosofia anseie por *devenir-cinema*. Mas esse devir, como disse a propósito da arte mágica de Lascaux, constrói uma ponte que não leva necessariamente de A a B: está destinada a permanecer um *holzweg*, um caminho de lenhador que acaba a meio da floresta, não concretizando a chegada de quem o empreende a um destino habitado ou habitável. A rivalidade entre poesia e filosofia foi tornada canónica por Platão; as fronteiras entre alquimia e química ainda são, por vezes, incertas e surpreendentes; a disputa entre “irracionalidade” e “razão”, usando por vezes novos termos, renasce permanentemente como a fénix. Em todos estes casos, estamos sempre perante a compulsão de apropriação mágica dos poderes de outrem, de *devenir-outro*. Uma vez enunciada e argumentada, a compulsão de algum cinema para *devenir-filosofia* fará o seu caminho e construirá a sua ponte-*holzweg*. E nessa ponte estabelecer-se-á um acampamento permanente, como o do homem do campo diante da porta da justiça no *Processo* de Kafka. Esse acampamento está, hoje, em construção.



# Anexo 1: Da figuração abstracta

“A linguagem é uma *comunidade de acordo*, na qual nos compreendemos e nos equivocamos.”

O.K. BOUWSMA, *Without Proof or Evidence*, 1984.

“Só numa *sociedade de amigos* uma coisa se torna interpretável e descritível de um modo intencional.”

MIGUEL TAMEN, *Amigos de objectos interpretáveis*, 2003.

RECORDEMOS A DUPLA TENDÊNCIA que o cinema manifesta, e que comentei desde o *Enquadramento* destes textos a partir de Lyotard e de Jacques Aumont: por um lado ele tornou-se num *medium* narrativo, num dispositivo eminentemente contador de histórias; por outro, desde cedo tentou furtar-se a esse constrangimento, insistindo na autonomia da figuração e fugindo às narrativas. As “imagens pensantes” que atrás discutimos a partir de Rancière, precisamente porque suspendem a narrativa, dela se afastam ou a contradizem, são uma das expressões desta segunda tendência para privilegiar o figural contra o narrativo.

Mas estas “imagens pensantes” de Rancière podem ainda ser indirectamente abordadas por interposta questão: a que radica na suposta oposição intencional entre figuração e abstracção. Na pintura, os anos decisivos da emergência do abstraccionismo terão talvez sido os de 1910-1913, que instalam uma nova maneira de conceber a autonomia da forma e da cor, nova maneira que estava destinada a gerar uma progenitura que chegou até hoje. Uma das citações mais conhecidas de Picasso sobre a arte “abstracta” dá-a como um processo enraizado noutra lugar: “No hay arte abstracto. Siempre

hay que empezar con algo. Después puede eliminar todos los rastros de la realidad.” É tipicamente a declaração de um figurativo: abstractizamos a partir do que existe e é figurável. Mas a discussão tem outros contornos a que vale a pena atender, e que Henri Maldiney (1973: 18) sintetizou, lembrando em 1953, em «O falso dilema da pintura: abstracção ou realidade» que “a arte abstracta não é um *parti-pris* moderno, é o acto vital de toda a arte”.

Para além da *redução* proposta por Picasso, como encarar então a arte “abstracta”, essa “coisa” cujo centenário o Musée d’Orsay celebrou em 2010, tendo por referência a aguarela *sans titre* que Kandinsky datou de 1910 (embora se creia hoje que a pintou no Outono de 1913) e que passou a ser considerada a primeira obra do então novo “género” pictórico? A vantagem da exposição do museu – 150 obras – foi a de manifestar o enorme polimorfismo desse mesmo “género”, que só uma definição minimalista pode recobrir.

Mas, a partir da reflexão de Maldiney, que vale sempre a pena revisitar, gostaria, aqui, de partir de um equívoco provável, produzido na linguagem que partilhámos, e esse equívoco provável constituirá o fundamento da abordagem que aqui proponho: o equívoco da existência de uma oposição clara entre *arte figurativa* e *arte abstracta* – ou entre aquilo que nos habituámos a designar por estes termos.

### Questões de linguagem

A que se referem, no âmbito das artes das imagens, as palavras *figuração* e *abstracção*? Dizemos *figurativo* para referir a representação icónica da *forma* das coisas concretas, da *figura* das coisas concretas? Dizemos *abstracto* quando essa representação não está presente, quando o figurado não se *assemelha* a nada de existente na natureza, no mundo dos artefactos ou na “realidade de primeira ordem” de Watzlawick? Esta definição, embora corrente, implicaria que não há “figuras” na arte abstracta, o que é absurdo, visto que desde os seus primeiros anos ela exprimiu diferentes figurações, ora “expressionistas” ora “geometristas”, para usarmos um vocabulário clássico. As composições abstractas de Klee, as telas de Soulages ou as grandes superfícies de Tapiès não *figuram* nada, pelo facto de não *imitarem* nenhum objecto real?

Pelo meu lado, embora não pretendendo esquivar-me aos equívocos e mal-entendidos da linguagem, creio que *existe figuração abstracta* e que a sua identidade histórica é apenas estabelecida pela não-representação do mundo objectivo, da natureza ou das coisas “reais” e pelo corte com a ideia

de *imitação* e com o objectivo da *semelhança*. Esse corte anti-*mimesis*, anti-*representação* de objectos materiais que conhecemos do mundo objectivo parece-me ser a única definição genérica do abstraccionismo pictórico e não envolveu nunca a ausência de *figuração*. Pelo contrário, a figuração abstracta acrescentou novos mundos figurais ao mundo, como já o fizera a pintura do séc. XV ao XIX.

Não é por acaso que uma das primeiras definições da arte abstracta incluía o cubismo, um tipo de figuração que desrespeitava a forma dos objectos na sua percepção corrente. O cubismo extremava a experiência expressionista, “ultrapassando-a”, mas não rejeitava a *representação* de objectos, apenas a *reformou* (como antes, de outro modo, tinham feito impressionismo e expressionismo). A abstracção “ultrapassou” o cubismo, rompendo a relação entre a pintura e os objectos materiais entendidos como seus referentes. Insisto neste ponto: usado a propósito da arte abstracta, o termo figuração só é inapropriado se o entendermos no sentido da figuração deste António, desta maçã ou daquela montanha. Existe um número ilimitado de figurações que não são figurações objectais. Mas é verdade que existe um mal-estar amplamente partilhado em torno da expressão “arte abstracta”, como antes em torno de designações como “impressionismo”, “expressionismo”, “cubismo”. Até Gombrich (1950: 440) o refere, e não foi o primeiro a fazê-lo:

“Tem sido muitas vezes dito que a palavra ‘abstracta’ não foi uma escolha feliz, e termos como ‘não-objectiva’ ou ‘não-figurativa’ foram propostos em vez dela. Mas, na história das artes, muitas designações são fortuitas. O que interessa é o trabalho artístico e não a sua etiqueta”.

*Evitando  
logomaquias*

Já indiquei a razão porque o termo ‘não-figurativo’ me parece igualmente inapropriado. Isso não significa, porém, que considere desejável ou merecedor de esforço mudar, uma vez mais, de vocabulário. Deixemos à linguagem os seus inevitáveis equívocos, com os quais lidamos calçando luvas cirúrgicas e usando pinças, e tentemos perceber, seguindo o conselho de Gombrich, em que reside a especificidade da abstracção icónica.

## Naturalismo abstracto

POR EXEMPLO quando falamos, de novo na *comunidade de acordo* que é a linguagem, de “naturalismo abstracto” ou de “paisagismo abstracto”, estamos outra vez a relacionar as formas neles criadas e um seu sistema de referências, um conjunto de *referentes*. Que o significado de tais signos – as figurações abstractas – seja mais difícil de detectar do que o da “arte figurativa”, isso deve-se apenas à natureza especial do significante e à natureza especial do referente: o significante subiu um patamar de indecifrabibilidade e o referente não se esgota no mundo objectivo do conhecimento positivista – o do mundo em que tropeçamos todos os dias. Embora não partindo da petição de princípio de Picasso, mas tendo-a em conta no contexto da passagem do cubismo à abstracção, gostaria de defender aqui a hipótese de que, em matéria de artes da imagem, existe uma forte propensão para um relacionamento estreito entre *figuração* e *abstracção*, uma forte propensão para gerarmos pontes e baldios partilhados, terras-de-ninguém que pertencem aos dois territórios. E gostaria de o fazer a partir de exemplos abordáveis por todos nós, a partir das nossas percepções correntes.

Primeiro exemplo: viajo num carro sob chuva torrencial, sentado atrás do condutor, e filmo o vidro da frente e a paisagem por onde vamos avançando. O limpa pára-brisas é vagaroso e ora tenho diante de mim a imagem da paisagem (vidro limpo) ora quase não a vejo (vidro encharcado). A primeira imagem é figurativa e a segunda é “abstracta” ou “semi-abstracta”, e sucedem-se continuamente uma à outra, talvez de segundo em segundo: o que a minha câmara grava é uma sucessão de imagens alternadas de paisagismo indexical e de paisagismo “abstracto” ou “semi-abstracto”.

Segundo exemplo: quando um fotógrafo *foca* um primeiro plano e *desfoca* um segundo plano até que este, abstractizado, já não funciona nem como *símbolo* peirceano, está trabalhar *figurativamente* o primeiro e *abstractamente* o segundo? Ou, se filmamos uma figura humana hesitando diante de um beco e, em continuidade, a câmara desce e filma um charco de água à entrada desse beco e se aproxima dele até que a imagem passa a figurar *menos* do que o charco de água, enquadrando apenas um seu detalhe inidentificável como parte do “real”, começámos o plano *em figurativo* e acabámo-lo *em abstracto*?

A focagem e a desfocagem, a aproximação excessiva de um pormenor, são procedimentos práticos que põem em evidência a porosidade entre figurativo e abstracto. A ampliação é outro, como Antonioni mostrou no *Blow*

*Up*, nosso terceiro exemplo: a partir de determinado limiar da ampliação, uma imagem figurativa e indexical torna-se idêntica a uma pintura pontilhista e abstracta. A definição da imagem de uma câmara digital contemporânea pode igualmente fazer essa viagem entre o figurativo e o abstracto. No cinema, a passagem do concreto ao abstracto foi por exemplo testada por Jean Mitry nos seus ensaios assumidamente experimentais (*Pacific 231*, 1949, 9 minutos, *Images pour Debussy*, 1951, 13 m., *Symphonie mécanique*, 1955, 11 m.): “Partimos de imagens concretas, descritivas e quase ilustrativas para nos encaminharmos progressivamente (...) para a abstracção figurativa, seleccionando pormenores consideravelmente ampliados” (Mitry, 1974: 215).

Vale a pena recordar que, justificando a inclusão no álbum *Lisboa, cidade triste e alegre* (1959) de três fotografias particularmente “subjectivas” (as das pp. 150-151), escreviam Victor Palla e Costa Martins que “a lente de um aparelho fotográfico é incapaz de produzir uma imagem objectiva” e acrescentavam oficialmente, “como quem mostra provas a um colega”, que essas imagens tinham sido feitas “com Leica à luz da rua, à noite, a velocidades lentas, desde o décimo de segundo ao meio segundo. A película (Tri-X) foi sujeita a uma revelação forçada. A gravura, fiel às nossas intenções, reproduz com rigor as provas de ampliação”. E concluíam: “Em suma: que o leitor nos culpe, e só a nós, do resultado publicado”. O resultado publicado mantinha a indexicalidade mas semi-abstractizava o referente, afastando-se deliberadamente do “realismo”.

*Três imagens de  
Lisboa, cidade  
triste e alegre*

O relacionamento estreito entre os três registos imagéticos – o figurativo, o semi-abstracto e o abstracto – é muito nítido em todos os casos onde se passa deliberadamente do *figural* ao *naturalismo abstracto* ou ao *paisagismo abstracto* (ou *vice-versa*); por exemplo em momentos de filmes de cineastas contemporâneos tão diversos como J.-L. Godard, Andrei Tarkovski, David Lynch, Manoel de Oliveira, Naomi Kawase, Joaquim Pinto, Béla Tarr: no meio ou no fim de determinada cena figuralmente abordada, a câmara afasta-se do que estava a filmar e passa a mostrar um céu nublado, um arvoredor ou um voo de aves, ou a linha de fumo deixada por um jacto, ou o mar. A câmara “mudou de assunto”, por vezes inesperadamente: “desviou” a nossa atenção. Em muitos destes casos não saímos do registo figural, apesar do manifesto desvio, ou do rapto dos sentidos do filmado imediatamente anterior – um fenómeno que se torna mais explícito quando se filma em continuidade, sem qualquer recurso a montagem. Por vezes

saímos da figuração indexical para um território “semi-abstracto”. Encontrámos este procedimento a propósito das “imagens pensantes” de Rancière, porque elas rompem o fluxo do que estava a ser mostrado ou narrado, propondo ao espectador uma outra percepção do que estava a ver. As imagens captadas quando a câmara se afastou da cena, ou se aproximou “de mais” de um pormenor, podem facilmente tornar-se em exemplos de *naturalismo abstracto* ou de *paisagismo abstracto* – de abstracção figurativa – se, por via do dispositivo de captação ou de pós-produção (de novo por desfocagem, ou por alteração da luz ou das cores, ou por mudança de enquadramento, ou do som, para continuarmos a citar procedimentos correntes), essas imagens acabarem por perder a sua indexicalidade e não remeterem o seu “olhador”, como diria Duchamp, senão para as suas formas. Por este caminho reencontramos o sentido das citações de Picasso e Mitry acima reproduzidas.

### Exercícios de despaisamento

ESTES SÃO EXERCÍCIOS de “despaisamento” deliberado, frutos da intencionalidade de quem os pratica, e que produzem um movimento de vai-vem, ou de ida-e-volta, entre o *figural* e o *abstracto*, por vezes com passagem por um estado intermédio, o do semi-figurativo ou semi-abstracto.

*Desvios deliberados* Frequentemente, nestes casos, a *abstractização* das imagens captadas pode produzir um novo tipo de “imagens pensantes” de Rancière. As imagens captadas para serem deliberadamente abstractas interrompem ou desviam *mais* o sentido das imagens figurativas, oferecendo-se como objectos diferentemente interpretáveis. Nos exemplos citados, estamos diante de procedimentos que, meio século antes de serem cinematográficos, foram pictóricos. Os quadros *The Slave Ship* (O navio negreiro, 1840) e sobretudo *Rain, Steam and Speed* (Chuva, vapor e velocidade, 1844), entre outros de William Turner, costumam ser apresentados como exemplos de quadros figurativos onde a quantidade de elementos abstractos predomina. São “ainda” figurativos mas “já” introduzem o *naturalismo abstracto*, ou o *paisagismo abstracto*. O mesmo se poderia dizer dos quadros de Van Gogh, Cézanne ou Gauguin onde parte da cor não *imita* qualquer referente, abstractizando-o.

O que talvez salte à vista de um observador destes quadros é que o regime de *passagens* do figurativo ao abstracto, a travessia do limiar que

convencionalmente os diferencia, resulta de uma *prática*, depende da intencionalidade aplicada do pintor, antes de ser objecto de reflexão ou teorizável como mais tarde o foi por Kandinsky (1912) ou Klee (1922-1924). No seu *Do espiritual na arte*, o primeiro viria a escrever que a abstracção depende de uma *necessidade interior*, exprime uma *ressonância interior*. Não deixa de ser curioso que um dos primeiros escritos sobre a abstracção pictórica remeta tão literalmente para a vida interior, para a psicologia: Kandinsky foi um “místico” que procurava verdades e formas eternas, e para quem a religião constituiu uma dimensão importante da vida. E é significativo que, como ele, também outros pintores abstractos da primeira geração – Kupka, Mondrian, Malevitch – tenham cultivado práticas espirituais ou esotéricas. Esta via de Kandinsky, a da *necessidade* ou da *ressonância* interiores, gerou “oficialmente” as primeiras formas não referenciais – não *signos*: *formas* – reconhecidas como arte abstracta: ele inventou formas novas sem a preocupação de imitar ou de se referir ao mundo ou à natureza, antes criando um mundo *seu*. É uma linhagem que, noutras artes, remonta aos românticos como Novalis, que é partilhada por Wagner e que chega aos simbolistas – uma linhagem que se quer muito próxima da música, essa arte que também dá forma ao irrepresentável e que era então vivida como a mais “irreferencial” e mais abstracta das artes. Os seus émulos literários incluem Mallarmé ou Proust. Assim sendo, não existe oposição clara entre *figuração* e *abstracção* no que às artes, pelo menos, respeita, e não é sustentável argumentar a favor de tal distinção.

### Margens e centro em Noronha da Costa

FOI A ESTE território, onde se expandiu a desrealização do figurativo mimético de que C. S. Peirce tanto se ocupou, que Emídio Rosa de Oliveira (1989) se referiu a propósito dos *sfumatos*, das *transparências que confundem os planos* e dos contornos dissolvidos, a aerosol, nas *manchas rítmicas* da pintura de um Noronha da Costa, que assim gerava uma “ruína da representação”. A verdade é que *sfumatos*, *transparências* e *manchas* emigraram dos fundos e das margens da tela, para onde a pintura tão longamente os remeteu, para o seu centro. Comentava o mesmo autor (loc.cit.: 44), diante das experimentações de Noronha, que este procurava, não a figuração, mas os “ecos do visível” na sua “pintura atmosférica”:

“Talvez que um grande número de manifestações determinantes na arte contemporânea tenha consistido precisamente em fazer passar para o centro, para o ponto fulcral da percepção, o que fica habitualmente nas suas margens.”

Noronha da Costa, que tanto foi pintor da água (na série *Os mares*) como *nuagiste* (na série das *sensibilidades atmosféricas*), trabalhou, assim, a “perda do motivo na pintura de paisagem” (*loc. cit.* 61), que considerava característica de certa arte ocidental da segunda metade do séc. XX. Concluía o mesmo Emídio a este respeito (*id. ibid.*):

“A paisagem abstractiza-se, passando a designar, pelo meio incorporal da luz e da cor, o que Schelling tão claramente exprime: ‘...a pintura não dá a ver as suas imagens pelos objectos propriamente ditos, ela pretende tomá-los expressamente por imagens’.”

Mas o próprio pintor viria a explicar, num texto de 1987 que Emídio reputa de “fundamental” para a compreensão da sua pintura, em que consistiu essa perda de *motivo* e porque é que as paisagens se tornaram, na pintura, num exercício de acédia, de melancolia ou de saudade. Eis os termos em que, respondendo a quem lhe perguntava porque não pintava “paisagens portuguesas”, se explicou:

*A perda do  
motivo na pintura  
de paisagem*

“Para mim há Portugal, não há ‘paisagens portuguesas’, tal como não há (em termos de arte que se quer do séc. XX) paisagens holandesas, ou americanas, ou russas, ou mesmo inglesas. Há, ou pode haver, nostalgia, ou, como em português se diz, saudade. Saudade de uma ‘identidade perdida’, que um internacionalismo progressista dos anos 30, da Bauhaus, de um Gropius e de um Kandinsky teria só aparentemente comprometido, movimento de saudade que tem sido o esforço de toda uma ‘Arte do Ocidente’, em particular a partir da Segunda Guerra Mundial. E compreende-se porquê: se a paisagem é abstracta, se é interior como na pintura de Kandinsky, ou só íntima, a partir dos panos de vidro de Gropius; se assim é, então a paisagem perdeu para sempre o seu ‘passaporte’, deixando de ser ‘motivo’ de pintura, para ser apenas pintura sem motivo...”

## Dar figura ao que o olho não vê

A TENTATIVA de figurar o infigurável, como, antes, a de dizer o indizível, enraíza-se numa tradição antiga (cf. *Facialidades e acheiropoietos*), com expressões picturais e não picturais, a que apenas farei, aqui, uma breve referência. Considerem-se apenas estes dois exemplos antagônicos quanto ao tipo de experiência a que se referem, o primeiro retirado do depoimento de um sobrevivente de um campo de concentração (*Shoah*, 8'46"-9'16"), o segundo do *Livre d'Angèle de Foligno* (c. 1290) *d'après les textes originaux*, Grenoble, J. Million, 1995, p. 124 et 141:

“Ninguém o pode descrever. Ninguém pode recriar [representar para si próprio] o que se passou aqui. Impossível. E ninguém pode compreendê-lo... Eu não acredito que estou aqui”.

“Vi uma coisa [...] tão indizível (*indicibilem*) que sobre ela nada posso dizer (*nichil possum dicere*), a não ser que era todo o bem. A minha alma estava numa alegria inenarrável (*inenarrabili*). Não vi o amor, vi uma coisa inenarrável (*rem inenarrabilem*). [...] Soube que quanto mais se sente a presença de Deus menos podemos falar dela (*minus possunt loqui de eo*). Porque é precisamente o que experimentamos desse infinito e indizível (*indicibili*) que nos torna incapazes de o exprimir (*de eo minus loqui possunt*)”.

Uma corrente mística do neo-platonismo medieval, por exemplo, procurava modos de figurar “o que o olho não vê” e propunha soluções para representar o invisível fugindo ao mundo corrente, na convicção de que nada é irrepresentável, ora concretamente, ora em forma de imagens mentais. Entre o ódio e a adoração das imagens, esta iconografia do que está “para além da figura sensível” constituiu uma “terceira via” e foi teorizada por Dionísio o Aeropagita, entre finais do séc. V e inícios do VI, em *A hierarquia celeste*, onde ele defendeu que existem, para além de imagens que vivem da semelhança com o seu modelo, outras de “semelhança dissemelhante”, *dis-similitudo*: para representar a divindade mais vale uma simples larva do que um corpo humano de ouro ou luminoso, porque tais imagens “impregnadas de alteridade”, ilógicas e irracionais, sugerem melhor, como anagogias e oximoros que são, os “arquétipos imateriais” a que se referem. João Escoto Erígena viria, no séc. IX, a adaptar, acrescentando-lhe novas formulações, o tratado do Aeropagita. Até muito tarde, a preferência por contradições sensíveis e alusões antitéticas a entidades e estados místicos marcaram, em

oximoros, não só as imagens mas também a poética religiosa: a “clara treva” e “a presença da ausência” da Hadewijch do Brabante, o “deserto florido” de Boaventura, o “longe-perto” de Marguerite Porete, “bêbada do que nunca bebeu”, ou a “música silenciosa, a solidão sonora” de Juan de la Cruz. E Gil Bartholeyns (2012) anota que as imagens inspiradas nas visões de Hildegarda de Bingen deixam a impressão de “abstracções”, por serem traduções literais das descrições da vidente.

## Entre Kandinsky e Malevich

MAS VOLTEMOS à arte “abstracta” do séc. XX: podemos, como Jean Laude (1985), dizer que ela foi plural e multiforme desde o seu início. Ou, como Judith Collins (1991), que as suas duas principais tendências foram o *expressionismo* (lírico, quente), cujo “fundador” é Kandinsky mas que se estende até ao expressionismo abstracto e à “pintura gestual” muito posterior de um Jackson Pollock, e o *geometrismo* (conceptual, frio, do neo-plasticismo de Mondrian, do suprematismo de Malevich e do construtivismo de Rodchenko). Mas a pulsão comum a todo o abstraccionismo pictórico é talvez melhor testemunhada pelo que dela disse Régimbeau (2007), se mantivermos a prudência das aspas em palavras como “abstracção”, “figuração” e “representação”, que, mantenho, provavelmente nos conduzem a equívocos sobre o que significam:

“A abstracção representa algo que a figuração não pode representar. Mas possui numerosos graus ou patamares de referência ao universo psíquico, cognitivo, natural, técnico e social (...). A abstracção não é estranha à *psiquê*, ao *logos*, à *physis*, à *teknê* e à *polis*”.

Por terem querido pintar a vida interior, o imaginário maquínico e geométrico, a confusa percepção da vida nas megapólis ou os elementos, a intimidade da matéria, os pintores abstractos suscitaram constatações como a de Régimbeau, e talvez só a partir delas seja possível abordar as suas realidades plásticas segundo facetas ou dimensões tematizáveis em formas, conteúdos, materiais e referentes. Francastel (1972) viria a dizer que na arte abstracta é a imaginação que inventa formas que passam a ser reais e existentes, porque ela é um “realismo construtivo” que já não entende o mundo como um “modelo fixo”.

De regresso ao *naturalismo abstracto* ou ao *paisagismo abstracto*, com o qual julgo valer a pena gastarmos mais algumas palavras, creio que, na esteira de G. Bachelard (o de textos como *L'eau et les rêves*; *L'air et les songes*; *La Terre et les rêveries de la volonté* ou *du repos*), é talvez possível abordar a abstracção imagética de tipo naturalista observando-a na sua relação com os quatro elementos, como fez Michèle Pichon (2005, 2006). Segundo esta crítica de arte haveria, assim: *Pintores do ar* – o *nuagisme* de Pierre Graziani, o onirismo de Léon Zack, as misturas de ar e fogo de Marcelle Loubchansky. *Pintores da água* – ar e água dominantes em Paulette Bacon, variações entre água e terra de René Laubiès. *Pintores da terra* – Frédéric Benrath até aos anos 80, as viagens em “Telúria” de Jean Piaubert, os mundos entre terra e água de Zao Wou-Ki. *Pintores do fogo* – Paul Jenkins ou Chu teh-Chun, que alia água e fogo.

Os “elementos”  
de Bachelard

Mas a estas relações directas com os elementos podemos acrescentar uma outra tendência do naturalismo abstracto, a da estética do fragmento: o artista isola ou abstrai da paisagem detalhes por vezes ínfimos (fissuras ou fracturas em rochedos, fracções de charcos de água, partes de artefactos, ruínas), extrai-os do seu contexto e torna-os determinantes de novas composições. É o que Tapiès muitas vezes fez com fragmentos de velhas paredes corroídas, James Guitet com pormenores da forma de matérias naturais, Hossiason e Key Sato com o mundo das pedras, Olivier Debré com os movimentos abstractos de águas, John-Franklyn Koenig com os seus fragmentos de céus varridos pelo vento (Pichon, 2006).

A estes exemplos pictóricos juntam-se outros fotográficos e cinematográficos. Seria estranho que, depois da pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo não viessem *repetir* e dar os seus contributos à experiência abstraccionista, na sua versão *expressionista* como na *geometrista*, ou nas suas relações com aquilo que Bachelard designou por “imaginação formal” e “imaginação material”. Tarkovski, por exemplo, é um naturalista abstracto fascinado pelos quatro elementos.

Na introdução de *L'eau et les rêves*, Bachelard propôs, de facto, uma distinção entre “imaginação formal” e “imaginação material”, dizendo que a primeira é apenas determinada pela invenção de formas, ignora a matéria, suas potencialidades e seus constrangimentos, pelo que a sua exuberância não conhece limites. Esta “imaginação formal” anima a *causa formalis* aristotélica. Pelo contrário, a “imaginação material” de Bachelard “cava-se no fundo do ser, quer encontrar no ser o primitivo e o eterno”, é motivada pela intimidade com a matéria

Imaginação  
“formal” e  
“material”

e anima a *causa materialis* aristotélica. Por oposição à primeira, que pode depender da geometria e dos seus conceitos (círculo, triângulo, etc.), a “imaginação material” gera formas fractais, irregulares, fracturadas, flúidas, flutuantes, próximas da matéria elementar. Bachelard considera ainda que este segundo tipo de imaginação procura na matéria formas eternas e arquetipais – uma leitura que evoca a psicanálise junguiana e os seus arquétipos essenciais e que não desenvolverei aqui.

Gombrich terá tido razão ao afirmar (*loc. cit.*: 452-453) que o artista “moderno” (e não apenas o “abstracto”) procurou sobretudo *criar coisas*, criar coisas que não existiam antes dele as ter feito e que não eram cópias de objectos “reais”, antes se propunham, na sua relativa indecifrábilidade, radicalmente auto-referenciais, ou que aludiam a mundos mais vastos do que o “mundo real”: imagens mentais, paisagens imaginárias e da vida interior, matérias fractais, os elementos (ar, água, terra, fogo), sonhos e pesadelos, alusões complexas a diferentes registos da experiência vivida, metáforas não-miméticas, formas que se sobrepunham a conteúdos, cores que se sobrepunham a formas.

## Anexo 2: Um cinema de ideias

NUMA ABORDAGEM historicista e pouco articulada com os temas e preocupações da *filmosofia* que hoje se esboça, a propensão para assumir um filme como “acto de filosofia” pode ser relacionada 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 NSDAP (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* (*O 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 ao longo da 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 PCUS, 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, contra o qual se ergueu o néorealismo, assumidamente comprometido com um ideário social e político e com uma estética incomplacente com a procura da “beleza”.

Até a Igreja Católica, que passou os primeiros 30 anos do *cinématographe* a considerá-lo um inimigo imoralista e descristianizador, acabou por emendar a mão e por perceber que o cinema podia tornar-se numa 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'Ermite (1925), o primeiro filme de grande orçamento a ser patrocinado pela hierarquia católica, com o cardeal Dubois, arcebispo de Paris, à cabeça da angariação de fundos. E em 1928 já se contavam no país 670 salas de projecção criadas pela acção católica e destinadas à exibição dos filmes que podiam interessar à propaganda religiosa. Apesar destes primeiros passos, porém, Roma só fez doutrina oficial sobre a atitude que os católicos deviam assumir face ao cinema nas encíclicas *Divini illius magistri* (1934) e *Vigilanti Cura* (1935) de Pio XI (6).

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 a defesa do “american way of life” – a principal bandeira americana dos anos do Plano Marshall. E o Pentágono já criara, durante a 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.

## El Tercer Cine

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

### La Revolución nos ecrãs

de um ponto de vista activista, militante e envolvido na “revolução”, em articulação com o ideário do *Tercer 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. E *La bataille d’Alger*, de Gillo Pontecorvo (1966), descreveu a organização do movimento de guerrilha urbana argelino (com a FLN à cabeça) contra as tropas francesas durante a guerra pela independência. A segunda metade dos anos 60 e o início da década seguinte foi um período de afirmação de um cinema militante e comprometido com causas sociais e políticas, ora próximo do *underground* e feito para públicos igualmente militantes, ora tentando não perder a ligação com públicos mais vastos.

Na Europa é particularmente relevante a experiência de 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*, *Pravda*, *Luttés en Italie* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* e *Letter to Jane* (1972). *Jusqu’à la victoire* (1970), encomendado pela *Fatah* e filmado na Palestina, ficou incompleto porque os seus personagens, *fedayin*, foram mortos pelo exército jordano no “Setembro Negro” desse ano, pouco depois de iniciadas as filmagens. Godard e Anne-Marie Mieville remontaram-no em 1974, intitulado-o *Ici et ailleurs*.

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.

Nos anos 70, as preocupações ecológicas e ambientalistas trouxeram para o cinema histórias respeitantes a acidentes em centrais nucleares, a marés-negras provocadas por derrames de super-petroleiros ou a lutas locais anti-poluição, alargando a essa vasta frente a histórica intervenção ideológica do cinema. E os anos 80 viram proliferar filmes inspirados em lutas minoritárias pelo reconhecimento do direito à diferença e pela igualdade de tratamento.



Lénine em *Outubro*, Eisenstein, 1927. *O Triunfo da Vontade*, Leni Riefenstahl, 1934: Hitler chega a Nuremberga (fotogramas reenquadrados dos filmes).



*Lamentação do Cristo morto*, Andrea Mantegna, óleo sobre tela 81x68 cm, c. 1480-90. Guevara morto em *La hora de los hornos* (1968): o peronismo revolucionário no cinema argentino.



*La bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1966 (fotogramas reenquadrados do filme).



*Lutas em Itália* (1969) (fotograma reenquadrado do filme) e cartaz de *Vladimir e Rosa* (1971), do grupo Dziga Vertov.

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. O cinema e os seus filmes foram, de facto, muitas vezes, a “máquina de influência” a que diversas vezes nos referimos atrás.

### **A fogueira do *western***

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. Rancière (2012: 134-135) recorda o papel de *intervalo entre acções* representado pelas cenas nocturnas de conversa à volta da fogueira nos *westerns*: a cena, recorrente no género, permite, pelo diálogo entre personagens, um momento reflexivo sobre o sentido da acção em curso; mas, ali, os temas sugeridos pela conversa nocturna “são sempre resolvidos pelo regresso à acção” (*loc. cit.*). No cinema “moderno” dos anos 70, pelo contrário, a atenção dada à palavra esgota-se

na conversa, não decorrendo desta qualquer regresso à acção (como em *Das nuvens à resistência*, de Straub-Huillet, 1979).

Voice over  
e cinema  
da palavra

ou, de forma muito mais acentuada, Marguerite Duras no seu *cinéma de la parole*, onde muitas vezes a imagem se limita a ilustrar dissonantemente o discurso oral que constrói o filme (veja-se *Le Navire Night*, 1979, e o percurso que até ele o seu cinema seguiu, desde *Détruire, dit-elle*, 1969, a *India Song*, 1975). 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 nas cenas de “conversa nocturna à volta da fogueira” dos *westerns*, 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 exposta num filme-ensaio, então essa função enunciativa/declaratória aproxima-se do modelo do *tercer cine* activista, militante e revolucionário e herda sobretudo das suas práticas e da sua experiência.

## Nota

1. 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/>>.
2. *Nouvelles vues*, appel à contributions: Philosophie et Cinéma, consultado em <<http://www.c-scp.org/fr/2013/08/20/call-for-contributions-philosophie-et-cinema.html>> a 16 de Setembro de 2013.
3. *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 acção a 30 anos antes deste.
4. Para uma apresentação do envolvimento de H.R. Giger no *Alien* de Ridley Scott, cf. url <<http://io9.com/5851618/how-hr-gigers-brilliant-madness-helped-make-alien-so-erotic>>.
5. NATHAN, Ian, *Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film*, Voyageur Press, 2011.
6. 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 Vezyroglou 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](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4-page-115.htm)>.
7. LE BON, Gustave, *Premières civilisations*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1889, url: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30761327x/description>>.



## As intermedialidades e o cinema

OS ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO ou em mediologia foram por vezes lugares onde se produziu léxico técnico de curta duração e que sobreviveu mal a inspirações temporárias. Contra esse verbalismo específico – que não é novo – característico de certa investigação em humanidades, mais ocupada com a invenção de nomes do que com o conhecimento das coisas, preveniu André Lalande no seu *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, inicialmente publicado ao longo dos primeiros vinte anos do séc. XX, depois de inventariar uma dúzia de sentidos para determinado conceito que não vem ao caso aqui:

“*Concedo totum*; mas sob duas reservas: a primeira é que, no estudo crítico do vocabulário, seja permitido escolher, entre as *nuances* contínuas da transformação semântica, os pontos mais importantes, para os fazer notar e sobressair, e isso sobretudo quando tais movimentos de sentido dão à mesma palavra (...) acepções (...) opostas; a segunda é que, no uso da língua, a elasticidade dos termos não sirva (...) para a enunciação de fórmulas especiosas, que soam bem, mas onde a impressão favorável produzida pelas palavras esconde ideias confusas, que se dissolvem quando analisadas; nem para a geração de sofismas, cuja fraqueza se manifesta mal os expomos”.

A primeira precaução perante o conceito de intermedialidade, inscrito desde há cerca de duas décadas no léxico técnico-científico das principais línguas ocidentais (em inglês *intermediality*, em francês *intermédialité*, em alemão *intermedialität*, em espanhol *intermedialidad*, em italiano *intermedialità*, muitas vezes usados preferencialmente nos respectivos plurais), respeita, assim, à sua especificidade, autonomia e âmbito semântico: trata-se de uma nova designação para velhas coisas, ameaçada pela entropia que apagou tanta novidade lexical transitória, ou refere-se a um espaço cuja

dinâmica e mutações não põem em causa, antes reforçam a sua sedimentação, progressivamente mais legitimada pelo *corpus* teórico que a gera, e comprovada por práticas e observações rigorosamente descritas e reconhecidas como pertinentes?

A palavra intermedialidade refere-se etimologicamente ao que se situa *inter media* e surgiu na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas desenvolvidas ao mesmo tempo em, ou para, diferentes *media*, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes *media*: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet. A convergência dos *media* nas novas plataformas digitais, a generalização das tecnologias da informação e da comunicação como utensílios correntes nas indústrias culturais e criativas, acompanhando a socialização maciça da Internet, tornou as intermedialidades mais dependentes da evolução tecnológica. Mas esta definição, que satisfaz parte da genealogia do conceito, é insuficiente para compreender o que ele passou, entretanto, a designar. Melhor tentativa é a produzida pelo *Centre de Recherche sur l'Intermedialité* (CRI), fundado por André Gaudreault no *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* da Universidade de Montréal. Entre os materiais editados pelo CRI veja-se a revista *Intermedialités*, desde 2003 uma publicação *on-line* de referência sobre a intermedialidade e que define da seguinte forma o objecto dos seus estudos:

“O que está em jogo na intermedialidade é (...) proceder ao estudo dos diferentes níveis de materialidade implicados na constituição de objectos, sujeitos, instituições, comunidades, que só uma análise das relações pode evidenciar. Tal empresa exige a convergência de competências transdisciplinares, visto implicar o estudo dos *corpus* teóricos (sob o escalpo de um novo aparelho conceptual necessário à passagem de uma lógica do ser a uma lógica da relação), uma perspectiva histórica (problema da constituição dos meios) e um enfoque experimental (problema da identificação das relações). A intermedialidade afirma-se, assim, não só como posição epistemológica (visando a instalação de realidades, mais do que as realidades já instaladas), mas também como plano de colaboração, por excelência, entre as disciplinas que os membros do CRI representam (história da arte, literatura comparada, comunicação, estudos literários, cinematográficos, audiovisuais, teatrais)”.

Esta definição tem a vantagem de apontar para diferentes dimensões da intermedialidade: uma dimensão epistemológica que põe à prova enfoques

e vocabulários interdisciplinares; uma dimensão histórica traduzível em estudos aplicados que põem em evidência a genealogia da intermedialidade; uma dimensão experimental que acompanha e analisa práticas actuais. Uma coisa, porém, é garantir a consistência material do universo designado pelo conceito, outra bem diversa é vencer a resistência de cânones e de saberes consagrados contra a incursão do que é “novo”. A relativa resiliência das universidades anglófonas e francófonas, por exemplo, na inscrição da “nova” intermedialidade entre as suas áreas estabilizadas, em parte atribuível à desconfiança académica diante de novos termos resultantes da hiperactividade idiolectal, tem sido salientada por diversos autores, designadamente alemães (Cluver, 2006: 11), aqui em tradução brasileira:

“Minha área de interesse foi denominada nos EUA, por muito tempo, ‘Artes Comparadas’, termo compreensível apenas para aqueles que o associavam a ‘Literatura Comparada’. Hoje em dia, a área em que atuo recebe, em inglês, o nome de ‘Interarts Studies’, que corresponde a ‘Estudos Interartes’, em português, e ‘Interartiella studier’, em sueco. A língua alemã, entretanto, nada tem a oferecer que seja etimologicamente comparável; ao invés disso, há anos se fala de ‘Intermedialität’ (Intermedialidade), em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes. Isso está, por exemplo, bem nítido no título da coletânea *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film* [*Literatura intermediática: Música – Pintura – Fotografia – Cinema*], organizada por Peter Zima em 1995”.

De facto, foi sobretudo na Alemanha e nos países europeus de língua alemã que a intermedialidade começou por ganhar os contornos de um campo de investigação autónomo, num movimento fortemente acompanhado pelo CRI de Montréal e por investigadores de língua francesa e holandesa. Persiste, porém, um grande déficite de traduções de originais alemães para outras línguas, sobretudo para o inglês. A falta de instituições anglófonas (europeias ou norte-americanas) equivalentes ao CRI ainda se faz sentir, tanto mais que a diversidade das línguas europeias convida a que textos e discussões se desenvolvam numa língua veicular comum – o que contribuiria para a fixação de boa parte do vocabulário técnico característico da área. Mas esta dificuldade tem sido compensada pela forte mobilidade internacional da comunidade de investigadores, que tem funcionado em rede e demonstrando forte capacidade de articulação interna.

É relevante recordar aqui que André Gaudreault e François Jost (2000), no seu texto de apresentação do n.º 9 de *Sociétés & Représentations*, dedicado ao tema «La croisée des médias», atribuem a Jürgen E. Müller “a ressurgência”, no campo dos *media studies*, do conceito de intermedialidade, “que já existe há algum tempo mas tem sido muito pouco usado”. É numa nota de rodapé que fornecem as seguintes indicações a este respeito:

“O termo foi ao que parece proposto pela primeira vez por Jürgen E. Müller, no final dos anos 80. Remetemos o leitor para o seu artigo «Top Hat et l’intermedialité de la comédie musicale» (*Cinémas*, vol. 5, n.º 1-2, Outono de 1994, p. 211-220), onde o autor fornece (nota 6, p. 219) as referências dos seus trabalhos anteriores sobre a intermedialidade, sobre a qual adianta (p. 213): ‘Se entendermos por intermedialidade que existem relações mediáticas variáveis entre os *media* e que a sua função nasce, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações, isso implica que conceber os *media* como “mónadas” “isoladas” é irrecibível (...)’. Veja-se, do mesmo autor, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster, Nodus, 1995). Outra fonte alemã: Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), de que Müller publicou uma recensão no citado número da *Cinémas*. Ou, mais recentemente, a obra de Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das system Peter Greenaway* (München, Wilhem Fink Verlag, 1998)”.

Regressando à citação de Cluver, e tendo em conta a tradição dos *Interarts Studies* nas instituições anglófonas, torna-se claro que parte dos conteúdos das intermedialidades neles se enraízam, autonomizando-se com maior clareza a partir da entrada maciça dos *media* electrónicos e digitais nos domínios das artes e da comunicação, e propondo-se reconfigurar parcialmente, ou trabalhar interdisciplinarmente, com áreas de estudo como os estudos literários, de *media*, em cinema, em sociologia e história das artes, outras. Como diz a Linnaeus University na apresentação do seu *Forum for Intermedial Studies*:

“Um problema das universidades contemporâneas é a extrema especialização que obsta à compreensão aberta e às interações profundas das artes e dos *media*. Recentemente, porém, estudos em intermedialidade (...) nasceram em universidades da Europa e dos EUA. Os estudos intermediais foram historicamente precedidos (...) pelos estudos em *media* e em comunicação e pela investigação interartes”.

Surgem, entretanto, autores (Azcarate; Zepetnek, 2008: 66) mais impacientes, que têm reclamado contra o atraso com que as disciplinas e saberes tradicionais reconhecem a emergência sociocultural da intermedialidade autonomamente reconhecida, desdobrando mais a crítica de Cluver:

*Uma nova  
impaciência  
institucional*

“Constitui, de facto, um paradoxo confuso, que nem as teorias sociais da modernidade, da moderna publicidade ou dos *media*, nem as teorias das humanidades que abordam as diversas formas culturais, tipos de textos ou géneros, dediquem atenção bastante ao facto de ‘o passado e o presente da cultura contemporânea e dos *media* serem parte e parcelas da cultura e de *media* intermodais e intermediais’ (Lehtonen, 2001: 71). É importante perceber que o processamento, produção e *marketing* de produtos culturais como a música, os filmes, a rádio, programas televisivos, livros, revistas, jornais e os dos *media* digitais determinam que, hoje, quase todos os aspectos da produção e distribuição são digitais”.

### Campos de aplicação

DADAS AS DIVERSAS acepções do conceito de intermedialidade, devidas, sobretudo, à pluralidade das áreas de estudos e de práticas que ele designa, o plural intermedialidades pareceu preferível aos participantes da *workshop* organizada em Amesterdão em Junho de 2009 pelo Standing Committee for the Humanities da European Scientific Foundation (ESF) – *Intermedialities: Theory, History, Practices* – por reconhecerem que ao singular conviria uma definição única e genérica que fosse adoptada pelos estudos em literatura e em cinema, em comunicação ou dos *media*, pelos estudos em artes contemporâneas e em performance, e ainda pelos estudos dos *new media*, o que se tem revelado problemático, dando origem tanto a convergências como a divergências de sentido do termo. Isto mesmo foi reconhecido na comunicação de abertura do encontro (Verstraete, 2009: 8), apesar da sua autora não fugir à definição do conceito no singular:

“Muita da investigação no campo da intermedialidade vem de disciplinas exteriores aos estudos de *media* e comunicação: estudos em literatura, em performance, história da arte, teoria do cinema, filosofia. Face à presença impositiva dos *media* digitais no campo das artes e da cultura, os investigadores adoptaram a noção de intermedialidade para reconceptualizarem os seus objectos de estudo

– textos literários, pintura, filmes – perante o *medium* digital. Trabalhando nas fronteiras das suas disciplinas e procurando as passagens e ligações entre estas e os estudos em *media*, adoptam explicitamente uma posição entre margens e centro, entre artes e media”.

Algo de fundamental ficava esclarecido por estas palavras: no singular ou no plural, a intermedialidade ocupa, como a genealogia do termo indica, uma zona de fronteiras relativamente incertas entre as artes e o campo dos *media* reconfigurado pela sua própria digitalização generalizada. Isto significa que ela advém de um *forcing* tecnológico que, em poucos anos (embora, para o entender, seja necessário remontar à época da *informatização das sociedades*), obrigou a uma redefinição de objectos de estudo em áreas estabilizadas como a interartialidade – a dos estudos interartes. E significa também que, nessa zona de fronteiras incertas, a intermedialidade analisa em especial as passagens, os lugares de cruzamento e de interacção entre as artes e o campo (digitalizado) dos *media*, embora sem enjeitar a herança cultural e artística de todas as experiências interartes anteriores à digitalização: se a enjeitasse, seria um campo de estudos amnésico, contradição axial, sobretudo se atendermos à relevância dos enfoques historiográficos a que tem dado origem, e que se contam entre as principais orientações aplicadas da intermedialidade. Na sua comunicação de abertura da *workshop* de Amsterdam, a mesma autora especificava ainda (Verstraete, *loc. cit.*: 10), na tentativa de circunscrever com mais precisão o âmbito do termo:

“Ocorre intermedialidade quando se verifica a inter-relação de diferentes – e distintamente reconhecíveis – artes e *media* num determinado objecto, de tal modo que se transformam uns aos outros dando origem a uma nova forma de arte ou de mediação que ali emerge. Tais trocas alteram os *media*, suscitando questões cruciais sobre a ontologia de cada um deles, como quando Greenaway interroga o estatuto de imagens estáticas ou em movimento ao integrar nos seus filmes representações de fotografias ou de imagens digitais”.

Ágnes Pethő (2011), uma das autoras que nos últimos anos mais se tem dedicado à intermedialidade no cinema, é prudente na abordagem desse objecto de estudo, consciente das incertezas quanto à sua pertinência. O cinema foi, decerto, um *medium* de convergência interartes desde o “mudo”, com os seus intertítulos em tipografia gótica, os seus estúdios pintados e a música que acompanhava as projecções (cf., *infra*, *Cinema e estudos*

*interartes*). Depois filmou teatro e dança, ópera e performance, captou texto a ser manuscrito ou batido à máquina de escrever, usou fotografia e pintura, cultivou um olhar próprio sobre a arquitectura, usou banda desenhada e publicidade, filmou páginas de jornais e bandas luminosas de noticiário urbano. Hoje filma ecrãs de computadores, leitores de *e-books* e a multidão de ecrãs que invadiu o espaço público. Ou seja, o cinema sempre produziu registos interartes por excelência. Por vezes os filmes foram ou são manifestamente “literários”, ou “teatrais”, ou “pictóricos”, e puseram e põem assim em evidência “fronteiras” do *medium* que são. Sempre que se fala de cinema e intermedialidade, as obras mais frequentemente estudadas são os filmes de Godard e Greenaway, mas também os de Jim Jarmush, Derek Jarman, Raoul Ruiz.

Depois de ter sido relativamente bem acolhido no domínio das literaturas comparadas e dos estudos em comunicação, o conceito de intermedialidade tornou-se, na área artística, em primeiro lugar operativo nas artes plásticas e visuais, onde décadas de experimentação em *cross media* e *mixed media* prepararam a sua compreensão e aceitação. O fenómeno também ocorreu em Portugal, onde a dimensão intermedial começou por ser referida, mesmo quando de modo meramente alusivo, e por vezes sobreposta à de intermédia (Higgins, 1966), em designações de cursos de artes plásticas e visuais. Naturalmente que, mesmo quando inscreveram a intermedialidade no seu vocabulário e passaram a reconhecê-la como área autónoma de estudos, as instituições de ensino superior não abdicaram dos estudos comparatistas e interartes, que precederam a generalização da ideia intermedial e subsistem e subsistirão, em muitas delas, como áreas ou ramos estabilizados e assentes numa tradição próxima dos *Cultural Studies*.

Cross media e  
mixed media

Depressa, porém, a intermedialidade artística (a das artes plásticas e das artes visuais) passou a necessitar da proximidade de anteriores interdisciplinaridades e intertextualidades, dos cruzamentos e convergências das práticas daquele universo mais antigo e mais vasto – o das literaturas, das artes da cena e do ecrã (como vimos). Passámos a falar de “intermedialidade” texto-cinema, fotografia-cinema, teatro-cinema, música-cinema, performance-dança-teatro-música, etc., ou da associação cumulativa e convergente de diversas intermedialidades. Devido, sobretudo, à reescrita da história dos *media* à luz da intermedialidade, tornou-se hoje pertinente, por exemplo, falar de *artes intermediais* – aquelas que mais deliberadamente praticaram e praticam hibridações (ou hibridizações) e remediações na geração de novas obras.

A expansão semântica do conceito permitiu compreender de forma alargada a sua gênese empírica e pragmática, apoiada em materialidades, e analisar os seus campos de aplicação. A intermedialidade tornou-se, como diz o CRI, num novo campo epistemológico, repleto de novos objectos em análise. É possível, por isso, como também diz o CRI, elaborar uma história da(s) intermedialidade(s), apoiada em estudos de casos, que remonta a práticas comunicacionais mais ou menos complexas no sistema dos *media*, ganha relevo e significação nas artes plásticas e visuais – desde logo a partir dos “modernismos” e do “diálogo inter-vanguardas” de finais do séc. XIX e primeiros 30 anos do séc. XX (através dos “estudos comparatistas e interartes”) – e expande a sua influência nas diversas artes da escrita, da cena e do ecrã, mais tarde em íntima articulação com a importância crescente das TIC e da convergência digital. A releitura de exemplos modernistas e das vanguardas históricas pela história da intermedialidade tem sido inúmeramente experimentada. Veja-se, a título de exemplo, um comentário contemporâneo (Gruber, Klemens: s.d.), a propósito de *O Corno Magnífico* encenado por Meyerhold em 1922, da forma *ballet-ciné-sketch* e de *Within the Quota*, Paris, 1923:

“A escrita no palco leva [em *Within the Quota*, n.a.] a uma colisão de dois sistemas de representação – apesar da presença decorativa das letras tomar logo o primeiro plano. Mas enquanto nesta peça *ballet-ciné-sketch*, como foi nomeada, um cameraman filma – ou faz de conta que filma – constantemente a ação no palco, a ilusão do teatro é defraudada: fica bem óbvio que não se trata de uma câmara em funcionamento, mas de um simulacro, uma câmara de papel maché, montada como adereço e símbolo, como modelo da intermedialidade. Deste modo o espaço ilusório do teatro é descomposto tendencialmente a um espaço crítico (Hansen-Löve 1992: 41), que expõe a própria construção medial, mesmo que a câmara seja aqui um mero simulacro. O cameraman é uma figura carismática dos anos 1920”.

Estudos clássicos sobre as relações entre teatro e cinema no expressionismo alemão, por exemplo, transformam-se em estudos de “história intermedial”, produzindo uma nova literacia. Experimentações cénicas que

*O teatro é  
o espaço dilecto da  
intermedialidade*

trazem para a cena dispositivos tecnológicos como o vídeo, a fotografia, o cinema, a televisão, a edição e a mistura de sons, mas também a pintura e a escultura, a instalação, são entendíveis como práticas artísticas intermediais: o

surgimento, na cena teatral, de cenografias virtuais, projecções vídeo em tempo real ou pré-filmadas, imagens de computador, mesas de mistura onde se produzem bandas sonoras durante o espectáculo, são indicadores de intermedialidade, histórica e contemporânea, entre as artes da cena e do ecrã, como a encenação de motivos fotográficos exprimiu e exprime a intermedialidade entre artes da cena e imagem fixa. No cinema, a explícita opção pela teatralidade registada em parte das cinematografias de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro, José Álvaro Morais (Mendes, 2010) (1), António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros, são experiências de interartialidade, que a intermedialidade quer repensar.

A prudência tem levado a uma compreensão “aberta” da intermedialidade como *work in progress*, que não tente encerrá-la numa definição “ontológica” e se mantenha atenta ao conjunto de processos tecnológicos intermediais entendidos “em devir”. Ao mesmo tempo, pretende-se, com este gesto prudencial, não reduzir a intermedialidade às suas componentes ou à análise daquilo de que é feita – o que lhe roubaria o carácter de objecto de estudo autónomo e dinâmico (Mariniello, 2000):

“Se, por exemplo, definimos a intermedialidade em termos de encontro e de relação entre duas ou mais práticas significantes – música, literatura e pintura, suponhamos, no seio de um *media*, o cinema –, o ponto de partida é ainda o da pré-existência e da identidade das práticas separadas, e o ponto de chegada exprime, por seu turno, os resultados desse encontro: a identificação dos momentos híbridos, a análise dos mistos, etc. O fluxo é analisado, portanto imobilizado e decomposto. [Ora], a intermedialidade está mais do lado do movimento e do devir, lugar de um saber que não será o do ser. Ou então é o lugar de um pensamento do ser já não entendido como continuidade e unidade, mas como diferença e intervalo”.

Outros autores (Rajewsky, 2005: 43-64) propõem subcategorias que identifiquem os diferentes tipos de objectos estudados pela intermedialidade. Poderíamos, assim, falar de intermedialidade no sentido estreito relativo à “transposição medial” como nos casos de adaptações cinematográficas, novelizações, etc., onde está em causa a mudança de conteúdos originalmente associados a um *media* para outro *media*. Ou de intermedialidade no sentido de “combinatórias mediais” concebidas como tal desde a origem, como nos casos da ópera, do cinema, teatro e performance, ou de misturas entre eles, mas também dos manuscritos acompanhados por iluminuras ou

das instalações *multimedia*, *mixed media* ou *intermedia* tal como Higgins a entendeu em 1966 (referindo-se às artes que surgem entre media). Ou identificando “referências intermediais” de textos a filmes ou *vice-versa*, e mais especificamente em casos em que um texto canibaliza procedimentos técnicos característicos do cinema (zooms, dissoluções e montagem ou edição sequencial) mas também em exemplos de *ekphrasis* (Hansen, 2006; Munsterberg, 2009), referências cinema-pintura ou pintura-fotografia. Alguns objectos ou práticas intermediais podem acumular características presentes nestas subcategorias. E qualquer destas subcategorias pode ser analisada,

**Ekphrasis** ora na perspectiva diacrónica (que se refere à história e genealogia da intermedialidade nos diversos media) ora na perspectiva sincrónica (que se refere às práticas analisando as suas tipologias, funcionamento e grupo de pertença num momento dado ou na actualidade).

### Uma comunidade de conceitos

POR OUTRO LADO, o enfoque histórico, filológico e semântico da intermedialidade refere-a a outros termos e conceitos que com ela partilham territórios mais ou menos tradicionais, adquirindo valor no uso corrente da linguagem académica e profissional. O conceito é, de facto, genealógica-mente indissociável dos de interdisciplinaridade/multidisciplinaridade, intertextualidade, transmedialidade, remediação (ou remediatização), tradução/transdução, adaptação/recriação/transcrição, a partir dos autores que os desenvolveram e tematizaram. E esses autores podem ser, por exemplo, para interdisciplinaridade, multidisciplinaridade, transdisciplinaridade (se as entendermos na sua acepção de instrumentos básicos e eminentemente pedagógicos), Gusdorf G., Tschoumy J.A., Roosen A., lidos em *Interdisciplinarité, Colloque international*, Université de Liège, 1984. Ou Bailly J.M. e Schils J., em “Trois niveaux d’interdisciplinarité”..., in *Des chemins pour apprendre*, FNEC, Bruxelas, Janeiro de 1988. Para o conceito de intertextualidade, a autora de referência continua a ser a Julia Kristeva de 1967, com *La révolution du langage poétique*. Para os conceitos de tradução/transdução/adaptação/transcrição, os autores de referência são Gilles Deleuze, Samuel Beckett, outros. Para o conceito de Intermedialidade, os autores de referência são Jurgen Müller, Ginette Verstraete, Irina Rajewsky, Ágnes Pethó, André Gaudreault, a revista *Intermedialités* do CRI, outros. É precisamente a partir de Jurgen Müller (2000: 106,107) que aqui adopto a ideia de

intermedialidade como eixo pertinente de observação das relações imbricadas entre artes e *media* na época actual:

“Nos últimos anos, a comunidade de investigadores reconheceu a importância do eixo de pertinência da intermedialidade. Na Alemanha, sobretudo com os trabalhos de Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff, Joachim Paech, Yvonne Spielmann – e também com os meus (por exemplo, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Munster: Nodus, 1996) e *Texte et médialité*. Mannheim: Mana VII, 1987) – que, inspirando-se em Higgins, Aumont (1989), Bellour, Jost, etc., propuseram enquadramentos teóricos da investigação intermedial. Apesar das diferentes tonalidades teóricas dessas propostas – o papel específico da diferença entre *media* e forma (Paech), a função da heterotopia (Foucault) retomada por Barthes e Roloff, o interstício (Deleuze), os lugares de passagem (Benjamin), a determinação do «entre» (Bellour) –, é possível resumilas numa fórmula: ‘A comunicação cultural tem hoje lugar como um complexo jogo *inter media*’ – como propus no meu livro *Intermedialität* “.

Se a intermedialidade fosse apenas um novo nome para velhas coisas (ideia rejeitada por todos os autores citados, de Cluver a Mariniello e a Rajewsky e de Azcárate a Müller), ela limitar-se-ia a analisar, como em parte dos estudos interartes de propensão predominantemente histórica, casos como as obras-primas de Tennessee Williams filmadas por Elia Kazan, as de Shakespeare filmadas por Orson Welles e muitos outros, as “transcrições” do próprio Beckett para televisão por encomenda da BBC, a influência da pintura de Edward Hopper no cinema contemporâneo (ou em certos *tableaux vivants*), a começar por J.-L. Godard e Greenaway. Por exemplo, porque a mesma pintura de Hopper determinou tanto enquadramento, tanta escolha de ambientes cromáticos e tanta imagem de cineastas contemporâneos, e até de jogos de computador, enquanto a de Julian Freud ou, talvez por maioria de razão, a de Francis Bacon, viram “barradas” essa remediação, por efeito de interditos e de tabus por examinar, embora as obras de Freud e Bacon tenham visto garantido o acesso, enquanto pintura não re-mediável, à Internet museológica e mais ou menos erudita.

Estes estudos de casos, pertencentes, conforme os seus autores, ao domínio dos “estudos interartes”, ou ao da “intermedialidade”, não estão, em boa parte, feitos, mas tarde ou cedo será interessante fazê-los, para compreendermos melhor o que nos condiciona na geração de sentidos e novas recepções destes sentidos, em

*Remediações  
possíveis e  
impossíveis*

determinadas circunstâncias socio-culturais onde o “gosto” se modifica, alterando o paradigma da recepção. E também para compreendermos de que depende, em determinadas circunstâncias concretas e para uma determinada comunidade, a admissão de certos tipos de obras ao domínio reservado do “patrimônio universal”. Será que as representações da solidão do indivíduo humano, por Hopper, não põem em causa nenhum dos tabus maiores dessa solidão, limitando-se a contemplá-la com base num olhar exterior, contemplativo e protegido, gerador de *acédia* e de melancolia?

Será que os nus de Julian Freud, pelo contrário, expõem, na melhor tradição da pintura, o que não é “remediável” pelo cinema nem pelo teatro sem abrir a porta à pornografia e ao voyeurismo? Será que as desformidades expressionistas de Bacon impedem, *tout court*, outra “remediação”, para além da canónica “reprodutibilidade técnica”? Eis três hipóteses de trabalho que não podem ser lidas, antes de desenvolvidas, senão como “petições de princípio” meramente intuitivas, detendo a potencialidade de inspirar estudos esclarecedores, mas, de momento, confinadas ao estatuto da antiga *doxa* (opinião) analisada na *República* por Platão. Hipóteses virtualmente interessantes, porque põem em jogo o que sabemos sobre a estratificação das formas de recepção social das artes, sobre a subsistência de um sistema de interditos menos alimentado, hoje, pela “superestrutura ideológica do Estado” do que pela desregulação e auto-regulação do sistema dos *media*, e porque convidam a uma reflexão interdisciplinar para a qual concorram os estudos interartes, os estudos em intermedialidade e os estudos em cultura.

### **Intermedial, intermediático**

HÁ EM Jürgen E. Müller (2006) um subtil deslizamento do intermedial para o intermediático, que o mesmo autor corrige mais tarde (Müller, 2010), mas onde ecoa o enraizamento da ideia de intermedialidade nos *media studies* da segunda metade do séc. XX. Duvidando da possibilidade de construir um mega-sistema compreensivo capaz de dar conta da totalidade dos processos em causa na intermedialidade, Müller propõe “um trabalho histórico, descritivo e indutivo, que nos conduzirá progressivamente a uma arqueologia e a uma geografia dos processos intermediáticos *in progress*”, sem nunca perder de vista que “a intermedialidade se desenvolve em contextos sociais e históricos específicos”, interessando “não apenas práticas mediáticas e

artísticas e suas influências nos processos de produção de sentido num público histórico, mas também práticas sociais e institucionais”. Müller espera que a intermedialidade assuma, apesar da sua vocação releitora e reescrevente, uma postura menos invasora, menos intrusiva e menos imperialista do que as adquiridas, nos anos 70 do séc. XX, pela semiótica e pela teoria do texto.

Por outro lado, uma arqueologia da intermedialidade nascida há vinte anos deve, em nosso entender, identificar a sua ligação aos estudos em cultura e à sociologia do conhecimento: ela surgiu simultaneamente como um conjunto de exercícios de *ekphrasis* e evidenciando uma nova consciência dos processos culturais, comunicacionais e artísticos que são parte da construção cultural e social da realidade nos sentidos explorados por Peter L. Berger e Thomas Luckmann (1966), pela instituição imaginária da sociedade de Cornelius Castoriadis (1975) e pelo construtivismo estruturalista de Pierre Bourdieu (1987) (2) – pelo que estas referências, mesmo que remotas, fazem parte da sua genealogia.

Müller recorda, a este respeito, que, quando a intermedialidade surgiu como “novo enfoque” da interação entre os *media*, tinha como programa analisar: “a) os processos intermediáticos em certas produções mediáticas; b) as interações entre diferentes dispositivos; c) a reescrita intermediática da história dos *media*”, privilegiando os efeitos socio-históricos destes processos. E é significativo que, contra as “ilusões perdidas” durante o processo de reprodução sistemática do objecto teórico da intermedialidade, o autor abandone o desejo de uma teoria-das-teorias, ou de um sistema-dos-sistemas, em favor de um enfoque mais centrado no repensar da história dos *media*, na ideia de *resto* (*trace*) ou de *vestígio* deixado num *media* por outro ou outros, durante os processos intermediais e de remediação. O que está em causa, para ele, é a materialidade das componentes heterogêneas repertoriadas nos procedimentos intermediáticos e identificáveis como vestígios deixados pelas trocas entre os materiais: a intermedialidade ocupar-se-ia, deste modo, de uma inter-materialidade radical e própria dos *media* quando definidos como em Gaudreault e Marion (um novo *media* é um “novo dispositivo, novo suporte tecnológico e/ou nova hibridação semiótica e/ou nova modalidade de recepção pública e de discursividade social”).

*Interação  
entre  
os media*

No mesmo movimento, o Müller de 2006 pretende evitar a confusão entre os domínios da intermedialidade e os da *interartialidade* (noção emergente dos estudos interartes), porque, apesar do forte recobrimento parcial

dos dois termos, “a intermedialidade opera num domínio que inclui os factores sociais, tecnológicos e mediáticos, enquanto a interartialidade se limita à reconstrução das interacções entre as artes e os procedimentos artísticos, inscrevendo-se numa tradição sobretudo *poetológica*”. Difícil separação: quando Müller esboça uma genealogia da intermedialidade, todos os seus exemplos são artísticos ou relativos às artes: a ligação entre poesia e música em Aristóteles, ou entre música, poesia, pintura e filosofia em Giordano Bruno; o *intermedium* no *Quattrocento* italiano, no Renascimento e em Coleridge; a ideia romântica de que as artes estão entre os media; a experiência do *poetic drama* e da *Gesamtkunstwerk* romântica e wagneriana; já no séc. XX, a articulação, por Münsterberg, Balazs, Eisenstein, Bazin (com o seu argumento ontológico a favor de um *cinema impuro*), entre investigação teórica e práticas estéticas. Para Müller, é na intertextualidade dos anos 60 e 70, com Kristeva e Barthes, e na transtextualidade de Genette, que todo este percurso desemboca, mas recentrando a atenção de uma vasta área de estudos no *media* literatura.

A descolagem da ideia de intermedialidade relativamente à intertextualidade representa precisamente o atingimento de práticas mediáticas para além do texto e da literatura – práticas que entretanto passaram a ser descritas como hibridações (ou hibridizações): colagens, fusões, misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogêneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos. A ideia de híbrido em McLuhan torna-se central para a teoria dos *media* contemporâneos, mas expande-se rapidamente para designar as relações homem-máquina, biológico-mecânico, real-virtual, dicotómico-rizomático e, passando a significar de mais, perde a sua especificidade, tornando-se excessivamente abrangente. É por estas razões que Müller prefere definir o território da intermedialidade como “uma arqueologia intermediática dos *media* nas redes das séries culturais e tecnológicas” (como ele faz na sua arqueologia da televisão, analisando as remediações, por esta última, da rádio, do cinema, do teatro, etc.), e que dê igualmente conta da emergência de novos fenómenos de recepção e da geração / sedimentação de novos públicos e sua mutação (por exemplo a substituição do *espectador* de teatro ou de cinema pelo *user* ou o *surfer* da internet e da interactividade).

## Um texto de Gaudreault e Marion

É ESTA DIMENSÃO antes de mais arqueológica e historial que devolve importância ao artigo de André Gaudreault e Philippe Marion (1999) «Un média naît toujours deux fois», onde, a propósito do cinema, se explica o seu lento e fluido nascimento numa fase inicial algo caótica, a sua institucionalização e finalmente a sua hibridização. No seu artigo, os autores tomam o cinema como exemplo do percurso que um *media* atravessa do seu nascimento à sua institucionalização socio-económica, recordando que o cinema não se impôs de imediato como *media* autónomo, antes representando, inicialmente, um novo meio para comunicar e difundir conteúdos e formas de *media* anteriores. E admitem, como hipótese de trabalho, que outros *media* modernos e contemporâneos (eles referem a fotografia, a banda desenhada, a rádio, a televisão, a internet) tenham percorrido igualmente essa forma de duplo nascimento – o que autorizaria uma teoria do “duplo nascimento dos *media*”. A sua hipótese teórica é, assim, a de que são requeridas duas etapas cruciais para que um novo *media* (entendido como “novo dispositivo, novo suporte tecnológico e/ou nova hibridização semiótica e/ou nova modalidade de recepção pública e de discursividade social”) estabeleça o seu lugar, identidade e reconhecimento. O que segue, em recolhido, é a adaptação quase literal da ficha descritiva do texto de Gaudreault e Marion, disponibilizada pelo *Centre de Recherche sur l'intermédialité*. O artigo foi inicialmente por eles apresentado numa conferência em Montréal a 3 de Março de 1999. Nos termos desta ficha, provavelmente redigida pelos dois autores, os “dois nascimentos” descritos pelos autores são os seguintes:

- 1 – Um nascimento “integrativo”, “mimético”, ou falso nascimento, sendo o novo *media* prisioneiro do feixe de determinações ou dos géneros anteriores e já legitimados. Nesta fase, a sua prática faz-se segundo os usos socio-culturais (nessa época e numa certa colectividade) de outros géneros e *media* reconhecidos (séries culturais, tipo de espectáculos em voga, etc.). *As duas etapas*  
A necessidade de o tornar autónomo e de usufruir de uma especificidade mediática ainda não se faz sentir ou não parece pertinente, de tal modo que as novas possibilidades do *media* se exprimem em complemento, como dependentes ou em continuidade de práticas mediáticas mais antigas, reconhecidas e que ele parece prolongar.
- 2 – Um nascimento “diferencial” ou autonomização identitária: por via de deslizamentos ou de modificações de práticas, por via de mutações socio-económicas,

etc., o *media* revela parte das suas especificidades expressivas (comunicacionais, estéticas, genéricas), existindo inter-relação entre essa abertura à autonomia e a evolução do *media* e do seu potencial próprio – que por sua vez coincidem com o reconhecimento institucional e o crescimento dos meios económicos de produção.

Com o seu artigo, Gaudreault e Marion pretenderam evidenciar o interesse do enfoque histórico e genealógico sobre o nascimento de um *media* para a análise de como os *media* e os géneros se entrecruzam, se interfecundam e interagem, quer na diacronia quer na sincronia, paradigmaticamente e sintagmaticamente; demonstrar como os discursos sociais e os usos culturais (a cultura mediática) constroem a identidade e o perfil genético de um *media*; confirmar que só a integração inicial numa continuidade, entendível como dissolução e absorção, gera a diferenciação e a afirmação identitária de um *media*, que surge então dotado de uma singularidade e de um *génio mediático* próprio – o seu verdadeiro nascimento. Tendo substituído mimeticamente os géneros e os *media* ambientes, e afirmado a sua singularidade, o novo *media* tornar-se-á alvo de reivindicações identitárias e aparecerá como território virgem, propício a novas criações e a novas experiências comunicacionais.

Mas vale a pena dar um passo atrás e voltar ao Müller de 2000 (loc. cit.) para entendermos que tipo de tipologia era então proposta para descrever, pelo menos para efeitos de inventário, os diferentes enfoques sobre a intermedialidade. Com efeito, no seu texto, Müller cita um então jovem autor (Schröter, 2000) que lhe propôs as seguintes distinções:

“Jens Schröter distingue os quatro tipos seguintes: 1. A intermedialidade sintética, ou seja, a fusão de vários *media* num *intermedia*, com as suas conotações polémicas e revolucionárias (a obra de Dick Higgins, por exemplo); 2. A intermedialidade formal ou transmedial, investigação neo-formalista de procedimentos formais (as publicações de Joachim Paech e de Yvonne Spielmann); 3. A intermedialidade transformacional, análise da re-representação de diferentes *media* num novo *media* (as publicações de Maureen Turim); 4. A intermedialidade ontológica, processo sempre presente nos *media*”.

Mais adiante, no mesmo texto, Müller explicava que o seu próprio trabalho ali (a genealogia da intermedialidade analisada num *media* como a televisão) pertence aos tipos 3 e 4 propostos por Schröter. Mas o que parecia saltar à vista, nas propostas e declarações do CRI, de Mariniello, de Müller

e de Schröter, como, de outro modo, nas de Cluver, é que, *circa* 2000, a intermedialidade, enquanto área epistemológica que se autonomizava e se separava das que a precediam, se encontrava ainda em fase de descrição sistemática dos seus objectos, metodologias e aplicações, repertoriando-os e redescrivendo-os em sucessivos inventários analíticos, como sucedeu com qualquer nova disciplina de conhecimento na travessia dos paradigmas de Thomas Kuhn. Este trabalho de redefinição de âmbitos e de territórios não suprimia anteriores definições da intermedialidade oriundas mais estritamente dos estudos em comunicação ou em mediologia (e que ainda subsistem), antes as subsumia – como no caso da que a seguir transcrevo:

“Na investigação em comunicação podem identificar-se três concepções de intermedialidade, relacionadas com diferentes definições do que é um *medium*. A primeira, mais concreta, diz que a intermedialidade é a combinação e adaptação de materiais separados que veiculam representações e reproduções por vezes chamadas *multimedia*, como nos shows de slides acompanhados por som ou nos canais audio e vídeo da televisão. A segunda diz que o termo denota um acto comunicacional baseado em diversas modalidades sensoriais simultâneas, como no cinema sonoro, que oferece em simultâneo sons e imagens em movimento. A terceira diz que intermedialidade refere as inter-relações entre *medias* enquanto instituições sociais, descritas em termos económicos ou tecnológicos como conglomerados ou convergências” (Klaus Bruhn Jensen citado in *International Encyclopedia of Communication*, ed. Wolfgang Donsbach, Oxford: Blackwell Publishing, 2008).

### Objectos multi-suportes

O mesmo se passa com termos que pertencem ao universo semântico da intermedialidade ou dele estão próximos, como *transmedialidade*: vejamos como as suas definições correntes se referem à estratégia de concepção de produtos multi-suportes, alargando assim a área de aplicações da intermedialidade a um novo perímetro mais próximo da abrangência de relações entre diferentes *media*:

“*Transmedialidade* refere-se a uma mudança (transformação) de um *media* para outro, quer de conteúdos quer de formas. Na era dos novos *media*, testemunhamos um mundo cada vez mais intermedial, onde as fontes de cultura são

modificadas, digitalizadas e remediadas. A mesma história é contada de várias formas. Por exemplo *The Matrix* é um filme, um IMAX film, um DVD, uma animação, um jogo e está na Internet. Juntos, criam a experiência no seu conjunto. Como disse Jenkins: ‘o todo é valorizado pelos novos textos em novas plataformas’ (Jenkins 2006:95).

Ora, a concepção de conteúdos e formas para diferentes suportes não é nova: as indústrias culturais, tal como as descreveram e criticaram, em seu tempo, Adorno e Horkheimer, praticaram-na durante décadas. Pense-se no cinema e na edição separada de bandas sonoras de filmes: *West Side Story* (1962) de Robert Wise e Jerome Robbins, trazia consigo a música de Leonard Bernstein, que viveu e vive a sua vida própria, editada em vinyl e em cd; *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha trazia consigo a música de Carlos Paredes, que, editada em separado, também sobreviveu ao filme. Muitos outros filmes foram cinematizações de obras literárias ou deram origem a livros. Nas primeiras décadas do cinema, a cinematização de obras literárias correspondeu, muitas vezes, ao desejo da produção (pense-se no *Studio System* americano) de dar vida fílmica a obras que tinham obtido êxito como livros. Na tradição teatral, predominou longamente a re-encenação (recriação) de peças publicadas em livro. Nos casos de livros tornados filmes e cuja banda sonora foi editada à parte, estamos já diante de três suportes distintos. Nesses mesmos casos, se o livro de base foi uma peça de teatro levada ao palco, estamos diante de quatro suportes.

Seria possível multiplicar os exemplos de projectos que se tornaram multi-suportes em todos os domínios das artes da cena e do ecrã. A seu modo, quer por via de exemplos como estes, quer por via das intertextualidades, citações e contaminações entre obras, as artes da cena e do ecrã são há muito intermediais e multi-suportes. Percorrendo um caminho inverso, teatro e cinema produziram obras de convergência, onde coabitavam (com o teatro ou o cinema) música, performance, dança. O cinema *main stream*, por seu turno, procurou em *comics* e em bandas desenhadas históricas personagens, sagas e narrativas que posteriormente relançou.

O que é novo, desde o início dos anos 90 do séc. XX, em pleno surto e socialização dos computadores e das TIC, acompanhado pelo crescimento e evolução da *www* e por uma nova diversidade pluri-funcional dos ecrãs, é a concepção de projectos multi-suportes desde a sua “ideia” inicial à sua disseminação em diversos *media*. Exemplos como o de *Twin Peaks* de David Lynch (1992) mostram o surgimento de ideias que visaram desde a

sua concepção tornar-se livro, filme, série televisiva e música editada em separado. Greg Roach concebeu para a produtora Fox o jogo *X-Files, the Game*, a partir da série televisiva homónima. A White Wolf Game Studio (criada em 1991) desenvolveu o projecto *World of Darkness*, que deu origem a uma saga de 13 novelas editadas em livro, a sucessivas gerações de jogos de computador (do tipo *role-playing games*, RPG) com os respectivos manuais, e um jogo de cartas. A expansão de novos dispositivos comunicacionais associados à blogosfera veio alargar o campo mediático que pode interessar tais projectos. A análise das estratégias multi-suportes a que o mercado nos habituou pode, assim, ser um campo adicional de estudos de história intermedial – incluindo, naturalmente, exemplos contemporâneos.

Mais recentemente, diversos autores usam o termo *transmedia* para designar estes objectos multi-suportes, desde que um dos suportes utilizados, pelo menos, ofereça uma experiência interactiva ao utilizador-espectador, e que nenhum deles corrompa a natureza dos conteúdos neles divulgados.

*Objectos  
transmediais*

## Remediação e seu universo

O CONCEITO DE intermedialidade é, ainda, indissociável da já citada remediação (Bolter e Grusin, 1998): ao apropriar-se de conteúdos e formas de *media* anteriores, ou de outros *media*, cada dispositivo retrabalha, reedita, recria ou readapta esses conteúdos e formas, ajustando-as às suas capacidades próprias: o cinema “remediou” a fotografia, a música e o teatro, como a fotografia tinha “remediado” a pintura obrigando-a a afastar-se da mimesis mais ou menos naturalista; o teatro pode “remediar” o vídeo, a música, a performance, as “belas-artes” e o cinema. As artes cénicas, o cinema e a televisão “remediarão” conteúdos e formas da banda desenhada, das literaturas “maiores” e “menores”, do mesmo modo que artes e culturas eruditas “remediarão” artes e culturas populares, e *vice-versa*, e que jogos de computadores “remediarão” sagas míticas ou arquetipais e epopeias. A autonomia de cada *media* vive, em grande parte, da separação da sua heteronomia, como explicaram Gaudreault e Marion. Veja-se o que diz a contracapa de uma das edições de *Remediation* sobre o que é designado pelo conceito:

“A crítica dos *media* continua cativa do mito modernista do novo: ela assume que as tecnologias digitais como a *www*, a realidade virtual e os *computer graphics* se devem divorciar dos *media* seus antecessores, usufruindo de um novo conjunto de princípios estéticos e culturais. Bolter e Grusin desafiam esta concepção, propondo uma teoria da mediação para a era digital: eles argumentam que os novos *media* visuais alcançam relevância cultural precisamente por homenagearem, rivalizando com eles e redesenhando-os, *media* como a pintura perspectivista, a fotografia, o cinema e a televisão. Chamam a este processo ‘remediação’ e anotam que também os antigos *media* redesenharam os seus antecessores: a fotografia remediou a pintura, o cinema remediou as artes cénicas e a fotografia, como a televisão remediou o cinema, o *vaudeville* e a rádio”.

A história das influências recíprocas, contaminações, adaptações e remediações entre artes ou entre modos de produção de obras de cultura é tão antiga quanto as próprias artes e as culturas, exprimindo o vasto e multimodo movimento de apropriação, por autores, artistas, técnicas e dispositivos, da experiência adquirida por outros autores, artistas, técnicas e dispositivos. Este fenómeno também pode descrever-se como uma contínua actividade de canibalização entre autores, artistas, técnicas e dispositivos. Nos anos 60 e 70 do séc. XX, cineastas como J.-L. Godard ou dramaturgos como Heiner Müller, por exemplo, militaram contra os direitos de autor ou contra a propriedade intelectual, defendendo que a canibalização de formas e conteúdos é o próprio motor das artes e da cultura. Mas intermedialidade não é sinónimo de canibalização (embora a subsuma), porque se refere mais genericamente ao contacto e ao uso comum de formas, conteúdos e dispositivos, ultrapassando as antigas fronteiras entre artes, técnicas, géneros e formas canónicas – num movimento proporcionado pela evolução tecnológica. Foi, aliás, a generalização das TIC e a sua entrada maciça no universo comunicacional, cultural e artístico, que levou à substituição do conceito de “indústrias culturais”, estudado por Adorno e Horkheimer em 1947, pelo de “indústrias criativas”, teorizado no Reino Unido pelo governo de Anthony Blair no final da última década do séc. XX e nos primeiros anos do séc. XXI.

Se a década de 70 do séc. XX foi dominada pelo prefixo “meta” (meta-texto, meta-ficção, meta-cinema); se os anos 80 foram dominados pelo prefixo “pós” (pós-modernidade, pós-fordismo, pós-industrialização); se os anos 90 foram dominados pelo prefixo “hiper” (hipertexto, hiperficção, hipermercado), hoje vivemos anos dominados pelo prefixo “inter” (que

herda das interdisciplinaridades, intertextualidades, estudos interartes), abrindo caminho ao domínio intermedial.

Também é possível seguir a determinação semântica do termo intermedialidade através da bibliografia especializada a que a área de estudos tem dado origem, e a que vale a pena aludir de forma sintética (para além da referência atrás feita à “ressurgência” do termo pela mão de Müller): por exemplo J. Sage Elwell (2006), tentando localizar os primeiros usos do termo *intermedia*, atribui-o a Dick Higgins nos anos 60, mas outros atribuem-no a Coleridge, por um uso inicial e não retomado do termo *intermedium*, num escrito de 1812. No entanto, como já foi descrito (Friedman, 1998),

“...Coleridge referia-se a um ponto específico entre dois tipos de sentido no uso de um *medium* artístico. *Intermedium* era para ele um singular, quase um adjetivo. Pelo contrário, a palavra *intermedia* de Higgins refere a tendência, nas artes, para se ser ao mesmo tempo um tipo ou forma de arte e uma maneira de ver ou conceber as artes”.

Para Higgins, a designação *intermedia* referia-se a obras com as de John Cage, Nam June Paik e do movimento Fluxus, bem como às ‘works of art that fall between media’. Em 1999, o Centre de Recherches en Intermédialités (CRI), co-fundado na Université de Montréal por Gaudreault, Müller, outros, organizou a sua primeira conferência, ‘La nouvelle sphère intermédiatique’, e em 2000 publicou as respectivas comunicações na revista *Cinémas* (disponível *on line*). Outras conferências europeias sobre Intermedialidade tiveram depois lugar em Konstanz (2006), Växjö (2007) e Amsterdam (a ESF Exploratory Workshop: Intermedialities, em 12-14 de Junho de 2009, acima referida). Desde meados da década de 90, emergiu uma vaga de textos e publicações que abordam directa ou indirectamente a intermedialidade; entre elas: *Icons-Text-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Wagner, 1996); *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Müller, 1996); *Intermediality as Inter-esse. Philosophy, Arts, Politics* (Oosterling/Plonovska-Ziarek 2004); *Intermedia: Enacting the Liminal* (2005); *Intermedialität: Das System Peter Greenaway* (Spielmann 1998); *Intermediality* (Semali/Pailliotet 1998); *Framing Borders in Literature and Other Media* (Wolf 2006).

*A definição  
de Higgins*

No conjunto, destaca-se, pela qualidade, a *Intermédiatités*, editada pelo CRI, ou a *Convergence* (sobretudo os seus números especiais sobre

*Intermedia*, de 2002, e sobre *Hybrid Identities in Digital Media*, 2005, editados por Spielmann). Em 2010, o livro *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt e Andy Lavender, alargou a reflexão à performance, às artes da cena e às práticas pedagógicas que as acompanham. No mesmo ano, Ágnes Petho publicava, nas *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n.º 2 (da Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania), as comunicações apresentadas na *workshop* da ESF de Junho de 2009 em Amsterdam, que se tornaram no mais recente conjunto de textos de referência sobre cinema e intermedialidade (à data de redacção do presente texto).

## O estado da arte

TRABALHAR NA ÁREA das intermedialidades significa sobretudo investigar: ora no universo teórico que as *humanidades* se habituaram a designar por reflexão fundamental, ora, sobretudo, em aplicações e estudos de casos. A este respeito vale a pena recordar, respigando-a de textos de um projecto de investigação recente, o *Main Trends in Contemporary Portuguese Cinema*, (Mendes et. al., 2010) a seguinte citação, que mantém a sua pertinência no presente contexto: “a investigação nas áreas das artes e da cultura produz tradicionalmente mais dissertações resultantes de reflexão teórica do que trabalhos aplicados, articulados com a prática. Aqui, tivemos em mente a recomendação genérica sobre a investigação-baseada-na-prática, contida no relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal*” (Hasan et al., 2009):

### O Relatório Hasan

“Um problema do desenvolvimento de investigação em artes e cultura foi a tendência para se lhe adaptarem modelos e práticas vindas das ciências físicas e da natureza (onde investigação é sinónimo de produção de novos conhecimentos), o que levou amiúde à produção de textos quase-científicos que não fazem avançar a investigação baseada na prática no domínio específico das artes e da cultura. A investigação em artes e em cultura pode perseguir objectivos que incluem: A produção de novos conhecimentos. O teste de conhecimentos existentes para determinar as suas limitações. A reconstrução de saberes e conhecimentos perdidos. A compreensão, pelo público, da investigação em artes e em cultura”.

E acrescentavam ainda, referindo-se a uma dimensão que aqui também nos interessa:

“Uma questão própria das artes e da cultura tem sido o envolvimento de criativos (artistas, *designers*, *performers*) na investigação (...). Muitas vezes estes criativos confundirão as suas práticas independentes com investigação académica – como se fossem uma e a mesma coisa. Ora, não são: alguma prática será investigação, e outra não o será. A investigação conduzida em instituições de ensino superior obriga a um compromisso profissional que pode recobrir, mas se distingue, das práticas criativas independentes. O investigador terá de aceitar o seu papel de intelectual público (...), com o dever de devolver ao bem-estar social, cultural e económico os saberes adquiridos na investigação”.

Estas considerações interessam-nos, aqui, pelo contributo que oferecem à definição do que seja a “investigação em artes” – incluindo as artes intermediais – e pela repartição de mundos e metodologias representada por investigadores *scholars*, por um lado, e *especialistas*, por outro – sendo certo que qualquer investigação nestas áreas conta, inevitavelmente, com uns e outros.

Significativamente, a partir da década de 90, surgiram variados programas de formação de mestrado e doutoramento na área das intermedialidades, em instituições norte-americanas e europeias, geralmente articuladas com centros de investigação. Este surto de novas formações contribuiu para tornar as instituições menos mono-disciplinares e menos mono-mediais, dotando-as de capacidade para fornecer ensino a partir de “*crossmedia resources*” nos domínios das artes e dos media. O estudo da intermedialidade nas artes articula-se, nos termos da Bauhaus University (Weimar), “com os estudos em Cultura na era da medialização e da globalização”, e surge como área de formação estratégica nas sociedades do conhecimento e da inovação. Instituições europeias como a Linnaeus University, a Bristol University, a Université Lumière (Lyon 2) ou a University of Essex partiram das suas anteriores ofertas separadas de formação em cinema, teatro, literatura, escrita criativa, etc, para (sem delas abdicarem), proporem novas ofertas de formação interdisciplinares, transversais e associativas. E a proximidade desta nova área de estudos com as de Estudos em Cultura (*Cultural Studies*) e Estudos em Comunicação (*Media Studies*) veio acrescentar, a esta área, sinergias produzidas por diferentes campos e por nova dinâmica docente.

## As novas *Gesamtkunstwerken*

MUITAS CRIAÇÕES experimentais concebidas, hoje, para espaços cénicos, são híbridos ou mistos de performance, dança, teatro, ópera, pesquisas de novas expressões cinemáticas com projecções de vídeo, hologramas ou outras imagens, novas interações com o som e a música. E são, muitas vezes, obrigadas a adaptar-se maleavelmente a encenações variáveis, dependentes da natureza dos espaços cénicos a que se destinam e por ela condicionadas. O mesmo espectáculo, apresentado em dois espaços cénicos muito diferentes um do outro, pode não ser “o mesmo espectáculo”. Tais obras não são forçosamente pós-*Gesamtkunstwerken* românticas nem aspiram a tornar-se wagnerianas “obras de arte totais”, mas exploram deliberadamente expressões transdisciplinares das artes performativas e das imagens em movimento, pouco preocupadas com o que será a sua classificação entre os géneros e padrões dos espectáculos. Os seus conceptualizadores e criadores materiais tanto vêm do universo multi-oficial das artes da cena como das artes visuais e das periferias das antigas “belas” artes, e procuram articular na mesma obra diferentes dispositivos e tecnologias que permitam dar a ver novos horizontes e paisagens. A *mistura* de meios tornou-se, trilhando estes caminhos transfronteiras, numa tendência pesada entre as artes da cena contemporânea. Escreveu Jacques Rancière (2007) a fechar o seu «O espectador emancipado»:

“...Temos [hoje] teatro sem palavras e dança falada; temos instalações e *performances* como obras plásticas; projecções de vídeo transformadas em ciclos de frescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou como pintura histórica; temos escultura metamorfoseada em *show multimedia*, e muitas outras combinações. (...) Relativamente a tudo isto pode sempre dizer-se: *palavras*, uma vez mais e apenas *palavras* (...). Já ouvimos tantos oradores que procuram fazer passar as suas palavras por mais do que palavras, por fórmulas de entrada numa vida nova; vimos tantas representações teatrais que pretendem ser, já não espectáculos, mas cerimónias comunitárias; e mesmo hoje, apesar de todo o cepticismo ‘pós-moderno’ em relação ao desejo de mudar a vida, vemos tantas instalações e espectáculos transformados em mistérios religiosos, que não é necessariamente escandaloso ouvir dizer que palavras são simplesmente palavras”.

Esta nova tradição das misturas sincréticas invadiu o universo das artes, apoiada, ou não, em discurso (a alternativa depende da logofilia ou da

logofobia dos artistas) e expandiu as experiências interartes e as da intermedialidade. Neste território das artes que, angustiadamente como sempre, se levam a sério como tal, temos atrás de nós mais de dois séculos de actualizações da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) romântica e wagneriana. Por seu turno, nos últimos vinte anos, os universos *cross media* e a convergência digital acentuaram essa tendência para a mistura e a fusão.

A arqueologia das intermedialidades abarca decerto, quando observada no estrito domínio das relações interartes, o programa wagneriano de 1849: o fantasma (no sentido de *desejo nunca inteiramente concretizável*) da *Gesamtkunstwerk* assombra ciclicamente a produção artística desde que Wagner publicou em Leipzig o seu *A Obra de Arte do Futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)*. O conceito estava fortemente ancorado no idealismo romântico alemão (G. Lessing, L. Tieck, Novalis), e Wagner propô-lo como uma síntese de desejos anteriores. Mas permaneceu como uma das mitologias epocais e sobreviveu a si mesmo numa espécie de *nachleben*, ressurgindo até hoje na reflexão sobre as artes. Antecipando uma definição do que deveria ser essa “obra de arte total” a partir da aliança fusional da dança, da música e da poesia, escrevia então Wagner:

“A grande obra de arte total que deverá juntar em si cada ramo das artes para os usar como meios, e de algum modo desfazê-los com vista ao objectivo comum a todos, o não-condicionado e absoluto retrato da perfeita natureza humana, – esta obra de arte total não poderá depender do propósito arbitrário de alguma unidade humana; só pode ser concebida como o produto instintivo e associativo da Humanidade do Futuro (...)” (p. 88). “A Ópera, aparente ponto de encontro das três artes relacionadas, tornou-se no lugar onde se cruzam os esforços performativos dessas três irmãs” (p. 152). “Apenas, no entanto, a partir do mesmo impulso comum destas três artes irmãs poderá a sua redenção (...) tornar-se uma possibilidade” (p. 155). (3).

Para além da dança, da música e da poesia, Wagner queria também integrar na mesma *Gesamtkunstwerk* a arquitectura e as artes plásticas, a começar pela escultura e a pintura. Nos seus termos, cada uma destas artes deveria abandonar o seu “egoísmo” e adoptar em vez dele um “comunismo” que as livrasse dos respectivos confinamentos herdados. E o espaço de fusão que se anunciava era então o do espaço cénico teatral e operático, concebido e construído pelo arquitecto e pelos artistas plásticos, e onde dança, música e poesia poriam em cena o seu *drama* conjunto:

“Este propósito do drama é, de resto, o único verdadeiro propósito artístico que poderá ser plenamente realizado; (...) Mas os ramos separados das artes nunca o atingirão cada um por si, só o farão juntando-se” (p. 194). *A associação artística livre* é assim a fundação e primeira condição da obra artística em si mesma” (p. 201) (4).

Por outras palavras, mas mantendo-nos estritamente no âmbito da proposta de Wagner, esse novo tipo de obra de arte deveria incorporar os esforços da dança, música, poesia, arquitectura e artes plásticas num mesmo artefacto artístico espacio-temporal. Artes do tempo e artes do espaço juntar-se-iam, nele, para atingir uma expressão comum. Mas o fenómeno (as metamorfoses do fantasma da *Gesamtkunstwerk*) pede para ser observado em paralaxe: se ópera e teatro, com os seus *dramas*, pareciam em 1849 o espaço de enlace de “todas as artes”, a arquitectura também veio depois a reclamar para si esse topos, por exemplo com Walter Gropius (1919; *Program of the Staatlich Bauhaus*), a propósito do Teatro Bauhaus: “O objectivo final de quaisquer artes visuais é o edifício completo.” E o *bel composto* de Gian Lorenzo Bernini já materializara a fusão da arquitectura e da escultura para criar um “todo” superior à soma das suas partes na teatralidade barroca (Êxtase de St.<sup>a</sup>. Teresa, capela Cornaro de St.<sup>a</sup>. Maria da Vitória, 1652). Por maioria de razão também o cinema, com Ricciotto Canudo (1923, *Manifeste des Sept Arts*), se pensou a si mesmo como arte de síntese onde as outras colaborariam e viriam fundir-se: a “última das grandes artes” incorporaria em si todas as outras. Ópera, teatro, arquitectura, cinema, viram-se sucessivamente a si mesmos em posição de produzirem a *Gesamtkunstwerk* wagneriana – uma experiência de *mistura* sinérgica das artes num qualquer espaço cénico.

De facto, esse movimento atinge igualmente, hoje, o velho mundo do *entertainment* cujo valor artístico é secundário – o valor artístico é, no *entertainment*, uma mais valia dispensável. Houve, assim, uma migração deste fenómeno para as plataformas do audiovisual digital e **Entertainment** para o *transmedia* (no sentido usado por Jenkins 2006: 95, como vimos atrás) como no caso, entre outros, do *Marvel Cinematic Universe*, que recupera *comics* e bandas desenhadas da primeira metade do século XX e as adapta a *blockbusters* de super-heróis, séries de televisão (na Netflix e em canais por cabo), curtas-metragens, conteúdos para a Internet. São casos de transmedialidade e de objectos multi-suportes. Deste modo, o fantasma da *Gesamtkunstwerk* contemporânea passou a animar igualmente

os “criadores de mundos” ficcionais de séries cinematográficas e televisivas, de jogos de computador que expandem os seus conteúdos imagéticos e narrativos para a rede de plataformas digitais. Uma nova convergência da direcção artística, da escrita de guiões e da produção de efeitos especiais, objecto de fortes investimentos de conglomerados industriais, passou a gerar sinergias para a construção de universos comparáveis à *Middle-earth* de Tolkien (ou, em menor escala, ao de J. K. Rowling para a série Potter), que produzam arquitecturas imersivas dotadas de informação rica e complexa sobre si mesmas, como no caso de *Game of Thrones*, criado pela HBO, ou de *Matrix*, criado pelos irmãos (agora irmãs) Wachowski. Inventados por equipas de criativos (ou *story groups*, como na Lucasfilm) que testam a expansão das histórias face às plataformas e tecnologias disponíveis, estas novas arquitecturas imersivas multi-suportes configuram aquilo que Frank Rose (2011, «What Richard Wagner can teach us about storytelling in the Internet age», in *Deep Media*) designou por *Transmediagesamstkwurk*.

### **As Transmediagesamstkwurken**

NO NÚCLEO DURO destes empreendimentos estão, assim, os “criadores de mundos” e os “arquitectos da imersão”: em seis séries, de 2010 a 2016 (60 episódios), os autores de *Game of Thrones* criaram, a partir de uma sempiterna idade-média europeia, uma história de disputa do trono principal de sete reinos situados nos territórios ficcionais de *Westeros* e *Essos* – histórias que incorporam mais nudez do que é habitual, intensa violência inclusive sexual, forçando os limites censórios dos padrões televisivos, e que geraram uma vasta base internacional de fãs incondicionais. *Game of Thrones* resulta da adaptação da série de novelas *A Song of Ice and Fire*, de George R.R. Martin, feita por David Benioff e D. B. Weiss (que se tornaram produtores executivos da série), e foi o agente de Martin que a propôs a Benioff, que por sua vez a deu a ler a Weiss, sendo que os dois a pitcharam à HBO, que se interessou. A série, até agora escrita por sete argumentistas, foi filmada em Malta, Marrocos, Croácia, Espanha, Escócia, Irlanda do Norte, Islândia e E.U.A., ofereceu audiências recorde à HBO e não parou de ganhar prémios internacionais – também devido aos seus efeitos especiais. E expandiu-se através de DVD, Blue Ray e *downloads* pagos e de projecções em IMAX, além de estar na base de quatro jogos vídeo e de ter passado a ser acessível *on line* e em *streaming*. Apostando no

Franchising

*franchising*, a HBO licenciou a produção de réplicas de armas e armaduras, jóias, do trono em disputa, de bonecas, cervejas, etc. Mas a série não passará na Netflix, rival da produtora, nem no Hulu Plus, nem na Amazon Prime – a proprietária prefere a sua própria aplicação *Go* – antes está a tornar-se acessível por iPhone, em andróides, nos iPads e na TV da Apple, em Playstations 3 e 4, no Kindle e em outros suportes.

Neste universo da *Transmediagesamstkunstwerk* estamos, porém, muito longe das intermedialidades como aqui as abordei, por exemplo resultantes da chegada ao espaço cénico contemporâneo dos sons e imagens digitais, do vídeo ou da Internet propriamente dita. O que este relativamente novo universo significa é que os grandes produtores de *blockbusters* audiovisuais globais reconsideraram, desde *Star Wars*, a *cadeia de valor* (conceito de Michael Porter, 1985) dos seus projectos, através de novos *franchisings* e licenciamentos que os expandem para o mais vasto universo das indústrias criativas. O *franchising* é a autorização dada a uma empresa para adaptar produtos de outra – por exemplo filmes – transformando-os em jogos, brinquedos, roupa, livros, séries televisivas, outros. O primeiro grande caso de crescimento de receitas pelo *franchising* de filmes foi o de *Star Wars*, cujos *add-ons* as quadruplicaram (brinquedos e afins: 36,03 % do total das receitas; dvd, vídeos e alugueres: 22,84 %; jogos: 10,12 %; livros: 5,42 %; outros: 5,54 %; a *box office* dos filmes em sala representou 20,05% do total das receitas).

E a montante e jusante do trabalho criativo, cada vez mais feito por equipas de especialistas de diferentes *know hows*, está em curso um conjunto de batalhas jurídicas que desenham o pano de fundo desse trabalho: a batalha da propriedade intelectual, dos direitos de autor e de adaptação, mas sobretudo aquela que se trava em torno das novas plataformas de distribuição e exibição, das exclusividades a elas associadas, do diâmetro do círculo de suportes pagos onde as obras circulam, da pressão que todas as formas de pirataria exercem sobre estas actividades pagadoras de impostos, de *royalties* e de *fees* devidas pelas franquias e licenças.

Os conteúdos destes novos mundos ficcionais envolvem, em princípio, a criação-invenção de um espaço geográfico “natural” (país, região, continente), de um espaço arquitectónico e urbanístico (edifícios, cidade, região urbana, mobiliário urbano e de interiores), de uma “situação” (estado de coisas, *state of affairs*), de personagens (que darão vidas às histórias) e seu guarda-roupa, seus meios de transporte, seus *gadgets* tecnológicos... Mas, para além das histórias que lhes dão o seu corpo principal, os seus conteúdos

podem desdobrar-se em arquivos imagéticos ou textuais, complementos de informação sobre personagens secundárias, características idiossincráticas dos mundos naturais e urbanos artificialmente construídos, seu passado e sua história, seu clima e meteorologia, suas instituições, usos e costumes, seu etos e cultura, etc.. A sua vocação é demiúrgica e cosmogónica, e os seus conteúdos transportam consigo uma escatologia e uma *Weltanschauung*, uma visão do mundo.

### A herança de Tolkien e de Frank Baum

A SUA FONTE comum é o *Legendarium* de Tolkien. Mas também a fictícia *Land of Oz* (inventada por L. Frank Baum no seu clássico infantil *The Wonderful Wizzard of Oz*, 1900), a Gotham City de Batman, os desenhos de Syd Mead para os interiores, adereços urbanos e exteriores da Los Angeles de *Blade Runner*, a influência da escultura de Hans Rudolf Giger na criação dos monstros de *Aliens*, são precursores, entre muitos outros, deste trabalho de invenção de *story worlds*. Por vezes, um mundo imaginário ou paralelo pode criar-se a partir de uma cidade real, como a Brüssel (Bruxelas) do *Dossier B* de François Schuiten, Benoît Peeters et Wilbur Leguebe.

Houve, porém, projectos expansionistas que falharam os seus derradeiros objectivos: por exemplo a Disney Company, que se expandiu dos filmes e da televisão para os parques temáticos onde as famílias podem visitar fisicamente o castelo da bela adormecida ou o mundo de Harry Potter, sonhou também construir cidades reais que pudéssemos habitar, passando de “fábrica de sonhos” a “gestora da vida real”. O seu fundador projectara a construção de EPCOT, o futurista *Experimental Prototype Community of Tomorrow*, mas morreu antes de poder implementá-lo. Mais tarde, sob a presidência de Michael Eisner, a companhia inaugurou em 1996 Celebration (Mendes, 2001: 488-490), contígua ao Disney World de Orlando, nostálgica, passadista e revivalista, inspirada nas pequenas cidades americanas dos anos 20-30 do séc. XX. EPCOT exprimia o desejo messiânico de Walt Disney de controlo total sobre a realidade. Em Celebration, a companhia conseguiu que as autoridades locais lhe garantissem poder absoluto sobre a cidade, incluindo a subida e descida dos impostos, a gestão das estradas e dos equipamentos públicos; a governação da cidade tornou-se privada. Pensada para 20 mil habitantes, a cidade tornou-se na bandeira do New Urbanism com o seu centro pedonal e largos passeios,

*Um sonho  
da Disney*

seus lagos artificiais e arvoredos, seus seis estilos arquitectónicos autorizados: revivalista colonial, costeiro, clássico, vitoriano, mediterrânico e “francês” (da Normandia). Arquitectos-autores contribuíram para a sua edificação: a estação de correio foi desenhado por Michael Graves, o banco (*Sun Trust*) por Robert Venturi e Denise Scott Brown, a Câmara por Philip Johnson, o cinema por Cesar Pelli, a escola por William Rawn. Mas a pintura das casas obedece a uma paleta pré-determinada e até as árvores e plantas que se podem plantar em torno de cada casa estão previstas no *Pattern Book* da cidade e não podem ser de mais de dois tipos. A Disney acabou em 2004 por vender o centro urbano, mas o “espírito Disney” permaneceu. Celebration não cessou, desde a sua “inauguração”, de ser criticada pelo seu artificialismo. Escreveu Ed Pilkington no *Guardian* de 13.12.2010, a propósito desse perfil pesadamente *fake*:

“A árvore de Natal de doze metros tem agulhas de plástico. O ringue de gelo do parque central é uma tablete de plástico branco. À primeira vista, o nevão de uma hora em cada noite de inverno é artificial, mas aqui é de creme de barbear. A neve dos telhados é lã de algodão. O grasnar dos patos junto ao lago é uma gravação. O aviso no lago – *The lake does have alligators, and it is against the law to feed them* – é genuíno, ou uma piada irónica? Passe-se algum tempo num ambiente como este e talvez se fique seriamente paranóico”.

Hoje, sonhos como o de Celebration – o de inventar uma cidade efectivamente habitável com base num projecto ficcional, ou seja, o de pôr o real em posição de ficção, nos termos de Marc Augé em *La guerre des rêves* – deixaram de apaixonar as fábricas (multinacionais e conglomeradas) de sonhos: os seus objectivos regressaram à ficção mais convencional – daí as suas aventuras transmediais, as suas franquias e licenças. Celebration não vingou como último anseio megalómano da Disney: estamos ainda a um passo de transformar o castelo da rainha má em condomínio. Mas exemplos como os dos *franchisings* generalizados obrigam-nos, desde o seu surgimento, a pensar se as versões recicladas da *Gesamtkunstwerk* de Wagner pelas indústrias criativas contemporâneas são ainda *kunstwerken*, ou meros produtos de *marketing & merchandising* destinados a aumentar os lucros das fábricas de sonhos capitalistas.

## Nota

1. MENDES, J.M. (2013), «A obra longa e breve de José Álvaro Morais», in *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*. Ed. Biblioteca da ESTC, Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <[https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas\\_velhas\\_total.pdf](https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf)> e em <[https://www.academia.edu/3828856/Novas\\_and\\_Velhas\\_Tendencias\\_no\\_Cinema\\_Portugues\\_Contemporaneo](https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo)>

Leiam-se as seguintes passagens, retiradas do artigo aqui citado: Conversando com o realizador [José Álvaro Morais], Saguenail sublinha a importância, na época [princípio dos anos 70], dessa entrada do teatro no cinema, estruturante em *O Bobo* e que regressa, mais tarde, em *Peixe Lua*, no diálogo de Lorca que dá o nome ao filme. Responde-lhe José Álvaro Morais: “Um fenómeno aliciante para mim (...) foi o descobrir o cinema novo alemão, com os Syberberg e os Schroeter, e assistir à emergência de toda uma leitura teatralizante da representação de cinema que era, até aí, impensável. Ou, pelo menos, há décadas que o era. E que, de repente, com o *Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem* [Syberberg, 1972], se tornou óbvia. Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos (...) em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional”.

2. BOURDIEU, Pierre (1987). No texto «Espace social et pouvoir symbolique», in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, o autor explica-se do seguinte modo sobre o “construtivismo estruturalista”: “*Par structuralisme ou structuraliste, je veux dire qu’il existe, dans le monde social lui-même, [...] des structures objectives indépendantes de la conscience et de la volonté des agents, qui sont capables d’orienter ou de contraindre leurs pratiques ou leurs représentations. Par constructivisme, je veux dire qu’il y a une génèse sociale d’une part des schèmes de perception, de pensée et d’action qui sont constitutifs de ce que j’appelle habitus, et d’autre part des structures sociales, et en particulier de ce que j’appelle des champs.*”

3. Tr. do ing.: “The great *United Art-Work (Gesamtkunstwerk)*, wick must gather up each branch of art to use as a mean, and insome sense to undo it for the common aim of *all*, for the unconditioned, absolut portrayal of perfected human nature, – this great United Art-Work he cannot picture as depending on the arbitrary purpose of some human unit, but can only conceive it as the instinctive and associated product of the Manhood of the Future (...)” (p. 88). “The Opera, as the seeming point of reunions of all the three related arts, has become the meeting-place of this sisters’ most self-seeking efforts” (p. 152). “Only, however, from a like and common impulse of all three sisters arts, can their redemption (...) become a possibility” (p. 155).

4. Tr. do ing.: “This purpose of the drama, is withal the only true artistic purpose that ever can be fully realised; (...) This purpose, however, the separate art-branch will never reach alone, but only all together” (p. 194). The *free Artistic Fellowship* is therefore the foundation, and the first condition, of the Art-Work itself” (p. 201).



## O teatro intermedial

“Transitar: percorrer; fazer caminho; andar; passar; viajar. Passar ou mudar de lugar, de estado, de condição. Mudar-se, passar a outro lugar.”

MORAIS, *Novo dicionário compacto da língua portuguesa*,  
ed. Horizonte/ Confluência, 1988).

NA PRÁTICA, foram os espaços cênicos do teatro contemporâneo que, ingurgitando e malaxando poesia e literatura, música e ópera, performance e dança, arquitecturas pesadas e efêmeras e, de modo particularmente invasor e tendencialmente hegemónico, imagens cinemáticas digitais, hologramas, etc., experimentalmente mais reacenderam o fantasma da *Gesamtkunstwerk* romântica e wagneriana. Desde finais da última década do séc. XX, o teatro intermedial, o espaço cénico intermedial, é uma das expressões da teatralidade contemporânea – e a sua afirmação multi-autoral voltou, inevitavelmente, a relançar a dissensão teórica sobre a “natureza” ou a “essência” do teatro, reanimando antagonismos que marcaram todo esse século: a defesa de um “teatro pobre”, de um “regresso às origens” ou do “palco vazio”. Os detractores do teatro intermedial vêm no regresso à “confusão interartes” e no *mélange des genres*, mas sobretudo na invasão do espaço cénico pelas novas tecnologias perceptivas que fundem teatro e experiências cinemáticas, um regresso do fascínio pela fúria aderecista e a reedição de tudo o que alienou o teatro da sua definição mais identitária – o encontro, físico e efêmero, entre actor e espectador.

Uma breve revisitação das discussões e das experiências que, no século XX, foram modelando e remodelando a concepção do espaço cénico teatral ajudar-nos-á a entender sobre que pano de fundo emerge o desejo de

intermedialidade transportado para esse espaço. Precisaremos, assim, de falar dos “novos palcos” e do que neles se faz – mas discretamente, respeitando a multidão de discursos que nesta matéria nos precedem e tendo presente que os palcos já muitas vezes se metamorfosearam. Não sendo historiador de teatro nem especialista da área, não me é, apesar disso, possível ignorar o peso impositivo da experiência teatral e da bibliografia que ela suscitou, designadamente no séc. XX, em matéria de transfigurações conceptuais e arquitectónicas da *cena*. Tome-se, assim, o que segue como a mera meditação de um curioso.

Comecemos, a título de exemplo, por um *momento* entre cem outros bem conhecidos: o do teatro simbolista, que, na transição do séc. XIX para o XX, quis tornar os palcos em não-lugares, desterritorializá-los e desenraizá-los da tradição italiana clássica, para poder regenerar “em sítio nenhum, ou em qualquer sítio”, a própria hecceidade teatral: empreendimento *u-tópico* recordado por Anne Pellois (2011) a propósito do Instituto Jaques-Dalcroze

*Hellerau,*  
*1911*

em Hellerau (Dresden, 1911), que tanto veio a ser oficina de criação como sala de espectáculo para Appia, Claudel, Craig, Copeau, Stanislavski, Diaghilev, Rachmaninov, Nijinski, outros. Antes da emancipação dos espaços tradicionais, Craig (1905) lutara por um teatro liberto da prisão textual e devolvido ao que no palco dele se fizesse. E trinta anos depois Artaud repetiria que o teatro é “físico e não verbal”, ampliando esse movimento emancipatório. Sobre o teatro de Artaud, veio Derrida (1967: 363) a escrever que “não é um livro nem uma obra mas uma energia e neste sentido é a única arte da vida”. Mas se há traço que acompanha todo esse movimento de depuração e de emancipação é o esvaziamento do palco e de todo o espaço cénico, transformado em lugar virgem, *tabula rasa*, “nada” arquitectónico. Veja-se o que diz Claudel sobre Hellerau quando ali monta *L’Annonce faite à Marie*, logo em 1913:

“A sala é um longo rectângulo de 42 por 17 metros, com 12 de altura. Não há palco fixo. Constrói-se o palco de que precisamos com praticáveis ou elementos móveis (...). Não há focos de luz visíveis. As paredes e o tecto estão cobertos por um véu branco e transparente atrás do qual se podem instalar lâmpadas eléctricas (...)” (1).

Pouco antes, em carta a Lugné-Poe, actor e encenador, criador do *Théâtre de l’Œuvre*, escrevia o mesmo Claudel:

“(…) Você quer, mais ou menos, construir um teatro. Mas não o faça antes de ter visto Hellerau (...). Não repita o erro de Astruc, que construiu um bastião pretencioso e ridículo (...). Temos de nos desembaraçar radicalmente das pinturas, das esculturas, dos telões pintados, dos décors de cartão, das máquinas e de outras porcarias. É precisa uma sala nua como um atelier (...)” (2).

Saltemos para outro *momento* de transfiguração dos palcos: as décadas das pequenas salas e cafés-teatros da *rive gauche* parisiense, até ao *Bilboquet* (anos 60) de Marc’O, Bulle Ogier, Pierre Clémenti, Michelle Moretti, Jean-Pierre Kalfon, e à explosão pós-68, com o *Open Theatre*, o *Radical Theatre*, o *Théâtre Noir*, o *Magic Circus*, à procura de periferizações deliberadas onde fosse possível agenciar novas teatralizações – com Peter Brook nas *Bouffes du Nord*, outros na *Cartoucherie* de Vincennes, na *Gaîté* ou no *Palace*, as itinerâncias (bem anteriores) do *Living Theatre* de Jullian Beck e Judith Malina com o seu desejo de *happening* partilhado com o público, ou as do *Bread & Puppet* de Peter Schumann. As numerosas metamorfoses do espaço cénico, no sentido estrito de palco, tentaram satisfazer, no teatro ocidental do séc. XX, todas as conceptualizações aparentemente possíveis, incluindo a redescoberta do espaço nu e vazio do teatro japonês. E no pós-68 europeu, grupos amadores tomavam conta de cantinas universitárias ou de espaços públicos, gares ferroviárias, praças urbanas para, misturando-se com comensais, passageiros e transeuntes, ali fazerem as suas intervenções semi-improvisadas, a partir de guiões adaptáveis às circunstâncias e ocasiões. Têm sido evocados, a propósito da evolução da *mise-en-scène* teatral, os principais traços dessa contínua reformulação, que também atingiu objectos e adereços de cena (Ouaknine, 1974: 74-81):

“Todos os encenadores do séc. XX (...) intervieram directamente no campo da relação entre actores e objectos, da representação e do espaço da representação: simplificação dos volumes em Craig; procura de circulação e de altura em Appia; despojamento cénico em Copeau; cenografia e biomecânica do actor em Meyerhold; relação ideogrâmica (dita distanciada) entre objecto e actor em Brecht; exploração lúdica dos adereços nos improvisos de Brook; mudança profunda da relação espacial actor/espectador em Grotowski (...)”.

## Arquitectura e espaços cénicos

ANTES, TEATRO e demais artes da cena sempre tinham carecido de arquitectura. Do anfiteatro de Delfos ao teatro romano de Mérida e ao Teatro Olímpico de Vicenza, mas também à tenda circense e ao palco saltimbanco montado sobre andaimes, o espaço cénico foi uma construção material concebida para albergar a representação dos actores. Depois, a ópera, a *performance* e todas as artes da cena herdaram a tradição teatral, mesmo quando o teatro optou por salas vazias e minimalistas como a de Hellerau. Isto não significa que “palco” seja exactamente sinónimo de “espaço cénico”. Numerosos espaços, como acabamos de ver, foram e podem ser tornados espaços cénicos para uma ou mais representações. Com o tempo, o teatro e as artes da cena saíram dos seus antigos redutos e tomaram posse de outros lugares. Um local urbano, uma fábrica ou armazém abandonados, são sempre espaço cénico *enquanto dura* a representação que deles se apodera. Essa apropriação temporária apenas demonstra algo que só os “modernos” entenderam: que boa parte do espaço urbano pode ser eminentemente teatral ou “cénico”, pode ser transformado num lugar onde algo é encenado, pode ser metamorfoseado em “sala de espectáculos”. Essa apropriação não é, de resto, essencialmente distinta da praticada pela política: uma manifestação, um comício instala num interior ou num exterior citadino um espaço cénico fixo ou que se desloca segundo um itinerário limitado e previsto. Mesmo quando tardiamente, por contingência arquitectónica ou outra, o espaço cénico ainda dependeu da matriz italiana ou inglesa, a encenação passou a fazê-lo explodir na sala ou na rua, como fizeram o *Living* e o *Bred & Puppet*.

Já Bazin (1985: 158) sublinhara que nunca houve teatro sem arquitectura – átrio ou interior de catedral, arena de Nîmes, palácio dos Papas em Avignon, hemisiclo de Vicenza, anfiteatro rocóco das grandes avenidas, estrado de feira sobre cavaletes – e que é nesse espaço específico e privilegiado, real ou virtualmente distinto da natureza, “materialmente fechado, limitado, circunscrito, caixa de três painéis” que se abre sobre a sala, que o teatro, jogo ou celebração, renova a sua liturgia, assente na efémera co-presença, aqui-e-agora, do actor e do seu público. Eis um enfoque que traz de volta a nossa reflexão sobre a relação entre teatro e cinema. Porque, ocupando-se pouco mais adiante de cinema, acrescentava Bazin (*op.cit.*: 161):

“No cinema é completamente diferente, porque ele recusa qualquer fronteira da acção. O conceito de lugar dramático não só é estranho ao cinema, mas

contraria a própria ideia de ecrã. (...) No ecrã, o homem deixa de ser o centro do drama para se tornar (eventualmente) no centro de um universo (...). A história dos falhanços e dos (...) sucessos do teatro filmado será portanto a da habilidade dos realizadores para manter a energia dramática num meio que a reflecta ou, pelo menos, onde ela ainda ressoe o bastante para ser percebida pelo espectador cinematográfico”.

Ou seja: enquanto o teatro precisou durante dois mil e quinhentos anos dos seus palcos, o cinema transformou em palco, desde os Lumière e Méliès, todo e qualquer espaço natural, construído ou virtual. Mas o mesmo Bazin também escreveria, sobre as relações entre teatro e cinema, dando conta do desejo de colaboração, de subsidiaridade, de mistura e de mútua aprendizagem (*loc. cit.*, p. 178):

“Não é por acaso que alguns dos maiores cineastas destes tempos são também grandes homens de teatro. Welles ou Laurence Olivier não vieram para o cinema por cinismo, snobismo ou ambição, nem mesmo, como Pagnol, para vulgarizar os seus esforços teatrais. O cinema não é para eles senão uma forma teatral complementar: a possibilidade de realizar a encenação contemporânea tal como a sentem e a querem”.

É curioso que o autor destas reflexões tenha sido, nos anos 50 do séc. XX, um dos mais obstinados defensores da autonomia e de uma ontologia do cinema, e não um artista intermedial contemporâneo. Ele desenvolvê-las-ia em capítulos seguintes, significativamente intitulados «O teatro em socorro do cinema» e «O cinema salvará o teatro», cuja leitura/releitura aconselho vivamente.

Objectar-se-á que também o cinema sempre recorreu à arquitectura, e em primeiro lugar para que ela criasse os templos urbanos néo-cultuais onde os seus filmes eram exibidos. Ou para a criação de décors nos grandes estúdios, por vezes mimando cidades, como no *Aurora* de Murnau e em milhares de filmes de época que precisavam de metrópoles de outros tempos. Mas uma das distinções clássicas entre artes de cena e cinema é que o cinema transforma potencialmente *tudo* em espaço para as suas *mise-en-scène*, sobretudo quando é feito em décors reais – o espaço urbano na sua infinita variedade ou espaços naturais livres de artefactos. Ao contrário da ópera e do teatro, o cinema não leva o público para os lugares onde é feito – é projectado em quaisquer ecrãs *depois* de feito. Mas também os ecrãs, em parte,

mudaram: depois dos *drive in* americanos e das projecções ao ar livre, o cinema passou a ser projectado em empenas, fachadas, tidas como *ersatz* dos ecrãs – vejam-se as animações do *videomapping* contemporâneo.

Estas “novas” práticas das artes da cena e do cinema põem em evidência o desejo de apropriação, pelo espectáculo em geral, do espaço público, que se alargou e multifuncionalizou ao longo da segunda metade do século XX. Na realidade, o espaço público contemporâneo é já um espaço intermedial, onde ecrãs de todos os tipos, ocupados por conteúdos que vão de serviços públicos a noticiário dos *media* e a publicidade, coexistem com animações de rua de várias espécies: *mime*, música, práticas circenses, etc. A rua, a praça, interiores cuja actividade foi descontinuada, gares, tudo se presta a ser *varrido* pelo vento das artes, numa nova mistura de disponibilidades funcionais que a modernidade foi tornando cada vez mais sua.

*Espaço público,  
espaço cénico*

Apesar da variedade das práticas e das soluções, desde os simbolistas a tendência mais pesada foi para a simplificação de todas as formas, para a rejeição ou abdicção do *décor*, para a renúncia à excessiva objectaria de cena (contra o preconceito de que a acumulação de adereços *fait théâtre*), para a nudez e o vazio do lugar onde se representa, aqui e agora, alguma coisa. A herança destes movimentos acabou por estabilizar uma versão do palco como não-lugar, *u-topia* no sentido literal grego. Mas o espaço da representação também foi muitas vezes repensado ao mesmo tempo que o espaço teatral no seu todo, envolvendo a relação entre o espectáculo ou acontecimento (*happening*) e o(s) seu(s) público(s), ou a co-presença do actor e seus espectadores (ou testemunhas), como já no instituto de Helle-rau. Esta reconcentração na *performance* do actor numa cena esvaziada, espaço eventualmente pulverizado que pode incluir percursos e estadias no meio da audiência, dispersão da acção por salas contíguas, peregrinações no dédalo de uma arquitectura, tornando a cena mais móvel e menos dependente de um espaço convencional, acentuou a imediaticidade e o *hic et nunc* do facto teatral, por vezes emancipado da peça pré-escrita (Ouaknine, loc.cit.):

“O espectáculo já não se refere a uma história, a um *fora dele*, mas sim a um aqui e agora cuja significação é precisamente a partilha da imediaticidade. (...) Entender a espacialidade deste teatro, é recuperá-lo como uma arte da temporalidade, liberta da história e do lugar. (...) O espaço teatral diz-se no presente. Não como crónica jornalística, mas como ruptura da cronicidade, esquecendo o

tempo *espectacular* e saudando um tempo *real*, tempo do quotidiano, do sonho, da revolução”.

Derrida escreveu uma vez, sobre textos, no seu *De la Grammatologie*, que *il n’y a pas de hors texte* (não existe *fora de texto*), uma vez que tudo o que um texto faz está nele contido e é nele gerado. Por extensão poderíamos também dizer, sobre o palco e a cena teatral durante um espectáculo, e em sintonia com o que sugere Ouaknine, que *il n’y a pas de hors scène* (não há fora de cena), porque o que ali se faz e se passa é imersivamente auto-referencial e *evacua* o que lhe é exterior enquanto a *coisa* dura. Nesse sentido, nunca o espectáculo se referiu a uma *história* ou a um *fora dele*, porque nele converge, enquanto ele dura, toda a exterioridade que a ele conduziu.

### A nova ludicidade tecnológica

O FILÓSOFO e crítico de arte norte-americano Arthur Danto defendeu (1997) que as artes morreram nos anos 60 do séc. XX e que “o período da arte contemporânea é de desordem informacional e de total entropia estética.” Se esta declaração faz um juízo de valor sobre a contemporaneidade artística globalmente considerada, aponta igualmente para a impossibilidade de construir qualquer narrativa sobre eventuais sentidos da actual dispersão de práticas, num tempo marcado por um novo tipo de *ansiedade de influência*, pelo contacto interartes e pela intermedialidade. É notoriamente o caso das artes teatrais, cujos espaços cénicos estão hoje invadidos pelo cinema e o vídeo, pela performance e pela dança, pelas artes plásticas e suas instalações, pela música e as distorções sonoras, num desejo de mistura experimental que acompanha a banalização das tecnologias perceptivas da era da convergência digital. O espaço cénico teatral torna-se no lugar onde artistas oriundos de diversas disciplinas, antes autónomas, convergem para encenar, em conjunto, obras de fusão. E entre os invasores responsáveis por essa metamorfose dos palcos e espaços cénicos destacam-se as técnicas de captação e reprodução de imagem e de som, que se associam à representação dos actores, mudando-a, e a transportam para novos registos expressivos.

Marie-Christine Lesage, que se conta entre os estudiosos canadianos desta tendência, propôs (2008: 141-155) uma interessante análise dos diferentes usos de imagens no espaço cénico por Robert Lepage (Ex Machina),

Elizabeth Lecompte (Wooster Group) e Denis Marleau (Théâtre Ubu), usos que ela considera respectivamente “integradores”, “diferencialistas” e “simuladores de presença”. Por exemplo em *Elseneur* (*Elsinore*, 1997), um solo criado a partir de *Hamlet*, Lepage projecta imagens da representação do actor, experimentando um diálogo entre meios que se encontra inteiramente concretizado em *Le Projet Andersen* (2006), onde o actor já só representa no ecrã. Pelo contrário Lecompte aposta, por exemplo em *House/Lights* (1998), na distorção e na diferença entre a representação e a projecção de imagens, complexificando por dissonância a percepção de uma e de outra: textos da peça *Doctor Faustus Lights the Lights* (Gertrude Stein, 1938) convivem com um filme *soft porn*, *Olga’s House of Shame* (Joseph Mawra, 1964), uns e outro apresentados apenas em forma de fragmentos. Finalmente Denis Marleau experimenta, em *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997, com base em textos de Antonio Tabucchi), máscaras videográficas moldadas no rosto do actor e onde são projectadas imagens da sua representação, sugerindo essas máscaras, que podem ser usadas pelo actor ou por estátuas e autómatos, os diferentes heterónimos do poeta, que o visitam no seu leito de morte. Mais tarde, em *Aveugles* de Maeterinck (2002), o actor já só representa para a câmara e não para o público, que apenas tem diante de si as imagens videográficas dessa representação – as imagens substituem integralmente a presença do actor. Os três exemplos apreciados por Lesage são apenas indicativos da diversidade de experiências que, desde os últimos anos do séc. XX, levaram imagens aos espaços cénicos do teatro. O teatro, e por extensão as outras artes da cena, tornaram-se, decerto, no território onde as intermedialidades contemporâneas são mais testadas. Mas também as artes plásticas passaram a instalar experimentos *intermedia*, como vimos atrás, a propósito das narratividades, na obra de Julião Sarmento.

Um outro canadiano, Jean-Marc Larrue, coordenou recentemente a publicação de uma vintena de textos (*Théâtre et intermédialité*, 2015) de outros tantos autores, um vasto estudo sobre a genealogia das intermedialidades no espaço cénico, mas dando particular atenção a estudos de casos contemporâneos – análises de espectáculos, discursos teóricos, modos e tecnologias de produção – explorando a diversidade de caminhos trilhados pelos protocolos entre práticas e disciplinas, entre saberes e tecnologias, na era da “revolução numérica”. Escrevia ele na introdução do estudo:

“O atraso com que os estudos teatrais se abriram à intermedialidade – face aos estudos cinematográficos ou dos *media*, que foram o seu berço – não é anódino,

antes é revelador de uma dinâmica e de valores do teatro que, precisamente, se construíram sob a pressão crescente da intermedialidade mas também contra ela, tal como manifesto desde o surgimento das primeiras reproduções tecnológicas de sons e de imagens no séc. XIX. Daí o interesse em examinar (...) o *Longo Século* (de 1880 até aos nossos dias), que viu o teatro passar do estatuto de divertimento maioritário ao de prática minoritária, enquanto os *media* nascidos das tecnologias eléctricas e numéricas da reprodução do som e da imagem (disco, rádio, cinema, televisão, internet) conheceram a expansão que sabemos”.

Em Portugal, Patrícia Portela (n. em 1974 e vivendo entre Lisboa e Antuérpia), escritora, performer, autora teatral e de instalações, encenadora, realizadora de vídeos experimentais e de *cross* e *mixed media*, autora de *One spoke*, *One smoked*, *One died*, *Operação Cardume Rosa*, *T5*, *Banquete* e da trilogia *Flatland*, de textos como *Para Cima e não para Norte*, *A colecção privada de Acácio Nobre*, *Wasteband*, *Odília ou a história das musas confusas no cérebro*, coordenadora de diferentes projectos artísticos e professora de dramaturgia no Forum Dança, é uma das personalidades mais vocacionalmente intermediais. Escreve para diferentes registos e acumulou uma experiência nascida da prática de figurinista e da produção teatral, desde cedo articulada com as novas tecnologias entradas nos espaços cénicos. Outro encenador e criador particularmente prolixo e com várias incursões intermediais é Carlos J. Pessoa (n. 1966), director artístico do Teatro da Garagem, de Lisboa, desde 1989, e autor residente do grupo, responsável pela maioria dos mais de setenta textos ali levados à cena ao longo de mais de 25 anos. Professor no Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, foi igualmente presidente desta instituição.

Mas para entendermos a que paradigma pertence, na transição do séc. XX para o XXI, a metamorfose dos palcos em espaços intermediais, precisamos de identificar os traços pertinentes do mundo exposicional (tantas vezes descrito como tendo perdido a *aura*) onde vivemos na companhia das nossas artes, incluindo as da cena e do ecrã.

Existe hoje um novo *mundus ludens*, ou *mundus ludibundus*, um mundo governado por uma nova ludicidade eminentemente tecnológica, de que é exemplo a multi-presença virtual de um número indeterminado de jogadores disputando o mesmo jogo em tempo real na Internet (por vezes milhões em simultâneo nos mais diversos lugares e não-lugares do planeta). O exemplo do jogo multitudinário apenas serve de metáfora para a proliferação de redes multi-usos que se instalaram na *www*.

A dimensão lúdica, predominante neste novo *habitus*, é garantida pela nova tecnicização do nosso estar no mundo, oferecida pela mediação das plataformas digitais de comunicação, onde podemos associar os mais diversos conteúdos: texto, imagem, som, sendo que todos eles podem ser pré-gravados ou produzidos *agora*, em tempo real, podem ser imagens reais, desenhos, fotografias ou *computer graphics*, música que estou a fabricar em directo, imagens de mim próprio que estou a gravar e a difundir em simultâneo, conteúdos digitalizados de bibliotecas, ficheiros oriundos de cinematecas, de arquivos ou museus dos mais variados tipos, cada vez mais acessíveis por *links* mais rápidos e mais fáceis de utilizar. A blogosfera e as redes sociais digitais, a articulação entre telemóvel e computador pessoal, e entre ambos e a *webtv*, o surgimento de leitores de livros virtuais e de sucessivas gerações de *Ipads* ampliaram a socialização imparável do fenómeno telemático. Banalizando-se e acompanhando o constante surgimento de *gadgets* adicionais, a descrição deste estado de coisas é *trivia* e moeda corrente desde meados da década de 90 do séc. XX, apenas dependendo da eficácia e da velocidade dos dispositivos de interconexão que asseguram o *workflow*.

A fusão de conteúdos

Gerou-se, assim, uma imensa rede potencial de novos palcos (e de novos “vícios privados, públicas virtudes”), rede cada vez mais determinada por interacções em tempo real, onde cada um pode ser editor e autor, espectador ou actor, passivo ou activo, agente ou agido, *exibicionista* ou *voyeur*. Por palco estou a entender, aqui, qualquer lugar físico ou virtual onde me enceno eu mesmo ou onde enceno um acontecimento real ou simulado, destinando-se essa performance a determinado público e sempre dependendo da presença em cena, real ou digital, de mim próprio ou de outrem. À sua maneira, trata-se da instalação virtual de uma nova espécie de *parousia*: o real antigamente prometido a cada um fugiu para as imagens e para os ecrãs, afastou-se e tarda a chegar (é agora o horizonte de vidas desrealizadas), e enquanto ele tarda (e tardará mais, até se tornar em terra prometida utópica, promessa por cumprir) cerzimos novos *habitus* na virtualidade.

Tomando posição numa querela clássica sobre o uso e o abuso de tais dispositivos de mediação, anoto que a sua acessibilidade não gera, por si só, efeitos alienadores utópicos ou distópicos, eufóricos ou disfóricos. Apesar da tecnologia não ser neutra, e do seu uso estar sempre socialmente associado a fenómenos de inclusão e de exclusão, a sinais de pobreza ou de riqueza, os seus efeitos são função do grau de dependência em que cada sujeito caiu na fruição do dispositivo, comparável à dependência de uma

substância, e que como esta pode gerar compulsões, obsessões. Na perspectiva otimista (i.e.: admitindo que não nos tornamos vítimas voluntárias de um decisivo movimento de desrealização), cada um pode tornar-se, usando os utensílios disponíveis, parte de uma remediação do *gran teatro del mondo* veneziano, uma das personagens da *commedia dell' arte reciclada* ou do *theatrum philosophicum* de Foucault – o que Brenda Laurel tinha prefigurado no seu *Computers as Theatre*, e que já não se materializa apenas na *second life* virtual, esse cinema de bairro condenado a só exibir *reprises* e *déjà vus*.

Cada utilizador é, assim, livre de se sentir, ou não (e na postura de fruição do jogo multitudinário na Internet), diante de um palco ou rede de palcos reais ou virtuais (dou por obsoleta a questão de saber se, para ele, um filme, uma fotografia ou uma história contada oralmente são mais ou menos reais do que um avião, uma araucária ou uma dor de cabeça), experimentando uma nova forma de *hic et nunc* que redesenha a sua presença face a outrem e a sua percepção da presença de outrem. E também é verdade que essa “presença” pode ser inteiramente escamoteada: do *skype* interpessoal à interação anónima na rede, sob pseudónimo ou representada por um *avatar*, todas as possibilidades de exposição do sujeito e da sua dissimulação são oferecidas pelo dispositivo – o que pôs sobre a mesa a questão das identidades virtuais e digitais.

## Ambivalências e hesitações

TODAS ESTAS QUESTÕES evoluíram sem perderem as suas referências fundamentais e têm, naturalmente, a sua história recente: já os participantes (*scholars* e artistas) do colóquio de Besançon, em 2001, sobre as relações entre teatro e novas tecnologias (L. Garbagnatti e P. Morelli, org., 2006), partiam da constatação comum da presença crescente das novas tecnologias nos palcos teatrais e da sua penetração em toda a cadeia criativa, desde a concepção e escrita do guião do espectáculo à sua apresentação/representação e recepção. E constatavam que deste processo estava a resultar uma progressiva hibridização do teatro, cada vez mais contaminado pelo novo ambiente tecnológico da mudança de século, em obras experimentais que questionavam o lugar tradicional da arte teatral como “laboratório do humano”, laboratório antes instalado pela co-presença física do actor e do seu público, e

*O colóquio  
de Besançon*

doravante cada vez mais habitado por novas máquinas comunicacionais que, entre outras mutações consideráveis, alteravam a natureza e a recepção daquela co-presença identitária. Era, então, o caso de trabalhos como os do *teatro da imagem* de Robert Lepage ou o *Hamlet-machine (virus)* de Clyde Chabot, que ofereciam interactividade ao espectador em vez da antiga interação entre ele e o actor. Ou o *Côté noir/Côté blanc* de Cécile Huet em 2001, “teatro para internet”, onde uma actriz discutia com uma janela web entendida como espaço cénico em ambiente virtual. Ou ainda os trabalhos “tecno-poéticos” de Jean Lambert-Wild, centrados na interacção entre o corpo físico do actor, as máquinas e suas imagens virtuais. O mesmo Clyde Chabot, descrevendo o seu *Hamlet-machine*, apresentava-o sem euforia, e atento às manipulações dos procedimentos, como resultando de um *happening* cénico-tecnológico complexo, onde os espectadores, que podiam utilizar um computador, um leitor de cd ou uma câmara digital, ocupavam o centro do espaço “teatral”, rodeados por ecrãs, técnicos e pela equipa artística, devendo actores e técnicos improvisar a partir da palavra dita ou escrita dos espectadores.

Em contraponto com o entusiasmo dominante em torno da diversidade de casamentos entre o palco e as novas tecnologias perceptivas, Bertrand Munin evocava ironicamente (loc. cit.), a propósito da *Andrómeda* de Corneille, a entrada triunfal das máquinas nos palcos do séc. XVII, coincidente com a descoberta parisiense das possibilidades técnicas exploradas por italianos. E textos de Plínio Walder Prado Jr. e Jean-Pierre Triffaux interrogavam-se sobre a sobrevivência do teatro no seio da *movida* tecnológica em curso, o primeiro sublinhando que a co-presença dos corpos sempre permitiu a revelação do *outro* que o actor anamnesticamente produz, o segundo que o teatro se constitui precisamente como alternativa ao *vade mecum internet*, visto que o actor, que desde tempos imemoriais mistura real e virtual, pode (e deve, se bem entendemos o autor) exercitar um olhar crítico sobre a videoesfera (termo de Régis Debray na sua *mediologia*) e as novas tecnologias globalmente consideradas. São observações onde parecem ecoar as práticas de Peter Brook, Valéria Novarina ou Marco Baliani, que suspeitam da chegada dessas tecnologias aos palcos e as vêem como dispersivas, insistindo na re-humanização destes últimos através da simplicidade da presença física do actor. Num texto conclusivo (loc. cit.), e em sintonia com as abordagens mais disfóricas do palco intermedial, Daniel Raichvarg perguntava se, no futuro, ainda conseguiremos chorar, neste teatro que a sociedade tecno-ocidental está a forjar.

Outros autores (Halévy, s.d.), que neste “combate” alinham pela “euforia” tecnológica, têm assumido que, longe de ser ferido ou mortalmente ameaçado pelas TIC, o palco teatral é, pelo contrário, o único espaço que torna possível o usufruto de todas as potencialidades contidas nas “novas tecnologias da representação”:

“Ao mesmo tempo lugar de espectáculo vivo com actores (...) e agenciamento, no espaço, de meios de representação variados, só o palco teatral pode articular a heterogeneidade das inscrições mediáticas tornadas possíveis pela digitalização. A presença humana pode figurar nele de modo directo ou mediatizada. Os sons podem ter ali produzidos em directo, pré-gravados, amplificados (...), modificados (...). As imagens podem passar em diversos suportes (vídeo, diapositivo, cinema, holograma, a três dimensões), serem modificadas em directo, etc. Longe de ser esmagado pelas novas técnicas de representação, o palco teatral é o lugar por excelência onde estas se revelam”.

O mesmo autor (loc. cit.) identifica estes traços de uma “mediologia em acto” em obras como a já citada *House/Lights*, do Wooster Group: actores produzem em palco acções simples, *enquanto* dançarinos, entendidos como metáforas dos seus desejos, atravessam a cena em ambiente de comédia musical, *enquanto* informáticos modificam as vozes dos actores dando-lhes diferentes expressões, *enquanto* extractos de filmes alusivos à acção passam em ecrãs sobre o palco e ecrãs video virtualizam a representação física. Ou, noutro exemplo, duas mulheres presentes em palco são transpostas, por mistura de imagens (câmaras estão a filmá-las) para o interior de um carro, onde aparentemente seguem viagem. Mas efeitos comparáveis podem ser apreciados numa instalação como *Machinations*, de Georges Aperghis, (Festival Agora, 2000), ou em *Pantera imperial* e *Ricardo e Elena*, espectáculos de Carles Santos (Théâtre de l’Odéon, mesmo ano). Acrescenta Halévy, sobre os efeitos narrativos de tais dispositivos:

“A representação de uma intriga narrativa é substituída pela apresentação de um agenciamento de elementos heterogéneos, por um *dispositivo*, o que provoca uma mudança determinante no funcionamento dramático, renovando com o que os estudos em teatro chamam *dupla enunciação*. (...) É o abandono da dramaturgia a favor de outra forma de gramática teatral: a *dispositivologia*”.

*Dispositivologia*

Reconceitualizado como plataforma das convergências intermediais que convoca, o palco teatral surge como *chora* regeneradora das artes da cena e do ecrã. Tanto mais que, salvo acidente ou limitações técnicas precisas, qualquer lugar ou espaço pode ser adaptado, pela intervenção de artefactos simples, a palco para as artes de cena, como vimos atrás a propósito, por exemplo, de Hellerau: praça, refeitório, escadaria, quartel, enfermaria ou hospício, claustro e átrio de palácio, orla de bosque. O palco intermedial contemporâneo, o *stage* anglófono e a *scène* francófona nada perderam do *proskenion* grego, da *scæna* latina, da ideia de arena, de *plateau* ou de *tréteau*, apesar de se terem desterritorializado ou voluntariamente exilado. Complicando a nossa semântica, palco e cena são ditos, em francês, pela mesma palavra, o que sempre levou ao duplo sentido das expressões *mise en scène*, *entrer et sortir de scène*, etc.: *a cena é em Tebas, em Nova York, nas muralhas de...*

Mas o facto de o palco intermedial surgir habitado por objectos tecnológicos que multiplicam a expressão do que nele se faz não significa necessariamente a sua reocupação pela quinquilharia aderecista e pelas máquinas de que Claudel queria libertar-se. Parte da reflexão actual sobre a teatralidade volta, aliás, a referir-se à “sala da iniciação” dos mistérios de Éleusis, onde sacerdotes inventaram e exploraram um quase-teatro solitário do corpo e do ritmo, sagrado e sem espectadores, como que entregues a um perpétuo e hipnótico *ensaio* criativo (cf., entre outros, Paul Foucart, 1914, 1992). Saídos do santuário iniciático, usaram-no depois no ensino dos mistérios, cultivando a *cidade interior* que ainda influenciou decisivamente o cristianismo dos primeiros séculos. Na distância que separa estes movimentos iniciais e os tragediógrafos atenienses estão contidas pelo menos duas ideias de teatro diacronicamente distintas mas que subsistiram na sincronia: a de um teatro secreto e esotérico, estritamente destinado a iniciandos; e a de um teatro-espectáculo festivo, epifânico e cívico – o dos festivais de Dioniso, celebrados pelo Aristóteles da *Poética*. Ambos subsistem no teatro contemporâneo, no não-intermedial como no intermedial, que continuam a desejar, retomando a expressão de Craig, convocar “mil cenas numa cena”.

## A diversidade das presenças

AO MESMO TEMPO, PORÉM, é discutível que a actual transfiguração intermedial do palco mude profundamente o que o teatro tem sido na sua longa duração: um *laboratório do humano* que dependeu, historicamente, e em

primeiro lugar, do que é feito por um ou mais actores perante um número variável de espectadores. A intermedialização pode alterar o trabalho do actor e a sua recepção, porque à co-presença física do actor e do espectador se acrescentam, via dispositivos de comunicação digital, percepções de presença a que o palco teatral não estava afeito, e que alteram a materialidade do que ele mostra e a maneira de o mostrar. Mas a intermedialização do palco não é, assim, nem a morte do teatro nem a sua ressurreição: é, literalmente, a entrada em cena de tecnologias perceptivas que multiplicam a informação carregada pelo espectáculo, acontecimento ou performance, e que convocam para o palco figurações, sonoridades e procedimentos que tradicionalmente eram vistos como seu “exterior” e agora o habitam por dentro, tornando-o mais auto-referencial. Veremos como Bazin antecipou, a meio do séc. XX, a discussão contemporânea sobre a importância da presença física do actor em cena, ou da co-presença actor-público, alargando-a ao cinema, cujo ecrã é “o contrário” do palco teatral.

*Encenação de  
tecnologias  
perceptivas*

Na era dos *media* digitais, da edição e montagem em tempo real, e na duração útil de um espectáculo, de uma representação, o palco teatral surge como o lugar de convergência onde podem coabitar todas as artes da cena e do ecrã sem ser posta em causa a presença *hic et nunc* que tem sido característica da coisa teatral: a *presença hic et nunc* pode ser física, pode ocorrer num ecrã ou ser meramente sonora, ou ser feita da mistura de todas – ou seja, pode ser real ou virtual/digital. A *presença hic et nunc* não é apenas satisfeita pelo facto de o actor se apresentar fisicamente perante o espectador naquele lugar previsto para o efeito: é também satisfeita por *aquilo* que se decide tornar presente, aqui e agora, nesse lugar previsto para o efeito, seja *aquilo* o que for: actor e figurantes, o público, um filme, som e música, televisão, ligação à internet, holograma, autómato ou *robot*. Apetecível lugar de convergência, portanto: não admira que uma nova geração de pensadores da cena e do palco tenha tornado esse lugar interconexado ou interconexável em objecto de nova reflexão quase escalotógica, entendendo-o como espaço *hipermedia* por excelência, ou, noutra aceção, como intermedial, quer porque ele se oferece *re-mediado* e como átrio multi-usos, quer porque se trata de explorar o que nele pode fazer-se acontecer, exprimindo o quê e com que finalidades, se elas existem. Como dizem os autores de *Mapping Intermediality in Performance* (Bay-Cheng; Kattenbelt; Nelson; Lavender *et al.*, 2010: 46):

“Os *media* digitais complicam as presunções sobre a presença ao vivo – os *media* do ecrã como o cinema e a televisão; mas juntemos-lhes (...) o dvd, os *smartphones* e os *netbooks*, [que] constroem uma vivência e uma presença medial para além da proximidade física (...). Neste sentido, a presença define-se, não pela proximidade espacial, mas pela proximidade temporal, ou telepresença, que por sua vez se distingue da presença virtual (a consciência de si num ambiente simulado), pelas trocas sociais entre participantes, próprias da telemática. No contexto das redes e dos *media* sociais, a presença é cada vez mais definida pela participação, e não pela presença física partilhada (...). Percepções de presença existem cada vez mais como espaços transicionais entre o vívido e o digital (...)”.

Sim, actores podem interagir no espaço cénico como os participantes numa videoconferência. Mas não esqueçamos a revolução que constituiu, no séc. XVII e no seguinte, a entrada em cena da grande maquinaria teatral, que redesenhou a ideia de palco, nem a interacção entre actores e autómatos, na mesma época – que a seu modo prenunciaram as actuais intermedialidades.

## O “teatro cinematográfico”

EM MATÉRIA de relações entre o cinema e o teatro, Bazin preconizou um itinerário que Bresson (1975) viria a rejeitar liminarmente, com a sua recusa de qualquer colaboração entre um e outro. Já o referimos em capítulos anteriores: Bazin escreveu três textos onde discute as relações entre cinema, teatro e literatura, pintura, e que devem ser hoje relidos no âmbito dos estudos interartes ou da intermedialidade – porque antecipam de forma premonitória questões recolocadas pelos primeiros como pela segunda: são eles «Pour un Cinéma impur. Défense de l’adaptation», «Théâtre et Cinéma» e «Peinture et Cinéma». Estes textos fazem parte de um conjunto que inclui dois estudos de casos: « Le *Journal d’un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson» e «Le cas Pagnol».

Para Bazin, a “impureza” do cinema é congénita e advém exactamente das suas relações complexas com o teatro, o romance e a novela, e com outras artes. Valorizando as cinematizações de Shakespeare por Laurence Olivier e Orson Welles, bem como a de *Les parents terribles* por Cocteau, Bazin toma posição na querela sobre o “teatro filmado”, que marca parte

da reflexão crítica da época, defendendo a sua transformação em teatro cinematográfico e distanciando-se da afirmação predominante de que o cinema nada ganha em manter uma relação de dependência com o que foi escrito a pensar em palcos. A sua leitura é mais complexa e matizada, evitando conclusões generalizantes e propondo que cada “adaptação” e cada momento dessa relação sejam avaliados caso a caso. Bazin sabe que está a comparar uma arte com mais de vinte e cinco séculos e outra com pouco mais de meio século, cujos patrimónios, herança e hegemonia sociocultural não podem ser pesados pela mesma balança; e sabe também que, na sua curta vida, o cinema começou por depender pesadamente de adaptações de teatro, depois de ter dependido do circo, do *vaudeville*, da *commedia dell’arte* e da farsa, embora posteriormente o tenha compensado, devolvendo-lhe público por via da excelência de algumas cinematizações de peças teatrais. Essa relação é mais vasta e inclui os efeitos iconológicos do *star system*: Sarah Bernhardt é “agora” Greta Garbo; os “monstros sagrados” emigraram dos palcos para o ecrã, mas os palcos não desdenham ir repescá-los à sua nova pátria de adopção.

Há duas questões centrais e prévias que esses textos abordam e que são particularmente relevantes para a intermedialidade teatral contemporânea: a primeira respeita ao carácter insubstituível da *presença física e hic et nunc* do actor como idiossincrática do teatro, e que o cinema “não pode oferecer”; a segunda (que já abordei atrás) diz respeito aos *décors* teatrais e aos seus correspondentes cinematográficos – espaço aberto e natural contra espaço cénico fechado numa arquitectura. Evocarei sumariamente a primeira, dada a sua articulação com as questões que aqui me ocupam:

Bazin cita o clássico *L’essence du théâtre* (1943), de Henri Gouhier, para quem o palco acolhe todas as ilusões mas não pode iludir a presença do comediante. Inversamente, diz Bazin, o cinema acolhe todas as realidades menos a da presença física do actor (p. 150). O que ele quer discutir é precisamente se há ou não *presença* do fotografado ou do filmado, na fotografia ou no filme (é a questão que esteve na origem do iconoclasma de Bizâncio, em tempos de arte paleo-cristã, dada a relevância do ícone, sobretudo do *não feito por mão humana*, como, segundo a tradição cristã, o véu de Verónica e, muito mais tarde, o sudário de Turim). Ele argumenta que a ideia de *presença* de Gouhier, partilhada como lugar comum por toda a crítica teatral do seu tempo, é anterior à fotografia, cuja imagem é o *rasto* (*trace*) deixado pelo próprio objecto, porque o que a câmara capta é “a sua impressão digital luminosa”, um seu molde, a sua “identidade (o bilhete de identidade não é

concebível senão na era da fotografia)” (p. 151). Apesar do fotógrafo accionar a máquina, esta pode operar sem intervenção humana, e sobretudo a captação da imagem e sua posterior impressão dependem de dispositivos ópticos e químicos. Este argumento antecipa em duas décadas os de Susan Sontag (1977) e de Barthes (1980) sobre a fotografia: Sontag virá a escrever, como vimos atrás, que “enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanção (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura”. E Barthes dirá que “uma foto é literalmente uma emanção do seu referente”. Eu próprio comentei atrás, nos seguintes termos, esta coincidência definitiva:

Desde que a “alquimia” de Niepce e Daguerre substituiu a “mão de Deus” dos *acheiropoietos*, a fotografia e, mais tarde, o cinema, devolveram às questões relativas ao ícone e às imagens em geral a fortíssima ilusão da “presença real” ou “quase-real” do referente ou do modelo, obrigando a discussão a regressar à *tabula* (quase) *rasa* da Niceia do iconoclasma.

Bazin evoca a morte real de Manolete, filmada na arena, para concluir da necessidade de rediscutir a *presença*, no ecrã, do que é filmado, num novo quadro que torna obsoleto o de Gouhier (p. 152), e que no mínimo será necessário submeter a novas dúvidas, enquanto “filósofos e especialistas de estética” não forem capazes de definir o estatuto da *imago* fotográfica ou cinematográfica:

“No mínimo, não poderemos opor cinema e teatro apenas com base na noção de presença, sem primeiro descrever o que subsiste no ecrã, e que filósofos e especialistas de estética ainda não conseguiram esclarecer (...). Mesmo na sua acepção clássica, a *presença* não nos parece constituir a essência irreductível do teatro”.

Bazin profetizou que os críticos de 2050 já não distinguirão uma novela adaptada ao teatro e depois ao cinema como três formas de arte, vendo-a como uma só obra em diversas expressões mediais. Hoje, parte desta diversidade de expressões converge para o mesmo lugar, o palco intermedial. Não se estranha, assim, que os animadores contemporâneos de estudos nestas áreas, como os da *Mixed Cinema*

*Vocação  
multi-suportes*

*Network* (Universidade de Leeds) tomem estes textos de Bazin como referências re-inspiradoras da sua reflexão, como sucedeu na conferência *Impure Cinema: Interdisciplinary and Intercultural Approaches to World Cinema*, na Leeds Art Gallery, em Dezembro de 2010.

## O fascínio das tecno-ciências

OBSERVADO de um ponto de vista exterior aos das artes, mas lateralmente atento à relação destas com as novas tecnologias – por exemplo o da sociologia do conhecimento – os palcos e as artes em geral não fazem mais do que reproduzir, a seu modo e nas suas condições próprias de existência, a discussão em torno do “gnosticismo tecnológico” contemporâneo (Hermínio Martins, 1996: 171-196), que promete sucessivos *upgrades* da humanidade resultantes da “computopia” generalizada, mas sobretudo dos progressos da inteligência artificial, das biotecnologias e das tecnologias da reprodução. O progresso nestas áreas comanda a nova edição da crença na mutação acelerada do homem, porque são elas que redesenham as fronteiras da nossa intervenção na ordem natural, desestabilizando ao mesmo tempo éticas e teorias da sociedade muito sedimentadas. Mas, no caso das artes, é muito maior a sua proximidade de outras áreas, as das tecnologias da informação e da comunicação.

As artes, como Luc Ferry (1990) detalhadamente comentou a propósito dos modernismos, têm tendência a produzir uma forma própria de dança em torno dos saltos qualitativos das ciências e das técnicas, mimando as mudanças de paradigma kuhniano de umas e de outras. Não se estranha, assim, que, a seu modo, as artes afanosamente participem, nos seus dialectos e crioulos, das discussões sobre a “reconfiguração do humano” ou a “pós-humanidade” provocadas por uma nova aliança com a mais recente geração de artefactos que tratam a mente humana como um embrião da futura inteligência maquínica (e em fase de ser por esta ultrapassada). Parte do fascínio actual das artes (as da cena e do ecrã entre outras) pela tecnologização das suas práticas dever-se-ia, deste ponto de vista, a esse voo fascinado em torno da luz ofuscante das tecno-ciências: também os cubistas, em seu tempo, pensaram interpretar bem a “quarta dimensão” de que falavam as ciências (Ferry, *op. cit.*: 232-262). E por que razão se esperaria que as artes não manifestassem, em relação às outras técnicas, a *curiositas*, o desejo de desvio transgressivo e de expressão irónica ou crítica, muitas vezes em

sintonia com uma *pop culture*, que são parte da sua identidade? Mas outra parte desse fascínio dever-se-á simplesmente à socialização, nas artes e entre os artistas, das “comodidades” oferecidas pelas novas tecnologias aos seus utilizadores.

O “gnosticismo tecnológico” contém, no entanto, uma vertente deceptiva: apesar dos progressos e conquistas materializados no processo tecnológico da virtualização e da digitalização, o sonho de Descartes, que foi também o de Aristóteles, relativo ao nosso domínio sobre a natureza, não se concretizou senão muito insuficientemente. Não somos hoje, por via das técnicas, mais donos e senhores da natureza, porque elas próprias provocaram, nesta mesma natureza, alterações imprevistas e que violentam a sua *autopoiesis*. Somos – o que é diferente – mais donos e senhores (mais mestres, e também mais escravos) da tecnicização da nossa aventura humana no mundo. Contra todas as expectativas, e também contra todas as aparências, a “realidade de primeira ordem” de Watzlawick (a física, a material, a mais comprovável por observação ou porque lhe tocamos) e o “mundo virtual” pouco se recobriram: tornaram-se, sim, ambos mais fortes e mais autónomos no seu interface. Neste movimento, a quantidade das nossas determinações naturais pouco se alterou (apesar de durarmos mais tempo ligados a máquinas de sobrevivência, e de termos começado a gerar vida em laboratórios); mas passou a conviver com um muito maior número de determinações virtuais. A tecnicização da nossa experiência do mundo foi progressivamente mais ganha pelo virtual, em desfavor da nossa relação com a “realidade”, de que a natureza sempre foi a primeira expressão. A maçã de Newton ainda cai da árvore por acção da gravidade, mas nós preferimos tomar conhecimento dessa queda numa bela imagem construída em computador.

Não é por acaso que, no que toca aos palcos, que participam amplamente desta nova virtualização da experiência, se discute hoje quem, neles, vai pesar mais: se o “real” (a corporeidade material dos actores em cena e a sua milenária interacção com os públicos), onde nem tudo é possível, ou o “virtual”, incluindo a automação e a relação homem-máquina que ele transporta consigo, e que parece tudo possibilitar (Benasayag, M., entrevistado por Baquiast, J.-P., 2008):

“No cerne da questão teatral, ponho a questão de saber a que necessidade orgânica responde a existência do teatro (...). Há aqui um problema antropológico, o da relação entre a civilização e o que designamos por real. Creio que o desenvolvimento exponencial do virtual traz consigo uma perigosa evitação do real.

No virtual, tudo é possível. Ora, para que uma civilização possa desenvolver-se, ela tem de saber que, na relação com o real, nem tudo é possível (...). Podemos temer que a parte de artificial nos híbridos [que criamos] esmague a corporeidade herdada do humano e do animal tradicional. As possibilidades de proliferação do artificial serão bem maiores do que aquelas de que o biológico disporá. É a grande questão da nossa época: a partir de que momento os ditos enriquecimentos da espécie pelo artificial esmagarão as suas dimensões orgânicas”.

Máquinas humanizadas, inspiradas em nós mas que nos ultrapassam, e que depois nos vencem, mas ficando a sofrer para sempre a nostalgia do humano? Será esse o destino das novas inteligências artificiais? Por esse caminho regressamos ao sotão escurecido onde arrumamos os transcendentais da ficção científica: o Hall do 2001 de Kubrick, os *replicants* de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968), e a sua adaptação por Ridley Scott em *Blade Runner* (1982); os *mimóides* de *Solaris* de Stanisław Lem (1961), ou os da sua adaptação por Andrei Tarkovski (1972) e por Steven Soderbergh (2002); a *Matrix* das agora irmãs Wachowski (1999); ou até, mais remotamente, o dispositivo de *La invención de Morel*, de Bioy Casares (1940), onde máquinas de gravação e registo guardavam a experiência de pessoas – “emissores vivos” – e lhes sobreviviam, tornando-se simulacros que se reproduzirão na “pós-humanidade”. Como diz o protagonista de Bioy Casares, a caminho de se tornar simulacro maquínico de si próprio ou sendo-o já, numa declaração que duplica outra, contida no prólogo de Jorge Luis Borges ao mesmo livro (evocando *Sudden Light* de Dante Gabriel Rossetti: «*I have been here before, / But when or how I cannot tell: / I know the grass beyond the door, / The sweet keen smell, / The sighing sound, the lights around the shore /...*»):

La invención  
de Morel

“Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones – físicas, morales – para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente, aunque mañana nos vayamos, repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos”.

Que melhor metáfora do cinema do que o paraíso privado da ilha de Casares, onde dispositivos gravaram para sempre passados que nunca deixarão de ser presentes e futuros?

## O dedo real na ferida virtual

MUITOS AUTORES, interpretando os tempos, têm escrito acerca da nova prevalência das imagens e dos ecrãs sobre as escritas e os textos, e acerca da prevalência do virtual globalmente entendido sobre a presença física e factual. Serão decerto tendências fortes, mas o algoritmo que as determina não joga inteiramente a seu favor. Estamos, sim, diante de novos tipos de interacção entre real e virtual, interacção transportada para palcos teatrais re-mediados e invadidos por tecnologia artística e comunicacional, mas onde continuam a ser dominantes a presença e o *hic et nunc* irrepetíveis (que hoje podem ser a um tempo reais, digitais, virtuais). Lateralmente, e não me demorarei nesta referência, isto significa também que estamos muito mais propensos, hoje, a mostrar em palco vidas exibidas como séries de acontecimentos momentâneos e irrepetíveis: entre outros, o sistema dos *media* forneceu-nos a chave necessária a essa nova passagem e os seus *reality shows* mostraram-nos, a seguir às séries televisivas, que o simples facto de respirar pode ser um acontecimento comunicável como drama. Mais do que *representação*, o teatro tornou-se *um modo de vida*.

Retomemos o que de outro modo ficou dito atrás: o que há talvez de mais relevante, para o palco teatral, na nova interacção entre real e virtual, é que não parece garantido que a interacção entre dois actores “presentes aqui-e-agora” seja obrigatoriamente geradora de mais *pathos* do que a interacção entre um actor “presente aqui-e-agora” e a mera imagem, por exemplo hologramática, de outro (ou dele próprio), se um e outra puderem interagir.

A metáfora do sexo virtual, por exemplo via *skype*, em que dois parceiros se excitam um ao outro observando-se voyeuristicamente nos ecrãs dos respectivos computadores, ou até a do mais arcaico telefonema erótico ou obsceno, pago ao minuto como em certas formas de prostituição, é a que melhor desilude, alterando-os, o paradigma e o imperativo da presença física: há, pelo contrário, um fetichismo do virtual e do ausente, já tão bem conhecido do Cocteau de *A voz humana* como do Brecht de *A Judia*, e até um fetichismo do inventado, bem conhecido do Edward Albee de *Quem tem*

*medo de Virginia Wolf*. Ambos radicam na estática e desejosa perplexidade de Maria Madalena diante do túmulo vazio: na ausência do corpo ela vê o corpo ressuscitado. À sua maneira, todos os ausentes são ressuscitados que não se mostram, estejam afinal mortos, longe na guerra, perto mas sob prisão, ou “apenas” desaparecidos. E o fantasma da *falta* que eles nos fazem pode gerar cultos – o outro ausente gera cultos, e gosta de se ver substituído por ícones que o figurem. É um território que tem sido explorado por algum teatro para duas personagens: um só actor diante da imagem animada de outro, fantasma ou ectoplasma presente no palco em tamanho natural como num espelho de alfaiate, e com a qual (imagem) seja possível interagir. Tarde ou cedo partilharemos o palco com hologramas animados e respondentes (ou com autómatos inteligentes: veja-se Benasayag e Baquias, *loc. cit.*). Já hoje, não falta tecnologia para garantir a eficácia do dispositivo. Só não poderemos, como Tomé, pôr o dedo na ferida do holograma para nele crer.

Sabemos, desde Bizâncio e seus iconófilos, que o ícone ameaça sempre tornar-se ídolo, revelando tendencialmente mais força presencial e mais *pathos* do que a *persona* nele figurada. As imagens milagreiras, com quem falamos e a quem nos queixamos, são, ao longo de toda a história cristã e ocidental, maiores que nós. Como disse Didi-Huberman na esteira de Warburg: criámo-las para que mandem em nós. Porque haveria de ser diferente com as imagens digitais ou virtuais trazidas para o palco do teatro? Só a Alice de Lewis Carroll atravessa espelhos sem se magoar, bem o sabemos. Mas aqui não se trata, de momento, de atravessar nada: o espelho, o ecrã, o ícone bizantino, obscurecido como em Veneza ou luminoso como numa anunciação ou na estrada de Damasco, nunca deixarão de ter sobre nós o poder “sublime” de que os dotámos.

### **Imersos na transição ansiosa**

NO ESTADO ACTUAL das interacções aqui referidas, não se vislumbra que fim visam os palcos, que finalidade perseguem, para além de uma implementação sem quebra das relações maquínicas que a tecnologia suscita. A verdade é que não têm de perseguir qualquer finalidade (os fins e as finalidades estão em crise como os demais valores transcendentais). Basta-lhes garantir a exposicionalidade teatral do que neles se vive em forma de *pathos*. Mas dir-se-ia que esta época é vivida como um grande *episódio* em que estamos imersos, episódio auto-centrado, onde tendemos a fixar mais as árvores do

que a floresta. Não perseguindo finalidades, não se orientando teleologicamente, o *episódio* (e o que nele fazemos) não faz parte de uma continuidade ou de um caminho em direcção a..., antes nos surge como coisa em si e que somos convidados a fruir. Não vamos a caminho do fim da história. Como sempre, somos, nesta matéria, mais semelhantes a carpas no seu aquário do que ao salmão que sobe o rio a contra-corrente. Apesar disso, este *episódio*, esta época, são vividos como uma *transição*: as mutações oferecidas ao palco teatral pela convocação das tecnologias perceptivas proporcionam-lhe geometrias variáveis em matéria de formas e de conteúdos, geometrias que tendem a não se fixar, a não se deixar modelar nem modelizar.

Este sentimento de que estamos a viver uma transição é partilhado por todas as artes da cena e do ecrã, a começar pelo cinema, que também ignora o seu destino e formas futuras. A memória conhece as narrativas donde vimos, mas não se adivinha a que porto de abrigo, ou outro, agora chegaremos. E, de novo, a *transição* (filologicamente tão próxima do *transe* e do prefixo *trans-*) é vivida, não como uma passagem garantida de um estado de coisas para outro, mas como uma coisa em si, com as suas virtualidades próprias, tidas como independentes da questão de saber de onde se vem e para onde se vai. Estamos nela mergulhados como crianças no jardim dos baloiços. Como se a ponte que usávamos para atravessar o rio se tivesse tornado, de corredor de passagem, em casa que passámos a habitar – o que muda a poética do seu espaço. Porém, sabe-o a sociologia e sabemos-lo cada um de nós, os estados e as épocas de transição para um patamar incerto ou desconhecido geram *ansiedade*. Estamos, portanto, nela como crianças ansiosas no jardim dos baloiços.

Natural é que o novo *habitus* assim criado instale as suas próprias rotinas e paixões. Mas ao mesmo tempo este grande episódio transicional auto-centrado e vivido em ansiedade propicia uma discursividade oracular e pouco fundamentada sobre si mesmo: é característico da transição o fraco discernimento do que a envolve. Serão de esperar, sobre a transição, discursos proféticos, salvíficos, clinicamente discutíveis, insuficientemente argumentados, como num regresso às afasias beckettianas? E que significará a eventualidade de ainda não termos saído do paradigma beckettiano? Perante a impotência para interpretar e esclarecer o sentido da transição ansiosa, crescem a *acedia* e a melancolia. O discurso sobre ela torna-se, deste modo, impressionista, predominantemente aforístico, ou ganha as tonalidades confusas das opiniões mal fundadas, porque precisamente lhe falta visão programática, antecipação do fim da história e o desejo de combate que sempre

as acompanha. Também nesta matéria nos tornámos em *unreliable narrators* da experiência que vivemos.

As artes que os gregos clássicos mais prezavam – eles, com quem, mal ou bem, tanto aprendemos a pensar – eram as que partilhavam com a natureza a actividade geradora desta última, ajudando-a a fazer o que ela não faria sozinha: a medicina, a agricultura, a ginástica, a política (Platão, *Leis*: 889d). Eis o que ainda hoje explica o nosso fascínio perante a inteligência artificial, as biotecnologias e as tecnologias da reprodução que atrás referíamos, à luz do “gnosticismo tecnológico” comentado por Hermínio Martins. Depois, a um nível mais baixo e mais tardio (Gil, 1990: 367), a arte fez surgir *simulacros* (os da pintura e da música, por exemplo), *divertimentos* que em nada participam da “realidade verdadeira” de Platão. Aristóteles retrabalhou, na *Física* e na *Poética*, a distinção platónica entre natural e artificial, insistindo em que toda a arte mima a natureza: *téknê mimêtai tèn physin*. De facto, como se lê desde as primeiras linhas da *Poética*, a *mimesis* não é apenas característica dos *eikonopoios* (pintores miméticos), mas também dos tragediógrafos e de todo o teatro. A filosofia moderna de Hume (a do *Treatise* de 1739–1740) viria a redesenhar esta concepção, propondo uma nova descrição da percepção do real, e como que suspendendo a ideia de *mimesis*:

“O princípio fundamental da filosofia moderna é a opinião relativa às cores, aos sons, aos sabores, ao calor e ao frio, a saber, que são apenas impressões no espírito, derivadas da acção dos objectos exteriores, e sem qualquer semelhança com as qualidades dos objectos”.

Mais perto de nós, a partir de Baudelaire e de Mallarmé (embora herdando da tradição romântica), a artificialidade da arte “absolutamente moderna” de Rimbaud passou a radicar-se na auto-referencialidade e na rejeição dos referentes externos: a *mimesis* platónica e aristotélica foi posta em crise por todos os modernismos, sem no entanto se desvanecer, e até hoje: é verdade que as maquetas numéricas de objectos tridimensionais produzidas por computador resultam de cálculo e de programação que substituem a *mimesis* do *eikonopoios*; mas, como dizem os teóricos da mediação (Bolter e Grusin, 1999), a cópia fiel do real (*immediacy*) e as figurações auto-referenciais (*remediation*) coexistem nos *media* actuais como duas teleologias que não se anulam uma à outra, antes remetem uma para a outra como numa *mise en abîme* concebida por um relojoeiro suíço. No teatro, a auto-referencialidade é determinada pela imediaticidade da experiência

partilhada, *hic et nunc*, de um acontecimento efémero que envolve actores e o seu público. O cinema perpetua as gravações da ilha de Casares, *la invención de Morel*. O que há de novo nos palcos teatrais é o *pathos* gerado pela nova especularidade e pela nova interacção com a presença virtual ou digital de entes e de coisas que, como os actores e o público, são convocadas para o interior da cena, determinando a nova experiência do acontecimento teatral.

# Anexo 1: Excursus em tempestade

A PROPÓSITO da nova tecnicidade do teatro e do cinema da era da convergência digital, dos saberes que ela exige e da sua aprendizagem teórico-prática, justifica-se que entremos em guerra contra uma avaliação economicista recorrente, que menospreza o ensino superior artístico no âmbito de uma pretensa re-hierarquização das áreas e disciplinas dos sistemas formais de ensino. Com efeito, irritado por certa leitura de que já darei conta e, talvez por isso, propenso a glosar uma relíquia marxista – “um espectro paira sobre a Europa...” – direi, a terminar, que um espectro ameaça as artes, e talvez as artes da cena em especial: o espectro da *O-Ring theory of economic development* e dos seus efeitos sociais, que repõe a questão de saber que relação existe entre o devir contemporâneo da economia e das sociedades e o devir, no seu seio, das artes e das culturas. Como vê o pensamento económico e gestor um conjunto de práticas artísticas e modos de vida que insistem e insistirão no projecto desviante de serem dádiva gratuita e perturbadora, *potlatch* e consumação?

Entre os muitos autores indirectamente visados pelas críticas de Viviane Forrester no seu livro *L'horreur économique* (1996), estaria decerto – não fora o anacronismo – Daniel Cohen, defensor da globalização e autor de *Richesse du monde, pauvretés des nations* (1997). Aqui, Cohen refere, para explicar como a produção assistida por computadores mudou a realidade social, um curto ensaio (Kremer, 1993: 551-575), «The O-Ring theory of economic development». *O-Ring* é a designação do anel tórico de junção patenteado nos EUA em 1937 (uma peça simples e tradicionalmente fiável), cuja disfunção provocou a tragédia do vai-vem espacial Challenger em 1986. Kremer extrai deste caso a lição de que, numa cadeia de produção altamente exigente e sofisticada, a mais

The O-Ring  
Theory

mínima disfunção de uma componente menor pode pôr catastroficamente em causa todo o investimento e o seu resultado. Por outras palavras, projectos difíceis de implementar requerem equipas de competências elevadas e homogéneas, e componentes inteiramente fiáveis. Diz Kremer que não foi por acaso que Charlie Parker e Dizzy Gillespie, entre outros, trabalharam juntos, como também não é por acaso que as melhores firmas de advogados contratam as melhores secretárias: este fenómeno de emparelhamento dos maiores talentos significa, diz Cohen na esteira de Kremer, que os melhores se procuram uns aos outros, como também os medíocres se atraem entre si. E isto, na perspectiva de ambos os autores, tanto vale para as artes como para o mundo do trabalho, onde, hoje, pequenas diferenças entre performances individuais podem dar origem a grandes diferenças salariais: um informático contratado pela NASA para trabalhar no projecto espacial será incomparavelmente mais bem pago do que outro que faz “praticamente o mesmo trabalho” numa cadeia de supermercados.

Eis um conjunto de considerações que aceitamos tornar extensível às exigências das práticas artísticas em geral, e às que lidam com equipas e com tecnologias sofisticadas em particular. De resto, todas as artes que resultam de um trabalho colectivo – como é maioritariamente o caso nas da cena e do ecrã – sempre exigiram a partilha e a articulação de elevadas competências *inter pares* e estão habituadas a evitar que um pormenor as inviabilize ou desacredite. Mas a *O-Ring theory* e as suas selectividades também atingem a ideia de comunidade solidária e de escola: no ensino secundário francês, por exemplo, os liceus que procuram destacar-se pela excelência do seu ensino abandonaram a antiga composição heterógena e igualitária das turmas em favor de uma hierarquia que privilegia as *classes européennes*, elitistas, que oferecem mais e melhores competências aos alunos. Eis como Cohen descreve o fenómeno (loc. cit., p. 89) – e é aqui que a sua exposição adquire o valor de uma agressão inesperada às artes e ao ensino artístico:

“Estas hierarquias constroem-se em função de opções que vão desde as prestigiosas ‘turmas europeias’ [*classes européennes*’ no original, n. a.] até às de ‘música’ ou ‘teatro’. Está tudo dito. À imagem da fábrica fordista, a escola pública sofre o efeito paradoxal da escolarização de massa: torna-se mais segmentada e por isso, (...) vector de novas desigualdades”.

Estará, de facto, “tudo dito”? O que é curioso é que Cohen pertence, decerto, à elite que considera Beethoven e Shakespeare (mas talvez não John

Cage e Beckett) grandes génios da humanidade. Um pouco adiante, e a propósito das “mundializações” em curso, diz ele, aliás (p. 98), homenageando o criador do Teatro Nacional Popular de Villeurbanne, entretanto falecido:

“Interrogado sobre o papel do teatro numa sociedade repleta de imagens vindas do mundo inteiro, Roger Planchon respondia recentemente que tal papel sairia, (...) não diminuído, mas reforçado pela ‘mundialização’, porque só o teatro consegue manter a proximidade humana entre uma obra e os seus espectadores. (...) A brutal abertura das nossas sociedades a um mundo mais ‘vasto’ provoca (...) uma procura de relações sociais mais próximas”.

Cohen parece aderir à resposta de Planchon – “só o teatro consegue manter a proximidade humana entre uma obra e os seus espectadores”. Mas em que ficamos? Ou bem o ensino artístico é avaliado pelo “horror económico” como a cloaca do sistema, *last chance saloon* antes da travessia do deserto, onde os menos qualificados podem obter saberes práticos oferecidos por sucedâneos dos desvalorizados cursos de especialização tecnológica; ou bem o mesmo “horror económico” o reconhece como o lugar de onde emergem, por vezes, grandes génios da humanidade, mentores e garantes da proximidade salvífica entre humanos da era pós-humana. Parece absurdo que tal ensino seja avaliado simultaneamente das duas formas. Para admitir as duas ao mesmo tempo é necessário sustentar sobre ele um discurso baseado em *dissoi logoi*, em argumentos mercenários, onde se diz impune uma coisa e o seu contrário. E quanto aos génios, não se amplie a falácia: bem sabem todos os ensinos que eles tendem a dar-se mal nas escolas, quer a sua genialidade seja matemática, quer artística, e quer estejam inscritos nas “classes européennes”, em “música” ou em “teatro”. Seja como for, Cohen não parece saber o que seja uma aula de instrumento no último ano de uma licenciatura em música, onde só há um professor e um aluno, nem o ensaio final de um espectáculo numa licenciatura em dança ou em teatro, nem a recta final da pós-produção de um filme no último semestre de uma licenciatura em cinema. Não imagina o grau de exigência a que tais alunos estão sujeitos, nem de que são feitas as provas que lhes podem abrir as portas da profissionalização. Ele crê que tais exercícios são excremenciais, quando comparados com os das *classes européennes* do liceu francês: perigosa ignorância, mentora de um erro de avaliação resultante de um preconceito ideológico risível. O patético da avaliação de Cohen, que se encosta a Kremer

para se sustentar, é que, na lógica compreensível mas socialmente perversa das *classes européennes*, o ensino das artes, como os outros, também aprendeu historicamente a defender-se, também aprendeu a requerer para si a excelência e a ser *classista*, e fê-lo com frequência ao longo dos tempos modernos, quer antes quer depois da aclamação da *US Constitution* de 1787 e da *Constituante* de 1789, tornando-se ele próprio selectivo e exclusivista – um modelo que ultrapassámos e a que não desejamos regressar. É difícil admitir que o “horror económico” e a obsessão gestionária venham, um dia, a ser benvindos no ensino superior artístico.

Outra coisa é o facto de Charlie Parker e Dizzy Gillespie se procurarem para tocar juntos, para além das escolas e das *classes* que frequentaram ou não. Talvez Cohen pudesse ter entendido este facto elementar, se pelo menos tivesse relanceado as biografias dos dois músicos, quanto mais não fosse em meros textos de divulgação. Mais antiga e pelo menos tão fiável quanto a *O-Ring Theory* é a evidência, já avançada por Voltaire na sua correspondência de 1760, de que *les beaux esprits se rencontrent*. As afinidades electivas não dependem, nem da coincidência de histórias de vida, nem da concepção dos seres humanos como decalcomanias uns dos outros. Só poderes totalitários continuam a acreditar que, para sermos genuinamente felizes e performativos, devemos procurar consortes na nossa seita, na nossa escola ou no nosso partido. Cohen julgar-se-á decerto movido pelas melhores intenções. Mas é apenas mais um paladino do “horror económico”, que ignora a realidade do mundo que o contradiz. Parafraseando Kubrick, ele vive, como os da sua turma, *Eyes Wide Shut*.

## Notas

1. «*L'Annonce faite à Marie* de M. Paul Claudel au théâtre allemand d'Hellerau », in *Comoedia*, Paris, 4 de Outubro de 1913, cit. em Anne Pellois, loc.cit.
2. Carta de Claudel para Lugné-Poe, de 11 de Julho 1913, in Paul Claudel, *Claudel homme de théâtre: Correspondance avec Lugné-Poe(1910-1928)*, Paris: Gallimard, Cahiers Paul Claudel 5,1964, pp.122-123, em Anne Pellois, loc. cit.



## Cinema e estudos interartes

“A história da arte cinematográfica é frequentemente tratada como história da sua emancipação dos modelos teatrais”.

SUSAN SONTAG, «Teatro e filme», 1966

É CÉLEBRE A RUPTURA RADICAL defendida por Bresson, nas suas *Notes sur le cinématographe* (1975) entre a arte dos filmes e a do teatro: “Não há casamento entre teatro e cinematógrafo sem extermínio dos dois”. De tal modo que preferiu separar-se da própria palavra *cinema*, que lhe parecia irreversivelmente ligada à representação teatral, ao *star system* e à indústria, regressando à designação inicial da invenção dos Lumière. Para afirmar a sua autonomia, o *cinématographe* não devia usar “nem actores, nem direcção de actores, nem papéis, nem estudo de papéis, nem *mise en scène*”; em vez de *actores* e do seu “terrível hábito do teatro”, os filmes usariam “modelos encontrados na vida real”, para dar às personagens a possibilidade de *ser* em vez de *parecer*. O tom da ruptura, cem vezes repetida ao longo do seu livrinho, é dado pelo desdém com que o autor se refere às “mascaradas expressionistas” da Falconetti (em *A Paixão de Jeanne d’Arc*, de Dreyer) e pela resposta que lhes deu no seu *O processo de Jeanne d’Arc*. E o tempo não amaciou a intempestividade de Bresson, que ele tornou extensiva a outras artes:

“A verdade do cinematógrafo não pode ser a verdade do teatro, nem a verdade do romance, nem a verdade da pintura. O que o cinematógrafo consegue com os meios que lhe são próprios não pode ser o que o teatro, o romance, a pintura conseguem com os seus meios próprios”.

Também Susan Sontag (1966) escreveu sobre as antinomias entre teatro e filme, quer a partir da reflexão de Panofsky (de 1934, reescrita em 1956), quer evocando a experiência de dramaturgos como Artaud, que em 1924 considerara que o cinema tornara o teatro “obsoleto”, mas que, com o advento do filme sonoro voltou a preferir o palco ao ecrã.

Mesmo quando mitigada, a radicalidade dos defensores da autonomia do cinema, incluindo os mais abertos à *ekphrasis* e à “ansiedade de influências”, é ainda hoje sobretudo bressoniana – as *Notes sur le cinématographe* e os seus aforismos doutrinários são um dos evangelhos tardios do cinema moderno. Depois de Bresson, porém, muitos cineastas que subscreveriam boa parte das suas *Notes* regressaram a uma ideia da arte dos filmes mais próxima da de Canudo, sublinhando o seu valor de síntese. Eis o que diziam em 1985 os bressonianos António Reis e Margarida Cordeiro, por exemplo (cf. entrevista em anexos finais):

“O cinema não é pintura, não é escultura, não é música, não é arquitectura, mas resulta de um agenciamento específico das potencialidades de todas as artes; resulta, para nós, da intimidade com elas e também, evidentemente, das novas sinergias, do olhar e da escuta que ele torna possíveis... O cinema tem sido sempre um olhar e uma escuta, a sua história é a história de determinados olhares e de determinadas escutas”.

Por sua vez Godard, nas suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) herda directamente de Bresson, dizendo, desde o seu segmento de abertura, que sabemos bem o que é o teatro mas ainda sabemos muito pouco, até hoje, o que é o *cinématographe*, o que são as suas potencialidades. E Greenaway aponta no mesmo sentido, queixando-se de que os filmes são demasiadas vezes “livros ilustrados” (cf., *supra*, *Filmes que filosofam*). Mas as relações entre cinema e teatro, cinema e literatura, que Bazin também discutiu e Susan Sontag re-comentou no seu «Teatro e Filme» (1966), já tinham atravessado os anos 20 e 30 do séc. XX em torno do fim do *mudo*, da temida teatralização do cinema e da ameaça do filme falado, que ia retirar autonomia ao *cinématographe*.

O cinema ingurgitou e digeriu tudo o que pôde dos dispositivos e das artes que o precederam. Primeiro a pantomina, as sombras chinesas, o *cabaret* e o *vaudeville*, o teatro. Depois a música, mesmo no tempo do *mudo*, trazendo-a para a sala de projecção, ela própria concebida como um sucedâneo da arquitectura feita para a ópera e para o teatro. Mais tarde a

gravação de som em banda magnética – de novo a música, ora feita para ele por medida ora reaplicada aos filmes, mas trazendo com ela todo o *bruitage* e os diálogos e misturando-os como já a rádio fazia. E também incorporou nos filmes a escrita manual e tipográfica (pense-se nos filmes epistolográficos e diarísticos, nas páginas de livros filmadas para serem lidas no ecrã, nos intertítulos do mudo e nos letrismos de Godard), a publicidade e as artes gráficas, a pintura e a escultura, a fotografia e os hologramas, a banda desenhada, o vitral, os cenários da ópera e do teatro e as coreografias da dança, as páginas dos jornais e revistas, a arquitectura e o urbanismo.

Em textos precedentes abordei sumariamente estas questões: os filmes canibalizaram e re-mediatizaram (ou *re-mediaram*, Bolter e Grusin, 1999) todos os suportes das restantes artes e artesanias e toda a comunicação dos *media*, convertendo-os ao ecrã – uma reconversão à bidimensionalidade que por vezes pôs em causa a profundidade de campo herdada da perspectiva do *Quattrocento*.

O cinema é certamente um *media* ao longo de cuja história teve lugar um número exorbitante de ocorrências, operações, construções ou acontecimentos intermediais e interartes, apreciáveis na variedade de interações em que se envolveu com outros *media* (e outras artes). Mas esse facto não o define “ontologicamente” como uma arte intermedial. Define-o, sim, como uma *ars combinatoria* ou como um *media* que sempre se apresentou como lugar de confluência e de fusão de elementos oriundos de outros *media* e de outras artes, ora por necessidade técnica de remediar e reciclar experiências alheias, ora devido à “ansiedade de influências” (Bloom, 1973) que o acompanhou ao longo de toda a sua história.

*Uma ars  
combinatoria*

A entrada dos *Estudos Interartes* nos *Estudos em Cinema* é fácil de entender: para usar os termos de Bloom, o cinema sempre viveu “ansiedades de influência”; a relevância da sua relação com as outras artes está patente em toda a sua história e inscrita no *corpus* de muitos filmes. Anteriores à dimensão intermedial, que, em princípio, põe sempre em jogo a interpenetração de dois ou mais *media* no surgimento de um objecto novo, os *Estudos Interartes* ocupam-se, de modo predominantemente interdisciplinar, das relações, interdependências e inter-influências entre artes tradicionalmente autónomas, mas que a modernidade aproximou – e a actual convergência digital acelerou, suscitando novas formas e figurações (1).

## Os primitivos

PARA FAZER CINEMA, é pelo menos tão relevante conhecer o que ele *faz* como o que ele *fez*. Conhecer o que ele fez é apropriarmo-nos das formas que ele produziu ou criou, perceber que objectivos perseguiu ao criá-las, por que o fez e como o fez. A literacia cinematográfica depende da nossa simpatia por linhagens de autores, técnicas e modos de produção de que nos tornámos íntimos e que alimentam uma *poética* e uma *poetologia*. Diferentemente, conhecer o que ele faz (o que ele “pode” ou “deve” fazer) tem sobretudo significado continuar a propor definições ontológicas do que ele “é” ou “deve ser”, muitas vezes recusando a diversidade das formas que o seu dispositivo propiciou. Conhecer o que ele “faz” tem igualmente significado propor normas de figuração (pense-se, por exemplo, entre cem outros exemplos possíveis, no manifesto do *Dogma 95*), esquecendo, muitas vezes, que tais normas estão sempre ligadas a modos de produção, a novas ou velhas convenções que sedimentam códigos e gramáticas, e às mutações técnicas do dispositivo cinemático (a *nouvelle vague francesa* não teria existido sem a câmara ao ombro e o som directo).

Nesta perspectiva, o regresso ao estudo do cinema primitivo e da sua época – as experiências do *kinetoscópio* (Edison, 1890), da *Hale’s Tour* (William Keefe, 1903), do *cinéorama* (Raul Grimoin-Sanson, 1889) – a reavaliação do “cinema de atracções” e do “cinema narrativo” nascente, a consideração da diversidade dos ecrãs e dos sistemas de projecção propostos desde muito cedo, têm permitido compreender a variedade de meios de que a experiência cinemática procurou dotar-se desde o seu início, independentemente do facto do filme narrativo, com uma duração padronizada e modelizada pelo dispositivo comercial (que, por sua vez, o propulsionou), se ter tornado a sua forma dominante. André Parente (2007: 17,18) chamou a atenção para a importância de experiências imersivas como o do *panorama*, invocando exemplos de 1900 para os relacionar com a imersão contemporânea oferecida pela realidade virtual e por instalações multimedia:

“Em 1900, na Exposição Universal de Paris foram apresentadas duas instalações panorâmicas notáveis. Com o *Mareorama*, o espectador viajava nos mares de Marselha, Yokohama, Nápoles, Ceilão, Singapura e China. A plataforma simulava um navio transatlântico com 70 metros de comprimento, com capacidade para acolher até 600 pessoas, que repousava sobre um sistema de suspensão, o qual simulava o balanço das ondas.

O *Mareorama*  
e o *Photorama*  
de 1900

[E] os irmãos Lumière apresentaram o *Photorama*, sistema de projeção de imagens fotográficas de 360 graus em rotundas panorâmicas de 20 metros de diâmetro por 10 metros de altura (...). O curioso é que, entre 1900 e 1906, os irmãos Lumière tenham investido mais esforços na comercialização do *Photorama* no que na do *Cinematógrafo*. Isto demonstra que os irmãos Lumière eram sensíveis não apenas à inovação tecnológica, mas também à criação de novos dispositivos de projeção. A imersão implementada pelo *Mareorama* e o *Photorama* fazem do *Panorama* o ponto nodal do desenvolvimento posterior do cinema imersivo (...), dos parques temáticos, dos atuais sistemas de realidade virtual e das instalações multimedia”.

Também nesta perspectiva, é relevante perceber que os actuais “efeitos especiais”, cada vez mais digitalmente produzidos no cinema narrativo dominante, são a continuação, pelos meios técnicos disponíveis, do “cinema de atracções” que precedeu o “cinema narrativo”. Ou seja, o cinema narrativo dominante nunca prescindiu de incorporar em si o cinema de atracções: pelo contrário, depende dele para se auto-sustentar. Do mesmo modo, é o cinema narrativo dominante que mais precisa da 3D contemporânea, para garantir a permanência da sua representação “transparente” e “imediatista” do real (a *immediacy* de Bolter e Grusin, o “novo” realismo de Manovitch), e a permanência da ilusão imersiva de que o real e a sua imagem são uma e a mesma coisa – a permanência da *willing suspension of disbelief* que Coleridge descreveu.

Se queremos saber o que o cinema é capaz de fazer, mais vale, portanto, saber o que ele *foi sendo* capaz de fazer. E a esta luz poderemos dizer, por exemplo, baseados na sua experiência, que o cinema *figura* (terceira pessoa do presente do indicativo do verbo figurar: eu *figuro*, tu *figuras*, ele *figura*...). E que as suas figurações, ou são cenas-fulgor, ou se condenam à irrelevância. Ao figurar, ele cria situações. Mas essas situações são, elas próprias, figuras. Dar a ver figuras resulta de um trabalho de facialização: todos os seres, entes e coisas filmados pelo cinema ganham o rosto que o cineasta lhes dá – pessoas, animais, plantas, objectos, espaços, tempos, sons. Pôr em cena é assim e antes de mais, figurar. E figurar é atribuir aos seres, entes, coisas, etc., uma heciedade estética – desvelá-los numa determinada forma, como entenderam os gregos clássicos, muito depois a *gestalt* e ainda o cognitivismo. Um passo mais (mas esse passo é meramente semântico) e diremos que o cinema *transfigura* o que filma, no sentido da transfiguração religiosa, e que o objectivo dessa transfiguração é dar a ver um real “novo”, pela apresentação de

um perfil da realidade até agora encoberto. Se não fascinar, essa transfiguração condena-se à irrelevância.

O objectivo da figuração é produzir afectos – um objectivo perseguido por meios estéticos e técnicos e que o cinema herdou da pintura e da fotografia, por um lado, e das artes da cena, por outro. Ao figurar, ao transfigurar o que filma, o cinema produz uma atmosferização específica dos seres, entes, coisas filmados: as suas imagens e sons mudam o regime ecológico do real filmado, dando-o a ver num novo perfil formal da sua imanência. A percepção do real transfigurado pelo cinema, como pela pintura icónica ou pela fotografia, ou pelas artes da cena, oferece um conhecimento afectivo desse real transfigurado. E o instrumento dessa cognição afectiva é a percepção e as sensações que a acompanham. Quando os filmes deixam de perseguir estes objectivos, tornam-se irrelevantes.

O olhar da câmara – o que ela enquadra, o modo como se movimenta ou fica quieta, o que capta da figuração construída, o modo como se relaciona com as formas, a luz e a sombra, as cores, o som dos seres e das coisas que filma – é a parte do dispositivo cinematográfico que mais depende da articulação entre realizador e director de fotografia ou operador de câmara, e que herda da *camera obscura* e de todos os antecessores do *cinématographe* dos Lumière. Mas o dispositivo cinematográfico é mais complexo do que o “simples” jogo da captação: inclui o tratamento das imagens e sons em pós-produção, e depois o visionamento do produto final em determinadas condições “ecológicas” (a tradicional sala de cinema escurecida, espaços públicos à luz do dia, *drive-ins* nocturnos, sala doméstica, ecrã do computador pessoal), além de também ser definido pelo *habitus* da posição do *spectator* e da sua situação psicológica enquanto tal. Assim entendido, o dispositivo cinematográfico tem variado em função da evolução tecnológica da produção e exibição dos filmes, da “ecologia” da sua recepção e consumo cultural e das mutações provocadas por ambas as coisas na definição da postura do *spectator*.

Hoje existe, nas áreas dos *film studies*, dos estudos interartes e da intermedialidade, um renovado interesse pelo cinema primitivo, porventura relançado por Elsaesser e Barker (1990), num livro organizado na perspectiva de uma “arqueologia dos media” (*Early Cinema: Space, Frame, Narrative*) e repleto de referências à teatralidade do novo *medium* e à fusão, no seu seio, de elementos oriundos de todas as artes de cena que dominavam o *habitus* do espectáculo nos seus primeiros anos. Já na segunda metade da década de 90 do séc. XIX, exibidores organizavam espectáculos de modo a que os filmes fossem

Early Cinema:  
Space, Frame,  
Narrative

acompanhados de narração oral, música e som: nos *talking films* da época, os diálogos eram garantidos por actores atrás do ecrã e os anos seguintes foram dominados pela figura dos *showmen* itinerantes, que garantiam esses mesmos complementos e tinham muitas vezes começado por ser patrões ou membros de trupes de teatro itinerante, na maioria dos casos negócios familiares (Chanan, *loc. cit.*: 174-188).

A renovação deste interesse pelo cinema primitivo articula-se com o que Catherine Russell (2002) chamou “historiografia paraláctica” (*parallax historiography*), porque, no final do séc. XX, as tecnologias digitais dos novos *media* propiciaram uma série de *passagens* (no sentido benjaminiano) para o re-estudo do cinema primitivo, propondo paralelismos entre um e outros em matéria de relacionamento com os *media* anteriores, em matéria de invenção e prática de procedimentos técnicos, em matéria de não-linearidade dos progressos. Por exemplo, o cinema “de atracções” tal como descrito por Tom Gunning (*loc. cit.*: 1990) coexistiu longamente com o cinema “narrativo” que ia tornar-se no paradigma dominante – convidando, assim, a que os novos *media* de hoje sejam examinados à luz, comparativa, do que caracterizou o nascimento e a institucionalização do cinema, cem anos antes.

### «Un média naît toujours deux fois»

MAIS GENERICAMENTE CONSIDERADA, esta leitura dos primeiros anos do cinema está em sintonia com o que André Gaudreault e Philippe Marion (1999) escreveram em «Un média naît toujours deux fois», que atrás citei a propósito das relações entre o cinema e as intermedialidades: estudando o nascimento do cinema (entendido como *media*), eles põem em evidência uma fase inicial, fracamente identitária, onde o novo dispositivo é sobretudo suporte e veículo para outros *media* que o precederam e que dominavam o gosto e o *habitus* da época. O cinema apropriou-se deles, aprendendo com eles e *remediando-os*. Esses *media* são, para estes autores, a fotografia, obviamente, mas também o circo, o mimo, a comédia e a farsa, a pantomina – estas últimas, elas próprias remediações da antiga *commedia dell’arte* – o que deu origem ao cinema “de atracções” de que fala Gunning, destinado a conviver com as primeiras adaptações maciças de peças de teatro, romances e novelas que tinham obtido legitimação prévia no mercado do gosto, da cultura e do espectáculo – gosto formatado por *séries culturelles* maioritariamente aceites.

Numa segunda fase de maior autonomização do novo *media*, que conduz ao seu reconhecimento social e à sua institucionalização, acarretando mais meios de financiamento das suas produções, os seus conteúdos e formas próprias já consubstancializam uma ‘gramática’ ou um *modus faciendi* cinematográficos que estão socializados, geram uma recepção específica com a sua literacia própria e permitem-lhe rivalizar, enquanto espectáculo, com os *media* que ele canibalizou ou com os que, antes dele, dominavam o mercado. O artigo de Gaudreault e Marion é, assim, um típico exercício de história intermedial, ou de reescrita, pela intermedialidade, da história dos *media*. O que aqui saliente é que é do *cinema-enquanto-media* que eles partem para a proposta de uma teoria geral sobre o nascimento de qualquer *media*. Anote-se, no entanto, o que sobre estas matérias escrevia, três anos antes, Jürgen E Müller (1996: 47), sustentando que o cinema “foi intermedial” desde o seu surgimento, mas por razões diferentes das apresentadas por Gaudreault e Marion (e aproximáveis das de Chanan), embora complementares:

“O cinema não é híbrido nem intermedial por ter trazido os seus precursores para dentro de si próprio (como pensava McLuhan), mas porque desde os seus momentos iniciais encontramos interacções e interferências mediais a quase todos os níveis. As suas condições técnicas, as circunstâncias das suas apresentações e as suas estruturas estéticas estiveram sempre marcadas por estas interacções”.

Na euforia dos primeiros anos do cinema e do início da sua institucionalização, foram muitos os autores que puseram em evidência a confluência interartes no novo *medium*: Canudo (1911) disse que ele seria “pintura e escultura desenvolvendo-se no tempo”, “artes plásticas em movimento”; Münsterberg (1916) referiu-se-lhe como *photoplay* e Lindsay (1915) propôs uma tipologia destas *photoplays*, que seriam “escultura em movimento”, “pintura em movimento”, “arquitectura em movimento”. Apologias como estas acompanharam, como cumes poéticos entusiasmados, décadas da história do cinema. Uma vez institucionalizado e conquistada a sua posição de *media* dominante ou hegemónico ao longo de dois terços do séc. XX, o cinema não poderia deixar de vir a ser objecto de numerosas dissidências, contradições internas e crises de identidade, até que outros *media* (designadamente a televisão, o vídeo e a convergência digital, começaram, por sua vez, a remediá-lo e a induzir nele vectores de hibridação. Hoje, a

inter-relação entre cinema, televisão, *computer graphics*, hipermedia e jogos digitais tornou-se mais evidente, como parte de uma “cultura de convergência” recentemente tematizada (Jenkins, 2006), e que sugere uma nova *aisthesis*, característica de uma nova *koinê*. A comunidade de investigação em intermedialidades é unânime em considerar que o cinema é geneticamente *um media particularmente intermedia* e recorda, a cada passo, na esteira de Jürgens, Gaudreault e Marion, Jost, que ele remediou desde o seu nascimento parte dos conteúdos de *media* precedentes, e que trinta anos depois já lidava, não apenas com imagens e legendas, mas com a palavra e a música incorporadas no seu suporte material – a película.

### Pintura e cinema em Bazin

CHAMEI, ACIMA, a atenção para os escritos de André Bazin «Pour un cinéma impur», «Théâtre et cinéma» e «Peinture et cinéma», por se tratar de um autor a que tanta ontologia do cinema hoje continua a regressar, sendo que estes seus textos antecipam em quatro décadas o surgimento da intermedialidade na reflexão sobre o cinema, e que, entendendo-se embora a si próprios como parte de uma reflexão sobre a *identidade* do cinema, são, ao mesmo tempo, exercícios aplicados de estudos interartes (claro que Bazin não se refere, neles, nem à intermedialidade, que não é sua contemporânea, nem à tradição britânica e norte-americana dos *interarts studies*, que ele devia considerar mais próximos das literaturas comparadas e das artes plásticas). O que estes textos de Bazin têm de mais relevante para o que nos ocupa aqui é que o autor, ao contrário de muitos bazinianos que precisarão de o reler melhor, salienta a importância histórica e estratégica, para o cinema, de uma relação aberta e exigente com outras artes, estudando-as para as *remediar* (claro que Bazin também não se refere à remediação), e desautoriza a crítica, corrente no seu tempo (que é o de Sadoul), ao *théâtre filmé*, pedindo que ele se transforme, adquirindo mais competências, em *théâtre cinématographique* – e aprendendo com o que fizeram os seus contemporâneos Laurence Olivier, Orson Welles e Jean Cocteau, e viria, mais tarde, a ser feito por Ingmar Bergman, pelo *neue kino* alemão e tantos outros.

Em «Peinture et cinéma», comentando as curtas metragens de Hemmer, o *Van Gogh* (1948) e o *Guernica* (1950) de Alain Resnais, entre outros filmes, Bazin segue a mesma estratégia de «Pour un cinéma impur» e dos seus outros textos do tipo «Cinéma et... »:

*O Van Gogh de  
Alain Resnais*

ataca os preconceitos sobre a interação e inter-influências entre o cinema e outras artes, defende maior proximidade entre o primeiro e as segundas, analisa casos para apoiar a sua argumentação. A Bazin é particularmente cara a autonomia da *démarche* cinematográfica de Resnais perante a obra de Van Gogh. Diz ele, numa passagem que me parece particularmente relevante para o tema do presente texto:

“O realizador pôde tratar o conjunto da obra do pintor como um único e imenso quadro, diante do qual a movimentação da câmara é tão livre como em qualquer outro documentário. Da ‘rua de Arles’ ‘penetramos’ pela janela na ‘casa’ de Van Gogh, aproximamo-nos da cama do édredon vermelho. Resnais nem hesita em fazer um ‘contra-campo’ de uma velha camponesa holandesa que entra na casa”.



Imagens de *Van Gogh*, de Alain Resnais, preto e branco, 1948  
(fotogramas reenquadrados do filme).

Ou seja, Resnais ignorou a reprodução fiel de cada quadro, limitado pelas suas dimensões e pela sua moldura, e visitou livremente as figurações do pintor, determinando o itinerário que achou conveniente e tratando o pintado como um *continuum* figural: reenquadrou, ateu-se a pormenores, passou de uns para os outros sem ter em conta a relação entre proporções dos quadros, aproximou-se e afastou-se do que quis, criou ligações visuais que nunca tinham sido explicitadas. O que interessa a Bazin não é a capacidade ou a incapacidade do cinema para reproduzir fielmente a pintura, é antes que Resnais tenha conseguido “tornar solúvel” a pintura na percepção e na “linguagem” cinematográfica, abstraindo-se do quadro e apropriando-se do que nele está pintado com aquilo que ele designa por um “realismo de segundo grau”. No *Van Gogh* de Resnais, o cinema não assume a função didáctica das fotografias num álbum sobre o pintor ou das projecções de diapositivos numa conferência: filmes como este, diz Bazin,

“...são eles próprios obras. A sua justificação é autónoma. (...) O cinema não vem servir nem trair a pintura, mas acrescentar-lhe outra maneira de ser. (...) Indignar-se com este facto é tão absurdo como condenar a ópera em nome do teatro e da música”. (...) O paradoxo [do filme de pintura] é que ele utiliza uma obra totalmente constituída e que se basta a si própria. Mas é precisamente por essa substituição em segundo grau, que ele lança sobre essa matéria já esteticamente elaborada uma luz nova”.

Eis matérias que os estudos interartes conhecem bem (e que a seguir evocarei a propósito do picturalismo de Godard e Antonioni, da influência da pintura de Hopper no cinema e de *La belle noiseuse* de Rivette) e que exprimem com clareza o que, quer eles quer a intermedialidade, consideram trocas e interações entre dois *media*. A reflexão de Bazin sobre o *Van Gogh* de Resnais é transponível, por exemplo, para o interesse manifestado por J.-L. Godard, primeiro pela pintura em *Pierrot le fou* (1965), depois pelos *tableaux vivants* de *Passion* (1982), com uma diferença substancial (neste segundo filme) em relação a Resnais: em *Passion*, os quadros de referência não estão presentes e a animação que eles suscitam abre-se a outra relação entre *media* – o cinema e o teatro. Sobre este exemplo de mediação entre uma pintura ausente do ecrã e a sua teatralização pelo cinema escreveu Joachim Paech (1989: 45), aqui citado por Ágnes Petho (2010):

*De Resnais  
aos tableaux  
vivants*

“Num *tableau vivant* só temos presente a memória da pintura, e não a pintura propriamente dita diante da câmara. O confronto entre cinema e pintura abre para um terceiro nível: o nível do teatro. Os *tableaux vivants* são na verdade cenas de teatro: em vez de entrarmos na pintura entramos numa espécie de espaço cénico. O espaço da pintura torna-se espaço teatral, onde os corpos figurados na pintura se tornam reais, desconstruídos e interpretados por actores”.

Uma conceptualização diferente desta relação entre pintura, cinema e teatro é experimentada por Peter Greenaway em *Nightwatching* (2007), onde se misturam o olhar e o trabalho do pintor (Rembrandt), a animação do quadro por representação teatral e a observação dessa representação – numa deliberada procura de sobrecarga intermedial (que no entanto, tratando-se de cinema, converge, como disse atrás, para a superfície bi-dimensional do ecrã onde vemos o filme) (2).

## Centralidade de J.-L. Godard

A MUITO VASTA OBRA de J.-L. Godard ocupa um lugar central na inovação cinematográfica desde 1960 e até hoje. É possível distinguir no seu seio diversos períodos marcados por diferentes preocupações e inspirações. Ainda trabalhando como jovem crítico de cinema, nascido, como outros, da “escola” de Henri Langlois, Godard filma cinco curtas-metragens entre 1955 e 1958: a primeira é *Opération Béton*, a última *Charlotte et son Jules*. Depois, as suas quinze longas-metragens do período da *Nouvelle Vague*, de *À bout de souffle* a *La Chinoise* e *Week-end* (ambos de 1967), mais os episódios para filmes colectivos do mesmo período (*La Paresse* em *Les sept péchés capitaux*, 1961; *Le Nouveau Monde* em *RoGoPaG*, 1962; *Le Grand Escroc* em *Les plus belles escroqueries du monde*, 1963; *Montparnasse et Levallois. Un Action-Film*, em *Paris vu par...*, 1965; *Anticipation, ou l'Amour en l'an 2000*, em *Le Plus Vieux Métier du monde*, 1967; *Caméra-œil* em *Loin du Vietnam*, 1967; e *L'Amour* em *La Contestation* ou *Évangile 70*, 1967), consagram-no como um dos mais importantes e inovadores realizadores europeus.

Essa quase-década prodigiosa põe em evidência a sua capacidade para repensar toda a “gramática” do cinema, e a sua compulsão para trans-figurar, em película, literatura e pintura, palavra e música, fotografia e artes gráficas, texto e imagem – e as relações visuais e sonoras entre todos esses registos. Os filmes desse período estão repletos de citações da história do cinema, de poetas e escritores, de canibalizações críticas do sistema dos *media* (publicidade, noticiários, banda desenhada), de metonímias e metalepses, de exercícios de *ekphrasis*. O realizador “brinca” com palavras e partes de palavras transportadas para o ecrã, produzindo infundáveis anagramas e caligramas que decompõem ou desviam o sentido do que filma. Estes filmes dão testemunho de uma época de intervenção intelectual anti-consumista e anti-capitalista, de uma contra-cultura e de um anti-cinema auto-reflexivo, ao mesmo tempo que a fragmentação e as discontinuidades narrativas o separam da tradição linear e que o ambiente urbano saturado de signos mediáticos invade o ecrã.

A bibliografia sobre o realizador é hoje, de tão vasta, irrepertoriável. Mas sobre este “primeiro” Godard, e especificamente sobre o seu investimento nas relações interartes ou na sua desejada “intermedialidade” cinematográfica, leiam-se sobretudo os quatro capítulos que Ágnes Pethő (2011: 231-340) lhe dedicou.

1968 e o seu Maio produzem um corte e uma ruptura com a *nouvelle vague*: o cinema de Godard torna-se militante e radicaliza-se politicamente no âmbito do grupo Dziga Vertov, criado por ele e por Jean-Pierre Gorin. Esse período é inaugurado por *Le Gai Savoir* (1968), vai até *Letter to Jane* (1972, a propósito da viagem da atriz-militante Jane Fonda ao Vietname) e inclui uma série de *Cinétracts* e obras como *Un film comme les autres*, *One + One*, *British Sounds* e *Pravda* (estes dois últimos co-realizados com Jean-Henri Roger), *Vent d'est*, *Luttes en Italie*, *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)*, inacabado porque os seus protagonistas, militantes palestinianos, são mortos um após outro pelos serviços secretos israelitas, *Vladimir et Rosa* e *Tout va bien* (ainda co-realizado com Jean-Pierre Gorin). Parte destas obras são colectivamente assinadas pelo grupo Dziga Vertov, prescindindo os autores da sua paternidade nos respectivos genéricos.

Este “segundo Godard” representa quatro anos de *saison en politique* e de guerrilha ideológica na extrema-esquerda, participante numa *agit-prop* internacional onde o cinema readquire um perfil de “vanguarda” intelectual, próxima do *underground* e longe dos circuitos comerciais. Em 1973, nova ruptura marcante: a troca de cartas insultuosas entre Godard e Truffaut, em torno de *La nuit américaine* que este acaba de realizar, leva ao corte de relações definitivo entre ambos (mas a ruptura estava latente desde 68).

*A ruptura com  
Truffaut*

Seguem-se, a partir de 1974 e sobretudo até 1985, mas mantendo-se depois, mais esporadicamente, até 2002, uma série de co-realizações com Anne-Marie Miéville: *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975), *Comment ça va* (1976), *Six fois deux – Sur et sous la communication* (1976), composto por uma série de fragmentos: 1a: *Y a personne*; 1b: *Louison*; 2a: *Leçons de choses*; 2b: *Jean-Luc*; 3a: *Photos et Cie*; 3b: *Marcel*; 4a: *Pas d'histoires*; 4b: *Nanas*; 5a: *Nous trois*; 5b: *René(s)*; 6a: *Avant et après*; 6b: *Jacqueline et Ludovic*. Curto intervalo: Godard assina sozinho *Faut pas rêver: Quand la gauche aura le pouvoir* (1977); mas dois anos depois faz de novo com Miéville *France tour détour deux enfants* (1979), nova série de fragmentos-episódios que alarga a reflexão sobre a comunicação a outros domínios do pensamento, e sobretudo à relação deste com o cinema: 1. *Obscur/Chimie*; 2. *Lumière / Physique*; 3. *Connu / Géométrie / Géographie*; 4. *Inconnu / Technique*; 5. *Impression/Dictée*; 6. *Expression/Français*; 7. *Violence/Grammaire*; 8. *Désordre/Calcul*; 9. *Pouvoir/Musique*; 10. *Roman/Économie*; 11. *Réalité/Logique*; 12. *Rêve/Morale*. Embora entrecortada por regressos à

autoria pessoal, a colaboração com Miéville estender-se-á ainda a *Soft and Hard – Soft Talk On a Hard Subject Between Two Friends* (1985), passando por *Je vous salue, Marie* (1985), que Miéville ainda monta, além de assinar uma curta de 26 minutos, *Le livre de Marie*, que “prefacia” o filme.

Atrás recordei que a estreia de *Je vous salue, Marie* em Lisboa suscitou uma manifestação de protesto de católicos conservadores encabeçada pelo então presidente da Câmara Nuno Krus Abecasis: o filme era “blasfemo”. A colaboração com Miéville regressará em *L’Enfance de l’art* (1991: episódio para a série da Unicef *Comment vont les enfants?*), em *Pour Thomas Waingai* (episódio de *Écrire contre l’oubli*, mesmo ano), em *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995), em *The Old Place – Small Notes Regarding the Arts at Fall of 20th Century* (1998) e em *Liberté et patrie* (2002). Esta vasta série de co-realizações representa um “terceiro Godard”: a parceria criativa com aquela que foi durante anos a sua companheira marca um vasto período da obra do realizador, traduzido em filmes mais reflexivos sobre os limites e os paradoxos da comunicação-incomunicação e sobre a proximidade do cinema com temas para-filosóficos ou com o pensamento mais genericamente considerado.

Mas Godard já retomara em 1979 o seu trabalho individual com *Sauve qui peut (la vie)* e com *Scénario de Sauve qui peut (la vie) – Quelques remarques sur la réalisation et la production du film*, a que se seguiu *Une bonne à tout faire* (1980). E 1982 é marcado por vários exercícios em torno da longa-metragem *Passion*, que incluem *Passion, le travail et l’amour: introduction à un scénario, ou Troisième état du scénario du film Passion*, e *Scénario du film Passion*. O filme restabelece a relação do realizador com a pintura, mas desta vez a partir de *tableaux vivants*, e, juntamente com *Scénario...*, relança a discussão sobre o que é o cinema, a partir de quê é ele pensado, quais as suas potências e como podem elas tornar-se actos. Com estes trabalhos, Godard visita novas dimensões do filme-ensaio e do cinema auto-reflexivo, que marcarão toda a sua obra posterior. Filmes mais relevantes dos anos 80, além de *Je vous salue, Marie: Prénom Carmen* (1983), *Détective* (1985), *Meetin’ WA* (1986), *Armide* (episódio de *Aria*), *Soigne ta droite – Une place sur la Terre, King Lear, On s’est tous défilés* (todos de 1987), *Puissance de la parole* (1988). Este vasto segmento da obra de Godard é uma espécie de terceiro período-bis, que acompanha mas também se autonomiza da estreita relação com Miéville.

Durante uma década (1988-1998), Godard prepara, entretanto, aquilo que virá a ser o seu *Histoire(s) du Cinéma*, finalmente editado, nesse último

ano, em dvd e ao mesmo tempo em livro pela Gallimard. Godard transforma-se no “eremita do Lago Léman” e trabalha na sua casa-estúdio de Rolle, perto de Nyon (entre Genebra e Lausanne); a casa tem um ar modesto, mas o material que o rodeia é de última geração. Quem ali o visita muitos anos depois, durante as filmagens de *Adieu au langage* (como Olivier Séguret, do *Libération*, em 2013), volta a encontrar o mesmo cenário sempre em actualização tecnológica, novas fotografias e reproduções de quadros espetadas nas paredes, livros que extravasam as estantes e se amontoam caoticamente em pilhas; e grandes ecrãs de plasma, câmaras *flip-flop* e *go-pro*, outras de todos os tamanhos, *smartphones* vídeo, computadores cheios de *softwares* de montagem, correcção de imagem e misturas de som.

## Histoire(s) du Cinéma

A tríade constituída por Godard, Jean-Paul Battaglia e Fabrice Aragno (dois faz-tudo de uma eficácia invulgar: são ao mesmo tempo directores de produção e produtores executivos, assistentes de realização, secretários, ade-recistas e costureiros, electricistas, montadores, gestores do dinheiro e das garrafas de água, como dirá o jornalista), prepara-se então para filmar com duas grandes câmaras Canon 5D em modo vídeo. Desde *Histoire(s) du Cinéma*, é este o “novo” Godard, artesão como sempre mas trabalhando na ponta das tecnologias do cinema, não querendo perder nada do que a evolução técnica lhe permita explorar. Nesta medida, tem pouco a ver com os *hurluberlus* e *bricoleurs* solitários de que falava Bazin.

*Histoire(s) du Cinéma* compõe-se de quatro grandes episódios, cada um deles dividido em dois: 1A: *Toutes les histoires* (nova versão da feita em 1988); 1B: *Une histoire seule* (*idem*); 2A: *Seul le cinéma*; 2B: *Fatale beauté*; 3A: *La Monnaie de l'absolu*; 3B: *Une vague nouvelle*; 4A: *Le Contrôle de l'Univers*; 4B: *Les Signes parmi nous*. É um *opus* monumental, onde o realizador evoca o que os filmes foram e o que poderiam ter sido, ao mesmo tempo história do cinema e reflexão individual e subjectiva sobre a sua herança. Obra-prima de *collage-bricolage* sobre a qual paira, ainda, o fantasma da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, esta tentativa de “cinema total” é também aquela onde o realizador mais explicitamente se identifica com o *medium* que sempre o obcecou: datam de *Histoire(s) du Cinéma* projecções-identificações de Godard como *ciné-moi* e *Jean-Luc Cinéma Godard*. É também uma obra-charneira, ao mesmo tempo grande culminação de carreira e introdução aos filmes-ensaio que se seguirão (*cf. o que sobre este trabalho escrevi em O teatro dos brinquedos*, na primeira das notas preambulares dos presentes textos).

Para além do investimento “intermedial” ou interartes (pelas sobreposições de imagens e sons de todas as proveniências) em *Histoire(s) du Cinéma*, os anos 90 são para Godard profundamente produtivos. Sem contar as colaborações já repertoriadas com Miéville, realiza *Nouvelle Vague* (1990); *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991); *Hélas pour moi* (1991); *Les enfants jouent à la Russie* e *Je vous salue Sarajevo* (1993); *JLG/JLG. – Autoportrait de décembre* (1995); *Espoir/Microcosmos*; *Le Monde comme il ne va pas*; *For Ever Mozart* e ainda *Adieu au TNS* (todos em 1996). E a partir de 2000 a saga, imparável, continua: *L’Origine du XXIe siècle* (2000); *Éloge de l’amour* (2001); *Dans le noir du temps* (episódio de *Ten Minutes Older: The Cello*, 2002); *Notre musique* e uma antologia de *Histoire(s) du cinéma*, *Moments choisis* (2004); no mesmo ano, *Prière pour refusniks I e II*; *Vrai faux passeport – Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films*; e ainda *Ecce homo* e uma nova versão de *Une bonne à tout faire* (2006); *Maurice Schérer* e sobretudo *Film Socialisme* (2010), que o consagra como mestre colorista do cinema digital: uma reflexão sobre a Europa ao longo de um cruzeiro no Mediterrâneo; depois, *Les Trois Désastres* (episódio de *3x3D*, 2013); e um novo marco do cinema digital e em 3D: *Adieu au langage* (2014), logo seguido de *Le Pont des soupirs* (episódio de *Les Ponts de Sarajevo*) e de *Khan Kanne*. Este último e já vasto período posterior a *Histoire(s) du Cinéma* revela um Godard que experimenta livremente com o cinema digital e o 3D, e que continua a intervir pontualmente sobre questões relativas ao cinema e à política, ao futuro da “sétima arte” e aos limites da comunicação e da linguagem.

### **Pierrot le fou: desvio pelo planalto interartes**

NA IMPOSSIBILIDADE de analisar cada um dos filmes de Godard, perderei alguns momentos com *Pierrot le fou*, de 1965, claramente pertencente ao primeiro período do realizador – o da *Nouvelle Vague* – mas já a sua décima longa-metragem, entre *Alphaville* e *Masculin-féminin*. É sempre um risco voltar a comentar filmes que por diversas razões se tornaram em marcos miliários da história do cinema e sobre os quais tudo parece já dito. Mas *Pierrot le fou* inovou em todos os registos da experiência cinematográfica, reafirmando, no seu *technicolor* e em *cinemascope* (com Raoul Coutard na direcção da fotografia), uma nova relação do cinema com a literatura, com

os livros e a escrita, com a pintura, com a música, com os letrismos e anagramas animados, com a *pop-art* e a banda desenhada, com a colagem, com a publicidade e seus cartazes e tornando-se, com o tempo, num filme de culto tão influente como *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais. Do ponto de vista do seu enredo, *Sommaren med Monika*, de Bergman, está decerto entre os seus precursores sombrios: o Verão iniciático de Harry e Monika é reençado na aventura mortal de Ferdinand-Pierrot e Marianne.

Grande parte desses traços de convergência interartes já tinham sido abundantemente esboçados na obra anterior de Godard, e logo desde *À bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, *Les carabiniers*, *Le Petit soldat* e *Bande à part*. Posto em *script* por Godard com base num *thriller* “noir” de Lionel White, *Obsession*, é também um exercício poético e proto-filosófico sobrecarregado de citações literárias e picturais e que prenuncia posteriores filmes-ensaio. Mimando a literatura, Godard organizou a narrativa por capítulos, mas desconstruiu a sua sequência: uns são numerados, outros apenas identificados como “capítulo seguinte” ou “capítulos seguintes”, por vezes retrocedem. Numa entrevista, um ano depois da estreia de Pierrot, dizia o realizador sobre a relação que mantinha com o *story telling*: “Não sei contar histórias, tenho sempre vontade de mostrar tudo, de misturar tudo, de dizer tudo ao mesmo tempo”.

A intriga é linear apesar dos seus tropos e sequências montadas em acronia e, no fim, o *syhuzet* oferece claramente a *fabula*: farto da família burguesa e recém-desempregado, Ferdinand (J.-P. Belmondo) decide fugir com a *baby-sitter*, Marianne (Anna Karina), com quem há anos teve uma relação. Mas ela está agora envolvida numa guerra de *gangs* de traficantes de armas e o seu caminho está cheio de emergências e ameaças. Sem dinheiro, roubam carros para chegarem a Nice, onde, diz ela, um seu irmão os ajudará. Mas, perseguidos, largam as estradas e seguem a pé por campos, bosques e rios – e assim o filme separa-se da *road movie* que parecia querer ser. Ela ainda traz na mão o cão de peluche, ele o álbum dos *Pieds Nickelés*: há em cada um deles uma criança que não quis crescer. Marianne trata Ferdinand por Pierrot e ele passa o tempo a corrigi-la; mas a duplicidade dos nomes é o seu retrato: jovem burguês com uma paixão pela literatura e a diarística, é também o aventureiro ingénuo disposto a partilhar a perigosa vida de Marianne (“Pierrot” é, em francês, “o palhaço triste” da história do circo). E também há duas Mariannes: uma é a *baby sitter* de vestido e sabrinhas que Godard aproxima das raparigas pintadas por Renoir, Modigliani e Picasso; a outra

é a *gangster* que mata se é preciso e que não hesita em manipular Pierrot até ao fim, saltando barreiras à beira do abismo. Ele de bom grado ficaria com ela numa ilha esquecida, rodeado de livros, escrevendo no seu bloco-notas e pescando com meios rudimentares. Na ilha, a fuga suspende-se mas Marianne tem pressa, não gosta do campo nem de *robinsonnades*, quer encontrar o *irmão*. O desentendimento entre eles acentua-se. Ferdinand-Pierrot precisa daquele intervalo edénico (onde o tempo passa como na infância ou em antigas férias de Verão); Marianne olha sempre noutra direcção. A ligação do casal é feita de desfazamentos: *appointments, missed appointments, dis-appointments*. No fim, perto de Nice, Ferdinand-Pierrot percebe que o “irmão” de Marianne é afinal um seu cúmplice e amante e que ela o traiu uma vez mais. Troca de tiros: Ferdinand-Pierrot mata Marianne e o seu “irmão”, mas isso é, para ele, um fim de linha: num último gesto precipitado, pinta a cara de azul, ata cartuchos de dinamite à volta da cabeça e acende o rastilho. Ainda se arrepende, mas tarde de mais.

Eis a história que o filme conta. Mas essa história é sobretudo pretexto para a relação irónica que ele mantém, quer com os géneros a que alude, quer com o silvado de citações por onde avança. Godard confessou mais tarde que, dois dias antes de começar as filmagens, o guião pouco continha e que se sentia inseguro. E de facto há na história momentos que ficam por explicar: porque deita Marianne fogo a um carro onde Ferdinand deixara – mas outra vez porquê – uma mala com dinheiro? Apesar do interesse de Godard pelos *thrillers* das “literaturas menores” (um interesse partilhado por Truffaut e por outros autores da *nouvelle vague*), a história apenas funciona como suporte da experimentação cinematográfica que sobre ela se constrói. Godard não pretende sobretudo contar uma história: interessa-lhe mais a subida do cinema a um *planalto* interartes e re-mediador, para dizer como Bolter e Grusin.

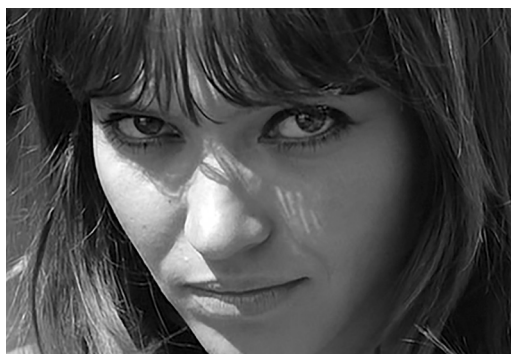
Imagens, som, montagem ganham autonomia face ao enredo em vez de o “servirem”: distanciam-se dele, vivem por si. E o realizador age como o maestro de uma orquestra que ensaiou pouco mas que improvisa, brincando aos deuses e confiando nas intuições que dele fazem um mestre do cinema do desvio (de regras e convenções) e da remissão do caos. O Godard de 1965 é um romântico que abre as suas obras, sempre febris, aos autores que o formaram: o tom de *Pierrot* é antecipado por Samuel Fuller que, como um mentor (já Fritz Lang o fora em *Le Mépris*), lhe diz, a abrir o jogo, que um filme é “um campo de batalha” onde se misturam “amor, ódio, acção, violência e morte” – o programa que as colagens que vão seguir-se executarão em

catástrofe. Sem nunca perder o pano de fundo das citações de Rimbaud e Céline, os jogos de espelhos com a pintura, as referências à Argélia, ao Vietname e ao Iémen, nem os grandes temas orquestrais de Antoine Duhamel, escritos à là Schumann a pedido de Godard. A relação de Pierrot e Marianne com a literatura e as artes é outro registo das dissemelhanças entre os dois: Pierrot cita livros e autores e escreve um diário. Marianne, que prefere os discos e as revistas ilustradas, é enquadrada por postais e posters de pintores que retrataram mulheres, como Godard já fizera com a Patricia de *À bout de souffle*.

A montagem determina o *tempo* do filme: a sucessão de planos curtos, por vezes entrecortada por *inserts* de imagens não diegéticas, seguida de longos planos sequência, é uma das características de *Pierrot*. Estas justaposições desobedecem à tradição que põe a montagem ao serviço da narrativa e obrigam o espectador a interrogar-se sobre o porquê daquele agenciamento. Mesma “estranheza” pretendida com os enquadramentos e o jogo entre o dentro-de-campo e o fora-de-campo, por exemplo nos diálogos dos protagonistas (que por vezes falam por parábolas um com o outro) durante as viagens de carro. Ou rompem a “quarta parede” falando para o espectador, como já em *À bout de souffle*. Idêntica “estranheza”, ainda, provocada pela mistura desconstrutiva e artesanal da banda sonora, onde diálogos, música e ruídos disputam o mesmo registo, obrigando por vezes o espectador a “ouvir” o filme para além do que vê nas imagens.

*Pierrot* teve uma recepção controversa, obra-prima para uns e exercício pretencioso para outros. Foi interdito a menores de 18 anos por “anarquismo moral e intelectual” e não atraiu mais de 1,3 milhões de espectadores em França, a 15.<sup>a</sup> *box office* do ano (um *score* mediano). Mas ganhou o prémio da crítica em Veneza. A *“Anarquismo moral e intelectual”* controvérsia convinha a Godard, provocador. Para o realizador, o arco aberto pelo Michel Poiccard de *À bout de souffle* só fecha com o Ferdinand-Pierrot: a personagem precisou de arriscar e perder outra vez, de morrer duas vezes. Godard disse de *Pierrot* que foi “o último filme romântico” (até Serge Rezvani escreveu as canções para Ferdinand e Marianne), mas sobretudo foi “a intrusão do cine-romance policial no trágico da cine-pintura”, “os passeios de um sonhador solitário” e “o primeiro *film noir* a cores” (frases publicitárias da autoria do realizador). Aragon foi dos primeiros a elogiar o filme e marcou o território crítico numa nota para as *Lettres Françaises*:

“Ao ver o filme esqueci-me do que convém, ao que parece, dizer e pensar de Godard: que ele é só tiques, que não pára de citar este e aquele, que nos quer dar lições, que se julga isto ou aquilo, numa palavra que é insuportável, tagarela e moralista (ou imoralista). Eu via o filme e só pensava em como ele era belo. De uma beleza sobre-humana; e física, até na alma e na imaginação. O que nele se vê é de uma beleza que a palavra define mal: mais vale dizer, daquelas imagens, que são simplesmente sublimes (...) e sabem que detesto adjectivos” (nº 1096 de 9/15 de Setembro, 1965).



O filme é a aventura terminal de um “amor louco” que alude aos surrealistas e a Breton.



Marianne e Ferdinand-Pierrot fogem de Paris. Ela traz o cão de peluche, ele uma espingarda e o álbum dos Pieds Nickelés. Há em cada um deles uma criança que não cresceu.



Cinema e pintura em *Pierrot le fou*: Marianne e *La petite fille à la gerbe*, Renoir (1888).

Fonte: Ciné-club de Caen.



Marianne e a *Jeune femme au miroir*, Picasso (1932). *Pierrot entre Silvestre e Jacqueline*,  
Picasso (1954).



Na ilha edénica Marianne também espreita livros enquanto um feneco (raposa do deserto)  
come do seu prato.



Pouco depois, ansiosa, já não suporta aquele sossego pobre e quer partir  
(fotogramas reenquadrados do filme).

## O picturalismo de Antonioni

A VASTA BIBLIOGRAFIA sobre a interacção pintura-cinema identifica maioritariamente ocorrências de citações (de quadros em filmes, de filmes em quadros) e a sua metodologia característica é a da análise de casos (Dalle Vacche, 1996; Thivat, 2007; Vancheri, 2007). São mais raros os casos dos autores que, sem prejuízo da análise de casos, se posicionam numa fenomenologia mais vasta, que tenta equacionar os registos de tal interacção à luz de condicionamentos e intencionalidades próprias do pintor e do cineasta (Bonitzer, 1985; Aumont, 1989; Bonfand, 2007). Bonfand, por exemplo, refere uma passagem de *Histoire(s) du Cinéma: Une vague nouvelle* (sobreposição de rostos em panos brancos que esvoaçam, como tentando imprimi-los neles), para sustentar que Godard vê o ecrã de cinema como a tela virgem da pintura, onde o processo indexical inscreverá o real à maneira do primitivo *acheiropoietos* cristão. E refere o final de *Stalker* (antepenúltimo plano na *zona*: sobreposição de *layers* de cor e luz até à saturação da imagem) para sustentar que o cinema se faz, para Tarkovski, como os artistas de Bizâncio pintavam os seus ícones. Surgiria assim um Godard baziniano quanto à indexicalidade mas fascinado pela picturalidade, e um Tarkovski eminentemente pictural, como vimos atrás, mais interessado no ícone do que no index.

De facto, o cinema é multiforme e grandes cineastas modernos vieram a afastar-se do “realismo ontológico” de Bazin e da sua defesa da indexicalidade (e também da profundidade de campo como instrumento do realismo), e a abordar o real de modo oposto ao que ele propôs. Um exemplo suficientemente representativo desta separação é a obsessão de Antonioni com a picturalidade do filme, tornada evidente em *Il deserto rosso* (1964) e que acompanhará o cineasta na sua obra posterior, passando por *Blow-up* (1966) e *Zabriskie Point* (1970), e vivendo novo pico em *Il Mistero di Oberwald* (1981); os filmes de Antonioni são um dos casos mais estudados de interacção entre pintura e cinema, e o seu picturalismo é um dos enfoques mais glosados na análise da sua obra, a par da desconstrução da narrativa clássica em *L'Avventura* (1960) e *L'Eclisse* (1962), do relevo por ele dado aos tempos mortos e à ambígua opacidade das suas personagens. Antonioni também foi pintor (como Greenaway, Kurosawa, Schnabel e Jarman); um museu que mostra os seus quadros abriu entretanto na sua cidade natal. O movimento inverso também é relevante: pintores (como Dalí, Picabia, Cocteau, Moholy Nagy ou Richter) não resistiram a experimentar o cinema.

*Il deserto rosso* é o primeiro filme a cores de Antonioni, tendo o seu título de trabalho começado por ser *Azul, Verde*. São conhecidas as fotografias das filmagens em que membros da equipa pintam de branco árvores e uma rua inteira, em Ravena; o realizador queria rejeitar a *mimesis* e, invertendo o jogo naturalista, forçar o real a adquirir o cromatismo e a *figura* desejados. Na verdade, o uso da pintura dos *décors* é muito mais extenso e sistemático no filme, em obediência ao objectivo que o autor frequentemente explicou (Chatman, 2004: 91):

“Quero pintar a película como se pinta uma tela; quero inventar as relações entre as cores, e não contentar-me com fotografar as cores naturais”.

*Pintar a película*

Por exemplo, na cena em que as personagens Giuliana e Corrado fazem amor num quarto de hotel, o *décor* foi parcialmente repintado de plano em plano em diferentes cores e no fim da sequência tudo foi de novo repintado em rosa. Na fábrica, misturam-se as cores industriais pré-existentes e as acrescentadas pelo realizador, para criar a atmosfera e a imersão sensitiva pretendida – as tubagens pintadas de cores vivas evocam a pintura de Léger. Com frequência, Antonioni mandou primeiro pintar os *décors* com uma cor de base, neutralizando a sua aparência anterior, e sobre essa primeira camada de tinta voltou a pintar áreas de tonalidades mais intensas, picturalizando e artificializando tanto quanto possível o material pró-fílmico e modificando profundamente a sua expressão – um trabalho que a pós-produção acentuava (Chatman, *id. ibid*):

“Um vermelho intenso caracteriza o interior da cabana [onde Giuliana, num grupo de conhecidos, se dedica a um jogo erótico]. É também a cor da trave da cama onde Corrado faz amor com Giuliana – oposta à do corrimão azul encostada ao qual ela aceita o amor mais frio de Ugo [seu marido]. A bandeira sinalizadora da quarentena [de um navio recém-chegado] e os fumos venenosos [dos *décors* industriais] são amarelos. Os interiores do hotel de Corrado – e até as plantas dos átrios – foram pintados de branco (...)”.

Querendo usar a cor para figurar estados de espírito das personagens e para atmosferizar lugares, num movimento que se extremará de novo, mas por outros meios, em *Il Mistero di Oberwald*, o realizador terá mesmo querido testar uma psicologia, ou uma

*Uma psicologia da cor*

simbólica da cor, como se torna claro numa entrevista concedida a Jean-Luc Godard (1964: 16):

“Pintámos o exterior da fábrica, que no filme é vermelho; quinze dias depois, os operários batiam-se entre eles. Pintámo-la outra vez de verde pálido e a paz voltou – o olhar dos operários precisava de repouso”.

Também em *Blow-up* o realizador mandou repintar o verde de uma vasta área de relva do Maryon Park, em Londres, o “lugar do crime” no filme, para garantir que ela ganhava força expressiva quando o fotógrafo-protagonista a atravessa ou procura, nela, o corpo da vítima. Depois, quando percebe que o corpo desapareceu e volta ao seu estúdio para procurar nas suas imagens o corpo que fotografou por acaso, o protagonista amplia sucessivamente as suas fotos, mas o grão dessas ampliações aumenta de tal modo que as imagens, de início indexicais por excelência, se tornam semelhantes aos quadros abstractos e pontilhistas que o fotógrafo menospreza (Antonioni usou no filme quadros do pintor britânico Ian Stephenson): o index fotográfico perde as suas funções peirceanas e torna-se equivalente a uma composição não figurativa, que não “representa” nem “re-apresenta” nada. Esta indistinção entre real e irreal é ironicamente hipostasiada na última cena do filme, a do jogo de ténis que os mimos (os mesmos do início do filme) jogam, num *court* do parque, sem raquetes nem bola. Mas, em *Il deserto rosso*, a preocupação de Antonioni foi por vezes inversa da vivida com a relva do Maryon Park, como anotou Flavio Nicolini, seu assistente de realização, no seu diário das filmagens (Nicolini, 1964: 59):

“O problema é eliminar o verde dos campos: plantam-se bambus amarelos, pinta-se a erva de amarelo. O que aborrece Antonioni não é o verde em si, é a sua presença demasiado natural, o seu peso perpétuo nos exteriores naturais, como um fundo (...) estranho ao clima da cena (...). É a grande batalha dos pintores que começa”.

Longe de referências à pintura em forma de citações – e no entanto a estrela negra sobre fundo amarelo na fábrica evoca motivos de Matisse nos seus gouaches dos anos 50 – existe em Antonioni uma genuína inscrição da experiência pictórica no trabalho do cineasta, que o leva a aproximar os dois *media* até onde pode. O título de *Il deserto rosso* parece ser uma alusão (nunca assumida pelo realizador) ao quadro *La desserte rouge*, do mesmo

Matisse (1908), que surge explicitamente evocado no filme (Simond, 1995) embora alterando-se a dominante cromática – vermelho, verde e amarelo fortes no quadro, verdes acinzentados e rosa esbatido na película. E em *Il deserto rosso* o picturalismo não se fica pelo trabalho da cor: está patente na concepção dos enquadramentos e na sua subdivisão interna – o filme trata por vezes janelas e portas, por exemplo, como quadros (ou molduras) dentro do quadro, no seio dos quais se vêm inscrever desdobramentos de cenas que se multiplicam no mesmo plano. Antonioni evita deliberadamente a clássica perspectiva e a profundidade de campo, recorrendo maciçamente ao *zoom* e à teleobjectiva, que reduzem a imagem à sua chã bidimensionalidade. Além disso, o realizador procura o desfocado (*fou*), que rouba contraste e nitidez à imagem e transforma as suas linhas em manchas, tornando o décor mais irreal e mais abstracto – uma opção que lhe parece adequada quando quer evidenciar a “nevrose” de Giuliana, que precisamente se move entre dois mundos, um real e outro irreal, um nítido e outro desfocado. Como explicou na entrevista concedida a Godard, e onde sobressai o seu afastamento e recusa do realismo:

“No *deserto vermelho* trabalhei muito com o *zoom* para obter um efeito bidimensional, diminuir a distância entre as personagens e os objectos e conseguir que eles parecessem esmagados uns contra os outros. (...) E também usei muito a teleobjectiva para anular a profundidade de campo, sendo ela, como é, um elemento indispensável ao realismo”.

A obsessão com a artificialização da cor, com a sua psicologia e a sua simbólica voltará mais tarde em *Il Mistero di Oberwald* onde, além de continuar a pintar décors naturais, Antonioni experimentou pela primeira vez as possibilidades de manipulação da cor de um vídeo feito, por encomenda, para a televisão, alterando radicalmente toda a coloração do filme na pós-produção. A experiência foi desigualmente recebida mesmo pelos mais fiéis devotos do realizador: parte deles não gostou do uso enfático e tautológico da cor.

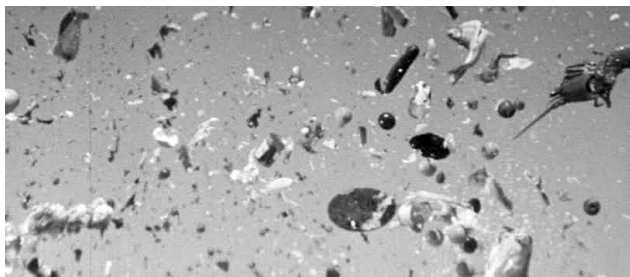
O picturalismo de Antonioni exprime-se ainda noutro tipo de exercícios: no final de *Zabriskie Point* (1970), a personagem Daria faz explodir imaginariamente, vingando a morte de Mark, a vivenda-modelo, incrustada nas rochas de Death Valley, onde o seu patrão da Sunny Dunes Realty se vai reunir com colaboradores. A vivenda é um ícone do poder do dinheiro, da *affluent society* americana e de um empreendedorismo obcecado pela

exibição da sua riqueza, e alude directamente à *villa* de *North by Northwest*, de Hitchcock, e às casas do deserto de Frank Lloyd Wright. Antonioni filma longamente a sua explosão (usou para essa sequência dezassete câmaras), durante quase seis minutos, começando por uma série de tomadas de vistas do rebentamento da construção em plano geral – a repetição reitera a concretização do desejo de Daria – mas aproximando-se a seguir e desmultiplicando a destruição do seu interior objecto a objecto: explodem sucessivamente a cozinha e o seu frigorífico repleto de comida, a televisão que se encontrava ligada, as estantes de livros e de dossiers, um armário de roupa, móveis de exterior, toda a espécie de embalagens – ou seja: todos os ícones domésticos do consumismo ocidental voam em estilhaços, filmados *au ralenti* e vogando num espaço que já não é o interior da casa mas sim um exterior que tem o azul do céu como fundo abstracto, e que por momentos se confunde com imagens submarinas.

*Expressioismo  
abstracto em  
Zabriskie Point*

A “subida aos céus” e o pairar suspenso dos estilhaços, que ora ainda figuram os objectos que eram instantes antes, ora se tornam fragmentos calcinados e irreconhecíveis que se vão desfazendo, assemelha-se cada vez mais a telas abstractas animadas – como se Antonioni pretendesse fazer ali uma *animation de tableaux* a partir das grandes telas do expressionismo abstracto de um Jackson Pollock. O exercício explicita, de novo, a vontade do realizador de picturalizar e subjectivizar até ao limite possível a conversão de uma colecção de símbolos de riqueza num monte de dejectos voadores (3). Mas concluamos sobre o picturalismo do realizador e sobre a sua obsessão de, através dela, tornar visível o invisível. Como diz Bonfand (2007: 131):

“Antonioni procura na pintura o que nela torna visível o não visto: a pintura é [para ele] ora uma lupa, ora um microscópio, um telescópio; imagem no tapete do visível, condição do seu aparecer, despoletador da fenomenalidade”.



*Il deserto rosso; Zabriskie Point* (fotogramas reenquadrados dos filmes).

Gianni di Venanzo tinha sido o director de fotografia de Antonioni para o preto e branco (*Il Grido*, 1957, *La Notte*, 1961, *L'Eclisse*, 1962, ele que também fizera a imagem da *Eva* de Losey, do *Salvatore Giuliano* de Rossi e do *Otto e mezzo* de Fellini); mas, ao dar o seu “salto” para a cor, o realizador preferiu trabalhar com Carlo di Palma (*Il deserto rosso*, *Blow-up*, *Identificazione di una donna*), o que decerto significa a confiança que nele depositava para levar a bom termo as suas desfigurações do real. Mas ainda trabalhou com Alfio Contini (*Zabriskie Point*, 1970 e *Al di là delle nuvole*, que, já doente, realizou com a ajuda de Wim Wenders), com Luciano Tovoli (*Professione: Reporter* e *Il Mistero di Oberwald*) e com Marco Pontecorvo (*Il filo pericoloso delle cose*, 2004, um dos *sketches* de *Éros* – de que os outros realizadores são Soderbergh e Wong Kar-wai).

### A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano

UM OUTRO ENFOQUE da permeabilidade entre pintura e cinema e da contaminação entre ambos é sugerido pela obra de pintores que exerceram uma influência duradoura em realizadores e directores de fotografia. Um dos casos hoje objecto de renovada atenção é o de Edward Hopper (1882-1967), a quem instituições como o Whitney Museum of American Art (N.Y., principal depositário da sua obra) ou a Hermitage Foundation (Lausanne) dedicaram em 2010 ciclos e exposições sobre a relação entre os seus quadros e a imagem cinematográfica. Num filme de Jean-Baptiste Roche feito neste segundo lugar, Frédéric Maire, director da cinemateca suíça, pôs em evidência a relação directa entre a pintura de Hopper e filmes de David Lynch como *Mulholland Drive* (2001) ou a série televisiva *Twin Peaks* (1990), relação que poderíamos alargar a *Blue Velvet* (1986); e mostrou a mesma relação com o Jim Jarmush de *Stranger than Paradise* (1982) ou de *Broken Flowers* (2005). Em geral, a reflexão sobre a pintura de Hopper e sua articulação com a imagem cinematográfica não põe o acento tónico na cinematização de quadros (apesar da forte excepção de *Nighthawks* e de várias outras telas), antes sublinha a empatia entre as técnicas de figuração do pintor e a generalidade do real visto pelos filmes: de certo modo, Hopper pintou o cinema; e a sua pintura, marcada pela imagem fílmica, deu lugar a um cinema hopperiano (4).

Hopper começou a pintar sob a influência dos impressionistas franceses mas foi formado pela Ash Can School (onde Robert Henri foi seu mentor);

durante anos foi desenhador de publicidade, artista gráfico e ilustrador, criando cartazes, capas de livros e revistas, e entrou cedo em contacto com o universo do cinema, que ia dominar durante décadas o imaginário visual americano, sobrevivendo longamente à socialização da televisão. Ele pintou sistematicamente a paisagem rural e suburbana do seu país, com destaque para a costa de New England e as suas vivendas e casarões isolados, mas também faróis costeiros, estradas, campos, casas rurais. Outro dos seus temas preferidos foi a vida urbana banal, suas cenas e momentos (incluindo vários interiores de salas de cinema) à mistura com uma vastíssima galeria de retratos de pessoas representadas em situação de *stasis* e de isolamento, maioritariamente entregues aos seus indecifráveis pensamentos ou a uma espécie de introspecção vazia. O tempo suspenso e o voyeurismo melancólico de muitas das telas de Hopper, sobretudo as que retratam cenas da vida urbana, cujas personagens nunca olham frontalmente o seu *spectator*, oferecendo-se, absortas, à observação deste último, põem em evidência um olhar ou um ponto de vista que muitos cineastas hão-de ter experienciado como eminentemente cinematográfico: as personagens parecem posar, em enquadramentos aparentemente simples mas trabalhosamente construídos, eternizando um momento de exposição a uma luz particular – Hopper dizia “nunca ter pretendido pintar senão a luz do sol na fachada de um prédio”.

A *memorabilia* de Hopper foi-se enriquecendo de citações de cineastas que reconheceram e reconhecem a importância da sua influência nas respectivas cinematografias. Para citar os exemplos mais recorrentes no comentário contemporâneo, Hitchcock admitiu que a casa dos Bates, em *Psycho* (1960), se inspira na *House by de Railroad* (quadro de 1925), mas outros exteriores e motivos imagéticos de filmes seus reportam a quadros de Hopper: a casa de Carlota Valdez em *Vertigo* (1958), as pontes de *Thirty nine steps* (1935), as paisagens rurais e suas casas em *Family Plot*, seu último filme (1976). A mesma *House by de Railroad* inspirou a casa de *Giant* (1956), de George Stevens, e de *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick. Wim Wenders, que sempre se declarou discípulo de Antonioni e devedor de Hopper, recriou em *The End of Violence* (1997) um *tableau vivant* a partir de um dos quadros mais conhecidos do pintor, *Nighthawks* (1942). Dario Argento fez uma cena de *Profondo Rosso* (1976) num *décor* que cita o mesmo quadro e Ridley Scott diz ter-se inspirado nele para criar a luz da noite urbana de *Blade Runner* (1982). Mas a relevância de *Nighthawks* no cinema começa bem antes: Hopper pintou o quadro depois de ter lido *The Killers*, de Hemingway, dando expressão

pictural à atmosfera da novela; ao adaptar o mesmo texto ao cinema fazendo um *film noir* homónimo (1946), Robert Siodmark trabalhou a partir de Hopper e recriou o quadro no filme, a preto e branco, mas também se inspirou no *Gas* (quadro de 1940) para conceber um dos seus exteriores e noutros dos seus quadros para o hotel onde vive uma das personagens. Iniciadas as filmagens do seu clássico *noir Force of Evil* (1948), Abraham Polonsky levou o seu director de fotografia George Barnes a uma exposição de Hopper e disse-lhe: “É com isto que o filme tem de se parecer”. Outro director de fotografia de Hollywood, James Wong Howe, recriou interiores e personagens de Hopper em *Picnic* (1955), e o pintor influenciou o Douglas Sirk de *The Tarnished Angels* (1957).

No que toca a Wenders, o seu fascínio por certos traços da paisagem americana (estradas e carris ferroviários que atravessam espaços desertificados, estações de gasolina, casas ou bares solitários no meio de nada, personagens isolados que quase não falam) é inteiramente hopperiano, bem como o filme em que mais tentou evidenciar a sua relação com o *film noir*, *Hammet* (1982). Também a *road movie* de Dennis Hopper, *Easy Rider* (1969), atravessa um grande número de paisagens e de não-lugares semelhantes aos pintados por Hopper. As alusões imagéticas à sua pintura são dominantes em filmes como *Hard Times* (1975) e *Driver* (1978), de Walter Hill, cuja fotografia foi feita por Philip Lathrop, outro hopperiano (vejam-se *Point Blank*, de John Boorman, 1967, que ele também fotografou, e o *Hammet* de Wenders, onde colaborou). Norman Mailer, admirador confesso do pintor, incluiu no seu *Tough Guys Don't Dance* (1987) uma montagem das casas por ele pintadas ao longo da costa de New England. A fotografia de Gordon Willis (que fez a imagem da trilogia *Godfather* e de muitos dos filmes de Woody Allen) tornou acentuadamente hopperiano o *Pennies from Heaven* (1981) de Herbert Ross. Outros directores de fotografia (John Bailey, Michael Chapman, László Kovács) evocaram a influência do pintor e Sam Mendes diz que a luz do seu *Road to Perdition* (2002) é a de Hopper, por exemplo a do quadro *New York Movie* (1939). Mas a influência do pintor é reconhecida por muitos outros cineastas, de Brian de Palma a Chantal Ackerman e de Arthur Penn a Todd Haines ou a Wayne Wang.

O primeiro elemento da vida e obra de Hopper que ajuda a compreender esta sua influência, quer directa quer difusa, em dezenas de cineastas e directores de fotografia, sobretudo a partir do início dos anos 60 do séc. XX, é decerto a sua própria cinefilia. Contemporâneo do cinema, o pintor viu todos os mudos (concebendo cartazes para

*A marca do  
film noir*

muitos dos seus filmes, hoje esquecidos) e manteve o hábito de mergulhar nas suas salas escuras sempre que não sentia desejo de pintar. Essa ligação inicial está bem expressa, por exemplo, em águas-fortes como *Night shadows* (1921), que prenuncia uma longa relação com o enquadramento cinematográfico. O cinema que mais o influenciou foi, porém, o *film noir* americano dos anos 30-40, com a sua luz de estúdio fortemente artificial, os seus *chiaroscuros* muito contrastados, os seus enquadramentos que deliberadamente não reproduziam pontos de vista “naturais”. Trata-se de uma cinematografia que, em matéria de luz e sombra, se apropria fortemente da experiência do expressionismo alemão, mas adaptando-a às *detective stories* urbanas e frequentemente nocturnas da *pop culture* americana. Um dos filmes que mais nitidamente influenciou Hopper, entre a multidão de histórias de gangsters dos anos 30, foi o *Scarface* de Howard Hawks (1932), de que se notam traços nos seus quadros, quer no que respeita a enquadramentos, quer no tocante à luz contrastada e construída, que Hopper transformará em cor. Outros filmes que o terão influenciado na mesma época foram *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy (1931) e *The Big Gamble*, de Fred Niblo (mesmo ano).

### Uma América pós-film noir

HOPPER ACABOU por se tornar num dos principais expoentes de um “novo realismo” americano; mas o seu “realismo” transfigura uma realidade da América já trabalhada e filtrada pela pintura que o precede, pela fotografia e pelo cinema narrativo e, no seio deste, pelo *film noir*. Sobretudo entre os anos 30 e 50 do séc. XX, Hopper pinta *uma imagem* compósita da América da Grande Depressão e do posterior relançamento industrialista e urbano. A sua pintura é a representação de uma representação, porque o seu “referente” é a realidade já iconizada por todo esse trabalho figural, o real a que pintura, fotografia e cinema deram forma, interpretando-o e metamorfoseando-o. Por outras palavras, uma das principais forças da figuralidade de Hopper consiste na sua colagem a um real de segundo grau, já hipostasiado por uma série cultural de outras figuralidades dominantes, designadamente a dos filmes.

Ele contribuiu, assim, para a sedimentação da meta-imagem de uma América transfigurada, produzida pela sobreposição palimpsêstica de uma série de figurações oriundas evidentemente da pintura, mas também dos estúdios

de Hollywood e da *pop* e *pulp culture*, que trouxeram para primeiro plano a contradição entre a expansão do progresso americano e o isolamento e vazio existencial de cada um dos indivíduos das suas “multidões solitárias” (Riesman, 1950), muitas vezes observados em regime de melancolia e de acédia. A obra de Hopper acrescenta-se assim, com os seus traços marcadamente pessoais e subjectivos, a uma estética da hipóstase visual americana: ele é um dos criadores da imensa galeria de *images d'Épinal* que inscreveram na nossa experiência de *spectators* uma *imago* da América que é a outra face da sua *way of life*.

Irrealidade e não-naturalidade da luz multifocal que evoca a dos estúdios (e que por vezes transforma a invisível fonte física de luz em fonte mística de luz, fabricando *chiaoscuros* inesperados); enquadramentos que não mimam o do olhar humano corrente (Hopper dizia ter *visto* muita vida a partir do metro aéreo de Nova York, o que aproxima por vezes o ponto de vista do pintor do de alguém no cimo de uma grua de cinema ou de uma escada magirus de bombeiros); preferência pela pintura de momentos de *stasis* que parecem figurar *still frames* cinematográficas, geralmente representando situações pró-narrativas ou proto-narrativas (e que atravessarão o imaginário visual americano até às *untitled film stills* de Cindy Sherman, 1977-80); todos estes traços da pintura de Hopper terão fascinado, acompanhando o progressivo reconhecimento da sua obra, sucessivas gerações de realizadores e directores de fotografia. Tanto mais quanto o “realismo” de Hopper nunca se interessou pela desfiguração do corpo humano como no realismo expressionista de Lucien Freud, e ainda menos pelas desfigurações do devir-monstro da pessoa como no expressionismo de Francis Bacon: manteve-se até ao fim na contenção de uma iconicidade dependente da *semelhança*, mais próxima da que ainda vemos nas têmperas de um Alberto Sughì dos anos 90. Mesmo que pensemos que existe uma viagem da figuração que leva de Hopper a Freud e de Freud a Bacon, a maior ligação das figurações de Hopper à iconicidade e aos “símbolos” de Peirce é território mais próximo e mais seguro para iconófilos como cineastas e fotógrafos.

*A outra face do  
american way  
of life*

Muitos dos seus temas e motivos vazios de personagens – quartos de hotel, interiores de bares, enquadramentos de quase *não-lugares* urbanos por vezes pintados de modo frontal (como em *Early Sunday Morning*, 1930) – parecem representados como espaços cénicos à espera dos seus actantes ou actores. Quando esses quase *não-lugares* se animam pela presença de alguém, muitas vezes em contacto directo com o exterior (uma janela onde

o vento incha cortinados, uma luz solar baixa e intensa), a situação pró-narrativa parece convidar o cineasta a olhar aquele enquadramento como um *ready-made* à espera de ser posto em movimento e narrativizado. Lynch, também ele pintor, está sem dúvida entre os realizadores que mais utilizaram tais situações hopperianas como pontos de partida para cenas que, elas próprias, se limitam a ser fragmentos narrativos autónomos que não se integram em qualquer “grande enredo” que lhes dê outra significação ou sentido.

A maioria dos quadros de Hopper convida, dada a sua composição, a uma contemplação demorada e à scannerização de todos os seus elementos pelo olhar do *spectator*. É compreensível que parte do cinema hopperiano, como o de Wenders ou o do Lynch de *Mulholland Drive*, cultive o plano fixo e o movimento lento de câmara na exploração do enquadramento. E embora Antonioni nunca se tenha referido a Hopper, existe coincidência temática e do *ver* de um e outro: solidão do indivíduo na metrópole moderna, pequenez da figura humana nos cenários arquitectónicos e urbanísticos, atracção de ambos pela estrada vazia e pela paisagem desolada e pouco habitada, incomunicabilidade individual ou frieza das relações entre dois membros de um casal, vaziez da experiência singular adulta.



*Night Shadows*, 1921.

Num interessante artigo, Edward Buscombe (1995) chamou a atenção para o modo como a pintura, a fotografia e o cinema contribuíram, entre finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, para a socialização da imagem do Oeste americano como muito antigo e selvagem mas garantidamente visitável, e para o papel das imagens na fixação dos sentidos da paisagem (por exemplo as do Yosemite Valley, do Grand Canyon, de Monument Valley, das montanhas californianas ou do planalto do Colorado). Trata-se de casos de construção do significado social de paisagens a partir da iconografia, que insistentemente seleccionou o tipo de enquadramentos destinados a garantir a sedimentação de determinada “leitura” da paisagem na sua grandiosidade muito anterior ao surgimento do homem na terra. Depois, os *westerns* (pense-se na preferência de John Ford por Monument Valley) acentuaram essa consagração, mitologizando o território mesmo à custa da implantação artificial, nele, de elementos vegetais oriundos de alhures (por exemplo os cactos *saguaro* da cidade de Tombstone em *My Darling Clementine*, 1946). A paisagem assim proposta pela fotografia e pelos filmes não foi “descoberta”, antes é um *construct* deliberado, uma “arquitectura imagética” resultante de um olhar que foi produzindo uma *mise-en-scène* facilmente reconhecível e identificável. A “invenção” do Oeste pela fotografia paisagística e pelos *westerns* é, assim, outro caso de um território “interpretado” pela imagem até se tornar numa realidade de segunda ordem, que subsume e distorce a sua anterior “naturalidade”: fotografia e cinema “fazem” a paisagem, dão-lhe a identidade icónica que o viajante procura e reconhecerá se a visitar, pré-determinam o “espírito do lugar”. É também esse o legado da pintura de Hopper – a oferta de uma “segunda natureza” aos lugares e personagens, que discretamente os insinua nas realidades de segunda e terceira ordem de que falou Watzlawick.

*A invenção do  
Oeste pelas  
magens*

### **O pintor e seu modelo: *La belle noiseuse***

OUTRA COISA SUCEDE com os filmes que adoptam a prática da pintura como seu principal tema, inscrevendo-a no seu corpo a pretexto de produzirem retratos de pintores reais ou ficcionais, como em *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), documentário em que o realizador filma extensivamente a criação de um quadro do pintor Antonio Lopez. Mas tomemos o exemplo de uma ficção: que se passa em *La belle noiseuse* de Jacques Rivette (1991),

adaptado de *Le chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac, por Pascal Bonitzer, Christianne Laurent e pelo realizador? Que coisa é *La belle noiseuse*?

Édouard Frenhofer (Michel Piccoli), um pintor de 60 anos que já não expõe há 25 e não tem esboçado nos últimos tempos senão auto-retratos, mas que teve sucesso nos anos 70, época em que foi publicado um livro sobre a sua obra, vive numa grande casa no Languedoc-Roussillon com Liz (Jane Birkin), sua mulher e durante muito tempo seu modelo (como foram Jeanne Hébuterne para Modigliani, Georgette para Magritte ou Josephine para Hopper). A última vez que tentou pintar uma obra-prima, *La belle noiseuse*, foi há dez anos, e Liz foi ainda, então, o seu modelo. O atelier de Frenhofer ainda está cheio de estudos preparatórios desse empreendimento falhado: o pintor nunca concluiu o quadro e desde então está em crise, alimentando sobre si um discurso descrente e de auto-comiseração.

Um dia é visitado por Nicolas (David Bursztein), pintor jovem e promissor, pela namorada deste, Marianne (Emmanuelle Béart), e por um *marchand* e galerista amigo, Porbus (Gilles Arbona). Entre o atelier e um jantar tardio, Nicolas e Porbus desafiam Frenhofer a voltar ao seu projecto inacabado mas com um novo modelo: Marianne. Frenhofer admite de imediato a plausibilidade da proposta, como se estivesse desejoso de a ouvir. O “negócio” é feito na ausência da interessada, envolvendo-se Nicolas numa espécie de lenocínio, mas Marianne, que adormece à noite a rejeitá-lo, aceita-o ao acordar cedo na manhã seguinte, num *volte-face* interior e nocturno, como se posar para o velho demiurgo e deus selvagem fosse para ela um desafio faustiano.

Fechado este *set-up*, o filme, de 240 minutos (Rivette fez depois uma versão com metade da duração, a que chamou *Divertimento*), passa a girar em torno do *pintor e seu modelo*, um tema recorrente em Picasso mas também pintado por Matisse e muitos outros (e cinematizado por exemplo em *A rapariga da Pérola*, de Peter Weber, sobre a relação entre Vermeer e Gret) e em torno do obcecado trabalho do artista (como no *Van Gogh* de Pialat ou no *El sol del membrillo* de Erice). Nua em sucessivas jornadas de pose diante de Frenhofer, que a obriga à imobilidade em posições exaustivas, Marianne acaba por começar a falar de si mesma e da sua vida num exercício que metaforiza a anamnese psicanalítica, enquanto o artista fala da arte e do que compulsivamente o leva a pintar. Torna-se óbvio que, se Marianne conseguiu dar à oferta de si mesma como modelo uma dimensão terapêutica, que faz nascer nela um discurso introspectivo, a Frenhofer só interessa o ícone nascido desse *pathos*, que excita o seu interesse pelo modelo – um

interesse que não se abre à intersubjectividade senão nos termos “egoístas” do seu regresso à pintura.

A situação arquetipal de *le peintre et son modèle* (quando o pintor é um homem e o modelo uma mulher) presta-se a um duplo voyeurismo masculino: sempre exposto ao *gaze* do pintor como este o pretende, o corpo nu de Marianne torna-se no da escrava perante o seu caprichoso senhor (*image d'Épinal* da relação homem-mulher de que tanta pornografia se alimentou) e o espectador vê, maioritariamente através da câmara atrás do ombro do pintor, quer toda a cena, quer a maior parte do que Frenhofer vê. Mas, apesar da escolha deste registo, o filme não é “erótico”, ao contrário do que dele disse parte da sua recepção, nem é do erotismo que depende a relação “escaldante”, como também se escreveu, entre o pintor e o seu modelo: apesar da nudez longamente exposta da mulher diante do pintor (e dos espectadores), o que está em causa em *La belle noiseuse* são as rotinas pesadas e reiterativas do trabalho criativo na sua versão de possessão e de loucura, e a inesperada capacidade discursiva que se esboça entre as duas personagens.

E também ali está em causa a tensa e insegura amoralidade da relação que a situação estabelece entre a transitória dupla pintor-modelo, por um lado, e os “seus outros” – Nicolas, Liz, Porbus, a irmã de Nicolas. Para voltar a pintar, o velho pintor precisa de uma mulher jovem como indutora e intermediária entre ele e a sua arte (já foi assim que, anteriormente, precisou de Liz), como dantes se precisava de uma vítima sacrificial para se obter o favor dos deuses: um *intermedium*, um suscitador. E Frenhofer não se inibe de apagar violentamente das telas de há dez anos o rosto de Liz, para o substituir pelo do seu novo utensílio sagrado, Marianne. Em torno desta cena rondam os outros, presentes, obrigados a escolher entre uma ética da vida e uma ética da arte. Como pergunta Frenhofer a Marianne em certo momento: estará ela disposta a que a arte a leve a pôr de lado a vida? A pergunta é extensiva a cada um dos restantes: até que ponto aceitará Liz ser substituída por Marianne na mente de Frenhofer? Até que ponto Nicolas “emprestará” Marianne ao velho pintor, decerto atingido por um desejo mimético como o descrito por René Girard? Até que ponto desempenhará o galerista- *marchand*, parte não menos interessada no que se passa, o seu papel de testemunha envolvida, de sacerdote daquele culto e de *go-between* entre os diversos *pathos* dos seus amigos?

*O modelo como  
vítima sacrificial*



*La belle noiseuse*: o pintor e o seu modelo; o quadro final (fotogramas reenquadrados do filme).

O filme não tem clímax: as suas diversas tensões internas sobem até que Frenhofer dá por findo o seu trabalho – e o resultado é uma grande tela de um nu de costas e agachado, que poderia ser a representação simbólica, em termos peirceanos, de qualquer outra mulher, e que evoca o Picasso do período azul. Se o resultado é aquele, para que foi precisa tanta jornada de trabalho, tanta pose e exposição de Marianne, tantos esboços diferentes, tanta figuração em tantas telas preparatórias? Parece haver uma enorme desproporção entre o trabalho feito a dois – entre pintor e seu modelo – e a obra final. Mas o velho demiurgo conseguiu finalmente acabar o seu *La belle noiseuse* e apresenta-o agora ao outros como o seu primeiro quadro *póstumo*. O *marchand* está satisfeito: os quadros vendidos *post mortem* vendem-se mais caros. No fim, porém, na festa de despedida no jardim da casa, a incerteza paira sobre o futuro da relação entre Frenhofer e Liza – a arte pode ter destruído a vida – e Marianne recusa-se a partir na companhia de Nicolas: a última palavra do filme é o seu sonoro “*Non*”. A aventura faustiana correu mal para ela; não perdoará a Nicolas o seu desprendido lenocínio. O filme é também, assim, embora sempre centrado no trabalho da pintura, uma larga alegoria sobre a ilusão da posse – da posse de Marianne por

Nicolas, de Frenhofer por Liza, do modelo pelo seu pintor. E sobre a inani-  
dade do esforço inaudito para atingir um resultado frágil ou discutível, como  
se a obra, independentemente do seu valor, resultasse sempre de um pesadelo  
compulsivo e de uma expiação.

*La belle noiseuse* é, a par dos exemplos citados, um dos mais longos  
olhares cinematográficos (quatro horas de filme) sobre o processo criativo  
na pintura, no registo da relação entre o pintor e o seu modelo. Rivette  
manteve-se, nele, fiel ao que muito antes, como crítico dos *Cahiers du*  
*Cinéma*, tinha escrito: “Cada filme é um documentário sobre as suas pró-  
prias filmagens”. As mãos do pintor não são as de Piccoli, mas sim as do  
pintor Bernard Dufour, autor de todo o trabalho pictural no corpo do filme.  
Na novela de Balzac, o quadro final é um fragmento de um pé perdido numa  
confusão de cores: na sua última versão, os amigos do pintor não o com-  
preendem, e este morre depois de ter deitado fogo ao atelier onde o pintou –  
o mesmo atelier onde Picasso pintou *Guernica*. Na versão curta do filme,  
Rivette optou por um final aberto mais próximo da novela: não mostra o  
quadro, para sublinhar que não é no desfecho que reside a força do filme,  
mas sim no que se passa no seu corpo, cena a cena.

### Imagens mentais e espelhos de Borges

SENTEMO-NOS IMÓVEIS diante de um vasto espelho como dantes pousáva-  
mos para Daguerre e teremos de nós o equivalente a uma imagem fotográfica  
frontal, a nossa imagem especular e a do tempo preso no espelho, que é  
também a do antigo retrato frontal da pintura – aquele que suscitava a  
“máquina de quatro olhos” de cada vez que um visitante o  
encarava. Passado algum tempo movamo-nos diante do  
mesmo espelho, ora ainda olhando-nos nos olhos, ora aten-  
tando em zonas da imagem que solicitam um olhar não fron-  
tal, quer pelas razões do *punctum*, quer apenas porque estamos a *scannerizar*  
uma imagem complexa: por exemplo, movamos um braço e observemos o  
seu movimento, ou atentemos num pormenor do *fundo*, ou ergamo-nos de  
onde porventura nos sentáramos e apreciemos a alteração das formas na  
imagem especular: se dermos um pequeno passo para a direita ou para a  
esquerda teremos passado da fotografia ao cinema, da pose extática à ima-  
gem em movimento e nesta situação o nosso olhar move-se como o olhar  
de uma câmara.

*Enquadramentos  
especulares*

O espelho e o nosso primeiro olhar sobre a nossa imagem nele é, desde *Le stade du miroir* de Lacan, fundador da nossa condição de espectadores de nós próprios e de outrem: é nele que se forma a *imago* original de cada um e dos seus outros. Mas voltemos ao exercício descrito no parágrafo anterior: inicialmente extáticos, enquadrámo-nos num campo visual igualmente fixo cuja composição construímos – um campo foto-cinematográfico é um espaço definido entre os seus fora-de-campo. Em movimento, reenquadrámo-nos. Estes enquadramentos e reenquadramentos diante do espelho invocam, ainda, o que tanta pintura fez, quer usando-o para enquadrar, quer vendo o que queria pintar por interposição de máquinas ópticas entre o olhante e o olhado, entre o vidente e o que ele queria ver – lembremo-nos da *camera obscura* de Vermeer e da moda dos dispositivos de visão que a pintura flamenga do séc. XVII tanto cultivou.

Mas mantenhámo-nos lapalisseanos: quando saímos de diante do espelho, ele não guarda a nossa imagem. Guardar a nossa imagem é o que, em vez dele, fizeram o retrato pictural e o fotográfico – por isso se chamava aos daguerreótipos “espelhos com memória” – e depois ao cinema, sendo que fotografia e cinema puderam alquimicamente requerer, para as suas imagens, a indexicalidade que as liga por ontologia ao fotografado: este esteve, de facto, diante da lente da câmara, e, uma vez revelado, o suporte de impressão reteve essa presença e o tempo dessa presença, aquele momento. Esta percepção da imagem fotográfica nunca foi, porém, universal: Jorge Luis Borges, entre outros, teve desde o seu primeiro livro (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) consciência da experiência deceptiva que o daguerreótipo oferecia, próxima da que Barthes viria a narrar, em termos de *vécu*, no seu *La chambre claire*, de 1980. Ali escrevia Borges:

“Los daguerrotipos mienten su falsa cercanía / de tiempo detenido en un espejo / y ante nuestro examen se pierden como fechas inútiles / de borrosos aniversarios.”

Borges sente aqui algo semelhante ao desconsolo proustiano perante “essas fotografias de um ser diante das quais o recordamos pior do que quando nos limitamos a pensar nele”, desconsolo aparentemente herdado da avó do narrador de *La Recherche*, para quem a fotografia não era suficientemente “artística” (a personagem da avó exprimia provavelmente a crítica de Baudelaire ao *Salon* de 1859, muito partilhada na época pelos defensores da pintura). Proust produzia a sua anamnese literária a partir de imagens mentais involuntárias mais hápticas do que visuais: o som de uma

colher num prato; o sabor de uma *madeleine*; o contacto da pele com um tecido. Sobre essas imagens mentais escreveu Sartre que não as vemos, distinguindo-as das imagens da pintura, da fotografia ou do cinema (Calvino viria a dizer precisamente o contrário sobre a “alta imaginação” de Dante: nelas chovem, literalmente, imagens). Um embaraço próximo do de Borges é comentado por Barthes em *La chambre claire*, na descoberta da fotografia da mãe – morta pouco antes – no jardim de inverno: por um lado a fotografia está obviamente ligada ao que *foi* mas *já não é*, isto é, à morte (como as fotografias de Beatriz Viterbo, recém-falecida, no *Aleph* de Borges, de que falaremos já a seguir). Mas por outro a ligação de Barthes a Proust determina a não publicação dessa mesma foto como ilustração do texto: Barthes prefere à fotografia sobre a qual está a escrever a sua imagem mental, furtando-a ao leitor e obrigando este último a imaginar algo que não pode ver.

### O *Aleph* e o espelho de Merlin

DA *CAMERA OBSCURA* e dos espelhos dos flamengos do séc. XVII à fotografia impressa e ao ecrã cinematográfico a distância é conceptualmente curta e remete-nos para um conto do mesmo Borges: vejamo-lo descrever, por metáforas, o *Aleph* que viu na casa da Rua Garay, “cristal que reflectia o universo inteiro”, “espelho universal de Merlin, redondo e oco e semelhante a um mundo de vidro”, “esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma”. Mas, fisicamente, e satisfeita a exigência prévia de obscuridade envolvente, como no cinema que víamos nas suas salas, o *Aleph* é “uma pequena esfera furta-cores de brilho quase intolerável”; Borges começa por crer que a esfera é giratória, mas depois percebe que esse movimento “do cristal do espelho” (...) “era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espectáculos que encerrava”.

Muita interpretação recente dá o *Aleph* como uma antecipação visionária do que vieram a ser os nossos actuais ecrãs portáteis e dos mundos a que neles acedemos. Mas na época do conto (cuja *editio princeps* é de 1945) e para o Borges cinéfilo, amante de Von Sternberg e de Lubitsch e autor, com Bioy Casares, de *scripts* convencionalmente respeitadores dos géneros de Hollywood, o *Aleph* maravilhoso era decerto o objecto alucinatório proporcionado pelo cinema – melhor, pela passagem do dispositivo fotográfico ao cinematográfico. Certo é que não se referia à pintura – ele sempre declarou nada saber sobre ela e essa declaração

*Metáfora  
do cinema*

poderia decerto estender-se às restantes artes plásticas, o que nunca o impediu de apresentar artistas ou de escrever para catálogos de exposições (5).

Como todo o gosto conservador educado em academia pela pintura clássica, o gosto pictural de Borges privilegia a evocação e uma espécie de ressurreição hipostasiada do passado. Pouca *ekphrasis* haverá, assim, entre pintura e a literatura de Borges, salvo em referências ocasionais a esta ou àquela gravura, a esta ou àquela tela reais ou imaginárias. Mas são muitas as referências à fotografia – desde logo, no mesmo *Aleph*, multiplicam-se as alusões a retratos fotográficos de Beatriz Viterbo, que produzem no narrador melancolia e a decepção atrás referida; e quando o narrador procura Carlos Daneri na casa da rua Garay, a criada pede-lhe que espere, porque o “menino” está na cave a revelar fotografias, entregue ao seu *hobby* como Ingres ao seu violino.

Quanto ao cinema, sabe-se que a ligação é bem maior, quer porque Borges escreveu como crítico sobre Eisenstein, Ford, Welles, Hitchcock e outros, quer por via dos guiões de que foi autor e co-autor – Borges e Byoi Casares escreveram juntos guiões não-filmados (*Los Orilleros* e *El paraíso de los creyentes*, 1955), *Invasión* (1969), que se tornou num êxito nacional, e *Los Otros* (filmado em 1975). Curioso é que Borges e Casares, que gostavam de *westerns* e dos filmes de *gangsters* do *cinéma noir*, tenham tido pelo cinema clássico e pelos seus géneros estabilizados uma admiração profunda, não questionando nem a sua ‘gramática’, nem a sua semântica consideravelmente unívoca, nem as suas linhas narrativas que tão cedo se transformaram em *clichés*, como se elas fossem o destino expectável e natural do *cinématographe*. O mesmo se passa na relação de Borges com a música, centrada nos tangos e nas milongas de Buenos Aires. Piazzolla, que chegou a trabalhar com ele e compôs a partir de textos dele, considerava-o musicalmente surdo, pouco sensível às sonoridades que não invocassem os subúrbios que ele amava. Mais do que *ekphrasis* ou influências interartes, há em Borges intertextualidade: diálogo, comentário e interpretação de textos reais ou imaginários pelos que ele próprio escreveu.

Borges, que tanto inovou em matéria narrativa, só acabou por interessar tardiamente a um certo cinema – aquele que, nascido da *nouvelle vague* francesa, iria pouco depois tornar-se no cinema *moderno* europeu, precisamente apostado em romper com todas as ‘gramáticas’, estilos de realização e modelos narrativos consubstanciados nos géneros do *studio system*. Borges tornou-se então numa referência cada vez mais internacional e passou a ver-se citado em obras de Godard e Chabrol, Rivette e Scorsese, Narcisa

Hirsch e Carlos Saura, entre muitos outros. O seu gosto pelos labirintos, pela mistura de tempos narrativos complexos e não lineares, pela fusão entre passado, presente e futuro, o seu desinteresse pela diegese, acabaram por conquistar aqueles que, como *autores*, defendiam um cinema de arte contra o tradicional cinema narrativo e contra as suas convenções.

## Migração, aculturação

O QUE ATRÁS fica dito leva-nos porventura a uma primeira conclusão: dada a íntima relação do cinema, desde o seu nascimento, com outras artes e *media* cujos conteúdos, formas e técnicas ele reciclou continuamente, as práticas e ocorrências intermediais e interartes que o caracterizam são, maioritariamente, subsumíveis no que Bolter e Grusin designaram por *remediation*. E sugere talvez uma segunda: é que, se é fácil identificar as práticas intermediais nas artes da cena globalmente consideradas e no teatro ou na performance contemporânea em particular, porque tais práticas envolvem sempre o transporte, para o espaço cénico, de dispositivos tecnológicos que se incorporam de diversos modos no que ali tem lugar, expandindo a materialidade da cena através de outras presenças digitais, tal passa-se de outro modo no cinema. O cinema é o que vemos na superfície bi-dimensional de um ecrã, seja ele o lençol ou a pantalha dos Lumière, ou uma das suas muitas transfigurações posteriores. No cinema, tudo o que ocorre aceita a redução a essa superfície bi-dimensional onde ele é projectado ou visionado e a que se acrescentou o som, sendo certo que a eventual figuralidade produzida por previsíveis hologramas animados ou por próximas mutações da realidade virtual já não corresponderão ao que desde 1895 designamos por *cinématographe*, *moving pictures*, filme.

*Ainda a  
remediação de  
Bolter e Grusin*

Nas últimas duas décadas, acentuando um movimento que se iniciara antes, as imagens em movimento deixaram maciçamente as salas de cinema e passaram a ocupar fachadas de arranha-céus, estações de metro, *outdoors* de avenidas e de todo o tipo de espaços públicos, bem como os sistemas de *home video*, a *www* e os ecrãs de consolas, televisores e computadores onde jogamos jogos em 3D. A digitalização da imagem, os *computer graphics* e o progressivo desaparecimento da película enquanto suporte material do filme alteraram inevitavelmente as definições “ontológicas” do antigo cinema, cada vez mais encarado como património que as cinematecas e os museus conservam, e que, para efeitos de distribuição e exibição, só subsistirá

digitalizado (a antiga profissão de projeccionista, por exemplo, está em extinção). Assim, a experiência cinemática globalmente considerada emigrou em massa, digitalizada, para um novo espaço público determinado pelos novos *media*, abandonando o seu anterior *habitus* e integrando-se numa ecologia mais artificial e mais reconfigurada pelas tecnologias da comunicação e pela convergência digital. O cinema passou a ser apenas uma parte dessa nova experiência cinemática. Nestas novas condições, faz sentido reatualizar o questionamento de Bazin sobre o que *ainda é* o cinema. Está a morrer? (questão que invadiu, já, a celebração do centenário do *cinématographe*). Dissolveu-se? Hibridizou-se? Intermedializou-se mais? A reflexão sobre esta migração maciça das imagens em movimento para novos espaços já atravessou as duas décadas finais do séc. XX e é, portanto, com toda a sua bibliografia, anterior à entrada em cena dos estudos sobre a intermedialidade. Raphaël Lellouche (1992), por exemplo, sustentou que se começou a viver uma época de proliferação de ecrãs multi-funções e muito diversamente especializados, e que, mais do que da passagem de uma cultura da escrita para outra da imagem, como muitos autores da época disseram, se tratou da passagem de uma cultura do impresso para uma cultura, não da imagem, mas dos ecrãs – que tanto mostram imagens como texto e sons – (Chambat e Ehrenberg, 1988), ou da passagem do anterior *continuum* do impresso para um novo *continuum* dos ecrãs – uma nova alteração qualitativa da nossa ecologia (6).

Em termos próximos dos que viriam a ser usados por Gaudreault e Marion, Lellouche defendeu que, de cada vez que surge um novo *media*, ele *Lellouche e a “cultura dos ecrãs”* tende a integrar e a “re-semiotizar” o(s) *media* anterior(es), impondo um novo interface cognitivo e um novo tipo de experiência perceptiva, e eventualmente tornando-se hegemónico. Mas, acompanhando nesta matéria Chambat e Ehrenberg,

Lellouche acreditava que, à semelhança do que se passou e passa nas outras mudanças de paradigma provocadas pela tecnologia, os novos *media* não “destroem” os anteriores, antes estabelecem com eles uma coexistência baseada na complementaridade: para estes autores, cada *media* preserva e mantém os seus conteúdos, os seus usos sociais e as suas condições específicas de utilização; no caso da passagem do *continuum* do impresso para o *continuum* dos ecrãs, isso voltaria a suceder, porque os ecrãs são suficientemente ricos para acolher a totalidade dos *media* precedentes.

Ora, não foi essa a experiência do cinema diante da televisão, do video, do *home cinema*, da *www* e, mais globalmente, diante da convergência

digital: a invasão dos grandes centros urbanos pelo automóvel não “matou” os cavalos e as carroças... mas expulsou-os irreversivelmente desses centros urbanos; também é verdade que o *compact disc* não matou o *vinyl* e que os gira-discos não tinham exterminado as grafonolas. Mas, se é verdade que o cinema sobreviveu durante duas décadas à profunda transfiguração da paisagem tecnológica e dos mercados do audiovisual, fê-lo em situação de erosão irreversível e isso em diversas frentes cruciais, desde o abate maciço dos seus antigos “templos” e sua substituição por multiplexes até ao quase desaparecimento da película, passando pelas alterações da sua gramática e da sua estética sob a influência da televisão primeiro, do vídeo e das novas plataformas digitais depois, da nova geração de *computer graphics*, e assistindo ao progresso imparável, no *main stream*, da nova profundidade albertiniana do 3D.

O cinema introduziu o ecrã, em forma de lençol e de pantalha, no *habitus* da *belle époque*, e foi responsável por um grande número de transformações desse mesmo ecrã (Mendes, 2002), produzidas pela sua própria evolução tecnológica (*cinemascope*, *panavision*, *vistavision*, *todd-ao*, *cinerama* e outros *widescreens*). Mas, diante da proliferação de ecrãs de que falaram Lellouche, Chambat e Ehrenberg, entre outros, diluiu-se no seu seio, foi objecto de uma menorização e de uma aculturação brutais, passando a ser apenas um dos tipos de conteúdos neles visionáveis. Em entrevista publicada no jornal *El País*, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar (2011) refere-se ao mesmo fenómeno mas em termos matizados, reconhecendo a importância, para o seu trabalho, das novas plataformas digitais, embora sugerindo a nova situação de *pós Big Brother* orwelliano que elas também proporcionam:

“Vivemos rodeados de ecrãs, de imagens em movimento, tanto na rua como nas nossas casas. Ou dentro dos nossos computadores. O computador converteu-se num artefacto dentro do qual vivemos, que nos reflecte, pelo qual chega a nós a realidade e que também nos permite relacionar-nos com outros, embora através dele também possam controlar a nossa intimidade sem nos pedir autorização (...). Para um realizador, esta maciça proliferação de imagens em movimento, em forma de quotidianidade absoluta, é muito interessante, porque a imagem é o nosso instrumento de trabalho; hoje, para um narrador, ou para a polícia ou para os detectives, ofícios que se parecem muito com o de narrador de histórias, as ferramentas que usamos para investigar, documentar, desenvolver uma história, enriqueceram-se enormemente”.

## Os home theaters

QUANTO AO MODO como o cinema entrou no espaço privado da habitação doméstica e com ela se articulou, vale a pena recordar que salas de projecção cinematográfica em casas ricas marcaram uma época dos interiores domésticos concebidos como “asilos da arte” e “estojos de colecionador” (Benjamin, 1935: 9). As coisas que o colecionador transporta para o seu interior compõem uma “miniatura do mundo” e ele entrega-se à tarefa sisifiana de não lhes atribuir valor como mercadorias, antes lhes imprimindo, apenas, o seu valor de *connoisseur* – um hábito que, em Paris, Benjamin diz ter atingido o seu apogeu sob Louis Philippe mas que lhe sobreviveu duradouramente:

“O indivíduo privado, que no escritório tem de lidar com realidades, precisa do seu interior doméstico para se sustentar nas suas ilusões. Essa necessidade é tanto mais premente quanto ele sabe que não pode transplantar para os interesses do escritório uma percepção clara da sua função social. (...) Daqui derivam as fantasmagorias do interior que, para o indivíduo privado, representam o mundo. Para esse interior ele transporta lugares remotos e memórias do passado. A sua sala de estar é um camarote no teatro do mundo” (*id. ibid.*).

Muitos objectos tornam-se, assim, valiosos apenas porque pertenceram à colecção de Fulano ou Beltrano de Tal: são curiosidades que exprimiram um gosto pessoal mais ou menos heteróclito e que por vezes não recuperam *a posteriori* o seu valor de mercado, como se percebeu no desmantelamento da colecção Jacques Lacan, usada postumamente para pagar as suas dívidas fiscais. Os *traços* do habitante estão impressos no seu interior e aqui, diz Benjamin (*id. ibid.*), entra a ficção da *detective story*, que *persegue* esses traços:

“Poe, na sua *Philosophy of Furniture* bem como nas suas histórias de detectives, revela-se o primeiro fisionomista dos interiores domésticos. Os criminosos das primeiras novelas de detectives não são *gentlemen* nem *apaches*, são cidadãos da classe média” ...

... o que a partir do pós-Segunda Guerra viria a ser conhecido como classe média-alta. A objectaria e o bricabraque colecionados e expostos no interior doméstico, que assim se transforma num museu heteróclito, exprime a

amálgama de gostos do seu habitante – esculturas, gravuras e pinturas, mobiliário, espelhos e tapetes, edições raras, *fétiches*, memórias de viagens, máquinas: é um sinal de riqueza e exprime uma *Weltanschauung* cultivada e elitista, que já encontrávamos no Jacinto de Eça e no seu 202 dos Campos Elíseos. A própria casa, obra de autor ou recuperada, é por vezes a peça maior dessa colecção, a peça-chave ou a peça-albergue da colecção.

Neste cenário, a atribuição de espaço privado à projecção cinematográfica significou, entre as duas guerras do séc. XX e ainda nos anos 70, a entrada do cinema e dos seus filmes no sistema dos objectos de que Baudrillard viria a fazer a hermenêutica em 1968. Os filmes coleccionados e visionados em casa tornam-se em novos *fétiches* dessa colecção. Fazem-se visionamentos a solo ou para amigos como se conversa sobre as últimas aquisições. Ver filmes em casa torna-se parte do luxo privado de férias, fins-de-semana ou da vida quotidiana, um hábito renunciado pela projecção de filmes domésticos em 8mm (as primeiras câmaras Bauer surgiram em 1938 e sucedâneas delas foram produzidas até 1964), hoje banalizado pelas novas câmaras digitais e pelos dispositivos de *home cinema*. Os *home theaters electrónicos* e o *pay per view* socializado desde finais do séc. XX reproduzem com décadas de atraso, tornado (aparentemente) “acessível a todos”, o hábito aristocrático-burguês que ainda hoje mantém salas de projecção privadas no hotel Majestic da Croisette de Cannes ou na residência de James Cameron em Malibu.

*Fétiches  
coleccionáveis*

## Um diferendo sobre a teoria

AO MENCIONAR trabalhos de Bazin, Gaudreault e Marion, Ágnes Pethő, estou a articular esta reflexão com base num autor francês, num *québécois*, num belga e numa romena. Poderia acrescentar-lhes François Jost (também francês). Esta escolha não é, decerto, ingénua, porque pressupõe uma distinção entre enfoques tradicionalmente oriundos da Europa e uma “nova” teoria do cinema que, nas últimas décadas, se deslocou para os Estados Unidos. Eis como Ágnes Pethő (*loc. cit.*: 44, nota 11) comenta esta “separação”:

“Nos Estados Unidos, (...) a teoria do cinema continua ainda hoje a ser constantemente forçada a posicionar-se face às práticas [actuais] de realização e à crítica de filmes. Na Europa, por comparação, a teoria do cinema é compelida a

encontrar o seu lugar, não tanto face à produção de filmes, mas no seio de disciplinas e instituições académicas tradicionais, em cujo contexto uma estratégia interdisciplinar pode parecer mais bem sucedida”.

A distinção assim proposta alude directamente aos apelos de David Bordwell (sempre lido na Europa como representante da *film theory* americana) e de Noël Carroll (1996) a favor do fim da *grande teoria* sobre o cinema, entendida como “especulação etérea”, e da sua substituição por uma investigação mais fragmentária, mais aplicada e menos previsível, uma investigação “de nível intermédio” e mais ancorada nos filmes como objectos empíricos. E alude também, por outro lado, às críticas à teoria cinematográfica feitas por Rodowick (2007), para quem “os estudos em cinema evoluíram, desde o início dos anos 80, para um descentramento dos filmes a favor do estudo dos *media* visuais e para uma regressão da teoria”. O que Bordwell e Carroll, por um lado, e Rodowick, por outro, têm em comum, para além da sua óbvia dissenção, é a crítica ao “fundamentalismo mediático”, que substituiu o objecto *filme* pelo objecto *media* (embora nenhum autor “intermedial” tenda a considerar a existência de *media* monádicos e separados uns dos outros, ao contrário de Bordwell e Carroll, que se mantêm centrados na *mónada* cinema; Rodowick, por seu turno, não acredita num cinema monomedial, e pretende reanalisar, a partir do “regresso à teoria”, as suas articulações com os outros *media*).

Difícilmente este diferendo sobre a vocação e a serventia das teorias (grandes, médias e pequenas) se resolverá a favor de uma das partes: de facto, as teorias do cinema sempre se desenvolveram no seio da história deste, e seriam incompreensíveis fora dos contextos relacionais, económicos, socio-culturais e políticos que sempre as condicionaram, além de se referirem, sempre, aos modos de produção cinematográfica determinados por tradições continentais, nacionais, regionais (em sintonia com eles ou com eles rompendo). Os textos teóricos do *kino-pravda*, os textos de Eisenstein sobre a montagem, os manifestos do neo-realismo, da *nouvelle vague*, dos diversos cinemas-novos incluindo o *neue kino* alemão, do cinema pobre (herdeiro da *arte povera*), do Dogma-95, ou mais recentemente do cinema do fluxo, exprimem, todos eles, esse complexo de múltiplas determinações. Além disso, todos estes exemplos têm em comum o facto de serem constituídos por reflexões aplicadas, ou por análises de casos, que mantêm uma relação colaborativa com a construção da sua dimensão filosófica ou ainda, por vezes, doutrinária e normativa. É pouco crível que, na área da intermedialidade,

como nas que a precederam e com que ela se articula interdisciplinarmente, a investigação deixe de ser constituída por aquilo a que as humanidades se habituaram a chamar reflexão fundamental, mas que sempre se apoia em exemplos concretos e em análises de casos. Creio, por isso, que os apelos de Bordwell e Carroll, por um lado, e os de Rodowick, por outro, darão lugar a reconfigurações de práticas teóricas que não abdicarão dos seus instrumentos e metodologias idiossincráticos.

Por outro lado, e como salientava um relatório sobre a reforma do ensino superior artístico em Portugal (Hasan, 2009), a investigação que fará avançar os estudos artísticos é a baseada na prática (*practice based research*): sem prejuízo da reflexão fundamental e historiográfica, a investigação não deve perder de vista as práticas artísticas suas contemporâneas, e com as quais mantenha relações de proximidade. Ganha relevância, no contexto desta discussão, e por exemplo, o facto de autores como Bolter e Grusin (*loc. cit.*: 21) declararem, desde as primeiras páginas do seu livro, que os objectos que ali analisarão são sobretudo produtos da indústria americana:

Os case studies  
de Bolter  
e Grusin

“O que nos interessa é a remediação nos nossos *media* correntes na América do Norte, onde podemos analisar imagens, textos e seus usos específicos. As referências históricas (à pintura renascentista, à fotografia do séc. XIX, ao cinema do séc. XX, etc.) são oferecidas para ajudar a explicar a situação contemporânea”.

Porventura mais significativo é que, no capítulo especificamente dedicado ao cinema («Film»: *loc. cit.*, 146-158), os mesmos autores centrem quase exclusivamente a sua atenção em filmes de Hollywood e da Disney para explicarem, por exemplo, como o cinema de animação faz a remediação de contos, mitos e lendas (*Pocahontas*, *Anastasia*, *Beauty and the Beast*, *Alladin*); *Toy Story* encontra ali o seu lugar de primeira longa-metragem integralmente gerada por *computer graphics*, e *Space Jam* ou *Who Framed Roger Rabbit* os seus lugares de híbridos onde personagens de *cartoon* interagem com actores humanos. Para analisarem a quebra da norma hollywoodiana da “transparência”, os autores socorrem-se de *Vertigo* (Hitchcock, 1958), onde comentam o célebre *track out/zoom in* da câmara na cena da quase queda de Scottie no abismo, e os efeitos especiais do sonho da mesma personagem. A atracção de Hitchcock pela vertigem (ou por lugares altos de onde se pode cair) é, mais adiante, comentada a

partir de exemplos como *Rear Window*, *To Catch a Thief* e *North-by-Northwest*. Filmes mais recentes referidos pelos autores são *Terminator 2*, *Jurassic Park*, *The Lost World* ou *Natural Born Killers*. Excepção a este enfoque centrado na indústria dos EUA são a breve referência a *Prospero's Books* e *The Pillow Book*, de Peter Greenaway, por causa dos exercícios fílmicos de remediação da palavra impressa ou manuscrita, e a *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, dos Lumière, que lhes proporciona uma reflexão sobre o “cinema de atrações” que disputou o seu lugar com o cinema narrativo:

“Estes primeiríssimos filmes não se apresentavam a si mesmos como narrativas ficcionais, apenas ofereciam à audiência a maravilha de imagens em movimento realistas. Tal função do cinema inicial casava-se bem com o gosto, do final do séc. XIX, por teatros mágicos e formas de *trompe l'œil*”.

O capítulo é interessante, embora parecendo responder antecipadamente ao apelo de Bordwell e Carroll, apoiando-se inteiramente na análise de filmes – o que é normal e desejável –, mas filmes que fazem parte, salvo excepção, do património da indústria americana – o que confirma a intenção, anteriormente declarada, de trabalhar sobretudo a partir dos “*media* correntes na América do Norte”. O leitor de *Remediation* não deixará de reconhecer a amplitude das referências culturais e artísticas dos autores, que excede largamente um tal programa, excessivamente auto-centrado (7).

Ágnes Pethő, no seu artigo de 2010, sumariando os paradigmas em que historicamente é possível enquadrar os diferentes tipos de ocorrências intermediais no cinema, lista o seguinte conjunto de elementos para um vasto mapa arquipelágico, também entendível como um variado programa de trabalhos intermediais:

*Ágnes Pethő e a intermedialidade cinematográfica*

1. A análise do cinema como experiência sinestésica, dando conta da multidão de remediações por ele efectuadas no âmbito das suas relações com outras artes e *media*.

2. A teoria cinematográfica transmedial, com incidências sobretudo narratológicas, onde se exprime a influência dos formalistas russos (Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Yuri Tynyanov, outros) na reflexão de autores como David Bordwell e Kristin Thompson (Bordwell, como é sabido, trabalhou sobre a narratividade cinematográfica a partir de conceitos como *fabula* e *syhuzet*).

3. As análises comparativas, os estudos interartes e os trabalhos do tipo “Cinema e...”), Cinema e Teatro, Cinema e Pintura, Cinema e Literatura..., mas que também se ocupam da interconexão genealógica entre os *media* que analisam (como no *Literatur und Film* de Joachim Paech, 1988), ou analisam ocorrências concretas de interartialidade (como nos trabalhos de Robert Stam, que examinam a reflexividade no cinema e na literatura).

4. A historiografia pararáxica de Catherine Russell e a arqueologia dos *media*, já mencionadas.

5. A modelização da intermedialidade cinemática e o mapeamento da retórica do cinema intermedial: nos termos de Gaudreault e Marion, a reflexão fundamental e as análises de casos (ou, nos nossos termos: a investigação baseada na prática) são as duas grandes “avenidas” da investigação, perseguindo a identificação de modelos gerais casuisticamente comprovados. Petho propõe-se subdividir esta área nos seguintes sub-capítulos, de que privilegiarei o item c):

a) A intermedialidade descrita como rede ou sistema de inter-relações de convergência e transformação (como nos textos de Yvonne Spielmann sobre os filmes de Greenaway);

b) A teorização da percepção da intermedialidade no cinema – como experiência reflexiva, resto (*trace*), diferença, presença de parasita – na sequência das noções de *diferença* e *trace* desenvolvidas por Derrida (como em Paech, Joachim, 2000, «Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality», escrito para a conferência da ESF *Changing Media in Changing Europe* em Paris, 26–28 de Maio, disponível na url: <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>>;

c) A intermedialidade cinemática descrita como acto performativo, “acção”: trata-se de identificar os “momentos” e “acontecimentos” intermediais no seu aspecto dinâmico, muitas vezes *remediador*, no sentido de Bolter e Grusin; acrescento, à margem do proposto por Petho, e recordando a importância, para a investigação em artes, da *practice-based-research*, que este domínio de trabalho pode e talvez deva ser privilegiado nas escolas de ensino superior artístico que se ocupam de estudos interartes e/ou de intermedialidade. Mais: este domínio poderia e deveria inspirar análises de obras *in progress* que fizessem interagir, por exemplo, dança, teatro e música com o cinema.

d) A intermedialidade descrita em termos espaciais, *lugar heterotópico* como em Foucault:

“A heterotopia tem o poder de sobrepôr num só lugar vários espaços (...) incompatíveis entre si. Assim, o teatro faz suceder no rectângulo do palco uma série de lugares estranhos uns aos outros; o cinema é uma curiosa sala rectangular ao fundo da qual, num ecrã bi-dimensional, se vê projectado um espaço com três dimensões” (Foucault *in* «Des espaces autres. Hétérotopies», url: <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>).

e) Finalmente, a intermedialidade como parte do domínio do figural e seu mapeamento, como no caso dos *tableaux vivants* no *Passion* de Godard e no *Nightwatching* de Greenaway.

É verdade que esta enumeração de “áreas de ocorrência intermedial” ou de “áreas de trabalho sobre a intermedialidade no cinema” tem um sabor algo heteróclito, parecendo construída por análise empírica e para efeitos de inventário. Mas tem a vantagem de apontar para os diferentes territórios teóricos e práticos onde se está a constituir uma zona de reflexão interdisciplinar que permite reler e talvez reprogramar parte do que lhe deu origem e a justifica. Boa parte destas áreas de trabalho tenderão a produzir uma espécie de *mise en abîme* intermedial, que a análise deverá saber pôr em evidência e descrever, interpretando os sentidos por ela produzidos.

## Um mal-estar institucional

HÁ UM FENÓMENO curioso que faz parte da paisagem da reflexão intermedial e em estudos interartes contemporânea e não deve ser aqui escamoteado: um número apreciável de estudiosos do cinema (especialistas em *film studies*) e de cineastas mostra, ainda hoje, relutância em admitir que a intermedialidade e os estudos interartes lhes interessam ou lhes dizem directamente respeito. E a primeira razão desse desconforto é que têm dificuldade em ver o cinema confundido ou misturado com outros *media*: se aceitam facilmente a relação entre o cinema e as outras artes, porque o põe ao nível delas, a *diferença* ontológica do cinema como arte e obra de autor coaduna-se mal, do seu ponto de vista, com a equiparação categorial do cinema à televisão (mais facilmente tida como rival ou inimiga mortal), à rádio ou à imprensa, ou ainda, mais recentemente, à *www* e às plataformas da convergência digital, que são por eles vistas, sobretudo, como dispositivo (ou simples *gadget*) comunicacional e como lugar de exibição de *trailers* e de distribuição. É uma

questão de *natureza* e de grupo de pertença dos dispositivos: deste ponto de vista, só pontual e acidentalmente o cinema e os *media* pertencem ao mesmo grupo de actividade – e confundir um e outros requer uma observação tão distanciada que não possibilita a identificação das diferenças entre os objectos observados.

O facto de os estudos em comunicação (*communication studies*, ou *media studies*) desde há muito terem integrado o cinema como seu objecto de estudos, e se interessarem pelo cinema como *media*, é, neste contexto, vivido como um mal menor, uma canibalização ou um abuso relativamente tolerável – porque, a seu modo, e mais uma vez, propicia a proliferação de comentários académicos sobre o cinema como arte e favorece a sua recepção como actividade pertencente à cultura erudita. Este mal-estar de *scholars* do cinema e de cineastas perante uma área de estudos que, embora referindo-se sistematicamente ao cinema e produzindo uma cada vez mais extensa bibliografia sobre ele, é vista como exógena à matriz cinematográfica propriamente dita, e que eles não assumem como “sua”, é uma constatação internacional. Diz a este respeito Ágnes Pethő (2010: 39, nota 7):

“Muito frequentemente, investigações que têm como objecto a intermedialidade cinematográfica são acolhidas por departamentos académicos de linguística e de literatura, que promovem enfoques interdisciplinares (por vezes para acrescentarem um sabor suplementar à sua oferta corrente de cursos e de tópicos de investigação), ou por departamentos de estudos em comunicação ou em media, e não por departamentos especializados em estudos em cinema”.

Já em 2009, em Amsterdam (na *ESF Exploratory Workshop on Intermedialities: Theory, History, Practice*), Pethő lançara o debate sobre essa resiliência dos *film studies* em estabelecerem um comércio durável com os estudos em intermedialidade, por medo de que a especificidade do *medium* cinematográfico se perca ou se dilua no seio de teorias vocacionalmente tendentes para a síntese, a síncrese e a convergência. De facto, as teorias do cinema têm-se esforçado, desde o nascimento deste último, e independentemente da sua diversidade, por se manter focadas na especificidade do *medium*, garantindo desse modo a sua legitimação, quer junto do discurso crítico, quer no âmbito do seu reconhecimento institucional. Hoje, quando o conjunto das mutações tecnológicas pressionam para que as suas técnicas e procedimentos se confundam com os de outros *media* audiovisuais – acentuando a tendência para que ele se movimente em zonas de

fronteira que partilha com vizinhos – esse reflexo de auto-preservação mantém-se e, aqui e ali, agudiza-se, voltando a alimentar a reflexão ontológica auto-centrada.

## Almodóvar e a Internet

NA ENTREVISTA atrás citada, Pedro Almodóvar, comentando a sua relação com as artes da cena, admite ter medo de montar uma ópera porque não se sente suficientemente preparado, porque não é “suficientemente fanático do género para entrar nas suas convenções” e porque o preocupa “a imobilidade do espectáculo, a idade e a representação dos cantores”, mas para logo acrescentar que, se o fizesse, entregaria a William Kentridge [que dirigiu *O nariz* de Shostakovitch] “os cenários e tudo o que aparecesse no palco”. Por outras palavras: com uma parceria técnica e artística adequada, talvez o fizesse. Em contrapartida, sente-se perto de encenar teatro: “Antes, creio que devia dirigir teatro. É algo que ainda tenho pendente (...). Cada dia o vejo mais perto”. Não significa isto que, à semelhança de muita outra gente do cinema antes dele, de Orson Welles a Bergman e a Delvaux, Almodóvar exprime o desejo de travessia de fronteiras entre as artes da cena e as do ecrã, explorando o território das práticas interartes e o das intermedialidades? Decerto, a tentação, para um cineasta, de fazer teatro ou de montar uma ópera não significa necessariamente, hoje como ontem, a vontade de pisar terreno deliberadamente intermedial. Mas significa, sem dúvida, o reconhecimento da contiguidade artística e técnica de distintas práticas da cena e do ecrã, e a compreensão de que, em determinadas circunstâncias, perdem relevância as fronteiras históricas entre géneros e *media*.

Por outro lado, é interessante observar o que diz o mesmo cineasta sobre a sua relação com as novas plataformas digitais, num meio cinematográfico que tende a desenvolver com estas uma relação estritamente utilitária e ainda marcada pela desconfiança (Almodóvar, *loc. cit.*):

“Gostaria de matizar a relação dos criadores com a Internet. Em primeiro lugar, somos todos internautas. Se eu estivesse a começar agora, em vez de super-oitos, faria vídeos que disponibilizaria gratuitamente no You Tube e dar-me-ia a conhecer globalmente, sem precisar de intermediários. E explodiria de felicidade se um milhão de internautas importasse gratuitamente a minha curta (...). Creio que

este século se diferencia do anterior devido à irrupção da Internet nas nossas vidas. É algo tão importante que, para se medir o grau de liberdade que existe num país, enquanto no século passado se avaliava a liberdade de imprensa, hoje avaliamos o livre acesso à Internet, que não existe em Cuba ou na China”.

Mas o progresso oferecido pela nova exposicionalidade que ferramentas como o *You Tube* representam é ainda obscurecido pela perda de qualidade de imagens e sons circulantes na Internet, por um lado, e pelos danos económicos e morais infligidos, pela pirataria digital, aos autores (Almodóvar, *id. ib.*):

“Para além dos prejuízos económicos, enormes, [provocados pela pirataria digital], preocupa-me o direito moral dos autores. As pessoas compram filmes na nuvem ou importam-nos por computador com uma qualidade técnica ínfima. Durante meses, um monte de gente, artistas e técnicos, deram o seu melhor para criar um produto com a maior qualidade, independentemente de o filme ser bom ou mau; mas ao cliente da nuvem ele chega convertido em subproduto: imagens escurecidas, desfocadas, com gente a passar diante do ecrã, som dessincronizado, etc. (...). O autor acrescenta-se à vasta lista dos seres mais desprotegidos por esta sociedade”.

A concluir: o encontro de 2009 em Amsterdam deu ênfase à intermedialidade como “fenómeno que se enraiza, não só na história técnica da comunicação pelos *media*, incluindo a gravação de imagens e sons, mas também na tradição da colagem e da montagem no cinema e nas artes visuais, na história da reprodução e das formas televisivas, e em práticas mais antigas de referência e adaptação intertextual, bem como de experimentação artística de síntese” (o exemplo citado para ilustrar esta última é o *Fluxus movement*). Ao mesmo tempo, a sua acta informal (disponível em *Scientific Report Intermedialities – European Science Foundation*, versão html) também se referia à intermedialidade como “formas específicas de interacção (com diferentes qualidades, intenções, sentidos, histórias e efeitos) entre, ou no seio, de *media* específicos como o cinema, a televisão, o design gráfico, o hipermedia e os jogos digitais”.

Na sua comunicação de Amsterdão, depois editada nas *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Volume 2, Ivo Blom (2010) estuda as portas e as janelas nos filmes de Visconti como instrumentos para enquadrar dentro do enquadramento (*frame within a frame*), de abrir a profundidade

de campo para um segundo ou terceiro espaço, à luz do papel central desempenhado por estes mesmos *motivos* na pintura holandesa do séc. XVII – como na *Vista de um corredor*, quadro de Samuel van Hoogstraten (1662), na *Carta de amor*, quadro de Johannes Vermeer (1669) e em dezenas de outros. O texto de Blom tem como referência a iconologia de Aby Warburg e Erwin Panofsky, mas retoma a ideia de *motivo* trabalhada, por exemplo, por Michael Walker no seu *Hitchcock's Motifs* (2005), chamando a atenção para as portas abertas da pintura holandesa como revelando o fascínio da época pelo enquadramento da profundidade à maneira albertiniana. Ao ler o texto, e para além da evocação já mencionada do picturalismo de Antonioni, não pude deixar de pensar em certos planos fixos da trilogia das Fontainhas, de Pedro Costa, imagens do bairro enquadradas segundo uma estratégia semelhante. O exemplo apenas serve, aqui, para salientar a relevância da comparação entre estratégias picturais e fílmicas. No mesmo sentido, vale a pena conhecer textos e entrevistas de alguns directores de fotografia para entender a relevância de certa pintura (a de Caravaggio, por exemplo), na iluminação de certos *plateaux* cinematográficos.

*Portas e janelas  
nas composições  
de Visconti*

## Notas

1. Como diz a *Freie Universität Berlin* apresentando o seu programa internacional de investigação em *Interart Studies*: “Durante muito tempo, os estudos artísticos viveram uma vida solitária. Tratasse-se de musicologia ou de estudos em teatro, de história da arte, de estudos literários ou fílmicos, cada disciplina definia-se claramente *contra* as outras [sublinhado nosso] pelo seu objecto específico, pela sua metodologia e enfoque teórico. Nos últimos cinquenta anos, porém, observa-se uma tendência geral para minar as fronteiras entre os estudos artísticos tradicionais. Dois desenvolvimentos foram particularmente responsáveis por isto: primeiro, a crescente dissolução de fronteiras entre diferentes formas de arte – na performance, nas hibridizações e no multimédia; segundo, a esteticização da vida quotidiana – o atravessar de fronteiras entre arte e não-arte (...)”.

2. Outro caso notório de interacção entre o cinema e outro *media* é o da dependência da *nouvelle vague* francesa, globalmente considerada, da literatura, como se os autores surgidos da crítica cinematográfica e da frequência da Cinemateca de Henry Langlois sentissem uma necessidade de legitimação que lhes seria fornecida pelo peso específico da ficção escrita. No entanto, essa dependência começou por ser marcada pela rejeição de outra, aquela em que alegadamente o “realismo poético” francês e o seu cinema de estúdio vivia das adaptações de obras literárias consagradas pelo gosto do público. Autores como Truffaut (Mendes, 2009) mantiveram uma relação estreita com novelas e romances, adaptando-os, por vezes fazendo pairar sobre os seus filmes uma *voice-over* de narrador onisciente – como em *Jules et Jim* ou *Les deux anglaises et le continent*. O que torna Truffaut paradigmático do afastamento em relação aos seus antecessores é o gosto por literaturas “menores”, a começar pela novela policial que, nos EUA, tinha nas décadas de 30-40 inspirado um novo género fílmico, o *film noir*. Truffaut, como Godard (mas este usando a literatura como um território de pilhagem e exercendo sobre ela uma espécie de *droit de cuissage*, à semelhança do dramaturgo Heiner Müller), são apenas dois exemplos que se estendem a Eric Rohmer (muitos dos seus filmes foram previamente escritos como contos) ou, naturalmente, a Marguerite Duras. T. Jefferson Kline (1992) analisou esta dependência da *nouvelle vague* perante a literatura em termos psicanalíticos, definindo-a como uma relação quase-edipiana.

3. A casa explodida é uma maquete feita para o filme e da altura de um homem, mas não os objectos do seu interior, que se desfazem numa chuva de detritos ao som de Pink Floyd (uma versão de *Careful With That Axe, Eugene*). A casa verdadeira, projectada por Hiram Hudson Benedict, fica em Carefree, a Nordeste de Phoenix.

4. Inicialmente ilustrador e paisagista fascinado pela arquitectura, Hopper, conservador que sempre recusou pertencer a qualquer escola, nunca se afastou de uma pintura figurativa que por vezes está próxima de Magritte, mas foi-se definindo e viu-se reconhecido como um “pintor da interioridade”, da “busca de si mesmo”.

5. Talvez o texto em que Borges mais claramente exprime essa ignorância e essa insensibilidade seja o que escreveu para o catálogo da exposição de Juan Carlos Faggioli na galeria Wildestein (Tristezza, 2008: 81): “Escrevo a partir do meu

desconhecimento. Li Ruskin, agradam-me a pintura flamenga e a oriental – quanta ignorância no uso de termos tão gerais! – comoveram-me certos vastos e vagos ouros de Turner e certas firmes e quase inexploráveis gravuras de Dureno e Piranesi, mas não aspiro a ser o mensageiro desses momentâneos estados de alma. Tocam-me as palavras, não as cores nem as formas; a estrofe de um poeta menor pode inquietar-me mais que Rembrandt ou Ticiano”.

6. Recordo aqui a descrição de Lellouche da proliferação dos ecrãs: “Observemos essa superfície quase contínua dos objectos dotados de ecrãs com os quais nos confrontamos; estranharemos que esses ecrãs se tenham tornado no interface de tantas funções. Eles deixaram de estar adstritos a implantações específicas – escritório em vez de domicílio, ou interior em vez de espaço exterior e público – ou a um ou outro serviço especializado. Todos os ecrãs do nosso quotidiano têm os seus equivalentes especializados no domínio militar, bancário, médico, escolar, na visualização científica, etc.. Esta lista heterogénea mostra que, ao penetrarem em todas as esferas da nossa vida, os ecrãs não se limitaram a multiplicar-se (...); generalizaram-se e tendem a ocupar todo o espaço disponível enquanto interfaces cognitivos”.

7. Conhecendo Jay David Bolter de sucessivas edições do seminário SAGA's, organizado em Munique sob os auspícios do programa MEDIA europeu, o autor destas linhas pode confirmar que a paleta de Bolter e Grusin é tão “europeia” quanto “americana”. Mas o programa está lá e o capítulo que aqui referimos também.

## Fim dos fins e fechamento da obra

“Sabemos que conta menos a obra do que a experiência da sua procura e que um artista está sempre pronto a sacrificar a finalização da sua obra à verdade do movimento que a ela conduz”.

MAURIE BLANCHOT, *L'Entretien infini*, 1969.

COMO E QUANDO sabe um pintor que o seu quadro está concluído? Como e quando sabe um compositor que a sua peça musical chegou ao fim? Como e quando sabe um romancista que já nada falta ao seu texto? Como e quando sabe um cineasta que a pós-produção do seu filme está fechada? A mesma pergunta pode, em princípio, ser feita a propósito de qualquer acto de criação artística. Se a abordo aqui, é com vista ao esclarecimento das condições que eventualmente a reconfiguraram nas artes contemporâneas, e pensando em primeiro lugar nos jovens criadores que, enfrentando-a inevitavelmente no seu trabalho, podem ter interesse em explorar novos contextos da sua apropriação.

No que toca ao cineasta, a resposta a esta questão pode ser irónica: o cineasta sabe que o seu filme está acabado quando se esgotou o tempo e o dinheiro para o pós-produzir, sempre diante de uma *deadline* e de constrangimentos imperativos. Mas tal resposta, que pertence ao anedotário da profissão e nos faz sorrir, não é adequada e ilude a natureza da questão: a questão não se refere ao esgotamento dos meios de produção ou dos utensílios de trabalho de cada artista; refere-se à decisão **Clôture, closure** artística de dar uma obra como finda, ou seja, refere-se ao sentido e à oportunidade do fechamento de uma obra, o que em francês se designa por *clôture* e em inglês por *closure* – e que envolve um trabalho que

é feito em parte pelo criador, em parte pelo seu receptor: leitor, público, espectador. A *clôture* francesa é a acção de terminar, de parar definitivamente uma coisa, de a dar por concluída. *Clore* uma coisa é fechá-la, pôr-lhe termo, dar-lhe fim. A *closure* inglesa é encerramento, oclusão. Para o leitor, público ou espectador de uma obra, a *closure* é o reconhecimento de um sentido ou sentidos perante uma obra independentemente de ela ser tida por fechada, incompleta ou inacabada (seja ela texto, imagem, cena, trecho musical), porque o cérebro (a actividade cognitiva) identificou semelhanças bastantes com percepções anteriores para reconduzir a significação actual à que a memória guardou.

A questão do fechamento ou do não fechamento de uma obra subsiste no universo da criação artística globalmente considerada: quer no domínio narrativo, quer na música, quer nas artes plásticas, dos ecrãs e de cena. É neste vasto âmbito que aqui a abordo, sem ter excessivamente em conta a especificidade da configuração que ela adquiriu e mantém em cada uma das artes a que aludimos. O enfoque que aqui proponho é anterior à especificidade do problema suscitada pela natureza de cada arte, suas *teknai* e *skills*, seus géneros e estilos, e espera ser sustentável numa perspectiva suficientemente transversal. A proposta conceptual do presente texto é, assim, a de que existe matéria de facto bastante para aproximar a ideia de desfecho, ou de fechamento, ou de final de uma narrativa, de um filme ou de uma peça de teatro, da ideia de acabamento de uma pintura ou de uma composição musical, porque todas elas têm em comum o significado da *clôture* francesa ou da *closure* inglesa, apesar de habitarem diferentes práticas e de se referirem a *métiers* criativos que, noutros aspectos, não são comparáveis.

Uma tal indagação inscreve-se na fileira da investigação seminal desenvolvida pelo Umberto Eco de há mais de meio século em *Opera aperta* (Eco, 1962) e depois em *La Definizione dell'arte* (Eco, 1968), nos termos em que ele concluía, no segundo desses trabalhos, produzindo uma sugestão metodológica apoiada numa constatação:

“... O primeiro passo a dar é (...) o de uma pesquisa interdisciplinar que, reduzindo a modelos descritivos os diversos fenómenos, possa permitir depois a evidenciação de similitudes estruturais entre eles” (1968: 268). (...) “A obra de arte vai-se tornando, de Joyce à música serial, da pintura informal aos filmes de Antonioni, cada vez mais uma obra aberta, ambígua, que tende a sugerir não um mundo de valores ordenado e unívoco, mas um leque de significados, um *campo*

de possibilidades, e para chegar a isto requer cada vez mais uma intervenção activa, uma escolha operativa por parte do leitor ou espectador”(1968, 273).

A diversidade dos objectos a analisar – textos, quadros, criações musicais, encenações teatrais, fotos, filmes – não deve paralisar-nos, pelo contrário situa-nos directamente numa área de investigação que, sob influência anglófona, se foi tornando progressivamente mais relevante desde aqueles trabalhos de Eco, a dos estudos interartes. E a interdisciplinaridade a que ele se referia envolve disciplinas que não se recobrem necessariamente nem do ponto de vista metodológico nem do ponto de vista dos seus objectos – história e filosofia da arte, estética, história e sociologia da cultura, fenomenologia e psicologia da recepção – mas que podem oferecer enfoques e respostas complementares à elucidação de problemas específicos, sempre observados no seu contexto e historicidade. As homologias entre formas que geram padrões apesar da diversidade das suas aplicações, por exemplo, exprimem a transversalidade de *constructs* como no caso de certa pesquisa de Panovsky evocada pelo mesmo Eco:

“... Pense-se nas pesquisas levadas a cabo por um Panovsky sobre as homologias entre o modo de organizar os elementos da planta de uma catedral gótica e o modo de organizar os elementos de um tratado teológico (homologias que permitem ao historiador de arte reconhecer critérios de actuação unitários no âmbito de uma mesma cultura)” (1968: 191).

*As homologias  
de Panovsky*

“Critérios de actuação unitários no âmbito de uma mesma cultura”: de facto, a questão dos padrões de fechamento da obra de arte só é elucidável no âmbito de uma reflexão que parta da compreensão do conceito foucaultiano de *epistema*, ou do seu próximo *aquário* de Paul Veyne, no seio dos quais se desenvolve um dialecto veicular, uma linguagem artística comum ou parcialmente partilhada, geradora daquilo a que um Hubert Damish (1984) designou por *aisthesis*: uma “rede de vínculos estruturais e dos princípios reguladores, (...) dos meios técnicos, dos paradigmas formais e das semelhanças culturais e ideológicas na qual se enreda a arte de uma época dada”. No universo da ficção literária, o sentido de *closure* pode ser ironicamente representado pelo que levou Julian Barnes a escrever o seu *The Sense of an Ending*, de 2011, usando o mesmo título da série de conferências de Frank Kermode no Bryn Mawr College em 1965, marcadamente escatológicas, e publicadas em 1967 (na verdade o livro de Kermode intitulava-se

*The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* e inspirava-se notoriamente no *The Structure of Scientific Revolutions*, de T.S. Kuhn).

## Exclusão de partes

Começarei pelos regimes e cenários artísticos onde a questão não se coloca, e que são porventura sintetizáveis em três grupos:

1. Tal como vivido pela diversidade das artes, o problema do fechamento ou não fechamento de cada obra nunca se põe e não se põe para a execução, mimética ou outra, de formas pré-estabelecidas: o artesão que faz uma mesa ou uma cadeira sabe antecipadamente quando o seu trabalho estará concluído. O mesmo se passa com o arquitecto, que opera entre o projecto que desenhou e a sua construção. O pintor de ícones de Bizâncio seguia escrupulosamente um guião de procedimentos técnicos e estéticos para concretizar a sua obra, que a seguir era legitimada pelo poder eclesiástico. O pintor japonês de determinado período e escola sabia quando os elementos pictóricos de que dependia a sua composição, e que lhe tinham sido transmitidos pelos seus mestres, já estavam na seda ou na madeira que pintara (Jordan, B. G. e Weston, 2003). Um violoncelista que interpreta uma partitura de Bach, os actores que representam uma peça de Shakespeare ou de Beckett, sabem quando o seu desempenho chegará ao seu termo.

2. Os criadores que trabalham com base em formas canónicas estabilizadas no seio de uma *koinè* ou de uma *aisthesis* tal como proposta por Damish também sabem quando o seu trabalho chega ao fim: um soneto está concluído quando a sua composição satisfaz a dimensão e as regras métricas e rimas que o definem. E, de um modo mais geral, há géneros que desde há muito condicionam e formatam os desfechos das obras que os satisfazem – no mínimo prefiguram um campo de finais possíveis – em função da pregnância da *gestalt* que os informa. Seja em que domínio artístico fôr, a obediência a um cânone inclui o conceito e o *design* da finalização da obra – como se verá adiante a propósito da *obra-prima* reconhecida pela antiga corporação ou academia.

3. Por razões decorrentes do *medium* em que trabalha e do *construct* aberto que o determina, quem cria *hypertexts*, *hyper images* ou seus equivalentes cinemáticos para o *cyberspace* sente facilmente que a questão está datada e não se coloca, porque o *sense of*

*Projecto interminável*

*closure*, o antigo sentimento de completude experienciado pelo leitor ou pelo espectador perante o final clássico de um texto ou de um filme, ou perante um quadro do *Quattrocento* italiano, é precisamente o contrário da *multi-linkagem* e dos *multi-nodes* que transformam o contacto com a obra numa experiência interminável. Pelo menos em teoria, o *hipertext* e seus sucedâneos mantêm perpetuamente aberta a hipótese de conexão a novas ligações e associações. Neste universo, o *sense of closure* só subsiste voluntaristamente transportado, para alguns dos fragmentos ou dos *links* visionados ou consultados, pelo utilizador. É o utilizador que, se porventura sofre da nostalgia dos fechamentos, a satisfaz inventando-os – fazendo, aliás, o que sempre fez, desde muito antes da existência da interactividade incorporada na obra.

O problema põe-se, sim, nos actos e nas obras de criação que não se conformam com géneros nem com formas canónicas e por isso enfrentam, caso a caso e sempre de modo imprevisto, a questão da sua própria conclusividade-inconclusividade e do seu acabamento-inacabamento, concebendo, como um *acontecimento* novo, e ao mesmo tempo, a sua forma final e o *construct* desta. Ou seja: o problema põe-se aos criadores que afirmam a sua *autonomia* face à *heteronomia* dominante (Mendes, 2009), rompendo com matrizes e soluções conhecidas, e provavelmente operando por *pequenas diferenças excessivas*, como disse Deleuze (Mendes, 2009). Como dar por concluída uma obra quando nada nos diz como concluí-la e não nos interessa, nem mesmo relutantemente, optar por finais ou por fechamentos heteronómicos? Tornando-a deliberadamente inacabada, deixando-a a meio? Mas a meio de quê, visto que a perspectiva do fim foi precisamente o que, eventualmente, se abandonou?

### Uma questão de “prática”

A NATUREZA e a resiliência da questão podem, porventura, por alegoria, ser esclarecidas à luz do que Freud escreveu em 1937 em *Análise terminada, análise interminável*, sobre a questão de saber quando é que a cura psicanalítica está concluída. Ele admite, de modo lapalisiano, que “uma análise termina quando o analista e o paciente deixam de se encontrar um com o outro para as suas sessões”. Mas, sobre o porquê desse fim das sessões, acrescenta de modo pragmático e profissional: “Qualquer que seja a posição teórica que se adopte sobre esta questão, o encerramento de uma análise é,

para mim, um assunto de *prática*” [itálico nosso]. Ou seja: o analista decide, em determinado momento, que estão atingidos os objetivos que aquela prática concreta visava e que dela não há mais nada a esperar. Mas essa decisão exprime o ponto de vista parcial do analista, comporta uma forte margem de arbitrário e significa que, não conseguindo desatar o nó górdio da interminabilidade da análise, ele opta, como Alexandre, por o cortar.

Analistem-se por um breve instante os critérios que determinaram a decisão de dar a análise por finda. Mais tarde, noutro texto, Freud avançou quatro: primeiro, o paciente já não deve sofrer dos sintomas que antes apresentava e deve ter aprendido a lidar com as suas ansiedades e inibições; segundo, o analista deve considerar que um número apreciável de recalçados foram tornados conscientes e expressos; terceiro, a análise deverá ter tido efeitos suficientemente profundos no paciente para que não haja mudanças suplementares a esperar dela; quarto, terá sido possível atingir um nível de “normalidade psíquica” que se torne estável. Ou seja, estamos diante de critérios que dependem da subjectividade e da *aposta*, no sentido pascaliano (*le pari*, a *aposta convicta na crença*), do analista. Sucede, porém, que, desde o seu texto de 1937, Freud reconhecia que sintomas e comportamentos nevroticos podiam ressurgir e ressurgiam muito depois de concluída a análise, e que a noção de fim da terapia carecia, assim, de fundamento teórico. Por isso ele a reduziu a uma questão de *prática*.

A analogia que pode propor-se entre a dificuldade destes procedimentos e critérios analíticos, por um lado, e a questão da determinação do fim de um processo criativo (com vista à concretização de determinada obra), por outro, é relativamente simples – começa e acaba cedo. Em primeiro lugar, a decisão de dar uma obra como acabada resulta de uma *prática* – a do criador

O criador  
decide  
arbitrariamente

– e obedece tanto a critérios pragmáticos como teleológicos: o criador decide arbitrariamente, apoiado no que o conduziu ali, que o trabalho está feito e que não continuará a “encontrar-se” com determinada obra em progresso para a concluir. Ele “dá-se

por satisfeito” pela convergência que conseguiu entre a intencionalidade que o moveu e o resultado da expressão dessa intencionalidade. Esse grau de satisfação alcançado pelo criador deve incluir, para ele, a *crença* em que foi atingida a materialização, em formas, da ideia ou da intuição que o conduziu ali. Se o criador – por exemplo um pintor – considera para si próprio que tal convergência não foi obtida, sentir-se-á insatisfeito e achará provavelmente que aquele é um quadro “falhado”, ou “não conseguido”. Mas, mesmo que se considere satisfeito com o resultado alcançado, a mesma

intencionalidade, a sua modulação ou reformulação é potencialmente geradora de novas buscas de formas e expressões, que beneficiarão do trabalho já concretizado e da apropriação de competências técnicas e estéticas adquiridas nesse trabalho.

A redução da decisão do fechamento de uma obra a uma questão de prática tornou-se, de resto, e por força das coisas, ela própria canónica: um livro está acabado quando é publicado; um quadro está acabado quando é exposto e, ainda mais, se é vendido. Mas, se dificilmente o pintor pede o quadro de volta a quem o comprou para o concluir de outro modo, facilmente o autor altera o seu texto em sucessivas edições, como imparavelmente fez, entre nós, um Carlos de Oliveira e como mostram tantas edições a caminho da *ne varietur*, se e quando esta existe.

Por outro lado, a obra de arte produzida em situação de *autonomia* do seu criador é facilmente uma mensagem cifrada, encriptada, mas cuja cifra ou encriptação não estão integralmente na posse do criador nem do receptor, que experimentam diferentes cifras, o primeiro para a produzir, o segundo para a decifrar e entender. O primeiro organiza e agencia as suas formas de modo intencional mas não necessariamente transparente para si próprio; o segundo descodifica-as como sabe e sente.

Entendidas como processos cognitivos, a produção e a recepção da obra de arte e dos seus códigos encriptados não obedecem na maioria dos casos, em situação de *autonomia* do criador, a convenções consensuais e partilhadas, antes toleram, no acto da criação como no da recepção, a situação de labirinto cognitivo, próximo daquilo a que o senso comum designa erradamente por “irracionalidade”, e que gera a polissemia da obra e o seu carácter “aberto”. É esta, decerto, a mais antiga acepção da *abertura* de uma obra: a sobreposição palimpsêstica ou labiríntica dos códigos e encriptações tornados obra abre, precisamente, espaço à empatia, à compreensão e ao comentário – que por sua vez informam o gosto, desempenhando o seu papel de árbitro e de juiz, mas que podem ser absolutamente alheias à experiência estética e à contemplação. A *poiesis* e os seus *explananda* são experiências e exercícios distintos, e a primeira não depende essencialmente dos segundos para existir (a não ser por razões históricas de mercado). A obra auto-propõe-se ao público e à opinião mas não depende deles. O comentário e a crítica sim, dependem da obra como o parasita depende do hospedeiro.

## Corporações e academias

VALE A PENA recordar, quando falamos de cifras e de encriptações, que, ao longo dos sucessivos *núcleos de experiência* que deram forma à história ou histórias das artes, o “mistério” e o “segredo” da *obra-prima* consistiram quase sempre na apropriação e no controlo excepcionais de técnicas tidas como difíceis, e cuja aprendizagem era protegida pelo segredo oficial e corporativo: isto tanto foi verdade na Bizâncio dos ícones, na pintura japonesa e entre os primitivos flamengos, como no *atelier* Da Vinci ou no trabalho dos realizadores cinematográficos que se iniciaram como assistentes de mestres desejados. Essa “iniciação” aos “mistérios” e “segredos” da *obra-prima* representava aprendizagens tidas como só possíveis na transmissão pessoal, de mestre a discípulo, de competências artesanais ou artísticas difíceis de adquirir noutro contexto relacional.

De facto, a história das relações entre *heteronomia* e *autonomia* foi pré-configurada pela história das corporações e academias: na Idade Média, a corporação dos “pintores e entalhadores de imagens” detinha o monopólio do ofício e determinava a entrada do aprendiz, aos doze anos, para um atelier onde a sua aprendizagem duraria cinco anos; o estágio de companheiro (oficial) durava mais quatro anos; e a produção de uma obra-prima fechava o ciclo da formação e conduzia à sagração do iniciado como mestre. Como escreveu Tenaguiillo y Cortázar (2005: 413-423), introduzindo uma subtil e nem sempre rigorosa distinção entre o estatuto do artesão e o do artista:

“...O artesão realizava uma obra-prima, ou seja, uma obra difícil que lhe garantia o reconhecimento na sua corporação. Essa obra deveria ser perfeita e correspondente a um estilo, mas sobretudo garantia que estava adquirido um domínio da técnica. A obra-prima artística também era factor de admissão, mas punha em jogo a subjectividade estética do artista e do seu público – a questão pertencia ao domínio da recepção, e punha o problema paradoxal da eternidade da obra-prima, sabendo nós que os valores estéticos estão longe de ser eternos, antes estão sujeitos às variações históricas do gosto”.

A corporação *reconhecia*. Mas desde cedo a protecção do rei ou de um príncipe, da igreja ou da universidade, ofereceram modos de escapar à formação e ao reconhecimento corporatista; na Itália renascentista, os Médici

alargaram, na segunda metade do séc. XV, essa protecção e tornaram o artista num criador liberal, num *alter deus* liberto da sua anterior identificação com os ofícios manuais. A Academia de Florença, a partir de 1563, e a de Paris, a partir de 1648, redesenham a profissionalização do artista, que conhecerá novo cânone com a reforma, por Colbert (encarregado do mecenato real das artes e das ciências), da Academia de Luís XIV, empreendida nos anos 60 do séc. XVII e concluída em 1672. O artista – agora *académico* – passa a ser aceite, vê reconhecido o seu trabalho pessoal e produz o seu *morceau de réception* (pintura de história, cenas de género ou natureza morta e dois retratos) para a Academia, detendo esta o monopólio das encomendas reais.

Nomeado por despacho, o artista-académico ora vive e trabalha no Louvre como um funcionário, ora ali recebe ensino gratuito, situação que se manterá até à Revolução e à dissolução de 1793. Os alunos começam por copiar os desenhos dos seus mestres, depois desenhavam gessos de esculturas clássicas e finalmente modelos vivos, sempre na perspectiva da imitação da natureza como feita pelos clássicos. Os professores dão aulas diariamente sob pena de pesada multa, desenhavam os modelos para ensinarem os discípulos e corrigem os desenhos destes últimos. A imitação de um mestre é uma etapa obrigatória da formação. Durante o período áureo da Academia, concluir um quadro consistiu em fazê-lo como o teriam feito Rafael, Michelangelo, Rubens ou, já nas vésperas da Revolução, como Nicolas Poussin. O ensino é deliberadamente maneirista, trabalha-se à maneira de.

A Academia declina depois da morte de Colbert, conhece sucessivos períodos de ortodoxia e de laxismo e vê-se substituída, em 1795, pela “Associação Revolucionária das Artes”, que dará lugar ao Instituto de França. Mas só bem mais tarde, com Delacroix e os românticos, com os primeiros salões de independentes e uma nova casta de *marchands*, a sociedade francesa se interrogará sobre quem é afinal artista, e se confronta pela primeira vez com aqueles que se declaram a si próprios como tais, recusando a herança corporatista e académica.

Apesar da importância histórica do seu posicionamento individualista e anti-académico, não considero produtivo alimentar aqui, dada a questão que me ocupa, o fantasma recorrente do artista romântico que, possuído por *fúrias*, cria em transe a partir do nada (a criação *ex nihilo* está vedada aos humanos) e é incapaz de falar do que faz, alimentando a clássica dicotomia entre ele próprio, que existe *fazendo coisas*, e o seu crítico ou

comentador, que subsiste *falando do que ele faz*. Felizmente, a história das artes plásticas, da música, do teatro, da fotografia e do cinema está suficientemente cheia de artistas que falaram e escreveram sobre o que faziam ou fazem para que esse fantasma se tenha em grande parte – mas não totalmente – esvaziado (ele subsiste como o esqueleto no armário de cada artista).

Existe, decerto, um *estado segundo* característico do trabalho de criação, entendível à luz do que sabemos sobre a *atenção* (a atenção dada a uma coisa exige desatenção em relação às outras) e a *concentração*. Esse *estado segundo* da *concentração* é característico de muitas actividades, e não apenas da artística. Mas, em muitos casos, o *discurso* do artista sobre a sua obra é um mergulho vertical na sua estética e técnicas, válido *inter pares*, por vezes acentuadamente *poemático* (no sentido heideggeriano de *A origem da obra de arte*) (Heidegger, 2005), e por isso esse discurso não é um objecto comum de comunicação. Mais: com alguma frequência, esse discurso, *poemático* e *inter pares*, entendível na comunidade cúmplice dos iniciados, sofre da síndrome de profundidade (evocada pelo Steiner de *Real Presences*) (1989) – a certa distância da superfície, o mergulhador persuade-se de que consegue respirar na água, liberta-se do oxigénio e afoga-se.

Escrevendo sobre a sua pintura e a de outros, Júlio Pomar (1986: 131) soube preservar-se desse afogamento: fechando o seu livro de modo particularmente vertiginoso e *poemático*, escreve ele na sua última página, travando-se, e à maneira de epílogo:

“Não me apetece continuar: este carreiro corria o risco de nunca chegar a um fim, visto que as imagens que o compõem se renovam com uma prática dia a dia retomada e questionada. E com a matéria da palavra a seduzir o acto de escrever, assim como a memória que lhe serve de suporte, suspeito que o meu discurso ameaça deslizar para esse olvido que nos de má vista deve fazer as vezes de preguiça do olhar”.

*Júlio Pomar:*  
“Não me apetece  
continuar”

Mas este *excursus* sobre algumas características da criação não ajuda a ponderar a questão dos finais e do fechamento da obra – ajuda-nos, sim, a compreender que, fora dos moldes e dos *constructs* conhecidos, os finais são provavelmente sujeitos às mesmas cifras e encriptações a que se deu forma no desenvolvimento da obra. Ou seja, para um artista para quem continua, de algum modo, a fazer sentido o problema do fechamento da sua obra, esse problema não é significativamente distinto do agenciamento interno dos

conteúdos e/ou formas que ele enfrentou e com que se debateu antes do momento da *closure*.

Das grutas de Lascaux a Jean-Michel Basquiat e dos murais funerários egípcios a David Hockney, a abordagem, pelo pintor, do suporte virgem – papiro, papel, tela, tecido, madeira, vidro, parede, outros – está tão sujeita a saberes práticos e procedimentos técnicos de escola ou de época como à sua negação, de tal modo que a variedade infinita dessas abordagens torna o seu inventário descritivo meramente enciclopédico. Para citar exemplos “muito cá de casa”: seja o pintor dominado pela *composição* de formas e cores como João Hogan e Árpád Szenes, pela compulsão para o *palimpsesto* como certo Eduardo Batarda, pela *profundidade labiríntica* de uma azulejaria ou de mosaicos como certa Vieira da Silva, ou pela *aparência da mancha* luminosa e disforme como certo Noronha da Costa próximo de Turner, não são aqueles saberes práticos e procedimentos técnicos que geram a identidade das respectivas obras, mas a precipitação de cada um destes artistas em direcção a determinada concepção do *achèvement du tableau*, do acabamento da obra, da sua *figura* final. E essa precipitação, por mais incerta e errática que seja, exprime o *sense of closure* que resulta da obsessão de cada um por determinada ideia da completude.

As composições abstractas de Eduardo Batarda onde uma rede de elementos negros acaba por “devorar”, sobrepondo-se-lhe, todo o quadro previamente pintado, são um bom exemplo de palimpsesto: o quadro passou por uma série de versões, qualquer delas entendíveis por um seu eventual “público” como finais, mas o autor “sabe” que ele ainda não está fechado. O investimento feito nesse percurso – entre o suporte virgem e a decisão de dar o quadro como acabado – exprime a dimensão do quadro como *sistema* e *existência* em devir: cada novo “acto de pintura” que o vai transformando, alterando-lhe a organização das massas, das cores, das linhas de composição, visa um sentido incerto e pode falhar; todos os equilíbrios e desequilíbrios por que a obra em devir vai passando podem ser assumidos como versões finais para o seu “público”, mas não para o artista, que persegue um fechamento que ainda lá não está. Entendido esse percurso como a “vida” do quadro, a sua conclusão é a sua “morte”. Uma comparação por contraste pode ser feita com a produção digital de imagens resultantes da sobreposição de sucessivos *layers*: como o *rendering* das sucessivas versões, ao contrário do que se passa na pintura, é sempre reversível, a ideia de versão final esboroa-se e perde pertinência: neste caso,

a marcha do palimpsesto pode regredir, convidando o seu autor a ignorar o *sens of closure*, e a sentir-se confortável quando *lost in the rendering*. Sobre estas matérias escreveu Júlio Pomar (*loc. cit.*: 33) uma passagem particularmente expressiva (1):

“Um quadro nunca está acabado. É impossível acabá-lo (Motherwell). À falta de uma convenção exacta, o fim do quadro, na medida em que este é concebido como um processo aberto, depende da cortina imaginária que virá pôr termo à acção do pintor. Uma fractura, um acontecimento qualquer ou o simples esgotamento limitam muitas vezes o tempo de produção do quadro, talvez à maneira do enquadramento desleixado de uma fotografia de amador, o que acrescenta ainda mais arbitrariedade à arbitrariedade do quadro. A razão penetrante de Duchamp encontrou a bela fórmula *definitivamente inacabado* para o passaporte da *Mariée*” [ref. a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*].

### Uma certa ideia de acabamento

INVOCANDO Robert Motherwell, Pomar diz que é impossível acabar um quadro, e nós compreendemo-lo à luz da reflexão moderna e contemporânea sobre o sentido desse inacabamento – a ideia de fechamento foi mudando palimpsesticamente com a transfiguração das *koinè* e das *aisthesis* precedentes. Na sua época, ninguém perguntaria a Hans Holbein (Jovem), por exemplo, qual a sua ideia de acabamento de um quadro: observando *Les Ambassadeurs*, a convenção da ocupação total da superfície do suporte, a sua composição complexa e os equilíbrios a que obedece, a colecção de objectos meticulosamente escolhidos para figurarem entre o embaixador francês Jean de Dinteville e o bispo Georges de Selve, o chão de pedra trabalhada, o crucifixo que apenas se vislumbra atrás da cortina (no topo esquerdo da pintura) e a célebre anamorfose do primeiro plano, que, satisfazendo um gosto de época, se justapõe ao retrato num oblíquo impossível e dele parece querer saltar, percebemos até que ponto avançou o pintor na minuciosa intencionalidade do seu acabamento, ao mesmo tempo em concordância com a *legis artis* da sua época, mas produzindo uma obra-prima resultante da *formatividade* (no sentido de Pareyson) da sua busca individual.

Numerosos autores, de Mary Hervey em 1900 (*Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men*) a John North em 2002 (*The Ambassadors' Secret*)

interpretaram infundavelmente o quadro. Hervey, historiadora, leu-o como um testemunho de uma missão diplomática difícil face ao previsível rompimento protestante com a Igreja de Roma. North, numa tradição iconológica que não desdenha a herança de Panovsky e os estudos de Aby Warburg, avançou chaves de leitura do quadro que põem em jogo astronomia, astrologia, numerologia e alquimia. De facto, seria ocioso multiplicar os exemplos de preocupação com a ideia de *composição* e de *acabamento* na pintura, tão constantes e tão diversos foram, na longa duração, atravessando épocas e escolas. Bastará que se pense em *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso (1907), e na multidão de desenhos, esboços, aguarelas que o prepararam desde 1905, e onde são canibalizadas e digeridas as influências mais diversas (de *Le bonheur de vivre* de Matisse, 1906, da primeira versão do *Grand Nu* de Braque, 1906, das *Grandes baigneuses* de Cézanne, 1900-1905, da *Made-moiselle Cha-u-Kao* de Toulouse-Lautrec, 1896, dos nus femininos de Gauguin, da pintura anterior do próprio Picasso como *La femme aux bas verts* e o *Nu bleu*, quadros de 1902, mas também das *Femmes d'Alger* de Delacroix, das antigas cabeças ibéricas, máscaras africanas e objectos etnológicos que lhe serviam de modelo, etc.).



Os embaixadores, de Hans Holbein (o Jovem). *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso.

Percebe-se que o quadro é um *melting pot* e um concentrado de influências, uma espécie de enorme síntese e de balanço desafiador, cuja organização espacial cedo foi decidida, apesar dos esboços de composição se

terem mantido até muito tarde, com supressão de figuras inicialmente previstas e redefinições de outras, mas sem alteração do equilíbrio de base que a enorme tela viria a respeitar. Note-se, por exemplo, a “natureza morta” em posição central no baixo da tela, que substituiu o vaso de estudos anteriores mas sem alteração do seu valor estrutural no equilíbrio da composição (interrogado uma vez sobre a subsistência, em algumas das suas telas, de elementos de composição comparáveis à natureza morta das *Demoiselles* de Picasso, Francis Bacon não soube como explicá-los e respondeu incomodado).

Em *Les demoiselles d’Avignon*, a convenção da ocupação total da grande tela, a ideia de composição e seus equilíbrios, ainda herdam do Holbein Jovem e de numerosos *constructs* posteriores; mas o quadro pertence à abertura de um novo dialecto veicular e de uma nova *aistheisis* que nada têm a ver com a representação fiel do real, propondo uma *revolução* no modo de o figurar e questionando, num mundo pós-fotográfico e que acaba de ver nascer o cinematógrafo, o que é, para a pintura, figurar esse real. E a rudeza deliberada da execução, o tratamento sumário dos tecidos que cobrem parcialmente três das mulheres, o uso abrupto da cor, as alusões a primitivismos artísticos, manifestam um simulacro de inacabamento que o pintor deliberadamente quis garantir no seu trabalho.

Por vezes, a minuciosa obsessão técnica com o percurso que leva ao fechamento de uma obra permanece extrema, mesmo que o resultado visado seja o de um aparente “instantâneo” fotográfico de expressão cinematográfica, que apenas fixa, como por acidente, um momento do quotidiano banal:

*As composições  
fotográficas de  
Jeff Wall*

é o caso de *A View from an Apartment*, fotografia trabalhada por Jeff Wall durante cerca de um ano, entre 2004 e 2005, e destinada a tornar-se numa transparência de grandes dimensões exposta em caixa de luz: para a realizar, Wall procurou e alugou por tempo indeterminado, em Vancouver, sua cidade natal, um apartamento que desse para o porto (pretendia fotografar um interior com vista para aquele exterior); depois contratou como modelo a jovem à esquerda, na imagem, e pediu-lhe que o mobilasse e ocupasse como se nele estivesse a viver; durante esse trabalho preparatório, que durou meses, fotógrafo e modelo entenderam-se sobre a conveniência de acrescentar ao projecto de fotografia uma segunda personagem, a mulher sentada à direita, amiga da primeira.



Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005, transparência em caixa de luz  
(1670 x 2440 mm, col. Tate).

Wall fotografou a cena pretendida durante cerca de dois meses (Fried, 2008: 56-62) e acabou por combinar digitalmente uma selecção de diversas imagens obtidas a partir da mesma posição fixa da câmara, incluindo a vista da janela, porque pretendia para esta uma luz não coincidente com a do interior, interior que por sua vez transformara num estúdio e iluminara como tal. Na imagem final, a jovem de pé está a mover-se a pedido do fotógrafo, como que representando um papel previamente combinado, mas a personagem sentada nem sabia que estava a ser fotografada no momento em que Wall dela obteve a imagem que acabou por seleccionar (informações prestadas por Wall em entrevista). Deste trabalho moroso e complexo, como em muitos outros do mesmo autor, resultou uma imagem que, apesar da complexidade do percurso que lhe deu origem, pretende ter o *look* de uma fotografia banal, obtida por acaso, a meio de ocupações domésticas, por exemplo numa tarde de fim-de-semana – e que sugere uma narrativa inacabada, ou um fragmento de narrativa.

Uma palavra mais sobre a tensão entre abertura e fechamentos: a propensão para o fechamento, no sentido de *closure* e de *clôture*, está intimamente ligada à ideia de completude e de realização através da manifestação de um sentido final. O fechamento é, nestes termos, equivalente a um

*statement*, a uma declaração conclusiva, mesmo que seja consubstanciado por um mero gesto de abandono da obra por parte do seu criador. Mas, nos nossos dias supostamente vítimas de uma crise de valores generalizada – que Zigmunt Bauman descreveu como *modernidade líquida* (Bauman: 2000) – a busca de fechamento exprime facilmente a tentativa de regresso a um valor seguro da idade das academias e dos cânones, compensando a incerteza e a ambiguidade de todas as aberturas e a hegemonia cultural dos relativismos. Alguns sincretismos filosóficos (Lawson, 2001) voltaram, nessa busca de valores-refúgio, a defender que toda a experiência humana do mundo e da vida depende de uma rede tendencialmente infinita de *closures*, entendida como um fluxo cognitivo que invade todos os níveis da sensação e da percepção, da linguagem e da cognição, das matrizes de comportamento e do devir da acção. A esta luz, é a operatividade da *closure* que permite a geração de padrões e de imagens reconhecíveis ou conjecturais do real, a geração de modelos operativos e dos registos da memória; e todas as operações de conhecimento, sejam elas sensoriais, perceptivas ou intelectuais, pertençam ao domínio das artes ou da ciência, dependem da *closure* na medida em que é esta que permite o reconhecimento e a descrição de uma singularidade qualquer.

Quando falamos da abertura (*openness*) do sensorial, do perceptivo ou do cognitivo, estamos, segundo esta perspectiva, a falar de aberturas que são geradas *no seio do sistema das closures*. As aberturas são posteriores às oclusões, resultam delas e fazem-lhes frente. *I. e.*, ao serem geradas no seio desse sistema que as precede, as aberturas desafiam-no e constituem para ele uma ameaça – são episódios perturbados, no sentido clínico – na medida em que sugerem uma suspensão do funcionamento do sistema e requerem reavaliações perceptivas e cognitivas, e por isso reavaliações semânticas, de um qualquer particular. Para Lawson, quando dizemos que todas as artes modernas e contemporâneas tendem para a abertura, estamos a afirmar que essas artes assumem esse desempenho desafiador e reavaliador; mas a própria declaração “todas as artes modernas e contemporâneas tendem para a abertura” é, a esta luz, um exercício de oclusão, porque fixa e fecha o sentido de uma percepção e um conhecimento.

Não me deterei a discutir a extensão da operatividade que Lawson pretende atribuir à *closure*, embora tal extensão mereça, talvez, o comentário crítico que o Lalande (dicionário filosófico) em seu tempo fez sobre os “conceitos que, pretendendo tudo recobrir, acabam por nada designar”. Mas, se não reterei do argumentário de Lawson a ideia de que o fechamento ou

oclusão é o próprio *organon* do conhecimento do mundo e da instauração da linguagem, creio que vale a pena guardar dele a ideia de que fechamento e abertura coexistem e se fazem perpetuamente frente como irmãos inimigos, e especificamente no domínio de que me ocupo aqui – o da criação artística e literária. Por mais arcaica e historicizada que seja, a propensão para o fechamento é desde há muito acompanhada e compensada pelo desejo e pelas inquietações da abertura e do inacabamento. E a abertura e o inacabamento sabem sobre si mesmos que são gestos autónomos contra a heteronomia, e que precisam desse lugar de litígio com o seu irmão inimigo para, nele, se firmarem e afirmarem o seu valor.

### O peso dos cânones

NO DOMÍNIO maioritário da heteronomia, a questão do fechamento-acabamento de uma obra gerou tipicamente ansiedade e angústia. Não é por acaso que, por exemplo, longe das artes plásticas, no âmbito técnico da escrita para o ecrã, tantos manuais que sonham ensinar guionistas a escrever histórias aconselham os neófitos a dotar-se previamente dos meios adequados – *outline*, sinopse, tratamento – antes de avançar para o *script* propriamente dito, a “peça para o ecrã”. Porquê? Porque desses *meios adequados* faz parte a descrição prévia do final; parte desses manuais sugere, aliás, que os neófitos comecem a escrever os seus *scripts* pelo fim, de modo a forçar a escrita que o precede a tornar-se decisivamente num percurso que a ele conduz. Esta metodologia herda da estrutura neo-aristotélica do princípio-meio-fim (cf. *Poética*) e funciona como uma medicina preventiva contra as derivas e o desnorte a meio do percurso. Os leitores “filosóficos” de Aristóteles, aqueles para quem a *Poética* não é separável da restante obra do estagirita, sabem que o elemento decisivo dessa estrutura em três tempos é o *final* (a materialização da perspectiva finalista) e que os dois outros são caminhos destinados ao seu atingimento. A angústia provocada pela adequação dos finais à narrativa que os precede também é conhecida da história heteronómica da música ou da pintura: acaba esta *fuga* ou este *adagio* segundo as normas da *fuga* e do *adagio*? Satisfaz o soneto as suas regras? Está o quadro terminado de acordo com a *legis artis* que o pintor quis satisfazer? *Falta-lhe* alguma coisa para estar reconhecidamente completo? “Falta-lhe”: na heteronomia, a ausência do final adequado é sempre entendida como uma falta, uma falha, um *manque à être*.

*Situação do script  
cinematográfico*

Convirá reconhecer, a este respeito, que, com frequência, o cânone de um género ou de uma forma não foi estabelecido pelo *Urtext* para que ele remete e que o justifica: mais do que a *Poética* de Aristóteles, por exemplo, foi a sua reconversão em vulgata pelo já citado Lodovico Castelvetro (1505-1571), tido em Modena como “um novo Sócrates” mas excomungado, e que publicou em 1570 a *Poetica d’ Aristotele vulgarizzata e sposta*, que influenciou o neo-clacissismo dramático e insistiu nas três unidades (de acção, espaço e tempo) como norma incontestada durante um vasto período, apesar de um Shakespeare (1564-1616) apenas dela ter tido conhecimento indirecto e de, com frequência, a ter ignorado deliberadamente.

Uma breve referência ao contexto e à relevância do tratado de Castelvetro: o concílio de Trento (1545-1563) foi a peça-chave da contra-reforma e a resposta da Igreja de Roma ao calvinismo e ao luterianismo, e é vantajoso estudar a sua articulação com o segundo renascimento (de meados do séc. XV a 1520), o tardo-renascimento (a época de Leonardo, de finais do *Quattrocento* aos primeiros anos do *Cinquecento*) e o maneirismo (a transição entre tardo-renascimento e maneirismo é sobretudo representada por Michelangelo: o maneirismo estende-se de c. 1520 a 1620) (2). Em 1570 sai em Viena, Áustria, a primeira edição da *Poetica d’ Aristotele vulgarizzata e sposta* (o livro estava terminado desde 1567); a segunda edição, de P. de Sedabonis, sai em Basileia já postumamente, em 1576. O livro, escrito em italiano vulgar, consagra, para além das três unidades “aristotélicas”, a função central e obrigatória da catarse e uma quantidade inusitada de preceitos e normas rigorosas para a construção da obra dramática, que se manterão como modelo até ao romantismo.

### Um clássico moderno: Eco e a obra aberta

ABORDANDO no seu clássico *Obra Aberta*, de 1962, a natureza da obra de arte como uma mensagem fundamentalmente ambígua, pluralidade de significados que coexistem num só significante, “um infinito contido num finito” (para usar a expressão de Pareyson), um todo holístico que é mais

*A liberdade do intérprete*

que a soma das suas partes, Umberto Eco citou quatro exemplos musicais (o *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza pour flûte seule* de Luciano Berio, o *Scambi* de Henri Pousseur e a terceira sonata para piano, de Pierre Boulez), que rompiam com a tradição da comunicação da música, por deixarem ao intérprete a

liberdade de determinar a duração das notas e a sucessão dos sons. Tais partituras propunham ao intérprete um acto de relativa “improvisação criativa”, ou de “liberdade consciente”, distinto do *ditado* de uma partitura rígida. E acrescentava Eco, para esclarecer a diferença entre a obra fechada e a obra aberta:

“Qualquer obra de arte, apesar de acabada e fechada na sua perfeição de organismo exactamente calibrado, é aberta pelo menos porque pode ser interpretada de diversos modos, sem que a sua irreduzível singularidade se altere. [Fruir uma obra de arte torna-se então] dar dela uma interpretação, uma execução que a faz reviver numa perspectiva original”.

Creio que Eco se refere aqui, quer à interpretação dos instrumentistas convidados à “improvisação criativa”, quer à interpretação do receptor. Mas os seus exemplos significam que o *fim do fim* implica necessariamente o *fim do meio* e o *fim do princípio*: não é apenas o *dénouement* ou a *clôture* da peça que está em causa, mas sim a totalidade da sua organização interna enquanto linearidade ou labirinto de linearidades dirigida para determinado fechamento ou desenlace. Esta “desconstrução” é particularmente notória na narrativa e na música, no drama e no cinema, artes que têm directamente a ver com o tempo (tempo de leitura, duração da peça musical ou teatral, ou do filme). Mas também nas artes plásticas o sentido do fechamento é, de outro modo, e no contexto das suas *teknai* próprias, atingido pela mesma dinâmica, como vimos com Pomar.

Não iludirei a questão de que existe um limiar da *interpretação* a que Eco não se refere e a partir do qual a autoria muda: sob pena de chamarmos a atenção para o óbvio, os diversos estudos de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez, por exemplo, são obras de Picasso, não de Velázquez. Ou seja, a “liberdade consciente da interpretação” de *Las Meninas* por Picasso não se faz sem que “a irreduzível singularidade [da obra de Velázquez] se altere”. Pelo contrário, dá origem a outras obras, como quando Van Gogh pintou *Le pont sous la pluie* ou *Le prunier en fleurs* a partir de *Averse soudaine à Atake* e de *Pruneraie à Kameido*, de Utawaga Hiroshige. Van Gogh e Picasso já não estão na posição maneirista dos funcionários da Academia de Colbert, embora ainda escolham os seus mestres e possam trabalhar a partir deles. Nesta zona de relativa autonomia fica, na música, a interpretação livre das *Quatro Estações* de Vivaldi por Nigel Kennedy: Vivaldi está em Nigel Kennedy como Hiroshige está em Van Gogh, mas é impossível dizer que “as

irredutíveis singularidades” de Hiroshige e de Vivaldi “não se alteram” nas interpretações de Van Gogh e de Nigel Kennedy.

De facto, a questão parece ser bem mais simples: a história da pintura, da fotografia e do cinema, por exemplo, estão cheias de *remakes* e de obras feitas *a partir de...*, sem que esse facto diminua a autoria de uns e de outras. Mas Velázquez, Jeff Wall e Hiroshige fizeram, obviamente, *obras fechadas*, que não se destinavam a ser recriadas em co-autoria com intérpretes, ao contrário dos exemplos de Eco – Stockhausen, Berio, Pousseur, Boulez. Ou seja, a intencionalidade da autoria e a especificidade da arte praticada decidem sobre o âmbito em que se discute a abertura e o fechamento de uma obra. Os exemplos mais claros desta incomparabilidade entre obras fechadas e abertas vêm-nos da prática teatral: quando Shakespeare é mais uma vez reposto em cena no respeito do texto que dele nos chegou, a “irredutível singularidade” da sua obra não se altera – é respeitado o seu fechamento, independentemente da interpretação dos actores ou da qualidade da encenação. Mas se um autor contemporâneo redigir um *mix* de uma dúzia de peças de Shakespeare e o puser em cena, ninguém dirá que esse *mix* é de Shakespeare, porque a sua “irredutível singularidade” de autor de obras fechadas foi destruída. No seio do “novo” universo das obras abertas que analisava em 1962, Eco referia-se a um tipo particular de trabalhos que fugiam do seu fechamento material, e que designou por “obras em movimento”. Exemplos (da época) de “obras em movimento” seriam, na música, o já citado *Scambi* de Pousseur; nas artes plásticas, os *mobile* de Calder ou as obras de Bruno Munari; na literatura, o abortado *Le Livre* de Mallarmé, cujos fragmentos são intermutáveis (a sua ordem é

*Eco e as “obras em movimento”*

arbitrária), podendo-se agenciá-los de diversas formas (a maioria dos textos foram destruídos por vontade do autor na sua morte, em 1898, mas ficou deles um bloco-notas que

Jacques Scherer editou em 1957). No seu *Le livre à venir*, Maurice Blanchot viria a referir-se ao bloco-notas de Mallarmé como um *work in progress* que “é sempre outro (...), nunca está lá, desfazendo-se incessantemente enquanto é feito”. É um lance de dados (*un coup de dés*) que abre uma série de possíveis, uma colecção de virtualidades a que foi deliberadamente subtraída uma forma final.

## A tradição do inacabamento

REGRESSEMOS à nossa questão central: o fechamento de uma obra (a consciência de que ela está *bouclée*) obedece a padrões explícitos ou implícitos de conformidade ou de inconformismo com procedimentos técnicos e artísticos datados e relativos a gêneros e estilos, relativamente reconhecíveis pela heteronomia, pela recepção e pelos seus *habitus* – e neste caso as convenções de comunicação ou a sua ruptura dominam a prática do criador. Do mesmo modo que um conto moral ou um haikai vêm de diferentes pregnâncias da sua forma, também uma tela de um Van Eick ou de um Pollock representam diferentes conformidades com a ideia de completude. A propensão para a inconclusividade ou para o inacabamento atravessou toda a arte moderna, mas já está patente em algumas esculturas de Michelangelo (os *Prisioneiros*, ou *Escravos*), que sobre elas disse que trabalhar mais a pedra o teria levado a perder o essencial do já ali contido – uma lição bem aprendida, três séculos e meio depois, por Rodin e por Camille Claudel. Por seu turno, na literatura e no drama, Mallarmé, Virginia Wolf, Artaud ou Guyotat cultivaram estéticas do inacabamento que Michel Leiris ou Blanchot tentaram compreender e tematizar. No cinema, como salientou Dominique Païni (1997), Louis Feuillade adiou interminavelmente os desfechos dos seus folhetins, Rivette filmou como um pintor pinta, sem saber como ia terminar os seus filmes, Garrel finaliza os dele com montagens poemáticas repletas de ligações incertas ou indecidíveis. Em todos os registos artísticos, os expedientes do inacabamento geraram uma estética e uma inquietação contrárias à do acabamento: *inachèvement* contra *bouclage*, incerteza e ambiguidade contra conclusividade e fechamento.

Nos territórios literários, o *inacabamento da obra* tornou-se – tantos são os exemplos – numa área de estudos e os contributos relevantes para tal área são hoje multitudinários, analisando textos deixados a meio, ou tidos como *works in progress*, ou sucessivas versões da mesma obra, ou edições revistas e corrigidas, ou textos no fim dos quais se escrevia “continua”. Próximo, nesta matéria, de Francis Ponge, que desenvolveu, nos seus textos curtos e apontamentos, uma estética do “perpétuo inacabamento”, Valéry (1973) escreveu sobre os seus próprios cadernos que “tudo o que aqui está escrito tem o carácter de nunca querer ser definitivo.(...) [Os meus cadernos] são o meu vício. São também contra-obras, contra-acabados”. Trude Kolderup escreveu (2011) sobre o inacabamento de *La Vie de Marianne* e de *Le Paysan Parvenu* de Marivaux, que deu origem ao termo de *marivaudage*. Henri

Coulet (s.d.) recorda a quantidade de inacabados que integram o cânone da história literária, desde o *Conto do Graal* de Chrétien até aos *Caminhos da Liberdade* de J.-P. Sartre, passando por *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, as *Mémoires d'un honnête homme* de Prévost, as *Cento e vinte jornadas de Sodoma* de Sade, *Les Paysans* de Balzac, *Lucien Leuwen* e *Lamiel* de Stendhal, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Michel Butor (1968, pp. 111-113) escreveu, sobre o *maneirismo do inacabamento*, que “para que uma obra seja verdadeiramente inacabada (...), para que ela nos convide a continuá-la, é preciso que em certos aspectos seja especialmente cuidada, bem mais do que se quisesse apresentar-se como um objecto bem determinado”. *Marelle* de Julio Cortazar e os *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau são, por sua vez, obras que discutem o seu próprio inacabamento, e inacabado ficou *O homem sem qualidades* de Musil – o autor morreu antes de o concluir, mas os textos por ele dados, em vida, para edição, foram sendo marcados por uma progressiva interminalidade.

Fora dos limites da literatura mas incluindo-a, e analisando casos de inacabamento em diferentes épocas na arquitectura, na escultura, na pintura, no cinema, na música, Isabelle Miller (2008) recorda *Une partie de campagne*, o filme adaptado de Maupassant por Jean Renoir, abandonado em 1936 pelo realizador devido falta de dinheiro e a incidentes vários durante

### Une partie de campagne

a rodagem, e que esperou pelo fim da guerra até que o produtor Braunberger decidisse, depois de ver os fragmentos filmados: “O filme está acabado e ninguém se deu conta disso”. Assim se viu concluído *Une partie de campagne*, que estreou em 1946 e se tornou depois uma *obra-prima* para os autores da *nouvelle vague*. A mesma autora refere também o conhecido caso de Turner, que pintava a grande velocidade e acumulava em seu redor telas sobre as quais ninguém senão ele poderia dizer se estavam acabadas ou se eram ainda esboços ou *works in progress*: esse desprendimento turneriano em relação ao fechamento das obras acabou por contribuir decisivamente para a estética do inacabado.

Substituindo os tradicionais percursos lineares em direcção aos seus *dénouements*, os reagenciamentos internos e os finais abertos são talvez, no que toca à narratividade, o paradigma histórico da transgressão do cânone neo-aristotélico e castelveteriano, associados ao crescendo da importância do fragmento auto-referencial que, na cultura europeia, ganhou reconhecimento desde Novalis. E têm equivalentes na música e na pintura, por exemplo quando na primeira uma peça termina deliberadamente a meio de uma frase (ou nos exemplos de liberdade do intérprete avançados por Eco, ou nas

típicas *jamm sessions* de jazz), e quando na segunda qualquer inacabamento deliberado do que há para pintar sugere que o trabalho pictórico foi dado como bastante pelo pintor, independentemente da sua aparente incompletude.

O deliberado inacabamento da obra rompe com uma certa convenção técnica e estética do acabamento – com um determinado cânone histórico do acabamento – sublinhando a identidade da obra como fragmento e afirmando a auto-suficiência semântica do objecto parcial assim produzido. Desafia-se a recepção outrora habituada à completude e ao *travail bien fait*, ou *bien achevé*. Na senda de Novalis, o fragmento foi uma invenção romântica que fez escola até aos nossos dias. Do ponto de vista conceptual, este caminho pode ter levado, ainda ontem, ao minimalismo e à anti-arte, à tela em branco, ao silêncio na música e ao filme sem imagens. Mas há limites nestas experiências, porque a ausência de obra não ocupa o lugar da obra, e porque é absurdo admitir que os reagenciamentos internos, os finais abertos, a música e a pintura deliberadamente inacabadas, resultam de uma inevitabilidade histórica que excluiria todas as outras formas e *maneiras* de fazer.

As formas de inacabamento deliberado exprimem também o desejo de perpetuar a obra como *obra-em-progresso*, e o seu não-fechamento significa por isso a vontade de *não lhe dar a morte*, nem mesmo a *boa-morte* dos fechamentos canónicos: a sua inconclusividade garantir-lhe-ia, assim, o carácter de *ainda-em-curso*, de obra *ainda viva*, que com sorte e com uma boa recepção lhe permitiria sobreviver mais tempo na longa duração. Não se estranhe aqui a alusão à morte como metáfora do fim: toda a vida acaba na morte; o dia acaba quando o sol ptolomeico “se põe”; toda uma cosmogonia aproxima a ideia de princípio-meio-fim da ideia de nascimento e travessia da vida. O final conclusivo de uma peça “bem acabada” espelha essa cosmogonia e revê-se nela. Invertendo os termos do aforismo latino *ars longa, vita brevis*, a “brevidade” da arte dar-lhe-ia, deste modo, uma “vida longa”. Creio que é esse o sentido mais forte do culto que parte da pintura e das estampas japonesas, por exemplo, votou ao fragmento, ao apontamento sumário, ao traço breve e ao instante efémero, associando-se à estética do *haikai* (a palavra portuguesa para *haiku*).

Num sentido mais filosófico, o inacabamento deliberado pode também exprimir uma aporia sobre a dimensão escatológica dos finais e do acabamento, a *desistência* de um problema: se, em tempos de *teologia negativa*, perspectivar eticamente o que se faz em função de uma teleologia e de uma

crença finalista passou a ser *equivalente* a não o fazer. Num mundo marcado pela ausência ou pelo silêncio de Deus e pelo arrasamento da ética nas guerras modernas e noutros campos de morte, e onde passou a ignorar-se a antiga fundamentação metafísica da acção, a obra que discute o sentido e o valor da acção humana prefere suspender a sua intervenção escatológica e abdica de discutir o seu próprio sentido e valor. Por outras palavras, a obra torna-se agnóstica e *indiferente* a tais valores: limita-se a dar testemunho do figurado ou do ficcionado sem se hipostasiar numa narrativa maior. A fruição de um instante substitui, nela, a sua integração num todo sempre invisível e que a transcende. Essa *teologia negativa*, que acompanha a laicização das sociedades e das suas culturas, e que conhece outra expressão no ganho de relevância da imanência contra a transcendência, ganha peso e hegemonia no Ocidente sob o peso das duas guerras mundiais que marcaram a primeira metade do séc. XX e com o crescendo de importância de filosofias como o existencialismo, e mais tarde o estruturalismo.

O fim das “grandes narrativas” exprimiu essa crise, associada ao esgotamento das ideologias que anteviam, cada uma à sua maneira, o fim da história e a sua “figura final” redentora, fosse ela a sociedade sem classes, o liberalismo radical ou a ressurreição e subida aos céus (ou pelo menos ao limbo) das santas *singularidades-qualsquer*. A antiga transcendência escatológica *aterra* e é substituída por um “novo” plano de imanência que subsume a totalidade da vida e do seu aqui-e-agora como o encontramos teorizado em Deleuze (1995: 3-7), Agamben (1996: 39-57), Didi-Huberman (2003: 90-120), Genette (1994) ou José Gil (2008). Essa imanência pode revelar, encenar ou fixar momentos efémeros, que recusam ser parte de qualquer todo e se afirmam apenas pelo seu valor próprio – eles passam a ser a nova “boa moeda” que expulsa a antiga, agora acusada de ser transcendente (não confundir com *transcendental*), metafísica, ilusória, alienante e “má”.

Esta imanentização do real e da sua representação foi decisiva na passagem da modernidade à contemporaneidade, embora inspirada numa fileira que vem de Spinoza a Nietzsche. Nas artes, foi como se o ícone de Bizâncio se revoltasse contra a sua definição de representante de um ausente mais importante que ele, e passasse a reclamar apenas para si próprio a atenção de quem o contempla, garantindo que, para além dele próprio, nada mais há. Numa outra versão desta mesma crise, a obra de arte pode dar a ver o processo entrópico de uma utopia que se afundou, por exemplo manifestando-se como *ruína* e apresentando-se como

significante de um significado morto, ou que já só subsiste na forma arruinada que a obra é e propõe.

O artista pode ainda, numa redução simplificada e brutal da aporia acima exposta, desnarrativizar e des-hipostasiar abruptamente o objecto que cria e mostra, valorizando apenas a sua simples materialidade ou “objecticidade” e repondo em causa o mapa das fronteiras entre *art* e *objecthood*, como fizeram, por um lado os minimalistas, e por outro os curadores contemporâneos que transpuseram para galerias de arte objectos utilitários oferecidos nas prateleiras de supermercados; a simples migração de tais objectos para um novo espaço simbolicamente investido produziria, assim, a sua transubstanciação, repetindo-se deste modo o gesto provocatório inaugural que consistiu em expôr, no salão dos artistas independentes de Nova York, em 1917, um urinol genuíno de cerâmica industrial (*Fontaine*, de Marcel Duchamp). A fotografia e o cinema, que sempre usaram o real, seja ele natural ou artificial, como um *ready made* ou como material pró-fotográfico ou pró-fílmico destinado a ser transformado em imagens, eventualmente artísticas, por meio de um dispositivo foto-químico, conhecem melhor que ninguém a genealogia e a sensatez do gesto de Duchamp – e não podem tê-lo nunca considerado provocatório, porque vivem desse gesto antes de viverem de qualquer outro. Não é por acaso que a reflexão sobre a expressividade da chaleira fumegante de Dickens se deve a Eisenstein, cineasta, e que o cinema propende a tratar os objectos, os locais e as atmosferas que filma como personagens, dando-lhes a mesma importância que a estes últimos. Recorro uma vez mais a Pomar para o ouvir sobre o sentido do gesto de Duchamp ao levar para o Salão dos Independentes a sua *Fontaine* (*loc. cit.:* 63):

*O mapa das fronteiras entre art e objecthood*

“A arte descodifica: o *ready made* é a expressão crua deste descaramento. Procedendo a uma espécie de experiência *in vitro*, Duchamp nada mais faz do que pôr a nu o casamento de conveniência entre o objecto tomado e o objecto reposto em circulação, entre a imagem recebida e a imagem devolvida. Assinando os *ready made*, isola (esteta tão refinado como um cientista no seu laboratório) a operação que grassa na base do comércio da arte – esse imenso domínio que vai do engano vil ao sonho alquímico”.

Com aquele gesto, Duchamp materializou várias das questões que aqui referimos – e repare-se que o fez há cem anos: rompeu com a ligação entre a obra de arte e uma teleologia; descontextualizou um objecto utilitário

propondo-o como obra de arte; ofereceu-o como fragmento auto-referencial que não autorizava a alusão a um todo ausente e de que ele faria parte. E radicalizou a opção pelo inacabamento, indo buscar um artefacto industrial de que nem era autor e oferecendo-lhe a posteridade numa releitura da sua “objectividade”. Foi a encenação, o *meio* de Belting que transubstanciou o urinol em artefacto artístico e na sua derrisão. Aquele gesto de Duchamp em 1917 traduziu e sintetizou, na prática, a vontade de ruptura de diversos modernismos do seu tempo, e legitimou várias contemporaneidades posteriores. Vale a pena compreender que, conceptualmente, esse gesto abriu as portas a um novo entendimento da relação entre o *ready made* e o objecto artístico, e que a abertura dessas portas beneficiou, inclusivamente, o cinema, levando-o a esclarecer o que é, para ele, o mundo real que filma – quase sempre um *ready made* pró-filmico. Justifica-se, assim, que gastemos algum tempo com a especificidade do problema cinematográfico na sua relação com o mundo, seus objectos, nomes e coisas.

### **Papel dos modernismos**

MUITAS DAS QUESTÕES sobre o acabamento-inacabamento de uma obra foram, apesar dos seus numerosos antecessores, suscitadas pelas práticas rupturantes dos modernismos artísticos e literários europeus, na larga primeira metade do séc. XX. Em áreas específicas como o cinema, duraram até meados da década de 70 (vale a pena ter em conta, nesta matéria, que nos EUA a ideia de modernismo se refere, na tradição instaurada por Clement Greenberg, a um período mais curto, que se inicia com a *American Modern Art* de meados do séc. XX, e em especial com o expressionismo abstracto e o trabalho de um Jackson Pollock). Dada a relevância do papel dos modernismos na questão que aqui nos ocupou, justifica-se que concluamos com uma palavra sobre eles e sobre a situação gerada pela sua “ultrapassagem”.

Os modernismos desempenharam uma função histórica crucial na ruptura com academismos e cânones do séc. XIX, produziram obras de valor inestimável e reconfiguraram o nosso gosto e a nossa percepção estética do mundo, dos outros e das coisas. Em grande parte, reformaram e reformularam a nossa antiga ideia do que são e fazem as artes – as “belas” e as outras. Mas, com a degradação da ideia de *revolução* no último quartel do séc. XX, deixaram de ser percebidos como *vanguardas* (essa metáfora eminentemente militar) e de figurar como os “amanhãs [estéticos] que cantam”.

Passaram, não a “indicar o caminho”, mas a fazer parte do inventário cultivado das contemporaneidades emergentes e contraditórias. Amanhã cantará quem cantar, dependendo do destino intelectual e artístico que vier a ser o do actual liberalismo a-doutrinário e pós-moderno. Como diz a Unesco (2001) na sua deveras estimável busca do bom-senso e de sabedorias das nações: a diversidade cultural é tão necessária à vida humana como a bio-diversidade é necessária à sobrevivência dos eco-sistemas naturais. Decididamente, teremos deixado de viver no império dos modernismos artístico-ideológicos, embora mantenhamos com eles uma relação rica e interessada. Fecha-se, porventura, o ciclo iniciado com o “*Il faut être absolument moderne*” de Rimbaud. Mas foi preciso esperar muito – pelos os anos 70 do séc. XX e por aquilo que por vezes é exageradamente descrito como “pós-modernidade” – para que os autoritarismos “aparelhísticos” associados à atitude modernista cedessem o seu lugar hegemónico.

É significativo que, aliada à rejeição dos *post and beam* (pilares e vigas) arquitectónicos, modernistas e funcionalistas, tenha sido a nostalgia e a vontade de fazer renascer *domus* romanas de há vinte séculos (como a *Getty's Villa* de Malibu, 1970-1975, projectada por Norman Neuerburg segundo a *Villa dei Papiri* de Herкулaneum, ou o projecto de reconstrução da *domus* de Plínio, de Léon Krier, 1983, ou ainda, noutro registo, as casas neo-eclécticas que misturam indistintamente todos os estilos e épocas) que tenham “relegitimado” uma arquitectura anti-moderna e ostensivamente *retro*. Essa arquitectura voltou a prezar o ornamento e deixou de prestar culto à funcionalidade – num movimento que a seguir se estendeu, como num efeito de dominó ideológico, às restantes artes. E que “desautorizou” os modernismos, as suas rupturas revolucionárias e a angústia da “última obra”, que tinha de ser obrigatoriamente “melhor” e “mais revolucionária” do que todas as que a tinham precedido – objectivo que sempre foi inatingível mas com o qual vivemos ansiosamente cem ou mais anos. Dessa doença, pelo menos, o *pharmakón* pós-moderno tentou curar-nos, oferecendo-nos uma trégua existencial rara e apreciável: libertou-nos da tenaz estético-ideológica em que vivíamos, re-alargou livremente o leque do gosto e obrigou-nos a novos *explananda* sobre o que nos atrai e fascina, o que constitui, potencialmente, uma vitória da autonomia e dos argumentários bem fundados sobre a heteronomia colonial bem pensante e politicamente correcta. O problema é que, como o velho *pharmakón* grego, este *pharmakón* pós-moderno é igualmente venenoso e ameaça matar-nos (culturalmente) tanto quanto curar-nos:

*A desautorização  
dos modernismos*

Apoiando-se por vezes numa crítica sumária da linearidade histórica, os pós-modernismos arquitectónicos, e depois pictóricos, cederam em boa parte ao gosto comercial dos novos “patos bravos” internacionais e tornaram-se, significativamente, em neo-conservadoras submissões ao mercado, ignorando a substância e as aquisições dos estilos de cada época, a sua historicidade, densidade e coerência interna: a sua crítica, por vezes “selvagem”, dos modernismos, deitou fora o bebé com a água do banho, o que levou autores como Yve-Alain Bois (1990: 473- 490) a defender que a única regeneração possível do pós-modernismo será feita via um “pós-modernismo-modernista”, “inteligente e culto”, e tão capaz de fazer a sua auto-crítica quanto os seus antecessores.

No que respeita ao que aqui nos ocupou – o problema do acabamento-inacabamento da obra – é preciso acrescentar que, em resultado desta sumária e violenta operação pós-moderna, desta perda da noção de historicidade e dos seus valores patrimoniais próprios, que subitamente pretende transformar a história numa paisagem a-histórica onde todas as épocas e experiências se equivalem e nos são apresentadas como um catálogo de objectos disponíveis para serem “revividos” como contemporâneos, também deixámos de viver a *obligatoriedade do fim do fim*, da concomitante desconstrução do *meio* e do *princípio*, ou mesmo o apagamento das grandes narrativas, como resultados incontornáveis do “processo histórico” modernista. O resultado desta operação não deixa de ser profundamente irónico: do mesmo modo que reconstruirá a *Villa dei Papiri*, a *domus* de Plínio ou o *Empire State Building*, um pós-moderno também tentará voltar a escrever como a Condessa de Ségur, Emilio Salgari ou Charles Dickens, a tentar pintar como Tintoretto e Masaccio, ou a filmar como Chaplin ou Jacques Tourneur, tratando-os como objectos e formas a-históricos e eminentemente actuais.

À luz deste regresso livre a todas as formas da história, desconstruir e impedir o ressurgimento dos fechamentos clássicos deixou de ser uma condenação – passou a ser uma opção entre outras, a-criticamente inventariada pelo novo catálogo das soluções disponíveis. No âmbito das narrativas, por exemplo, o abandono dos sucedâneos do itinerário do protagonista homérico e das jornadas do herói, na versão das funções de Propp ou na de qualquer sincretismo disneysiano-hollywoodiano, deixou de ser a missão histórica dos espíritos desalienados e passou a ser uma opção individual do gosto, eventualmente partilhável, mas não protegida por qualquer vanguarda intelectual ou artística. E, menos ainda, protegida por qualquer sucedâneo autoritário dos comités centrais vanguardistas da *belle*

*époque* ou de uma sua qualquer, e tardia, variante jdanovista. É este o paradoxo ético da *situação pós-modernista* (formulação mais rigorosa do que a geralmente aceite *situação pós-moderna*): da batalha contra a linearidade da história nasceu, surpreendentemente, uma nova incultura que se apresenta a si própria como disfrutando do puro e simples mercado – assim haja quem lhe encomende, na posição de novos Médici, pirâmides egípcias ou a *Villa dei Papiri*. O real pós-modernista é cada vez mais um parque temático disneysiano, onde podemos passear ou viver.

A presente situação não significa, portanto, que o *fim do fim*, a reorganização interna dos conteúdos e formas da obra e o questionamento das grandes narrativas e da sua teleologia transcendente tenham perdido actualidade ou tenham passado a preocupações obsoletas. Significa, sim, que tais programas perderam a sua antiga “legitimidade revolucionária”, e que, por já não terem as *costas aquecidas* pela sobredeterminação teleológica modernista, volta a ser necessário argumentar, compreender e explicar, para que volte a ser possível propor a sua contemporaneidade, o seu fascínio e os seus valores éticos e estéticos. Nada da sua experiência se perde: o que se perde é o contexto em que adquiriram, *in illo tempore*, o perfil de vanguardas. Em troca desse contexto, ganhamos outro onde olhamos mais distanciadamente para tudo o que ainda há pouco nos parecia inevitável, para tudo o que ainda há pouco interpretávamos como fruto da compulsão *modernista*. Em termos benjaminianos, este movimento de báscula é uma vitória contra o *espírito destrutivo*, desde que não se traduza na imposição de uma nova ignorância hegemónica.

## Um traço da modernidade

RECOLOCO a minha questão inicial: como e quando sabe um criador de obras de arte que determinada obra sua está acabada? O que o faz decidir? Espero ter, talvez, deixadas entreabertas duas grandes hipóteses exploratórias de respostas a esta questão:

1. Se o artista se coloca na tradição da obra fechada, de duas uma: ou procede heteronomicamente e busca em semelhantes a solução para o seu problema, ou procede de modo autónomo e arrisca arbitrariamente uma *figura final*, do mesmo modo que arriscou autonomamente uma organização interna dos seus conteúdos e formas que se separam da norma ou do que

ele supõe que a recepção está habituada a ver fazer. Na primeira hipótese não inovará, mas poderá ter fabricado mais uma obra-prima da heteronomia; na segunda, terá porventura inovado, sem que a sua novidade lhe garanta, no entanto, o selo de qualidade ou o reconhecimento que procurava.

2. Se, pelo contrário, o artista adopta conscientemente o desejo de “obra aberta”, é provável que releia e reconsidere as palavras de Pomar sobre o seu inevitável inacabamento. Talvez, ao fazê-lo, abdique da antiga completude da *figura* final, deixando mais espaço e mais esforço interpretativo ao seu leitor, público ou espectador. Numa obra musical destinada a vários intérpretes, por exemplo, ele poderá, como no jazz ou nos exemplos de Eco em 1962, deixar espaços de improviso criativo a diferentes instrumentistas que ocupam o *meio* da obra, sem questionarem o seu arranque nem o seu final. Mas na verdade, e por exemplo, a escrita de partituras como as analisadas por Eco (os seus exemplos de Stockhausen, Berio, Pousseur e Boulez) não parecem resolver o problema da *abertura* ou do *fechamento* da obra: é característico da música ser, pelo menos em parte, refeita ao ser reinterpretada, mesmo aquela que foi escrita para ser executada como um *ditado* do autor, como vimos com a interpretação, por Nigel Kennedy, das *Quatro Estações* de Vivaldi (3).

No domínio das performances individuais, a adopção de uma postura *aberta* faz-se resolutamente nos termos contingentes que evoquei através de Júlio Pomar quando este se refere ao inevitável inacabamento do quadro. Na literatura, por seu turno, abundam desde há cem anos os exemplos de *abertura*, se a entendermos no sentido da quebra de compromisso com o que foram os cânones do romance do séc. XIX (4). A história do teatro também confirma, por sua vez, esse esforço de abertura das obras que atravessou todo o séc. XX.

Uma discussão nascida na arte conceptual dos anos 60-70, e relançada nos anos 90 na área dos estudos interartes, sobretudo por quem toma como objecto de reflexão as relações entre cinema e artes plásticas, diz respeito à sobrevivência dos filmes e dos artefactos artísticos como arte, num sistema económico que os transformou em *mercadorias*. O mercado das artes plásticas consagrou a forma *valor*; e o sistema das galerias, curadores, críticos e demais mediadores (com os grandes leiloeiros à cabeça) encarrega-se de fazer evoluir o preço dos objectos, destinados a ser adquiridos por coleccionadores individuais ou por organizações públicas e privadas. Contra este estado de

coisas passou a ouvir-se um “novo” programa militante: o perpétuo inacabamento de cada obra, a sua exposicionalidade sempre em *working process*, em processo de sucessivas metamorfoses, permitiria que cada obra convivisse em diálogo contínuo com os seus públicos ou usuários. Tal programa visa reconduzir as obras de arte a uma inocência pré-capitalista e é um dos efeitos tardios da “estética relacional” (Bourriaud, 1998).

Talvez esta utopia pré-capitalista faça o seu caminho entre artistas de hoje, sobretudo entre aqueles que não vivem das obras que criam. Mas pôr-se-á a questão deste modo no caso de livros e filmes? Quem escreve um romance quer vê-lo editado, traduzido. Um livro não editado ou não distribuído, como um filme não exibido ou não distribuído, depressa se tornam nados-mortos, objectos ignorados. Poucos serão os escritores que, por absurdo, escrevem-para-não-ser-lidos, poucos os cineastas que fazem filmes para-não-serem-vistos. E a forma que em primeiro lugar lhes permite serem lidos ou vistos é a da mercadoria cultural em que as suas obras se transformam. As artes que, devido à sua genealogia e identidade, mais incorporam formas narrativas, esperam que os seus objectos criem encontros empáticos com os seus públicos – e nesta medida sempre protagonizaram, desde os mais antigos romances de cada cultura, preocupações *relacionais*.

*Utopias pré-mercantis*

O inacabamento essencial da obra literária, a dúvida permanente sobre a montagem final de um filme, a abertura da música e da poesia, são, como disse Boulez num célebre colóquio no Louvre, traços característicos da modernidade: cada obra transforma-se no fragmento de outra maior e imaginária, ou na figura autónoma de um caleidoscópio que não remete senão para si.

## Notas

1. Mais adiante escreve Pomar (*loc. cit.*, p. 47-48), explicando-se sobre as relações entre pintura e narrativa, e sobre o que fica narrado no quadro quando o seu autor o abandona à recepção: “Não há pintura sem narrativa. E aqui penso bem o que digo, pensando em Cézanne, em Matisse, em Mondrian (...). É nas obras mais despojadas de correspondências literárias, de lábios cerrados a toda a espécie de palavreado, que melhor podemos (...) seguir a narrativa – a traça – da pintura. A narrativa produzida pela própria pintura dá-nos o tempo da obra, em que (...) se sobrepõem ações de várias velocidades (...). [Há] dois tempos para o pintor – de cuja diferença o duplo deste (talvez sem o querer), o receptor do quadro, deverá aperceber-se. O primeiro seria o tempo da feitura, o tempo de efracção do suporte, o tempo que o quadro levou a ser pintado. (...) Essa narrativa – exclusivamente visual – mas que na maioria dos casos só minimamente permanece visível, será parasitada por outras narrativas, entre as quais a da representação do tempo. Este tempo *representado* seria, ora o instante da aparição, ora o resumo da ação descrita pela imagem, se ela se desmultiplicar ou se produzir em movimento – em movimento a reproduzir numa narrativa dramática (...). Esta narrativa dramática é o engodo da narrativa pictórica”.

2. No que respeita à redescoberta dos clássicos e da *Poética* de Aristóteles, uma *De arte poetica* de Marco Girolamo Vida, publicada em 1527 mas referenciada desde 1516, refere-se a Horácio, Cícero e Quintiliano, difundindo os seus preceitos e defendendo a *imitação* [*mimesis*] dos clássicos e da natureza. Se a segunda metade do *Quattrocento* fora a era do experimentalismo e do inacabamento (poesia de Poliziano, Pulci e Boiardo), agora o bem-acabado, a estabilidade e o regresso aos cânones iriam tornar-se dominantes, sobretudo através da *Poética* de Aristóteles, tornada, a partir dos anos 30, na referência principal dos discursos sobre a arte: a sua versão latina, de Alessandro de Pazzi, surge em 1536; em 1548 surge o comentário de Robortello e no ano seguinte a tradução italiana de Bernardo Segni. Entre os comentadores há, então, os que privilegiam, como Daniello e Robortello, que a poesia é puro prazer, um prazer que torna pacífica e sensível a verdade filosófica universal; e os que sublinham nela a disciplina moral e civil que, através da catarse, purificará as emoções – é a posição defendida por Maggi, Lombardi e Giraldi Cinzio, e que se tornará hegemônica na segunda metade do *Cinquecento*, em sintonia com a nova autoridade tridentina e com a contra-reforma. Uma outra vertente da discussão ocupa-se das regras a cumprir pelos dois géneros literários maiores, o poema heróico e a tragédia, vendo esta última codificadas as três unidades aristotélicas de lugar, tempo e ação (não explicitamente previstas, como “unidades”, pelo estagirita). Em outros géneros, Petrarca e o seu uso do italiano tornam-se o modelo a seguir, enquanto na prosa ganha peso o modelo do Boccaccio do *Decameron*.

3. Poderíamos caricaturizar dizendo que, em literatura e em pintura, a obra aberta foi tipicamente o *cadavre exquis* dos surrealistas. Mas a abertura da obra de arte não é apenas lúdica, antes determina a ontologia dessa mesma obra e a natureza da sua recepção. Na música, a obra aberta por excelência são as variáveis improvisadas (ou não) que se introduzem numa peça de *jazz* ou, mais ainda, numa *jamm session* (onde apesar de tudo é preciso combinar quem começa e quem acaba). No drama,

é possível introduzir improvisos equivalentes a estes últimos, desde que satisfazendo parametrizações comparáveis às do *cadavre exquis* ou às das normas mínimas da *jam session*. Nestes casos a obra é eminentemente *colectiva* e virtualmente irrepetível, independentemente do maior ou menor valor das performances individuais que nela ocorram.

4. A estrutura do *Ulysses* de Joyce nada tem a ver com o folhetinismo *thrilleriano* de Dickens, mas esse facto dificilmente torna *Ulysses* mais *aberto* ou mais *fechado* do que *A Tale of Two Cities*: em ambos os casos o autor orienta-se por um ou vários *statements*, apoiado na organização interna e no sistema de *closures* que escolheu. O gesto individual mais próximo da *abertura* de uma obra pelo seu criador continua, porventura, como mostrou Virginia Wolf com *As Ondas* e outras obras, a ser o *coup de dés* de Mallarmé.



## Utopia • eucronia • distopia

“... A função utópica é a única função transcendente que restou, e a única que é digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência. O seu esteio e correlato é o processo que ainda não resultou no seu conteúdo mais imanente, o qual está sempre a caminho de se realizar – logo, o qual existe, ele próprio, em esperança e em intuição objetiva do que-ainda-não-veio-a-ser como de algo que-ainda-não-se-tornou-bom.”

ERNST BLOCH, *O princípio Esperança*, 1954, v.1, p.144

SE O “CINEMA DE IDEIAS” pode, como vimos atrás, constituir parte da *arquê* ou do telão de fundo sobre o qual ganham relevo os filmes por que se interessa a *filmosofia* contemporânea, existe, do mesmo modo, uma área ficcional onde surgiram por vezes “filmes que filosofam”, ou onde se esboçaram filosofares e filosofemas mais ou menos consistentes (lugares comuns filosóficos, “imitações” da filosofia, declarações proto-filosóficas, fórmulas relativamente sofismáticas ou insuficientemente fundamentadas): essa área é a das *distopias* do séc. XX, entendidas como respostas deceptivas ou irónicas às *utopias* da literatura clássica e do séc. XIX. É um género com uma configuração facilmente identificável, onde, através de metáforas ficcionais de questões de filosofia social e política, ou através de enunciados autorais explícitos, se exprimem preocupações sobre o devir das sociedades presentes. Herdeiras das utopias clássicas, as distopias do séc. XX são obras de antecipação (futuros imaginários substituíram, nelas, os antigos espaços imaginários), que por vezes mantêm uma relação estreita com a ficção técnico-científica e se prestam a ser entendidas como um subgénero “político” desta última.

A dupla (ou o casal) de conceitos *utopia-distopia* tem um gêmeo perceptivo-afectivo, a dupla (ou o casal) *euforia-disforia*. O pólo eufórico acompanhou sempre afetivamente o pólo conceptual utópico; e o pólo disfórico acompanhou sempre afetivamente o pólo conceptual distópico: eles coabitam termo a termo, para o melhor e para o pior. Vivemos euforicamente as utopias e vivemos disforicamente as distopias: pense-se, por exemplo, na atmosfera eufórica em que a Europa viveu a utopia industrialista na transição do séc. XIX para o XX, e na quebra disfórica de confiança na ideia de progresso, tornada distópica na ressaca da primeira guerra mundial. Em *Cultura e Multiculturalidade*, (2009), recordei como, na vertigem do progresso, a “civilização industrial” prometeu a si própria um futuro de invencibilidade. O optimismo visionário e aventureiro dessa época está espelhado na obra de antecipação de Jules Verne, cujo fascínio ainda se exerceu ao longo da primeira metade do séc. XX. E o final do séc. XIX, entendido como momento de fruição dos resultados de duas revoluções industriais e do crescimento das grandes metrópoles europeias, apogeu dos progressos técnicos e científicos e dos domínios imperiais da Europa, exprimiu o novo mito do progresso industrialista, representado pela opulência das elites cosmopolitas. Em 1889, coincidindo com a Exposição Universal de Paris (que celebrava o centenário da revolução francesa), Gustave le Bon descrevia nestes termos aquele momento charneira de sabor *alephiano*, de onde se gozava um panorama que parecia abranger todo o passado, presente e futuro:

O *panorama de Gustave le Bon* “O século que vemos acabar e que gerou tantas maravilhas, o século do vapor e da electricidade, também viu realizarem-se, em diversos ramos da História, as mais imprevisas descobertas. Há poucos anos ainda, destroços formidáveis de monumentos esplêndidos espantavam os olhares e surgiam como testemunhos das primeiras idades da humanidade. Mas a ciência moderna criou de raiz um ramo de conhecimentos inteiramente novos sobre a pré-história (...). Encontrou poderosos impérios, sociedades brilhantes, cidades esplêndidas que todos os historiadores ignoravam. Hoje, ela obriga velhos testemunhos de épocas desaparecidas a falar (...). Necrópoles, labirintos, obeliscos põem-se a contar as suas surpreendentes e verídicas histórias (...)” (loc. cit.: 7).

E o *spleen* das suas metrópoles, tão percutante pouco antes num Baudelaire, encontrou um seu protagonista no Jacinto de Eça de Queiroz (de A

*cidade e as serras*), entendido entre as invenções imprescindíveis que atulhavam o 202 dos Campos Elísios:

“A ideia de Civilização, para Jacinto, não se separava da imagem da cidade, de uma enorme cidade, com todos os seus vastos órgãos funcionando poderosamente. Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe dos armazéns servidos por três mil caixeiros; e de mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias; e de bancos em que retine o ouro universal; e de fábricas fumegando com ânsia; e de bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante de ônibus, tramways, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões de uma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo – o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!”

### Utopia/euforia e distopia/disforia

NÃO DESENVOLVEREI aqui a gemealidade homozigótica entre utopia/euforia e distopia/disforia, mas parece-me claro que existe nesta matéria, sobretudo quando abordada pela literatura, uma continuidade sem fronteiras entre a ficcionalidade e a ensaística que têm como referência o “real”, expressa por uma fluidez essencial entre ficção e argumentários racionais na identificação de cada um dos duplos campos: utopia/euforia, disforia/distopia. Assim considerada, a literatura ficcional processa ideias e conceitos transformando-os em narrativas e enredos, enquanto a literatura ensaística processa e transforma narrativas em conceitos e ideias. Creio que seria profícuo, por exemplo, reler a esta luz *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord (1967) e toda a obra publicada de Jean Baudrillard (a posterior a *Pour une critique de l'économie politique du signe*, de 1972) (1). Mas também os textos de crítica socio-política da *Internationale Situationniste* e de *L'Insurrection qui vient*, o manifesto publicado em 2007 por um auto-denominado *Comité invisible*. Para além do cotejo com alguns dos grandes temas de Baudrillard ou com as descrições do futuro como a do manifesto pós-situacionista *L'insurrection qui vient*, seria ainda interessante comparar as ficções distópicas do séc. XX com reflexões como a de Ulrich Beck em *Risk Society: Towards a New Modernity* (1986) ou a de Zigmunt Bauman

*Releituras  
distópicas*

em *Liquid Modernity* (2000). Creio que todos estes textos podem ser lidos como extensões ensaísticas da postura que caracteriza as distopias ficcionais do séc. XX e seus imediatos sucedâneos no princípio do séc. XXI. Eis como o *Comité invisible* se posicionava em 2007 face ao futuro genericamente considerado:

“Tomemo-lo sob que ângulo for, o futuro é um beco sem saída (...). Àqueles que desejariam absolutamente manter a esperança, ele rouba todo e qualquer apoio. Os que pretendem ter soluções para ele são instantaneamente desmentidos. Toda a gente percebeu que as coisas não irão senão de mal a pior. ‘O futuro não tem futuro’ é a sagesa de uma época que chegou, com os seus ares de extrema normalidade, ao nível de consciência dos primeiros *punks*”.

Estudar as relações entre utopia e distopia na ficção, nos manifestos políticos e na filosofia social do séc. XX é explorar o labirinto onde a ideia de futuro se perdeu num passado ainda presente, re-conhecer percursos marcados pelo socialismo utópico herdado, pelas cidades e modos de vida imaginados por urbanistas e arquitectos “modernos” e “futuristas”, pelo fantasma persistente de um mundo pós-apocalíptico ou posterior a uma terceira guerra mundial. O veio mais interessante de tal análise é porventura, como sugerimos atrás, o que estabelece pontes entre as utopias e distopias ficcionais e as utopias e distopias subjacentes ao pensamento da filosofia política e social ocidentais, sobretudo tendo em conta as consequências éticas dos progressos técnicos e científicos da segunda metade do mesmo século e as apologias e advertências em torno da informatização /computorização das sociedades, da cibernética e da inteligência artificial, da robótica e, *last, not least*, da biotecnologia.

Uma vez mais, as esperanças e os medos (a euforia e a disforia) resultantes do progresso das tecno-ciências e da qualitativamente nova intervenção humana no curso da vida natural sobressaem entre as preocupações contemporâneas, num mundo onde passámos a criar vida em laboratório e onde a clonagem animal se tornou corrente. Pensar a utopia/distopia moderna e contemporânea é abordar uma área de estudos transversal, onde se cruzam história e teoria política, história e filosofia das ciências e das tecnologias, história e prospectiva do urbanismo e do design, história e prospectiva da produção industrial, estudos aplicados em comunicação e sobre as transferências de conhecimento nas novas sociedades informacionais.

As *utopias* (não-lugares, ou lugares imaginários mas desejados, descritos como *bons* lugares) são, enquanto género literário, descrições da cidade ou da sociedade ideal e remontam à *República* de Platão, atravessando a história da literatura e das ideias desde a *Utopia* (1516) de Thomas Morus, inventor formal do género com um livro que pretendia “igualar ou vencer o de Platão no seu próprio jogo”, até ao iluminismo, ao romantismo, a diversos socialismos (o de Fourier e seus falanstérios, o de Owen e suas herdades cooperativas, o de Étienne Cabret e dos Icarianos, o de Saint-Simon) e aos modernismos das primeiras décadas do séc. XX. Diversos autores (p. ex. Gordon, Tylley e Prakash, 2010) têm sublinhado a comunidade de enraizamentos do pensamento utópico ao longo da história:

“O apelo e as ressonâncias são óbvios e manifestamente poderosos: enraizamento religioso no paraíso, enraizamento político no socialismo, enraizamento económico nas comunas”.

## A eucronia de Mercier

AO DESLOCAR para um futuro longínquo os seus sonhos de perfeição social em vez de os situar em lugares imaginários seus contemporâneos, Louis-Sébastien Mercier (1771) consagrou, com o seu *L'An 2440, un rêve s'il en fut jamais*, a eucronia como reformulação das utopias morusianas. Na eucronia, o futuro, que ao longo do séc. XX se tornará cada vez menos longínquo, substitui as ilhas e outros lugares remotos – o tempo imaginário substitui o espaço imaginário. *L'An 2440* exprime o optimismo histórico do iluminismo francês e relança-se, mais de cem anos depois, na América com *Looking Backward*, de Edward Bellamy (1888) e na Grã-Bretanha com *News from Nowhere*, de William Morris (1890).

As *distopias* do séc. XX (*maus* lugares imaginários cujos autores projectam no futuro as ameaças e os perigos da sua própria sociedade) não são necessariamente antónimos das utopias, antes são descrições de utopias que degeneraram ou correram mal, ou que apenas correram “bem” para minorias sociais privilegiadas, como em *We* (1920) de Evgueni Zamiatin, *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, *Kallocain* (1940) de Karin Boye, *Nineteen Eighty-four* (1948) de George Orwell, *Limbo* (1952) de Bernard Wolf, *La planète des singes* (1963) de Pierre Boule ou *The World Inside* (1971) de Robert Silverberg;

*As distopias  
são utopias  
pervertidas*

ou em filmes como *Metropolis* de Fritz Lang (1927), *Modern Times* de Chaplin (1936), *Alphaville* de Godard (1965) ou *Gattaca* de Andrew Niccol (1997). Na verdade, estas distopias substituíram, em forma de *caveats* implacavelmente irónicos, as antigas utopias, tornando-se em seus *doppelgänger* mas em forma de antíteses, de réplicas antagónicas e recicladas. Muitas distopias ficcionais são, assim, narrativas de utopias que, na sua concretização, se perverteram, ou, para usar um termo cunhado por certa lusofonia, “desconseguiram” atingir os seus objectivos.

Outras obras distópicas que se tornaram livros de culto são o *Player Piano* (A pianola, ou piano mecânico) de Vonnegut (1952), *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), *The Handmaid’s Tale* de Margaret Atwood (1985) – os dois últimos também adaptados ao cinema. Mas o género inclui muitos outros autores de referência: Victor Serge, Vasily Grossman, Alexander Zinoviev, Tibor Dery, Arthur Koestler, Vaclav Havel ou Istvan Klima.

No universo francófono, a palavra distopia designa um género que pode distinguir-se das anti-utopias ou das contra-utopias, embora os três termos sejam muitas vezes usados como sinónimos. Tipicamente, utopias como a de Morus, Tommaso Campanella (*La città del Sole*, 1623) ou Francis Bacon (*Nova Atlantis*, 1624), são textos descritivos de formas de organização social imaginárias, por vezes precedidos pela narrativa da viagem que levou o visitante-narrador às terras incógnitas que a seguir descreverá. Consubstanciam projectos políticos baseados numa nova filosofia social e visam, portanto, o bem comum e a felicidade de todos. As distopias eucrónicas, pelo contrário, são romances ou novelas onde o protagonismo individual se rebela contra uma qualquer nova ordem socio-política em que uma utopia “desconseguida” se metamorfoseou.

Eucronias, utopias e distopias partilham o facto de propiciarem reflexões metafóricas sobre o presente insatisfatório, no primeiro e segundo caso projectando num futuro mais ou menos distante formas de vida e de organização social libertas dos inúmeros defeitos das sociedades contemporâneas dos seus autores, no terceiro caso catastrofando irremediavelmente, no mesmo futuro, as sociedades e formas de vida incapazes de combater as doenças que as irão liquidar. A seu modo, são sucedâneos dos “contos morais” do Chaucer dos *Canterbury Tales* e do Boccaccio do *Decameron*, apesar de, diferentemente destes, reflectirem a actualidade a partir dos seus futuríveis.

## A perversão dos benfeitores

TIPICAMENTE, as distopias do séc. XX descrevem estados de coisas decorrentes da perversão totalitária de um ou mais “Benfeitores”: as castas superiores no poder são sempre uma elite socio-política ou uma *nomenklatura* iluminada e opressora, e no vértice superior da pirâmide social encontramos um líder semi-divino e alimentado pelo culto da personalidade. Com frequência, a perversão totalitária gerou uma nova teocracia, que ressuscita a fusão entre o poder político e o poder sacerdotal. Obras de antecipação, as distopias foram por vezes premonitórias e inspiraram, mais tarde, literaturas maiores: ao antecipar em *Nós* (*We*) os processos e as purgas do estalinismo, por exemplo, Zamiatin preparou o terreno para os escritos muito posteriores de dissidentes soviéticos como Solzhenitsyn, Sinyavsky ou Nadezhda Mandelstam.

O protagonista da distopia rebela-se e manifesta um comportamento desviante, rejeitando a norma imposta. Mas, ao contrário do que se passava com o herói trágico, o seu sacrifício final (não há *happy endings* nas distopias) não é redentor para a comunidade nem para si próprio: na sequência de julgamentos de que a justiça está inteiramente ausente, o John the Savage de Huxley suicida-se, o Winston Smith de Orwell é torturado até que mude a sua personalidade como faria uma lobotomia, o D-503 de Zamiatin é, precisamente, lobotomizado – e os seus nomes são apagados da memória dos seus contemporâneos, como os purgados e executados o eram dos retratos de família da *nomenklatura* estalinista.

*Não há happy endings nas distopias*

A ficção distópica do séc. XX não oferece, assim, a catarse trágica, porque não nos identificamos com os seus protagonistas como nos identificávamos com Édipo ou Antígona: pelo contrário, lemos as suas peripécias como um aviso para que não deixemos as nossas sociedades actuais transformar-se no pesadelo organizado que os vitimou. Dificilmente o leitor de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968) se identifica com o pobre Rick Deckard, que não tem dinheiro para comprar um animal verdadeiro e tem de contentar-se com um seu sucedâneo eléctrico, ao mesmo tempo que sofre com a depressão da mulher e se liga por “*empathy boxes*” ao “Merce-rismo”, a nova religião dominante.

Como escreveu Hannah Arendt: totalitarismo e tirania propõem sempre a *explicação total do passado*, o *conhecimento absoluto do presente* e a *predição garantida do futuro*, e nunca permitirão que uma experiência

individual desviante conteste ou ponha em causa esse tripé, expresso numa ideologia ou numa doutrina. Totalitarismo e tirania “emancipam-se”, deste modo, da experiência, propondo um conjunto articulado de dogmas que a desprezam. Mas, “emancipando-se” da experiência, passam igualmente a ignorar a realidade sobre que reinam: as suas “verdades” sobrepõem-se a tudo o que seja perceptível pelo conhecimento individual livre, que passa a ser o seu inimigo jurado. O funcionamento do poder totalitário obedece a uma “consistência de aço” (Gottliebe, 34) em tudo idêntica à lógica do psicótico, também ele, à sua maneira, “emancipado” da realidade. E gera inevitavelmente as suas *bêtes noires*, entendidas como “ameaças internas”: as raças inferiores sob Hitler, os inimigos de classe sob Stalin, culpados de terem nascido judeus ou filhos de burgueses – uma culpa só comparável à do judaico-cristão pecado original herdado.

### A felicidade imposta

AS SOCIEDADES TOTALITÁRIAS e fechadas têm frequentemente na sua génese, como disse, uma qualquer planificação utópica anterior, um tema em que veementemente insistiu Karl Popper: é a normatividade daquilo que nos tornará felizes a todos, e que por isso se torna possível impor, a defesa de um único caminho para a paz de mil anos, de uma única via para o bem-estar e a sabedoria das nações ou para o equilíbrio individual e colectivo que, separadamente ou em conjunto, se tornam em doutrina autoritária de um partido único ou de uma crença única. É esse o fantasma (o da utopia degenerada) que assombra a ficção distópica do séc. XX, juntamente com a quebra de confiança no optimismo tecno-industrialista do princípio do mesmo século.

Para além de Popper, também George Steiner, Milovan Djilas e J. L. Talmon sublinharam o parentesco entre uma utopia inicial movida pelas melhores intenções minoritárias e a sua perversão totalitária posterior. É o que

#### O Grande Inquisidor

sucede na lenda do Grande Inquisidor, nos *Irmãos Karamazov* de Dostoiewsky: Cristo volta à Terra e cai nas mãos da Inquisição, que, agora senhora da espada de César, o condena em nome

dos valores e princípios que ele mesmo propalou aquando da sua primeira vinda. Como na metáfora do Grande Inquisidor, o julgamento totalitário é sempre cinicamente feito, nas distopias ficcionais, em nome do bem comum e num sínédrio adequado: o interrogatório do Winston Smith de Orwell tem

lugar na câmara de tortura do “Ministério do Amor”. E o desfecho distópico varia na forma, não na substância: no *Nós*, de Zamiatin, a “Máquina do Benfeitor” é a guilhotina.

Na primeira metade do séc. XX, vastas zonas da “opinião pública” ocidental soçobraram diante de ideologias utópicas e exclusivas que prometiam a redenção ou a ressurreição colectiva, na sequência, sucessivamente, da tragédia social urbana provocada pelas industrializações massivas, dos milhões de mortos da Grande Guerra, e, depois, da Segunda Guerra Mundial. O nacional-socialismo alemão, o fascismo italiano e o comunismo soviético são, a este título, diferentes exemplos históricos da transformação de utopias de benfeitores em distopias de tiranos, originárias de um jacobinismo nacionalmente enraizado mas dotado de uma vocação e de uma visão do mundo iluministas e universalizantes.

O perigo maior do totalitarismo que conquista o poder não é, salientou Hannah Arendt, que ele ali se eternize, porque, embora tudo faça para perdurar, o totalitarismo é autofágico e contém em si os germes da auto-destruição (gostaríamos de acreditar nela, embora a experiência não tenha parado de a desmentir). O perigo maior, para a autora, é que o objectivo constante do totalitarismo, enquanto perdura, é destruir o mundo tal como o conhecemos em nome do bem comum, transformando-o num imenso campo de concentração ou de refugiados. Não é por acaso que boa parte da mais significativa ficção distópica do séc. XX floresceu no centro e leste europeus, em áreas onde a sovietação das sociedades foi brutal – vejam-se, depois do *Nós* de Zamiatin, *Escuridão ao meio-dia* (*Darkness at Noon*) de Arthur Koestler (1940), *Vida e destino* (*Life and Fate*) de Vasily Grossman (1959), *Os inquisidores* (*The Inquisitors*) de Jerzy Andrzejewski (1957), *O julgamento começa* (*The Trial Begins*) de Andrei Sinyavsky (1960) ou *Os filhos de Arbat* (*The Children of the Arbat*), de Anatoly Ribakov, provavelmente escrito em 1966 mas só publicado em forma de folhetim em 1987, durante a *perestroika* de Gorbachev.

### Situacionistas e cinema aromático

Curiosamente, o próprio cinema era criticado, desde o primeiro número da revista *Internationale Situationniste* (Junho de 1958) como fazendo parte da panóplia de instrumentos de “escravização” de que o poder dispunha para garantir o condicionamento artificial das massas – um cepticismo

herdeiro de Adorno e Horkheimer e da escola de Frankfurt. A revista propunha uma descrição do presente como se este fosse, em si mesmo, um futuro distópico já chegado, já passado da potência ao acto e por isso já consumado. E o cinema, à semelhança de tantos dispositivos hápticos e audiovisuais inventados pela ficção científica distópica, ou de um poderoso *pharmakón* condicionador dos comportamentos, cumpria o seu papel de hipnose controlada:

“No sentido em que o desenvolvimento mostra uma tendência contínua para integrar novas tecnologias mecânicas, o cinema é a arte central das nossas sociedades. Ele é a melhor *representação* de uma era de intervenções anarquicamente sobrepostas (não articuladas, mas apenas justapostas), não apenas na sua expressão anedótica e formal, mas também na sua própria infra-estrutura material.

*Circarama e aerossóis* A seguir aos ecrãs gigantes, à introdução da estereofonia e à experimentação com imagens tridimensionais, a última novidade foi trazida pelos Estados Unidos à Exposição de Bruxelas [de 1958]: através de um dispositivo designado por *Circarama*, como contou o *Le Monde* de 17 de Abril [do mesmo ano], ‘achamo-nos a nós próprios no centro do espectáculo, vivendo-o – somos integrados nele. Quando as vistas da Chinatown de San Francisco são captadas por uma câmara montada num carro, experimentamos reflexos e sensações como se fôssemos seus passageiros’. Mais: recentes aplicações de aerossóis permitiram experimentar um novo cinema aromático, não dando os seus efeitos realistas lugar a quaisquer objecções”.

Mas o *Circarama* e o cinema aromático contra os quais os situacionistas nos preveniam em 1958 estavam ainda longe dos *media* audiovisuais que Stanislaw Lem imaginou em *Return from the Stars*, de 1961 – sucedâneos de cinema a que chamou *real* e *visão*, e que expandem os dispositivos que encontrámos no *Blade Runner* de Scott. Eis um excerto da primeira conversa entre Bregg, o protagonista (que acaba de voltar de uma viagem espacial que para ele durou dez anos, mas que em tempo terrestre durou 127) e Nais, a rapariga que ele encontra acidentalmente, e que tenta explicar-lhe o que mudou na sociedade e nas formas de vida:

“– O que é um *real*?

– (...) Um real é... um real.. – repetiu ela com dificuldade – São... histórias. Para ver.

– Aquilo? – aponte para a parede de vidro.

– Oh, não, aquilo é *visão*...

- Então o que é? Filmes, teatro?
- Não. Teatro sei o que era, mas já não existe há muito tempo. Era feito com pessoas verdadeiras. Um real é artificial, mas não percebemos a diferença. A não ser, talvez, se entrarmos lá dentro.
- ...Se entrarmos lá dentro?”

## Centralidade do *pharmakón*

SIGNIFICATIVAMENTE, o género distópico ficcional consagrou por vezes o desejo sexual como o reduto do “ego” mais dificilmente condicionável pelos totalitarismos (Gottlieb, 2001). O protagonista da ficção distópica rebela-se, preservando as suas pulsões de vida mais imperativas, contra a ordem despótica que substituiu qualquer contrato social em nome de uma homeostase artificialmente garantida por um *pharmakón* mortífero. A lista de drogas inventadas pela ficção científica e pelas distopias é imensa (2), do *Soma* (um euforizante) do Huxley de *Brave New World* ao *Britt* (um inibidor sexual masculino) do Lem de *Return from the Stars* e da *Kallocain* (uma espécie de soro da verdade ou de detector de rebeldias individuais) de Karin Boye ao *Lethe* (um apagador ou condicionador de memória) de Robert Heinlein.

Muitos autores glosaram o tema da imposição, pelo Estado distópico, do consumo obrigatório de *pharmakóns* pelos cidadãos, para os fazer aceitar a realidade alienada como se esta fosse edénica, ou seja, para os fazer ignorar a passagem da utopia à distopia. A medicina e a farmacopeia ficcionais são um dos temas recorrentes destes géneros, metáforas da medicalização ou da psiquiatrização forçadas dos comportamentos desviantes. Também com muita frequência, existe nas distopias uma aliança estrutural entre a farmacopeia imposta e o aparelho repressor do Estado, evocando uma das ideias recorrentes do Maio de 68 – a de que “é curto o atalho entre o consultório psiquiátrico e a esquadra da polícia”.

*As drogas  
normalizadoras*

Se as distopias adquirem por vezes o perfil de um subgénero da ficção científica, é exactamente porque, nelas, uma droga (um *pharmakón*) ou um conjunto de procedimentos clínicos são muitas vezes usados pelo Estado como formas de condicionamento (voluntário ou imposto) das massas de cidadãos e de cada um dos indivíduos, como na sociedade de “betrizados” de *O regresso das estrelas* de Lem. A ficção científica propõe em geral universos cuja mutação dependeu sobretudo de saltos qualitativos operados

pela tecno-ciência ou pela tecno-indústria, o que significa que a sua matriz é, ainda, a benevolência face à ideia de progresso maioritariamente defendida na transição entre os séculos XIX e XX.

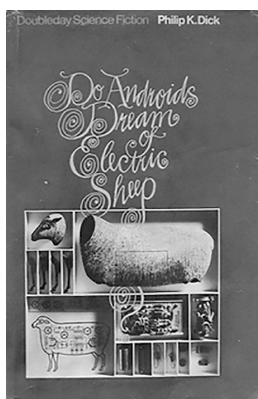
Num livro insuficientemente distribuído, *Hegel, Texas e outros Ensaios de Teoria Social* (Martins, 1996), o autor propõe a ideia de que vivemos hoje uma espécie de “gnosticismo tecnológico” generalizado, garante optimista de uma inelutável mutação da espécie humana resultante das novas “computopias”, aliadas aos progressos da inteligência artificial, das biotecnologias e das tecnologias da reprodução. Redesenhando as fronteiras da intervenção humana na natureza, este relançamento do optimismo científico gera um campo propício a uma nova perspectiva ontológica próxima das antigas utopias e das euforias que as acompanharam; a não-concretização dessas mutações acarretará decerto uma experiência deceptiva, ou disfórica, traduzida em distopias correspondentes.

Mas, por se ocuparem de perversões de utopias, as distopias propõem sobretudo, diferentemente das ficções técnico-científicas, universos cuja mutação dependeu de uma alteração *política* fundamental, mesmo se e quando essa alteração política está associada a um novo uso das tecnologias ou das ciências (aparelho clínico e/ou novas drogas como instrumentos de condicionamento). De novo, nesta matéria, são realidades sociais presentes ou presentidas que inspiram estas projecções ficcionais num futuro não muito longínquo: na realidade, a medicalização psiquiátrica e o internamento de dissidentes soviéticos como elementos anti-sociais e a abordagem das suas idiossincrasias como “casos clínicos” inspirou, por exemplo, parte das distopias da segunda metade do séc. XX; comportamentos individuais incivis ou violentos tornaram-se facilmente, nas ficções, alvo desse tipo de condicionamento clínico, como em *A Clockwork Orange* de Antony Burgess (1962).

## **Inventário fílmico**

NO CINEMA, as distopias começaram por se alimentar de adaptações de obras literárias previamente publicadas: Michael Anderson adaptou em 1956 o *best-seller* de Orwell; *Fahrenheit 451* foi adaptado em 1966 por François Truffaut; *A Clockwork Orange* foi adaptado por Stanley Kubrick em 1971; Tarkovski adaptou *Solaris*, de Stanislaw Lem, em 1972; Ridley Scott adaptou Philip Dick em 1982, transformando-o no *Blade Runner* (3).

Mas, entre adaptações e originais, a lista dos filmes distópicos é muito extensa: George Lucas fez *THX 1138* em 1971; Woody Allen, *Sleppper* em 1973; Richard Fleischer, *Soylent Green*, no mesmo ano; John Carpenter fez *Escape from New York* em 1981 e *Escape from LA* em 1996; Orwell foi refilmado por Michael Radford em 1984; Volker Schlöndorff filmou *The Handmaid's Tale* em 1990; Paul Verhoven, *Total Recall* no mesmo ano; David Cronenberg, *eXistenZ* em 1999; os irmãos Wachowski, *Matrix* entre 1999 e 2003; Spielberg, *A.I.* em 2001 e *Minority Report* em 2002; Michael Bay, *The Island* em 2005; Karyn Kusama, *Aeon Flux* no mesmo ano; Kurt Wimmer, *Ultraviolet* em 2006; Mathieu Kassovitz, *Babylon A.D.* em 2008; Fernando Meirelles, *Blindness* (adaptado do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago) no mesmo ano; Jonathan Mostow, *Surrogates* em 2009; Michael Sapochnik, *Repo Men* em 2010; Gary Ross, *Hunger Games* em 2012; Andrew Niccol, *Time Out* em 2011 e *The Host* em 2013, para citar apenas alguns dos filmes que, independentemente da sua qualidade, satisfazem inequivocamente o gênero. Na banda desenhada, dois autores, entre muitos outros, merecem referência especial: Chantal Montellier, com os seus álbuns *1996* (1978), *Shelter* (1980), *Wonder City* (1982) e *L'esclavage c'est la liberté* (1984); e Enki Bilal pela sua *Tétralogie du Monstre* (1998-2007). Desde há anos, jogos de computador de inspiração distópica têm-se igualmente multiplicado, relançando o gênero para públicos “interactivos” mais jovens.



Capas das primeiras edições dos livros de Burroughs e de Dick. Ridley Scott e Philip K. Dick.

Esta proliferação de distopias não significa, no caso do cinema, que a maioria dos filmes citados – muitos deles meras *action movies* – satisfaçam minimamente as características que parecem identificar o “filme que

filosofa”. Significa, sim, que a área temática das distopias propicia, em princípio, a geração de histórias que podem ser entendidas como metáforas ficcionais de questões de filosofia social, frequentemente de natureza ética, e que essas mesmas histórias podem incluir enunciados autorais explícitos ou entregues a personagens – declarações, teses ou “ideias” – a que atribuímos uma hecceidade proto-filosófica.

Quando, no final do *Blade Runner* de Ridley Scott, protagonista e antagonista discutem sobre a finitude programada da vida e o desejo de mais tempo, ou quando o primeiro decide entregar-se à sua relação com uma *replicant* que talvez em breve será “desactivada” ou “morrerá”, não estão eles a comentar a dimensão da relação humana com o finito e o infinito, com o tempo e a intemporalidade, com a experiência perecível e a ressurreição para a eternidade? Quando, no *Solaris* de Tarkovski, cientistas da estação astronáutica discutem os contornos da continuidade das experiências com o estranho oceano inteligente do planeta, não estão eles a confrontar pontos de vista argumentados sobre as limitações éticas subjacentes ao conhecimento e à investigação das tecno-ciências? Quando, em *As asas do desejo*, de Wenders – um filme que não pertence ao género distópico – um anjo tentado pela “queda” se confessa entediado com a sua magnífica eternidade e desejoso de a ela renunciar para experimentar a vida humana na sua apaixonada finitude, não está ele a glosar com base noutra experiência o mesmo tema do *Blade Runner*? Quando a tetralogia *Matrix* dos irmãos Wachowski põe em cena “uma saga de *kung-fu* na caverna de Platão”, não está ela a reeditar metaforicamente a discussão entre idealismo e realismo e a reconsiderar a velha fórmula de Calderón, *la vida es sueño*? Ou ainda quando, vencido no confronto com a inteligência artificial de um super-computador, o protagonista de *2001*, de Kubrick, aceita ser conduzido a um *locus* desconhecido onde poderá reencarnar e reviver, recebendo a oferta de uma *second chance* virtual, não está ele a interiorizar a única *consolatio* que nos espera, juntamente com a necessária transfiguração, ao fim da longa noite agostiniana-pascaliana?

Independentemente dos filmes-ensaio que atrás nos ocuparam, ou da herança de um “cinema de ideias” que abriu o território onde se afirmam, estes filmes não abdicam de partilhar a seu modo a reflexão sobre os sentidos da aventura humana do mundo e sobre a extrema inquietude e incompletude em que ela assenta. Nesse sentido são decerto “sujeitos videntes” como lhes chamou Vivian Sobchack e “filmes que filosofam”, para além do valor da filosofia ou dos filosofemas que, metafórica ou explicitamente, consigo transportam.

## Notas

1. Sobretudo textos como *Le miroir de la production* (1973), *L'échange symbolique et la mort* (1976), *À l'ombre des majorités silencieuses* (1978), *De la séduction* (1979), *Simulacres et simulation* (1981), *Les stratégies fatales* (1983), *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991), *L'illusion de la fin ou la grève des événements* (1992), *Le crime parfait* (1995), *Le paroxyste indifférent* (1997), *La grande mutation: enquête sur la fin d'un millénaire* (1998), *À l'ombre du millénaire ou le suspens de l'An 2000* (1998), *L'échange impossible* (1999), *Sur le destin* (1999), *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal* (2004).

2. Cf. o estudo de Robert Silverberg, *Drug Themes in Science Fiction*, Maine State Library, 1974, feito para o National Institute on Drug Abuse, Rockville, Maryland, disponível na url: <[http://www.erowid.org/library/library\\_bibliography1.pdf](http://www.erowid.org/library/library_bibliography1.pdf)>.

3. Escreveu Lisa Lowe (1996) sobre a Los Angeles distópica de *Blade Runner* (literalmente, *aquele que corre no fio da navalha, ou no gume da lâmina*):

“O filme retrata Los Angeles em 2019 arruinada e em decadência pós-industrial (...) cheia de lixo, *ghettos* étnicos e chuva radioactiva. Este cenário distópico representa a cidade como um *pastiche* do terceiro mundo e particularmente das metrópoles asiáticas: fachadas de lojas cheias de ideogramas em *néon*, ruas cheias de chineses, latinos, egípcios, cambodjanos. Toda a gente fala *city-speak*, que a *voice-over* de Deckard diz ser uma mistura de japonês, espanhol, alemão, francês (...), *the lingo*. Um simulacro japonês – enorme imagem de uma sedutora nipónica que alterna com publicidade à coca-cola – domina a cidade, antecipando o poderio económico do Japão sobre Los Angeles...”

A Los Angeles do filme e a sua estranha multidão, feita de “200 *punks*, 100 chineses e 100 mexicanos” (os 400 figurantes contratados), mais a Hennis House de Frank Loyd Wright como residência de Deckard e o interior do Bradbury Building, de 1893, inspirava-se, segundo Scott, no universo de Möbius, autor de banda desenhada. Mas, trabalhada por Syd Mead a definição gráfica dos cenários urbanos, a influência neles dominante acabou por ser a dos autores publicados na revista francesa *Métal Hurlant* (versão americana: *Heavy Metal*), o que deu ao filme o seu *mood* de *film noir* reciclado.

O filme, de 1982, esteve para ser a adaptação ao cinema, escrita por William S. Burroughs, da novela de ficção científica *The Bladerunner*, de Alan E. Nourse (1974), sobre vírus mutantes e um apocalipse clínico; mas o projecto não avançou e o seu título acabou por ser adquirido para o de Ridley Scott, livremente adaptado por Hampton Fancher (que sugeriu a compra) de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968). O projecto tivera até então o título *Dangerous Days*. David Peoples foi contratado para refazer a versão final do *script* e foi a sua filha, então estudante de biologia, quem sugeriu que se chamasse *replicants* aos andróides *Nexus 6* fabricados pela Tyrell Corporation.

O *Blade Runner* de Scott afastou-se muito da novela de Dick: apagou o “mercerismo” (a nova religião dominante cujo messias era afinal um velho actor secundário e alcoólico de Hollywood); desfez-se da falsa central da polícia dominada pelos

*replicants* e da obsessão de Deckard – comprar um animal verdadeiro, derradeiro símbolo de *status* social para quem não emigrou da Terra para Marte ou outras colônias depois da devastadora “guerra de 1992”; dissimulou a segregação dos “especiais”, condenados a não emigrar devido a todo o tipo de alterações genéticas causadas pelos efeitos da guerra. E o perfil do protagonista e dos antagonistas também foi profundamente revisto: na novela, os *replicants* não eram particularmente perigosos (antes agiam defensivamente) e Deckard era um caçador de prêmios casado e com aspirações limitadas e alienadas. No fim da novela, Deckard voltava para a esposa e para casa para dormir 24 horas num sono programado para ser reparador; no fim do filme, Deckard (Harrison Ford) fogia com Rachel, a *replicant* por quem se apaixonara. Scott e Peoples moldaram o seu Deckard a partir do Hans Solo de *Star Wars*, que entretanto se tornara Indiana Jones em *Raiders of the Lost Ark*; e acrescentaram-lhe um traço introspectivo que o aproximou do Philip Marlowe de Chandler.

A tardia sequência de 2017, *Blade Runner 2049*, produzida por Ridley Scott mas realizada por Denis Villeneuve e escrita, ainda, por Hampton Fancher (e Michael Green), lança a questão da reprodução dos *replicants* (Rachel, uma *Nexus 6*, engravidou de Deckard mas morreu no parto). Um novo caçador de prêmios, K., ele próprio um *bioengineered human* que age a soldo da polícia, julga descobrir ser o filho do casal misto. Agora, a velha Tyrell foi comprada pela Wallace Corporation, que quer a todo o custo descobrir o segredo da fertilidade e da reprodução dos *replicants* para expandir a colonização espacial – por isso se interessa tanto por K. como a polícia para quem este trabalha. Mas K. acabará por perceber que se enganou sobre a sua identidade, porque Deckard e Rachel tiveram, afinal, uma filha – que se tornou *designer* de memórias para *replicants*. Com 2h30m, a sequência, onde Harrison Ford é um Deckard envelhecido e que se esconde, está repleta de citações de *action movies cyberpunk* e *neo-noir*, mas também de banais criações com mortíferos combates em antigas periferias urbanas abandonadas e tornadas lixeiras, bem como de referências aos mais recentes James Bond, recorrendo a todo o circo de efeitos especiais. Não atingiu a projecção do filme de 1982 nem foi o êxito de bilheteira esperado, mas estreou em versões 2D, 3D e IMAX e foi premiada pelas Academias estadunidense e britânica.



