

Sentidos figurados

João Maria Mendes

Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

VOLUME 1

DA MAGIA DE LASCAUX AO ANIMISMO
CINEMATOGRAFICO E À SOCIEDADE
DO ESPECTÁCULO.

TÍTULO

Sentidos figurados – Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

VOLUME I

Da magia de Lascaux ao animismo cinematográfico e à sociedade do espectáculo.

AUTOR

João Maria Mendes

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2018



**POLITÉCNICO
DE LISBOA**

Todos os direitos reservados

Julho de 2019

ISBN

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

VOLUME I: 978-989-98774-8-1

DEP. LEGAL N.º 457811/19

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 1

*Da magia de Lascaux ao animismo cinematográfico
e à sociedade do espetáculo.*

| | |
|---|------------|
| Enquadramento | 21 |
| Epígrafes | 44 |
| 1. Quatro preâmbulos sobre • arte • infância • imagem • animismo | 22 |
| Preâmbulo 1. Rilke, Freud, Didi-Huberman | 47 |
| O teatro dos brinquedos | 51 |
| A <i>Nachleben</i> de Aby Warburg | 58 |
| Preâmbulo 2. Lascaux e a Grécia | 63 |
| Polissemia da palavra <i>imagem</i> | 70 |
| Os <i>meios</i> de Hans Belting | 80 |
| Preâmbulo 3. Quartos, templos e museus | 83 |
| Definições conservadoras | 89 |
| Preâmbulo 4. O cinema é animista | 91 |
| Notas | 105 |
| 2. Bricolage • collage • instituição | 111 |
| A digitalização contemporânea | 116 |
| Uma transição suave | 122 |
| Um novo tempo “pós-cinemático” | 126 |
| Um <i>apparatus</i> visto em paralaxe | 129 |

| | |
|--|------------|
| 3. Que coisa é o filme | 137 |
| A imagem: ícone • índice • símbolo | 140 |
| Manovitch e o cinema digital | 144 |
| Indexicalidade directa, indicialidade | 147 |
| Da múmia à relíquia e ao “transfert de realidade” | 150 |
| Lanzmann <i>versus</i> Didi-Huberman | 153 |
| Filme, aula do ver | 156 |
| Münsterberg e o cinema como “espelho da mente” | 157 |
| A marcação peirceana | 159 |
| O corpo do filme | 161 |
| Sujeito e/ou objecto | 164 |
| A subversão de Vivian Sobchack | 166 |
| Ver e imaginar | 171 |
| Holismo, visível e invisível | 174 |
| Figura e fundo | 175 |
| Ainda o “quiasma” de Merleau-Ponty | 179 |
| Projecções, identificações | 181 |
| Duplos e estranhamentos: a <i>Unheimliche</i> de Freud e a <i>Ostranenie</i> de Chklovski | 183 |
| Deleuze e Mendeleev | 187 |
| Imagem fixa, imagem em movimento: uma “ontologia”, duas recepções | 191 |
| De novo Bazin e os realismos | 194 |
| A década do “perfeito equilíbrio” | 197 |
| Centralidade de Orson Welles | 199 |
| De volta ao povo dos espelhos | 202 |
| Anexo 1: O cinema experimental | 206 |
| Anexo 2: O cinema do fluxo | 211 |
| Anexo 3: Cinema e televisão | 219 |
| Anexo 4: Cinema de Poesia • Cinema de Prosa | 225 |
| Notas | 228 |
| | |
| 4. A vitória do “simulacro” e do “maravilhoso verdadeiro” | 235 |
| A guerra das imagens | 238 |
| O medo das falsas imagens | 242 |
| O filme e os cegos do ser | 244 |
| “O cinema é católico”. Catolicidade do cinema | 246 |

| | |
|---|-----|
| O efeito Pigmalião | 251 |
| Objecto- <i>totem</i> e objecto- <i>fétiche</i> | 254 |
| Os simulacros de Baudrillard | 256 |
| As imagens, novas almas dos corpos biotécnicos? | 262 |
| O “maravilhoso verdadeiro” | 264 |
| Notas | 269 |

VOLUME 2

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

5. Narratividades do cinema e suas cercanias

| |
|--|
| Canudo e as sete artes |
| Walter Benjamin, cinema e narrativas |
| Arnold Hauser e Guido Aristarco |
| Ficções verdadeiras, ficções falsas: o futuro do Céu, Inferno e Purgatório |
| Desvio pelas “espécies de ficções” de Marc Augé |
| O mundo posto no que a narrativa conta |
| Quando queremos crer: as narrativas dos outros e as nossas |
| <i>History, stories</i> : as memórias de Lise London |
| Ética e estética • singular e universal • relativo e absoluto |
| A ideia de transferência |
| Que “espécies de ficções” queremos contar? |
| Êxitos e inêxitos narrativos: Franz Kafka |
| Somerset Maugham e as duas doutrinas da novela |
| Factos, ficção e ideologia em <i>Guerra e Paz</i> de Tolstoi |
| Viagens, desvios, estadias em margens e em “mundos especiais” |
| A facialização dos lugares ficcionais |
| Livros sócias e diegese no <i>Quarteto</i> de Durrell |
| A escrita dos filmes |
| Dois andaimes pedagógicos |
| Império & empório dos três actos |
| Contra os três actos: a diversidade das estruturas |
| A estrutura episódica de <i>Saraband</i> |
| Remapeamentos narrativos |
| Possível • impossível • compossível • incompossível |
| O regaço e a voz de Dafne |

A obra e o seu “precursor sombrio”
 Métricas, maneirismos e amaneirados
 Stanley Kubrick, compulsivo adaptador
Eyes Wide Shut: much ado about nothing?
Apocalypse Now: a epopeia onde a estrada é o rio
 Os três (ou quatro) actos de *Na Via Láctea*
 Elogio dos mestres de sete ofícios
 O desenvolvimento de projectos
 Sinopse, caracterização de personagens, nota de intenções
 A nota de intenções de *Chronique d’un Été*
 Boccaccio: Nastagio e a Traversari
 Constelação proppiana e resiliência dos géneros
 Heróis, heróis relutantes e anti-heróis
 Personagens e “seus” enredos
 Histórias mães de histórias
 Os regressos do mesmo
 Os gregos e a repetição trágica
 — O novo herói trágico
 — O trágico: sentimento e género
 — Atenas na sua idade de ouro
 — Deuses e homens: a dupla causalidade
 — Dioniso e os alvores do género
 — Outra vez as personagens e “seus” enredos
 — Patético, tragédia, melodrama
 — A repetição trágica no cinema
 — O trágico nos *media* informativos
 — A tragédia “morreu”?
 Muitas histórias vão voltar
 O método Calvino: *Se una notte...*
 Adaptações, *remakes* e sequelas
 Rohmer, da escrita aos filmes
No Home Movie: dos brutos ao filme
 Relações com o *script*
 A relação com o tempo: *Inland Empire*
If I Forget Thee, Jerusalem (The Wild Palms)
 J. L. Borges, sua mãe e o Faulkner censurado
 Outro desvio: a Lucrécia de Klossowski
 Resíduos narrativos em Julião Sarmiento

- Outras repetições canónicas
O espectáculo do dispositivo nos *blockbusters* pós-clássicos
Foreshadowing, Plant & Payoff, MacGuffin
O “programa” clássico...
... e o moderno
Importância de *L'Année dernière à Marienbad*
Traços da herança moderna
Palco e filme: a metamorfose dos objectos
A falsa dicotomia documentário-ficção
Cinéma-vérité e *Direct Cinema*
Etnoficções e docuficções
Morin e o documentário “romanesco”
Os semi-híbridos poéticos de José Luis Guerín
Poetas e cineastas
Deleuze e as “duas eras” do cinema
Autor e narrador
O *unreliable narrator* e o *Mateus* de Pasolini
Estado do mundo e conteúdos narrativos
Multiculturalidade, nomadismo, exílio
Simplificação do *plot*, redução ao banal
Novas virtudes da lentidão
- Anexo 1:** Metacinema, metafilmes, metaficções
- Anexo 2:** Figuração e narrativa na *Traumdeutung* de Freud
“O poeta faz como a criança”
O que e como fazem eles
O trabalho do sonho
Condensação e “pessoas colectivas”
Deslocação e fuga à censura
Procedimentos da figuração
O jardim e/ou o quarto
Reversões figurativas e temporais
Interrupção e *mise en abîme*
Elaboração secundária
Desconstruções/reconstruções narrativas
- Anexo 3:** Italo Calvino e o que vale a pena ver
Leveza e rapidez
O anel escondido na morta

Exactidão e multiplicidade
Começar e acabar
Last, not least: visibilidade
Como salvar a imaginação icástica
Le chef-d'œuvre inconnu

Anexo 4: O *Fail better* e o cinema: pequeno *requiem* por Beckett

Uma drástica redução de meios
De onde escreve ele?
Tresleituras fortes
Metáfora do trabalho criativo

Anexo 5: O motor dos *Scandi Noirs* aberto na oficina

Novos *Laokoons*
O “efeito *Millenium*”
Moldes e decalques de estruturas narrativas
Mal-estar e sintomas de mudança

Notas

VOLUME 3

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

6. Tarkovski: a Grande Mãe Rússia na European Art House

Quatro livros de referência
O reconhecimento de Bergman
Obsessões e figuras
Continuum de registos
Imagens *versus* símbolos
Contra Eisenstein e a montagem
Da narrativa fragmentada ao plot minimalista
Histórias de financiamento e de censura
Solaris: as pressões de Lem e do Goskino
O *espelho*
Stalker e *Nostalghia*
O *Sacrifício*
Segunda consagração

Notas

7. Filmes que filosofam

Quatro desafios de Lyotard
A paisagem da reflexão
Antigo e novo estado da arte
“Em que se tornam as coisas nos filmes”
Greenaway e a “tirania do texto”
Rancière e as imagens pensantes
Didi-Huberman, imagens e tempo
O *Jaime* de António Reis e Margarida Cordeiro
Do Mediterrâneo ao Danúbio
Espelhamentos e adaptações
Argumentários e seus *explananda*
Perceptos, conceitos, funções
A leitura de José Gil e de Raymond Bellour
Cavell e a filosofia no quotidiano
Elsaesser e o melodrama
Um intenso desejo minoritário

Anexo 1: Da figuração abstracta

Naturalismo abstracto
Exercícios de despaisamento
Margens e centro em Noronha da Costa
Dar figura ao que o olho não vê
Entre Kandinsky e Malevich

Anexo 2: Um cinema de ideias

El Tercer Cine
A fogueira do *western*

Notas

8. As intermedialidades e o cinema

Campos de aplicação
Uma comunidade de conceitos
Intermedial, intermediático
Um texto de Gaudreault e Marion
Objectos multi-suportes
Remediação e seu universo
O estado da arte
As novas *Gesamtkunstwerken*

As *Transmediagesamstkunstwerken*
A herança de Tolkien e de Frank Baum

Notas

9. O teatro intermedial

Arquitectura e espaços cénicos
A nova ludicidade tecnológica
Ambivalências e hesitações
A diversidade das presenças
O “teatro cinematográfico”
O fascínio das tecno-ciências
O dedo real na ferida virtual
Imersos na transição ansiosa

Anexo 1: *Excursus* em tempestade

Notas

10. Cinema e estudos interartes

Os primitivos
«*Un média naît toujours deux fois*»
Pintura e cinema em Bazin
Centralidade de J.-L. Godard
Pierrot le fou: desvio pelo planalto interartes
O picturalismo de Antonioni
A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano
Uma América pós-*film noir*
O pintor e o seu modelo: *La belle noiseuse*
Imagens mentais e espelhos de Borges
O *Aleph* e o espelho de Merlin
Migração, aculturação
Os *home theaters*
Um diferendo sobre a teoria
Um mal-estar institucional
Almodóvar e a Internet

Notas

11. Fim dos fins e fechamento da obra

Exclusão de partes
Uma questão de “prática”
Corporações e academias
Uma certa ideia de acabamento
O peso dos cânones
Um clássico moderno: Eco e a obra aberta
A tradição do inacabamento
Papel dos modernismos
Um traço da modernidade

Notas

12. Utopia • eucronia • distopia

Utopia/euforia e distopia/disforia
A eucronia de Mercier
A perversão dos benfeitores
A felicidade imposta
Situacionistas e cinema aromático
Centralidade do *pharmakón*
Inventário fílmico

Notas

VOLUME 4

*Facializações cinematográficas. Especificidades portuguesas
e estudos de casos.*

13. O cyborg em seu ecossistema

O novo *sensorium* tecno-científico e as suas imagens
A interação homem-máquina em Schuhl e Moscovici
Fantasmas de auto-destruição
Corpos extremos
Casamentos para a vida
Virtualização da experiência
Dádivas perturbadoras
Micro-adenda sobre o humanismo

14. Facialidades e *acheiropoietos*

A obsessão de figurar o infigurável
 A doutrina de Niceia II
 Jesus: invenção do protótipo icónico
 Frontalidade
 Estádio do espelho, *Gaze*
 Temas e personagens
 Papel dos *acheiropoietos*
Non si vede affato niente
 Agrafagem aos nomes
 Aura, técnica, estética
Præfigurare, defigurare
 Relações com a *mimesis*
As real presences
Parousia: passados e futuros presentes

15. Facialidades, fotografia, cinema

Uma aventura em Arles
 A frontalidade chega ao cinema
 Máquinas de quatro olhos
 Fundos e paisagens
 Passagem por Lévinas
 Agamben e as singularidades quaisquer
 Câmara clara e seus objectos
 Vertigem do movimento
 Passado, morte, ressurreição
 Novos trabalhos da figuração

16. A “escola portuguesa” de cinema

O “novo cinema” e os anos Gulbenkian
 Os filmes do PREC
 O papel de Fernando Lopes e de A. - P. Vasconcelos
 Um novo estado da arte
 Escola Portuguesa: génese do conceito
Trás-os-Montes e Amor de Perdição
 Estreias e recepção de *Trás-os-Montes*
 A “geração de 80”
 A “geração de 90” e os “novíssimos”

Revisão e reescrita: a “*School of Reis*”
“Escola portuguesa” e Escola de Cinema
Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis
Identificação de uma fileira
O presente e o futuro

Notas

Anexo 1: António Reis e Margarida Cordeiro • uma entrevista de Maio de 1985

O esplendor da obra
Compulsão
Intimismo

Notas

Anexo 2: Quatro filmes portugueses

A vida invisível, Vítor Gonçalves (2013): anos que passam como horas
E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto (2013): O que faço eu aqui
Tabu (2012): viagem de Miguel Gomes a um paraíso perdido
Deste lado da ressurreição (2011): viagem de Joaquim Sapinho ao pietismo flagelante

Bibliografia: autores e textos citados

Obras publicadas de João Maria Mendes



Conjunto e pormenor de *A queda de Ícaro* (*De val van Icarus*), de Pieter Bruegel o Velho, c. 1558. Óleo sobre tela, 112 x 73,5 cm. No quadro, ninguém — nem o lavrador, nem o pastor, nem o pescador, nem o gageiro que sobe à gávea ou dela desce — se apercebe do desastre mortal do jovem voador.

Enquadramento

SENTIDOS FIGURADOS: fecho estes escritos e, no meu sonho acordado, um *sirocco* levantador põe no ar a poeira da velha praça e com ela faz voar toda esta papelada, fá-la pairar, lá alto, sobre as nossas cabeças. Até pesados toldos de esplanadas querem subir aos céus e empregados de mesa seguram-nos aflitos. Os meus mil papéis dispersos sobem como Ícaro — ninguém vê o seu voo nem reparará na sua queda, como *in illo tempore* Bruegel bem pintou: *Gone with the Wind*. Nesta *rêverie* não me agasto com o vento; aturdido, antes admiro a sua encenação. Quando ele amainar hei-de recuperar os salvados. Mas eis que de súbito alguém me chama e volto a mim. Fim de sonho. Afinal os papéis ainda cá estão.

QUE DEVE ESPERAR o professor sénior que, ao sair de cena, arrisca deixar escritas meditações como as que seguem? Talvez elas ajudem um seu jovem leitor ou leitora a entender melhor que lugar ocupa neste mundo de visões miraculadas — o mundo vacilante do cinema e das imagens, dos simulacros e das suas narrativas. Se estes escritos despoletarem nesse leitor ou leitora uma pessoalíssima maiêutica, terão atingido o seu objectivo. Com sorte, o seu escrevente poderá então esperar, como Sophia esperou, que outros amarão as coisas que ele amou. Seja este — oxalá — um livro de memórias cúmplices. Memórias cúmplices: peças de um *puzzle* que sugerem o elogio da vida e resistem contra o deserto de desmemória que ela também é. Procuram o *fasto* contra o *nefasto* apoiadas em deuses lares, duendes menores que fabricamos, animamos e fazemos trabalhar a favor das antigas *conso-latio* e *reconciliatio*.

O que é ler? Ler, escreveu Italo Calvino em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, é ir ao encontro de algo que está para ser (*Leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere*). E em *L'écriture de soi*, Michel Foucault evocou o antigo hábito dos *hupomnêmata*, livrinhos de notas onde se registavam leituras para nelas meditar. Tratava-se de “reunir o que se ouviu ou leu para nada menos do que constituir-se a si mesmo”: uma subjectivação de fragmentos heterogêneos operava-se nessa escrita pessoal, visando a constituição de um corpo, não de doutrina, mas do próprio leitor que, transcrevendo as suas leituras, se apropriava delas e fazia sua a sagesa nelas achada, inscrevendo-a e incorporando-a em si. Ora, os escritos aqui confederados nasceram de notas como essas e preparavam acontecimentos a que chamamos aulas. São, a seu modo, o romance-ensaio dessas aulas: espero que o ensaio — que são — se leia como um romance, sem prejuízo do rigor exigido às suas formulações: para o leitor exigente, como para o arguente que lia em *disputatio*, cada palavra, cada formulação, conta. É também, aqui, esse o desafio.

Esta confederação de escritos resulta de trabalho pedagógico e de investigação desenvolvido entre 2010 e o início de 2018 na Escola Superior de Teatro e Cinema. Parte deles conheceu, em primeiras versões, edição doméstica pela Biblioteca local, como textos de apoio a vários ensinios. Foram depois revistos para o seminário *Tópicos em Estudos Fílmicos* do curso de Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, onde a Universidade de Lisboa se associou ao Instituto Politécnico da mesma cidade. Algumas dessas primeiras versões também foram editadas no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal e/ou no *site* do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. «As intermedialidades e o cinema» e «Cinema e estudos interartes» foram primeiro escritos para um mestrado em Estudos Interartes e Práticas Intermediais. Todos estes textos prolongam a reflexão sobre o cinema que propus em *Por quê tantas histórias – o lugar do ficcional na aventura humana* (MinervaCoimbra, 2001) e em *Culturas narrativas dominantes – o caso do cinema* (EDIUAL, 2009). E acompanham a investigação aplicada de *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo* (Gradiva, 2013), resultante de um projecto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que coordenei e que foi publicado em forma de obra colectiva. Por serem textos de apoio a ensinios, mantêm com a bibliografia que referem uma relação clássica, abrindo-se a territórios mais vastos e convidando, sempre, à sua exploração.

Estes escritos não satisfazem, porém, a moda académica que pede uma relação preferencial com bibliografias (ou filmografias) sobretudo recentes.

Muita da reflexão e das obras neles referidas datam das décadas entre-duas-guerras do séc. XX ou das três posteriores à segunda guerra mundial, porque esses foram tempos seminais na geração de *ekphrasis* e contaminações entre artes, literaturas e cinema. A sua dependência de estados da arte apenas emergentes no séc. XXI, por exemplo, apagaria a vasta e compósita paisagem a que se referem e inviabilizaria a percepção de que os fenómenos neles observados medraram em bem mais longas durações.

Algumas ideias simples animam as reflexões aqui contidas. Em primeiro lugar, a de *repetição*: repetição de temas e assuntos, personagens e enredos, géneros, estilos, modos de figurar. Os núcleos temáticos e os fantasmas que povoaram a tragédia do séc. V a. C. ainda assombram o nosso imaginário; Propp mostrou como os contos maravilhosos repetiram impareavelmente actantes e funções; a pintura repetiu e reiterou longamente temas e episódios bíblicos, depois os seus equivalentes gregos e romanos, e ainda procede recorrentemente por reciclagem de *motivos*; géneros literários e artes do espectáculo sedimentaram olhares e modos de narrar que leitores e espectadores re-conheciam. As glosas, adaptações, remediatizações e *remakes* acentuaram o fenómeno. Mas com esta repetição rivaliza a *novidade* constitutiva do mundo, vivida por cada geração e por cada indivíduo, de tal modo que “velho” e “novo” constantemente se comparam, se cruzam e desencontram em desvios e derivas que propõem uma renovada rede de refigurações e de reescritas.

*Ideias
inspiradoras*

Em segundo lugar, a ideia de que cinema e fotografia geram, com as suas imagens, uma *segunda natureza* das coisas que filmam e fotografam. Já a pintura o fazia, dir-me-ão. Sim, fazia-o; mas a indexicalidade das imagens foto-cinematográficas alterou irreversivelmente a ontologia dessas imagens. Significa isto, também, que essa segunda natureza é *animista*; cinema e fotografia animam literalmente o que filmam e fotografam, oferecendo-lhe uma nova “alma” que só um e outra conseguem desvelar: mimam, deformam, refiguram, transfiguram.

Em terceiro lugar, a ideia de que as imagens e sons do cinema, tornando-se *simulacros* operativos de coisas reais, as *substituem*, instalando o novo *sensorium* hiper-real em cujo aquário passámos a viver, imersos na interacção com artefactos virtuais que ocupam o lugar de antigos interlocutores naturais e humanos.

Em quarto lugar, a ideia de que o cinema resulta da operação de um dispositivo de captura de imagens e sons — artefacto vidente gerado por tecnologias perceptivas — mas que é igualmente discursivo (permite

construir um discurso de autor) e põe em causa a dicotomia *sujeito-objecto* herdada da filosofia cartesiana, confundindo um e outro numa experiência de *quiasma*, para usar um termo de Merleau-Ponty.

Outro tema presente nestas páginas é o da rivalidade, particularmente notória no cinema, entre narrativa e figuração. A tendência, que no cinema se tornou hegemónica, para o tornar num *medium* contador de histórias, e que nele tanto injectou para-gramáticas e normatividades narrativas, coexiste com a tendência para investir sobretudo na figuração, aproximando-o do núcleo de experiência das artes plásticas e visuais, afastando-o da literatura e do drama e rejeitando a sujeição às histórias. A criação de um mundo de imagens e de histórias coincidiu, historicamente, no cinema, por exigência do *habitus* narrativo-mimético-industrial que se instalou no *main stream*; mas essa pressão foi combatida desde as hoje remotas discussões dos anos 20 do século passado em torno de um *cinema puro* e emancipado das histórias, em grande parte das sucessivas épocas do cinema experimental (com destaque para o *underground* dos anos 60 e a *video art* da década seguinte) e depois pelas instalações cinemáticas e seus sucedâneos, hoje destinadas a galerias de arte e a museus e já não às obscurecidas salas comerciais. Lyotard (1972) foi porventura dos primeiros a abordar a conflitualidade entre narrativo e figural; mas essa abordagem foi perpicazmente retomada por Jacques Aumont em *Que reste-t-il du cinéma?* (2012) e mais recentemente em «Feintise, fiction, figure: l'opération figurative au cinéma» (2016).

As reflexões que aqui dou a ler têm também em conta outras tão inspiradoras como as de Luc Ferry em *Homo Æstheticus* (1990, tr. port. 2003: 286), que, sublinhando a emergência do individualismo do sujeito-autor nas artes da idade moderna e contemporânea, e a da concomitante *autenticidade*, que se instalou no terreno crítico como valor substitutivo dos anteriores valores de *excelência* e *mérito*, anota:

“(...) Nos anos 60 [do século XX], ideologias hedonistas e narcísicas ocuparam o espaço das questões morais tradicionais. Se quiséssemos elaborar uma ficha sinalética do fenómeno, a palavra-chave já não seria a *excelência*, menos ainda o *mérito*, mas, sem margens para dúvida, a *autenticidade* (...). O essencial (...) já não é o confronto com normas exteriores impositivas, mas sim conseguir exprimir a personalidade, a plena afirmação de si próprio. Recordemos a formulação de [Daniel] Bell [in *The Coming of Post-industrial society*, 1973], cujas concisão e justeza forçam a nossa admiração: ‘Hoje a psicologia substituiu a moral e a ansiedade tomou o lugar da culpa’. Quando a ideia de transcendência

se desvanece e, em consequência disso, cada um pretende permanecer só perante si mesmo, a dilaceração e o mal-estar existenciais já não podem interpretar-se (...) senão como ‘conflitos psíquicos’: a vitória do terapêutico sobre o religioso está enfim garantida” (tr. J. M. M.).

Esta “nova” *autenticidade*, hipostasiada em valor supremo na avaliação ética e estética do trabalho dos sujeitos-autores modernos e contemporâneos, nasceu no protectorado do relativismo e do *direito à diferença*, e da norma, herdada do Maio de 68 francês, segundo a qual “é proibido proibir”. Mas tais normas só deveriam instalar-se quando a afirmação da singularidade radical estabelece uma ponte com a potencial universalidade. E exprimem a ruptura com os códigos que antes configuravam a *excelência* e o *mérito* dos artefactos artísticos, como da literatura e das artes cénicas.

Do mesmo modo que, para Jean Paulhan (póstumo, 1990: 83-84), as vanguardas da pintura do início do séc. XX foram sobretudo “um vasto empreendimento de demolição que começou por se desembaraçar dos cardeais, dos nenúfares e das senhoras nuas da pintura académica”, ignorando ao mesmo tempo as regras da perspectiva estabelecidas no *Quattrocento*, também o cinema moderno demoliu a escolástica do *studio system* e as suas *découpages* convencionais, para se libertar dos espartilhos até então legitimados como “boas práticas” e, rejeitando-os, criar aquilo que viríamos a designar por “tradição do novo”. Mas também aqui, como de resto aconteceu com a música serial e dodecafónica, os limites da experiência são definidos pela exigência de que a expressão individual e autónoma do sujeito-autor seja partilhável e generalizável: tem de instalar um gosto e de gerar um público — e por vezes consegue-o, outras não.

*Tradições,
demolições*

Estas e outras ideias inspiradoras não são, sublinho-o, meras petições de princípio: resultam da experiência vivida e reflectida que a fenomenologia existencial conseguiu, em seu tempo e no seu vocabulário, tematizar. E não são “óbvias”: o caminho que as transforma de hipóteses em verificações é feito de argumentários que se movem em *disputatio*.

Devo esclarecer que, na discussão destas matérias, o meu *etos* herda ainda o da antropologia filosófica (não a “consciencialista” e dependente do *cogito* cartesiano, como foi ainda a de Sartre, mas a que mais tarde aceitou repensar o compósito sujeito humano, centro da reflexão filosófica, em função do *inconsciente* freudiano e da *mente* das neuro-ciências) — o que talvez desagrade a gregos e troianos: filósofos-cinéfilos acharão porventura que estes escritos são insuficientemente filosóficos; cinéfilos não-filósofos acharão que

o são de mais. Mas minha experiência é esta: a de que só apoiados nestes ramos do pensar entendemos o que os artistas, e os cineastas entre eles, fizeram, fazem e farão. E o método que alimenta esta reflexão é, sem surpresa, o do *comentário*: ela enreda-se na leitura de autores, no visionamento de filmes, na observação do transmigrar interartes de substâncias e formas (observação ora diacrónica, ora sincrónica), por vezes na avaliação de doutrinas e na sua discussão, para construir um *corpus* que esclareça a posição do cinema e dos seus filmes entre as artes de que são íntimos e cúmplices.

Apesar da referência a essa antropologia pedir uma abordagem mais vasta e compreensiva, limito-a, aqui, a um par de traços modernos que ela ganhou em *The Human Condition* de Hanna Arendt (1958) e no prefácio que Paul Ricœur escreveu para a sua tradução francesa (1961): uma coisa é *trabalhar* toda a vida como mero *animal laborans*, sem deixar traço ou rasto atrás de si, reduzindo-nos a uma existência que se esgota no efémero e perecível dia-a-dia — como acontece à imensa maioria dos humanos: a isso chamou Barthes (1975: 14-15) “não sustentar nenhum discurso”. Outra coisa é viver para gerar e deixar *obra*, isto é, “artifícios” que visam durar, instalar-se e permanecer num tempo mais longo do que a vida, “oferecendo aos mortais uma estadia num mundo mais durável do que eles próprios” (tr. fr., ed. 2001: 171). Nos termos de Arendt, à diferença entre *trabalho* [*labour*] e *obra* [*work*] corresponde a diferença da percepção do *tempo* como *passagem* ou como *duração* (para Boécio, como *fluens* ou *stans*). Também para Foucault, desde a idade clássica a ausência de obra foi sinónimo de loucura e de desrealização da aventura humana: os passageiros da *stultifera navis* (a *nave dos loucos*) não faziam obra, antes suscitavam a narrativa, feita por outros, da sua errática viagem (que Sebastian Brant immortalizou no *Das Narrenschiff* de 1494). Infelizmente, repete Arendt no seu livro, na modernidade “tornámos a obra em trabalho” e tendemos a valorá-la pelo seu uso ou utilidade, reduzindo-a a um seu pobre *ersatz*. Mas tal não ocorre com o artefacto artístico, que *em princípio* não nutre comércio com o valor de uso: ele é feito para apenas *estar ali*, sobrevivendo a gerações sem explicar “para que serve” e virando costas a qualquer funcionalismo utilitarista:

“Tudo se passa como se a estabilidade do mundo se tornasse transparente na permanência da arte, de tal modo que um pressentimento de imortalidade, *não da alma ou da vida, mas da coisa imortal feita por mãos mortais*, se torna tangível e presente para resplandecer e para que a vejamos, para cantar e para que a ouça-

mos, para falar a quem a queira ler” (Arendt, tr. fr., 2001: 223, itálicos J.M.M.). Não foi, porém, Arendt quem inventou o distanciamento entre *arte* e *função*: sobre ela escrevera já, p. ex., Maurice Blondel para o Lalande (16^a ed., 1988: I, 80):

“A palavra [arte] tem dois sentidos simetricamente inversos a partir da mesma raiz. *Artifex* é aquele que encarna uma ideia e fabrica um ente que a natureza não fornece, um *artificiatum* como diziam os escolásticos. (...) Mas tal criação, ou se subordina a fins práticos (...), ou a fins ideais, satisfazendo, neste caso, necessidades não-utilitárias. Daí, por hibridação destes caracteres primitivos da arte, o aspecto mágico, supersticioso, idólatra que ela ganhou nos alvares da humanidade; daí, também, a entrega e a devoção do artista à sua obra, o culto da arte pelos mais civilizados”.

Nesta definição de Blondel, tudo parece depender do que se entenda por “necessidades não-utilitárias” visadas e eventualmente satisfeitas pelo artefacto artístico. E o próprio André Lalande acrescentava (*id. ibid.*):

“Talvez não haja razão para indagarmos como ganhou a arte o seu aspecto mágico e pseudo-religioso, se pensarmos que a religião, sob todas as suas formas, é uma das fontes, talvez a fonte principal, da obra estética. ‘Todas as artes’, dizia Lamennais, ‘nasceram no templo’. A história da arte grega, da arte cristã, e estudos contemporâneos de sociologia, documentam-no com exemplos multitudinários”.

O enfoque de Arendt, como o de Blondel e Lalande, não esvaziam, porém, a tese funcionalista: se “as artes nasceram no templo”, o facto deve-se à sua originária função cultural. Ou mágica e pré-religiosa, como em Lascaux e Altamira. Por outro lado, a definição da arte como fabricação de artefactos não-utilitários ignora os utensílios artisticamente trabalhados do neolítico, os dos povos nómadas (pense-se nos antigos serviços de chá das caravanas tuaregues) e os desenhados pela Bauhaus. A ideia de *função* é mais vasta e mais abrangente que a de *valor de uso* ou de *utilidade*: há *funções* simbólicas e imaginárias — as do *fétiche* e do *totem*. Separar *arte* e *função* é, pelos menos em certos casos, redutor: tal distinção, que quer produzir a “definição de essência” do que é a arte, não é universal. Em defesa do funcionalista, dir-se-á que a obra do escultor, do pintor, do músico e do cineasta desempenha funções no domínio das “necessidades não-utilitárias”.

Significa isto que quem cria obra durável garante, ao deixar *monumentos* e *documentos* que dão conta da instalação de um mundo, o seu lugar num tempo estável e longamente reconhecível? Não, diz Arendt: o horizonte de toda a acção humana é marcado por uma *fragilidade* constitutiva que a ameaça — fragilidade que relativiza a estabilidade e a longa duração. Comenta Ricœur, sintetizando o pensamento da autora e sublinhando a relevância da *narrativa* da acção humana na sua compreensão, explicação, conservação e transmissão:

“A fragilidade dos assuntos humanos reflecte-se na actividade de *contar*. A acção só pode ser contada quando terminou: ela não se revela plenamente senão a quem a conta, ao historiador que olha para trás e perde as dúvidas sobre o sentido do que conta, ao contrário dos participantes nessa acção” (loc. cit.: 26, tr. J. M. M.).

Ora, não é talvez sobretudo no historiador que recai a mercê de dar sentido duradouro ao que sucedeu, como já insistira o Aristóteles da *Poética*,
History, ao preferir a universalidade da *story* à particularidade da *history*.
Stories Por isso corrige-se Ricœur, pressupondo que contar uma história exprime sempre o desejo de a “imortalizar”, ou, como prefiro dizer, de a endereçar à longa duração e a um povo-por-vir :

“[Quanto à] actividade de contar *uma* história [*story*] e de escrever *a* história [*history*], entendemo-las à luz do desejo de as imortalizar. Aprendemos essa lição com Homero, Heródoto e Tucídides: a permanência da grandeza humana repousa nos poetas. E ela só é possível porque a própria cidade [*polis*] é já uma espécie de memória organizada. A tarefa do poeta é compor uma *mimesis*, uma imitação criadora da acção tomada na sua total dimensão política” (loc. cit, 27, tr. J. M. M.).

Decerto, nem todas as artes foram ou são vocacionalmente narrativas — as artes plásticas, a arquitectura, a música podem invocar e/ou incorporar nelas narrativas mas não o são geneticamente. Mas a literatura globalmente considerada, parte da poesia, das artes de cena e do cinema, desde tão cedo entraram em simbiose com a narrativa que é impossível separá-los dela. Até onde está a narrativa presente nas artes aparentemente não-narrativas é uma questão que analisamos sempre, não com base em princípios universais, mas casuisticamente, de singular em singular.



ENSINAR É RE-APRENDER sempre: os textos aqui reescritos, e os novos, rearmam tentativamente questões e problemas relativos ao cinema, à imagem, aos simulacros, às narrativas e ao fantasma da realidade, que lhes faz frente e — por vezes — se lhes impõe. Reescrever e reorientar, como quem refaz um lance de dados ou como o colecionador que reinstala, noutra lugar e com uma nova intenção, objectos a que adicionou outros, é sempre um rearrumo como o que Bateson e sua filha Mary Catherine discutiram nos seus *Metalogues* (1948-1969): rearrumar é ter razões para não voltar a pôr tudo onde estava, preferindo um desordenamento que levará a uma nova inteligibilidade do arrumo. E é sempre um exercício de paralaxe, que muda a posição relativa dos objectos observados e estabelece novas afinidades entre heterogéneos. Ora, nestes textos falamos de aprender a ver, de aparições e do modo como o imaginário e as imagens-simulacros conformam e re-formam o real. O exercício tem em conta a intrasubjectividade e a intersubjectividade da experiência relacional no mundo humano e a premência de significar e de figurar que lhe dão a sua heciedade e a narrativizam. Por vezes, trilharemos aqui linhas de festo de onde se avistam territórios já explorados pelo Henri Faure de *Hallucinations et réalité perceptive* (1965) e de *Les appartenances du délirant* (1966), os dois livros de *Les objets dans la folie*. Mas esta alusão, a que voltaremos, advém do facto de ter sido comparativamente e negativamente, a partir das patologias, que fomos entendendo o que são, para nós, normalidades. Os *pathos* que aqui nos ocupam só por excesso de zelo interessariam a psiquiatria: são os da criação artística chegada ao tempo do cinema, hoje pós-cinemático. E os “delírios” que aqui nos ocupam são os que a “normalidade” melhor conhece: são os nossos, os da cinefilia animista e os dos que escrevemos e lemos textos como estes.

Quem pensa sobre o cinema e os seus filmes mais de 120 anos depois da sua invenção deseja por vezes entrar de modo discreto num discurso composto precedente, não ter de *começar*, assumir como sua uma linhagem e um encadeamento para apenas ocupar, nesse vasto corpo discursivo, um lugar intersticial e lacunar, como desejou Foucault no já remoto ano de 1970, na sua lição inaugural no *Collège de France* (*L'Ordre du discours*, lição de 2 de Dezembro desse ano, publicada meses depois pela Gallimard). Esse desejo de inscrição numa comunidade de reflexão e de não ter, por isso, de *começar*, foi também o meu ao escrever, reformular e actualizar estes textos. A linhagem de que eles são devedores remonta ao episódio de Pigmalião no livro X das *Metamorfoses* de Ovídio (mito fundador da ideia “ocidental” de *simulacro*, que teve um *precursor sombrio* na *Helena* de Eurípides) e inclui a vida

posterior desses simulacros e as suas relações com a realidade ao longo da história das artes até ao cinema e ao universo pós-cinemático a que ele, fotografia, televisão e vídeo deram origem.

Não é possível pensar o cinema fora do contexto das artes das imagens e da cena, das narratividades e da “ansiedade de influência” que percorre o arquipelágico labirinto das relações interartes. Isso significa, também, pensar o cinema regressando ao persistente duelo entre iconófilos e iconoclastas e à importância da figuração nos cristianismos e especialmente na catolicidade,

Fábricas de sonhos

porque a história do mundo “ocidental” não teria sido a que foi se a igreja de Roma não tivesse desempenhado, desde os seus primeiros tempos, o papel de promotora da produção de imagens. Muitos séculos antes de Hollywood, o Vaticano e os seus príncipes montaram e financiaram a principal fábrica de sonhos desse mundo. Os primeiros séculos do cristianismo, mas particularmente a catolicidade romana posterior ao cisma, propulsionou, ciclicamente combatida por iconoclastas, o culto das imagens, apadrinhando a pintura e a escultura desde a longa idade média até ao renascimento e ao barroco: a cada reforma iconoclasta respondeu uma contra-reforma iconófila, mesmo quando ela resultou da incerteza teológica ou de contra-ofensivas tão dogmáticas e impiedosas como a do concílio de Trento.

Reflectir sobre o cinema e os seus filmes convida, assim, a pensar o que foram as imagens desde que as fabricamos — ou seja, desde há mais de 40 ou 60 mil anos. Até “ontem à noite”, como Régis Debray gosta de dizer, a história da arte dominante no *habitus* cultural do ocidente tendeu a convenicionar que as artes nasceram na Grécia clássica. Mas a descoberta das grutas pintadas no paleolítico tardio, como as de Altamira (em 1879) e sobretudo as de Lascaux (em 1940), desacreditou essa convenção, afirmada em finais do séc. XVIII e socializada ao longo do séc. XIX. A maioria dos especialistas de Lascaux concorda em que as suas pinturas foram feitas há 17 ou 18 mil anos, como proposto, entre outros, por Arlette Leroi-Gourhan; e datações directas via carbono 14 situaram as de Altamira entre há 15.500 e 13.500 anos atrás, embora a polémica sobre estas idades não esteja encerrada e envolva consideráveis margens de erro. Mas mais antigas e apenas descobertas em 1994 são as de Chauvet Pont d’Arc (França), com cerca de 32 mil anos. A confirmarem-se estas datas, os pintores de Lascaux foram *sapiens* tais como Edgar Morin os descreveu, mais exactamente *cro-magnons magdalenianos*. Ora, esse *homo sapiens* é muito semelhante ao homem moderno: tornou-se um lugar-comum dizer que, se encontrássemos um deles, vestido

e calçado como nós, num aeroporto ou no *lobby* de um hotel, não o distinguiríamos de um contemporâneo um pouco exótico. Porém, hoje, de ano em ano novas descobertas fazem continuamente recuar a época presumida das primeiras pinturas parietais: datações de imagens da gruta de El Castillo indicam que estas teriam cerca de 40 mil anos, ou seja, que os seus autores podem ter sido *neandertais* tardios — talvez também os primeiros a sepultar os seus mortos. E, enquanto fecho estes escritos, datações de pinturas em grutas de La Pasiega (Cantábria), Maltravieso (Extremadura) e Ardales (Andaluzia) pelo método do urânio-tório poderão vir a comprovar que algumas delas, pré-figurativas, terão 65 mil anos ou mais — o que significaria que os seus autores foram certamente *neardantais* capazes, portanto, de pintar “signos” e de produzir *simbólica*.

A função “mágica” das pinturas e gravuras parietais é hoje geralmente reconhecida. E é significativo que a arte das grutas e o hábito de sepultar conspecíficos sejam coevos e obra desse muito provável *neandertal* tardio, e depois, seguramente, do *sapiens*. Pintura e sepultura, fundando crenças mágico-animistas, estão juntas no limiar daquilo a que muito mais tarde chamaríamos cultura. Basta pensar na sumptuosa arte funerária da antiguidade egípcia, que se estendeu ao longo de três mil anos, para entender o que foi o devir e a posteridade dessa relação. É no *sapiens* de Lascaux ou no neardantal de La Pasiega que encontramos o nosso *precursor sombrio*, de que se ocupou Deleuze (1968 e 1988) e a que voltaremos a propósito das narratividades do cinema.



FABRICAMOS UMA IMAGEM; ela ganha expressão e, com essa expressão, poderes de representação vicária; esses poderes tornam-a independentes de nós, que a fabricámos; ela passa a exercer esses poderes sobre nós; de feitiço passa a feitiçeira, de escrava a mestra. Eis o processo alucinatório em que o nosso artefacto nos aliena: passamos a temê-lo, a respeitá-lo, a pedir-lhe benção e protecção. Foi a história da idolatria e das suas variantes (esboçada desde a *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert nas entradas “statue”, “sculpture”, “anthropologie”, e depois retomada por Voltaire, Hume) que nos ajudou a conhecer e a avaliar melhor os recantos das nossas relações com as imagens. O fiel que fala à imagem do seu santo tem com ela uma relação tão real quanto imaginada — os dois níveis de relação são, para ele, indestrinçáveis: a imagem instala a presença do

*História da
idolatria*

representado e garante o contacto com ele. Esse fiel venera o artefacto auto-referencial e atribui-lhe poderes apenas resultantes da engenhosidade de quem o fez. É um parente próximo do Pigmalião que anima a sua Galateia e do cinéfilo que chora imerso no filme, e antecipa o contemporâneo que interage eficazmente com toda a espécie de artefactos simulacrais. Realidade e ficção entrelaçam-se em quiasma no mesmo registo perceptivo e asseguram a eficácia da relação que com ambas mantemos.

Dois textos oriundos da pragmática da comunicação de Palo Alto (*How to do Things with Words*, J. L. Austin, 1962, e *How real is real? Communication, Desinformation, Confusion*, Paul Watzlawick, 1976) desbravaram os terrenos da sobreposição de níveis de realidade e a capacidade dos *Speech Acts* (actos de linguagem) para serem, por si sós, acções influentes e obrigantes; fazendo-o, esclareceram melhor a interpenetrabilidade de ideias aparentemente tão claras e distintas como a de *realidade* e a de *ficção*, o que é *falar de* e *falar com*. Se, falando, *faço* coisas, e se diferentes realidades desierarquizadas se disputam na minha mente, a fronteira entre *dizer* e *fazer*, por um lado, e a que se julga existir entre *realidade* e *ficção*, por outro, esbatem-se e tornam-se indecíveis, aporéticas. Escreveu Watzlawick desde as primeira linhas do seu prefácio:

“Entre todas as ilusões, a mais perigosa consiste em pensar que apenas existe uma realidade. O que existe são diferentes versões desta, algumas contraditórias e que são, todas elas, efeitos de comunicação, e não o reflexo de verdades objectivas ou eternas”.

Watzlawick descreveu (1976, 1984) três tipos de realidade: a de primeira ordem, feita de *res extensa*, empiricamente constatável, onde nos movemos fisicamente e em que tropeçamos todos os dias; a de segunda ordem, a dos *valores*, onde o ouro deixa de ser visto como um metal entre outros e passa a ser considerado pelo seu excepcional valor de troca ou sumptuário; e a de terceira ordem, a do *simbólico* e do *imaginário*, onde não exigimos necessariamente às *coisas* que a integram (as nossas ficções, fantasmas e *imagines*) que satisfaçam o predicado de existência factual tal como o entendemos aplicado às *coisas* que integram a realidade de primeira ordem (Mendes, 2001: 171-177). E essas três ordens de realidade não estão hierarquizadas, mantêm entre si relações quiasmáticas e de equivalência.

O programa de Austin, sobre os usos performativos da linguagem, não era menos claro desde a sua primeira conferência, trabalhando exemplos de

frases que *fazem* coisas (como nos casos *declaro-vos marido e mulher, eu te baptizo, lego este relógio a meu irmão, prometo estar cá amanhã*):

“Há enunciações (...) que não *descrevem* nem *reportam* coisa alguma, e não são *verdadeiras* nem *falsas*; são *execuções de acções* (ou partes delas) que não podemos descrever [apenas] como o acto de dizer alguma coisa”.

O que é uma ficção? É, originalmente, a imagem inventada de um ente, coisa ou lugar que não corresponde, a não ser alegoricamente, a nada de existente na realidade de primeira ordem de Watzlawick: *cíclope, sereia, centauro, unicórnio*. E o que é uma narrativa ficcional? É o relato de acontecimentos inventados, imaginários, que também não ocorrem *nessa* realidade, mas que pode usar todos os meios dos relatos de factos “reais”, deles se indistinguindo: *A cidade flutuante*, de Verne. O efeito de realidade da ficção (o *verosímil*) pode, assim, ser idêntico ou superior ao da não-ficção (o *verdadeiro*), como sugeriu o Aristóteles da *Poética* e muito depois corroborou, no terreno, a pragmática da comunicação de Palo Alto.

*Realidades
e ficções*

Lidar com realidades indestrinçáveis de ficções reinstala questões de que me ocupei noutros lugares (Mendes, 2001: 486-496; 2009: 17-21). Em *Culturas narrativas dominantes*, propus que o programa mimético ficcional cresceu em nós até termos posto a realidade de primeira ordem de Watzlawick *em posição de ficção*, como já sugerira Marc Augé. Primeiro, durante 28 ou mais séculos, contámos uns aos outros *stories* como Homero contou e ilustrámo-las. Desde as *Disneylands*, porém, entramos dentro dessas *stories* em parques temáticos edificadas, que materializam ficções: ali percorremos o palácio da bela adormecida como nos demorámos em museus e exposições universais. Hoje, as ficções penetraram profundamente na realidade de primeira ordem de Watzlawick, tornando-se empreendedoras de *Lebenswelt* (*mun-do vivido*): arquitectos, urbanistas, decoradores, cinematizadores, artistas, *story tellers*, inventam para nós *habitats* (espaços materiais de vida e de lazer) vindos de ficções: podemos comprar um apartamento de três assoalhadas no palácio da bela adormecida, tornado condomínio como *La Pedrera* de Gaudí, e decorá-lo com móveis da série *Game of Thrones*; podemos arrancar os seus antigos *wall papers* e cobrir-lhe as paredes de ecrãs que passam continuamente imagens em movimento, ficcionais e não-ficcionais; e as imagens que transbordam do andróide que trazemos no bolso ocupam-nos o dia-a-dia (vivemos com elas nas horas de trabalho e nas ditas “livres”,

nos transportes, nas idas ao supermercado ou à farmácia, no baldio onde passeamos os cães).

Se um arquitecto concebe um restaurante, um edifício, um bairro, um jardim, que em tudo mimetizam outros que só existiam em ficções, tais ficções materializam-se na realidade de primeira ordem de Watzlawick e esta passa a simulá-las: deixa-se invadir por elas e podemos habitá-las, viver nelas. Ou seja, as realidades de segunda e terceira ordem de Watzlawick instalam-se na primeira (como sempre fizeram imaginariamente, mas agora fazem-no materialmente), transferem-se, mudam-se para ela como quem muda de casa, refiguram a sua substância, tornam-se funcionalmente idênticas a ela. Hoje é fácil imaginar um *Lebenswelt* repleto de ficções, um *habitus* onde as transferências simbólicas entre ficções e realidades se tornam hegemónicas (cf., *infra*, sobre o percurso que até aqui nos trouxe: *A vitória do “simulacro” e do “maravilhoso verdadeiro”*). Ficções e simulacros, suas narrativas e imagens, são hoje os zeladores e o *pharmakón* da hiper-realidade em parte virtualizada: primeiro criámos imagens para as suas histórias, depois pusémo-las em templos e museus, agora aceitamos viver nelas e que elas determinem, pelo menos em parte, o nosso *etos*. Como os actos performativos de linguagem, ficções e artefactos artísticos também são *operativos* — *fazem* coisas.



QUE PAPEL desempenhou o cinema na instalação deste novo mundo simulacral onde impera o “maravilhoso verdadeiro”? Um breve relance pelo multifacetado século tecnológico onde o cinema nasceu ajuda-nos a reconhecer o contexto de vertiginosa mutação em que ele foi recebido: recordemos que o primeiro navio a vapor a ligar Bristol e Nova York, o *Great*

*O século do
cinematógrafo*

Western, entra em funções em 1834 e a viagem dura 15 dias; em 1897, o *Kaiser Wilhelm der Grosse* liga Nova York à Europa em seis dias. A patente da primeira máquina de escrever de Henry Mill é de 1714, mas só em 1873 a Remington produz em série e comercializa a sua *typewriter*: a profissão de dactilógrafo surge e generaliza-se na *belle époque*. A patente do telefone de Graham Bell é de 1876. A do fonógrafo de Thomas Edison é de 1877 e a do gramofone de Emile Berliner de 1886. Em 1826, Niépce fixa pela primeira vez uma imagem feita em câmara escura. Daguerre fixa os seus daguerreótipos em 1837 e Fox Talbot inventa o negativo em 1841. Mas as *motion pictures* são inventadas por Eadweard

Muybridge em 1878, fotografando cavalos em movimento com uma série de câmaras fixas e vendo as imagens num zoopraxiscópio. Edison patenteia o seu *kinetoscope*, que permite visualizar imagens em movimento gravadas pelo também seu *kinetograph*, em 1891 — e ambos os aparelhos usam a película de celulóide inventada por George Eastman em 1889. O surgimento, no fim de 1895, do *cinématographe* dos Lumière, simultaneamente câmara e projector — comumente aceite como início do cinema por ter permitido sessões públicas de projecção em ecrã — é precedido pela comercialização do primeiro triciclo-automóvel a vapor, apresentado pela Serpollet-Peugeot na Exposição Universal de Paris de 1889. E embora já voem numerosos planadores e dirigíveis (o balão de ar quente dos irmãos Montgolfier é de 1783), será preciso esperar por 1903 para que os irmãos Wright construam os primeiros aviões a motor. Marconi inventa em 1896 o telégrafo sem fios, que será transatlântico em 1901. A partir de 1883 o Orient-Express liga Paris a Constantinopla por Munique, Viena, Budapeste, Bucareste, Varna. Em 1899 entram em exploração, na Suíça, as primeiras locomotivas eléctricas e em 1900 abre a primeira linha do metro de Paris (a de Londres já datava de 1863). E os últimos anos do século XIX são também a “idade de ouro” da imprensa: a máquina tipográfica *Linotype* surge em 1886; em 1899, o quotidiano *Le petit journal* diz contar com cinco milhões de leitores (vendendo milhão e meio de exemplares). Livros e jornais estão à venda nas gares ferroviárias. Em França, as *Messageries Hachette*, de 1898, distribuem, de comboio, quase toda a imprensa. Nos EUA, o número de jornais passa, entre 1880 e 1900, de 850 para quase 2000. Recorde-se que, também em vésperas da apresentação do *cinématographe* dos Lumière, em torno de 1880, Charcot fotografa sistematicamente as histéricas internadas no “inferno” da Salpêtrière, inventando a iconografia da perturbação mental e catalogando-a no âmbito da experimentação a que Freud assiste como aluno — Georges Didi-Huberman (1982) dedicou a esse trabalho de fotografia clínica *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Eis o ambiente do mundo da inovação de onde o cinema emerge e onde se integra — um mundo marcado por uma revolução tecnológica sem paralelo na anterior história da aventura humana, e de que a Exposição Universal de Paris de 1900, dedicada ao “balanço de um século”, será a eufórica consagração: o século XIX fechava, orgulhoso de si mesmo.

A articulação genética do cinema primitivo com o *vaudeville*, com as Hale's Tours que simulavam viagens de comboio, com *penny arcades* repletas de toda a espécie de máquinas accionáveis mediante a introdução de uma

moeda, com os *Mareoramas* e *Photoramas* de 1900, rivalizava com a ideia de uma influência primeva do teatro ou da novela sobre o novo *media*. Ao surgirem no primeiro terço e nos últimos anos do séc. XIX, fotografia e cinematógrafo fizeram culminar na sua indexicalidade milênios de história da imagem, obrigando a pintura a repensar a sua própria natureza.

Na introdução a *Early Cinema: space – frame – narrative*, que coordenou (1990: 4), Thomas Elsaesser recorda como muito depois, na década de 70 do século XX, se produziu uma deslocação significativa na apreciação tradicional dos anos em que o cinema narrativo (o da época “clássica”, a partir de Griffith) se tornou hegemónico, absorvendo e submetendo à sua lógica o cinema “de atracções”:

“A mutação dos visionamentos cinematográficos, o novo consumo de materiais audiovisuais pela televisão, pelo vídeo e outras tecnologias de armazenamento e reprodução, levaram historiadores a integrar a história do cinema no mais vasto contexto económico-cultural do *entertainment* (...). Inovações no seio do cinema contemporâneo manifestaram fortes analogias com o cinema primitivo. Face à primazia da tecnologia e dos efeitos especiais (...) e à ressurgência (na televisão e na *pop music*) do espectáculo performativo contra modalidades narrativas, o cinema clássico pôde ser visto como estágio transicional na história dos *media* audiovisuais”.



O *cinema,*
hoje

DURANTE A MAIOR PARTE do séc. XX, nas suas salas escuras, o cinema hipnotizou e medusou, alucinou, mostrou aparições. Ainda hoje o faz. Só um dispositivo “mágico” poderia ter exercido tão longamente tais poderes. Mas nos nossos dias, habitando tanto espaços privados como públicos, visto em casa ou em qualquer sala de espera em televisores, *tablets* e portáteis, misturado e partilhado com imagens comerciais e jornalísticas, a sua antiga “magia” dilui-se no mundo audiovisual que ele propulsionou mas que agora o inclui e menospreza. O cinema não acabou; mas passou a coexistir com um universo que numerosos autores começam a referir como pós-cinemático, fruto da convergência digital e da proliferação de novas câmaras e ecrãs. Sobre a recepção do cinema e dos seus filmes em tempos pós-cinemáticos gostaria de fazer minhas, aqui, as irónicas e amigáveis impressões com que Aumont (2016) abria o artigo supracitado, convidando ao mesmo tempo os meus leitores a não o perderem:

“Recentemente [2012] interrogava-me, de maneira ao mesmo tempo retórica e lúdica, sobre ‘o que resta do cinema’. (...) Sábios colegas matam-se a demonstrar que o cinema estará, doravante, muito mais em museus e galerias de arte do que nas suas salas escuras; que, aliás, se podem criar salas escuras (...) em qualquer sítio; que o dispositivo de recepção não conta assim tanto; que o que espanta, hoje, é que parece nunca ter havido tanto cinema como quando ele encarna ‘em formas exteriores ao dispositivo cinematográfico’ [Luc Vancheri, 2009: 43]. Ao mesmo tempo, os mais jovens nem acreditam que, na era do DVD, do *tablet* e do Youtube, eu ainda veja filmes começando pelo princípio e indo até ao fim, passando pelo meio; para eles, o filme já não é senão uma mina virtual de extractos em número infinito (e, temo, indefinido); de resto, eles vêem nisto uma libertação longamente esperada e bem merecida: finalmente, pode-se fugir à tirania do tempo imposto pelo filme; finalmente, pode-se tratá-lo como um livro e *saltar as descrições* (ou outras coisas)”.

Por todas estas razões, a reflexão que aqui desenvolverei é também condicionada pela percepção de quatro “crises” contemporâneas que interessam directamente o cinema — dispositivo de captação e discursivo — e o universo estético e sociocultural de que ele faz parte:

1. A PRIMEIRA e mais genérica é, precisamente, a *crise da imagem*. Vivemos hoje num mundo onde, com uma intensidade nunca antes experimentada, as imagens proliferam vertiginosamente nas plataformas da convergência digital, banalizadas e difundidas em toda a espécie de redes de ecrãs e de novos suportes. Progressivamente, as imagens invadiram zonas cada vez mais amplas do que designamos por “realidade”, tornadas simulacros perfeitos ou quase perfeitos das *coisas* que vicariamente começaram por “representar”, de tal modo que a sua eficácia deixou, precisamente, de ser “representativa” e passou a ser “substitutiva”: elas passaram a reconfigurar e a substituir o real de modo cada vez mais operativo, integrando um novo *sensorium* tecno-científico (cf., *infra*, *O Cyborg em seu ecossistema*). Escreveu Baudrillard (1981) que as imagens-simulacros deram origem a uma nova “hiper-realidade”. Ora, essa “hiper-realidade” inclui as três ordens de realidade descritas por Watzlawick. Mas, ao mesmo tempo, a associação destes factores — proliferação vertiginosa e *ocupação* do real — relança a antiga desconfiança grega face às imagens como possíveis instituidoras de falsas realidades: regressa, assim, o antigo conflito entre ícones e ídolos, que tanta iconofilia e iconoclastia alimentou e alimenta.

*A crise da
imagem*

2. A SEGUNDA, não menos relevante, é a *crise das narrativas*. A forma romance que dominou o séc. XIX, em grande parte estruturada por variações do princípio-meio-fim neo-aristotélico herdadas do Renascimento, estilhaçou-se na longa passagem para o século XX, tornando-se num mar de ruínas à medida que os modernismos literários se foram afirmando, a par do que se passava nas artes plásticas e na música. Essa desconstrução de matrizes narrativas longamente sedimentadas deu lugar a toda a espécie de experiências literárias que viriam a marcar o complexo séc. XX. E, embora tardiamente, tais experiências estenderam-se aos filmes com o surgimento, no fim dos anos 50, do cinema “moderno” europeu (que, fundadamente, se reclamava de uma linhagem de predecessores vinda dos anos 20). As narrativas cinematográficas estão, assim, em *crise* porque sucessivas desconstruções/desconfigurações dos antigos moldes que lhes davam forma, e a ideia de que “cada obra faz e desfaz as regras a que obedece” (Robbe-Grillet, 1963), geraram incertezas e indecíveis sobre as modalidades do que antes designávamos por *contar uma história*. Não nos separámos das narrativas porque são elas que produzem e continuarão a produzir os sentidos do *story shaped world* e da experiência (Mendes, 2001: 82-83), e da fusão de uns e de outra no *Lebenswelt* de que se ocuparam as fenomenologias existenciais. Mas tornámo-las mais erráticas, mais indisciplinadas e *indisciplinadas*. A reflexão de Jean-François Lyotard em *Rudiments païens* (1977) e *La condition post-moderne* (1979) já antecipara a genealogia desta crise, enraizando-a na morte das *grandes narrativas cosmogónicas* que, consagradas pela *Aufklärung*, se socializaram e ainda inspiraram as grandes ideologias da segunda metade do séc. XIX.

3. A TERCEIRA é uma *crise de exposicionalidade*, gerada pela profunda mutação das modalidades de visionamento e consumo cinematográfico. O clássico *apparatus* de distribuição e exibição que ao longo da maior parte do séc. XX levou os públicos cinéfilos às salas comerciais entrou em crise na era da convergência digital, substituído pela socialização do *home cinema* e de novas plataformas de difusão. O antigo aparelho, que flui entre os principais festivais internacionais e as salas comerciais, não desapareceu; mas passou a haver cada vez mais filmes feitos directamente para a televisão ou para as novas plataformas digitais e que deixaram de ser exibíveis no circuito tradicional. E os públicos da geração digital dispõem de menos tempo para o cinema, porque o *zapping* televisivo se tornou na matriz de toda a navegação electrónica, marcada pela velocidade e por saltos

contínuos de conteúdo em conteúdo: o *zapping* tornou-se na matriz dos relacionamentos com os conteúdos digitais, sobretudo entre as gerações mais jovens. Os filmes passaram a enfrentar a concorrência dos jogos de computador, que transformaram os *espectadores* em *utilizadores* interactivos. É, assim, a própria espectralidade que muda diante do que os ecrãs mostram: o cinema dilui-se, em parte, no novo ecossistema audiovisual que o inclui mas o ultrapassa largamente. Neste novo *habitus* audiovisual, o “antigo” cinema, aquele com que a *cultural heritage* se preocupa, resiste e refugia-se em cinematecas, museus e galerias de arte: torna-se objecto de culto museológico. E a distribuição do cinema de *entertainment* é reciclada pelos *downloads* domésticos, pelos transportes de longo curso e pela hotelaria — o que deu origem a novas e subtis formas de censura: ninguém exhibe filmes sobre catástrofes aéreas num avião, sobre descarrilamentos num comboio ou sobre naufrágios num cruzeiro. Durante décadas, no séc. XX, as salas de cinema foram lugares conviviais: as famílias viam filmes ao fim-de-semana e socializavam nos *foyers*. As salas eram também refúgio de solitários e casais que fugiam ao mundo por um par de horas. Hoje, o que resta dessa cinefilia reúne-se em festivais locais e temáticos, missas celebrativas onde, como nos antigos cineclubes, nas cinematecas ou nos museus, se discute com o realizador o seu último filme.

4. A QUARTA CRISE, resultante dos efeitos cumulativos das três primeiras, é uma *crise de identidade* de boa parte do cinema contemporâneo, alvo de pressões contraditórias do mercado, do *home cinema*, da aceleração das mutações tecnológicas, do sistema dos festivais e do conflito histórico entre arte e indústria (revisitem-se, a este respeito, as polémicas dos anos 20-30 do séc. XX). Novas gerações de cineastas tentam situar-se neste universo complexo, hesitando entre um cinema *artie* e *de autor* e um cinema *para os públicos*, e demorando por vezes a entender que o cinema sempre teve de gerar os seus públicos a partir dos caminhos que foi trilhando: só existem públicos generalistas e pré-formatados à espera dos filmes na medida em que o seu gosto é temporariamente condicionado por uma estética, uma gramática e formas narrativas hegemónicas (é o caso dos públicos dos *blockbusters* clássicos e pós-clássicos). Esta crise de identidade, onde se oscila entre *heteronomia* e *autonomia*, é em primeiro lugar estética, porque respeita aos modos de figurar e de dar forma ao mundo e às coisas. Mas é também ética, porque respeita ao compromisso de cada autor com o que cria e com os destinatários — o putativo *povo por vir* — a quem endereça as suas criações.

*A crise das
identidades*

A montante e a jusante destas crises, porém, qualquer artefacto artístico resultante da interacção e da convergência de diferentes práticas e/ou técnicas, e que se apresenta como uma composição mais ou menos complexa, é percebido como um “todo” que é “mais” do que a “soma” das suas “partes”, e por isso requer, para ser entendido e/ou apropriado por quem o olha, uma abordagem holística. Estão neste caso o cinema e os seus filmes, não só por herdarem de todas as artes que os precederam, mas também por exigirem a experiência e o exercício de saberes aplicados muito diversos — do *script* “literário” à sua planificação e *découpage*, à mais ou menos complexa encenação, à direcção e representação de actores, às técnicas de filmagem propriamente ditas, à direcção de fotografia e à captação do som, à pós-produção que pode gerar diferentes versões montadas da mesma obra e às misturas finais — saberes aplicados que convergem no mesmo objecto, exprimindo, nele, um vasto leque de competências. Qualquer espectador de um filme sabe, mas antes dele soube-o a equipa artística e técnica que o produziu, que aquele objecto é um “todo maior que a soma das suas partes” — ou seja, gera o holismo que caracteriza a sua criação e recepção.



COMO PERCEPCIONAMOS, no dia-a-dia corrente, as crises acima referidas? Há dias entrei, a meio da tarde, num café-bar que tinha meia dúzia de grandes ecrãs de plasma nas paredes, todos ligados e em silêncio. Num deles, o ministro das finanças respondia a questões de deputados. Noutro passava um jogo de futebol da liga inglesa. Noutro, o *Casablanca* de Michael Curtiz na versão colorida. Noutro ainda, um desfile de moda. No penúltimo, um *maître saucier* revelava o segredo dos seus molhos. No último passava o telejornal de uma *popular tv*. Havia dez clientes sentados nas mesas, quase todos presos aos seus *tablets* e *smartphones*. Nada nos ecrãs da sala lhes prendia a atenção. Pareceu-me uma boa metáfora do que aconteceu ao cinema: está enredado no novo labirinto de imagens que ajudou a tecer. Em casa já ninguém apaga as luzes para ver filmes e eles podem ser travados por pausas, reiniciados, gravados para serem vistos depois, podem desaparecer ao primeiro *zapping*. O cinema e os seus filmes já são apenas uma das componentes do novo universo das imagens em movimento com que convivemos em ecrãs de todos os formatos, dos painéis animados das auto-estradas e corredores do metro aos ecrãs multifunções dos *smartphones*. A sua desterritorialização tornou-o nómada: ele está um pouco em toda a parte e em

parte nenhuma. Apesar de bem vivo e de subsistir em salas comerciais modernizadas, o cinema que a cinefilia amou emigra cada vez mais para galerias e museus à mistura com a videoarte histórica e com instalações de cineastas, ou é cultivado por cinematecas e festivais temáticos e locais, novos templos para um velho culto. A antiga religião do cinema perde parte dos seus espaços tradicionais e os seus nichos de público tornam-se mais selectivos e nostálgicos. Continuamos a precisar de dar resposta à questão que, ao longo de mais de um século, foi ciclicamente recolocada pela cinefilia: de que falamos quando falamos, hoje, de Cinema?

Ao mesmo tempo, quando revemos os itinerários pessoais de realizadores que entraram no século XXI como promessas de continuidade de um grande cinema de autor que levava públicos às salas — David Lynch, Wim Wenders, Lars von Trier, Emir Kusturica, Béla Tarr, Van Sant, Terrence Malick — percebemos que a sua produção se rarefez ou que, em parte, abdicaram de um torneio onde tudo tinham feito para se tornar campeões. Lynch, que depois de *Inland Empire* (2006) só filmou curtas-metragens, prometia regressar em 2017 com novas 18 horas de *Twin Peaks* (a série de há 27 anos) para a televisão. Béla Tarr parece ter-se despedido do cinema com *O cavalo de Turim* (2011), passando a ensinar. Van Sant saía vaiado de Cannes, onde *The Sea of Trees* (2015) foi visto como “o seu pior filme de sempre”. Wenders não conseguiu, em *The Beautiful Days of Aranjuez* (2016), senão aludir pobremente à sua obra anterior. Depois de *Ninfomaníaca* (2013), que levou mais sexo aos ecrãs (como fez Gaspar Noé em *Irreversible*, 2002 e *Love*, 2015), von Trier centrou-se em novo projecto “provocador”, uma série de oito episódios para televisão sobre um *serial killer* que narra o que faz do seu ponto de vista (ideia tomada de empréstimo às novas séries de TV americanas) e que afinal se tornará numa longa-metragem, *The House that Jack Built*. Quando fechávamos estes escritos, Kusturica regressava (em 2016) com *Na Via Láctea*, uma revisitação da sua controversa e desigual obra anterior. E Malick voltava à cosmologia de *The Tree of Life* (2011) com o documentário *Voyage of Time* (2016). Nem Alejandro González Iñárritu chegava à praia com *The Revenant* (2015), grande saga monomítica de perseguição e vingança, fotografada pela câmara eternamente móvel de Emmanuel Lubezki, que precisamente tentou oferecer ao filme a imagética cosmológica de Malick. Ou seja: ora suspenderam o cinema, ora falham regressos, ora demoram cada vez mais tempo a conceber novos filmes, ora se repetem e revisitam centripetamente a sua obra anterior. Representarão, cada um a seu modo, a chegada a um impasse, à

*Crepúsculos
de deuses*

reconsideração do que o cinema para eles foi. Cineastas mais jovens, como Apichatpong Weerasethakul, passam do cinema (*Cemitério do Esplendor*, 2015) à projection performance (*Fever Room*, mesmo ano), apresentando instalações imersivas onde se testam os limiares de novas experiências cinematográficas. E boa parte do cinema contemporâneo emigrou para os *mind game films* ou *puzzle films*, enquanto os *blockbusters* impõem, para superarem o *home cinema*, uma nova geração de salas de exibição, as 4DX, que se tornarão cada vez mais “hápticas” e imersivas.



POR SE REFERIREM amiúde ao território onde o cinema se cruza com outras artes, estes textos lidam com um vasto *corpus* onde heterogêneos contactam uns com os outros por transferências e contágios movidos pela ansiedade de influência e por *ekphrasis*, afinidades electivas, empatias, cumplicidades inspiradoras. As relações entre imagem fixa e em movimento e literaturas com elas conexas são um dos objectos centrais desta reflexão. Por esse motivo, uma brisa de deliberada *rêverie* atravessa-a aqui e ali. Insistamos: ela está repleta de referências a filmes, romances e ensaios porque, ocupando-se em primeiro lugar de cinema, tem também em mente artefactos artísticos e literários correlatos e o pensamento sobre eles — e nessa referência se instala e se reconhece, porventura, a sua intencionalidade pedagógica. Eis a razão por que estes textos reatam, aplicadamente, com a vocação de *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana* e com a de *Culturas narrativas dominantes — o caso do cinema*.

Mas ao mesmo tempo acercam-se, tanto quanto me foi possível, da posição do criador artístico e literário, e por isso estão próximos da interrogação de Deleuze sobre em que consiste o acto da criação. E esse acto de criação, como veremos, depende da capacidade para sonhar acordado (a *rêverie*), da disponibilidade para deambular por caminhos esquecidos e sem objectivos pré-definidos (a *flânerie* que envolve desvios e errâncias) e da vontade de restabelecer um estreito laço com a infância, a idade em que todos somos potencialmente artistas antes de escola, senso-comum e *habitus* nos domesticarem e transformarem em cabeças mecânicas que não põem em causa o contrato social nem os gostos dominantes. Devido a este desejo de reatar com a *rêverie*, com a *flânerie* e com a infância, estes textos são também — oxalá o sejam — gestos de resistência contra as normalizações passivamente aceites e que, salvo excepção, não fazem escola para além da já feita. São,

portanto, ou desejam ser, uma *aventura* — que, por se desenrolar em territórios pedagógicos, nunca é, felizmente, solitária. Venturosa *aventura*: como escrevi noutra lugar (Mendes, 2015), pensar e investigar obriga-nos a revistar paisagens e a trilhar inusitados caminhos de floresta — os *holzwege* de Heidegger — onde eventualmente nos perdemos; e inclui o gosto por desvios que nos levam de Chartres a Rennes por Cherbourg, Saint-Malo e La Rochelle, ou de Belém do Pará ao Recife por Manaus, Goiânia e Maceió.

Apesar da sequência em que os apresento, estes textos prestam-se a leituras que a desrespeitem. A quem interessar mais a importância das histórias que uns aos outros contamos e o modo como o fazemos, apetece talvez iniciar a sua leitura pelo extenso capítulo 5, que se ocupa das narratividades do cinema e suas cercanias — o núcleo central de toda a composição. Mas o mesmo se poderá dizer das demais partes: quando se justifica, elas remetem umas para as outras. Estes *Sentidos figurados* podem ler-se do princípio ao fim como um romance, voltando por vezes atrás para clarificar ideias e suas formulações. Mas também são abordáveis à la carte, saltando quem os lê entre os temas e capítulos que mais lhe interessam.

Finalmente: nunca é fácil dar por concluído um conjunto de escritos como este, que, pensado para acompanhar o ensino — para ser seu viático e companheiro de viagem — pede actualizações regulares (pelo menos em matéria de exemplos e de bibliografias) e vive, em boa parte, da discussão do que propõe. Esta não é, assim, uma edição *ne varietur*, embora possa ser a única que estes textos conhecem. O cinema e seus filmes, bem como as artes com que estão relacionados, não páram: suscitam *aggiornamentos* sucessivos. Por isso a datação do seu fecho é relevante.

QUINTA DA ALAGOA, PÁSCOA DE 2018

Epígrafes

“O *homo é sapiens/demens*. A sua loucura não é apenas de natureza ‘histórica’ — a propensão para dar realidade absoluta ao que não é senão alucinação perceptiva ou ideológica; e não é apenas ‘idealista’ — a aptidão para dar mais realidade à ideia do que ao real; é também racionalizadora, na aptidão para preferir a coerência à experiência. Ele pode cegar diante de dados irrecusáveis, pode não ter consciência dos princípios que ordenam o seu próprio pensamento (paradigmas), mas essa cegueira e inconsciência tornam-se virulentas quando a lógica da sua ideia, a sua *ideo-lógica*, o convence da sua razão. Neste sentido o homem, como diz Castoriadis, é um animal louco, mas cuja loucura inventou a razão. Ora, a pior das loucuras seria crer que se pode suprimir a loucura, seria não a reconhecer. A loucura não germina só nas desordens do espírito desse *homo*, que o fazem vaguear e lhe permitem a imaginação e a invenção; também germina na ordem da sua própria razão. E a razão é ao mesmo tempo o que lhe permite lutar contra a loucura.”

EDGAR MORIN, *Pour sortir du vingtième siècle*, 1981

“A história do simulacro reproduz a história da arte. A história do simulacro reproduz a história do que vive. A história do simulacro reproduz a história dos instrumentos da representação. No limiar do efeito Pigmalião (...) está a realidade virtual.”

VICTOR STOICHITA, *O efeito Pigmalião*, 2008

“En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.”

JORGE LUIS BORGES E MARGARITA GUERRERO,
Manual de zoología fantástica, 1957

“Supondo [no *Manual de zoología fantástica*] a autonomia das criaturas do espelho, J. L. Borges não propõe uma meditação, mil vezes feita desde o *Parménides*, (...) sobre o isomorfismo e o heteromorfismo do representante e do representado; antes imagina tais seres como forças...”

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Figurations*, 1973

“É de supor que *Nosferatu* tenha sido tintado ou colorido quando apareceu em 1922 (...), como era usual à época na Alemanha (...). Os filmes de 1920 eram tão pouco a preto e branco como ‘mudos’ — o conceito de filme ‘mudo’ é uma criação da época do sonoro (...). Não se tratava aqui de som óptico, mas do som de um disco combinado com a projecção do filme.”

ENNO PATALAS, in *F. W. Murnau-Nosferatu*, 1987

Quatro preâmbulos sobre arte • infância • imagem • animismo

COMEÇO POR quatro notas preambulares que ajudarão, espero, a situar o cinema no contexto mais geral das artes que o precederam e das suas contemporâneas: a primeira (preâmbulo 1), inspirada em Rilke, Freud e Georges Didi-Huberman, retoma textos de há cem anos e propõe que *a arte é uma infância antiga*; no seu âmbito também abordamos a relação entre brinquedo e objecto artístico. A segunda (preâmbulo 2) avalia, a partir das pinturas de Lascaux, a dimensão daquilo a que chamamos *imagem*, e que se abre num vasto delta de significados sedimentados ao longo de séculos; no seu âmbito abordamos também os “meios”, que, como diz Hans Belting, transportam a arte até nós. A terceira (preâmbulo 3) reavalia a relação entre quartos, templos e museus a propósito do “sagrado” e do “profano” — relação que, como veremos, também respeita ao cinema e à sua contemporânea encenação/exibição. A quarta e última (preâmbulo 4) propõe, na esteira da heterodoxia de Edgar Morin, que o cinema é uma arte animista.

Preâmbulo 1. Rilke, Freud, Didi-Huberman

EIS A PRIMEIRA dessas notas. Três páginas de Didi-Huberman sobre a imagem cativaram há tempo a minha atenção. São as páginas finais do prefácio que escreveu para *Rilke, la pensée des yeux*, de Karine Winkelvoss (2004), recuperado, com o título «Sob o olhar das palavras», em *Falenas — Ensaios sobre a aparição 2* (2013, tr. port. 2015: 165-167). “A arte é uma infância”, diz ali Didi-Huberman, citando Rilke. Não apenas a infância de cada um de nós, a nossa infância *biográfica*, mas uma infância mais antiga, a memória de todas as infâncias que já houve e da sua magia. *Fazer arte, ver a arte é re-habitar essa infância que poderíamos invocar como um “eterno retorno”*

do *mesmo*, mas na forma e com os meios de sucessivos *outros*. E que *ver* é esse? *Ver*, resume Didi-Huberman lendo Rilke e insistindo num dos nós centrais da sua própria obra, é “aceitar a experiência — o risco, o desafio, a cedência — de ser olhado por aquilo que se vê. De ser visado, transformado, implicado, ferido, revelado” por aquilo que se vê.

Interrogando-se sobre os enredos-desenredos em que “o poeta” fabrica as suas imagens e sobre o que o leva a fazê-lo, Didi-Huberman evoca o Rilke de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1904-1910) para lhe tomar de empréstimo uma resposta: “o poeta” inventa imagens para “cumprir a infância” ou, como traduz Winkelvoss, porque “toma para si o trabalho da infância” (*die Kindheit leisten*). A seguir são convocadas duas outras citações de Rilke, uma de *Os últimos* (1901), outra de *Auguste Rodin: uma conferência* (1907), sobre a mesma ideia:

“A arte é a infância (...). A arte é ignorar que o mundo já existe e fazer um novo. Não destruir o que encontramos, mas simplesmente nada encontrar de acabado. Nada senão possibilidades. Nada a não ser desejos. E, de repente, ser plenitude, ser o verão, ter sol (...). Nunca concluir. Nunca conhecer o sétimo dia” (tr. J. M. M).

Esta é a primeira citação. Eis a segunda:

“Sinto-me como alguém que deve recordar-vos da vossa infância (...). Não apenas da vossa, mas *de tudo o que alguma vez foi infância* [itálicos J. M. M.]. Pois trata-se de despertar em vós recordações que não são vossas, que são mais velhas do que vós; de restabelecer relações e de renovar correspondências que são muito anteriores a vós”.

Estas formulações evocam irresistivelmente o Freud de «A criação literária e o sonho diurno» («Der Dichter und das Phantasieren», 1908), que retoma a *Interpretação dos sonhos* (1900). Diz ali Freud sobre o que faz esse *Dichter* (poeta, criador, autor literário):

“...O poeta faz como a criança que joga: cria um mundo imaginário que leva muito a sério”; [ou faz como o adolescente que] “inventa castelos em Espanha e persegue o que designamos por sonhos acordados” (cf., *infra*, *O trabalho do sonho...*).

“A arte é uma infância”: com Freud, Rilke e Didi-Huberman estamos perante uma metáfora forte, que estabelece uma inferência nova entre os dois conceitos, e não apenas diante de uma figura de retórica, de um jogo de linguagem ou de uma *image d'Épinal*. Se conceptualizamos e percebemos por metáforas (como sugeriram Lakoff e Johnson, 1980, in *Metaphors we live by*), “a arte é uma infância” propõe uma convergência de significados heterogêneos, uma transposição do território da primeira para o da segunda. Mas esta *infância* não remete para uma ideia de arte dependente de uma depreciativa “infantilização” do mundo. O termo *infância* designa, aqui, um estado do mundo, um estado de coisas, um *estado de graça* (um estado da mente, o que dantes designávamos por “um estado de espírito”) fora do qual não se faz arte e se torna impossível *recebê-la*. Essa *infância* é metáfora do *pathos* da criação (gerador do *patético* e da *empatia* com ele) onde Dioniso (também dito Diónisos) e Apolo gerem o seu *negotium* (lido como negação do *otium*) e erguem os seus *châteaux en Espagne*.

Na época (primeira década do séc. XX), esta requalificação da infância na definição do que faz o “criador literário” e, por extensão, o “artista”, era “revolucionária”, porque o “artista” era sobretudo considerado, pela psiquiatria de então, desde Benedict-Auguste Morel, como um “degenerado superior” (Bernat, 2014), “com base na oposição radical entre a ciência racional e o imaginário (o do sonho e da fantasia), fonte de patologias” (1). O histérico da época seria talvez, a seu modo, um “poeta”, mas patologicamente auto-centrado e sem obra, enquanto o “verdadeiro” poeta era o que *endereçoava* a outrem as suas criaturas. O histérico inscrevia na carne os seus transe, somatizando; a criação literária (e artística), associada à infância, era vista por Freud como jogo (*Spiel*) extrospectivo. É Freud (1908) quem sublinha que comédia é *Lustspiel*, tragédia *Trauerspiel* e o seu actor *Schauspieler*.

Remissão do
“degenerado
superior”

A referência à infância e ao jogo ocupam igualmente um lugar central na reflexão de Walter Benjamim sobre as artes, não longe das convicções de Freud sobre a dimensão plenipotenciária das ideias (ou do “pensamento”) que, no mundo da criação artística, está associada ao seu carácter “mágico”, como ele referiu em *Totem e Tabu* (1912: 70):

“A arte é o único domínio onde a onipotência das ideias se manteve até hoje. Só na arte ainda acontece que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça qualquer coisa que se parece com uma satisfação [desse desejo]; graças à ilusão artística, esse jogo produz os efeitos afectivos de qualquer coisa real. Falamos

com razão da magia da arte e comparamos com razão o artista a um mágico (...). A arte, que decerto não começou como ‘arte pela arte’, estava inicialmente ao serviço de tendências (...) entre as quais bom número de intenções mágicas”.

Adiante reencontraremos essa urdidura e endereçamento “mágicos” com Breton e a propósito da arte de Lascaux e do paleolítico superior. Mas de momento resumamos: o lugar (*topos*) onde as artes (melhor: os artistas) criam os seus artefactos e onde estes sobrevivem ou subsistem como objectos artísticos é o espaço instituinte de todas as infâncias antigas do mundo, o estado de *graça* e de *pathos* criativo de que as infâncias são sintoma. Este estado de *rêverie* é talvez um equivalente longínquo da antiga *parousia* cristã, que teve o poder de suspender o tempo numa espera desejosa. Mas nesta nova *parousia* não esperamos a segunda vinda do Messias: esperamos a recomposição das condições para que possa haver (volte a haver) arte e para que a possamos *ver*. A infância de Rilke e de Freud será o estado de coisas em que o artista cria (levando muito a sério o seu jogo), o estado da mente e do mundo em que o que criou consegue interpelar-nos. Nas mesmas páginas, Didi-Huberman invoca a seguir o «Mitsu» de Rilke (1920) para sublinhar a inseparabilidade da *figuração* e da *sobrevivência*: um rapazito perde o seu gato Mitsu; para fazer o luto da perda irreparável desenha-o compulsivamente num caderno que Rilke elogia deste modo:

“Tendo deixado de o ver puseste-vos a vê-lo ainda mais. Vive ele ainda? Sobrevive em vós, e a sua alegria de pequeno gato descuidado, depois de vos ter divertido, *obriga-vos* [itálico J.M.M.]. Tê-lo-eis exprimido através da vossa laboriosa tristeza”.

O gato dos desenhos

Laboriosa tristeza da sobrevivência *da e pela* arte, que é ao mesmo tempo lúdica (referente ao jogo: *Spiel*) e reinventiva. A infância de que Rilke e Freud falam seria, assim, e também, um *mundus ludens*, o mundo lúdico onde fazer arte é possível: um estado de coisas onde *pathos* e ludicidade compõem juntos as nossas paisagens exteriores e interiores e vivem a sua dupla vida apolínea e dionisiaca. Porque atravessa a história, esta infância é também uma *trans-infância*. E porque inclui e permite entender todas as infâncias do mundo é, ainda, uma *meta-infância*: uma infância hipostasiada. Também para o Nietzsche inventor de Zaratustra, o filósofo precisaria de voltar a ser criança para reconstruir o que sabia, no termo de um itinerário de transfigurações (Deleuze, 1966).

O teatro dos brinquedos

GANHAMOS EM PROJECTAR este tópico num mais vasto quadro de referências. Por exemplo Daniel Fabre (2009) procura em Franz Liszt, George Sand, Henri Heine, Nerval, Flaubert e Maxime du Champ, em Champfleury e Baudelaire, indícios da proximidade entre a criação artística e o “estado de infância”. Esse estado, diz ele, “é o acolhimento entusiasta da alteridade sensível”, do *outro* que a arte é: o primeiro êxtase diante das cores e formas de um objecto, de um brinquedo, de uma caixa de música, de algo visto numa montra. Mais tarde, é preciso reencontrar esse estado: ele “ressuscita as emoções estéticas da infância, entendidas como actos de contemplação associados ao fascínio, ao prazer, à inquietude”. A sobrevivência dessa capacidade de acolhimento “prova que a escola não conseguiu reprimi-la e que ela permanece o recurso necessário ao artista para criar (...) a sua arte”.

O brinquedo, *miniatura* ou “modelo reduzido” de algo que existe na vida real ou no mundo das ficções, instaura a primeira iniciação da criança à arte, a primeira concretização da sua capacidade lúdica de encenação artística. Observemos o que faz a criança que joga com o(s) seu(s) brinquedo(s): ela encena enredos onde interpreta todos os papéis, sentimentos, disputas, versos e reversos de uma situação, reviravoltas que revelam a sua capacidade de representação e a sua potência efabuladora. O brinquedo ganha, para ela, o valor mágico de um substituto intenso, e os sofás de uma sala chegam para criar a vasta paisagem imaginária de que esse teatro precisa e se apodera. Entre os seus brinquedos e entregue à efabulação, a criança é ao mesmo tempo encenador e cenógrafo, *performer* e actor polivalente, autor das intrigas e enredos que ali se desenrolam, iniciando-se a todas as artes da cena. Os brinquedos que ela anima, imagens-volumes como esculturas, auto-referenciais e que dispensam qualquer representação vicária, são simulacros-actantes que a estimulam e lhe oferecem interacção, antecipando todo o mundo imagético das artes com que a criança se relacionará mais tarde, espelhando o jogo mágico. Ela própria poderá vir a ser criadora de brinquedos, de objectos, talvez artista (2). No seio desta cena mágica, criança e brinquedos são simultaneamente sujeitos-objectos em quem a distância cartesiana entre os dois polos se dilui. E a criança refaz incansavelmente esse teatro: a chave da eficácia simbólica do jogo infantil é a sua repetição. Escreveu Benjamin em «O brinquedo e o jogo» (1928):

“A criança (...) quer sempre mais, centenas, milhares de vezes. (...) Recria toda a situação, começa tudo de novo. (...) Não num *fazer-de-conta-que*, mas num

fazer-sempre-de-novo". O adulto que não deitou fora a sua caixa de brinquedos é aquele que não ousa trair essa potência da infância: "Se (...) há para cada um de nós uma imagem que nos faz esquecer tudo o resto, para quantos não surgirá ela de uma velha caixa de brinquedos?" (Benjamin, loc.cit.).

Ele próprio coleccionador compulsivo (de brinquedos em madeira, entre outras coisas) e jogador como a criança, Benjamin é também um eterno *flâneur* que, na infância, se passeia entre grandes armazéns: "Onde é que, na Alemanha, se podia ir passear ao reino dos brinquedos, senão num grande armazém berlinense?" (1931, ed. 1988: 68). Comentador de Benjamin, Agamben (2000: 89) dirá por sua vez que o brinquedo é o objecto inútil por excelência (como o objecto artístico), mas devido à miniaturização: fogão ou automóvel, miniaturizados, perdem a sua função para se tornarem objectos de rito: "O país dos brinquedos é um país cujos habitantes celebram ritos, manipulam objectos e fórmulas sagradas de cujo sentido e função, no entanto, se esqueceram".

Brinquedos e suas "almas"

Se por vezes o pequeno demiurgo destrói o seu brinquedo é para, dentro dele, lhe ver a alma, depois de já o ter "gasto" no jogo consumatório: "a criança (diz Baudelaire, *OC*, Pléiade, I: 587) vira e revira o seu brinquedo, tenta rasgá-lo, sacode-o, bate com ele nas paredes, deita-o ao chão. (...) A vida maravilhosa pára. A criança, como o povo que assalta as Tulherias, faz um último esforço e consegue abri-lo, é ela a mais forte. Mas *onde está a alma?*" Talvez a alma tenha fugido do brinquedo destruído, ou talvez só tenha existido enquanto ele estava inteiro.

Agamben sugere (loc. cit.) que o brinquedo raramente está adstrito a uma função precisa, sendo o seu valor mais simbólico e "mágico" do que funcional. Objecto polivalente e multi-usos, ele transporta consigo, em potência, um sem número de representações literalmente manipuláveis. Por exemplo, o séc. XIX conheceu bem a proliferação de "brinquedos ópticos" pré-cinematográficos destinados a adultos e que tinham de ser operados pelas mãos do seu utilizador para oferecerem a sua performance. Desses "brinquedos" para adultos (lanterna mágica, zoetropio ou *dædelum*, praxinoscópio, fenakistiscópio) são herdeiros directos os actuais dispositivos interactivos: a arte interactiva contemporânea, à semelhança de numerosos jogos, faz outra vez do corpo e da mão um interface e transforma a obra em brinquedo, algo que o grupo GRAV experimentou nos anos 60 do séc. XX, apresentando-se como mais uma vanguarda acompanhada da respectiva *agit-prop* ideológica e dos seus manifestos.

A relação de cada um com as artes e seus objectos depende, decerto, de pesadas variáveis socio-económicas, a começar pela educação e o ensino efectivamente interiorizados, pelo dinheiro disponível na vida do dia-a-dia e depois pelas sucessivas aculturações pessoais, que marcam decisivamente o devir de cada história de vida. Mas essa relação é *sobredeterminada* pela efabulação precoce que cada um desenvolveu, ou não, com os seus brinquedos e objectos afins, ricos ou pobres. Se existiu intensamente, essa relação regressará, cedo ou tarde, produzindo um efeito de *hegemonia*. A postura multifuncional da criança que anima os seus brinquedos reflecte-se directamente na do criador-animador que monta uma obra complexa e multi-referencial: pense-se no J.-L. Godard de *Histoire(s) du Cinéma*, filmando-se a si próprio a fazer, muito à mão e (aparentemente) com meios “lá de casa”, o palimpsesto das *suas* memórias do cinema, sobrepondo em fluxos de *layerings* imagens de filmes, de jornais cinematográficos, fotografias, quadros e gravuras, cartazes e ilustrações publicitárias, tirando livros da estante à procura de citações, brincando com legendas e textos para com eles formar anagramas e caligramas, gravando a sua própria voz para produzir um narrador elegíaco que orquestra toda a construção, sobrepondo texturas musicais e regressando sempre à montagem semi-artesanal da obra com as suas distorções de imagens e sons. Godard fabrica ali, na posição de *alter deus*, um museu pessoal que namora o imaginado por Malraux. Mas esse *alter deus* vem precisamente da criança que, sem produzir obra a não ser a sua efémera *performance*, dá vida aos brinquedos na paisagem animada da sala onde brinca. Décadas passaram entre uma cena e outra, mas a criança-com-os-seus-brinquedos é ainda a matriz do realizador adulto no labirinto interartes do seu filme. É neste sentido que a criação artística exige a conversão ou reconversão ao “estado de infância”, por mais complexo que seja o dispositivo técnico que utiliza e por mais especializados que sejam os saberes que essa utilização requer.

Magicar é o verbo que se refere à *flânerie* do pensamento, à divagação, à viagem mental. O que a criança *magica* com as suas miniaturas de soldados, automóveis ou cidades, com as suas bonecas, é o mundo real tornado acessível e domesticado, na sua efabulação, pela crença no carácter plenipotenciário das ideias. Os *fétiches-miniaturas-substitutos* que os brinquedos são intensificam, para a criança, o *role-playing* de cada actante em que ela se transforma. Também o artefacto artístico desempenha, por via daquilo a que através dele acedemos, esse papel do brinquedo: substitui o real, miniaturiza-o ou amplia-o, torna-o mais intensamente

Magicar

significante. É esse o elo entre o brinquedo e o objecto de arte: não acederíamos ao que o segundo nos oferece se não tivéssemos acedido ao que o primeiro nos ofereceu. Aquilo que *magicamos* diante do objecto artístico participa e herda do que *magicámos* com o brinquedo. O nosso investimento imaginário no brinquedo foi o *mentor* do nosso investimento imaginário no artefacto artístico. Dir-me-ão que, pelas suas dimensões ou porque em geral não o podemos manipular como manipulámos o brinquedo, apenas podendo contemplá-lo, o objecto artístico ganha outra natureza. Sim, o objecto artístico foi e é maioritariamente uma segunda natureza, *a posteriori*, do brinquedo: talvez já não “brinquemos” com ele, mas os seus poderes e atributos “mágicos” são semelhantes aos do brinquedo — vêm dele — metamorfoseados e reconsiderados na experiência e na cultura adulta. Não estou diante de uma escultura de Míron, Rodin ou Giacometti como a criança de Baudelaire diante do seu brinquedo: já não são modelos reduzidos com que posso dormir e interpelam-me de outro modo. Mas se sei “falar” com essas esculturas é porque aprendi a falar com os meus brinquedos, a *devir outro* com eles.

Também Lévi-Strauss (1962, ed. 1974: 35), falando de modelos reduzidos e de miniaturizações, estabelece, nos seguintes termos, uma relação entre o brinquedo e o artefacto artístico: através da sua miniatura, uma *coisa*, tenha as dimensões que tiver, ...

“...pode ser agarrada, sopesada na mão, apreendida num só relance. A boneca da criança já não é um adversário, um rival nem mesmo um interlocutor; nela e por ela, a pessoa torna-se sujeito. Ao contrário do que se passa quando tentamos conhecer uma coisa no seu tamanho natural, no modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes. E mesmo se isso é uma ilusão, a razão de ser do procedimento consiste em criar ou alimentar essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade com um prazer que, só por si, pode já ser chamado estético”.

Lévi-Strauss vê acertadamente no que toca ao eventual *adversário* ou *rival*: a miniatura, seu simulacro, dispensa-o; mas creio que esse simulacro passa a ser *interlocutor* da criança — é até esse facto que leva a criança a jogar, a brincar com ele: no brinquedo, de facto, “a pessoa” (ou o animal, o carro) torna-se “sujeito”, mais precisamente sujeito-objecto. Muito mais adiante (*op. cit.*: 289-290), definindo o que é o “pensamento selvagem” que dá título à obra, diz Lévi-Strauss — o que também nos interessa aqui pela relação directa que estabelece com as artes:

“...Pensamento selvagem não é, para nós, nem o pensamento *dos* selvagens nem o *de* uma humanidade primitiva ou arcaica, mas sim o pensamento *em estado selvagem*, distinto do pensamento cultivado ou domesticado” (itálicos meus), [sendo que todos os tipos de pensamento coexistem uns com os outros, em vez de se sucederem historicamente uns aos outros]. “Conhecemos ainda domínios onde esse pensamento selvagem (...) é relativamente protegido: é o caso da arte (...). As características excepcionais desse pensamento selvagem (...) vêm sobretudo da amplitude dos fins que torna seus: ele pretende ser ao mesmo tempo analítico e sintético, ir até aos seus extremos nas duas direcções, mantendo-se capaz de exercer uma mediação entre os dois polos” (*id. ibid.*).

*La pensée
sauvage*

O pensamento mágico é, assim, uma das formas do pensamento selvagem de que fala Lévi-Strauss, como adiante veremos, mais em detalhe, a propósito de Lascaux.

É significativo que também Freud diga, como vimos atrás, que...

“...só na arte ainda acontece que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça qualquer coisa que se parece com uma satisfação [desse desejo]; graças à ilusão artística, esse jogo produz os efeitos afectivos de qualquer coisa real. Falamos com razão da magia da arte e comparamos com razão o artista a um mágico (...)”.

Também Lévi-Strauss acrescenta que a arte é um dos domínios onde o pensamento selvagem, tal como acima o define, é ainda protegido. Como Rilke, também ele estabelece, embora diversamente, uma relação entre o jogo infantil e o objecto artístico. E ambos se referem, ainda, à magia de modo convergente com a nossa abordagem; diz Lévi-Strauss (*op. cit.*: 21):

“O pensamento mágico não é um início, um começo, um esboço de um todo [a ciência] ainda não realizado. (...) Em vez de opor magia e ciência, mais valeria pô-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos (...) mas não quanto ao género de operações mentais que ambas supõem, e que diferem menos quanto à sua natureza do que em função dos tipos de fenómenos a que se aplicam”.

A estreita proximidade entre pensamento mágico-animista, pensamento selvagem e pensamento artístico, o seu enraizamento comum na infância e na

crença na onipotência das ideias expressa no jogos infantis com os brinquedos, eis o que me interessa enfatizar aqui. Mas há outras porosidades entre o jogo e a arte, estudadas pela sociologia e pela etnologia: Jean Cazeneuve (1989), escrevendo sobre «Jogo» para a *Universalis*, retoma a tipologia de Roger Caillois, que distinguiu os jogos segundo a sua motivação: há-os de competição (*agôn*), de acaso e azar (*alea*), de simulação e “faz-de-conta” (*mimicry*) e de procura de vertigem (*ilinx*), sendo que muitos combinam dois ou mais destes tipos. Os jogos infantis com brinquedos satisfazem notoriamente o terceiro e quarto tipos, porque neles o sujeito se transforma a si mesmo e à sua relação com o mundo, seja criando outros personagens que encarna como um actor multifacetado, seja provocando uma perturbação interior (loc. cit.); se partilhados, esses jogos podem também satisfazer os dois primeiros tipos de Caillois. Diz ainda Cazeneuve sobre a relação entre jogo e arte:

“A arte (...) tem com o jogo afinidades naturais a ponto de ser por vezes difícil distinguir uma e outro, a não ser pelo facto de a arte produzir uma obra com valor estético. Quando o artista se compraz na livre criação das suas próprias regras, podemos perguntar se não se abandona a um puro e simples jogo”.

A criança joga com um objecto já feito; o artista joga para criar um objecto — pensemos de novo no Godard de *Histoire(s) du Cinéma*. E nesse trabalho criativo também há *agôn* (o artista é o seu próprio antagonista, quer ultrapassar-se a si mesmo ou a um rival), *alea* (ele experimenta sem garantia de resultados), *mimicry* (faz a partir do que outro fez, ou do que ele próprio antes fez) e *ilinx* (o *pathos* da criação é comparável a uma febre, a uma vertigem).

O “estado de infância” é central para a compreensão do que seja a arte, mas não as *obras* que a infância faz, porque a obra já resulta de qualquer aprendizagem, da aquisição de uma *teknê* ou de algo que vai tornar-se um ofício. Não é pelo seu valor “artístico” que guardamos os desenhos e bonecos feitos por crianças: é por afecto a uma colecção que talvez um dia integre uma biografia, uma história de vida. Neste sentido, a infância não produz “obra”, antes se aparenta à loucura definida por Foucault como “ausência de obra”. Mas, insiste Fabre, é muito curta a distância entre o quarto infantil e a galeria de exposições:

“... A maioria dos artistas do séc. XX que se puseram a criar ‘como crianças’ e que vêm na infância o seu modelo [matriz de iniciativa, matriz comportamental]

agiram como diante das esculturas ‘negras’ [ou da arte ‘primitiva’ e seus misteriosos objectos]: deixaram-se fascinar por elas, frequentaram os lugares onde essa arte se deu a ver, convidaram-na para os seus ateliers. (...) O artista salta, assim, do quarto infantil — o seu ou o dos seus próximos — para a frequência das publicações sábias e das exposições”.

*Do quarto infantil
à galeria de arte*

Dissera Baudelaire: “A pintura é uma evocação, uma operação mágica (se pudéssemos consultar a este respeito a alma das crianças!) – e a infância uma fonte profunda para o criador”. “O génio é a infância livremente reencontrada”, “o génio não é senão a infância nitidamente formulada” (OC, I: 498). Para além do seu apólogo de 1869 sobre o brinquedo do rico e do pobre («Le joujou du pauvre», OC, I: 304-305), Baudelaire vê na infância o desvio por onde tem de passar qualquer analista de arte (OC, II: 580). Conclui Fabre: “Sempre que abordamos o “belo (...) sempre bizarro” (Baudelaire, OC, II: 578), a infância ressurgue. Que infância? (...) A que contém os princípios da força criativa que o artista quer captar (...): a soberania (...) do jogo, a sensibilidade agudamente desperta e a correspondência entre sensações” — onde formas, cores e sons, por exemplo, passam a responder coerentemente uns aos outros, criando um novo conjunto ou composição de heterogéneos dotado de expressão própria.

Estas parecerão porventura formulações heurísticas; mas visam transmitir algo de constituinte/instituinte das artes e da nossa relação holística com elas. Admitamos que são igualmente formulações *animistas*: se, como Didi-Huberman, me sinto olhado, interpelado pelo que vejo (ontem brinquedo, hoje artefacto artístico), estou a *animar* um objecto *inanimado*, um objecto *sem alma* a quem o meu *ver* deu uma, como quando dantes passava diante do meu *totem* esculpido em madeira, pintado e espetado num chão. Ou como quando se anima para mim um retrato frontal pintado, ou o daguerreotipado que não desvia de mim o seu olhar. Ou quando o actor que no seu filme se vira para a câmara e me interpela, dirigindo-se a mim e atravessando a “quarta parede” do *décor*: ele ganha uma *alma* porque o vejo e ouço na “máquina de quatro olhos” (Deleuze e Guattari: cf., *infra*, *Facialidades: fotografia e cinema*), apesar de ser apenas um conjunto de imagens impressas numa série de fotogramas e um registo sonoro em sua banda. Vejo-o e ouço-o *encenado* no seu *dispositivo*, no seu *meio*. E todas estas imagens são simulacros que ultrapassam a *repræsentatio* latina, porque dispensam quem vicariamente representavam e passam a ser meus interlocutores directos.

Não falo com o seu *modelo* nem com o seu *referente*, nem com o “protótipo” bizantino que o simulacro supostamente re-apresenta: falo directamente com o simulacro que o substituí, com a *imagem* que *ocupou* o seu lugar. Essa imagem exerce em mim os seus poderes, como disse Mitchell (2005) em *What Do Pictures Want?*:

“Porque têm as pessoas tão bizarras atitudes diante das imagens (...) ? Porque se comportam como se elas estivessem vivas, como se as obras de arte tivessem mentes próprias, como se tivessem o poder de influenciar os seres humanos (...) ? Mais estranho ainda, porque é que essas pessoas (...) garantem, quando interrogadas, que bem sabem que as imagens não vivem, que as obras de arte não têm mentes próprias nem dispõem de poder para fazerem o que quer que seja sem a cooperação dos seus donos? Por outras palavras, como mantêm as pessoas uma ‘dupla consciência’ face a imagens, retratos e representações na diversidade dos *media*, vacilando entre crenças mágicas e dúvidas cépticas, entre animismo ingênuo e materialismo puro e duro, entre atitudes místicas e críticas?”

Que querem as imagens? Querem “brincar” animistamente connosco, se ainda soubermos e pudermos fazê-lo, mesmo duvidando da seriedade desse jogo.

A *Nachleben* de Aby Warburg

NO SEU PREFÁCIO a *La pensée des yeux*, Didi-Huberman deduz de Rilke que a infância requerida pela arte “não é juventude, é antiguidade.” Direi eu: é a recuperação da antiguidade quase imemorial de tudo o que no mundo foi infância, porque imagens e arte (aqui os dois termos equivalem-se) são precisamente dotadas de uma *sobrevivência* ou *pós-vida* (*das Nachleben der Antike*) na sua “fórmula pática” (*Pathosformel*), como primeiro Aby Warburg tentou mostrar (cf. *Atlas Mnemosyne*, 1924-1929) e Hans Belting reiterou em *Antropologia da imagem* (2001). Queremos decerto que a história da arte nos contextualize e *explique* Lascaux; mas um dia desejaremos *compreender* Lascaux por nós mesmos e com o nosso próprio *ver*. Então “falaremos” com Lascaux sem mediadores nem tradutores. Neste sentido, não há relação com imagens sem palavras — corolário deduzido por Didi-Huberman. São as palavras que nos dizem o que *vemos*. Precisamos delas para *ver*. Isto mesmo foi já dito pelo Merleau-Ponty de *Le visible et l’invisible*,

para quem as palavras são outra dimensão do corpo; e por Lacan, para quem o ser humano (o *sapiens-demens* de Morin) é um *parlêtre*.

A história da arte *dá-nos contextos*, nós *animamo-los*. A vida da arte para além da sua morte contextual ou historicizada (a *Nachleben*) é o que a transporta até nós como suscitadora de mais vida, e nessa interpelação nos perturba, se estamos em condição *pática* de por ela sermos perturbados. O objecto artístico antigo já foi uma *singularidade qualquer*, como diria Agamben, e diante de nós volta a ser *outra* singularidade qualquer. Não se trata literalmente do eterno retorno do *mesmo*, porque essa sobrevivência não garante a *mesmidade*: no seu retorno, o *mesmo* é por nós eventualmente experienciado como *outro*, talvez *diferente*. Não sei se o Baudelaire que vejo no daguerreotipo é o mesmo que Daguerre viu. Não estou certo de ver, nas *pietàs* de Miguel Ângelo, Palestrina ou Caravaggio, o que o seu tempo nelas viu. Certamente, não vejo em Lascaux o que os magdalenianos de há 17 ou 18 mil anos ali viam. Na sua viagem nómada ou estática através dos tempos, o artefacto ou objecto artístico manteve-se fisicamente o mesmo, talvez descontextualizado, amputado ou tornado ruína como o célebre torso do Belvedere; mas o meu olhar não é seu contemporâneo, não está seguro do que *in illo tempore* ele foi. É ele que, na sua aparição actual, tem de me perturbar com a sua contemporaneidade.

Roubado ao seu *memento* e à sua historicidade, viajante nómadio que sobreviveu naquilo a que Belting (2001) chamou sucessivos *meios* ou encações da sua aparição/reaparição (já me ocuparei dos *meios* de Belting), o artefacto artístico volta a significar para nós, embora talvez não o que primeiro significou. Melhor diríamos: volta a *figurar* (no sentido *de dar figura a...*), embora talvez não o que primeiro *figurou*. Diz Didi-Huberman que os *topoi* onde estes fenómenos ocorrem são feitos de “trocas e conversões recíprocas entre espaços e tempos heterogêneos, (...) lugares feitos de actos que se repetem e que, no entanto, constantemente diferem”. Geram a *Nachleben* de Warburg na *infância* de Baudelaire, Rilke e Freud, onde a arte sobrevive e é por nós *vista*. E esse *ver* suspende o tempo, mesmo que por instantes: o meu tempo interior suspende-se quando vejo a *Pietà* ou quando entendo como ainda a verei: diante dela, passado e futuro tornam-se duração presente. A obra de arte, disse Bonnard, “é uma paragem do tempo”.

Outra coisa acontece talvez quando repousamos o nosso olhar numa paisagem natural que se manteve igual a si mesma durante milhares de anos: “O V das íbis rasantes nas águas do Nilo não tem idade — *O meu Nilo e o vemos nele o mesmo arrepio de céu e água que Akhenaton viu*”, *de Akhenaton*

diz Régis Debray (*Vie et mort de l'image*, 1992: 52). Como se a *natura naturans* oferecesse uma garantia de mesmidade desde que intocada pelo homem, que sempre visa ser seu cartesiano *maître et possesseur* e a desfigura. O Nilo, as íbis e os palmeirais das margens não são artefactos artísticos que viajaram até mim de meio em meio: são o resultado do *fluens* autopoietico da natureza. Reproduzindo-se iguais, tornam-se, para mim, *stans*. Ainda assim, não vejo neles o que Akhenaton viu: mesmo admitindo que rio e aves se mantiveram iguais no seu devir e aparecer, oferecendo-me o eterno retorno do que são, o meu olhar e a minha mente não são os do faraó quase-monoteísta para quem o rio era sagrado e Aton primeiro deus. Não posso comparar as nossas visões do mundo. O Nilo é para mim o rio doméstico do bairro francês do Cairo e o do cruzeiro de Luxor: o que sei e sinto sobre ele e as suas aves não é o que Akhenaton soube e sentiu em Tell-el Amarna há quase 3.400 anos. Nas íbis do Nilo, vejo o que a minha cultura foto-cinematográfica, e as outras, em mim inscreveram sobre elas.

Do mesmo modo sei que, quando a natureza intocada pelo homem é fotografada por Sebastião Salgado, ou quando os fotógrafos americanos do último terço do séc. XIX descobrem Monument Valley e o Grand Canyon, ou seja, quando *criam* a imagem do que virá a ser o “Oeste” (Buscombe, 1995), essas fotos, tão inspiradas no *pathos* da grande pintura paisagística romântica, fundam e passam a ser a imagem epocal que a minha mente guarda dessas paisagens. Mas ao mesmo tempo não sei se, numa tarde de Verão, “seguindo com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas”, respiro a mesma aura que Benjamin (1936) respirou. Nos termos do Barthes de *La chambre claire*, posso partilhar com ele o *studium* dessa imagem da natureza — que, insisto, não é um artefacto artístico chegado até mim de meio em meio, nem um brinquedo, nem um “modelo reduzido” — mas é improvável que o seu *punctum* seja o mesmo para ele e para mim. Seria amável e reconfortante que o voo rasante das íbis do Nilo, metáfora do que dá rosto à frágil *aeternitatum*, fosse o mesmo para Akhenaton, Nefertiti, para as suas seis filhas e para mim. Mas sei que é fraca essa probabilidade, embora ela integre o meu *precursor sombrio*.

Quanto à reencenação dos artefactos artísticos nos sucessivos *meios* de Belting, ela não respeita apenas ao exílio da estatuária do Parténon no British Museum ou de Osíris no Louvre. Para além dos objectos confiscados, roubados e depois desterritorializados, essa reencenação também respeita à anacrónica catedral “gótica” de St. Patrick, em Nova York, inaugurada em 1888 e que poucas décadas depois se viu cercada por torres e arranha-céus

que a sufocaram no seu abraço e a tornaram liliputiana. E ao cinema: se, como propõe Belting, o *meio é ainda o material* de que o artefacto é feito e o *dispositivo* que o torna visível, o fenómeno inclui, por exemplo, os Chaplins de 1914, que na altura eram projectados à velocidade de 18 imagens por segundo e onde hoje, devido à aceleração da projecção, tudo parece correr. Os Chaplins vistos hoje não são os de *in illo tempore*, nem os filmes *Todd-Ao 70 mm* ou com som *Sensurround* são os mesmos vistos num televisor dos anos 80 ou nas salas “hápticas” de 4DX.

Ao contrário de uma história da arte “antiquária”, que data, classifica e arquiva irreversivelmente artefactos, a proposta de Warburg que aborda a arte pela *sobrevivência* dá à “infância” a que Rilke se refere o valor das épocas de criação iterativa e re-iterativa onde nada se encontra de acabado, de já feito ou de já dito. Anima-a a compulsão que nos leva a *ver de novo, fazer de novo, dizer de novo*, recusando que tudo esteja já visto, dito e feito. Como no jogo da criança com o seu brinquedo, a recorrência dos conteúdos e das formas, dos significados e do que neles foi sonhado ou inventado, não estorva à pulsão de viver e criar de novo, viver e criar sempre, “não conhecendo sétimo dia”, ou seja, criando sem repouso — ao contrário do Deus criador do Mundo, que “ao sétimo dia descansou”.

Contagiado por Rilke, o Didi-Huberman animista torna-se agora poeta: “A imagem bate como o sangue, ofega como o sopro, vai e vem como o prazer”. É significativo que ele renuncie ao idiolecto da filosofia e das ciências humanas e lhe prefira uma formulação *poiética*, embora nunca invocando o Heidegger de *A origem da obra de arte* (1935, 1936, 1949, 1960), para quem toda a arte e o seu comentário eram, precisamente, *poemáticos*. Não invoca esse Heidegger mas cita o Baudelaire das *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, que exigia atenção às “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”; e também o imperativo do Rilke de *Notas sobre a melodia das coisas* (1898): o de ouvir “o canto profundo das coisas”, para onde emigrou toda a metafísica transcendental contemporânea. Quando ouvimos esse “canto” (...), “esse deslumbramento [que] é dissonância nos nossos rumores habituais”, diz Didi-Huberman, “algo jorra dessa imemorial desmesura a que Nietzsche chamou *dionisíaco*”. Sim, entendemos o que ele quer exprimir. Mas para o Nietzsche da origem da tragédia (1872), amigo de Wagner, o que interessa revelar são os enredos-desenredos das *duas vidas* das artes, a apolínea e a dionisíaca, a da medida-desmedida, da forma e do disforme, do racional e do pulsional, da sobriedade e da embriaguez, sempre a um passo de cederem o seu lugar uma à outra, de se converterem uma na outra.

“Toda a arte autêntica é mágica”, disse também André Breton (1957), na esteira de Freud, numa entrevista de apresentação de *L’Art magique*, o livro que concluiu com Gérard Legrand. Breton ocupava-se ali “da arte que dispõe de um poder secreto, esteja ou não esteja o artista consciente desse poder (...). Não me parecia difícil [é Breton quem fala] evocar numerosas obras que respondem a esta qualificação particular desde os tempos mais recuados até aos nossos dias; mas afinal foi-me muito difícil fazê-lo, talvez devido à quase-impossibilidade de circunscrever o próprio conceito de arte mágica, tantas são as obras em que ele transborda” (tr. adaptada, J.M.M). Para essa edição, Breton ouviu então uma série de autores entre os quais Heidegger, Jean Paulhan, Lévi-Strauss, Roger Caillois, Jean Wahl, Julien Gracq. Que a arte seja “uma infância antiga” e ao mesmo tempo “mágica” são o verso e o reverso do mesmo fenómeno, o interior e exterior da mesma luva. Debray (*loc. cit.*: 44-46) viria a evocar o Breton de 1957 para argumentar que toda a imagem foi “mágica” antes de ser “artística”:

“Que imagem de arte vinda das eras mais remotas (ou, hoje, das ‘tripas’ do artista) não é um S.O.S.? Ela não quer encantar o mundo por prazer, mas para o exorcizar. Onde hoje vemos capricho ou fantasma gratuito havia, sim, angústia e súplica. O *fétiche* primitivo onde hoje vemos um ‘objecto-poema’, de funcionamento meramente simbólico, testemunha menos a liberdade de espírito do que a servidão dos nossos antepassados diante da noite com os seus deuses, seus bestírios e sombras circundantes, todos eles credores sedentos do sangue dos seus devedores, os vivos” (tr. adaptada, J. M. M.).

Os poderes dessa arte mágica-animista, que vem de Lascaux ao Egipto faraónico, a Bosch e Leonardo, a Munch e Max Ernst, estão desde sempre associados ao mutismo polissémico das imagens, insusceptíveis de serem “lidas” como palavras — convicção que também Tarkovski partilhou. Sublinha Debray (*loc. cit.*, 78, 79), distanciando-se da época em que a linguística se tornou provisoriamente na chave de compreensão das imagens, e em especial separando-se de um célebre artigo de Christian Metz, embora admitindo que a imagem é um “signo interpretável”:

“Uma imagem é um signo que (...) pode e deve ser interpretado mas não lido (...). Aprender a ‘ler’ uma fotografia não é, antes de mais, aprender a respeitar o seu mutismo? (...) As imagens são signos mas não são, no cinema nem alhures,

significantes imaginários. Uma cadeia de palavras tem um sentido, uma sequência de imagens tem mil. Uma palavra-maleta (*mot-valise*) pode ter um fundo duplo ou triplo, mas as suas ambivalências são escrutináveis pelos dicionários e exaustivamente repertoriáveis: com as palavras podemos sempre ir até ao fundo do seu enigma. Mas uma imagem é sempre definitivamente enigmática (...) e nenhuma das suas potenciais significações faz autoridade (nem a do seu autor nem qualquer outra), porque a sua polissemia é inesgotável. Não conseguimos que um texto signifique tudo e mais alguma coisa — mas com as imagens é precisamente isso que se passa” (tr. adaptada, J. M. M.).

Eis um tema que nos levaria de regresso à Susan Sontag do manifesto “contra a interpretação” (1964) e ao seu elogio da “estética do silêncio” (1975), de que me ocupei noutra lugar (Mendes, 2015) a propósito da logofobia e da logofilia dos artistas. E a este respeito teríamos também de reencontrar o «Stultifera navis» de Foucault (1961), onde, a propósito das *Tentações de Santo Antão* (Bosch, *circa* 1500, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa), diz ele que...

*Stultifera
navis*

“...Entre o verbo e a imagem, entre o que é figurado pela linguagem e o que é dito pela plástica, a bela unidade começa a desfazer-se (...). Se é verdade que a imagem tem ainda a vocação de dizer, de transmitir algo de consubstancial à linguagem, reconhece-se que ela já não diz a mesma coisa; e que, pelos seus valores plásticos próprios, a pintura se interna numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem (...). Liberta da sagesa e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar em torno da sua própria loucura (...). Tantas significações diversas se inserem na sua superfície, que ela já não apresenta senão uma face enigmática. O seu poder já não é o de ensinar, mas o de fascinar”.

Preâmbulo 2. Lascaux e a Grécia

SEGUNDA NOTA PREAMBULAR: o neófito que se embrenha no estudo da *imagem* será sempre surpreendido pela sua forte ligação originária à magia animista e à morte. O *sapiens/demens* de Morin (1973: 109-127), ou antes dele o *neandertal*, terá começado a criar imagens para, por sua via, obter poderes mágicos sobre o mundo animal de que dependia; e terá começado a sepultar semelhantes para os aconchegar e aninhar na sua viagem noutra mundo, reiterando ao mesmo tempo a consciência da sua própria finitude.

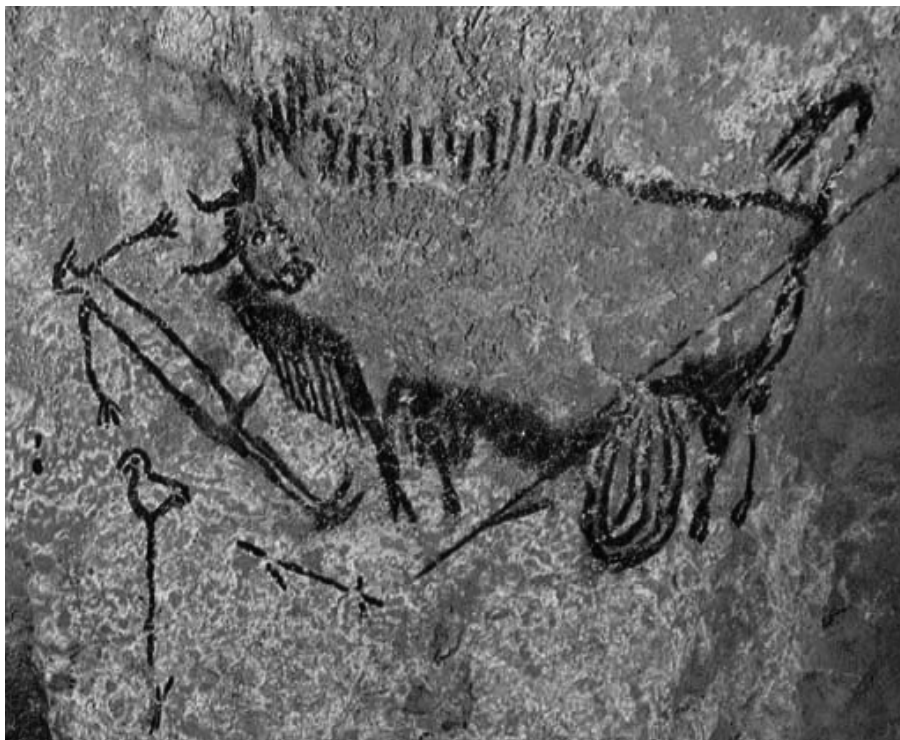
As imagens foram durante muito tempo *fétiches* destinados a exercer poderes, por um lado, e por outro, mais tarde, artefactos funerários destinados a exéquias, nelas substituindo o morto. Diz Debray (*loc. cit.*: 36-37), evocando Fustel de Coulanges, que foi talvez diante de um morto que o *faber* se descobriu *sapiens*: um cadáver humano não é uma *coisa*, é a presença-ausência física, misteriosa e assustadora, de um conspécifico que ainda está, mas já não está, ali. Foi a morte, primeiro mistério da vida, que levou o homem a enfrentar holisticamente outros mistérios.

Mas, nos quase 600 animais e mais de 400 indecifráveis signos pintados há 17 ou 18 mil anos pelos *cro-magnons magdaliens* de Lascaux, pinturas que requereram andaimes de madeira para serem feitas, há também outro sopro nascente: os animais são já *representações* naturalistas-realistas como o séc. XIX as entendeu, apesar da sua relação com os signos abstractos os tornarem mensagens cifradas. Lascaux é uma das quase 200 grutas orna-das e pintadas em França e na Espanha entre 22 mil e 10 mil anos antes do nosso tempo (a mais notável antes da sua descoberta era a de Altamira, no norte de Espanha). A arquitectura natural da gruta — o seu espaço cénico — amplia a monumentalidade do dispositivo pintado e/ou gravado: 337 cavalos, 87 auroques e touros, 20 bisontes, 88 cervos e corças, 35 cabritos monteses, umas poucas renas, sete felinos e um urso, um animal fantástico (que evoca um unicórnio), logo à entrada da grande rotunda das grutas, são o bestiário ali representado. Em *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955) escrevia Georges Bataille, deslumbrado pelas grutas, descobertas por acaso 15 anos antes:

“Ainda ontem, o verdadeiro nascimento da arte, a época em que ela ganhou o sentido de uma eclosão miraculosa do ser humano, parecia bem mais próxima de nós. Falávamos de milagre grego e era a partir da Grécia que o homem nos parecia plenamente nosso semelhante. (...) Mas esse movimento decisivo tem agora de recuar bem mais para trás. (...) Em vez do milagre grego, temos dora-vante em vista o milagre de Lascaux. (...) Lascaux não mais deixará de responder a essa expectativa de milagre que é, na arte e na paixão, a aspiração mais profunda da vida”.

Para quem entra nas grutas, os animais pintados parecem correr nas paredes cercando, na sua viva cavalgada, o visitante. André Glory (2008) escreveu que, se pararmos na rotunda junto à traseira do auroque de cinco metros e meio, “vemos correr para nós a horda tumultuosa de todos os

animais que rodeiam os dois primeiros touros”. Mas as figuras estão agrupadas por afinidades entre espécies (nunca há um auroque junto a um bisonte, por exemplo), e os mais perigosos são perseguidos por flechas como num exercício mágico de ante-destruição: se se animassem, as flechas atingi-los-iam (D’Huy e Le Quellec, 2010). Como se a pré-intuição da animação cinematográfica tivesse inspirado os pintores de Lascaux, caçadores-recolectores cuja cosmologia era inevitavelmente mágica.



Lascaux, cena do fosso: o homem itifálico com cabeça de pássaro e o “seu” bisonte.

Raramente o homem é pintado nestas grutas. Mas em Lascaux há um homem jazente, com cabeça de pássaro, pintado no fundo de um fosso: morto ou falso morto itifálico que largou a sua arma e face ao qual um bisonte perde as vísceras, talvez ferido de morte pela lança do caçador que derrubou. Acidente de caça? Outras interpretações foram propostas: o homem do fosso será um xamã em transe junto do bisonte sacrificial. É elementar e sumária a representação desse homem, como nos desenhos infantis, em contraste com as formas e cores naturalistas/realistas dos

animais em movimento. O significado do homem de Lascaux e a função das pinturas parietais permanecem talvez, para nós, mistérios. Mas não são *mistéricas* quase todas as imagens, seus significados e funções? Não instalam uma relação indecifrável entre nós e o que mimam, representam, simulam, substituem?

A arte instala uma nova percepção dos objectos, intensificando-a visio-nariamente e gerando a sua expressão maximizada através da singulariza-ção. Os auroques, bisontes e cervos de Lascaux fazem pensar na justeza de uma fórmula de Victor Chklovski (1917) sobre a arte como *processo*:

“... E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. A finalidade da arte é mostrar o objecto como *visão* e não o seu banal reconhecimento: o processo da arte é o processo de singularização dos objectos (...). O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto: aquilo em que ele já ‘se tornou’ não interessa à arte” (tr. adaptada, J. M. M.).

Assim no paleolítico tardio se pintou Lascaux: para se sentir o auroque, para se sentir que o bisonte é o bisonte, para os mostrar como visões e devires e não apenas como formas convencionais reconhecidas, é criada uma arte que é desejo em imagens e cuja eficácia simbólica não se distingue da

O devir-animal do sapiens/demens

eficácia mágica visada. Mais holismo: a monumentalidade eidética das grutas estabelece uma ponte mágico-simbólica entre o *sapiens* e o mundo dos animais de que ele depende.

Magia, no que toca aos poderes da arte desse paleolítico tardio, é a capacidade de forçar uma relação animista com a natureza, produzindo efeitos prodigiosos. Práticas mágicas são, aqui, procedimentos de acção e de conhecimento que fundam, mais tarde, a religião e fazem surgir o “sobrenatural” imanente à natureza. A dança imitativa de animais a que o caçador mascarado e pintado se entrega até ao transe, o seu devir-animal, é um procedimento mágico. A relação mimética e analógica entre o signo e o objecto do rito é central na magia por gestos e por imagens, que se desdobra na crença do poder mágico da nomeação, da invocação e do chamamento pela palavra. No magdaleniano, as práticas mágicas determinam a concepção e produção de toda arte parietal: são operativas, concretas e experimentais, ligadas às técnicas de mimetismo, simulação, camuflagem e armadilhagem em que a caça se baseia. Diz Kurt Lindner em *A caça pré-histórica* (1906, 1950):

“A magia caçadora e a sua crença no encantamento (...) é mais antiga que qualquer forma de culto dos ancestrais ou da crença em espíritos, ou seja, é a mais antiga expressão do sentimento religioso. [O objectivo da] magia é o domínio sobre as forças secretas da natureza (...), a aquisição de poderes sobre o animal de que depende a difícil existência da comunidade”.

E reitera René Alleau (1989: 259-262): Altamira e Lascaux, “de acesso difícil, são lugares reservados aos ritos mágicos de iniciação que, no magdaleniano, adquirem grande relevância social”. Noutras grutas, acrescenta o mesmo autor, “pegadas de rapazes e raparigas conservadas na argila endurecida dão testemunho de danças rituais e de prováveis cerimónias mágicas de fecundidade praticadas diante das efígies animais”. Magia e pedagogia estão fundidas na iniciação aos segredos que o jovem aprendiz de caçador precisa de penetrar: tudo útil e concreto. Dispositivos picturais como o de Lascaux são aparelhos de captura mágico-pedagógicos das presas animais que povoam um território nem mapeado nem representado (não há paisagens de fundo, árvores ou montanhas, só animais e signos geométricos). Imaginemos que narrativa daria conta de tal magia, e que relação teria ela com o mito: “Se perguntássemos a um ameríndio ‘o que é um mito?’, provavelmente ele responderia: é uma história do tempo em que homens e animais ainda não se distinguem” (Lévi-Strauss e Eribon, 1988: 193).

Dito de outro modo: o que está pintado em Lascaux é a apropriação mágica dos poderes do mundo animal pelos seus pintores-gravadores, o devir-animal do *sapiens/demens* tal como também abordado por Deleuze e Guattari (1980) em *Mil Planaltos* (subtítulos «Memórias de um bergsoniano» e «Memórias de um feiticeiro», 291-297) (3). Mas, nesta abordagem, o devir-animal não torna o homem animal, não é uma iniciação que transforme um sujeito-objecto noutro sujeito-objecto: como os *Holzwege* de Heidegger, é um caminho sem ponto de chegada. Esse devir-animal não tem outra substância senão ele mesmo, propõe e instala uma *aliança*, uma passagem simbiótica que não conduz A a B, antes se estabelece como lugar “entre” e como um desejo nunca inteiramente satisfeito. A ponte é real, mas a sua realidade é o próprio devir. E não é um fenómeno individual, tem a ver com população e povoamento: “No devir-animal lidamos sempre com manadas e matilhas, bandos, população, povoamento, multiplicidade; nós, feiticeiros, sabemos-lo desde sempre” (*op. cit.*: 292). “O que é um grito sem a população que ele chama ou convoca para o testemunhar?” (293). O que é o *Grito* de Munch sem um “povo” que o possa ouvir? O desejo de mistura

e de contágio pela horda, a manada, a matilha, eis, nesta leitura, o motor do devir-animal pintado pelo *sapiens/demens*. Sobre esse devir escreveu igualmente Martiney (1973: 139):

“As pinturas de Lascaux mobilizaram as formas animais num esboço gestual cujo fluxo está (...) perpetuamente em emergência. O instante da verdade era, para aquela raça de caçadores, o momento da aparição, quando o surgimento do animal subitamente fazia corpo com o sobressalto de todo o espaço do *Umwelt* (...), devido ao acontecimento-aparecimento de uma presença perturbadora. Ora, esse gesto (...) é-nos tornado presente pelo ritmo das formas (...): ‘Estou em devir (...) porque algo ocorre, mas nada ocorre senão porque estou em devir’.”

O *sapiens/demens* (4), surgido em África há talvez mais de 350 mil anos mas chegado à Europa há talvez apenas 45 mil, foi também um *homo ludens* (Huizinga, 1938): foram a sua ludicidade e a sua “loucura”, o jogo com e contra os seus terrores, que o tornaram *artista*, fazendo-o ultrapassar o *faber* produtor de utensílios. Depois do *neandertal*, primeiro “pintor”, o *sapiens* continuou a sepultar os mortos, esperando ajudá-los na sua *segunda vida*; inventou crenças animistas, esboçou o mapa da porosa fronteira entre sagrado e profano (salvaguardando os interesses de cada um sobre o outro) e dotou o seu *habitus* de uma nebulosa transcendência. De facto, esse *ludens/demens* (e o seu predecessor *neandertal*) instituiu os nossos mais arcaicos tabus e interditos, ao mesmo tempo que aprendia a exorcizá-los pela magia do jogo e da arte; o jogo foi para ele o lugar possesso da festa, incluindo as danças mascaradas e os transes transfiguradores, que marcavam ritualmente a frenética transgressão dos interditos. A sua arte terá nascido do jogo exorcizador dessas festas, traduzindo e transmutando a sua euforia gestual para desenhos e gravuras: a primeira arte ganhou, assim, um prodigioso *facies* dionisiaco. A acção eficaz da magia dos desenhos e gravuras parietais onde, como em Lascaux, se pintaram gigantescas paradas animais em movimento, visa decerto a caça, mas ali o caçador considera o animal um seu igual de que é indispensável respeitar a heciedade. A pequenês do homem-pássaro do fosso de Lascaux põe talvez em evidência essa relação de humildade desafiante do *sapiens* face ao mundo dos restantes animais de que a sua sobrevivência dependeu — o mundo *dos animais e dos seus homens*, como Paul Éluard viria a titular uma recolha de poemas seus. Foi esse *negotium* entre o devir-outro e o jogo, entre os poderes

mágicos da possessão e da palavra, por um lado, e a sua encenação lúdica, por outro, que Jean Rouch ainda pôde filmar em *La chasse au lyon à l'arc* (fronteira Mali-Nigéria, 1965-7) e em *Les maîtres fous* (Accra, 1955-56), como Marta Mendes (2016) recentemente sublinhou. Com Rouch vemos que esse mundo faz parte do nosso *precursor sombrio*. A era das grutas pintadas, das primeiras sepulturas e da arte funcional (decoração de utensílios) deu origem à transformação do real pelo simbólico e pelo imaginário do *sapiens/demens/ludens*, isto é, àquilo que muito mais tarde designámos por cultura (com Tylor, 1871). Conhecem-se mal as razões da regressão da grande pintura parietal no neolítico posterior, que produzirá sobretudo desenhos e gravações em rochas ao ar livre, a par da decoração de utensílios e da criação de adornos e ornamentos. Mas todo o tempo posterior acentuará o culto dos mortos, até se chegar aos sarcófagos do Alto Egipto, às necrópoles etruscas e de Micenas, aos retratos funerários do Fayum. A pintura e os baixos-relevos triunfam nas mastabas e pirâmides do antigo império como nos hipogeus do Vale dos Reis, moradas eternas das suas múmias.

A arte não “começou na Grécia”, como o séc. XIX ainda pensou. Em 30 páginas do seu livro sobre a imagem (231-260, «Anatomia de um fantasma: a ‘Arte Antiga’»), também Debray tenta desconstruir a ideia, herdada da *História da Arte da Antiguidade* de Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764), de que foram os gregos os “inventores” da arte. Os gregos, diz Debray carregando nas tintas, nunca tiveram um vocábulo para a ideia de arte, sendo *teknê* um termo denotativo dos mais variados ofícios. Platão vilipendiou “poetas e pintores” e a sociedade raramente os promoveu, atribuindo-lhes um papel menor na pirâmide humana; e nesta matéria Aristóteles não se afastou do seu mestre. A pintura e a estatuária grega dão forma aos deuses do Olimpo e à sua beleza, mas é a religião que determina essa beleza: uma estátua é bela porque representa a beleza do deus ou deusa imaginados ou ideados, não por si mesma ou pelo artefacto que é. Não houve, na Grécia clássica, *discurso* sobre as artes (5), apesar da Atenas de Péricles ter tornado a estatuária em grande monumento-ornamento urbano que a distinguiu das cidades ‘bárbaras’ e em sinal de riqueza das grandes casas privadas. Roma, menos metafísica e mais pragmática, herdou da Grécia a monumentalidade ornamental pública e privada experienciada como um luxo e signo de poder, mas a sua pintura e escultura foi ainda mais anónima do que a grega.

Kant, Schelling, Hegel e Nietzsche foram, cada um a seu modo, os “grandes winckelmannianos” que mais contribuíram para o mito da Grécia “mãe

das artes”. Mas Kant publicou a *Crítica da faculdade de julgar* em 1790; Schelling conferenciou sobre as artes em 1802-1803. Hegel leccionou a sua *Estética* de 1818 a 1829; Nietzsche publicou *A origem da tragédia* em 1872. Ora, Altamira só foi descoberta em 1879 e Lascaux em 1940: eles não conheciam a arte do paleolítico tardio e sabiam pouco do mundo faraônico (6): a imponente *Description de l'Égypte* resultante da invasão napoleónica (1797-1801) só foi editada, em Paris, entre 1809 e 1829. E o alemão Richard Lepsius só em 1842-45 veio a dirigir a expedição arqueológica ao Egipto, Núbia e Sinai patrocinada pelo rei da Prússia, de que resultaram os doze volumes de desenhos e cinco de textos dos *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* — que só foram publicados entre 1897 e 1913.

A herança de Winckelmann

Polissemia da palavra imagem

TENTEMOS ENTENDER de que falamos quando falamos de *imagem*, começando por regressar à sua relação com a morte: sabemos como a Roma imperial instituiu o molde de cera do rosto do morto para o representar no seu funeral – a sua *imago*. E conhecemos o esforço pictórico feito nos monumentais túmulos secretos dos faraós egípcios (outras “grutas” concebidas para serem inacessíveis), um esforço que não se destinava à exposicionalidade. Debray sublinhou (loc.cit.: 27-30) essa ligação da imagem à morte: em Roma, *simulacrum* é antes de mais espectro; *imago* é o molde em cera do rosto do morto; *jus imaginum* é o direito reservado ao nobre de passear em público um duplo figural do antepassado; *figura* é primeiro fantasma, só depois se tornando o que ainda hoje é; entre os gregos clássicos, *eidolon* é o fantasma de um morto, espectro, antes de ser ídolo, imagem; e, definindo *representação*, diz o *Littre*: “na Idade Média, figura moldada e pintada que, nas exéquias, representava o defunto”. Debray (loc. cit., 30-31) recorda a sobrevivência, até muito tarde, da *representação* romana do morto pela sua efígie na corte francesa:

“Os ritos funerários dos reis da França, entre a morte de Carlos VI [1422] e a de Henrique IV [1610], ilustram a um tempo as virtudes simbólicas e as vantagens práticas da imagem primitiva como *substituto vivo do morto*. O corpo do rei devia ser exposto durante 40 dias. Mas a putrefação, apesar da retirada das vísceras e do embalsamamento, antecipava-se à organização das exéquias

oficiais. Daí a utilidade de uma efígie exacta, verista, do soberano desaparecido (...). Vestida a rigor e sobrecarregada das insígnias do poder, é ela que vai presidir durante esses 40 dias aos banquetes e cerimónias da Corte. (...) Enquanto a efígie está exposta, o novo rei mantém-se invisível. Dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que passa para o manequim de cera pintada. Há mais na cópia que no original”.

Mas a *imagem* não se esgota nos *devires* e na magia de Lascaux nem na *re-presentação* do morto na Roma imperial ou na corte francesa. Abordada na longa duração, a sua definição é morosa, porque a palavra foi oferecendo, ao longo de tempos e saberes, a sedimentação de sentidos diversos, instalando-se em diferentes léxicos e idiolectos. Autores há que, em acédia provocada pela polissemia e degradação do termo *imagem*, lhe procuram inutilmente substitutos, um pouco como Bresson, entristecido pelos destinos do *cinema*, voltou chamar-lhe *cinématographe*. Mas o termo *imagem* está connosco há milénios e por alguma razão não cedeu o seu lugar a outros, e *cinema* designa um *apparatus* que não se reduz à máquina multifunções inventada pelos Lumière. Aqui, lidamos, sem procurarmos equivalentes, com o conceito de *imagem* tal como ele chegou até nós, cientes de que o usamos para designar coisas excessivamente diversas. Vejamos, sem pretensão de exaustividade, a que constelação semântica a palavra se refere:

São *imagens* o que os espelhos reflectem e todos os objectos icónicos ou artefactos criativos produzidos pelas “belas-artes”, da escultura à pintura e às instalações; são *imagens* todos os objectos produzidos pela fotografia, pelo cinema e pelo audiovisual incluindo televisão, vídeo e seus sucedâneos numéricos ou digitais; os hologramas e todos os simulacros animados tridimensionais. Os ícones das “belas-artes” representaram por semelhança, ao longo de milhares de anos, coisas, sujeitos-objectos e objectos, quer bidimensionalmente (desenho, pintura, gravura, outras impressões em suportes de diversas naturezas) quer tridimensionalmente (estatuária e escultura, máscaras mortuárias e *modelos do natural*, réplicas dos corpos *esfolados* da anatomia). Originais únicos ou depois replicadas pela gravura, pela tipografia e outras formas de reprodução mecânica, essas imagens (ou as imagens dessas imagens) incluíram iluminura e estampania, tapeçaria e vitral, ilustrações de textos, geraram álbuns (livros de imagens) e representações de toda e qualquer coisa pelas artes gráficas e o *design*. No seio deste grupo feito de *imagens exteriores* provenientes do que outros fazem e do mundo onde vivemos submersos, há ainda as *non-art images*, os projectos técnicos

desenhados à mão ou produzidos em computador pela arquitectura e a engenharia, ou para a fabricação de toda a espécie de objectos — máquinas, ferramentas, utensílios — bem como as da imagiologia clínica, nascida no Renascimento entre a arte e a anatomia, mas que conheceram um desenvolvimento sem precedentes no séc. XX, desde a invenção do raio x, da radiografia, da ecografia. Imagens são ainda os efeitos ópticos naturais ou fabricados que não têm existência material embora possamos fotografá-los e filmá-los: o arco íris e as sombras produzidas pela luz do sol ou por luz artificial.

Fotografia e cinema (como a posterior televisão e o vídeo) produzem sucedâneos das imagens especulares. No tempo da fotografia e do cinema analógico, essas imagens apresentavam duas faces impressas, uma seu “negativo”, a outra a prova “positivada”. É curioso que este facto quase não tenha suscitado reflexão. Negativos e sua positivação faziam parte do dispositivo como verso/reverso, avesso/direito da mesma imagem, as duas faces do anel de Möbius da indexicalidade.

No seu distinto quadrante, a filosofia instalou, desde há muito, sentidos da imagem que fogem aos da reprodução física do que é percebido pelo olhar ou por uma máquina, como quando Bergson (1939: I, p.1), se lhe refere do seguinte modo:

“Finjamos nada saber das teorias da matéria ou do espírito, nem das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-nos assim em presença de *imagens* no sentido mais vago em que podemos usar esta palavra, imagens percebidas quando abro os meus sentidos ou inapercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras...”

Chamamos *imagem* ao que processamos mentalmente na percepção das coisas com que interagimos (o processamento neuronal das imagens externas ou exteriores). Mas também às *imagens* dos sonhos, das memórias interiores e das recordações (imagens mnésicas), das alucinações.

No Lalande

E passámos a falar da *imago* especular da psicanálise, da *imago* mental e idealizada dos objectos internos. Imagem é ainda, na retórica e na literatura, um termo aparentado da metáfora e da metonímia. Mesmo atendo-nos ao vocabulário clássico fixado pelo Lalande, *imagem* significa ainda a repetição mental, em geral enfraquecida, de uma sensação ou percepção (em forma de eco, travo, simulacro, fantasma), ou seja, um segundo acontecimento perceptivo que replica o inicial com as suas emoções e juízos

(Taine, «Les images», in *De l'Intelligence*, livro II); “traços” ou “vestígios” de uma actividade perceptiva anterior; e ainda a representação, feita pela mente, de combinações de formas e elementos resultantes da imaginação; no sentido da *Vorstellung* (representação) alemã, o termo designa a um tempo as imagens actuais produzidas pelos sentidos, as da memória imaginativa e as produzidas pela imaginação propriamente dita.

O que podemos dizer, a partir da filosofia herdada, é que o uso da palavra *imagem* para designar, por extensão, sensações ou percepções não-visuais, é *moderno*: numa nota para o *Lalande*, escreveu Lachelier (s.d., mas anterior a 1918) que “é inteiramente legítimo o uso da palavra imagem para significar a representação puramente interior de um objecto anteriormente percebido”. Mas há ainda que entender a natureza e a forma dessas imagens mentais, interiores — as que a mente desse sujeito-objecto gera (A. Damásio, 2008, fala de *filme interior*). O vínculo e a circulação de sentidos que liga as imagens exteriores e as imagens interiores é a um tempo consciente e inconsciente, irreflectido e reflectido, intuitivo e acto cognitivo, mas em todos os casos ele é antes de mais *produtivista*: visa garantir a capacidade de *ver e figurar*. E muitas das imagens mentais são involuntárias como as do sonho, surgem-nos como “visitantes” (por vezes inesperados) e não como frutos de um esforço deliberado. Somos mais *visitados* por imagens interiores do que seus criadores intencionais.

Ao propor a imagem especular reconhecida pelo *infans* como primeiro *topos* da identidade e da elaboração da imagem de outrem a partir da sua própria, a psicanálise, em especial a lacaniana, pôs em evidência a importância do *reflexo* como fundador, também, da posição de espectador, ou seja, redesenhou o âmbito dos estudos em espectadorialidade. E o reflexo no espelho, como o *stade du miroir*, invocam, ainda, a obsessão de Narciso, definindo diante da água do Eco que reflecte a suas demasiado belas feições ou afogando-se nela. Eis como Laplanche e Pontalis (1967) definem *imago* no seu *Vocabulário da Psicanálise*, atribuindo o conceito a Jung (1911):

“Protótipo inconsciente de personagens que orienta selectivamente o modo como o sujeito apreende os outros; é elaborado a partir das primeiras relações intersubjectivas reais e fantasmáticas com a envolvência familiar. (...) Mais que imagem, é um esquema imaginário adquirido, um *cliché* estático através do qual o sujeito apreende os outros. A *imago* pode objectivar-se tanto em sentimentos e condutas como em imagens”.

Quanto ao *imaginário*, dizem os mesmos autores, ele “é para Lacan um dos três registos essenciais (o *real*, o *simbólico* e o *imaginário*) do campo psicanalítico” e estabelece-se por referência ao estádio do espelho, “quando a ideia de *ego* do *infans* se constitui a partir da imagem do seu semelhante” (o *eu* especular). Assim entendido, o imaginário funda a experiência intrasubjectiva (a relação narcísica do sujeito com o seu *eu*), intersubjectiva (extensão da imagem de si à de outrem), a percepção-apreensão do mundo envolvente (*Umwelt*), baseada em *Gestalten*, e significa “um tipo de apreensão em que factores como a semelhança e o homeomorfismo desempenham o papel determinante”, garantindo a “coalescência do significante com o significado”.

A psicologia e a psiquiatria estabilizaram, por sua vez, a ideia de “imagem de si” como garante da *identidade* do sujeito humano, com o seu carácter único e unitário — o reconhecimento do rosto ao espelho, a identificação e interiorização das características do corpo próprio, a inscrição interior do seu nome e identificação com ele, a certeza de que, apesar das mutações do corpo ao longo do tempo, da infância à velhice, ele é o *mesmo* na duração, é o mesmo *eu* que está sempre presente e implicado em cada momento da sua existência pessoal. A “imagem de si” resulta de *percepções* e de *representações* e envolve, por isso, uma *elaboração*:

“[Ela] ultrapassa a sensação e escapa à conceptualização; não é apenas consciência perceptiva ou imaginante, é antes de mais uma modalidade particular do *vivido* (*vécu*) que oscila ao sabor dos diversos níveis de estruturação e de desestruturação da própria consciência” (Faure, 1966: 13).

E é também vulnerável, instável, frágil: na sua prática, a psiquiatria lida com numerosas *flutuações* dessa “imagem de si”, expressas em investimentos relativamente delirantes de despersonalização e repersonalização, em alucinações que ora são episódicas ora duradouras, e ora são protagonizadas por sujeitos “normais”, ora antecipam e prenunciam crises que são sintomas de excessiva perturbação funcional, de “doença mental”. As distorções da “imagem de si”, no domínio das normalidades como no das patologias, adquirem por exemplo valor *malévolo* ou *benévolo* para o sujeito que as experiencia, integrando desse modo a fenomenologia perceptiva da “realidade de segunda ordem” de Watzlawick. E interferem muitas vezes com a elaboração da “imagem do outro”, por exemplo nas síndromes persecutórias. Ou adquirem, no universo das artes ou da poesia, expressões de abertura a uma alteridade radical e perturbada, que se exprimem como desvios e derivas,

como no célebre “Je est un autre” (“Eu é um outro”) de Rimbaud. Explicando-se sobre esta sua fantasmática projecção tinha ele escrito, no parágrafo precedente da sua carta a Georges Izambard (1871):

“Quero ser poeta e trabalho para me tornar vidente (...). É preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu reconheci-me poeta. Não é culpa minha. É falso dizer: *Eu penso*. Deveria dizer: *Sou pensado (On me pense)*”.

Esta “imagem de si” envolve a reconsideração das fronteiras cartesianas entre *sujeito* e *objecto*: Faure (*loc. cit.*: «Introdução») recorda como Sartre chamou a atenção (in *L'Être et le Néant*, 1943, cap. «Avoir, faire et être»), para “a ligação interna e ontológica” entre o sujeito e os objectos mais próximos que possui:

“Possuir é unir-se ao objecto possuído sob o signo da apropriação” (*loc.cit.*: 678). “A totalidade das minhas posses reflecte a totalidade do meu ser: eu sou o que tenho (...). A caneta e o cachimbo, a minha roupa e o meu escritório, a casa, sou eu (...). A posse é uma relação mágica: eu sou esses objectos que possuo. (...) O que possuo, sou eu fora de mim” (*ibid.*: 680-681).

Sou eu fora de mim significa aqui, salvo melhor leitura: *faz parte da imagem que tenho de mim*. O sujeito projecta a sua “imagem de si” nos objectos de que depende para a sustentar na duração. Já Pierre Janet (1929) insistira na relevância desta ampliação da “imagem de si”, dependente das “pertenças” de cada um:

“Somos proprietários, e não apenas do nosso corpo e figura (...); as nossas roupas são parte da nossa pessoa (...). Os objectos que integram a nossa vida corrente, papéis, caneta, lápis, mesa de trabalho, biblioteca, são coisas que se interligam connosco (...). Se as ignorarmos ser-nos-á muito difícil entender as pessoas” (*loc. cit.*: 166-167).

Também Gaston Berger (1941), entre outros, viria, noutros termos, a insistir nesta mesma dimensão projectada da “imagem de si”:

“Distingo no mundo zonas mais ou menos distantes do meu centro de situação, e que com ele se interligam mais ou menos estreitamente: os meus pensamentos, o meu corpo, a minha família, as minhas posses, as minhas relações, etc.. O desejo

faz entrar o objecto desejado numa das *esferas de pertença* de que falou Husserl. *Com-preender* significa aqui *tomar em si, conter*” (op. cit.: 146).

Esta osmose, esta relação quiasmática entre sujeito e objecto(s) é, pelas mesmas razões, extensiva à *morada*, ao *habitat* pessoal que integra a “imagem de si” desse sujeito: “A casa é um território fechado e privado (...) onde o indivíduo é autónomo e livre. É uma ilha onde cada um se sente independente do mundo e longe de intrusos” (Faure, *loc. cit.*: 159). Mas esta projecção da “imagem de si” está também em acção noutros registos — por exemplo, nos delírios patológicos de repersonalização vestimentária: alguém fabrica para si vestimentas inventadas de “general”, de “príncipe” ou de “cardeal”, e usa-as para ser reconhecido numa dessas posições pelos seus “soldados”, pelos seus “súbditos” ou pelo seu “rebanho”.

O mundo como imagem *Last, not least*, há ainda outra acepção propriamente filosófica da ideia de imagem que não devo ignorar aqui. Escreveu Heidegger, em «O tempo da imagem no mundo» (1938: in *Holzwege*, tr. port.: 116-117), instalando no discurso filosófico a concepção moderna do “mundo como imagem” (*neuzeitliches Weltbild*):

“O processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem. A palavra imagem significa agora o delineamento [*das Gebild*] do elaborar que representa. Neste, o homem combate pela posição na qual pode ser aquele ente que dá a medida e estende a bitola a todo o ente”.

Significa isto que a mundivivência dos “Tempos Modernos”, com a sua nova imagem ou visão do mundo, embora destinada a coexistir com outras, se fundou na transformação do homem em sujeito fundamental e do mundo em objecto-imagem, com o *cogito* cartesiano, fator de um novo antropocentrismo: “aquela interpretação filosófica do homem que explica e avalia, a partir do homem e para o homem, o ente na totalidade”. Estamos, aqui, no cerne do enfoque antropológico. Mas escreveu também Heidegger (aditamento 10º ao mesmo texto, tr. port.: 137):

“Antropologia é aquela interpretação do homem que, no fundo, já sabe o que é o homem e, por isso, nunca pode perguntar quem ele é. Pois, com esta pergunta, ela ter-se-ia de reconhecer a si mesma como abalada e superada. Como deve isto ser exigido à antropologia, quando ela apenas e propriamente tem de realizar a garantia suplementar da auto-segurança do sujeito?”

Anoto a ironia. Mas o que aqui nos interessa sublinhar é a ideia de “conquista do mundo como imagem”, i. e., a instalação da nova mundivivência do sujeito que, nos séculos XVII e XVIII, exerce sobre o mundo o poder ilimitado dos seus cálculos, das suas planificações e projectos e da sua cultura universal, vendo-o como um todo entendível e subjuguável, embora consciente de que o faz em *disputatio* com outras imagens do mundo (se não entendíveis, certamente subjuguáveis). Este novo posicionamento central do homem significa “a primazia de um *subjectum* destacado porque (...) incondicionado — o que está na base enquanto fundamento” (tr. port.: 131). O homem passa a ser *a medida de todas as coisas*, como se tornou comum dizer: o mundo existe para ele. O homem é o novo *Senhor* do mundo e protagoniza uma nova *hubris* que se fortalecerá ao longo das *Luzes*. O empreendimento cartesiano reformulou assim, com base no *cogito*, a *imago mundi* vinda dos séculos XV e XVI, onde cosmogonia, cosmografia e teologia ainda se entrelaçavam e indistiguavam.

Esta ideia de “imagem do mundo” tem ainda, forçosamente, em conta os trabalhos do historiador das religiões Mircea Eliade, que no seu *Images et symboles* (1952), não longe dos arquétipos imagéticos de Carl G. Jung, reabilitava o *simbolismo* como meio de aceder a preocupações, crenças e mitos a-históricos, mas evitando aprisionar as imagens em significações redutoras ou unívocas, e defendendo que elas são “multivalentes” — ou polissémicas, como pouco depois se diria:

*Eliade:
imagens e
símbolos*

“É a imagem enquanto tal, enquanto feixe de significações, que é verdadeira, e não apenas uma das suas significações ou apenas um dos seus numerosos planos de referência. Traduzir uma imagem (...) reduzindo-a a apenas um desses planos (...) é pior que mutilá-la: é esmagá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento” (*loc. cit.*: 17-18). (...) “Não precisamos de poetas nem de psiquismos em crise para confirmar a actualidade e a força das imagens e dos símbolos. A mais chã das existências é um formigueiro de símbolos; o homem mais ‘realista’ vive de imagens. (...) Os símbolos nunca desaparecem da *actualidade* psíquica: podem mudar de aspecto, mas a sua função permanece a mesma” (*loc. cit.*: 19). (...) Mencione-se o ‘paraíso da Oceania’ [arquipélagos do Pacífico] que adentra [hoje] livros e filmes. (Quem disse do cinema que ele é ‘fábrica dos sonhos’?) Também percebemos as imagens libertadas por qualquer música (...): elas confessam a nostalgia de um passado mítico, transformado em arquétipo — e que comporta, para além da nostalgia de um tempo abolido, mil outros sentidos” (*ibid.*). ‘Ter imaginação’ é fruir de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto de imagens

(...). O poder das imagens consiste em *mostrar* tudo o que é refractário ao conceito” (loc.cit.: 24).

Mais adiante, no capítulo «L’image du monde», Eliade recordava que todas as sociedades arcaicas conceberam o seu mundo como um microcosmos para além do qual dominava o desconhecido e temível território “dos demónios, das larvas, dos mortos, dos estrangeiros – o caos, a morte, a noite”. Uma tal imagem do mundo subsistiu mesmo “em civilizações muito evoluídas, como a da China, da Mesopotâmia ou do Egipto” (*loc. cit.*: 47), na Atenas de Péricles face aos ‘bárbaros’. Tal imagem, vista a partir de um “centro” familiar, protector e sagrado, é, diz ele, comum a toda a humanidade antiga. Eliade não se ocupa da sua resiliência contemporânea, mas de todo o ensaio ressuma a ideia de que a modernidade é em boa parte herdeira dessa imagem auto-centrada do mundo, que vem até à literatura e aos filmes actuais (que preservam, nas suas imagens, símbolos que, como Jung, ele crê trans-históricos e perenes). Já no prefácio, descrevendo o séc. XIX europeu hegemónico pelo positivismo, empirismo, cientismo e pelo materialismo, ele sublinhara a capacidade dos “grandes mitos” para sobreviverem a essas ideologias dominantes, resistindo à hibernação forçada “sobretudo graças à literatura” (*loc. cit.*: 12). E acrescentava, em nota: “Que empreendimento exaltante não seria revelar o verdadeiro papel espiritual do romance do séc. XIX, que, para além de todas as fórmulas científicas, realistas, sociais, foi o grande preservador dos mitos (...)” (*id. ibid.*). Para logo a seguir declarar, em termos conclusivos:

“O pensamento simbólico não é do domínio exclusivo da infância, do poeta ou do desequilibrado: é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela aspectos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outra forma de conhecimento. Imagens, símbolos e mitos não são criações irresponsáveis da psique: respondem a uma necessidade e desempenham uma função — põem a nu as mais secretas modalidades do ser” (*loc. cit.*: 13-14).

Eliade tentou sempre preservar o encantamento ou o reencantamento do mundo através dos mitos e das suas imagens arquetípicas, subsistentes numa dimensão a-histórica aprendida em Jung — fora do *tempo* e da *história* (embora para Eliade os arquétipos exprimissem o fundo comum de uma religiosidade cosmogónica, e para Jung exprimissem o fundo comum

do inconsciente colectivo). Como, à sombra de Juliano, escrevera Salústio em *Dos deuses e do Mundo*, na remota Roma de 362: “Estas coisas nunca foram mas são sempre” (IV: 9). *In illo tempore*, Salústio doutrinou para repaganizar a religião imperial, restaurando o poder das divindades do heilenismo romanizado contra o cristianismo apóstata e invasor: ele e Juliano pretendiam “redivinizar” o império, repovoá-lo com as imagens dos seus antigos deuses — e perderam, então, a sua aposta: Roma aculturou-se ao *kerigma* cristão.

Ora, a abrir o supracitado «O tempo da imagem no mundo» (tr. port.: 97-98), Heidegger, sumariando “os fenómenos essenciais da modernidade”, enumerou cinco, assumidamente *historiais* (e por isso longe de Eliade): a ciência, entendida como investigação numa área rigorosamente definida; a “técnica das máquinas”, uma transformação autónoma da prática apoiada na matemática; o processo em que “a arte se desloca para o âmbito da estética”, tornando-se objecto de vivência e expressão de vida; o facto de “o fazer humano ser concebido e cumprido como cultura” que, “ao cuidar de si, se torna política cultural”. E finalmente o fenómeno da “desdivinização” (*Entgötterung*, correlato tardio da declaração, por Nietzsche, da “morte de Deus”), que passou a coabitar com as religiosidades. Chegámos à “desdivinização”, diz Heidegger, “porque os deuses fugiram. O vazio que surgiu é substituído pela investigação historiográfica e psicológica do mito”. Este trilho pós-nietzscheano persiste em «Para quê poetas?» (1946: tr. port. 2014: 316; tr. fr. 1970: 225): “...Até mesmo o vestígio do sagrado se tornou desconhecido. Fica por saber se ainda experienciamos o sagrado enquanto vestígio que nos conduz à divindade do divino ou se apenas nos deparamos com um vestígio do sagrado”. Eliade terá lido estas afirmações sobre a “desdivinização” do mundo como quase- blasfémias: já mal reconhecemos o divino no sagrado, e deste estão em declínio os vestígios sobranes. Mas elas dão conta da laicização do conhecimento e das sociedades: se traços de sagrado subsistem no mundo de hoje, tornaram-se, para muitos, em *ersatz* de relíquias, representações escurecidas de algo que pereceu.

Imagem: *stultifera navis* e *enigma*, chamei-lhe atrás. Devido ao seu complexo feixe de sentidos, a definição de *imagem* é sempre plural e heurística, apesar dos jogos de monopólio dessa definição historialmente elaborados pelas diversas disciplinas que a reclamam: filosofia e antropologia, estética e “ciências das artes”, iconologia, psicologia e psicanálise, literatura comparada (e sua imagologia). Este carácter arquipelágico do conceito de *imagem*

“Redivinização”
de Eliade,
“Desdivinização”
de Heidegger

favoreceu, assim, a percepção contemporânea de que ele “está em crise” (por designar coisas de mais). Mas essa crise já foi vivida em aquários (Veyne) e epistemas (Foucault) anteriores, em articulação com mudanças de paradigmas técnicos ou com erupções discursivas que alteraram, como hoje, a nossa paisagem exterior e interior.

Os meios de Hans Belting

DESDOBREMOS UM POUCO MAIS esta segunda nota preambular. Hans Belting (*loc. cit.*: 2001) é um dos autores que reconhece a complexidade da definição de *imagem* e se refere à sua supostamente contemporânea “crise”. Mas, ao âmbito da definição do que está em causa, ele acrescenta, como vimos, um vector “novo”, que designa por *meio* (talvez tradução do antigo *medium* latino). Diz Belting que, para apreciarmos a extensão e características das imagens que se nos deparam, para sermos sensíveis à sua *aparicação* hoje como ontem, precisamos de as entender como um dos elementos da tríade *imagem-meio-mente* (na sua formulação, *imagem-meio-corpo*). E, explicando em que consiste esse *meio*, ele aborda-o de forma igualmente complexa e multiforme: o *meio* é antes de mais “suporte, anfitrião e ferramenta da imagem, (...) seu agente, vector ou dispositivo” (*loc.cit.*: 14), podendo esse suporte ser igualmente entendido como dispositivo de mostração ou exposicionalidade e actuando “os nossos próprios corpos [*mentes*] (...) como meio vivo de imagens, processando-as, recebendo-as e transmitindo-as” (*id. ibid.*). Mas esse *meio* de Belting é, ainda, o *material* em que a imagem enforma, porção de barro ou parede lisa de caverna, “pedra, bronze, fotografia” (*loc. cit.*: 15).

Por outras palavras, o *meio* de Belting, *material, suporte, dispositivo*, etc., é porventura e sobretudo a *mise en scène*, a encenação da imagem num espaço de *aparicação/instalação/mostração* que a torna visível, variando esse espaço cénico de época em época (templo ou palácio, espaço público ou privado, praça ou *square*, museu, ecrã e sala de cinema). Esse espaço cénico é sempre um *valor acrescentado* à aparição/reaparição da imagem, valha ele o que valer. É nesse espaço cénico material e multiforme que a imagem ocupa o seu lugar e tenta preservar o seu sentido — se puder; e essa encenação determina a percepção que dela temos, a sua recepção. Para muitas imagens com que privamos, esse *meio* foi inicialmente um e agora é outro, e entre os dois pôde haver vários. Diz Belting que o *meio* é uma forma “físico-técnica” e “temporal-histórica” que nunca é extrínseco à imagem [ou à obra], mesmo se foi mudando com as

sucessivas reinstalações desta (baixos-relevos e esculturas do Parténon no Museu Britânico, estátua de Osíris no Louvre, arte sacra desterritorializada do culto a que pertencia e transladada para o museu). Por isso dizia eu, atrás, que não sei se o Baudelaire do daguerreótipo que hoje vejo é o mesmo que Daguerre viu, como não sei se as *Pietàs* que hoje vejo são as mesmas que em seu tempo foram vistas. Os artefactos artísticos sobreviveram reencenados e recontextualizados por sucessivas épocas e dispositivos que foram garantindo a sua re-aparição mas também provocaram neles metamorfoses.



Esculturas do frontão do Parténon no *British Museum*. Estátua de Osíris no *Louvre*.

O problema desta definição de *meio* é que, como vimos, ela inclui a nossa *mente*, fabricante e processadora de imagens endógenas, as *imagens mentais* de cada um. Se a definição de *imagem* sofre, ao longo da história, a dispersão semântica que apreciei, a do *meio* de Belting abrange, por sua vez, elementos muito heterogêneos de um conjunto por ele redesenhado. Mas, apesar desta dificuldade, a reflexão de Belting sobre as *imagens* e seus *meios* merece uma atenção próxima, pela natureza do entrelaçamento que propõe entre umas e outros. Diz ele, à medida que vai formulando a sua ideia: “A marca histórica das imagens lê-se nos meios e nas técnicas com que surgem em cada época, e no entanto são produzidas por temas tão intemporais como *a morte, o corpo, o tempo*” (*loc. cit.*: 36, trad. adaptada). “Os meios são suportes ou anfitriões de que as imagens precisam para aceder à visibilidade” (p. 40). “A questão dos *meios* é (...) desde o início uma questão da história *desses meios*” (*id. ibid.*). Mas “*a imagem* tem sempre uma *qualidade mental* e o *meio* sempre um *carácter material* [itálicos J.M.M.], mesmo se ambos formam para nós uma unidade na impressão sensível” (p. 43).

*Moldura, ecrã,
suporte, mise
en scène*

Ao mesmo tempo, a *imagem* é sempre, para Belting (como anteriormente foi para Steiner, 1989), a “presença de uma ausência”, herdada de Roma e de Niceia II (cf., *infra*, *Facialidades e acheiropoietos*): “No enigma da imagem, presença e ausência enredam-se de modo indissolúvel” (*id. ibid.*). “Através do *meio*, chegam-nos imagens que têm origem para lá desse *meio*” (p. 45). O mesmo se passa desde a invenção do cinema e das suas posteriores metamorfoses audiovisuais: “Hoje, o ecrã é o meio dominante em que as imagens se manifestam” (*id. ibid.*). Mas a diferença entre *imagem* e seu *meio* faz com que não a confundamos com a moldura ou o espaço que a instala, nem com o ecrã onde a projectamos. A propósito das imagens digitais e da realidade virtual, diz Belting, não sem ironia: “de cada vez que os seres humanos se vêem confrontados com novas formas de percepção, perdem ou receiam perder a ideia que faziam de si mesmos” (p. 108), o que explica a “nova” desconfiança nas imagens e na sua capacidade para criarem “real falso”. Conhecemos outros momentos em que novas formas de percepção foram induzidas pela mutação técnica, como sucede com as hoje oferecidas pelas novas “tecnologias perceptivas”, como Vivian Sobchack lhes chamou em *Carnal Thoughts* (2004).

Diz também Belting que as imagens são *nómadas* que usam os *meios* que cada época lhes oferece como “estações do tempo” (p. 46): “o teatro das imagens foi sendo remodelado através da sucessão de meios”. Tudo isto lhe permite resumir, mais adiante, que as imagens são formas contingentes que não se ajustam necessariamente ao gosto de sucessivas gerações. “Por isso, cumprida a sua função, cada imagem induz uma nova” (p. 72). Se pensarmos em períodos de mutação acelerada como a segunda metade do séc. XIX e o primeiro quartel do séc. XX (na pintura, escultura e artes gráficas, mas também na fotografia e no cinema), esta declaração parece justificar-se plenamente. Mas da exposição de Belting terá de se concluir que a resiliência das imagens, habituadas a sobreviver de meio em meio como o mito aprendeu a adaptar-se à mudança de épocas, é muito maior do que a dos seus *meios* históricos, esses sim, dependentes das metamorfoses das tecnologias, dos espaços de instalação e das instituições e poderes que os materializam. E subsiste, neste particular, a dificuldade adicional já mencionada: a de aceitar que as nossas *mentes*, fabricantes de *imagens interiores* e processadoras de *imagens exteriores*, são também *meios* pertencentes ao mesmo conjunto onde se incluem o *templo*, o *espaço privado e público*, o *museu*. Terá Belting razão, ao propor a existência de um conjunto composto por elementos tão heterogêneos?

Na história interna da pintura e das artes plásticas em geral, as imagens foram também fazendo, na sua relação com os *meios*, o seu vertiginoso caminho de sucessivas mudanças de relação com o “real”. Até ao Renascimento, paisagem, retrato, cena mítica ou religiosa, rural ou urbana, serviam a narrativa pré-existente que ilustravam. E os frescos das igrejas e conventos *compunham* com a ressonância sagrada da “casa de Deus”, as suas rezas salmodiadas e a sua música coral: a arquitectura era o *meio* que os *instalava*. No *Quattrocento*, a invenção das regras da perspectiva deu aos espaços arquitectónicos pintados nova racionalidade e tornou-os conteúdos pictóricos autónomos. Mas foi preciso esperar por Turner e pelos impressionistas para que incidentes climáticos, luzes volúveis e seus instantes se tornassem *motivos* de pintura, virando costas à *permanência* das coisas e tornando-as efémeras, estritamente dependentes da percepção momentânea. As artes repensavam o Boécio do “*Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum*” (“o agora que passa produz tempo, o agora que permanece produz eternidade”, in *De consolatione philosophiae*, c. 524). Muito depois, Dada e Duchamp, dando aos seus objectos títulos em que a relação significante-significado é destruída e se torna irrisória, reforçaram, sobretudo, o papel do humor nas artes plásticas; os surrealistas, com as suas “fotografias de sonhos”, abriram a porta do quotidiano ao imaginário anti-mimético das imagens interiores e das imagens mentais; Magritte e o seu “*ceci n’est pas une pipe*” acentuou a clivagem entre a coisa e a sua representação pictórica. No território dos abstractos, Kandinsky e Pollock exprimiram dois pólos antagónicos: o primeiro manteve uma preocupação com a composição centrípeta em pequenas telas, o segundo fugiu-lhe, preferindo-lhe grandes telas centrífugas. E a *pop-art* e o hiper-realismo voltaram à figuração de objectos e imagens (fotografia, banda desenhada, artefactos industriais, momentos da vida urbana), competindo com a fotografia — que afinal não matara a pintura, antes a tornara mais exigente em matéria de figuração mimética. Mas, de Duchamp a Warhol, foram os *meios* de Belting que decidiram se urinóis e latas de sopa eram objectos anódinos do mundo utilitário ou obras de arte. A sua instalação galerística ou museológica, a sua exposicionalidade, transsubstanciou-os.

Preâmbulo 3. Quartos, templos e museus

TERCEIRA NOTA PREAMBULAR: uma breve e ressurgente referência às relações entre sagrado e profano, à luz do que distingue ou torna indistintos espaços de

diferentes cultos, ajudar-nos-á a perceber melhor o poder de certas imagens e dos meios que as encenam. Apesar das funções substitutivas dos simulacros, nunca abandonámos inteiramente a crença iconófila em que a imagem participa do seu protótipo (tornado invisível), não existindo o segundo sem a primeira porque é esta que o plasma numa *forma* tangível. Releia-se a este respeito esta passagem de Jean Genet (1988: 21) em conversa com Alberto Giacometti, a propósito do poder das esculturas deste último: “É preciso coração forte para ter em casa uma estátua sua. (...) Uma estátua dessas no quarto e o quarto transforma-se num templo”. Antes, dissera o mesmo Genet sobre o seu reencontro com Osíris na cripta do Louvre — sim, é de Genet o exemplo que aqui citei (*loc. cit.*, 19):

“Tive medo quando bruscamente me apareceu Osíris (...). E foram os meus olhos os primeiros a aperceber-se? Não. Antes tinham sido os ombros e a nuca, esmagados por uma mão ou massa, obrigando-me ao mergulho nos milénios egípcios, a curvar-me mentalmente e até a encolher-me, diante dessa pequena estátua com sorriso e olhar severos (...). (Refiro-me à estátua de Osíris em pé, na cripta do Louvre). Tive medo porque sem dúvida estava ali um deus. Certas estátuas de Giacometti provocam em mim emoções muito próximas desse terror e idêntico fascínio”.

*A religião
da arte*

Osíris no Louvre: eis o problema bizantino da *participação* do deus-protótipo no ícone, ou no ídolo, o problema da “presença de uma ausência”, recolocado no último quartel do séc. XX. E também o da transmutação dos meios de Belting, da persistência da imagem em diferentes encenações da sua aparição. O quarto transforma-se em templo, o visitante encolhe-se ao virar uma esquina do museu. Cada objecto artístico é uma *moeda do absoluto*, para retomar um belo título de Malraux. E “a arte é um objecto de crença (...), a *religião da arte* ocupou em certa medida o lugar da religião nas sociedades ocidentais contemporâneas”, como disse Pierre Bourdieu (1987) a alunos de uma escola artística em crise, a de Nîmes. O quarto de Genet irá porventura tornar-se museu depois de se ter tornado templo: como diz Bourdieu (*loc. cit.*), “o museu é como uma igreja, um lugar sagrado onde também se estabelece a fronteira entre sagrado e profano; ao expor um urinol num museu, Duchamp limitou-se a lembrar que uma obra de arte é um objecto exposto num museu”. Curiosa reversão da crença e da sua legitimação: aí estão o verso e o reverso da *moeda do absoluto* de que falava Malraux; ora é a obra de arte que, pelo seu poder, torna templo o espaço que a rodeia, ressuscitando para a sua arcaica função cultural, ora, inversamente, é a institucionalidade desse espaço, o *meio* de Belting, que a

acolhe e lhe faz a esmola de re-legitimar a sua natureza de obra de arte. Qual das duas transsubstanciações preferimos? No primeiro caso, a obra transforma o espaço onde está, seja qual for, num lugar de culto (mesmo se este se tornou *lost in translation*); no segundo, o museu, instituição eminentemente funerária, ao mesmo tempo *mausoléu* e *panteão*, “heterotopia” de Foucault, garante a chancela artística aos objectos para ali trasladados.

Mas o “quarto” de Genet também pode tornar-se lugar de culto para outros, se for transformado em *casa-museu* — o tipo de lugar que se visita, já não para ver e apreciar obras de arte, mas para penetrar na atmosfera íntima onde beltrano pensou, escreveu ou pintou, para respirar o ar que ele respirou. A cozinha e a cafeteira onde ele fazia café, o seu escritório e o recanto da sua mesa de trabalho, a cama onde dormia, as estantes da sua biblioteca e os sofás onde se sentava para conversar com amigos, tornam-se assim relíquias que preservam, para o *voyeurismo* necrófilo, a sua aura, a meio caminho entre o sagrado e o profano. O privado e o íntimo também são museologizáveis e podem tornar-se mausoléus visitáveis pelos membros do seu culto, com horário de abertura e entrada paga: anula-se a fronteira entre quartos, templos e museus e todos eles se tornam património material que dá testemunho, no presente, dos espíritos passados.

Na sua aula de Nîmes, Bourdieu imagina que alguém, num museu, se ajoelha diante de um quadro de Piero della Francesca: esse alguém, diz ele, será eventualmente tomado por pobre de espírito, mas comete apenas um “erro de categoria”: comporta-se como num templo, quando de facto está num lugar “onde o culto é outro, noutra campo, noutra jogo”. Apropriado seria ajoelhar-se e rezar diante dessa imagem se ela estivesse numa igreja, porque é a sua *mise en scène* em determinado *espaço cénico* que determina a natureza do culto. Mas o jogo é complexo: se são a *mise en scène* e o *espaço cénico* que determinam a hecceidade da obra, isso significa que ela perdeu, em parte, a capacidade de me interpelar por si mesma, que perdeu o seu valor intrínseco e soberano e que só me interpela porque o espaço para onde foi trasladada (o *meio* de Belting) é, ele próprio, interpelador/convencionador, de um modo que transcende a obra e a determina. Em *Le Musée imaginaire*, Malraux (1947-1965) comentou a “metamorfose” da obra de arte retirada do seu contexto original ou transformada, ela própria, em museu:

“Entre o mundo absoluto de Deus e o mundo efémero dos homens, um terceiro mundo estabeleceu-se no passado por várias vezes, e a arte foi-lhe submetida como fora submetida à fé (...). A união, na nossa *Malraux e os meios de Belting*

cultura, de artes muito diversas tornou-se possível, não só pela metamorfose sofrida pelas obras sob a acção física de tantos séculos, mas também porque elas se separaram de parte do que exprimiam; da poesia ou da fé, da esperança de ligar o homem ao cosmos ou às potências nocturnas. Toda a obra de arte sobrevivente está amputada, em primeiro lugar amputada do seu tempo. Escultura, onde estava ela? Num templo, numa rua, num salão. Perdeu templo, rua ou salão. Se o salão é reconstituído no museu, se a estátua ainda está no portal da sua catedral, a cidade que rodeava o salão ou a catedral mudaram. Nada pode vencer esta banalidade de que, para um homem do séc. XIII, o gótico era moderno. E o mundo gótico era um presente, não um tempo-da-história; se substituímos a fé pelo amor da arte, que importa que um museu reconstitua uma capela da catedral, se já transformámos as catedrais em museus? Se conseguíssemos experimentar os sentimentos dos primeiros espectadores de uma estátua egípcia, de um crucifixo romano, não os quereríamos no Louvre.”

O mesmo escrevera Heidegger (in *A origem da obra de arte*, tr. port.: 37):

“As esculturas de Egina na colecção de Munique, a *Antígona* de Sófocles na melhor edição crítica (...) estão arrancadas ao espaço do seu estar-a-ser [*Wesensraum*]. Por mais elevados que possam ser a sua categoria e o seu poder de nos impressionar, por melhor que possa ser a sua conservação, por mais segura que seja a sua interpretação, a sua transferência para a colecção privou-as do seu mundo. Mas mesmo que nos empenhemos em superar ou em evitar tais transferências de obras — quando, por exemplo, procuramos, no seu sítio, o templo em Pæstum [ou] a catedral de Bamberg na sua praça —, o mundo das obras (...) já derruiu. Nunca mais é possível anular a privação do mundo e o ruir do mundo. As obras já não são aquilo que foram”.

A propósito da modernidade do gótico no séc. XIII e XIV, anota Pierre Macherey (2005) que a mudança dos nossos sentimentos face à catedral e da nossa experiência dentro dela implica que “houve transformação do seu estatuto e propriamente *metamorfose*, termo que Malraux preferia; *metamorfose* que não é redutível a uma mudança das propriedades físicas da coisa, antes se explica pelo facto dessa coisa ser transportada, quer materialmente quer idealmente, para outro mundo, próprio da arte, onde existe diferentemente e onde se expõe a ser vista de outro modo”. É o que ocorre com os frisos do Parténon vistos à luz de lâmpadas no British Museum e com o Osíris do Louvre: a instituição — o *meio* de Belting — oferece-lhes

uma intemporalidade a-histórica, que nada tem em comum com a sua modernidade de *in illo tempore* nem com a modernidade do *actual* e do *efémero* (embora o *meio* de Belting possa ser sobretudo *actual* e *efémero*). Não foi por acaso, continua Macherey, “que os pintores do início do séc. XX, Matisse, Picasso, os expressionistas alemães, encontraram no *primitivismo*, cujo suposto arcaísmo os afastava da actualidade corrente, uma inspiração que lhes permitiu forjar uma ideia de modernidade situada ao mesmo tempo à quem e além da alternativa entre passado e presente, aquém e além do que seja a modernidade no sentido do que é actual”. Matisse, Picasso e os expressionistas alemães foram por sua vez museologizados como os frisos do Parténon; e nada garante que o próprio museu não se torne, um dia, numa instituição do passado, que também terá sido *moderna* no seu tempo antes de, por sua vez, se metamorfosear.

Apesar da comparativamente pouca idade do cinema, também os seus filmes sobrevivem de *meio* em *meio*: inicialmente feitos para serem mostrados em grandes salas escuras (e muitas vezes destruídos sem preservação de uma única cópia quando terminavam a sua vida comercial), sobreviveram na televisão ou preservados por cineclubes e cinematecas, que lidam com eles como parte da *cultural heritage*, e depois por museus e galerias de arte. À semelhança dos frisos do Parténon ou do Osíris do Louvre, a parte do cinema histórico que sobreviveu também foi museologizada. A exposicionalidade dos filmes passou pelos *drive-ins* americanos, por terraços-esplanadas europeus, por “salas ao ar livre” e por salões privados, antes da televisão e da convergência digital os terem re-mediado nas plataformas da internet, transladando-os para salas de espera, quartos de hotel e transportes de longo curso (avião, comboio, navio de cruzeiro), para cafés-bares e fachadas de edifícios desafectados. Diz Belting que o *meio* hoje dominante é o ecrã que mostra toda a espécie de imagens. Ou, acrescentamos nós, é a proliferação dos ecrãs multifuncionais, do *smartphone* ao *Ipad* e ao computador portátil, sendo que qualquer superfície de espaços públicos ou privados pode também ser usada como ecrã. Mas, no caso do cinema e da relação com os seus *meios* próprios, a indústria perseguiu sempre, de inovação em inovação, novos ecrãs e novas salas que ampliassem o “realismo”, o “verismo” e o “efeito de realidade” das imagens e sons.

Volto, com Bourdieu, ao museu onde alguém estende a mão para um anjo pintado, querendo tocá-lo como na Bizâncio do séc. VI, se prostrana ou se senta diante de uma imagem para a contemplar com mais tempo e atenção. A *imago pietatis* residente no templo suscita outro culto

O século VI
no século XXI

no museu: o museu oferece-lhe o culto da arte. A esta luz, ajoelhar no museu não seria, afinal, excessivamente estranho: apenas significaria que quem ali se ajoelha está de algum modo *lost in translation*, não entendeu o *tropos*, a *passagem* do templo ao museu. Ou que, como Genet, *sente* que determinada estátua de Giacometti transforma o seu quarto em templo, ou se *sente* esmagado pelo Osíris do Louvre. Eis como alguns objectos adquirem, mudando de *meio*, o valor de sagrados ou profanos. Repitamo-lo: a arte é *nómada* e sobrevive adaptando-se a sucessivos dispositivos de mostraçãõ, instalações, encenações, viajando de “hotel” em “hotel”.

Também Miguel Tamen (2003: 74), discutindo o papel dos museus, se refere a “igrejas e templos onde, embora de modo algo incómodo, fiéis e turistas se podem misturar”. Uns rezam aos ícones, outros fotografam-nos; e todos fazem o possível para não tropeçarem uns nos outros. A haver queixas contra esta coabitaçãõ, elas virãõ dos fiéis, porque sãõ os turistas que *profanam* o lugar sagrado. Mas Tamen persegue, aqui, um outro traço do mesmo *tropos*: como se o fim da iconoclastia, que combatia o culto religioso de obras de arte tornadas ídolos, tivesse substituído o *furor* que impelia os iconoclastas a destruir essas mesmas obras pela complacência para com elas, preservando-as e manifestando-lhes um novo sentimento não religioso, o da museológica *deferência* que lhes é devida. A *deferência* de Tamen ocuparia, assim, no museu, o espaço das antigas *veneraçãõ* e *adoraçãõ*. Nesta medida, o museu e a sua *deferência* simularam o templo e a sua *adoraçãõ* antes de transformarem o templo em museu e a *adoraçãõ* em *deferência*. É neste sentido que passou a falar-se da aparentemente secularizada “religiãõ das artes”: *chassez le culte, il reviendra au galop*.

Na verdade, o problema do estatuto das imagens (das estátuas do mundo grego clássico, da estátua animada por Pigmalião), inclusive o do seu estatuto “jurídico”, acompanha-nos desde que as pintamos ou esculpimos. Tamen também invoca (*loc. cit.*: 78) o episódio narrado por Pausânias (c. 115 - 180 d.C.) onde um atleta rival do campeão Teáguenes passa a noite em que este morre a chicotear a sua estátua até que esta, “presumivelmente agastada”, lhe cai em cima e o mata. Os herdeiros do chicoteador apresentam queixa contra a estátua homicida e o caso é julgado pelo *prutaneion*, tribunal que avalia a culpa de “agentes desconhecidos e objectos inanimados”. A estátua de Teáguenes é, assim, juridicamente imputável, o que significa que é objecto de *personificação* e tratada pelo tribunal como “pessoa não-humana”: não simulou ela tão vicariamente o seu protótipo, vingando-o? A estátua foi, na altura, condenada a ser deitada ao mar — e foi-o — mas a sentença acabou

por ser revista e resgataram-na das águas. Tempos houve, *Estátuas assassinas* assim, em que estátuas e imagens, “objectos sem alma”, *e sinos degradados* podiam ser criminalizadas como pessoas — um tempo de que não estaríamos, afinal, tão longe: ainda em 1892 “um sino russo foi reconduzido do seu exílio na Sibéria ao qual fora sentenciado em 1591” (*id. ibid.*). Outra vez: somos bem mais *animistas* do que julgamos.

Definições conservadoras

AS IMAGENS-SIMULACROS substituem os seus “protótipos-modelos” ou tornam-os presentes? Fazem ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas numerosos autores preservam, ainda hoje, uma definição conservadora e datada da imagem e dos seus poderes. Entre eles citemos Michel Melot, arquivista paleógrafo e antigo director do Departamento de Estampas e Fotografia da Biblioteca Nacional francesa. Também ele aborda, na sua “breve história” da *imagem* (2007, cap. 1: «Do sonho ao ecrã»), a polissemia da palavra, sublinhando que, embora “ninguém possa hoje fornecer uma definição de *imagem* que faça autoridade”, a imagem é sempre a *representação de um modelo* (geralmente ausente), que nos oferece uma *relação* com esse modelo: “A imagem não é uma *coisa*, é uma *relação*. (...) Qualquer imagem está a meio caminho entre o modelo imaginário e a realidade”. Ora, parece-nos difícil não atribuir à imagem o estatuto de *coisa*. Mais, diz Melot: “Ela é sempre imagem de algo ou de alguém de que no entanto não é a cópia”. Pode substituir esse modelo, sim, como a *imago* romana substituía o defunto na cerimónia fúnebre — aqui o autor invoca, sem o citar, Debray e a ligação da imagem à morte e aos rituais de passamento. Porém, para Melot, só “um espírito não prevenido confunde a imagem com o seu modelo (...). Tal confusão é [até] o princípio da feitiçaria – que ainda funciona quando queimamos uma efígie, destruímos uma estátua ou rasgamos fotografias de alguém” (ou seja, quando a herança animista e totémica vem à tona). Eis como, por prevenção da feitiçaria e fruto de uma pesada *méconnaissance*, em poucas palavras se ignora toda a reflexão contemporânea de Morin, Mitry, Baudrillard, Deleuze, Stoichita, Didi-Huberman, Debray ou Mitchell sobre os *simulacros* e os *poderes* da imagem. A ideia de imagem de Melot é sobretudo subsidiária do *retrato* pictórico ou fotográfico — ele ignora toda a figuração abstracta do séc. XX e o debate que acompanhou a arte *moderna* sobre a sua auto-referencialidade. Mas a sua formulação tem outras incidências:

Não é por acaso que a questão da cópia semelhante ou da dissemelhança é, para Melot, particularmente sensível. Diz ele: “Amuletos e talismãs não se fundam necessariamente na semelhança, mas nem por isso substituem pior os seus modelos”. De facto: o poder de amuletos e talismãs sempre consistiu em substituir “magicamente” os seus referentes (o advérbio é de Freud, como veremos adiante a propósito de *objectos-totens* e *objectos-fétiches*), independentemente da semelhança, permitindo agir sobre eles ou ser por eles agido. Pergunte-se aos ameríndios colonizados pelos jesuítas entre o séc. XVI e o XVIII. Mas, talvez por extensão, Melot crê que “a forma hierática e estereotipada dos ícones religiosos” visou exactamente garantir “a dissemelhança com o deus (...) cuja imagem deve manter a distância em relação a ele”. Esquece-se de que a figuração bizantina do Cristo, ditada pelos teólogos iconófilos de Niceia II a começar por João Damasceno, quis, pelo contrário, estabelecer a *semelhança garantida* com o “Deus incarnado” ou “humanado” e criar, com base nela, uma norma figurativa autoritária (mesmo se inventada: discutirei este tema em *Facialidades e acheiropoietos*): “Visto que o invisível, tendo-se revestido da carne, apareceu visível, podes figurar a semelhança do Cristo que se fez Teofania”. Foi precisamente a busca obstinada dessa semelhança que gerou normas iconográficas para os mil anos seguintes, relançou ciclicamente a guerra entre iconófilos e iconoclastas e gerou os simulacros de Baudrillard, que passaram a dispensar modelos e protótipos, substituindo-os e relançando novas idolatrias. Pior: ao citar alegoricamente o *Génese* para evocar a criação do homem, e porque lhe interessa defender aquela suposta dissemelhança preventiva, diz Melot que “Deus criou o homem à sua imagem, embora este não lhe seja semelhante”, concluindo que a ligação a que se refere, aqui, a *imagem*, será “de parentesco, não de semelhança”. Em que tipo de “parentesco” pensará Melot? Não pretendo aqui alimentar tal discussão; mas o *Génese* (1:26) contradi-lo literalmente: “Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança (...)” (fonte: *La Bible de Jérusalem*). Ou, na tradução portuguesa dos Capuchinhos: “...Deus disse: Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança.” A narrativa da criação do homem à imagem e semelhança do Deus criador foi, precisamente, instituidora do *kérigma* (discurso fundador de crença dogmática) judaico-cristão.

Apesar da erudição de numerosas passagens de Melot, a reflexão que aqui propomos distancia-se fortemente da que o seu posicionamento representa. Como de vários modos insistiu Didi-Huberman (*in* «Puissances de la figure...», 1990: 608-621), há milhares de anos que criamos imagens para que elas mandem em nós.

Preâmbulo 4. O cinema é animista

A QUARTA E ÚLTIMA NOTA PREAMBULAR é uma curta introdução às relações entre cinema e animismo e início-a com um salto, acentuadamente pessoal, a um passado com quase 45 anos. Antes de dar como fechados os escritos aqui reunidos reli, ressuscitada de entre papéis mortos, a minha dissertação final de licenciatura, escrita em 1974: uma centena de *In illo tempore* páginas de texto, mais meia dúzia de bibliografia, sob o título *Images de l'histoire et de la nature dans la philosophie sociale*, feita para o Institut Supérieur de Philosophie da Université Catholique de Louvain (ainda na Leuven bilingue das duas universidades, mas com a secessão de *vlaams* e *wallons* já consumada). Escrevi-a sob a pressão do regresso a Portugal, onde um golpe militar imediatamente sufragado nas ruas (a “revolução dos cravos” de 25 de Abril desse ano) acabava de depor o regime neo-salazarista de Marcello Caetano e prometia os seus “3D”: *democracia, descolonização, desenvolvimento*.

O ensino (nos anos 1969-1973) de que aquela dissertação era devedora tinha sido sobretudo, no meu caso, o de Jean Ladrière para a relação entre filosofia e suas margens, o de Alphonse De Waelhens para a fenomenologia e o de Jacques Taminiaux, muito próximo de Heidegger, para a filosofia das artes. Mas a árvore à sombra da qual evoluíamos (a então novíssima universidade de Vincennes, vinda do Maio de 68 francês e que sobreviveu dez anos) era também a das obras, ainda em pleno desenvolvimento, de Foucault na arqueologia dos saberes, de Barthes na semiologia, de Lacan para o “regresso” a Freud, de Althusser para o “regresso” a Marx, de Deleuze no empirismo transcendental, de Lévi-Strauss na antropologia, de Derrida na desconstrução do discurso “sábio”, de Ricœur na hermenêutica, de Edgar Morin para o “método”, de Serge Moscovici na “história humana da natureza”, de Konrad Lorenz na etologia, de Ivan Illich pela sua utopia política e da revista *Tel Quel* de Philippe Sollers para o ensaio interdisciplinar. Eis a paisagem onde se movia a minha geração — a dos que tinham 20 anos em 1968.

Outros autores acabavam de entrar em cena. Pela sua relevância recordo Henri Maldiney (desde a primeira resenha dos seus escritos filosóficos publicada em 1973, *Parole Regard Espace*), que repensava a relação entre filosofia e artes centrada na dissensão entre Hegel e Husserl e na pintura de Cézanne. Está a arte à beira da morte?, perguntava ele, insistindo na questão de Hegel e Heidegger. E respondia, num texto de 1962 até então inédito, e fazendo

um movimento lateral em relação ao que fora o de Aby Warburg e da sua *Nachleben*:

“Oh! bem o sei: a arte tem passado bem desde o seu antepenúltimo obituário. (...) Morrer, para a arte, não é desaparecer mas sobreviver a si mesma. A sua morte significa que ela já não iguala a realidade da nossa presença no mundo e em nós mesmos. Dessa presença, é ela uma forma insubstituível ou uma figura transitória cujo destino é outra figura mais elevada, onde a nossa relação histórica e essencial com *tudo* ganha a sua razão de ser? Se a arte deve morrer não será por acidente, mas devido a si mesma, a uma *falta de ser* inscrita na sua essência. A arte vive do espírito como o espírito dela vive” (1973:103).

Vindo da fenomenologia, Maldiney também antecipava o *post-linguistic turn*, recusando definir a arte como uma “linguagem” e distinguindo *signo* e *forma* na esteira de Focillon (1934). Também por isso, a sua herança faz-se inevitavelmente sentir nos presentes escritos. Escrevera ele em 1966, noutro texto repescado para a antologia de 1973:

“A arte não é um discurso. (...) Não é feita de *signos* mas de *formas*; se dizemos que é uma linguagem, será preciso reconceber o sentido deste termo. A diferença entre signo e forma resume-se à fórmula de Henri Focillon [*Vie des formes*, 1934, 2002: 7]: ‘O signo significa, a forma *significa-se a si mesma*’ (‘Le signe signifie, alors que la forme *se signifie*’) (1973: 131).

Mais de 40 anos depois, ao reler o meu *mémoire de fin de cours*, forçoso foi constatar que parte dele sobreviveu mal ao seu momento, anterior ao *post-linguistic turn*, que viria a ser determinante na relativização da hegemonia que o estruturalismo conheceu durante a década de 60 e na primeira metade da seguinte. Mas, revisitando a pessoa jovem que então era, surpreendeu-me a atenção que já então dava à impossibilidade de pensar o presente excluindo dele o peso do passado, e isso desde as suas primeiras páginas, de onde traduzo, do original francês:

O passado atravessa, fantasmado, a diacronia. Apesar do avizinhar de uma organização da produção planificada, onde os modos de produção industriais do mundo contemporâneo encontrarão, salvo acidente, a sua figura ‘final’ [e se houve ‘acidentes’: estávamos então ainda a 15 anos da queda do muro de Berlim e a 17 da dissolução da URSS, da posterior globalização e da deslocalização maciça do trabalho e do emprego que ela

provocou, n.a., 2016], o nosso *ethos* é ainda em parte arcaico: a pequena produção e o produto personalizado, o que resta das trocas interpessoais marcadas pelo dom e pela troca, a vontade de reconciliação com a terra enquanto território libidinalmente investido, a transmissão do sentido da vida como um segredo escondido, algo querido por um sistema de interditos que resiste aos avanços da transparência (...), são sintomas onde ganham figura valores provenientes de idades passadas, que nos habitam como uma reserva inesgotável de matrizes comportamentais. São pertencças de um equilíbrio imaginário, que insistem junto de nós para que neles nos reconheçamos, como nos reconhecemos no *outro* do espelho.

Invocando Jean Starobinski, viria Marc Augé a escrever (1992: 97) a este respeito:

“Presença do passado no presente, que dele transborda e o reivindica: é nesta conciliação que Starobinski vê a essência da modernidade. Anota ele (...) que ‘autores eminentemente representativos da modernidade na arte ofereceram a si mesmos a possibilidade de uma polifonia onde o entrecruzar virtualmente infinito de destinos, actos e pensamentos, reminiscências, (...) instala o chão que dantes era marcado (e ainda o poderia ser) pelo antigo ritual’, como no início do *Ulysses* de Joyce: *Introibo ad altare Dei*, frase vinda da antiga liturgia” (tr. adap.).

Ao contrário do que tanto desejaram os modernismos, o século das Luzes e o seguinte, que viveu entre romantismo e realismo, não se tornaram em lixo da História: integraram a arca das culturas que herdámos e que em parte ainda nos configuram. Hoje poderia reformular aquela minha redacção de 1974, mas sem alteração substancial da ideia que a animava. Em articulação com ela, eu recorria mais adiante a Jacques Monod, que publicara pouco antes *Le hasard et la nécessité* (1971), e afirmava-me em sintonia com ele quando escrevia (p. 186) sobre o animismo:

*Jacques Monod
e o animismo*

“Nenhuma sociedade antes da nossa conheceu semelhante dilaceração (...). Pela primeira vez na história, uma civilização tenta edificar-se mantendo-se desesperadamente ligada, para justificar os seus valores, à tradição animista, embora abandonando-a como fonte de conhecimento e de verdade”. [E antes, pp. 43-44:] “O movimento essencial do animismo (tal como aqui o defino) consiste na projecção, na natureza inanimada, da consciência que o homem tem do

funcionamento intensamente teleonómico do seu próprio sistema nervoso central (...). O animismo estabelecia entre a Natureza e o Homem uma aliança profunda, fora da qual não parece existir senão uma assustadora solidão”.

Ora, o animismo ganharia nova dimensão na discussão sobre os poderes do cinema. A reflexão de referência sobre ele assentava então, para nós, em dois pequenos textos: o capítulo «Animismo, magia e plenipotenciabilidade das ideias» do *Totem e Tabu* de Freud (1912-13), apoiado em S. Reinach (*Cultes, mythes et religions*), J. G. Frazer (*The Magic Art*), W. Wundt (*Völkerpsychologie*) e E.B. Tylor (*Primitive Culture*), e «A eficácia simbólica» na *Antropologia estrutural* de Lévi-Strauss (1958), que alimentava um diferendo com a psicanálise sobre conceitos tão centrais como os de *mito* e *inconsciente*. Em Freud, o animismo, associado à infância, ao primitivo e ao nevrosado, era a visão do mundo mais arcaica, responsável pelas práticas mágicas, e que mais persistentemente se inscreveu nas crenças, comportamentos e no filosofar que chegaram aos nossos dias. Na opinião corrente, o animismo fazia figura de conjunto indiferenciado de crenças ingénuas e supersticiosas, repletas de espíritos e fantasmas, depois substituído pelas religiões e pelas ciências, quer as da natureza, quer as “humanas”. Todo o edifício da racionalidade ocidental se erguera contra ele desde o positivismo para o menosprezar. Mas seria ocioso enumerar os resquícios de animismo nos comportamentos da vida corrente: a mãe que castiga e/ou admoesta a porta em que o seu bebé se magoou é animista; somos animistas quando insultamos o carro que não “arranca” ou o computador que se tornou lento. Talvez duvidemos da seriedade desses comportamentos, mas tal dúvida é equivalente à do Paul Veyne de *Les grecs ont’ils cru à leurs mythes?* (1983): acreditaram eles, de facto, nos cíclopes, nos minotauros e sereias que povoaram as suas narrativas, mantiveram eles a crença ingénuas nessas criaturas ou adoptaram *também*, face a elas, uma qualquer forma, mesmo se fracamente assumida, de cepticismo ou de ironia crítica? Qual o fundamento da resiliente autoridade tradicional que convidava à crença em factos não verificáveis?

Em contra-corrente, Edgar Morin tinha, em *Le cinéma ou l’homme imaginaire* (1956), defendido que o *cinema é animista* e reavaliado, à luz desse animismo, a sua eficácia simbólica. Ele transpôs da etnologia de Lévy-Bruhl

Morin e o animismo do cinema

para a teoria do cinema e da imagem a categoria de “participação”: o espectador participa do mundo que lhe é proposto no ecrã e que é um agregado de energias produtor de *presenças subjectivas* resultantes da indexicalidade característica da imagem foto-cinematográfica.

Ao longo de uma dezena de páginas, Morin propunha a caracterização do cinema como a mais animista das artes. Eis uma síntese dos seus argumentos de então:

[No cinema], “as coisas, os objectos, a natureza ganham (...) uma ‘alma’, uma ‘vida’, uma presença subjectiva (p.72). (...) O cinema toma as coisas-utensílios do quotidiano e desperta-as para uma vida nova (73). Essa vida dos objectos não é real, é subjectiva. Mas uma força alienante tende a prolongar e a manifestar esse fenómeno no mundo animista (74). Tal animação dos objectos remete-nos (...) para o universo da visão arcaica e do olhar infantil. Epstein e Landry anotaram (...) que o espectáculo das coisas devolve o espectador à velha ordem animista e mística (75). Para os arcaicos como para a infância, os fenómenos subjectivos estão alienados nas coisas portadoras de alma. O sentimento do espectador de cinema tende para esse animismo. Etienne Soriau anotou que ‘o animismo universal é um facto filmológico sem equivalente no teatro’ [«Filmologie et Esthétique comparées», in *Revue de filmologie*, Abril-Junho 1952, t. III, nº 10, p. 120, n.a.]. Na verdade não tem equivalente em nenhuma outra arte contemporânea: ‘o cinema é o maior apóstolo do animismo’ [Bilinsky, «Le costume», in *Art Cinématographique*, VI, p. 116, n.a.]. (...) Vocês, objectos inanimados, têm, portanto, almas no universo fluido do cinema (79). O animismo (...) é determinado pelo duplo, pelas metamorfoses e pela ubiquidade, pela fluidez universal, pela analogia recíproca do microcosmo e do macrocosmo, pelo antropocsmomorfismo. Ou seja, exactamente pelos caracteres constitutivos do universo do cinema (80-82)”.

Também Henri Faure (1966: 42-44), embora reconhecendo que o animismo primitivo foi, desde Lévy-Bruhl, proscrito por representar um sistema de crenças e superstições excessivamente vasto, recordou que Piaget, por exemplo, reabilitou sem hesitar o termo, por o considerar particularmente adequado à caracterização da convicção infantil de que as coisas são animadas e dotadas de intencionalidade, e sublinhou a relevância da sua resiliência na “mentalidade popular”. Mas sobretudo não pôde rejeitar nem ignorar, na prática clínica, a importância factual da crença anímica no seio da “doença mental”, onde muitas vezes se identifica “a possibilidade de relações mágicas entre um sujeito e a sua imagem” — fenómeno que interessa particularmente à fotografia e ao cinema. Recuperando a ideia de “participação” de Lévy-Bruhl, Faure evocava a seguinte passagem de Piaget (1926, 3ª ed. 1947: 117), que também a utilizou:

“Chamamos participação (...) à relação que o pensamento primitivo julga aperceber entre dois entes ou dois fenómenos que considera, ora parcialmente idênticos, ora tendo uma influência estreita um sobre o outro, mesmo se não há entre eles nem contacto espacial, nem conexão causal inteligível.”

É facto que voltamos a encontrar, nestas considerações de Faure, o clássico confinamento das convicções animistas ao primitivo, à criança e ao perturbado mental. Mas a resiliência do animismo na “mentalidade popular” é extensiva à posição espectral e à do cinéfilo em particular, devido ao poder de sugestão das imagens em movimento e à segunda natureza que elas criam no ecrã.

Toda a grande pintura figurativa, a retratista e a que se centrou no corpo ou em grupos humanos, de La Tour a Bellini e Caravaggio, de Renoir a Modigliani e de Lucian Freud a Francis Bacon, foi holisticamente animista, transfigurando e oferecendo nova “alma” a personagens, rostos, gestos e posturas. Também o foi a paisagística, de Bruegel aos impressionistas e de Cézanne a Rouault e Bonnard, porque facializou e antropomorfizou natureza e cenários urbanos, dando-lhes expressões e atributos “humanos”. As imagens em movimento beneficiaram da recepção desse animismo pictórico que vem do renascimento aos modernismos: herdaram-na e potenciaram-na “naturalmente”, porque essa cultura estava interiorizada por cinco séculos de *habitus* espectral.

Como anotaram os responsáveis pelo colóquio sobre *Cinema animista e antropologia da vida* (no *Institut National d’Histoire de l’Art*, Paris, Novembro de 2016), organizado por Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle, Paris 3), Perig Pitrou (CNRS / Laboratoire d’anthropologie sociale) e Marie Rebecchi (EHSS/Centre de recherches sur les arts et le langage): usando recursos oferecidos pelo dispositivo como o grande plano e a aceleração das imagens, numerosos documentários científicos dos anos 20 e 30 do séc. XX levaram ao ecrã o crescimento das plantas e o desabrochar das flores, imperceptíveis, dada a sua lentidão, ao olhar humano. O *milagre das flores* (*Das Blumenwunder*, Max Reichmann, 1925) e *La croissance des végétaux* (Jean Comandon, 1929) contam-se entre esses novos “herbários cinematográficos” onde a vida invisível do reino vegetal se animou e se tornou visível e observável, pela primeira vez, a olho nu. Tais imagens, que mostravam ritmos de vida não humanos do vastíssimo universo natural, constituíram então uma genuína revelação e fascinaram realizadores como Eisenstein, que em 1929 acalentou o projecto de fazer um

Os herbários cinematográficos

filme sobre o movimento das plantas, bem como autores como Germaine Dulac, Arnheim e Hans Richter. O cinema surgia então como um dispositivo claramente animista, que, através de um novo olhar sobre o tempo e o movimento, oferecia a animação dos entes aparentemente inertes do mundo e, como em Jean Epstein, as transformações e metamorfoses das coisas.

Anotavam ainda os organizadores desse colóquio que o cinematógrafo dava, assim, uma nova dimensão ao trabalho pioneiro do biólogo Ernst Haeckel nos seus atlas de imagens (*Formas artísticas da Natureza*, 1904) e à fotografia que se ocupava da morfologia da flora, como a de Anna Atkins (cianótipos de algas, 1843, ou de rizomáticas samambaias, 1853), ou às macrofotos de Karl Blossfeldt (*As formas originais da arte*, 1928). E, mostrando nas suas animações a morfogénese, a reprodução ou a fotosíntese, alargava a percepção do que é a vida e revolucionava a cultura visual. Num artigo de 1926, «O rosto invisível», Béla Balázs sublinhava por sua vez a analogia, então muito em voga, entre cinema e microscópio: o microscópio, exorbitando os grandes planos, mostrava estratos invisíveis do mundo, como, a seu modo, o cinema também conseguia fazer.

O mesmo Balázs (1924) acreditou que o cinema nos re-ensinaria “a linguagem esquecida da natureza” e restabeleceria a unidade perdida entre “homem” e “cosmos”. E a nova *fisionomia das coisas*, que o cinema levava aos ecrãs, era extensiva ao universo dos artefactos e das máquinas: na sua crítica a *Explosão*, filme de Karl Grüne (*Schlagende Wetter*, 1923), escrevia ele: “A máquina adquire ali, pela primeira vez, uma fisionomia onde se lê o seu humor, uma alma (...). O monta-cargas da mina tem um rosto tão sinistro como o de uma nuvem de tempestade”. Diante de um rosto ou de uma paisagem, a apreciação fisionomista, que já fora tão característica dos românticos, dava “alma” às coisas, como as belas-artes tão claramente entenderam nos seus ensinamentos, procurando a “interioridade” apenas nas formas exteriores, como nas *máscaras* “espelhos de almas”.

Na esteira de Maldiney (1973) mas sem o citar, salientaria Karl Sierek (2013) que as imagens cinematográficas são mais que signos: são formas *operativas* que “agem”. Para ele, que, como outros contemporâneos, considera indispensável reconsiderar o cinema e a sua história do ponto de vista da sua operatividade animista,

*As imagens
“agem”*

“...na história das teorias do cinema (em Eisenstein, Edgar Morin, Maya Deren, etc.), emerge uma variedade de conceitos antropológicos da *imagem viva*. E, na esteira de Aby Warburg, podem distinguir-se quatro funções da imagem animista:

como geradora e reactivadora da imediaticidade da presença; como indicadora e amplificadora de forças dinâmicas e de energia cinética; como instrumento de pensamento e repositório de conhecimentos; e finalmente, como força vital e de trabalho no sentido político de forma de intervenção e de agitação”.

Sierek conta-se entre os autores que consideram o cinema um *dispositivo intervencionista* e um *aparelho animista*, porque as suas imagens e sons alteram a percepção espectral do mundo, agem e incitam à acção. E recorda como Warburg fez em 1895, ano de nascimento do cinema, uma longa viagem aos E.U.A. para se documentar, junto dos índios Hopi, sobre técnicas animistas praticadas na dança da serpente ou nos ritos de fertilidade, ávido de compreender, alargando a observação a novos territórios, “a virulência da representação do poder animista das imagens na Renascença e nas sociedades ditas modernas” (Sierek, § 5).

Depois de Morin, também Jean Mitry (1963, I: 126-134) viria a abordar o animismo cinematográfico a propósito da “presença” das *coisas* nos filmes. E já Thomas Edison deixara, nas suas notas, a ideia de que pretendia, com a mistura de imagens e sons, criar um ser artificial nascido das capacidades sinestésicas do dispositivo (Sierek, § 11), gerador de um campo de forças e dotado de vida própria e de uma ‘alma’ independente do modelo (§ 13) ou do referente. Eisenstein, na sua viagem exploratória ao Novo-México (1931), levava na bagagem *A mentalidade primitiva* (1922) de Lévy-Bruhl, onde esperava entender o poder animista das imagens, ele que até ali usara representações de animais (os três leões de pedra do *Couraçado Potemkine*, 1925) como meras metáforas de potências de acção. Por sua vez, vinte anos depois, Maya Deren (*The Very Eye of Night*, 1955) filmava sistematicamente o céu das constelações (chave milenar da orientação do ser humano na noite natural), misturando-o com suas representações gráficas e pondo essas constelações em movimento. E Jean-Rouch cinematografava *Les maîtres fous* (1955-1956) e *La chasse au lyon à l’arc* (1966-1967), grandes exercícios sobre práticas mágico-animistas que evocavam o que Lévy-Bruhl (1928) escrevera:

“Dir-se-á que, nas representações colectivas da mentalidade primitiva, os objectos, os seres e os fenómenos podem ser, de modo incompreensível para nós, ao mesmo tempo eles próprios e outra coisa para além deles próprios” (*Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, p. 77).

O cinema transporta consigo a antiga experiência animista do mundo nos termos em que Monod se lhe referiu — enquanto atribuição, à natureza (ou a objectos inanimados, incluindo artefactos), da teleonomia e teleologia humanas.

Escrevendo pouco depois da publicação de *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945), De Waelhens (1949: 370-371) sublinhava que a percepção não se confunde com o conhecimento sensível porque gera uma *perspectiva* e um *horizonte* que o transcende, nem com o conhecimento intelectual, que, conceptualizando o concreto, o torna apenas entendível a partir do *geral* (ou do *universal*). Eis a sua argumentação:

“O mundo da experiência natural dá-se de imediato como *significativo*. Que quer isto dizer? Que, precisamente, ele forma um *mundo*, ou seja, *uma totalidade ligada* em que cada elemento ou objecto reenvia intrinsecamente para alguns ou para todos os outros. Se chamo significação, ou *sentido* (...) a esse carácter intrinsecamente referencial dos dados do mundo natural, concludo que a percepção, no sentido mais originário, contradiz ou destrói a distinção, tão garantida pela filosofia clássica, entre conhecimento sensível e conhecimento intelectual. A percepção (...) não se confunde com nenhuma das espécies de conhecimento assim definidas e *transcende*, quer uma, quer a outra. De facto, o carácter fundamental do conhecimento sensível é ser individual e esgotar-se nele. Ora, não é esse o carácter da percepção, que é constitutiva de *perspectiva* e de *horizonte*, implicando a unidade do mundo. E tal percepção também não é conhecimento intelectual no sentido fixado pela tradição, porque este é conceptual, mediatamente relativo ao concreto, que não é visado e conhecido senão através do geral. Discutiu-se *ad infinitum* o estatuto ontológico desse universal; mas constatemos apenas que a percepção não corresponde ao que o caracteriza. A percepção não se separa em nenhum momento do concreto, não o visa por nenhuma intermediação, nem esboça a menor tentativa de generalização” (itálicos J. M. M.).

Também no animismo a *totalidade ligada* das coisas concretas depende do *pressuposto de significação* em que, como diz De Waelhens, “cada elemento ou objecto reenvia intrinsecamente para alguns ou para todos os outros”. O animismo separa-se dessa percepção por, precisamente, pressupor a intencionalidade da natureza, *persona* multifacetada e volitiva, e porque essa intencionalidade instala uma intermediação generalizante e universais ditos pré-lógicos, ou míticos — daí o seu arcaísmo. Esse arcaísmo, porém, tanto respeita às humanidades

O encantamento
immanentista

“primitivas” de ontem ou de hoje como se mantém contemporâneo e transversal: ele caracteriza o “pensamento selvagem” tal como Lévi-Strauss o definiu, tão próprio da *bricolage* e da criação artística, e traduz-se em *actos de fé perceptiva*: manifesta-se na crença em que entes naturais e objectos inanimados podem exprimir uma presença viva, uma “alma”. O espaço mítico do “primitivo” e o espaço das artes têm em comum a partilha de uma mais-valia “sobrenatural”, para usarmos um termo obsoleto e inevitavelmente equívoco; melhor diríamos que o “encantamento” imanentista instala holisticamente o mundo e os seus objectos num território onde o profano se deixa sacralizar e se torna sensível ao *numinoso*. Por seu turno Merleau-Ponty (1945: 395), referindo-se ao “mundo anterior às ciências e à verificação”, alude ao que está “por baixo” das percepções nos seguintes termos:

“Sob os actos deliberados pelos quais instalo um objecto diante de mim (...), sob as percepções propriamente ditas, há, sustentando-as, uma função mais profunda sem a qual o índice de realidade faltaria aos objectos percebidos, (...) e pela qual esses objectos começam a contar ou a valer para nós. É o movimento que nos leva para além da subjectividade e que nos instala no mundo anterior a toda a ciência e a toda a verificação, por uma espécie de ‘fé’ ou de ‘opinião primordial’ [a *Urdoxa* ou *Urglaube* de Husserl] ou que, pelo contrário, se enleia nas aparências privadas”.

Ora, os objectos “começam a contar ou a valer para nós” quando constituem as realidades de segunda e terceira ordem de Watzlawick, a dos valores e a das “ficções”. E a “função mais profunda” de que fala Merleau-Ponty depende da partilha do pressuposto de significação (que não é apenas uma hipótese, mas sim um acto de crença necessária, uma postulação e uma *aposta —pari—* no sentido pascaliano). Mas em que se funda ela? O que a impede de se tornar numa conjectura privada, numa tresleitura pessoal da realidade, numa presunção injustificável? A única resposta possível a esta questão parece ser a partilha e a socialização dessa crença ou convicção por uma comunidade de usuários, partilha que adquire, mesmo que transitoriamente, o valor de um imperativo. A *Urdoxa* de Husserl desloca-se assim da subjectividade transcendental para o terreno pragmático da convenção que garante, por um tempo, operatividade e eficácia a essa convicção, nos limites de um epistema (Foucault) ou de um aquário (Veyne).

No caso do objecto cinematográfico, a percepção animista partilhada pelos espectadores reconquista terreno por todas as razões acima aduzidas: pelo pressuposto de significação de todas as imagens e sons e da sua intencionalidade narrativizada; pelo entendimento do filme como *totalidade ligada* nos termos de De Waelhens e pelo holismo a que convida; pela ultrapassagem do conhecimento sensível (sempre instável, vário e contraditório) devido à *perspectiva* e ao *horizonte* que o visionamento proporciona; pelo esboço de *singulares-universais* por parte do espectador na compreensão do que vê e ouve; pela dispensa do conhecimento conceptual e pela renúncia a qualquer mediação na relação com o concreto que o filme mostra. Finalmente, o animismo espontâneo (e erradamente considerado passivo) do espectador de um filme apoia-se, como o animismo “primitivo”, noutro instrumento igualmente partilhado pela comunidade espectral — o código comunicacional culturalmente gerado pelo *habitus* e que generalizou significações e interpretações, como no uso corrente da língua materna ou de uma língua veicular. Os primeiros espectadores de cinema esboçavam um movimento de pânico diante de *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* porque — por um instante — “não sabiam” se a locomotiva iria sair da pantalha, atropelando-os: o código cinematográfico e o da sua recepção eram então, para eles, inteiramente novos. Mas bem mais tarde, espectadores continuavam a invectivar oralmente personagens e condutas que só existiam projectadas nos ecrãs. Os animistas “primitivos” só sabiam se a árvore ou a pedra os puniriam pela violação de qualquer interdito quando a “punição” se concretizava, ganhando então valor de evidência empírica; o filme nunca “puniu” niguém. Mas, num caso como no outro, só a interiorização dos códigos comunicacionais e a sedimentação dos hábitos normalizou e socializou os comportamentos espectraliais adequados.

A natureza indexical da imagem fotográfica, e depois das imagens e sons cinematográficos, acentuou os seus poderes animistas, porque a co-naturalidade ontológica com o fotografado e o cinematografado (base, como veremos em *Que coisa é o filme*, da *doutrina* de Bazin) fez disparar alucinatoriamente a *presença* do referente nessas imagens e sons; e o que havia de eventualmente invisível nesse referente tornou-se visível e audível, materializando-se e impondo-se à percepção. Esse referente surgiu transfigurado e dotado de uma segunda natureza que ora faz corpo com a primeira ora se lhe sobrepõe, metamorfoseando-a (pensemos nos herbários cinematográficos dos anos 20). Foi deste modo que a re-apresentação pelo dispositivo substituiu o referente. As imagens e os sons cinematográficos inscreveram

no real a mais-valia imanentista que o animismo “primitivo” inventara para perceber os entes da árvore e da pedra, que deviam ser causa de efeitos constatáveis para satisfazer o predicado de existência. E fotografia e cinema hipostasiaram a *willing suspension of disbelief* que Coleridge descreveu como característica da “fé poética”, disseminando o efeito aurático que Benjamin atribuiu à obra de arte. O cinema, filmando o crescimento das plantas, ou simplesmente árvores e pedras, passou a mostrar os entes presumidos que, como para o animismo, as habitam: dedicou-se a mostrar o “maravilhoso verdadeiro”.

“Última das grandes artes”, o cinema tornou-se na mais animista de todas elas. E o animismo, primeiro identificado e descrito pelo Tylor de *Primitive Culture* (1871), ressurgiu como objecto de estudos que devolvem ao cinema e aos seus filmes a sua maior potência — a de animar ou reanimar o aparentemente inerte ou inanimado, ou de oferecer uma segunda natureza ao universo humano, animal, vegetal — o da vida tal como a conhecemos. A “participação” de Lévy-Bruhl/Morin, onde se esbate a diferença entre sujeito e objecto e onde o mundo das imagens ganha autonomia face ao seu referente, obrigando o espectador a mergulhar numa segunda natureza desse mundo, leva Sierek a concluir (§ 31, 32) que só a reconsideração animista dos poderes do cinema poderia re-infectar, no âmbito da antropologia, a compreensão do que os filmes fundamentalmente fazem:

“A operação de Edgar Morin, que faz o cinema derivar do espírito da magia, constitui, no domínio da antropologia (...), um ponto de situação que, pela sua eficiência, merece ser situado (...) ao mesmo nível que os grandes esboços que, na segunda metade do séc. XX, semiologia, psicanálise e cognitivismo propuseram em matéria de teoria do cinema. (...) As tentativas de clássicos como Warburg e Morin, que esboçaram uma teoria da imagem e da imagem-movimento de inspiração quase-animista, podem ter caído no esquecimento, mas parecem reviver, no último decénio, de modo particularmente fértil (...). Pensadores da imagem como Rey Chow [que relança o conceito de paixões *primitivas*], Jacques Rancière [que vê as imagens como fadoras de uma alteridade pragmática], Gertrud Koch [na sua releitura de *O homem visível, Der sichtbare Mensch*, de Béla Balázs, 1924] ou W. J. T. Mitchell [que vê as imagens como *maneira de fazer mundos que surgem como seres vivos*] tentam — a partir de horizontes teóricos muito diversos — circunscrever essas potências da imagem”.

“Podem ter caído no esquecimento, *mas*”: se o animismo fosse entendido como personagem conceptual gerador de doutrina, como Sócrates foi para Platão, ele diria ironicamente de si mesmo, no fim da travessia da segunda metade do século XX, o que o *Bernard* de Virginia Wolf também disse sobre o seu passado (p. 208 da tr. port. de *The Waves*): “Tive um biógrafo, mas ele morreu há muito”. No caso do animismo cinematográfico, o seu melhor biógrafo foi, decerto, o Morin de 1956.

O termo animismo caiu em desuso e foi preciso que estruturalismo e *linguistic turn* fossem, por sua vez, reavaliados, para que um espaço de reflexão sobre ele se restaurasse e timidamente o reabilitasse no âmbito das epistemologias comparadas contemporâneas. Mas o problema do animismo continuou a ser o de um conceito-maleta (*mot-valise, fourre-tout*) que subsume todas as crenças para as quais as coisas animadas e inanimadas são dotadas de interioridade, de “espíritos” ou “almas” que interagem connosco. A visão animista do mundo não distingue entre ôntico e *ontológico*, entre *entes* e *seres*, porque distribui horizontalmente “alma” intencional e vontade própria por tudo o que enxerga. Como escreveu Faure (*loc. cit.*: 41), resumindo a sua definição clássica:

“...Falamos de animismo para designar uma crença própria do nível de consciência arcaico, crença que confere alma às coisas, ou, melhor, crença que não se interessa por saber se os objectos têm uma alma. A mentalidade primitiva não divide os seres e os objectos em duas categorias — a dos animados e a dos não-animados. Esta dicotomia foi instalada pelo nosso pensamento conceptual e civilizado. Pelo contrário, para o primitivo [como para a criança, a “mentalidade popular”, o perturbado mental e o artista ainda visto como o “degenerado superior” de Morel, acrescentamos nós], os elementos não se repartem entre animados, por um lado, e inertes, por outro: existem forças invisíveis que animam as coisas”.

Para além das “forças invisíveis”, hipótese sucessivamente abandonada porque inverificável e formulação que relegitou o histórico menosprezo de Lévy-Bruhl pelo animismo, rediscuti-lo e reapreciá-lo hoje não visa regressar ao *habitus* de Tylor, onde ele nasceu, nem à ideia de que ele foi a primeira forma de religião, nem torná-lo na base do célebre percurso evolucionista que, depois dele e da religião, nos conduziu ao positivismo cientista — convicção que marcou o séc. XIX. Significa, sim, compreender, na esteira de Philippe Descola (2005), de que modo intersticial permaneceu o animismo

enraizado nas racionalidades que o reduziram, bem como na reprodução de matrizes comportamentais de que nunca se apartou (7). Não se trata de reabilitar a sua definição inicial como sistema de crenças e superstições excessivamente vasto, mas sim de produzir uma sua nova definição num contexto antropológico pós-evolucionista, onde a própria ideia de “mentalidade primitiva” ou de “consciência arcaica” perderam sentido.

Peso do passado no presente e desejo de não alienar a antiga “arca da aliança” animista, são temas que o leitor dos presentes escritos neles recorrentemente encontrará. E o meu pequeno *mémoire* de 1974 como que abriu caminho à reflexão que me foi conduzindo até à que agora apresento. É com alguma jubilatória — mas moderada — surpresa que anoto a resiliência de um fio condutor então esboçado, e que mantém, para mim, a sua pertinência nos últimos anos da segunda década deste século XXI.

Notas

1. O “degenerado superior” a que se refere Joël Bernat é uma designação vinda do conceito de “degenerescência”, introduzido na psiquiatria francesa, *circa* 1850, por Benedict-Auguste Morel, para caracterizar a etiologia de matrizes comportamentais desviantes, de raiz neurológica e inspiradas por uma leitura teleológica do evolucionismo. O conceito adquiriu projecção na psiquiatria mas também na criminologia, propondo que, em certas condições, os desvios comportamentais se traduzem na infracção de normas de incidência muito variável (biológicas, sociais, morais, jurídicas, económicas). Cf. Stéphane Legrand, «Portraits du dégénééré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste», *in* *Methodos, Savoirs et textes*, 3/2003.
2. Tentando resumir as principais abordagens do objecto artístico por autores do séc. XX, escrevi o que segue em «Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*» (2015):

Em Mauss (1947), objecto artístico é apenas aquele que é reconhecido como tal por um grupo; não é universal, depende de um *etos* e da inscrição numa cultura. Este relativismo expande-se com Eco (1968: 269): “a primeira operação a efectuar em estética deve consistir numa fenomenologia das diferentes concepções da arte presentes nos artistas e nas correntes de vários países e de várias épocas”. Gombrich, pragmático (1950), diz que “não existe algo a que possamos chamar Arte, só existem artistas”, acrescentando que em vez de *Arte* existem *artes*, plural que foi denotando muitas e diversas práticas na longa duração. E Lévi-Strauss (1962) escreve: “a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; (...) o artista tem alguma coisa do sábio e do *bricoleur*: com meios artesanais confecciona um objecto material que é também objecto de conhecimento”. Heidegger (1931-32) diz que a obra de arte “instala” e “erige” o seu mundo próprio e “é um gesto de consagração (...). Consagrar significa tornar sagrado (...). Qualquer instalação que erige consagrando (...) é também um acto de estabelecimento, de produção (*Erstellung*) no sentido da instalação de um monumento ou de uma escultura, no sentido do dizer e do nomear no seio de uma língua. [Este] facto (...) requer que a obra (...) tenha em si própria o carácter essencial de instalação, que por si mesma seja instalante”. Tal formulação desaparecerá de versões posteriores, designadamente da publicada nos *Holzwege* (1950), onde a obra de arte se torna “poemática” e “desveladora da verdade”. A ideia de “instalação de um monumento” [partilhada pela Hanna Arendt de 1958 e pelo Ricœur de 1961] foi revista por Deleuze e Guattari (1991): “Toda e qualquer obra de arte é monumento, mas monumento não significa aqui o que comemora um passado, antes é um bloco de sensações presentes que não devem senão a si mesmas a sua conservação e que dão ao acontecimento a composição que o celebra (...) (158). Composição, composição, é a única definição da arte” (181). Michael Fried (1967) pré-explicitara ideia próxima desta, mas centrando-a na *forma* (recorde-se a *Gestalt* de Eco) e não na *composição*; diz ele, apoiado em Clement Greenberg: “a forma (*shape*) é o objecto. (...) O que garante a totalidade (*wholeness*) do objecto é a singularidade (*singleness*) da sua forma”. Deleuze (1987) também retoma Arendt e Malraux: a arte é “a única coisa que resiste à morte (...); basta pensar numa estatueta feita três mil anos a. C. para aceitarmos o bem fundado da definição”. E para Bazin (1945, 1958), uma “psicanálise

das artes” reconduzir-nos-ia ao “complexo da múmia” e à compulsão de vencer a morte. Em Edgar Morin (1984), a arte, como a filosofia, as ciências e as religiões, seria, imbricada com estas suas irmãs por vezes inimigas, uma das mais pungentes expressões do *homo sapiens/demens*, esse animal enlouquecido pelas suas paixões.

3. Os devires (devir animal, planta, mineral, devir *outro*) interessaram o cinema desde sempre. Devir lobisomem, devir vampiro, devir pantera ou *cat people*, devir monstro, encheram os ecrãs em todas as épocas, ora gerando filmes góticos, “fantásticos” e de terror vividos em primeiro grau e sem ironia, ora dando origem a abordagens irónicas que se avizinham da comédia, ora tentando sair o mínimo possível da “realidade de primeira ordem” e tratando esses devires como experiências de possessão e estranhamento. A esse imaginário corresponde um mapeamento territorial propício: o devir vampiro requer a fantasiada Transilvânia; o devir pantera, o Zoo urbano; o devir lobisomem, a casa na orla da floresta; o devir assassino, “não-lugares” pós-industriais e semi-abandonados de qualquer cidade. Cada devir reclama o seu território ficcional, para se aproximar da consistência convencional do subgénero e da sua “mitologia” específica. Do devir mágico do *sapiens/demens* de Lascaux ao devir psicótico que metamorfoseia o Dr. Jekyll em Mr. Hyde (e que traduz o *devir outro* em fenómeno de dupla personalidade, pondo em evidência o duplo ou o *Doppelgänger*), ao devir do místico que abandona o seu antigo perfil secular e se converte a uma nova vida de vidências e contemplações, é muito vasta a incidência da atracção pelo “tornar-se outro”, que conhecemos da antropologia e das ficções.

Esse devir (*devenir, becoming*) foi invocado por Martine Beugnet (2007: 129-148) para analisar o que se passa com um segmento do cinema francês contemporâneo, que ela designa por cinema “da sensação”: *Sombre*, Philippe Grandrieux, 1998; *La vie nouvelle*, mesmo realizador, 2002; *Leçons de ténèbres*, Vincent Dieutre, 1999; *Pola X*, Leos Carax, 1999; *Beau Travail*, Claire Denis, 1999; *Trouble Every Day*, mesma realizadora, 2001; *L'intrus*, mesma realizadora, 2004; *Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000; *Dans ma peau*, Marina de Van, 2002; *À ma sœur*, Catherine Breillat, 2001; *Tiresia*, Bertrand Bonello, 2002; *Twenty-nine Palms*, Bruno Dumont, 2003; *Demonlover*, Olivier Assayas, 2003. Em muitos destes filmes, caracterizáveis como um “cinema do corpo” pela extrema proximidade da câmara em relação aos corpos filmados e pela insistência em grandes planos longos, a aposta imagética e sonora é deliberadamente alucinatória: personagens e lugares ganham, alterados pelo dispositivo, diferentes rostos. A autora chama a atenção para o facto de o cinema e os seus filmes serem um meio particularmente adequado à figuração de metamorfoses e transfigurações (*op. cit.*: 129):

“O filme é, por definição, o *medium* do ser em mudança. De uma imagem para a seguinte, espaço e figura, composição e textura, volume, cores e luz variarão, como sabemos desde o *mainstream* cinematográfico, inscrevendo-se essas variações numa lógica narrativa e espacial pré-existente, e, por extensão, num registo discursivo específico (a que o ver do espectador se submeterá), através de todo um conjunto de truques, regras e receitas — um sistema de continuidades — que garante ao resultado final uma estabilidade linear (...). O devir deleuziano é

aqui uma noção-chave, porque o infindável processo de metamorfoses via contágio e proximidade, que esse devir instala, dá notavelmente conta das mutações inerentes à natureza da imagem cinematográfica”.

Entre o devir deleuziano e o cinema existe, assim, uma cumplicidade oferecida pelo dispositivo e pela plasticidade mutante das imagens e sons. Os filmes estudados por Beugnet produzem *moods* urbanos ou naturais particularmente expressivos e texturados: fachadas de prédios, arquiteturas, paisagens e “não-lugares” urbanos, florestas ou baldios, são *facializados*, adquirindo uma aparência eventualmente inóspita, destinada a produzir um estranhamento deliberado. E por vezes as figuras humanas são sujeitas a tratamento idêntico, tornando-se, por exemplo, quase espectros ou quase *zombies*, ganhando expressões quase-cadávericas. São casos de construção artificiosa de uma segunda natureza que distorce a realidade corrente, propondo enfoques “góticos” ou “*hiper-noirs*”, ou meramente “excessivos”, em consonância com aquilo a que na pintura nos habituámos a chamar “expressionismo”. São, também, experiências violentamente imersivas, que contrariam a “distanciação” tão característica de parte do cinema “moderno”. E “transgressivas”, repletas de violência física, muitas vezes (também) sexual, próximas da “pornocracia”. Mas, ciente de que, ao mesmo tempo, rejeitam a empatia com os protagonistas, mantendo-se próximos de um registo experimental e recusando a projecção/identificação que a antiga narratividade propiciava, acrescenta, prudentemente, Beugnet:

“Produzidos separadamente, sem manifesto ou expressão de um propósito comum, estes filmes começam por ser uma colecção de objectos muito diversos; em termos de autoria, temas, narrativa e recepção crítica, mostram tantos contrastes quanto semelhanças. Também os estilos de realização são muito variáveis. Mas a ‘corporeidade’ cinematográfica – a materialidade dos filmes, os seus ‘corpos’ e o enfoque dos corpos filmados, é o seu principal traço comum. E essa ‘corporeidade’ determina outras semelhanças: narrativas fragmentárias e abertas, desprezo pelos géneros, proliferação e colagem de grande variedade de materiais visuais e sonoros” (*op. cit.*: 61).

4. Diz Morin (1973: 113-114) sobre a emergência da pintura entre os *sapiens*: “Qual o sentido deste novo fenómeno? Geralmente opõem-se duas interpretações: uma reconhecendo que se trata pura e simplesmente do surgimento de uma actividade artística e de uma vida estética que têm a sua finalidade em si mesmas; a outra integra a nova arte das formas numa finalidade ritual e mágica. Na nossa opinião, é possível combinar as duas interpretações (...): os fenómenos mágicos são potencialmente estéticos e os fenómenos estéticos são potencialmente mágicos”. Antes (p. 109), Morin tinha dito que o que marca a novidade do *sapiens* (que é já *socius*, *faber*, *loquens*) é o seu empenho “na sepultura e na pintura”, tanto quanto hoje se sabe herdado dos *neandertais*: a sepultura marca certamente a crença numa segunda vida do morto, talvez a de que ele poderá renascer. Sobre a idade provável dos primeiros *sapiens*: as escavações do sítio arqueológico de Jebel Irhoud, a 150 quilómetros de Marraquexe, alargadas a partir de 2004, levaram à

descoberta de fósseis de caçadores já *sapiens*, utensílios de pedra e marcas de fogo datados de há 300 ou 350 mil anos, o que aumentou em 100 mil ou mais anos a idade da espécie.

5. Apesar da saudável contundência de Debray, a civilização e a cultura da Grécia clássica serão dificilmente desalojadas do lugar que desde o final do séc. XVIII foram ocupando no imaginário cultural do “ocidente”. No que respeita às artes e ao discurso grego sobre elas, escrevi em *Da logofilia...* (2015):

Vitrúvio recordou a lista dos arquitectos, pintores e escultores que deixaram escritos e tratados sobre as suas *téknai*, aproximando assim *téknê* e *epistêmê*. Um deles, o pintor e cenógrafo Atatarco, criou no séc. V a.C., em Atenas, um *décor* de teatro que tinha em conta as ilusões da percepção e deixou sobre ele apontamentos que levaram Demócrito e Anaxágoras a escrever tratados de “perspectiva”. E Plínio refere numerosos escritos de pintores, sugerindo que a pintura desempenhou na antiguidade clássica, como no muito posterior Renascimento, o papel de arte-piloto que conduzia a reflexão sobre as restantes artes. (...) A *polis* que Plutarco cantou em *A glória dos atenienses* encheu-se, assim, de artistas logófilos, que, com a sua tratadística e preceituários, se elevaram acima das artesanias correntes.

6. Kant conheceu o Egipto sobretudo através das *Lettres sur l’Egypte* de Nicholas Savary (1786), em que se apoiou para comentar a importância da magnitude das pirâmides e a respectiva avaliação estética. Nas suas *Observações*, baseia-se na narrativa de viagem do naturalista sueco Frederick Hasselkist, *Reise nach Palästina in den Jaren 1749-1752*. Hegel conheceu os templos e as pirâmides do Egipto antigo sobretudo pela leitura de Heródoto, onde se apoiou para concluir que tais construções resultam de um saber-fazer artesanal ainda não dotado de “espírito”. Nietzsche não ignoraria que a ideia de universo cíclico e o eterno retorno do disco solar, das estações do ano e das cheias do Nilo eram centrais no Egipto antigo, mas são relativamente escassas, na sua obra, as referências a este.

7. O “destino” das representações do animismo na antropologia contemporânea interessa-nos aqui porque a sua reabilitação por Edgar Morin, em 1956, relança a discussão sobre os poderes da imagem cinematográfica. Animismo, feiticismo, xamanismo e totemismo foram durante décadas, a par da magia ou do “pensamento mágico”, quase sinónimos de “religião primitiva” politeísta e não-ocidental, sem que nenhum deles tenha obtido consensualmente tal estatuto. O declínio do evolucionismo nas ciências humanas e sociais tornou obsoleta essa discussão, e os próprios conceitos ficaram, pelo menos transitariamente, “fora de moda”. Poucos investigadores voltaram a preocupar-se com a hipótese evolucionista e arquetipal de que teria existido uma sequência *animismo* → *religião* → *ciência*: o combate esgotou-se por deserção dos combatentes. Nos últimos anos, porém, esboça-se uma reabilitação teórica e empírica do animismo, operada sobretudo por Philippe Descola (2005, *Par delà nature et culture*) e, por extensão, do totemismo e do xamanismo. Lionel Obadia (2012) analisou a obsolescência, a revisão epistemológica e o regresso parcial destes conceitos ao campo da antropologia contemporânea em «Le totémisme, ‘aujourd’hui’?».

Em 1989, Lévi-Strauss admitiu sentir-se próximo do animismo, sobretudo o do xintoísmo japonês. Mas a palavra animismo não surge nunca na sua *Anthropologie structurale* (1958) e surge uma única vez em *La pensée sauvage* (1962, ed.1974: 330), apenas para criticar J.-P. Sartre, que, falando da relação primitiva com o inerte na natureza, “se limita a restaurar a linguagem do animismo”, deixando implícito o carácter desusado do termo. Lévi-Strauss evitou-o deliberadamente talvez porque, para ele, a concepção do animismo por Tylor (*Primitive Culture*, 1871), como crença na existência de espíritos que coexistem com os humanos, estava destinada a ser ultrapassada por uma releitura do totemismo como estrutura pragmática da organização social e como instituição. Extensão conceptual do animismo, o totemismo foi tradicionalmente entendido como a ligação simbólica entre determinado animal e um clã humano: o clã do tapir, o clã da tartaruga, etc., onde as características do animal eram associadas às do respectivo clã. Mas, para Lévi-Strauss, desde *Le totémisme aujord’hui* (1962, imediatamente anterior a *La pensée sauvage*), o totemismo, se de facto institui a relação entre animal e homens (e, desse modo, entre natureza e cultura), tem expressões muito variadas de sociedade em sociedade: ele vê no totemismo e na sua inconstância empírica a expressão das diferenças produtoras da variabilidade cultural: do mesmo modo que os animais diferem entre eles, também os grupos humanos diferem entre si. E outros elementos podem funcionar, para além de animais, como factores de diferenciação entre grupos humanos: números, categorias abstractas, orientações astronómicas. Lévi-Strauss pensava, assim, ter redefinido radicalmente a ideia de totemismo; por isso explorou, em *La pensée sauvage*, a “lógica das classificações totémicas”, dependente de uma *bricolage* generalizada. Nessa lógica integra-se a magia, que a partir de um conhecimento concreto e sensível da natureza tenta aplicar as propriedades desta a terapias, por exemplo.

A natureza animista é anterior à de *natura naturans* concebida como um todo substancial indivisível e não-causado, única totalidade substancial existente: *natureza* perpetuamente *entregue ao que faz*, auto-generativa, activa, produtiva, dinâmica e animada, como Spinoza, que não era animista, a descreveu na sua *Ética* (1677). No prefácio à Parte IV, ele identifica Deus com a Natureza (*Deus, sive Natura*), “o que é em si mesmo e concebido por si mesmo e cujos atributos substanciais são expressos por uma essência eterna e infinita”. Para ele, fora dessa natureza nada existe e ela própria não obedece a qualquer teleologia nem visa quaisquer “causas finais”, apenas agindo devido à necessidade determinista. Estas afirmações valeram-lhe a excomunhão (1656). A anterior ideia animista de natureza acrescentava a esta definição uma intencionalidade e teleologia própria dos entes dos três reinos naturais: animal, vegetal e mineral. Escreveu Spinoza (I, Apêndice), afastando-se desta concepção: para alguns, “se uma pedra caiu na cabeça de alguém e o matou, caiu para matar o homem. Ora, não caiu com tal objectivo, (...) mas sim por um concurso de circunstâncias ocorridas por acaso”. Para a concepção animista, a pedra *quis* matar o homem, ou alguma coisa a usou com esse objectivo. Como disse Eduardo Viveiros de Castro (2010):

“A ideia [animista] é a de que o mundo inteiro é composto de pessoas. (...) As árvores falam ou pensam, os animais são gente (...). Em suma, é a ideia de que o mundo é um mundo encantado,

em que tudo é animado. Nós imaginamos, em geral, que o mundo animado é um mundo muito reconfortante (...). Posso garantir que não é. Ao contrário, se tudo é humano, tudo se torna extremamente perigoso. Se todas as coisas são dotadas de intenção, de vontade, de raciocínio e de capacidade de comunicação, administrar o mundo, viver, torna-se uma tarefa muito perigosa – muito mais do que para nós, que só temos de nos temer a nós mesmos.”

No ecossistema animista, o “devir outro” é uma experiência muito próxima da possessão: espíritos e animais “possuem” amiúde seres humanos, por vezes de modo irreversível. Foi um desses episódios de possessão por um animal que Apichatpong Weerasethakul filmou na segunda metade de *Doença tropical* (2004), baseando-se numa lenda da sua Tailândia natal: um soldado perde-se na floresta à procura de um aldeão desaparecido e é perseguido pelo espírito de um tigre que acaba por o possuir.

Sobre o regresso do animismo às antropologias contemporâneas ler-se-á Philippe Descola, (*Par delà nature et culture*, *op-cit.*, 2005); e *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar* (1986); *Les Lances du crépuscule: relations Jivaro, Haute-Amazonie* (1993). E de Eduardo Viveiros de Castro, *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society* (1992); *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds* (2015); ou *Métaphysiques cannibales* (2009).

Bricolage • collage • instituição

“A arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; (...) o artista tem alguma coisa do sábio e do *bricoleur*: com meios artesanais confecciona um objecto material que também é objecto de conhecimento. (..) A voga intermitente das *collages* (...) poderia não ser, por seu turno, senão uma transposição da *bricolage* para o terreno dos fins contemplativos.”

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 1962 (pp. 33, 44, ed. 1974).

“Foi porque o cinema dos primeiros tempos acreditou em ‘todos os encantamentos’, foi por ter nascido sob a égide de prestidigitadores e de magos, porque gostava, como Rimbaud, ‘dos cenários, das lojas de saltimbancos, das tabuletas, das iluminuras populares, dos romances das nossas avós e dos contos de fadas’ que ele encontrou logo a sua vocação poética e despertou nos nossos corações o amor pelo maravilhoso que ilumina a infância”.

René Clair, *Réflexion faite*, 1951.

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

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975.

“O cinema cedeu o seu lugar culturalmente dominante, há muito tempo, à televisão, em meados do séc. XX. E depois a televisão cedeu esse lugar a novos *media* digitalmente gerados em computador. Os filmes não desapareceram, mas a maneira de os fazer mudou-se, nas duas últimas décadas, da tradição analógica para outra pesadamente digital”.

Steven Shaviro, «Post-Cinematic Affect», 2016.

O CINEMA É um *dispositivo de captura* de imagens e sons com as suas câmaras, gravadores e seus anexos, luminotecnia e seus complementos: capta e regista imagens e sons de qualquer realidade filmada, natural ou artificial. Mas é também um *dispositivo narrativo-discursivo*, ou seja, permite elaborar uma narrativa e/ou um discurso através do agenciamento ou reordenamento sintagmático dessas imagens e sons pela montagem, pelas misturas e pela pós-produção globalmente considerada. E é uma arte apoiada numa história própria, numa experiência e num conjunto de tecnologias perceptivas que nunca pararam de evoluir, e que supõem o domínio de saberes aplicados e de procedimentos específicos.

A definição do cinema como arte é decisiva nas escolas, para que ele não se torne indistinto do universo audiovisual contemporâneo a que deu origem mas que em grande parte o absorveu (Bergala, 2002). As tecnologias do cinema — os seus dispositivos técnicos — estão ao serviço da sua vocação e intencionalidade artística: as técnicas de captação de imagens e sons, a sua montagem e pós-produção, o tratamento da imagem e do som e as misturas finais são instrumentos da arte cinematográfica. Arte de síntese que usa os saberes e a experiência das que a precederam, o cinema visa criar emoções — percepções afectivas fortes daquilo que mostra. O seu *etos* é, por este motivo, a estética, mais precisamente as diversas estéticas dos elementos que holisticamente nele convergem e o compõem.

A invenção do cinema “ocupou todo o séc. XIX”, mas o desejo que ele satisfaz vinha de mais longe: tome-se uma moldura vazia e observe-se através dela uma porção de espaço: o enquadramento foto-cinematográfico (*cadrage, framing*), que pintores do séc. XVII anteciparam — pensemos em Vermeer (1632-1675) e no uso que ele fez de espelhos, lentes e muito provavelmente da *camera obscura*: esses dispositivos ópticos alteravam o percebido pelo olhar humano, concentrando na *composição* de um “dentro de campo” objectos, sua perspectiva e profundidade espacial, mais as respectivas modulações de luz e cor. Mas no cinema, que pôs imagens em movimento numa duração, essa alteração qualitativa do olhar também mudou, para além da percepção dos espaços, a nossa percepção do tempo, ou do *continuum* espaço-temporal. A concentração da atenção numa porção delimitada de espaço e de tempo acentuou o condicionamento de um segundo olhar, o “novo par de olhos” emprestado pelo dispositivo ao espectador. Se a *stasis* fotográfica e pictórica convidavam a uma contemplação numa duração atenta, o cinema *impôs*, para além do enquadramento, essa duração, por vezes longa, de cada imagem ou plano, tão decisiva para muitos realizadores modernos e

contemporâneos. A montagem, com os seus cortes, é um dos instrumentos dessa delimitação: o espectador segue visualmente a mudança de espaço que o filme lhe apresenta, observando-a na duração que o plano, depois a montagem, impõem.

Uma palavra mais sobre a duração: arte do espaço que mostra as personagens, os lugares e objectos que filma, o cinema é também, por ter posto imagens em movimento numa duração, uma arte do tempo: a duração e o ritmo dos seus planos e da banda sonora geram atmosferas que nenhuma outra arte criara antes dele. Ao contrário do teatro, que tradicionalmente depende da presença física e efémera de um actor diante do seu espectador num determinado espaço cénico, o cinema regista de modo duradouro o acontecimento efémero: o filme é o conjunto das imagens e sons que nele estão gravados e que se repetem, idênticos a si mesmos, a cada projecção. Não precisa do espaço cénico teatral ou operático, embora muitas vezes os utilize: um plano cinematográfico pode percorrer o interior de uma casa, sair dela e continuar por uma estrada, atravessar uma praia e terminar à beira-mar ou mergulhar na água desse mar. Todos os espaços são espaços cénicos para o cinema, filmados em *continuum* num só plano ou articulados na montagem.

Os conhecimentos e procedimentos técnicos que permitem a captação de imagens e sons, bem como os necessários à pós-produção, são vitais para o cinema mas podem não se transformar em actos de criação artística: muitas vezes são execuções técnicas da ideia artística do realizador — o autor do filme. O director de fotografia ou de som, o montador, o especialista em *grading* ou em misturas, os assistentes, põem as suas competências técnicas ao serviço da ideia e da intenção do realizador. Sempre houve realizadores aptos a fazer a fotografia ou o som dos seus filmes, ou que são também montadores; mas esses foram, ao longo da história do cinema, minoritários. A divisão de tarefas e de responsabilidades específicas em função das competências de cada um tem sido predominante. Mas o vocabulário técnico-profissional do cinema demorou a estabilizar-se. Veja-se como, em 1963, Jean Mitry definia, no seu dicionário, o que é um realizador e o que é a realização:

“*Realizador* — denominação relativamente recente e mais adequada, parece, que a de encenador (*metteur en scène*). Ela sublinha o papel criador da função e não o trabalho subalterno (não o de auxiliar do actor, como o encenador teatral). *Realização* — a rodagem de um filme, incluindo a sua encenação segundo as indicações da *découpage*, a direcção de actores, enfim a montagem definitiva”.

No domínio das artes, as exceções são tantas quantas as regras. É fácil ouvir-se que a cada procedimento aconselhado pela experiência corresponde um contra-exemplo baseado no génio de cada um e que contradiz os procedimentos aconselhados. Essa ideia sustenta-se na capacidade/liberdade criativa individual e menospreza os conhecimentos e procedimentos anteriores ou actuais. Mas muitas práticas artísticas envolvem o domínio de procedimentos e de técnicas específicas. É difícil imaginar um gravurista que desconheça as técnicas da gravura, um pintor de encáusticas que não saiba usar a cera como aglutinante de pigmentos, um serigrafista que desconheça o método de impressão de *silkscreens*, um fotógrafo profissional da era analógica que não soubesse revelar e positivar os seus negativos, um escultor de bronze que não conheça o caminho da cera ou do gesso à cerâmica e ao metal fundido. Artes menos dependentes de técnicas específicas são as que mais permitem abordagens “selvagens”, que desafiam academias e suas ossificações.

De facto, dependendo da especificidade das técnicas envolvidas, é (ou não) possível trabalhar em certas áreas abdicando dos *know how* exigidos. Quando tal é possível, a desobediência aos *modus faciendi* anteriores tende a inscrever-se numa contracultura — foi com frequência o caso das *vanguardas* históricas. Mas uma cultura de contra-exemplos e de contra-argumentos

*Contraculturas,
contra-exemplos e
saberes “selvagens”*

não dá necessariamente forma a uma contracultura, no sentido adquirido por este termo em meados do séc. XX. É verdade que, nas artes, os contra-exemplos e os contra-argumentos exprimiram muitas vezes saberes “selvagens”.

Também foram, porém, refúgios defensivos onde se entrincheiraram ignorâncias e formas deliberadas de não-saber que colecionavam exceções edificantes para justificar a falta de competências ou de *empowerment of knowledge and skills* (apropriações pessoais de conhecimentos e de capacidades técnicas). Os colecionadores de exceções usaram frequentemente como arma declarações como a de Alain Robbe-Grillet em *Pour un nouveau roman* (1963): “Cada obra faz e desfaz as regras a que obedece”. Mas essa rebeldia não garantiu nunca a genialidade nem a excelência das obras. Muitas vezes, quem se instala na ignorância da experiência condena-se a passar uma vida a reinventar a roda, ou a *enfoncer des portes ouvertes*.

No cinema, que depende do domínio de diferentes técnicas específicas, não é fácil conceber abordagens “selvagens” que não se apoiem em procedimentos sedimentados pela experiência ou que os “desconheçam”. Uma forma frequente de desconhecimento é a *méconnaissance* francesa, o

conhecimento superficial e insuficiente. Fortes saberes práticos e capacidades técnicas dos diferentes especialistas da equipa de filmagem garantem resultados que não estão ao alcance de amadores nem da maioria dos autodidatas, e que pressupõem níveis elevados de formação, experiência e profissionalização. Do mesmo modo que a socialização das primeiras câmaras fotográficas automáticas não gerou milhões de bons fotógrafos (gerou, sim, multidões de banais utilizadores dessas câmaras), também as sucessivas gerações de equipamentos cinematográficos digitais não gerará uma multidão de cineastas (gerará, sim, uma multidão de utilizadores banais, capazes de captar imagens e sons em condições de competência mínimas). O menosprezo da aprendizagem técnica específica só por milagre gera excelência: a probabilidade de que tal aconteça é mínima, dada a complexidade e complementaridade das articulações exigidas entre as competências necessárias.

Mas ao mesmo tempo o cinema sempre exprimiu duas tendências que, apesar de aparentemente complementares, se contradizem e rivalizam no seu seio. Por um lado, ele tornou-se num *medium* eminentemente narrativo, cuja vocação em grande parte se confunde com a de contar histórias — o que introduziu nele concepções de cena, planificações (*découpages*) e modelos de montagem obedientes a uma ideia muito estável do que seria a eficácia narrativa, ideia que normalmente reconhecemos nos *modus faciendi* do cinema clássico. Por outro, ele tentou recorrentemente, em sucessivos momentos e registos da sua história (no cinema puro dos anos 20, no *underground* dos anos 60, absorvendo a *video arte* da década seguinte), fugir a essa sujeição à narrativa, privilegiando a sua capacidade de figurar, em imagens, ideias e percepções que se emancipam da narração e a recusam: produzir significados meramente figurais e que não pretendem contar nenhuma história e ainda menos “ilustrá-la” é a outra vocação hegemónica do cinema, a arte que mais expressivamente põe em evidência a dicotomia narrativa/figurabilidade. Esta outra vocação fez persistentemente o seu caminho até ter invadido o que normalmente designamos por cinema moderno. Jacques Aumont referiu-se recentemente (2016: 20-21) à rivalidade entre estas duas vocações da “sétima arte”; escrevendo sobre *Fuses* (1964-1967), da artista novaiorquina Carolee Schneeman, sublinha ele:

“*Fuses* multiplica obstáculos ao olhar: indistinção por falta de luz ou por enquadramentos demasiado próximos, sobreimpressões, proliferação de arranhões na película, de desenhos, película recortada e recolada sobre si própria, tudo serve

para dificultar a percepção do que, apesar de tudo, se pretende dar a ver. (...) Podemos perguntar para que servem estas complicações visuais, não muito fascinantes em si mesmas: para pôr à distância um material íntimo? por esperança de o poetisar? para reivindicar para o cinema o estatuto de arte visual? Decerto que por estas razões; mas, se há pouca ficção em *Fuses*, é menos devido a um trabalho visual que capta a atenção, e mais devido à pobreza intrínseca do material narrativo: o filme instala um pequeno mundo (...) mas não conta nada”.

Pouco antes dissera Aumont (*id. ibid.*) que o privilégio dado ao figural contra o narrativo se traduziu muitas vezes, no cinema, no uso de filtros, desfocagens, velagens, sobre-exposições da película, raspagens e furos nela feitos, montagem hiper-rápida — mas que, apesar desta panóplia de experimentos, nunca foi fácil anular por completo a narração, a não ser no caso de filmes estritamente abstractos. E pouco depois diria que *Fuses* é comparável, entre muitos outros, a *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963), a muitos Brakhage que parecem filmes de família, a alguns universos de Kenneth Anger e a *Adventures of Jimmy* (Broughton, 1950).

A digitalização contemporânea

NA DATA EM QUE ESCREVO, o cinema ultrapassou os 120 anos de idade. Ele começou por ser feito, como sublinhou André Bazin, por *hurluberlus* e *bricoleurs* solitários, amarrados à sua câmara fixa e ao seu tripé, mas depressa se tornou numa arte e numa indústria cheia de profissões especializadas: as

*O regresso dos
hurluberlus e
dos bricoleurs*

equipas de produção dos seus artefactos foram crescendo até se tornarem fábricas tayloristas/fordistas ao serviço de um *negotium* multifacetado, que ora visava públicos universais e generalistas ora nichos de cinefilia minoritários. Hoje, numa nova encruzilhada

dessa vasta viagem, o cinema volta a ser uma arte que pode ser feita de experiências outra vez solitárias: um jovem cineasta pode achar-se diante do seu filme como o pintor diante da sua tela ou o escritor diante do seu livro. Este “novo” autor que faz filmes quase sem orçamento é o resultado da “democratização” digital e ganha outra vez o perfil do *hurluberlu* e do *bricoleur* de Bazin. Mas quer a indústria quer o *film d’art* caro permanecem como heranças culturais incontornáveis, endereçados a públicos e geradores de consumos socializados. O cinema tornou-se num delta de mil braços mas não é sobretudo o *hurluberlu* solitário que o caracteriza e lhe dá identidade.

À digitalização actual da quase totalidade dos dispositivos cinematográficos correspondeu, porém, a redução de dimensões das equipas técnicas tradicionais. Cada elemento das novas e mais pequenas equipas é hoje mais polivalente. Mas seria enganador generalizar: a dimensão da equipa e a diversidade das suas competências depende das necessidades de cada projecto, de cada filme. Um diário auto-biográfico, auto-reflexivo ou auto-etnográfico apoiado na *voice over* do seu autor pode ser feito por um par de amadores; mas um filme com diversos actores e figurantes, roupa e adereços próprios, que exige o acondicionamento de diferentes locais de filmagens, iluminação artificial e uma pós-produção complexa, requer um produtor criativo, um director artístico, outro para a fotografia e outro para o som. As equipas técnicas, artísticas e de produção formam-se por medida, em função da natureza e da especificidade de *cada* filme.

Nos últimos 20 anos, o cinema transferiu-se maciçamente para as tecnologias digitais, que abriram uma era de infinitas manipulações da imagem e do som. Essas manipulações já existiam; o que é hoje novo é a aceleração da oferta de um número cada vez maior e mais mutante de equipamentos de captação e de ferramentas e *softwares* de pós-produção, bem como a amplitude das transfigurações que propiciam: mudar a cor de um filme está agora à distância de um “clique”. E estes novos instrumentos de correcção tanto podem afastar como reaproximar o filme do “real”: um realizador pode usá-los para que um nevoeiro azul que viu e quis filmar, mas que se tornou róseo na imagem, regresse à cor desejada. E a reversibilidade da escolha está disponível e é total. Já em 1983, Antonioni (que dois anos antes realizara em vídeo, para televisão, *Il mistero di Oberwald*), manifestava o seu profundo optimismo perante a era da “electrónica” no cinema:

“A gama de possibilidades que a electrónica oferece aos cineastas é infinita. Por exemplo, no controlo da cor: posso continuar a fazer cor ‘naturalista’, mas com o novo corrector obtenho as cores electrónicas que achar melhores para exprimir as subjectividades da história que estou a contar. E a nova ‘marchetaria’ permite corrigir só uma parte do fotograma, deixando o resto como está. Se um pormenor de mobiliário do décor me desagrade, posso mudá-lo sem ter de refilmar a cena”.

Estas ferramentas, hoje muito mais sofisticadas, são novas mas a ideia que servem não o é. O *chiaroscuro* de La Tour, de Caravaggio ou da *Natividade à noite* de Geertgen tot Sint Jans, os dourados evanescentes de Turner, o brilho anti-natural das telas *fauves* de Matisse, a saturação de cores

quentes no expressionismo do último Van Gogh ou a luz mate e multifocal das telas de Edward Hopper foram *presets* imagéticos e cromáticos para sucessivas gerações de pintores, fotógrafos e cineastas. E a Academia de Colbert reconhecia o *morceau de réception* de um candidato que emulasse a pintura de um mestre de referência: Rafael, Rubens, Poussin. A sua doutrina, exposta no *De ars grafica* de Du Fresnoy (1668), estabelecia os preceitos e os *presets* da “boa” pintura. A academia gerou consensos e passeios públicos, os independentes geraram dissensos e desvios.

A pós-produção digital e a panóplia de novos utensílios computacionais ao seu dispor, utensílios que permitem reenquadrar, recolorir, suprimir ou acrescentar fracções do filmado (e do som captado), alterando-o, fizeram o cinema entrar generalizadamente numa época que tornou o material resultante da captação de imagens e sons muito mais transferível e volúvel, muito mais “alterável” e “misturável”. A relação com o material filmado já não é a do tempo da película: foi objecto de um salto qualitativo que metamorfoseou irreversivelmente a finalização dos filmes, tornando-os “ainda mais” artificiosos (v., *infra*, *Manovitch e o cinema digital*, no capítulo *Que coisa é o filme*). Cada *take* filmado/gravado passou, assim, a ser — mais do que já era — matéria-prima para rearranjos digitais. Para usarmos o vocabulário do cinema do tempo da película, os filmes da era da convergência digital voltaram a ser “cada vez mais feitos na montagem”, sendo que “montagem” passa agora, apesar da falta de rigor deste seu uso, a designar a totalidade das operações da pós-produção técnica, e não apenas o antigo trabalho do montador *stricto sensu* — trabalho que, longe de ter desaparecido, se reconfigurou e ganhou nova relevância devido, precisamente, à confluência das novas ferramentas digitais.

Neste novo élan do falso e do artifício da era digital, o *look* e o *mood* de um filme (o seu perfil plástico ou figural e o seu mundo ou atmosfera), as suas formas, podem assim ser radicalmente metamorfoseados pela experimentação criativa de coloristas e misturadores. O *workflow* entre dispositivos de captação e pós-produção, com a sua gigantesca panóplia de *presets* (conjuntos de cores pré-definidas) e de *LuT* (*Look up Tables*, tabelas de valores cromáticos para imagens em processamento), volta a pôr em questão a relação do cinema com o “real” e a sua definição como arte sobretudo indexical: para além de índices bazinianos, as imagens do cinema voltam a ser cada vez mais ícones e símbolos peirceanos. Como escreveu Rodowick (2007) em «An Elegy for Theory»:

“... Uma das poderosas consequências da rápida emergência dos *media* electrónicos e digitais é já não podermos garantir aquilo que o ‘filme’ é — a sua ancoragem ontológica perdeu a fundamentação — e somos por isso compelidos a revisitar continuamente a questão: o que é o cinema?”

Herdeiros directos da *collage* de há cem anos, muitos filmes resultam assim, hoje, em boa parte, da nova *bricolage* digital. O ambiente digital convida ao relançamento da reflexão sobre a *collage* e a *bricolage*, que não se limita ao universo cinematográfico. Em 2010, no colóquio *Summa Summarum*, Naum Kleiman, director do Museu do Cinema de Moscovo, de onde foi afastado por razões políticas em 2014 (e que ainda em Janeiro de 2016 esteve em Lisboa para apresentar, na Cinemateca Portuguesa, uma antologia das obras de Eisenstein), fez uma conferência sobre «A colagem cinematográfica» ilustrada com filmes de Man Ray e Dziga Vertov e reflectiu sobre a intencionalidade artística que a comanda, suas técnicas e dramaticidade visual que procura produzir. Para ele, a colagem cinematográfica volta a ser a estratégia seminal da cultura visual contemporânea. O colóquio incluía comunicações sobre a colagem na literatura, na música, nas artes plásticas e visuais e o seu texto de apresentação abria-se ao diálogo interartes:

*Naum Kleiman e
a collage digital*

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

Em poucos anos, o cinema da película (a que numerosos cineastas desejam regressar: vejam-se as declarações de Quentin Tarantino em Cannes, 2014) tornou-se na ἀρχή (*arquê*: o começo, no sentido genealógico ou arqueológico) do universo cinematográfico actual. Nas equipas profissionais que fazem filmes, novas competências representadas por *DIT* (*Digital Imaging Technicians*) e por *Data Managers* (que processam as *metadata* dos filmes e eventualmente organizam no *plateau* as *rushes* diárias) disputam parte da

responsabilidade tradicional da direcção de fotografia — mas esta manter-se-á hegemónica. As tarefas criativas reciclaram-se, mergulhando mais fundo nas competências tecnológicas, sob pena de serem ultrapassadas por técnicos capazes de resolver os problemas de *workflow* suscitados pelas sucessivas gerações de equipamentos. As tarefas criativas deixaram de ser sobretudo intuitivas e o trabalho de cada um, na equipa de um filme, passou a ser tecnicamente mais exigente.

No tempo da película, a maioria das decisões sobre o que iria ser o *look* e o *mood* de um filme era tomada no *plateau* (leia-se ainda Antonioni, loc.cit.). Hoje, dada a importância crescente da manipulação de imagens e sons na pós-produção, as decisões tomadas no *plateau* têm cada vez menos relevância — a maior parte dessas decisões teve lugar antes, na preparação e na pré-produção e sobretudo ficará para depois, para a *motion graphics* computadorizada, onde se corrige a luz e a cor e onde todos os enquadramentos e sons podem ser refeitos. O cinema, do *main stream* ao independente e ao *artie*, do mais rico ao mais pobre, é cada vez mais pré-produzido e pós-produzido — sendo que o *main stream* apostará tudo nas salas 4DX.

Ao mesmo tempo que passou a ser mais remoto o parentesco entre a imagem fixada na antiga película e a captada pelo sensor de uma câmara digital, no Japão experimentava-se televisão em 8k e nos EUA testava-se a projecção *laser* de materiais cinemáticos. E qualquer *software* minimamente sofisticado permitia a um adolescente info-incluído ou a um jovem cinéfilo exportar os seus filmes, feitos com *smartphones*, para o *YouTube*, o *Vimeo*, para *iPads* ou para a *Apple TV*: a distribuição e exibição tradicionais entraram em fim de ciclo; vão manter-se, mas enfrentando a concorrência de plataformas digitais que geram novos nichos de cinefilia, o *home cinema*, novos mercados. Voltamos a não saber a que velocidade serão projectados os filmes de amanhã, nem qual o grau de definição das suas imagens. No que respeita a equipamentos de captação, novas câmaras em *drones* teleguiados oferecem um novo tipo de tomadas de vistas e de movimento nunca antes possíveis ao cinema e à televisão.

O cinema de hoje, mesmo o que preserva a sua identidade e o seu *etos* no complexo universo audiovisual de que faz parte, é o da era dos *smartphones* andróides e dos *iPads*, dispositivos multifuncionais que trazemos no bolso ou debaixo do braço como um caderno, com que os alunos de licenciatura filmam, por exemplo, micro-ensaios de antropologia visual, gravando imagens tanto “ao baixo” como “ao alto” — o que já influencia

o cinema profissional como em *Mommy* do *québécois* Xavier Dolan (2014). Sobre a velocidade da mudança tecnológica escreve Patrick Mpondo-Dicka, da Universidade de Toulouse, apresentando (2015-16) a sua cadeira de 1º semestre da licenciatura em Comunicação e Artes do Espectáculo:

“Em menos de vinte anos, o telefone portátil passou de objecto raro a banal, preservando o seu carácter mítico mas sendo alvo de forte investimento por quem o usa. O telemóvel mais recente (...) concentra em si tecnologias essencialmente desenvolvidas no séc. XX, vindas da electrónica e da informática, e surpreende pelo número de funções que oferece. A um tempo telefone, responderor, base de correios vários, câmara fotográfica e de vídeo, leitor de música e receptor de rádio e televisão com acesso à internet (...), a sua poli-utilização cresce continuamente. (...) Este curso tentará explicar como chegámos aqui.”



Mudança de formato da imagem em *Mommy* de Xavier Dolan (2014) (fotogramas do filme).

Uma transição suave

O fim do mudo e as polémicas dos anos 20-30

APESAR DO SALTO generalizado para o digital, porém, a mudança de geração tecnológica que vivemos não teve nem terá no cinema e nos seus filmes um impacto tão dramático como teve a passagem do mudo para o sonoro: os anos 30 do séc. XX foram fatais para muitos dos que se tinham tornado profissionais de cinema na sua primeira época; conhece-se a intensidade do debate de então em torno dessa primeira morte e primeira ressurreição do cinema. René Clair (1951) recordou, em *Réflexion faite*, as polémicas dos anos 20 e 30 sobre o futuro do cinema, perante do advento do som e o prenúncio da cor: toda a cinefilia francesa (Aragon, Cocteau, Epstein, Léger, Soupault, Valéry) discutia então a relação do cinema com o teatro e a literatura, a autonomia da nova arte face às suas predecessoras, a escolha entre um “cinema puro” e a indústria do entretenimento. Quanto melhor conhecemos as discussões sobre o cinema nas décadas de 20-30 do séc. XX (a sua identidade e autonomia face às outras artes, o seu futuro, a fissura entre arte e indústria, as consequências da invenção do sonoro), melhor percebemos a invariância de temas polémicos que, independentemente de vocabulários e idiolectos epocais, chegou até nós. Há um *corpus* de questões que atravessa persistentemente a sua história e que instala uma surpreendente recorrência. Eis como Clair evocava a chegada à Europa do anúncio do sonoro:

“De passagem pela Europa, em 1928, Jesse Lasky, presidente da companhia americana Famous Players, confirmou publicamente os boatos que nos chegavam de Hollywood: os dias do cinema que conhecíamos estavam contados. Os primeiros êxitos dos filmes sonoros e falados eram tais que garantiam a conquista de todas as salas de cinema do mundo (...). As opiniões de então no meio cinematográfico (...) podem resumir-se assim: a maioria dos intelectuais e artistas temia o perigo que ameaçava não apenas uma arte, mas também um meio de expressão universal, uma alquimia das imagens; industriais e comerciantes desejavam a novidade que prometia ainda maiores lucros” (tr. adaptada, p. 109).

Gert Hofmann, alemão, romanceou (1990) a figura de seu avô, que foi contador ou narrador de cinema mudo (*kinoerzähler*) e também pianista numa pobre sala da Saxónia, nos anos 20. O avô era a alma dos filmes que explicava: no escuro, subia a um caixote e apontava para as imagens com a sua cana de bambu, gesticulando enquanto as descrevia, interpretava, comentava; ou atacava o piano e improvisava música para as imagens que

corriam na pantalha — até que, embora com atraso, o proprietário pendurou altifalantes nas paredes e projectou o *Jazz Singer*. A partir daí o seu ofício ficou condenado; só pôde tentar sobreviver como arrumador na mesma sala. Hitler e o sonoro tinham chegado à sua vida ao mesmo tempo.

Hoje, o quase fim da película e a digitalização dos procedimentos são vividos como uma transição muito mais fluida, diluída e tolerada. Mas o virtual desaparecimento da película e as evoluções do digital e da pós-produção computadorizada não nos põem na melhor posição para antecipar o que serão amanhã o cinema e os seus filmes, importados por *download* e vistos em *iPads* ou em ecrãs domésticos de alta definição e armazenados na *iCloud* em vez de em estantes. Os *blockbusters*, esses serão cada vez mais animações imersivas destinadas às “salas hápticas” 4DX e tornar-se-ão parte da rede de conteúdos de *entertainment* com eles relacionados e disponíveis na *net*, como aconteceu desde *Star Wars* e *Avatar*. Tem razão Rodowick: perante a mudança dos suportes, modos de produção, conteúdos e formas de distribuição e exibição, ainda perguntaremos que coisas são o cinema e os seus filmes, redefinindo-os face ao que os reconfigura, quer como dispositivos técnicos, quer como “alucinações verdadeiras” que medusaram a cinefilia.

Há poucos anos, Steven Spielberg e George Lucas (2013) anteciparam os futuríveis de Hollywood e dos *blockbusters* multinacionais, sugerindo uma nova bifurcação nos caminhos do cinema. Por um lado, dizem eles, haverá cada vez mais investimento em cada vez menos filmes, o que levará esses filmes às salas da Broadway (e congéneres) por períodos de exibição bem mais longos e a preços cada vez mais elevados, como acontece há décadas com o teatro. Mas por outro, crescerá a disseminação da maioria dos outros filmes, muitos deles de baixo orçamento, nas novas plataformas de distribuição e difusão da convergência digital. Em pano de fundo está já instalada a socialização do *home cinema* em ecrãs domésticos — grandes ecrãs multiusos, que determinarão novos conteúdos e formatos de televisão e cinematográficos. Vestindo a pele do visionário Verne, Lucas prevê que o futuro do *entertainment* incluirá implantes cerebrais como os que já controlam membros artificiais e que permitirão, por exemplo, controlar sonhos. Mas, interrogado sobre que mudanças fundamentais os novos cenários tecnológicos produzirão nos conteúdos, respondeu:

“Ainda será preciso contar histórias. Haverá quem prefira estar dentro de um jogo, mas também haverá quem prefira que lhe contem uma história. São coisas diferentes. Em matéria de conteúdos nada mudou em dez mil anos”.

*Artie main
stream*

O financiamento do cinema em geral tornou-se, em anos de crise (desde 2008), mais prudente e calculista. Há, decerto, cada vez mais filmes de baixo orçamento e que as distribuições clássicas ignoram. Mas, nessa massa de produções votadas a uma vida breve e pouco visível, formam-se pequenos núcleos de realização que entram no *artie main stream*, um dos nichos da cinefilia contemporânea cultivado pelo mundo dos festivais. Para os realizadores desse grupo, a produção internacional permanece boa samaritana, porque deles depende parte do futuro do cinema. Cineastas tão diversos como Albert Serra, José Luis Guerín, Alice Rohrwacher, Atom Egoyan, Xavier Dolan, Lucrecia Martel, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Carlos Reygadas, Jacques Audiard, László Nemes, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul, Miguel Gomes ou João Pedro Rodrigues, consagrados nos festivais e pela *bonne presse*, integram esse grupo de eleitos.

Este “novo” telão de fundo gera um futuro que já começou: menos *blockbusters* por ano significa o emagrecimento das *rentrées* comerciais e menos estreias de obras caras. Mas essas *rentrées* são cada vez mais substituídas por estreias de filmes de baixo orçamento em festivais locais e temáticos concentrados no mesmo calendário, festivais que alargam a rede dos públicos de nicho. Ao mesmo tempo, a distribuição dos filmes em sala, nos casos das cinematografias mais artesanais e de baixo orçamento, volta a exigir, a par das novas plataformas digitais e de residências *online*, redes de pequenas e médias salas onde esses filmes possam manter-se em exibição por muito mais tempo. A publicidade e o *marketing* destas obras é feita por comunicação inter-pessoal no seio dos seus públicos-alvo e nichos cinéfilos, carecendo de períodos mais alargados (do que os de uma campanha de lançamento convencional em *wide release*) para produzir os seus efeitos de atracção. Estes problemas estão identificados e em discussão desde o último quartel do séc. XX. Mas a sua configuração evolui, dando à paisagem geral a que pertencem traços de volatilidade que dificultam a prospectiva apoiada em tendências pesadas: no algoritmo que os exprime há excessivas variáveis.

Este contexto mutante não esgota, porém, o que está em causa na discussão sobre o cinema de hoje e de amanhã. Há questões que dizem respeito aos filmes que nos interessa *fazer e ver* e que subsistem para além das transformações do *apparatus*: hoje como ontem, a história 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. Há filmes que iluminam a nossa experiência do mundo e por isso se tornam, como certos livros, certa pintura e certa música que preferimos, companheiros para a vida: são parte do nosso modo de *ver*, da nossa *Weltanschauung*, tornam-se parte da nossa *consolatio*. Há outros, irrelevantes, a que somos indiferentes. E entre uns e outros há a infundável multidão dos restantes, com que temos uma relação distraída porque só inscrevemos no nosso vivido um ou outro traço do que mostram. De facto, as questões assim colocadas nunca disseram apenas respeito ao cinema e aos seus filmes: também no universo da literatura, das artes de cena e das artes plásticas conhecemos a desproporção entre a quantidade e a qualidade do que é produzido. Como diz, com acentuada humildade, o colectivo da *Traffic*, logo no cartão de visita que apresenta a revista:

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

Este tom nostálgico evoca talvez a “morte do cinema”, inumeramente glosada em torno do centenário oficial da “sétima arte”, em 1995. A digitalização, a rarefacção da película, a desindexicalização das suas imagens, a multiplicação das imagens e das animações feitas em computador, tudo parece reaproximar o cinema duma arte do falso, em perda vertiginosa de contacto com o real. Pelo meu lado creio, contra a corrente do desânimo e contra a necrofilia instalada, que a digitalização não matou o cinema, antes o conduz a novas metamorfoses e transferências para novos dispositivos técnicos. As novas gerações de cineastas já nasceram no etos digital mas não perderam a sua ligação com o “antigo” cinema. O cinema não renascerá das suas próprias cinzas como a fénix porque não chegará às cinzas, antes se metamorfoseará propondo novos horizontes estéticos, éticos e narrativos.

Um novo tempo “pós-cinemático”

A FOTOGRAFIA revolucionou a nossa relação com as imagens e com o mundo a partir do primeiro quartel do séc. XIX e o cinema fez o mesmo a partir da transição para o séc. XX. Depois, na segunda metade do século passado, a televisão e o vídeo ampliaram os efeitos socio-culturais do audiovisual, voltando a redesenhar a nossa relação com o mundo e a imagem que temos de nós mesmos — é uma história que vai das primeiras *Kodak* ao *Portapak*. Mais tarde, desde a última década desse século (há menos de trinta anos), os computadores e a convergência digital criaram um novo *etos* comunicacional que está a “re-mediatar” (para usarmos a linguagem de Bolter e Grusin, 1998) todos os seus predecessores; muitos autores passaram a considerar que esse novo *etos* electrónico já só secundariamente é “cinemático”: veja-se por exemplo a obra colectiva *Post-Cinema: Theorizing the 21st-Century Film*, coordenada por Shane Denson e Julia Leyda (2016), onde escrevem autores como Lev Manovich, Steven Shaviro, Richard Grusin, Vivian Sobchack, Elena del Río, Bruce Isaacs e muitos outros. Desde o texto de apresentação do livro, os seus coordenadores abordam com cautela a definição desta era “pós-cinemática”, entendendo-a como uma vasta transição em que os *new media*, os jogos de computador, as lojas e os bancos *online*, as bibliotecas digitais e a digitalização dos *media*, a proliferação de redes sociais, a informatização das administrações públicas, a imensa rede dos serviços e da intercomunicação pessoal via andróides e *Ipads*, geraram novos efeitos quer macro, quer micro económicos e socio-culturais, alterando profundamente o nosso *habitus* (cf., *infra*, *O novo sensorium tecno-científico*, in *O cyborg em seu ecossistema*) — um novo fôlego, com muito maior abrangência, da “informatização da sociedade” sobre a qual Nora e Minc tinham escrito em 1978. A meio caminho, Brenda Laurel publicou (1991) o seu *Computers as Theatre*, onde discutiu as novas interações entre as inteligências artificiais e a inteligência humana, tendo ainda como pano de fundo a já então antiga noção de cibernética (uma segunda edição do livro foi publicada em 2014). E Manuel Castells publicaria entretanto os seus livros sobre a *Era da Informação*, simultaneamente um balanço e um ensaio prospectivo sobre as novas *network societies*. A era da convergência digital, do *expanded cinema* e da re-mediação generalizada tornou-se objecto de reflexão académica e gerou todas as euforias e disforias imagináveis. Eis, entre as descrições multitudinárias dos efeitos da “era da electrónica”, a proposta por Vivian Sobchack (*Post-Cinema*, 2016):

*Parte de
uma mais vasta
transição*

“[Hoje] todos fazemos parte de uma cultura das imagens em movimento e vivemos vidas cinemáticas e electrónicas. (...) Nenhum de nós escapa a encontros diários — directos e indirectos — com os fenómenos objectivos das tecnologias fotográficas, cinemáticas e dos computadores, nas redes de comunicação e nos textos nelas produzidos. (...) Na mais profunda, generalizada e no entanto pessoal experiência, estes encontros objectivos transformam-nos enquanto sujeitos incarnados (embodied *subjects*). Isto é relativamente novo, porque as materialidades da comunicação humana fotográfica, cinemática e dos *media* electrónicos não apenas *simbolizaram*, mas também *constituíram* historicamente uma alteração radical da nossa cultura e da nossa consciência espacio-temporal, em direcção a um novo sentido corporal do que é a nossa ‘presença’ existencial no mundo, para nós próprios e para os outros”.

Como pergunta Francesco Casetti (também em *Post-Cinema*, 2016):

“Que está a acontecer ao cinema numa era em que perde componentes essenciais [a película, descontinuada pela Kodak em 2009 depois de 74 anos de produção] e ganha oportunidades sem precedentes? Em que está ele a tornar-se, num momento em que todos os *media*, devido à convergência, saem dos seus trilhos habituais e atravessam novas passagens? O que é o cinema, e sobretudo onde está ele?”

*Onde está hoje
o cinema?*

O mesmo autor evoca, no seu artigo, a paisagem de mudança que se vivia em 2011, quando Tacita Dean mostrou, na Tate Modern de Londres o seu *Film*, uma instalação de 11’ em *looping* que pretendia ser uma homenagem quase póstuma a um *media* dado por “moribundo”:

“Em 2011, ainda era possível alugar DVDs em lojas Blockbuster e em quiosques Redbox; escolhiam-se filmes no catálogo Netflix ou Hulu para os ver reformutados na TV ou no computador; cada vez mais filmes e *clips* estavam disponíveis no *YouTube*. Viam-se filmes em aviões, cafés e bares, muitas vezes à mistura com imagens de desporto e com notícias. A indústria (...) apoiava essas novas distribuições, movendo os filmes cada vez mais depressa de canal para canal (...). Essa profusão de imagens e sons usava linguagens cinemáticas diferentes das longas-metragens. Havia cinema em séries de TV, documentários, anúncios, *clips* musicais, apresentações didácticas (...), em salas de espera, lojas, espaços públicos, pelas ruas fora, em fachadas urbanas. E a Internet enchia-se de conteúdos que ainda tinham a ver com cinema — *trailors*, paródias, videodiários, memórias de viagens.”

Também Peter Greenaway datou a “morte do cinema” de 31 de Setembro de 1983, quando o *zapper* e o controlo remoto chegaram às mãos de telespectadores, permitindo-lhes viajar instantaneamente de canal em canal ou ver vários canais em simultâneo, e antecipando a possibilidade de fazer pausas nos visionamentos, de voltar atrás ou de gravar para ver depois. Diz ele que o cinema da sala escura, em que nos sentávamos durante duas horas a olhar todos na mesma direcção, para ver uma continuidade não interrompível de imagens, teve a partir daí os dias contados. O pós-cinema que passou a interessá-lo, explicou ele em diversos momentos, será um misto de trabalho de *disk jockey* e de *video jockey*, em que “qualquer pessoa” poderá produzir, a partir de imagens e sons disponíveis num banco de dados, um espectáculo audiovisual improvisado, herdeiro do que faz o músico amador numa *jam session*. Entre mil possibilidades diferentes, esta será, decerto, uma das ofertas lúdicas disponíveis no novo ambiente pós-cinemático. De modo geral, esse novo “tempo pós-cinemático” dilui a fotografia e o cinema, e também diluirá a televisão e o vídeo, num espaço audiovisual que estes *media* criaram mas que os ultrapassou, tendendo a absorvê-los não-conflitualmente: fotografia, cinema, textos, ilustrações, como as artes plásticas e as de cena, são infindáveis conteúdos recicláveis pela convergência digital — o que não significa necessariamente o fim de qualquer desses *media*, ou das artes e da literatura. Significa, sim, um caminho de progressiva desmaterialização da sua nova “reprodutibilidade técnica”, que passou a dispensar a quase totalidade dos suportes físicos tradicionais.

O cinema, última das grandes artes como escreveu Stanley Cavell (2004), mas também arte nómada entre as outras, que ora as canibalizou ora viveu entre elas na “ansiedade da influência” de que falou Harold Bloom (1973) a propósito dos poetas, foi a paixão dos cinéfilos: gerou e gera um *pathos* de tipo único que caracterizou uma forma específica de ver o mundo e a sua vivência singular e social, como mostraram décadas de cineclubismo e de visionamento de filmes em salas comerciais. E foi também, geneticamente, uma arte popular “que nem sempre encontrou o seu público”, como lembra Jean-Louis Comolli (2013), antigo chefe de redacção dos *Cahiers du Cinéma*:

“O cinema é uma arte popular que nem sempre encontra o seu público. Ele deseja milhões de espectadores e é esse desejo que o determina como arte popular. Um filme popular não se avalia pelo número de espectadores que o viram, mas pelo número de espectadores a que se destina (...). ‘Popular’ não significa ‘grande público’ (...). É uma qualidade que é visada, não uma quantidade”.

Os dicionários dizem que o cinema é a arte de realizar filmes e também o processo que produz a ilusão de movimento por projecção em ecrã, a cadência elevada, de imagens gravadas em continuidade num suporte adequado. Mas ao mesmo tempo a palavra designa e recobre um conjunto de realidades muito diversas que é necessário identificar para se compreender a sua extensão.

Um apparatus visto em paralaxe

SE O OLHARMOS do ponto de vista da sociologia e da economia da cultura, por exemplo, *cinema* designa uma instituição multifacetada que se afirmou a meio da *belle époque* com o seu peso social próprio (comparável ao do livro, do teatro, do circo, da ópera) e que muito rapidamente cresceu, com as suas empresas de produção, distribuição e exibição, as suas organizações e manifestações nacionais e internacionais, sendo a maior parte da sua actividade juridicamente regulada. E remetendo sempre para o comércio das suas obras e para a indústria que, em grande parte, as produz. Mas os estudos que o observam deste ponto de vista — ou como parte do sistema dos *media*, das clássicas indústrias culturais ou das “novas” indústrias criativas — lançam sobre ele um olhar exógeno e pertencem mais à Sociologia ou Economia das Artes e das Culturas do que aos Estudos em Cinema, no sentido estrito de *Film Studies* ou de *Cinema Studies*.

Tal instituição teve e tem a sua *história* própria, ela mesma subdivisível num conjunto de segmentos diferenciados: história geral da arte e da indústria cinematográfica, história das suas organizações, dos modos de produção (articulada com a dos financiamentos), das tecnologias do cinema, da distribuição e da exibição articulada com a história do espectáculo cinematográfico e da sua recepção — o que abrange boa parte dos estudos em espectadorialidade (*spectatorship*), em cineclubismo e em cinefilia, etc.. Boa parte destas histórias continua, hoje, por escrever. Também existe uma história dos géneros, estilos e “escolas” cinematográficos, esta cruzando-se tradicionalmente, quer com os estudos de estética cinematográfica, quer com o das “teorias do cinema”, que só são entendíveis no seu contexto histórico e no dos modos de produção. Estas histórias lançam sobre o cinema um olhar endógeno e são tradicionalmente entendidas como parte dos *Film Studies*, dada a especificidade dos conhecimentos que requerem: não é frequente encontrarmos licenciaturas, mestrados ou doutoramentos em história

do cinema na área da História. Pascal Ory (2004: 60-61), por exemplo, refere-se à história técnica do cinema como envolvendo diferentes processos — os de “descoberta” e “invenção”, os de “difusão” e “popularização” — mas sublinhando que os processos técnicos e científicos acomodaram ou envolveram também, para além das práticas de laboratório, práticas conducentes à narrativa e à imagem, ou seja ao “mito”, às histórias filmadas.

Mas a história geral e enciclopédica do cinema, cujo primeiro grande monumento são os seis volumes de Georges Sadoul (1946-1954) tem, por

*Grandes esboços
incompletos:
Sadoul, Mitry*

seu turno — já o tinha no seu tempo — como todas as “histórias gerais” do grupo a que pertence, o valor inevitável de um grande esboço inacabado: nela vemos, de dentro, algo que já passou e que ainda está em curso. E depois existem as histórias dos cinéfilos, de que os cinco volumes de Jean Mitry (1968-1980) são um bom exemplo e que contribuíram decisivamente para que o cinema constituísse, à semelhança das artes plásticas, o seu próprio sistema de referências internas que permite “examinar obras primas e obras *menores*, a circulação das formas e a sua fixação em géneros, os jogos de influências e dos estilos” (Gauthier, 2007).

Todos estes enfoques geram interdisciplinaridade e articulam-se com duas das tradições já mencionadas, as dos estudos das *teorias* e das *estéticas* do cinema, que muito cedo adquiriram relevância, marcadas por sucessivas normatividades e pelas polémicas delas decorrentes. Estas duas áreas foram-se desdobrando, por sua vez, noutros segmentos mais específicos pertencentes ao grupo genérico da articulação entre o cinema e outro ramo do saber: Cinema e Psicologia (ou Psicologia do Cinema), Cinema e Psicanálise, Cinema e Iconologia, Cinema e Teoria da Imagem, Cinema e Narratologia, Cinema e Semiologia — muitas vezes ocupando-se, quer do que o cinema faz, quer do modo como o que faz é percebido e recebido pelo espectador. Esta última faceta deu origem aos estudos em espectralidade. Mais recentemente, sobretudo a partir da reflexão de Gilles Deleuze e Stanley Cavell, vimos desenvolver-se uma área de estudos que podemos designar por Cinema e Filosofia e que ocupa a reflexão de numerosos neófitos.

O discurso teórico sobre o cinema é sempre datado, mas parte dele tende a sobreviver mesmo quando os seus pressupostos se alteraram. Tomemos

*Laura Mulvey,
1975*

um exemplo apenas: a escopofilia do cinéfilo, a “pulsão de ver” que traduziu para outras línguas a *Schaulust* freudiana — e que conhecemos, culturalmente, da longa duração — voltou a inscrever-se nas teorias psicanalíticas do cinema, numa versão política, depois

de «Visual Pleasure and Narrative Cinema», de Laura Mulvey (1975), um artigo que cristalizou uma ofensiva feminista contra o cinema clássico dos anos 30-50, ali observado como instituição falocrática onde, segundo a autora, a mulher é sempre apresentada como objecto de desejo do protagonista e do espectador e onde o binómio voyeurismo/exibicionismo e o fetichismo se tornam parte de um mecanismo que inclui outras oposições binárias: papéis sociais masculino/feminino, sadismo/masochismo, ao serviço de uma fantasmática masculina e de um público-alvo inteiramente feito de homens, mas com que as mulheres se podem, alienadamente, identificar. A repercussão deste artigo pode medir-se pelo número de citações em textos posteriores de teoria do cinema, em teses de doutoramento, textos académicos, etc. O artigo de Mulvey, escrito há 40 anos (à data em que redijo este texto), descrevia a falocracia cinematográfica como realidade última, embora a autora ali admitisse que um “contra-cinema” se estava a esboçar pela mão de “realizadores radicais” que, no entanto, nunca conseguiriam ser mais do que um contra-poder, uma contra-cultura minoritária. Mas «Visual Pleasure and Narrative Cinema» remetia para o contexto teórico dos primeiros 20 anos do séc. XX e da psicanálise erguida sobre o complexo de Édipo e a angústia da castração; e a sua autora não podia, ali, imaginar as (sempre relativas, é verdade) mutações socioculturais que foram redefinindo, nas décadas seguintes, os papéis sociais masculino e feminino, o progressivo reconhecimento da homossexualidade, da bissexualidade e da transsexualidade e sua progressiva institucionalização, nem a pluralidade dos modos como o cinema foi espelhando essas transformações.

O ensino e a divulgação de práticas cinematográficas específicas deram desde muito cedo, por sua vez, origem a *manuals* introdutórios ou especializados, destinados às formações técnicas sectoriais que o cinema requer: “introduções ao cinema”, manuais de fotografia e para o conhecimento técnico da captação de imagem e som, “gramáticas” da imagem (umas mais, outras menos dependentes da relação entre as imagens em movimento e o “texto”, herdada da linguística e do *linguistic turn*, e que as pragmáticas contemporâneas toleram mal), manuais de montagem, de iluminação, de escrita para o ecrã. Esta última área, a do ensino do *screenwriting*, mais ligada à reprodução de *skills* (competências técnicas) do que ao *knowledge* (conhecimento teórico), acompanhou o cinema desde o seu início, conheceu um forte surto durante os anos 40-50 do séc. XX herdando da estabilização das metodologias profissionais do *studio system* e das principais cinematografias europeias durante os anos 30-40, regrediu durante os anos 60-70

devido às experimentações do cinema “moderno” europeu e da *New Hollywood* e ressurgiu com expressão irregular na transição dos anos 70 para os 80, estendendo-se até aos nossos dias, mais centrada nos EUA.

O cinema e a reflexão que ele sempre suscitou também geraram e geram uma actividade crítica e publicista mais dirigida aos públicos cinéfilos do que às formações técnicas e académicas, embora por estas últimas frequentemente referida e utilizada: livros monográficos sobre realizadores, por vezes em forma de entrevista, sobre cinematografias nacionais ou regionais, análises de filmes, edições de *scripts*, comentários de filmes no sistema dos *media*. As entrevistas com autores, publicadas pelos *media* generalistas e de nicho, sobretudo a pretexto da estreia da sua última obra em data, contribuem para o culto dos cineastas, ou para o autorismo próprio das cinefilias. Uma vertente mais popular deste subgrupo tem como objecto, já não os realizadores, as cinematografias ou a análise de obras, mas os actores e atrizes entendidos como protagonistas da mediatização dos filmes e sua ligação ao *star system*. Com expressão muito heterogénea, esta última vertente subsiste quase exclusivamente no sistema dos *media*.

O cinema deve, ainda, ser entendido como grande *aparelho* (*apparatus*), no sentido de estrutura complexa de determinada instituição internacional e de conjunto de dispositivos económicos, técnicos, culturais e ideológicos de que ela se dotou para desenvolver e concretizar as suas actividades. Torn-

*Grande
aparelho...*

nado indústria, o cinema moldou-se no universo laboral e deu origem a grande número de profissões, algumas delas “criativas”, mas muitas outras gerando uma intendência própria, com os seus *apparatchiks* e o seu funcionalismo. Todo esse universo gera uma *féerie* própria, o *Lebenswelt* (mundo vivido) do espectáculo, fazedor de *glamour* e hipostasador da sua realidade. As necessidades que o cinema satisfaz, como aquelas que teatro e ópera satisfaziam no séc. XIX, e que pintura e fotografia também satisfizeram e satisfazem, são simbólicas e imaginárias: o cinema ocupa-se de *poiesis*, dando forma ao refazimento da *imago* ou das *imagines* do mundo.

Decerto, tal *aparelho* está em grande parte condicionado pelos novos negócios e pelas suas empreendedoras reconfigurações; veja-se o actual difere-
ndo de políticas entre os festivais de Veneza e de Cannes: o primeiro, dirigido por Alberto Barbera, tornou-se em rampa europeia de lançamento para os *oscar*s, exhibe produções da Netflix e da Amazon feitas para plataformas de *streaming*, reabilita os filmes de género e diz-se aberto às mudanças do mercado, a Hollywood e a todas as novas formas de cinema, incluindo

meios adjacentes como a realidade virtual; o segundo, dirigido por Thierry Frémaux, pressionado pela restritiva legislação francesa e pelos distribuidores e exibidores locais, mantém-se fiel à ideia de cinema europeu consolidada na segunda metade do séc. XX e à cinefilia que ela gerou, privilegiando filmes destinados à tradicional exibição em salas comerciais.

Recordo que, na sua crítica da uniformidade, da estandartização e da massificação do gosto produzidas pelas indústrias artísticas e culturais, Adorno e Horkheimer não pouparam, no seu tempo (*Dialektik der Aufklärung*, 1947), o conformismo da indústria cinematográfica, que aderiu obstinadamente à reiteração de géneros com os seus modelos formais (comédia, horror, *thriller*, *western*...). Tais modelos formais “guiam virtualmente cada momento da intriga, desde a primeira sequência ao derradeiro plano”. E epígonos seus extremaram essa crítica:

“...Espera-se dos estudantes de cinema que memorizem as particularidades de cada género, encorajando-os a criar produtos que satisfaçam rigorosamente uma linha directriz específica. Com os *oscars*, a indústria cultural de Hollywood recompensa os realizadores que melhor expressão dão aos *diktats* dos géneros, o que reforça ainda mais a redundância dos produtos fílmicos” (Jackson e Kebed, 2009: 926).

Mas este juízo não dá conta da diversidade de práticas que marcaram 120 anos de cinema nem dos ensinamentos de cinema posteriores à *nouvelle vague francesa* e ao cinema moderno europeu. Os géneros são decerto uma instituição que subsistirá, mesmo se já só mantém o seu empório nos *blockbusters*. Mas a resiliência deste juízo põe em evidência a desconfiança central dos críticos da *Frankfurter Schule* e dos seus herdeiros face ao papel que o cinema, grande aparelho, desempenhou no condicionamento da cultura de massas e do gosto das indústrias culturais.

As artes, repitamo-lo, pertencem, em princípio, ao mundo utópico da produção não industrialista e não utensiliária, embora possam ter comércio com a indústria e ser contaminadas pelo valor de troca dos produtos desta (vejam-se os valores atingidos por certa pintura e escultura nos leilões internacionais do mercado da arte). O carácter de não-utensílio da obra de arte exprime a parte da produção humana que visa a mera fruição de simulacros resultantes da impulsionalidade afectiva: essa intencionalidade afectivamente determinada não “exclui” a obra de arte do universo do trabalho, mas fá-la depender de uma economia libidinal que mantém uma relação

antagónica com a economia baseada na oferta e na procura de bens supostos responder a necessidades materiais (mesmo se inventadas), que são o cerne do produtivismo industrialista. O trabalho artístico, mesmo quando se destina a satisfazer necessidades materiais dos seus autores, não pertence, assim, ao universo do trabalho entendido como punição divina e condição social (“ganharás o teu pão com o suor do teu rosto”; *Génese* 3:19); antes é entendível como investimento utópico que obedece à lógica da dádiva e do *plotlach* tal como os definiu Marcel Mauss. Nos termos de Hanna Arendt (1958), ele é “obra” e não “trabalho” feito pelo mero *homo laborans*. As questões que neste mesmo tópico se põem ao cinema resultam da promiscuidade que ele, enquanto “última das grandes artes”, alimentou, desde tão cedo, precisamente com o produtivismo industrialista.

...mas
aparelho
de jogo

O cinema é, assim, um *aparelho de jogo*, parcialmente distinto dos tradicionais aparelhos produtivos fazedores de bens de consumo e que alteram materialmente a nossa relação com a natureza e o mundo. O trabalho dos cineastas consiste em “jogar” ou “brincar” (como a criança de Freud e Rilke) com o dispositivo aparelhístico posto à sua disposição, como o pintor ou o fotógrafo “jogam” e “brincam”, o primeiros com os seus pigmentos e suportes, o segundo com a *black box* que a sua câmara é e de que ele conhece sobretudo os *inputs* e os *outputs*. Neste *mundus ludens*, alguns jogadores criativos desviam a utilização do aparelho e tornam-se autores de obras reconhecíveis pelas suas “pequenas diferenças excessivas”. No seu seminário japonês sobre realização cinematográfica, por exemplo, Pedro Costa explicou como se opôs ao manual de instruções da câmara digital com que filmou uma das suas obras, fazendo o contrário do que os seus construtores ofereciam: imobilizou-a num tripé em vez de usufruir da focagem garantida em constante mobilidade. Escreveu Vilém Flusser (1983, 2011: 100), sobre a possibilidade do fotógrafo ou do cineasta romper com o aparelho da tecno-cultura em que vivemos imersos, saindo da heteronomia em direcção à autonomia:

“1. O aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. Os programas dos aparelhos permitem a introdução de elementos humanos não-previsíveis; 3. As informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas das intenções dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. Os aparelhos são desprezíveis. (...) A liberdade é jogar contra o aparelho. E isto é possível”.

Flusser voltou a este tema em 2008. Mas esta evocação da diversidade dos enfoques suscitados pela actividade foto-cinemática ao longo da sua história tem sido relembrada por numerosos autores (Aumont, Bergala, Marié e Vernet, 2008: 205) que dedicam os seus trabalhos ao universo do ensino e da formação:

“Talvez, a bem dizer, quase não haja produção humana que não seja desde cedo acompanhada de uma reflexão formal, ‘teórica’, ou pelo menos (...) de uma observação, de uma contemplação aprofundada dessa mesma produção. No caso do cinema, podemos decerto anotar que a sua invenção, que ocupou todo o séc. XIX, não apanhou de surpresa a especulação intelectual; e não é menos notória a constatação da contemporaneidade quase total entre o surgimento do cinema como espectáculo, depois como arte e meio de expressão, e a sua teorização”.

Que coisa é o filme

“...Em que sentido e de que modo o universo cinematográfico moderno ressuscita o universo arcaico dos duplos? Porque é que o cinematógrafo, de início uma técnica de reprodução do movimento cujo uso parecia dever ser prático, científico, derivou, ao nascer, para o cinema, ou seja, para o espectáculo imaginário?”

Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956.

“O cinema é uma forma de arte em que o autor pode ver-se a si mesmo como criador de uma realidade incondicional, literalmente o seu próprio mundo (...). Um filme é uma realidade emocional e é assim que a audiência o recebe — como uma segunda realidade”.

Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, 1987.

“Meus personagens são pessoas reais. (...) Acredito neles da mesma forma que acredito em alguém feito de carne, sangue e ossos. Eles vivem na minha cabeça. Até mesmo personagens sobre os quais escrevi há 20 anos, ainda penso muito neles. Volta e meia eles voltam à minha imaginação e de certa forma dialogam comigo”.

«Paul Auster aos 60», entrevista in *O Globo*, Prosa & Verso, 11.02.2007.

PARA UM NEOPLATÓNICO CORRENTE, o cinéfilo amante da sala escura vive uma experiência semelhante à do prisioneiro da *alegoria da caverna* (*República*, VII, 514a-517c): na obscuridade a que está habituado, toma por realidade as sombras que vê projectadas num muro iluminado pelo lume que arde por trás e acima dele. O *habitus* do prisioneiro está impregnado por uma ilusão visível; se ele subisse a estreita ladeira que conduz à luz exterior

ficaria cego pelo sol e não reconheceria o que vê. Alain Badiou (2009, 2012) (1) traduziu a *alegoria* tornando a *caverna* numa imensa sala de cinema. Ao longo de mais de um século de filmes, porém, a reflexão sobre eles deu, longe do neoplatonismo contemporâneo, passos que a levaram a pensar de outra forma o cinema e a cinefilia.

O cinema *interpõe* os seus filmes entre nós e o mundo. Mas ao mesmo tempo, enquanto simulacros, os filmes não se limitam a ser representações interpostas entre nós e esse mundo: reiterando-o e re-apresentando-o, tornam-se parte do *Lebenswelt* do cinéfilo, inscrevem-se nele, modificam-no e em parte substituem-no: “O filme substitui”, diz o Godard das *Histoire(s) du Cinéma*. Os simulacros (Baudrillard, 1981) fizeram, desde a Helena de Eurípides (412 a.C.) e o Pigmalião de Ovídio (8 d.C.), o seu caminho da *representação* à *substituição*; resultam da imaginação instituinte (Castoriadis, 1975) — dão forma ao mundo que instituímos. Se os virmos do ponto de vista da experiência, integram a imaginação constituinte (Paul Veyne, 1983) — dão forma ao mundo constituído. Já não são apenas *representativos* ou *re-apresentativos* e passam a agir, a ser *operativos* e *substitutivos*, integrando e modificando o real. Interessa-nos, assim, esclarecer o que são o cinema e os seus filmes na sua heciedade (a *hæcceitas* de Duns Scotus) para os situarmos numa fenomenologia ou, mais simplesmente, entre as coisas e os entes do mundo, entre os artefactos que acrescentamos ao mundo. E fazemo-lo tendo como pano de fundo uma área da δόξα (*doxa*: para os gregos clássicos, *opinião*) que habita a cinefilia, muito dependente da fixação afectiva articulada com os hábitos da recepção cultural e com a formação do gosto — onde vivem em quiasma convicções, juízos, doutrinas estético-políticas e posturas ideológicas contraditórias, que foram disseminando cânones e heresias.

Aqui, situamo-nos na proximidade do arco de reflexão que vem de Münsterberg a Arnheim, a Béla Balázs e Jean Epstein, a René Clair, Bazin e aos seus Cahiers du Cinéma, a Jean Mitry, a Pasolini e Tarkovski, até Deleuze e ao colectivo da revista *Traffic*, fundada por Serge Daney — arco plural e que transporta consigo um *corpus* de referências a um universo mais vasto, envolvendo, quer a interdisciplinaridade atrás referida, quer a história acontecimental dos discursos marcantes que, desde o início, acompanharam o cinema. Escolher esta fileira de autores significa privilegiar a reflexão sobre que relações mantém o cinema com o real, sobre que ícones e mundos cria ele e sobre que relações mantemos com essas aparções e criaturas.

Em busca da simplicidade possível, referimo-nos aqui ao cinema como o dispositivo técnico que, precedido por décadas de azáfama inventiva, conhecemos desde 1895, produzindo a impressão de movimento ao projectar num ecrã, à velocidade de 24 imagens fixas por segundo (no cinema primitivo essa velocidade começou por ser de cerca de 18 imagens por segundo), fotogramas sensibilizados em continuidade. Mas esse dispositivo técnico nunca parou de se transformar e é preciso observá-lo nas suas sucessivas idades tecnológicas (coisa que aqui não farei detalhadamente), para entendermos em que consistiu a evolução dos meios que lhe permitiram perseguir o seu principal objectivo — a actualização e o refazimento da *imago* ou das mil *imagines* do mundo.

Contemporâneo do avião e do automóvel, o cinema começou por oferecer o espelho do mundo com os Lumière, como disse Jean Epstein (1946: 186): “O cinema não foi de início senão um olhar registador, interessando-se superficialmente por todos os espectáculos do mundo”. Mas logo a seguir oferecia a ilusão fantasista com Méliès e a narrativa visual com William e G. A. Smith, o segundo dos quais já mostrava, em 1900, os primeiros grandes planos de um relógio, de um canário, de um olho e da cabeça de um gato, vistos através de uma lupa e integrados num plano geral (Collet e Philippe 1989: 812-813). Diferentemente do avião e do automóvel, porém, o que o cinema tinha para oferecer ao seu *spectator* era a *viagem imóvel*, por ele imaginariamente vivida na obscuridade neo-cultural da sala de projecções e na concha do seu cadeirão.

Bazin, católico próximo do personalismo de Emmanuel Mounier e que foi um dos principais defensores do “realismo ontológico” do cinema, escrevia, em «Le mythe du cinéma total», cuja primeira edição data de 1946, depois retomado em *Qu’est ce que le cinéma?* (1976; 1985: 19-24), que o cinema é “um fenómeno idealista” que “quase nada deve ao espírito científico” (p. 19). Entre os seus precursores e promotores, diz ele, Edison foi sobretudo um “*bricoleur* [homem de mil ofícios, faz-tudo] genial” e Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, Louis Lumière foram, ou “monomaníacos, *hurluberlus* (fantasistas extravagantes), *bricoleurs*” ou, “no seu melhor, industriais engenhosos” (*id. ibid.*). O mesmo escreverá Edgar Morin (1956: 56), mas sobre os fautores da transformação do cinematógrafo em cinema:

“Os que operaram a passagem do cinematógrafo ao cinema não foram honrados profissionais, pensadores diplomados nem artistas eminentes; foram, sim, *bricoleurs*, autodidatas, falhados, fumistas, saltimbancos... Durante quinze anos,

fabricando filmes, eles fabricaram o cinema, nunca pensando em arte senão como pomposa justificação para uso de basbaques”.

De resto foram, todos eles, acrescenta Bazin, animados pelo arcaico desejo de um realismo mecânico ou automático sem intervenção da subjetividade humana, que a descoberta de “um suporte transparente, maleável e resistente, e [de] uma emulsão sensível seca, capaz de tomar uma imagem instantânea” (p. 20), tornou realizável:

“O mito director da invenção do cinema é (...) a concretização daquilo que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade nascidas ao longo do séc. XIX, da fotografia ao fonógrafo: o mito do realismo integral, da recriação do mundo à sua imagem, (...) na qual não pesasse a hipótese da liberdade de interpretação do artista...” (p. 23).

Mas, num outro texto antologiado em *Qu'est ce que le cinéma?*, «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», de 1948 (1985: 257-285), Bazin exprime com clareza a contradição básica que pesa sobre os realismos:

“O realismo na arte não saberia proceder senão por artifícios. Qualquer estética escolhe forçosamente o que vale a pena salvar, perder ou recusar; mas quando se propõe explicitamente, como faz o cinema, criar a ilusão do real, tal escolha constitui a sua contradição fundamental, a um tempo inaceitável e necessária. Necessária, porque a arte não existe sem essa escolha (...). Inaceitável, porque tal escolha se faz (...) à custa dessa mesma realidade...” (pp. 269-270).

A imagem: ícone • índice • símbolo

O QUE É, ENTÃO, UM FILME ? Começo por admitir, aceitando participar numa clássica discussão, que o filme é inicialmente algo que está preso ao real filmado, como a fotografia ao fotografado, devido à indexicalidade ou indicialidade das suas imagens (Dubois: 1983; Schaeffer, 1987; Krauss: 1990; Lefebvre: 2012) e por isso foi logo desde os seus inícios, como sucedera com a fotografia, percebido como “nova alquimia”, como um perturbador sucedâneo dos antigos *χειροποίητος* cristãos (*acheiropoiētos*: imagens não fabricadas por mão humana, como as lendárias “impressões” do Mandylion

de Edessa, do véu de Verónica, dito “verdadeiro ícone”, *vero eikon*, ou do sudário de Turim) (2).

À luz da semiologia pragmática de C. S. Peirce, o *index* ou índice é um signo produzido pela coisa que ele representa ou re-apresenta, como uma impressão digital ou a sombra de um corpo ao sol, ou como a imagem fotográfica ou cinematográfica. O *index* é, assim, uma representação por co-naturalidade com o referente, dada a sua ligação material ao objecto fotografado ou filmado (a imagem fotográfica começou por resultar da inscrição foto-química, num suporte físico, das emanações de luz dos próprios objectos fotografados): a coisa transfere-se para a sua imagem. Mas, como diz Lefebvre (*loc. cit.*: 14), analisando o estatuto da imagem fotográfica à luz das três categorias de Peirce — ícone, índice e *símbolo* — a fotografia (e por extensão, o filme: a imagem foto-cinematográfica) também pode representar como ícone (representação por semelhança, como na pintura) ou como *símbolo* (representação por hábito ou convenção, devido a códigos figurais em uso), pelo que não pode ser apreciada exclusivamente em função da sua relação indexical ou indicial com o objecto fotografado. É a seguinte a passagem de Peirce (1894: §3), publicada um ano antes da apresentação do *cinématographe* dos Lumière, que sustenta estas considerações:

“Há três espécies de signos. Primeiro os *semelhantes*, ou ícones, que servem para transmitir ideias das coisas que representam simplesmente por as imitarem. Segundo, há indicações, ou índices, que mostram algo das coisas por estarem fisicamente conectadas com elas. (...) Terceiro, há *símbolos*, ou signos gerais, associados ao que significam pelo uso”.

Outros autores (Dubois, 1983) pensaram igualmente a fotografia a partir das três categorias básicas de Peirce, reconhecendo como qualidades indiciais da fotografia a singularidade (é referido *aquela* objecto específico que esteve efectivamente diante da câmara), o testemunho (certificação ou prova da heciedade do objecto) e a designação (denotação, capacidade de o identificar e apontar). Geneticamente a imagem fotográfica é assim, antes de mais, um índice que também é ícone e símbolo. Mas ao mesmo tempo o filme foi e é objecto de todas as trucagens, deformações e misturas que introduzem o artifício e o falso nas suas figurações e isso desde Méliès, que inventou o primeiro “truque” por acidente: filmava na praça da Ópera, em Paris, tudo indica que em 1896, quando a película bloqueou e a câmara deixou de filmar; demorou um minuto a reparar a avaria

*Méliès e os
“truques”*

e retomou o seu plano fixo. Ao projectar as imagens, viu que um grupo de homens, vários carros e um autocarro se transfiguravam, em continuidade, num carro funerário e num grupo de mulheres (Méliès, 1929). Mas sobre as trucagens disse também Jean Epstein (*loc. cit.*: 187): “As trucagens estão extremamente próximas do processo pelo qual o espírito humano fabrica para si mesmo uma *realidade*” (itálico meu).



The Birds (Hitchcock, 1963): fundo pintado, sobreposição de 32 *takes*. Um pequeno número de aves foi sucessivamente filmado a diferentes distâncias para se obter a composição final (fotograma do filme).

A câmara lenta (*slow motion*) ou acelerada (como no visionamento contemporâneo do cinema primitivo, feito para ser projectado a uma velocidade mais baixa), as sequências de montagem (*montage sequences*) são truques de dispositivo que alteram a relação do espectador com o tempo. Mas uma simples panorâmica de 360° que nos mostra a totalidade de uma paisagem em cujo centro “estamos” ou um longo *travelling* alteram igualmente a percepção temporal. Esta dupla natureza do filme — a um tempo eminentemente “verdadeiro” e eminentemente “falso” — dá-lhe um estatuto ambíguo, que nunca deixou de ser, ao longo da sua história, objecto de fascínio, mas ao mesmo tempo de desconfiança e questionamento.

A questão do *realismo cinematográfico* é das que desde mais cedo atravessa a história das teorias do cinema, enraizando-se na recepção ocidental do Aristóteles da *Poética*, para quem toda a arte imita a natureza, e nas

relações da nova arte com a pintura e a fotografia. O realismo assim considerado enraíza-se, portanto, num naturalismo mais vasto e que o inclui. No extremo oposto a esta posição e representando um paradigma anti-realista, encontramos gestaltistas como Rudolf Arnheim que, no seu *O cinema como arte* (Arnheim: 1932), defende que, se o cinema se tivesse limitado a reproduzir mecanicamente a realidade, nunca teria sido considerado uma arte. Para ele, o filme nunca deve procurar ser sobretudo o lugar de um encontro literal com a realidade, antes deve reinventá-la, interpretá-la, modelá-la. De novo inversamente, para Kracauer, a ideia de que o filme “fotografa literalmente a realidade”, associada a uma outra, a de que as categorizações e abstracções da técnica e da ciência nos impedem de ver o mundo real e físico, dá ao filme a possibilidade e a responsabilidade de no-lo revelar, acordando-o do seu “adormecimento” e “redimindo-o” (Kracauer: 1960). E René Clair (1951), recuperando um seu texto de 1924, escreve sobre o realismo no cinema:

*Fantasma de
redenção*

“A flexibilidade da expressão cinematográfica, que passa num repente do objectivo ao subjectivo, evoca simultaneamente o abstracto e o concreto e não permitirá que o cinema se limite a uma estética tão estreita como a do realismo. Que importa a visão — fotograficamente exacta — de um sombrio *cabaret*, de um quarto miserável? A tela dá uma alma ao *cabaret*, ao quarto, a uma garrafa, a uma parede. Só essa alma nos interessa. Passamos do objecto à sua alma tão facilmente como o nosso ser passa de uma visão a um pensamento” (ed. port.: 63).

É sabido que Bazin (1985), em textos dos anos 40, assenta o seu “realismo ontológico” na indexicalidade directa da imagem foto-cinematográfica e na “transferência de realidade” do objecto fotografado ou filmado para a película, ignorando deliberadamente o que pode subjectivizar ou relativizar essa imagem e aproximá-la do ícone ou do símbolo peirceano que a imagem da pintura sempre foi. Este realismo assente na “co-naturalidade” da imagem foto-cinematográfica e do seu objecto ignora também as condicionantes culturais (determinantes do gosto e, por vezes, da própria compreensão das imagens) e, à la limite, as condicionantes históricas e técnicas do trabalho do fotógrafo, suprimindo qualquer enfoque relativista que ajude a compreendê-lo e transportando, para único primeiro plano, o dogma da indexicalidade directa como superior a quaisquer outras considerações. Mas já vimos Bazin admitir que o realismo vive do artifício e do falso; e também

reconhecerá, p. ex., que a profundidade de campo em Renoir, Welles e Wyler “altera a realidade a partir de dentro” (cf. adiante).

Estes diferentes exemplos revelam como é antiga a discussão fundamental sobre o que fazem o cinema e os seus filmes. Nos seus livros sobre o cinema, enfim, Deleuze (1983, 1985), respeitando embora a radicalidade de Bazin, considera que uma tal “realidade adicional” (a acrescentada pelo artifício) não resolve o problema da relação entre o filme e o real, e que só a “imagem-tempo” ou a “imagem-cristal”, impondo-se à tradição da “imagem-movimento” e da “imagem-acção”, torna o filme num meio de devolução do real ao espectador .

*Limites do
“realismo
ontológico”*

Manovitch e o cinema digital

RECORDO as minhas considerações iniciais sobre a *bricolage* digital. Números autores que pensam o cinema no âmbito da “revolução digital” contemporânea vêm anunciando a sua “morte” desde a década de 90 do séc. XX. A discussão sobre a “morte” do cinema dominou como um espectro o toldado céu do centenário oficial do *cinématographe* dos Lumière, em 1995, mas começara bem antes, ecoando nela o progresso da concorrência da televisão e do vídeo, o novo ambiente audiovisual e multimédia, o surgimento dos *new media* sediados no computador individual e a sua influência cumulativa nos filmes. A década de 90 foi marcada pela emergência de um novo mercado para os jogos cinemáticos de computador e para a sua interactividade, que rapidamente ultrapassaram o volume de negócios cinematográficos à escala global e se apresentaram como geradores de uma nova experiência imersiva que ao mesmo tempo substituiria a postura do “velho” espectador “passivo” do cinema, transformando-o em “utilizador interactivo” das novas imagens animadas por computador, das “novas” imagens tridimensionais, etc. (Mendes, 2001: 415-459).

Lev Manovitch terá produzido, na transição do séc. XX para o séc. XXI, a mais influente síntese dos desafios lançados ao cinema pela “revolução digital”, discutindo-os, precisamente, em torno da ideia de “realismo” que atravessou a história das cinemáticas e que sempre se baseou, de Balázs a Bazin e de Sontag a Barthes, na indexicalidade da imagem foto-cinematográfica — a sua ligação “ontológica” ao real fotografado ou filmado — ou na *co-naturalidade* de uma e outro. Os seus argumentos partem da ideia de que as novas imagens em movimento, sintéticas, bidimensionais ou

tridimensionais, produzidas em computador, visam e estão destinadas a suplantarem o realismo baziniano, levando o cinema a perder irreversivelmente o seu lugar centenário de principal re-apresentador indicial da realidade (Manovitch, 2001: 185-191, 293-302):

“Realismo é o conceito que inevitavelmente acompanha o desenvolvimento e a assimilação da computação gráfica tridimensional. Nos media, nas publicações comerciais, nos textos de investigação, a história da inovação e da investigação tecnológica é apresentada como um progresso em direcção ao realismo — a habilidade para simular qualquer objecto de tal modo que a imagem computorizada se torna indistinta da fotográfica. Ao mesmo tempo, sublinha-se constantemente que este realismo é qualitativamente diferente do realismo baseado nas tecnologias ópticas da fotografia ou do filme, porque a realidade simulada não está indexalmente [ou indicialmente] ligada ao mundo existente”.

Se é verdade, diz o mesmo autor, que os *3D computer graphics* usam, para criar a ilusão da profundidade, um conjunto de referenciais geométricos não particularmente diferentes dos de Giotto e da pintura renascentista, esse facto só acentua o regresso à composição e à picturalidade da experiência cinematográfica, vencendo décadas de hegemonia ideológica da indexicalidade. Para Manovitch, que segue, nesta matéria, os passos de outrem (Comolli, 1971: 121-142), o cinema lutou continuamente, ao longo da sua evolução tecnológica, e apesar do seu “dogma” da indexicalidade, contra o sistemático défice de realismo dos seus dispositivos — e fê-lo sempre por *adição e substituição* de artifícios técnicos no seu dispositivo: *adicionando* a si mesmo o som, a cor, o filme pancromático, tudo o que lhe garantia acentuar o efeito de realidade; e *substituindo* as técnicas necessárias à preservação e melhoria desse efeito, por vezes produzindo fortes alterações de estilo de realização e de *mise en scène*, como no regresso da profundidade de campo com Welles e Wyler, nos anos 40 do séc. XX. Ou seja, a indexicalidade do cinema foi sendo sucessivamente garantida, ou melhorada, pela evolução tecnológica e por novos instrumentos artificiosos, que desactualizavam os anteriores e levavam ao seu abandono (pelo menos temporário). Nesta matéria tem razão Ian Jarvie (1987), quando pragmaticamente insiste em que todo o dispositivo cinematográfico e os filmes dele resultantes são artifícios cuja intenção é a produção de simulacros dotados da maior eficácia simbólica possível:

*Um processo
aditivo e
substitutivo*

“Não só a câmara, o filme, os químicos, os estúdios, o *script*, o projector, o cinema são artefactos humanos, mas sobretudo o mundo aparente projectado no ecrã é um artefacto humano, um artefacto da mente, (...) muito assistido por quantidade de meios (*devices*) materiais”.

Ora, o salto agora representado pela imagem digital e pelas imagens produzidas em computador significa que o efeito de realidade sempre procurado pelo cinema já não se apoia apenas em gravações do real feitas através de lentes e que a imagem deixa de ser entendida como um “depósito” de realidade (Manovitch, *loc. cit.*):

“O cinema é a *arte do index*, uma tentativa de fazer arte a partir de *pegadas* [*footprint*]. (...) Mas o que sucede à identidade indexical do cinema quando passa a ser possível gerar imagens foto-realistas inteiramente feitas em computador (...)? A construção manual de imagens no cinema digital é um regresso às práticas pró-cinemáticas do séc. XIX, quando as imagens eram pintadas e animadas à mão. (...) Assim, o cinema já não pode ser claramente separado da animação: deixa de ser um *media* da tecnologia indexical e torna-se num *sub-género da pintura*” [itálicos meus].

É este o aríete da argumentação de Manovitch em 2001, posteriormente recuperada, como vimos, por Rodowick: o cinema, que tudo fez para passar, aos olhos da sua recepção, por uma arte do index baziniano, regressa, cem anos depois do seu nascimento, e por via das imagens digitais infinitamente manipuláveis, à sua época primitiva, porque os seus filmes voltam a ser feitos de muito mais do que apenas imagens “reais”: além destas, também são feitos de imagens digitais, *computer graphics*, pintura, processamento de imagens, composição, animação computorizada em 2D e 3D. Independentemente de se usarem os mais caros e sofisticados meios de animação, apenas disponíveis para os produtores dos grandes *blockbusters* internacionais, ou os mais amadores dos *softwares* disponíveis para os cineastas desmunidos de meios financeiros, conclui Manovitch (*loc. cit.*):

“O cinema digital é um caso particular de animação que usa imagens reais entre muitas outras componentes. (...) Nascido da animação, o cinema empurrou-a para a sua periferia, para, no fim, se tornar num caso particular de animação”.

Três notas sobre estes argumentos de Manovitch, que visavam dar o golpe de misericórdia no “realismo ontológico” baziniano: em primeiro lugar, é estranho que o objectivo principal da imagem digital seja o de emular um realismo tão eficaz quanto o da indexicalidade fotográfica: tanto progresso para nos levar de volta ao ponto de partida? Em segundo lugar, o próprio Bazin, excepcionalmente intuitivo mas menos sistemático, reconhece, como referi, que o realismo do cinema vive de artifícios, ou seja, que o efeito de realidade da imagem foto-cinematográfica depende da evolução do dispositivo e dos seus meios técnicos; em terceiro lugar, e talvez mais importante do que “vencer” ou “ultrapassar” a argumentação baziniana, a nova ponte lançada pelo cinema digital, que, de facto, restabelece uma ligação às práticas pré-cinematográficas e às do cinema primitivo, volta a dar ao cinema e aos seus filmes a natureza compósita da arte que começou por estar próxima da pintura e da fotografia e que nunca abdicou, desde Méliès, das trucagens e “efeitos especiais” (ricos e pobres) que não punham em causa a indexicalidade, antes a tinham como material de base sem o qual não seria possível fazer filmes. É talvez essa a razão porque o cinema de animação foi explicitamente relegado para um lugar tão claramente separado do “cinema do index” (a animação não visava o mesmo tipo de efeito de realidade). E que faz compreender o renovado interesse pelo cinema primitivo, relançado por investigações históricas tão relevantes como a coordenada por Thomas Elsaesser em *Early Cinema: Space, frame, narrative*, de 1990.

Indexicalidade directa, indicialidade

“O CINEMA É A ARTE DO INDEX”, diz Manovitch. Ora, não é nem nunca foi apenas isso, apesar da importância da indexicalidade da imagem foto-cinematográfica, se tivermos em conta a sua caracterização peirceana atrás citada. Mas, embora melhor entendida no âmbito da definição peirceana das significações da imagem, a questão da indexicalidade ou indicialidade da imagem foto-cinematográfica é relevante para percebermos que coisa é o filme, porque é ela que instala o paradoxo constitutivo das imagens da fotografia e do cinema, que por um lado estão coladas ao real “pró-fílmico” pelo dispositivo que as gera e por outro o transfiguram, dissociando-se desse real e de algum modo “negando-o”.

Na imagem foto-cinematográfica, é a presença real do objecto fotografado diante da lente da câmara que permite falar de indexicalidade ou

indicialidade *directa* (Lefebvre, *loc. cit.*). Mas sempre houve numerosos factores adicionais que a relativizam: o gosto do fotógrafo; as lentes, a luz e o filme escolhidos; a abertura do diafragma e a velocidade ou duração da exposição; o trabalho laboratorial de revelação e impressão; possíveis defeitos, voluntários ou acidentais, da captação da imagem (desfoque, excesso ou falta de luz, ou erro provocado por inabilidade do fotógrafo, ou por limitações da própria câmara utilizada); o tratamento, o processamento e a manipulação editorial, hoje muito mais acentuados pela edição e pós-produção digital. Estes ou outros factores não diminuem necessariamente a indicialidade original da imagem, mas podem aproximá-la, para quem a observa, da pintura, do desenho ou, como vimos com Manovitch, de imagens construídas em computador. Ou seja, e de novo em contraste com o “realismo ontológico” de Bazin, não é possível escamotear a ambivalência da “objectividade” e da “subjectividade” da imagem. Por outro lado, os *rayographs* e os fotogramas de Man Ray, Berenice Abbott ou Susan Derges, entre outros, embora resultando de um dispositivo fotográfico, muitas vezes dene-garam a indexicalidade, impedindo o reconhecimento do objecto representado. A coisa transfere-se para a imagem, mas ganha nela uma segunda natureza, e essa segunda natureza é animista.

Dada, porém, a obsessão com a indexicalidade *directa*, que como um íman parece atrair parte da reflexão sobre o cinema para a discussão do seu “realismo ontológico”, vale a pena visitar os textos de Bazin, alguns dos quais de 1945 (1985: 9-17; 63-80), de Sontag (1977) e de Barthes (1980) que contribuíram decisivamente para a sustentar. Ao abordar o “realismo ontológico” da imagem fotográfica e cinematográfica, regressamos ao Bazin de há 70 anos pelo facto de ele tanto ter insistido em que a imagem fotográfica não *representa* o objecto fotografado, antes o *re-apresenta* figurado por um processo fotoquímico de que está ausente a subjectividade do fotógrafo — argumento que viria a ser retomado por Sontag e Barthes. Deliberadamente, ele não tem em conta os elementos subjectivos da fotografia, limitando-se a considerar o dispositivo fotoquímico e o “automatismo” da câmara — o seu perfil estritamente “mecânico” ou “maquínico”. Bazin (*loc. cit.*:152) recorda a este respeito a morte de Manolete, filmada durante uma *corrida*, para dizer que o que fica no filme é o *real propriamente dito*, embora “filósofos e especialistas de estética” ainda hesitem sobre o estatuto dessas imagens — que, em todo o caso, não são *representações*. Antes, em «L’ontologie de l’image photographique» (*loc.cit.*: 9-17), abri-a o seu texto com uma evocação do embalsamamento como exemplo obstinado de luta contra

a morte (também Sontag e Barthes ligarão a fotografia ao passado e à morte); diz ele (p. 9):

“Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, ela encontraria o ‘complexo’ da múmia”.

Também Didi-Huberman recorda, em *Devant le temps* (2000), que para Plínio o Velho (no seu *Naturalis Historia*, do ano 77 d. C.) a *imago* assentava na semelhança por via da materialidade dos moldes de cera ou gesso que, nesse século I de Roma, reproduziam com exactidão a fisionomia de mortos — uma duplicação por contacto directo e “impressão” (cf., *supra*, as referências a *Vie et mort de l’image*, de Régis Debray in *Arte, infância, imagem*). A produção dessa *imago* não requeria nenhuma *idea*, nenhum talento nem magia artística, antes gerava, por aderência, uma “imagem-matriz”, como muito mais tarde nos *moldes do natural* do séc. XIX feitos por Geoffroy-Dechaume e na indexicalidade da fotografia e do cinema. Estamos muito próximos do “complexo da múmia” de Bazin e da efígie real de Carlos VI e Henrique IV: a efígie substituía, a imagem-múmia perpetuava a existência, vencia a morte, atravessava o tempo. Foi depois substituída pelo retrato... Essas imagens seriam, séculos depois, vistas a outra luz, fora do seu contexto inicial e de modo “anacrónico”. É ao “anacronismo” de imagens como estas, que por um lado se referem ao seu tempo, à sua função ritual mas que ao mesmo tempo atravessam épocas e se dão a ler longe da sua “origem” e “função”, que uma nova história da arte (que não se limite a entender o gosto ou a linguagem de cada época) pode propor novas linhas de sentido, *sobrevivências* entre diferentes tempos. Esta “sobrevivência” foi aquilo a que, como vimos, Warburg chamou *Nachleben* (vida póstuma) das imagens (cf., *supra*, *Arte, infância, imagem*) e que em Benjamin é por excelência a actualização do fenómeno aurático.

Logo a seguir (p. 10), Bazin lembra que Luís XIV (morto em 1715) já não se fez embalsamar, contentando-se com fazer pintar, em vida, o seu retrato por Lebrun — mas neste caso não acreditamos na identidade ontológica do modelo e do retrato: o segundo, ícone do primeiro, ajuda-nos, por via da semelhança, a não esquecer, vencendo o tempo pela perenidade da forma e evitando-lhe assim uma segunda morte, esta simbólica: o desaparecimento da sua imagem da nossa memória. A semelhança tentada pelo pintor retratista é, assim, o âmago do problema do realismo em pintura, que a

*Os moldes de
cera do séc. I*

fotografia inventada por Niepce, primeiro, e o cinematógrafo dos Lumière, mais tarde, julgaram tornar obsoleto:

“... A fotografia e o cinema (...) satisfazem definitivamente (...) a obsessão do realismo [através de] uma reprodução mecânica de que o homem está ausente” (p. 12).

Mas o devir obsoleto da pintura foi, entretanto, mil vezes desmentido pela própria pintura, desde Niepce até aos nossos dias. Já Benjamin (1931) reconheceu que não foi a pintura no seu conjunto a principal vítima da fotografia, mas sim um seu sub-género de época, o pequeno retrato portátil, herdeiro directo dos ícones bizantinos que se levavam em viagem ou para a batalha. E bem mais perto de nós, um pintor como Jacques Monory perguntava-se, em linguagem já intermedial, em 1972: “Para quê pintar? Porque não inscrever directamente a imagem [fotográfica, ou um seu sucedâneo] no suporte?” (Lyotard 1973: 203-204). Ou seja, a pintura podia facilmente canibalizar a indexicalidade directa e iconizá-la ou torná-la símbolo — o que de facto passou a fazer sem hesitar, ora por importação directa, ora transformando-a, ora “pintando fotografias”, por vezes em telas de grandes dimensões museológicas, como nas Marilyn de Andy Warhol ou no hiperrealismo dos anos 60-70. Marginalmente, recordemos o facto importante de que, ao mesmo tempo, são esses os anos em que a fotografia é apropriada pelos museus e em que esta, acedendo-lhes, passa a ser impressa em dimensões que permitam pendurá-la em paredes e ser contemplada como pintura.

Da múmia à relíquia e ao “*transfert de realidade*”

MAS VOLTEMOS ao “realismo ontológico” de Bazin. Em nota de rodapé na mesma página, acrescenta ele, numa pequena frase decisiva:

“... Poderíamos considerar [a fotografia] como (...) uma tomada de impressão digital do objecto por via da luz”.

Foi esta ideia da impressão digital do objecto por via da luz (Manovitch prefere a expressão *footprint*, pegada, como vimos) que estabeleceu a natureza da indicialidade directa da imagem fotográfica, *imago lucis opera expressa*, como dirá depois Barthes em tom de *ritornello*. Bazin desenvolve-a

nas páginas seguintes, substituindo o termo *representação* por *re-apresentação* e referindo-se a um *transfert de realidade* da coisa para a sua reprodução (pp. 13-14):

“Esta génese automática [da fotografia] alterou radicalmente a psicologia da imagem. A objectividade da fotografia confere-lhe um crédito ausente de qualquer obra pictórica. (...) Somos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, de facto re-apresentado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia de um *transfert* de realidade da coisa para a sua reprodução.”

De novo em nota de rodapé, Bazin diz que, para melhor entendermos o lugar ocupado pela imagem fotográfica,

“...seria preciso introduzir aqui uma psicologia da relíquia e da ‘recordação’, que igualmente beneficiam de um *transfert* de realidade procedente do complexo da múmia”.

Bazin acrescenta que o sudário de Turim (a que Barthes também se referirá) realiza a síntese da relíquia e da fotografia (embora desde a sua datação pelo carbono 14, em 1988, portanto bem depois da morte de Bazin e poucos anos depois da de Barthes, julguemos que ele não é anterior a 1260 nem posterior a 1390). Sublinha ainda Bazin — num apontamento naturalmente extensivo ao cinema — que o registo do objecto real através de uma operação fotoquímica dá à fotografia um valor que *ultrapassa* a sua qualidade estética. E fá-lo nos seguintes termos, voltando a evocar metaforicamente o embalsamamento (p. 14):

“A imagem [fotográfica] pode ser pouco nítida, deformada, descolorida, sem valor documental, [mas] procede, pela sua génese, da ontologia do modelo (...). A fotografia não cria eternidade como a arte, antes embalsama o tempo, subtraindo-o apenas à sua corrupção. Nesta perspectiva, o cinema surge como a realização, no tempo, da objectividade fotográfica”.

Por outras palavras, e como já tínhamos observado, uma eventualmente fraca iconicidade da imagem foto-cinematográfica não diminui a sua indicialidade. Pouco depois (p. 16), sobre o mesmo tema, mas alargando-o às relações entre imaginário e real, escreve Bazin:

“As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real (...). [Nela,] a distinção lógica entre imaginário e real tende a ser abolida. Qualquer imagem deve ser sentida como objecto e qualquer objecto como imagem, [produzindo] uma alucinação verdadeira”.

A ideia de que o ícone revela/desvela o real, tornando visível o invisível através de um trabalho de “mostração” e sendo até condição da sua “epifania”, é tipicamente grega e envolve o apagamento da fronteira entre imaginário e real; discutimo-la adiante a propósito da série *είδος, ιδέα, εικόν, ειδωλον* (*eidòs, idea, eikôn, eidôlon*) e do mundo metafísico dos gregos clássicos. Quanto à “alucinação verdadeira” daquele que *vê* tal revelação, ou assunção de uma aparência pelo real invisível, ela refere-se a um *ver* implicado, crente e volitivo, que é mal expresso pela clássica dicotomia *sujeito percepcionante / objecto percepcionado*.

*A parada grega:
είδος, ιδέα,
εικόν, ειδωλον*

Bazin virá, ainda, a sublinhar a diferença entre o olhar da câmara e o olhar humano (p. 17), um tema de que Merleau-Ponty também se veio, no mesmo ano (1945), a apropriar: a fotografia, diz ele, permite-nos “admirar, na sua reprodução, o original que os nossos olhos não teriam sabido amar”. É um apontamento que nos remete para o Aristóteles da *Poética*, para quem a *mimesis* artística nos faz até apreciar, nas suas representações, o que nos “repugnaria” na vida real.

Disse que também Sontag e Barthes, comparando, num território epistemológico ainda próximo de Bazin, o que fazem pintura e fotografia, vieram a glosar o tema da indicialidade. De facto, Sontag (1977: 136) escreveria, a este respeito, o seguinte, em termos que os amadores de fotografia não desdenhariam, em meados do séc. XIX, subscrever:

“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”.

Barthes (1980: 871) viria, sem citar Sontag nem Bazin e apresentando a sua reflexão como genuinamente original, a fazer-se eco deste argumento, tratando o “referente” fotográfico como o real fotografado e referindo a “co-naturalidade” do índice fotográfico e do seu objecto:

“...Toda e qualquer foto é de algum modo co-natural ao seu referente. (...) Chamo ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real para a qual uma imagem ou um signo reenviam, mas a coisa *necessariamente* real que foi posta diante da objectiva, e sem a qual não haveria fotografia. A pintura (...) pode fingir a realidade sem a ter visto. O discurso combina, decerto, signos que têm referentes, mas esses referentes podem ser e são frequentemente ‘quimeras’. Ao contrário destas imitações, na fotografia, nunca posso negar que *a coisa tenha estado lá*”.

Insistamos num ponto crucial: a indicialidade não desaparece necessariamente com as trucagens e os efeitos especiais de que o cinema sempre foi, igualmente, uma gigantesca fábrica, por via do trabalho da câmara e do dispositivo óptico utilizado, do trabalho com o *décor* ou em laboratório, em pós-produção. Nem os históricos espelhos do “processo Shuftan”, nem o uso de maquetes pelos estúdios, nem o *pictograph* ou o *simplifilm*, onde lentes substituíam os espelhos, nem os fundos fotográficos ou cinematográficos obtidos por projecção de imagens muito ampliadas e que permitiram durante décadas que uma paisagem previamente filmada “corresse” para além da janela de um comboio ou que uma estrada vista em *travelling* para a frente, ou para trás, fosse “percorrida” por um carro (imóvel no estúdio e provavelmente transformado para efeito das filmagens), alteram a definição básica da imagem como “emanando” do objecto filmado. Em todos estes procedimentos, bem como em todas as sobreposições de imagens em laboratório (*fondus enchainés*, *layerings* vários), cada componente separada da imagem final mantinha a sua indicialidade original.

*O automóvel
de estúdio
na estrada
pré-filmada*

Hoje, com as imagens numéricas e feitas em computador, muitas vezes misturadas com imagens “reais” (recordem-se os argumentos de Manovitch), a questão torna-se mais complexa, regressando-se a um estágio de fusão entre a indicialidade fotográfica e a antiga representação pictural — um processo que foi praticado pelo cinema desde a construção de cenários pictóricos e mais tarde virtuais.

Lanzmann versus Didi-Huberman

A QUESTÃO DA INDICIALIDADE, ou da indexicalidade directa da imagem foto-cinematográfica, transvasou há muito dos parâmetros bazinianos que

a constituíram, metamorfoseando-se e adquirindo novos rebatimentos, designadamente éticos, em polémicas como a que opôs Claude Lanzmann (autor de *Shoah*, um documentário de 1985, de 9. ½ horas, sobre os campos de extermínio nazis e o *ghetto* de Varsóvia) e seus aliados (Wajcman, 2001: 47-83. Pagnoux, 2001: 84-108), por um lado, e Didi-Huberman (2001 ; 2004), por outro, em torno do estudo, por este último, de quatro fotografias feitas por um *Sonderkommando* em Auschwitz, em Agosto de 1944.

Invocando a sua metodologia para a construção de *Shoah*, onde optou por apenas ouvir sobreviventes e testemunhas directas, Lanzmann atacou o uso de imagens de arquivo fotográfico dos campos para abordar a “solução final”, alegando que tais imagens já só podem funcionar como “provas” (no sentido jurídico) e que tais provas já não são necessárias a ninguém. Em apoio de Lanzmann (que além de cineasta, era director da *Les Temps Modernes*, onde Wajcman e Pagnoux publicaram os seus textos), Wajcman acusou Didi-Huberman de ceder à “fetichização religiosa”, à “captação hipnótica”, à “encantação mágica” e ao “amor generalizado pela representação”, hoje sobretudo protagonizado pela televisão, que o interesse de Didi-Huberman por novas imagens reais de Auschwitz representaria. Pagnoux foi mais longe, acusando Didi-Huberman de transformar o campo de extermínio num “objecto fotogénico” e de fomentar doentamente uma “fruição do horror” subsidiária da pornografia e moralmente insuportável.

Lanzmann, por seu turno, disse numa entrevista que, se tivesse encontrado um filme feito por um SS em que se visse a entrada de vítimas para uma câmara de gás e, depois, o resultado do gaseamento, não só nunca teria utilizado tal filme como o teria destruído “por razões óbvias, ponto final”. Para os seus críticos, portanto, Didi-Huberman estaria a promover, através da sua chamada de atenção para imagens da realidade, um voyeurismo tão intolerável quanto inútil.

O “óbvio” e o
“ponto final”

Didi-Huberman (2004) respondeu-lhes que as fotos “arrancadas ao inferno do campo” pelo *Sonderkommando* (quatro imagens onde se vêem mulheres despidas encaminhando-se para a câmara de gás e cadáveres de recém-gaseados à beira de uma vala comum fumegante onde os corpos são incinerados) são documentos “preciosos”, obtidos em condições de clandestinidade extrema (recorde-se que os *Sonderkommandos* de Auschwitz eram regularmente eliminados); que essas fotos dão parcialmente testemunho das mortíferas rotinas quotidianas do campo; e que é inaceitável prescindir de imagens de arquivo para documentar em que consistiu a “solução final”, apesar delas pedirem, sempre, uma análise rigorosa das condições materiais



À esquerda: uma das foto originais do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, obtida clandestinamente em Agosto de 1944. À direita: reenquadramento e ampliação da foto original.



À esquerda: outra das fotos originais do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, obtida em Agosto de 1944. À direita: reenquadramento e ampliação da foto original.

em que foram obtidas e do seu valor documental. Para Didi-Huberman, mostrar tais imagens e analisar as condições em que foram obtidas faz parte do trabalho obrigatório do historiador, tanto mais quanto elas dão expressão imagética aos rolos de textos dos *Sonderkommandos* enterrados no campo (a maior parte dos quais se perderam, porque o solo do campo foi saqueado após a libertação por camponeses polacos à procura do “ouro judeu”), bem como a depoimentos como os de Primo Levi, de Robert Antelme e até a relatórios nazis sobre a vida nos campos da morte, como o do SS Filip Müller.

Como pano de fundo desta polémica emerge o uso e a divulgação descuidados de imagens dos campos obtidas aquando da libertação destes pelos aliados: em diversos casos, imagens de um campo foram apresentadas como sendo de outro, mal legendadas, insuficientemente identificadas, geralmente não datadas e apresentadas sem autoria — amalgamadas pela propaganda aliada numa campanha de comunicação que visou, sem grandes preocupações de rigor, fazer para a opinião pública do imediato pós-guerra uma “pedagogia do horror” nazi, mostrando em imagens as suas atrocidades e os seus crimes contra a humanidade.

Filme, aula do ver

NÃO ABORDAMOS AQUI o filme enquanto suporte material impressionável (sucessão dos tipos de película, etc.) que integra a história técnica do dispositivo cinematográfico a par da história dos aparelhos de captação de imagem e som, dos sistemas de projecção e dos utensílios de pós-produção: antes o abordamos enquanto obra e objecto estético complexos — um artefacto vidente ou “olhador”, como diria Duchamp, que ao mesmo tempo é o que o espectador *vê* no ecrã. Deste ponto de vista, o filme — até ontem maioritariamente impresso em película, hoje maioritariamente em suporte digital — é antes de mais o objecto comunicacional e/ou artístico resultante do dispositivo cinematográfico e que pede para ser percebido como corpo plástico feito de imagens e sons; ele propõe uma experiência perceptiva idiossincrática, ocupando um lugar próprio entre nós e o mundo, entre a experiência perceptiva do mundo *para nós* e do mundo *em si*, entendidos como sendo uma e a mesma coisa. Por ser esse o lugar que ocupa, disse-se por vezes que o filme, entendido como obra que resulta do dispositivo cinematográfico, estabelece *uma* mediação e é, por isso, uma coisa ou objecto *intermedium*.

Mas independentemente da efectiva mediação — resultante, em primeiro lugar, da indexicalidade das suas imagens — que o filme oferece entre nós e o mundo, e à semelhança do que foi infindavelmente repetido sobre as artes ao longo da modernidade e sobre os modernismos artísticos em particular, o filme só suplementarmente remete para outra realidade para além da sua. Já Merleau-Ponty (1945) notou que o filme, “forma temporal complexa”, não remete senão para si próprio — é auto-referencial. Dada a relação particular que existe entre a sua imagem e o objecto filmado, ele duplica de facto, a seu modo, o real (Mendes, 2009: 15-17), mas fá-lo criando uma *nova realidade* que ocupa um espaço próprio entre nós e o mundo, e acrescenta-se à nossa percepção do mundo, alterando-a.

O filme, *objecto* vidente (Vivian Sobchack defini-lo-á como *sujeito*, como veremos), altera o que vemos e percebemos do mundo e influencia a nossa experiência vivida, insistindo na sua *maieutica do ver*, na sua identidade de *parteiro do ver*. No âmbito da reflexão sobre a ideia de cinema que vem de Münsterberg a Deleuze, direi que o cinema é uma *escola do ver* que nunca deixou de estar em instalação, e que cada um dos seus filmes é uma aula dessa escola, uma *aula do ver*. Cada filme propõe aos seus espectadores uma *vidência* específica. E os seus espectadores mais cinéfilos tornam-se, por ele, igualmente *videntes* (3).

“*Objecto vidente*”

Münsterberg e o cinema como “espelho da mente”

APRESENTANDO O CINEMA aos seus contemporâneos em *The Photoplay*, quase em simultâneo com a estreia de *The Birth of a Nation* de Griffith, Münsterberg (1916: 56), psicólogo de profissão e neo-kantiano de formação, descreve-o sobretudo como um dispositivo que transfere e replica o funcionamento da mente humana e que de diversos modos a espelha (como Jean Epstein também viria a fazer). Ele preocupa-se sobretudo com a actividade mental gerada no espectador diante das imagens em movimento, da mobilidade da câmara, da escala de planos e da nova figuração do real que o filme produz, abordando o seu tema em função de quatro ângulos: a “profundidade e o movimento”, a “atenção”, a “memória e a imaginação” e as “emoções”. Referindo-se por exemplo à impressão de profundidade de campo e de movimento produzida pela imagem bidimensional projectada no ecrã, diz ele:

“De facto vemos a profundidade [de campo] e no entanto não podemos aceitá-la. Algo inibe em nós a crença em que as pessoas e paisagens projectadas são mesmo plásticas. Mas não são certamente apenas retratos: as pessoas movem-se em direcção a nós ou afastam-se, e o rio flui de facto para um vale distante. E no entanto a distância a que as pessoas se movem [no ecrã] não é a do nosso espaço real, (...) e aquelas pessoas não são de carne e osso. O que caracteriza a percepção da *photoplay* [do filme] é uma experiência interior única [do espectador. E pouco adiante, 70-71]: Vemos genuína profundidade nas imagens, sabendo a cada instante que essa profundidade não é real e que as pessoas não são realmente plásticas. É apenas uma sugestão de profundidade criada pela nossa actividade (...). O mesmo se passa com o movimento, que também é por nós percebido (...) e que depende em grande parte da nossa reacção. Profundidade e movimento chegam a nós, no mundo das imagens em movimento, não como factos brutos mas como uma mistura de factos e símbolos”.

Como muitos autores posteriores (Benjamin, 1936), Münsterberg põe em evidência a capacidade do cinema, quando comparado com o teatro, para multiplicar, via escala de planos, os pontos de vista do espectador sobre a acção ou sobre as personagens. Eis o que ele escreve sobre o grande plano (*close-up*) e os seus efeitos na atenção do espectador (*loc. cit.:* 87-88):

“O grande plano objectivou no nosso mundo perceptivo o nosso acto mental de atenção e deu à arte um meio que transcende de longe o poder de qualquer palco teatral. O grande plano foi introduzido bastante tarde mas adquiriu de imediato uma posição segura: quanto mais elaborada a produção, maior e mais competente o uso deste novo meio artístico”.

A época em que Münsterberg escreve o seu ensaio, tendo o cinematógrafo atingido os seus vinte anos, é a do deslumbramento permanente com as novas expressões e figurações que ele vai progressivamente oferecendo. Mas, facto raro na época e antecipando-se acen-
Cut-backs, forward glances, memória e imaginação tuadamente à reflexão posterior sobre o cinema, o que lhe interessa são, tanto as novas performances expressivas, como o efeito perceptivo que elas geram. Veja-se o que ele diz sobre o *cut-back* (*flashback*) e as *forward glances* (*flashforwards*) no que toca à sua relação com a “memória” e com a “imaginação” (*loc. cit.:* 95-96):

“O caso do *cut-back* é semelhante ao do *close-up*. Neste reconhecemos o acto mental da atenção, naquele o acto mental de recordar. O que no teatro resultaria

apenas da nossa mente está, no filme, nas próprias imagens, como se a realidade perdesse a sua conexão contínua e desse forma às solicitações da nossa alma (...). Outra versão do mesmo princípio vemos nas imagens que antecipam o futuro da acção (*forward glances*): a função mental aqui envolvida é a da nossa expectativa (...) ou imaginação. [E mais adiante, 105-106:] O elemento temporal desapareceu, irradia em todas as direcções (...). O mundo objectivo é moldado pelos interesses da mente. Acontecimentos distantes uns dos outros, que não poderíamos presenciar ao mesmo tempo, fundem-se agora no nosso campo de visão, reunidos na nossa consciência”.

Ou seja: já em 1916 Münsterberg viu o cinema como um dispositivo que, produzindo uma nova realidade, veio colar-se, por osmose e semelhança, à própria actividade mental do espectador perceptivo, transferindo-a e figurando-a nas suas imagens em movimento. Para ele, o cinema coincide com e dá forma a uma série de processos mentais do espectador; e o filme é entendível como uma “arte do espírito” que “conta a história humana ultrapassando as formas do mundo exterior (...) e ajustando os acontecimentos [que mostra] às formas do mundo interior”.

Bem mais tarde, também Arnheim (1954; 1969) considerará que a arte e a sua percepção resultam da actividade criadora do espírito, que dá sentido ao mundo e lhe atribui perfis físicos (forma, cor, dimensão, luminância, etc.), mas admitindo que tais perfis são, apesar de tudo, o “reflexo” do que se encontra no mundo. Entretanto (e explicitamente com Bazin), o pensamento crítico sobre o cinema formulará, por exemplo face à “montagem de atracções” ou “associativa” de Eisenstein e da escola russa, o juízo de que esta é “autoritária” ou “manipuladora” da percepção do espectador. Mas para Münsterberg, em tempo de consagração de Griffith e do seu *The Birth of a Nation*, o que prevalece é o maravilhamento diante da capacidade do filme para replicar e se apresentar como duplo, não precisamente do mundo, mas dos mecanismos de percepção de quem o vê.

A marcação peirceana

VIMOS que a tripla marcação peirceana da imagem foto-cinematográfica (como ícone, índice e símbolo) ultrapassa as críticas de Manovitch ao “dogma” da indexicalidade e permite analisar essa imagem num contexto

mais vasto e mais pictural. Acresce, ainda em matéria de indexicalidade, que o que seja o *referente* de um filme tem igualmente alimentado uma discussão que não parece ser fácil encerrar conclusivamente. Autores contemporâneos (Aumont *et al*, *loc. cit.*, 2008: 72) insistem na natureza categorial do referente cinematográfico:

“No que respeita à linguagem cinematográfica, a imagem de um gato (significante icónico + significado ‘gato’) não tem como referente o gato particular que foi filmado, mas sobretudo toda a categoria dos gatos: é preciso, de facto, distinguir entre o acto da tomada de vistas, que requer um gato particular, e a atribuição de um referente à imagem vista por aquele ou aqueles que a olham. Exceptuando o caso das fotos de família ou do filme de férias, um objecto não é fotografado ou filmado senão como representante da categoria a que pertence: é para essa categoria que ele reenvia e não para o objecto-representante que foi utilizado na tomada de vistas”.

Os mesmos autores ilustram a seguir esta afirmação com exemplos como o de *Crin Blanc* (Albert Lamorisse, 1953): as imagens do cavalo do filme não têm por referente a meia dúzia de animais semelhantes uns aos outros que foram necessários para as filmagens, mas o *tipo* categorial e idiossincrático de cavalo selvagem ali representado. O mesmo se poderia dizer, acrescentamos nós, da meia dúzia de Fords Thunderbird que foram necessários para filmar o carro de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) e de mil outros exemplos.

*Fotos de
família e filmes
de férias*

Ora, não é esta a vivência das “fotos de família” nem dos “filmes de férias”, diante dos quais dizemos “este *sou* eu”, “aquela é a minha irmã”. Como poderiam umas e outros escapar à definição geral da imagem foto-cinematográfica? Voltando à imagem do gato, se ela pode ser vista como um *significante icónico* que remete para a “categoria dos gatos a que ele pertence”, também pode ter como *referente* o gato concreto que foi fotografado ou filmado, e a que está ligada pela indexicalidade directa, como o *Mitsou* de Rilke estava ligado àquele gato pela semelhança. Do mesmo modo, a imagem da personagem Elsa Bannister, incarnada por Rita Hayworth em *The Lady of Shanghai* (Orson Welles, 1947), pode ser o *significante* que remete para o *significado femme fatale* do *film noir*, mas o seu *referente* também pode ser *aquela* Rita Hayworth e seus restantes desempenhos.

É a este jogo de possibilidades que se reporta a discussão sobre as potências de referenciação da imagem foto-cinematográfica. Tal jogo parte

de três petições de princípio distintas sobre o modo como este tipo de imagem significa e representa ou re-apresenta o real fotografado ou filmado: a petição herdada da linguística e expressa por Aumont *et al.*; a petição herdada do “realismo ontológico” de Bazin, Sontag e Barthes, para quem a indexicalidade directa é o valor determinante da natureza e da percepção de tais imagens; e a petição proposta por Peirce (tais imagens são ao mesmo tempo ícones, índices e símbolos). Em nosso entender, e sem prejuízo do interesse teórico da discussão, a proposta pragmática da semiologia de Peirce é a mais capaz de responder à questão colocada: a imagem foto-cinematográfica pode ser um índice que também é ícone e símbolo; um ícone que também é índice e símbolo; ou um símbolo que também é ícone e índice.

O corpo do filme

O FILME É PERCEPCIONADO como um todo pelos seus espectadores, que no entanto podem ser mais sensíveis a esta ou àquela das suas componentes — porque ele é sempre um composto, uma composição. O filme apresenta-se-nos como *corpo* no sentido que lhe deram Vivian Sobchack (1992) e Raymond Bellour (2009), exprimindo a intencionalidade da realização e subjectivizando, por meios técnicos e pelo seu *savoir faire* artístico, as formas e conteúdos do mundo. Por os subjectivizar dissocia-se deles sem no entanto poder rejeitar a inicialidade das suas imagens. Assim entendido como corpo, o filme dá às suas imagens e figurações autonomia e heciedade identitária, separando-se dos olhares heteronómicos herdados, depois de com eles ter aprendido. Este trabalho, esta *separação*, podemos, como fiz atrás, defini-lo como holístico e *animista*: trata-se, como se disse ao longo de séculos, de dar “alma” (figura, forma, imagem) às coisas, “alma” que o realizador viu nelas ou lhes insuflou. Apesar da sua inicialidade, todas as imagens do filme são ficções que metamorfoseiam o real, o que nos afasta do estrito “realismo ontológico” defendido por Bazin. O filme torna-se, assim, *imago* metafórica do mundo — pode *desvelar*, *revelar* o real, ou *perfis invisíveis* do real. É esta a marca *idealista* do cinema, tão cara ao mesmo Bazin. E a resposta à questão de saber como dá o artista (aqui o cineasta) essa “alma” às coisas vem sendo tentativamente formulada desde a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, quando (§ 49), referindo-se ao “génio artístico”, ele explica, propondo a *novidade* de cada representação artística (e o progresso linearista que ela instaura) que tão acarinhada será pelos modernos e pelos modernistas:

“Este (...) talento [o génio] é (...) aquele que designamos por alma; de facto, exprimir e tornar universalmente comunicável o que é indizível no estado de alma aquando de certa representação, quer a [sua] expressão pertença à linguagem, à pintura, à plástica [escultura], (...) exige a faculdade de captar (...) o jogo da imaginação e de o unificar num conceito que pode ser comunicado sem o constrangimento de regras — conceito que, por essa razão, é *original* e lança uma *nova regra* [itálicos meus] que não teria sido possível deduzir de nenhum princípio ou exemplo precedente”.

O todo é mais que a soma das suas partes: ao tornar-se *imago* metafórica do mundo, o filme oferece uma *fotogénese* (produção de luz visível, luminiscência ou fosforescência) específica a esse mesmo mundo, com os seus objectos, paisagens e personagens, entendida como também Cavell (1992:

*Fétiches e
facializações*

30-38) a entende e de que dá testemunho a re-apresentação do real em forma de fantasma, resultante do desejo de o transfigurar.

No filme, as coisas são vistas como sendo *outras*, como escreveu Eisenstein (1944) a propósito da chaleira fumegante de Dickens: o filme *feiticisa* as coisas e *facializa-as* (cf., *infra*, o texto *Facialidades*), oferecendo delas *outra figura*, e propende a lidar com elas em regime de estranhamento, no regime da “inquietante estranheza”, a *Unheimliche* de Freud a que adiante nos referimos com mais detalhe. Dito de outro modo, qualquer objecto fotografado ou filmado é ou pode ser signo de outra coisa, remetendo para um imaginário individual ou socialmente determinado que de algum modo o transfigura, dando-lhe polissemia e convidando-nos a *ver* nele um *invisível* não explicitamente referenciado.

Com a intensidade das suas imagens e dos seus sons, com o seu ritmo e a suas durações, a sua luz e atmosferas, a sua maior ou menor unidade e homogeneidade, o corpo do filme propõe-se à nossa percepção holística como um todo expressivo, à semelhança de qualquer obra de arte. O que o corpo do filme, massa plástica feita de imagens em movimento e sons, propõe ao espectador, é que este o entenda como *metamorfose* e como *outra figura* do real e seja capaz de activar, através da sua inteligência perceptiva, a ligação imaginária entre o que *vê* no ecrã e o que *vê* no real. O filme não propõe ao espectador que nele “encontre” o real (exercício que a pintura tinha saturado com o retrato e o *trompe-l’œil*), mas o inverso: propõe-lhe que nele mergulhe e seja depois capaz de o ver no real e de neste o inscrever, percebendo emocionalmente, de um modo novo, o que começou por ver no ecrã (o exercício de matriz idealista a que Bazin chamou “alucinação

verdadeira”): a nova realidade é feita das figurações que o filme ofereceu e que o espectador inscreverá, ou não, na sua experiência vivida. É deste modo que o filme transfigura o *Lebenswelt*: um olhar educado pela imagem não percebe o mundo de modo banal, porque inscreve no mundo vivido o que *viu*, o que apreendeu na imagem. Dito de outro modo: o jogo hermenêutico do vidente-espectador diante do filme entendido, por sua vez, como objecto-sujeito vidente, replica autonomamente (e articula-se com) o jogo hermenêutico do vidente-realizador (ou com o autor implícito da obra).

Se e quando o jogo hermenêutico do vidente-realizador, do filme como artefacto vidente e do vidente-espectador se cruzam ou se fundem empaticamente, o espectador entra no quiasma onde se distinguem a re-apresentação do real (sempre dependente da indicialidade das imagens) e a sua transfiguração por via dos artifícios do filme: a *découpage*, o enquadramento e o plano, a *mise en scène* do real e/ou das ficções, o trabalho com a luz e o som, a elipse, a montagem, o *grading* e a correcção da cor. Tal transfiguração resulta, assim, do artifício e do falso, e faz pensar, entre outros e por exemplo, nos exercícios de *caméra-stylo* (Astruc, 1948) e na sua capacidade para gerar empatia, *Einführung*. Veremos com Bazin e Deleuze como a pregnância das imagens e da sua duração tende sempre a regressar, um pouco como no retorno do recalcado, à definição do que sejam o cinema e os seus filmes.

A camera-stylo
de Astruc

Como anotou Paulo Filipe Monteiro no seu «Fenomenologias do cinema» (1996), foi a dimensão *tempo* que separou irreversivelmente o cinema da fotografia. Evocando Arnheim e Metz, diz ele:

“Já em 1932, Rudolf Arnheim reconhecia que a fotografia, à qual falta o tempo e o volume, produz uma impressão de realidade muito mais fraca do que o cinema, o qual dispõe por seu lado da dimensão temporal, bem como de um equivalente aceitável do relevo (obtido nomeadamente pelo jogo dos movimentos). (...) Comenta Metz (...): na fotografia, ‘esse material tão semelhante ainda o não era suficientemente: faltava-lhe o tempo, faltava-lhe dar conta do volume de um modo aceitável, faltava-lhe a sensação de movimento, comumente sentida como sinónimo de vida.’ ”

O espectador emociona-se, enquanto a sua percepção age diante do corpo do filme, com isto ou aquilo que nele *vê* (e em primeiro lugar por via do *punctum* que Barthes referiu a propósito da fotografia). Mas a este respeito recordarei o óbvio, que tantas vezes não vemos: as emoções só existem em

nós, na vidência dos espectadores e na de quem filmou e montou as imagens e os sons: não estão *contidas* nas imagens. O filme é um objecto inanimado. São os espectadores que, reagindo-lhe e reagindo ao que o realizador viu, se emocionam diante dele. Dir-se-á: alguém canta emocionadamente para uma gravação sonora, alguém filma uma criança que chora desesperada. O som gravado e o filme não contêm emoções? A resposta é: contêm o registo tecnicamente transferido dessas emoções (Bazin falará a este respeito de “embalsamamento do tempo” e invocará a morte de Manolete filmada na arena); mas o filme e a sua banda sonora não “vivem” emoções, são o seu registo. É esta a heciedade tecnológica da indicialidade.

Sujeito e/ou objecto

VALE A PENA demorarmo-nos um instante no velho dualismo sujeito-objecto que a fenomenologia existencial rediscutiu, porque é esta dicotomia cartesiana que está na origem da discussão da ontologia do filme (4). Visto por Descartes — passe o anacronismo — o filme seria apenas mais uma “coisa”, uma *res extensa*, um objecto inanimado como uma pintura. O sujeito, por seu turno — chamemos-lhe, aqui, espectador — seria uma *res cogitans*, uma coisa pensante, o indiscernível de que o *cogito* é sintoma. Também Alexandre Kojève (1947: 436-7) se explicou, na sua *Introdução à leitura de Hegel*, sobre a tensão entre *sujeito* e *objecto*, embora exprimindo-a contraditoriamente:

“Para continuar a ser humano, o Homem deve continuar a ser um ‘sujeito oposto ao objecto’ (...), deve continuar a separar as formas dos conteúdos destas, fazendo-o já não para transformar activamente estes últimos, mas para se opor ele mesmo, enquanto forma pura, a si próprio e aos outros, vistos como quaisquer conteúdos” .

O “sujeito como forma pura” de Kojève é talvez aproximável do “sujeito transcendental” de Husserl — aquele que a fenomenologia existencial de Merleau-Ponty abandonou, ao mesmo tempo que punha em causa a própria dicotomia sujeito/objecto, vinda da filosofia herdada. Mas diversas antropologias dizem-nos que culturas animistas atribuem a animais, plantas e pedras uma existência *animada*; e as mesmas e outras fabricam *feitiços* — artefactos que agem sobre sujeitos, sobre a sua interioridade e subjectividade e até sobre a sua integridade física.

Objecto técnico, artefacto, o filme é um acessório que contém (ou pode conter) o registo das três realidades de que falou Watzlawick (loc.cit.): a de primeira ordem, feita de *res extensa*, aquela em que tropeçamos todos os dias; a de segunda ordem, a dos *valores*, onde o ouro deixa de ser visto como um metal entre outros e passa a ser considerado pelo seu excepcional valor de troca; e a de terceira ordem, a do *simbólico* e do *imaginário*, onde não exigimos necessariamente às “coisas” que a integram (as nossas ficções, fantasmas e *imagines*) a satisfação do predicado de existência tal como o entendemos aplicado às “coisas” que integram a realidade de primeira ordem.

O registo das três realidades de Watzlawick

O filme é, decerto, pelo menos enquanto tiver existência como suporte material, um pedaço de *res extensa*, uma coisa. Mas como signo, como relação significante-significado, como conjunto de conteúdos e de formas (passe a discutível distinção entre uns e outras, a que voltarei), será um objecto “mágico” dotado de poderes? Sobchack (1992) propôs que filme e espectador são cada um deles, ao mesmo tempo, sujeito e objecto de visão; dir-se-á que esta fenomenologia existencial, vinda de Merleau-Ponty, é animista porque transforma o filme num feitiço, num artefacto de *vaudou*? É contra esta “crença”, porque de “crença”, e supersticiosa, parece tratar-se, que Quentin Meillassoux (2006) evoca genericamente — sem se referir a filmes — nas primeiras linhas de *Après la finitude*, as “qualidades segundas” das coisas em Locke e em Descartes:

“Quando me queimo numa vela, considero espontaneamente que a sensação de queimadura está no meu dedo, não na vela. Não toco numa dor que estaria presente na chama como uma das suas propriedades: a chama não se queima quando queima. E o que se diz para as afecções deve dizer-se para as sensações: o sabor de um alimento não é experimentado pelo alimento e não existe senão quando é absorvido. A beleza melodiosa de uma sequência sonora não é ouvida pela melodia, a cor luminosa de um quadro não é vista pelo pigmento colorido da tela, etc. (...) Retire-se o observador, e o mundo esvazia-se das suas qualidades sonoras, visuais, olfactivas, etc.” (tr. adaptada, J. M. M.).

O filme como coisa *em si* não sente, não chora nem ri. Dito de outro modo e generalizando, não atribuímos às coisas “em si”, na prática entendidas como “coisas sem mim” (as que o realismo ingénuo e dogmático julgou poder ver na realidade de primeira ordem de Watzlawick) qualidades sensitivas ou perceptivas: percepção e sensação são *relações* entre eu e as

coisas. As qualidades sensíveis das coisas não estão *nelas*, mas sim *na minha relação subjectiva com elas*. Desde Kant, que criticou radicalmente o realismo ingénuo e dogmático, sabemos que não podemos relacionar-nos com as coisas *em si* senão como coisas *para nós*, porque o pensamento não pode sair de si próprio para considerar as coisas em si, apenas pode considerá-las como coisas *para si*. Ou, como ironicamente disse Hegel e Meillassoux recorda, “não podemos surpreender as coisas pelas costas”. O filme pertence decerto às “coisas” enquanto *res extensa* e é um artefacto que o espectador vê como coisa e signo *para si*. É a relação entre espectador e filme que faz deste último o que ele é.

Também Merleau-Ponty, na sua conferência de 1945 sobre “o cinema e a nova psicologia”, define sempre o filme como “objecto a perceber” (*objet à percevoir*), como “forma temporal” que não é a soma das suas partes mas um todo significativo que nos “diz” alguma coisa e “significa” para nós. E acrescenta que o filme, eminentemente narrativo, não propõe, apesar do seu “realismo”, a *mimesis* do real (devido à *découpage*, à *mise en scène* e à montagem, que ele não cita):

“O drama cinematográfico tem, por assim dizer, um grão mais apertado do que os dramas da vida real, passa-se num mundo mais exacto do que o mundo real”.

O “realismo” ou “naturalismo” vindo, em primeiro lugar, da indexicalidade das imagens, é ultrapassado pelo que o realizador vê através da câmara, pela duração dos planos, pela montagem e pós-produção de imagens e sons. O realizador opera, assim, uma síntese ou uma síncrese holística do real que propõe ao espectador.

A subversão de Vivian Sobchack

MAS SOBCHACK (loc.cit.) propõe que, percebido e sentido pelo espectador, o filme é uma “coisa” que contém um “ver”, o do seu autor, o da câmara, o dos actores. A pedra ou o ouro não são definidos pela sua intenção de comunicar connosco; o filme, porém, é definido por essa intenção de comunicar, é um objecto-sujeito comunicativo. É esta encarnação experiencial de dois sujeitos-objectos comunicativos — o que o filme viu e o que o seu espectador nele vê — que funda a fenomenologia da experiência fílmica de Sobchack. Corolário deste fenómeno é o facto, aqui secundário, de que

o espectador nunca esteve nem estará na posição fundamentalmente passiva a que Metz e Baudry o remeteram, apesar das fortes descrições de ambos do que seria o “estado fílmico”, metaforicamente aproximável do estado onírico ou da *rêverie diurne* do Freud da *Interpetação dos Sonhos* e de «A criação literária e o sonho acordado» (cf., *infra*, *O trabalho do sonho...*). É a actividade perceptiva do espectador que faz do filme, artefacto percepcionante, o que ele é, do mesmo modo que é a identificação visual do *eu* inicialmente percepcionado como *outro* que funda, no estado do espelho, a constituição do sujeito e a sua identidade. A formação do *eu* depende de uma imagem especular — de que a imagem foto-cinematográfica, na sua indexicalidade, na sua iconicidade e como símbolo, é um sucedâneo activo, *animado*. Por mais objecções que a sofisticada crítica fabrique, a imagem recria a que o *infans* de Lacan reconheceu no espelho.

A filosofia cartesiana define o sujeito pelo *cogito*; a psicologia trata-o como ser individual *submetido a observação* e/ou como um *ser que conhece*. A sua antítese é o objecto, não percepcionante mas percepcionado. Mas, reflectindo sobre o filme, Sobchack propõe uma ligação quiasmática entre os dois, um espaço de sobreposição de distintas “vidências”: sem deixar de ser o “objecto percepcionável” e interpretável, o filme é **também** um “sujeito vidente” que exprime uma *Weltanschauung* e cuja visão é, como a nossa, subjectiva, historial, culturalmente determinada e relativa, e com a qual cotejamos a nossa própria visão do mundo vivido. O filme é, assim, deslocado para um novo território ontológico onde partilhamos ou discutimos com ele a nossa forma de estar no mundo e a sua mundaneidade: damos-lhe um estatuto de *interlocutor*, um estatuto de equivalente *inter-pares*. Espectador, sou o “sujeito vidente” que vê o que outro “sujeito vidente” — o filme — viu.

Historicidade e mundaneidade do filme como interlocutor

Insistamos neste ponto: contra a definição do filme à luz da dicotomia sujeito-objecto, o passo arriscado de Sobchack consiste em, distanciando-se das teorias do cinema hegemónicas no último quartel do séc. XX, relançar as bases de uma teoria filosófica do cinema a partir da fenomenologia existencial e semiótica do Merleau-Ponty de 1945, para explicar que não vemos os filmes apenas como “objectos visíveis”, mas também como “sujeitos videntes”, que nos propõem a sua visão do mundo vivido, à qual os espectadores justapõem dialogicamente a deles. O espectador *vê* o filme *ver*, diz Sobchack. Em Merleau-Ponty, o filme mantém-se como “objecto a percepcionar”. Mas Sobchack ultrapassa essa definição:

“[A fenomenologia existencial] forneceu os meios e o vocabulário necessários para descrever, tematizar e interpretar o filme, não meramente como objecto para a visão, mas também como sujeito de visão — sujeito cujo corpo é em geral ‘objectivamente’ invisível na sua própria actividade perceptiva mas que expressa e concretiza os seus projectos intencionais no mundo não apenas como visual mas também como visível” (*loc. cit.* 304). “O cinema é um objecto sensitivo, mas também se torna, perante nós, num sujeito sensível e sensual (...) vidente e visto” (*op. cit.*: 309). “A *parole-parlante* (palavra falante) e a *parole-parlée* (palavra falada) de Merleau-Ponty têm os seus equivalentes cinematográficos nos gestos incarnados de [o filme] ser uma *viewing-view* (uma visão vidente) e uma imagem constituída, ou *viewed view* (uma visão vista)” (*op. cit.*: 50).

A autora regressará, doze anos depois (2004: 148), a esta formulação, insistindo em que o filme “é **percepionado** como *sujeito da sua própria visão* e como *objecto para a nossa visão*”. O filme, artefacto técnico, desloca-se do campo do “objecto observável” para o dos “sujeitos videntes”, saltando sobre uma formulação igualmente possível, a do “artefacto vidente” que conhecemos desde a *camera obscura* e da máquina óptica de Vermeer. O filme deixa de ser apenas o resultado de uma *tecnologia expressiva* e passa a ser o resultado de uma *tecnologia perceptiva*, como as que expandem os sentidos humanos (a bengala do cego, o microscópio, o raio X, o telescópio). Um dos exemplos mais claros da expansão dos sentidos humanos é talvez o do soldado americano contemporâneo num teatro de operações, ligado a um conjunto de dispositivos perceptivos (visão nocturna, sensibilidade térmica, armas inteligentes, sistema de comunicações) que o tornam numa plataforma intermedial e multiusos.

Na sua intersubjectividade, a tríade realizador/filme/espectador sobre-põe-se à ideia de cinema proposta por Jean-Louis Baudry (1970, 1975, 1978) e parcialmente subscrita por Christian Metz (1975), para quem o dispositivo cinematográfico é uma máquina tirânica, uma “máquina de influência” que impõe as suas convicções convencionais, retóricas e codificadas sobre o real, tornando o espectador numa sua vítima passiva, incapaz de não se submeter à plenipotência das imagens e dos sons e ao seu *telos* narrativo. Vejamos: duas personagens sentadas a uma mesa de esplanada discutem vivamente. Ouvimo-las trocarem opiniões antagónicas sobre o que as ocupa. Sem mudarmos de plano, a câmara afasta-se lentamente delas e percorre em panorâmica a paisagem de rio e montanha que não víamos antes. Continuamos a ouvi-las, mas a câmara

desinteressou-se delas. Ou ouvimo-las menos agora e a conversa dá lugar a música sobreposta à paisagem. Ou, ainda, cortámos a conversa em certo instante e colámos-lhe a panorâmica da paisagem. O efeito não é o mesmo, se mantivemos o plano ou montámos dois ou mais. Eis o que o cinema faz. Com montagem ou sem ela, conduz a atenção do espectador para onde quer; e este, enredado no dispositivo, deixa-se ir. Não é o filme um artefacto vidente, não entra em quiasma com o espectador?

Para a fenomenologia transcendental de Husserl, a clivagem sujeito-objecto foi ainda um instrumento claro: no seu “regresso às coisas-elas-mesmas”, o sujeito continua a ser o *cogito* perceptivo, e o percebido está inteiramente do lado do objecto. Diante do filme, o *eu* do espectador seria um sujeito transcendental, em primeiro lugar feito de olhar omni-perceptivo, que *via* no filme uma *ilusão* (palavra a que Bazin e Tarkovski também aderem), uma metamorfose do real produzida pelas imagens em movimento. Por isso o “realismo” baziniano e a ideia de “epifania” do “real revelado” que lhe está associado têm, para a fenomenologia husserliana, o seu limite nessa *ilusão* e nessa *irrealidade*. Ora, Deleuze considera, no primeiro dos seus livros sobre o cinema (1983), que a fenomenologia não explica suficientemente o que ocorre com o espectador diante do filme. Ele parece ter lido Merleau-Ponty sobretudo à luz da *Logique du cinéma* de Albert Lattay e pouco terá atendido à análise existencial e semiótica da *Phénoménologie de la perception* e de *Le visible et l'invisible* (M.-P., 1945, 1964) onde Sobchack quis re-basear a sua teoria do cinema. Talvez a fenomenologia tenha mais a dizer sobre que coisa é o filme do que Deleuze pensou, como vemos em *The Address of the Eye* e em *Carnal Thoughts*. Para o autor de *L'image mouvement*, os fenomenólogos são pré-cinematográficos, retomaram dos clássicos o aparelho essencialista do *ver* e a dicotomia sujeito-objecto; e em matéria de cinema ficaram-se pela imagem estroboscópica. Por isso ele lhes prefere Bergson: à ideia husserliana de que “toda a consciência é consciência de qualquer coisa” (por colocar um sujeito perceptivo face a um objecto percebido), Bergson opôs que “a consciência é qualquer coisa” *em si mesma* e que vale a pena reler aquela dualidade a partir do próprio acto perceptivo. Para Deleuze, a fenomenologia só conhece a visão das coisas *naturais* a partir da *ancoragem* do sujeito perceptivo no *real* e sempre entendeu o cinema como ilusão e irrealidade, sem perceber que o sujeito perceptivo é ele próprio uma imagem-movimento e que o seu cérebro é um conversor permanente do que os olhos vêem — outras imagens-movimento.

Não faltam contemporâneos para deplorar a perda da dicotomia sujeito/objecto e as transferências entre ambos. Um exemplo: referindo-se criticamente à reflexão de fenomenólogos (Linden, 1970; Danto, 1979; Weiss, 1975; Sesonke, 1980) sobre o cinema, Ian Jarvie, saudosos de Descartes, defendeu no seu *Philosophy of the Film* (1987) a clássica bipolaridade:

“Os filmes (...) preservam, no âmbar da experiência, a noção de um *sujeito que vê* e a de um *objecto experienciado*, que interagem, é verdade, mas não de modo a que se quebre a distinção sujeito/objecto” (p. 135).

Ora, foi precisamente contra a subsistência dessa bipolaridade que, embora percorrendo distintos *holzwege*, o Merleau-Ponty de 1945 (a que Jarvie apenas se refere de passagem, em duas linhas, p. 112) como depois Deleuze e Sobchack, embora diferentemente, se levantaram. Apesar da sua postura “clássica”, porém, Jarvis, para quem o problema suscitado pelo cinema é sobretudo o da clivagem entre *aparência* e *realidade*, recusa concluir sobre a possibilidade da distinção entre uma e outra. O que é significativo dos *parti-pris* de Jarvie é o facto de a aporia a que ele chega — a impossibilidade de fundar “definitivamente” a distinção entre *aparência* e *realidade* — não o obrigar a relativizar a sua petição de princípio sobre a distinção cartesiana entre *sujeito* e *objecto*. Eis o que ele diz sobre o “verdadeiro problema” do cinema, distanciando-se da sua declaração anterior:

“O problema é como diferenciar aparência e realidade. E a sua solução é: brinquem (*play*) com o problema, brinquem com diversas tentativas de diferenciação. (...) Este é um problema que nunca é definitivamente resolúvel. Dúvidas sobre a realidade das coisas estão sempre a ressurgir. Brinquem (*toy*) com elas até que elas se tornem urgentes. E quando se tornam elas urgentes? Quando a evidência mostra que as teorias correntes estão de algum modo erradas.” (pp. 136-137).

Mas como é possível que o reconhecimento da indiscernibilidade entre *realidade* e *aparência* (ou entre *essência* e *aparência*, como também foi tão longamente formulada) não acarrete, para Jarvie, a indiscernibilidade da distinção entre *sujeito* e *objecto*? Tanto mais que o problema que ele aborda é o da definição impossível do que seja a realidade. Recordemos Watzlawick: para além da “realidade de primeira ordem”, a da *res extensa*, existe uma “realidade de segunda ordem” feita de valores e subjectiva, que coalesce com

a primeira, e ainda a “realidade que inventamos” (feita de deuses, anjos, unicórnios e centauros), sendo que não existe prevalência necessária de qualquer delas sobre as outras. O cineasta António Reis respondia, quando interrogado sobre o que era para ele a realidade: “Tudo” (cf., *infra*, entrevista de 1985 nos anexos finais).

Também as *enactive cognitive sciences*, inicialmente propostas por Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1991), assumem a mente como inteiramente incorporada (*embodied*) e envolvida no mundo. As noções de mente, corpo e mundo são entendidas como entrelaçadas e quiasmáticas: experiências vividas em função da imersão do sujeito no *Lebenswelt*. As consequências para o futuro do cinema têm dado origem a hipóteses prospectivas que tentam descrever a vivência cinematográfica. Uma das suas sínteses possíveis é a de Pia Tikka (2008).

Ver e imaginar

EMOCIONANDO-NOS, reaprendemos com o corpo do filme a ver e a imaginar: ver e imaginar estão profundamente implicados um com o outro (Walton, 1990: 295); imaginar é vermo-nos a nós mesmos envolvidos no que imaginamos. A este respeito dissera Merleau-Ponty, (evocando Berkeley, para quem o que vemos não são as coisas propriamente ditas, mas luz e cor) no seu «A primazia da percepção e suas consequências filosóficas», p. 16:

*Primado da
percepção*

“Como disse Berkeley, se tento imaginar um qualquer lugar no mundo que nunca foi visto por ninguém, o simples facto de eu o imaginar torna-me presente nesse lugar. Não consigo conceber um lugar perceptível no qual eu não esteja presente”.

Há tempos, depois de um visionamento de *Les 400 coups*, de Truffaut, um aluno dizia-me, estupefacto com as suas próprias emoções, que tinha ficado medusado pela *Paris do filme* e que desejava lá viver para sempre. Eu perguntei-lhe: Lá, *naquela* Paris de 1958, a preto e branco? Resposta: Sim, *naquela* Paris de 1958, a preto e branco. Como disse atrás: as imagens são ficções; mas as emoções que a ficção provoca são experienciais, incorporam-se e inscrevem-se no vivido e no *Lebenswelt* do espectador. É também neste sentido que o cinema e os seus filmes são uma escola do ver

(Gombrich e Eribon, 1983). Por vezes, nas aulas dessa escola, participam ajudantes oriundos da própria figuração: o envolvimento do espectador ou do público foi estimulado, em certa pintura, na fotografia e no cinema, por um seu *avatar*, o espectador intra-diegético, aquele que observa a cena dentro do quadro, da foto ou do plano, duplo do *spectator* e que o convida a ver e a imaginar através dele (5). Mas o cinema foi mais longe que a pintura e que a fotografia, porque os movimentos e deambulações da câmara ocupam o lugar desse olhar intra-diegético que não precisa de se identificar com o de uma personagem — é o olhar do próprio dispositivo, com que o vidente-espectador também se identifica.

Quanto ao jogo hermenêutico atrás referido e que é central na experiência do fenómeno cinematográfico, ele instaura uma série de mediações: a que pré-existia entre o corpo vidente e expressivo do filme e o real, dada a indicialidade das suas imagens (e eventualmente dos seus sons); a que se activa no espectador diante do corpo expressivo do filme, pondo-o em contacto empático com este, mas também com a intencionalidade e a subjectividade do realizador; a que lhe dá consciência de estar diante de um dispositivo técnico imersivo e que determina a sua posição, levando-o a identificar-se com o olhar da câmara — o que Jean-Louis Baudry designou por “identificação com o *aparelho* de base” do cinema (Baudry, 1978); e a que surgirá depois, por via do filme, entre o espectador e o real. O espectador interage com o filme e com o dispositivo cinematográfico mas também com o real interpretado pelo filme, projectando neles a sua experiência interior, deixando-se trabalhar emocionalmente pelo que viu no filme, aprendendo com ele a *ver* e aceitando que o filme altere a sua percepção do mundo — o que nele *vê*. Neste sentido, o cinema e os seus filmes produzem enunciações kérigmáticas que geram e educam videntes (Mendes 2001: 151-163) — instauram uma crença ou uma fé no real *visto* de outra forma. René Magritte pintou, em *La reproduction interdite* (1937), a visão ao espelho de um observador que é pintado de costas e que se vê, no espelho, também de costas — uma situação especular impossível mas que parece dar conta da relação entre o vidente-espectador e o vidente-filme.

Imbuído do espírito de Iena nos primeiros anos do séc. XIX e desenvolvendo uma “ciência da arte totalmente especulativa”, escrevia Schelling, na sua *Filosofia da arte* (1999: 357), sobre as artes figurativas (anote-se o holismo da sua abordagem):



Magritte, *La reproduction interdite*, 1937.

“Toda a arte figurativa é a *configuração* [itálico meu] do infinito no finito, do irreal no real. Como em geral procura essa transformação do ideal em real, [então] a mais perfeita manifestação do ideal como real, a absoluta transformação do primeiro no segundo, têm de assinalar o cimo da arte figurativa”.

Deleuze, escrevendo sobre o cinema (1983: 84), respondeu-lhe exprimindo o desejo idealista e baziniano de “alucinação verdadeira” e esperando que o cinema veja a substância (ουσία) no acidente e o *rostro* na máscara (*persona*), mas invertendo os termos do mestre de Hegel (anote-se, de novo, a abordagem holística):

“[O cinema] não se confunde com as outras artes, que visam sobretudo um irreal através do mundo; ele faz do próprio mundo um *irreal* ou uma *narrativa* [itálicos meus]: no cinema, é o mundo que se torna na sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo”.

Pouco importa, reconhece Deleuze desde as primeiras páginas da sua reflexão sobre o cinema em *L'image-mouvement*, que sejam muito maioritários os filmes que não exibem os poderes do cinema aqui referidos, acantonando-se numa cegueira prosaica que adiante comentarei através de Heidegger, referindo-me à “cegueira ontológica” — a que impede que se *veja* o *ser*. Estas linhas são escritas em defesa da experiência eidética da aventura humana no mundo (vinda do εἶδος grego: *ideia*, mas também *aparência*, *forma*) que o cinema e os seus filmes nos proporcionam.

Holismo, visível e invisível

UMA OUTRA DIMENSÃO relevante da reflexão de Sobchack é a da rediscussão, de novo com base em Merleau-Ponty, da relação entre *visível* e *invisível* nos filmes, que reduplica a relação entre *presença* e *ausência*. Para *Nunca vimos um cubo* Merleau-Ponty, um objecto visível — um objecto que conhecemos pela nossa visão mundanizada — é para nós o resultado de uma conjunção infinita de tomadas de vista parcelares e diferentes umas das outras e não uma unidade ideal de que o intelecto se apropria como no caso de uma imagem geométrica, por exemplo (uma só tomada de vistas não nos permite ver um cubo inteiro, mas intelectualmente sabemos *o que* ele é e *como* ele é). Nesta concepção, onde nenhuma ideia pré-existe à percepção, a fenomenologia existencial e semiótica de Merleau-Ponty é um anti-platonismo radical.

No cinema como no mundo vivido, *l'entourage* que rodeia o objecto percebido não é menos importante do que o *percipi* propriamente dito, seja essa *entourage* visível ou invisível (esteja dentro ou fora de campo, *on screen* ou *off screen*). Porque gostamos de ver cinema em ecrãs grandes? Porque, salvo no caso dos grandes planos, a nossa visão periférica, diante do ecrã como no mundo vivido, nos permite mais do que focarmo-nos num único objecto para o qual nos convocam a atenção. E a percepção visual pode precisar de percepções não-visuais para atingir completude: um som, por exemplo uma *voice off* (intra-diegética), uma *voice over* (sobreposta à diegese), ou até um ruído, podem ser fundamentais para a minha percepção do invisível: não vejo, mas ouço uma presença indesmentível. Mais uma vez, o todo é mais que a soma das suas partes. Escreve Sobchack a este respeito:

“A mais fortemente sentida presença de tal invisibilidade na visão é, num dos seus pólos, feita do mundo invisível, do espaço fora-de-campo, de que a visão incarnada prospecta os sinais; no outro pólo, depende do *olho/eu (eye/I)* mundanizado, o sujeito *off screen* (...). A nossa visão sintetiza o mundo e os nossos corpos-vividos como estruturas dinâmicas de relações quiasmáticas e reversíveis entre o visível e o invisível. A nossa visão constitui quer o mundo quer os corpos em modalidades visíveis e invisíveis, cada uma comutando-se com a outra (...). Assim, não podemos depender apenas de uma análise do que é objectivamente visível para sabermos o que queremos e precisamos de saber sobre a visão. O visível nunca é tudo o que vemos” (1992: 292-293) .

Dito de doutro modo, a experiência do *ver* humano e cinematográfico inclui sempre no visível a sua parte de invisível, ora porque o dentro-de-campo supõe sempre a presença contígua de um fora-de-campo que o confina e define, ora porque outros elementos perceptivos (o som, por exemplo) se colam holisticamente à **percepção visual para a completar e lhe dar sentido. E fá-lo de modo sensitivo e sensual, dando-nos a ver o que há de invisível** *no* ou *junto do* visível, questionando o que está para além do enquadramento (*frame*), da janela ou do espelho que a imagem cinematográfica tradicionalmente é para nós. Nesta matéria (a visibilização do invisível, como nos herbários cinematográficos que mostravam o crescimento das plantas) é indiferente que o ecrã seja para nós uma forma de acesso transparente ao mundo (como na *immediacy* de Bolter e Grusin, herdada da perspectiva renascentista), ou a tela opaca que apenas chama a atenção para si mesma (como na *hypermediacy* dos mesmos autores, nascida com a arte moderna). A visibilização do invisível por um filme, como na nossa experiência do *Lebenswelt*, é fáctica e pragmática, imanente ao “real” que conhecemos e não carece da transcendência nem da metafísica clássicas.

Figura e fundo

A RESPOSTA à questão de saber que coisa é o filme inclui ainda o reconhecimento de que ele funciona para o espectador como uma nova realidade, que se acrescenta e convive com as outras — as naturais e as artificiais. A questão de saber porque é o filme percebido como uma nova realidade e não como um exercício mimético de mostração “fiel e verdadeira” da realidade em que estamos imersos é muito vasta e presta-se a diferentes enfoques. Bazin, como veremos adiante, considerava (1985: 63-80) que no “realismo” de Welles e Wyler, a duração das cenas e a redução do papel da montagem permitiam à imagem cinematográfica “infectir, modificar a realidade a partir de dentro”. Mas a questão também pode ser abordada como relevando da psicologia da Forma (*Gestalttheorie*), a partir do Merleau-Ponty de 1945:

“Agrupamos as estrelas em constelações como já os antigos o faziam, mas muitas outras configurações do mapa celeste são, *a priori*, possíveis. Quando nos apresentam a série

a b c d e f g h i j

emparelhamos sempre os pontos segundo a fórmula a-b, c-d, e-f, etc., quando os grupos b-c, d-e, f-g, etc., são, em princípio, igualmente possíveis. O doente febril que contempla a tapeçaria do seu quarto vê-a subitamente transformar-se: desenho e figura tornam-se fundo, enquanto o que se vê habitualmente como fundo se torna figura. O aspecto do mundo alterar-se-ia profundamente, para nós, se conseguíssemos ver como coisas os intervalos entre as coisas — por exemplo o espaço entre as árvores numa avenida — e reciprocamente como fundo as coisas mesmas — as árvores da avenida”.

Segundo esta leitura, o que o filme nos propõe com as suas imagens em movimento é um espaço-tempo (e aqui sublinho a dimensão *tempo*, *duração*, essencial à experiência perceptiva) onde figura e fundo coalescem, subvertendo a percepção visual prevalente na nossa experiência do mundo e dos outros. Nós não vemos como o *automaton* cinematográfico vê. Na imagem cinematográfica projectada no ecrã bi-dimensional, os “intervalos entre figuras” de Merleau-Ponty oferecem-se à nossa percepção tão relevantes quanto estas últimas — o que significa que nela, como na fotografia, tudo é figura — por isso é exacto dizer que o filme cria uma nova realidade e pede para ser percebido em si mesmo: não vemos um rosto como um grande plano cinematográfico o vê, não vemos a profundidade de campo de um corredor ou de um salão como uma lente a vê, não vemos uma paisagem como um enquadramento ou uma panorâmica cinematográfica a vê. Nem os cada vez mais frequentes filmes 3D apagam esta diferença, antes a acentuam. A tendência frequente para antropomorfizar o olhar da câmara, tornando-o numa extensão do nosso olhar natural, falha inteiramente esta diferença constitutiva da nova realidade que o dispositivo cinematográfico gera e nos dá a ver.

Como escreveu Paul Klee na abertura do seu texto «A Confissão Criadora» (1920), rejeitando a prevalência da *mimesis*: “A arte não *reproduz* o visível, *torna* visível.” Ao dar a ver essa *sua* nova realidade, torna-nos também em seus *videntes*, por vezes em *vedores*. O espectador de cinema vê no

O “*quiasma*” de
Merleau-Ponty

filme aquilo que a câmara captou (o mundo e os outros tornados uma nova realidade) e vê-se a si próprio a ver o olhar da câmara que cria essa nova realidade, que se acrescenta às

outras. No olhar do espectador cruzam-se e coalescem, como vimos atrás, diversos olhares: o seu próprio olhar diante do que o filme mostra e que o torna *vedor*, o seu próprio olhar pasmado perante o dispositivo cinemático, o olhar intencional do realizador representado pelo olhar da câmara, os olhares intra-diegéticos no seio do enquadramento, plano ou cena. E a

experiência do espectador é sempre imersiva, mesmo que o filme mostre brechtianamente o dispositivo cinematográfico, na convicção de que, fazendo-o, se “distancia” desse espectador.

A esta situação de sobreposição simultânea das percepções chamou Merleau-Ponty quiasma: “É preciso que aquele que vê não seja ele próprio estrangeiro ao mundo que vê”. Mas isso não significa que, se o filme não tivesse sido feito, veríamos o que ele vê na realidade do mundo onde vivemos imersos: o filme torna visível o que nos era invisível na realidade desse mundo, de um modo que implica a reversibilidade do tornado visível e do vidente, nos termos *gregos* formulados por Goethe: “ce qui est au-dedans est aussi au-dehors” (o que está dentro também está fora), citado por Merleau-Ponty (1966: 106). Também Kant (o da *Crítica da faculdade de julgar*, § 49) é por ele lateralmente invocado a este respeito:

“Kant diz com profundidade que, no conhecimento, a imaginação trabalha em proveito do entendimento, enquanto na arte o entendimento trabalha em proveito da imaginação” (1945).

É a seguinte a passagem de Kant invocada por Merleau-Ponty, passagem que de algum modo se distancia da “revelação” grega e que abre um par de páginas sobre o que seja o *gênio*, estendendo-se até ao fim do § 50:

“As faculdades da alma (...) cuja união, numa certa relação, constitui o *gênio*, são a imaginação e o entendimento. [Mas] enquanto no uso da imaginação com vista ao conhecimento, a imaginação se submete ao constrangimento do entendimento (...), numa perspectiva estética ela é livre, a fim de fornecer (...) uma matéria rica e não elaborada para o entendimento (...)”.

Ora, a situação de quiasma perceptivo identificada por Merleau-Ponty suscita aquilo a que podemos chamar a “experiência interior” do espectador, que merece, sem prejuízo do que a psicologia dela diz, ser entendida, estremando a sua definição, no sentido batailliano (Bataille, 1981: 15), tendo embora em conta que este último reflectiu num território eminentemente paradoxal, desejando uma mística sem mística, uma crença sem crença, uma transcendência sem transcendência:

“Chamo *experiência interior* ao que o hábito chama *experiência mística*: estados de êxtase, de maravilhamento, de emoção meditada. Mas penso menos na

experiência confessional, sua referência até hoje, do que numa experiência nua, livre de amarras ou de laços seja a que confissão fôr. É por isso que não gosto da palavra *mística*”.

É preciso situar e contextualizar a reflexão de Merleau-Ponty (contemporânea da de Bazin) para entendermos a sua dimensão e inscrição epocal. Escrevendo no fim da segunda guerra mundial, próximo das ideias estéticas de Malraux, da fenomenologia, da *Gestalt* e de Sartre como porta-voz da nova filosofia existencial, diz ele, reformulando por sua vez a estabilidade da dicotomia sujeito-objecto — que mais tarde será abordada, como vimos, por Deleuze — e propondo em vez dela a “inerência” de um e outro:

“Esta psicologia e as filosofias contemporâneas têm em comum o carácter de nos apresentarem, não, como as filosofias clássicas, o espírito *e* o mundo, cada consciência *e* os outros, mas a consciência lançada no mundo, submetida ao olhar dos outros e aprendendo, com eles, o que é. Boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste em espantarmo-nos com essa inerência do eu ao mundo e do eu aos outros, em descrevermos esse paradoxo e essa confusão, em fazer *ver* a ligação entre o sujeito e o mundo, o sujeito e os outros, em vez de *explicar*, como faziam os clássicos, recorrendo ao espírito absoluto”.

Merleau-Ponty sublinhava que não compreendemos um filme pelo pensamento — daí a sua referência a Kant — antes acedemos a ele pela percepção que ele nos impõe: percepção, acrescentamos nós, articulada com a vida

“*Um filme não se pensa, é percebido*”

sensitiva e sensual, os afectos, as emoções e os sentimentos — como no que seria mais tarde o programa do *cinéma-vérité* e das *etnoficções*, como veremos adiante. Exigindo-nos um acto de inteligência perceptiva, o filme convida-nos a partilhar um

πάθος (*pathos*: paixão, excesso, sofrimento) — o seu *πάθος*. Pouco antes escrevera ele sobre o que o cinema pode mostrar, insistindo sobre o seu olhar exterior, sobre a importância das condutas das *dramatis personæ* (o que evoca irresistivelmente a prevalência das acções no Aristóteles da *Poética*) e rejeitando a ideia de que o sentido dos filmes é acessível por via de operações do pensamento racional:

“...É pela percepção que podemos entender a significação do cinema: um filme não se pensa, é percebido. Por isso a expressão do homem pode ser, no cinema, tão interpeladora: o cinema não nos dá, como o romance fez durante tanto tempo, o *pensamento* dos homens, dá-nos a sua conduta ou

comportamento. (...) Sentiremos muito melhor a [sua] vertigem se a virmos do exterior (...). Para o cinema como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio, são condutas.”

Ainda o “quiasma” de Merleau-Ponty

SOBRE A CENTRALIDADE da ideia de “quiasma” no Merleau-Ponty tardio, que mistura num só registo de verso-reverso a separação clássica entre o *sentido* (pelo sujeito) e o *sensível* (o objecto), v. *Le visible et l’invisible* (póstumo, 1964). A primeira dimensão do “quiasma” diz respeito à partilha entre visível e invisível (2001: 175):

“... Todo o visível está talhado no tangível: qualquer ser tácito está de algum modo prometido à visibilidade e há invasão (*empiètement*), sobreposição (*enjambement*), não só entre o que toca e o que é tocado, mas também entre o tangível e o visível nele incrustado (...).” (E 2001: 179-180): “Dizemos (...) que o nosso corpo é um ser com duas faces [um verso e um reverso, ou dois segmentos de um único percurso circular], por um lado *coisa* entre *coisas*, por outro aquele que as vê e toca (...). [Ele] reúne em si as duas propriedades, e a sua dupla pertença à ordem do ‘objecto’ e do ‘sujeito’ mostra, entre as duas ordens, relações (...) inesperadas.”

Noutra passagem, M.-P. propõe a analogia com o avesso e o direito da luva, duas faces da mesma coisa. Mas a definição do “quiasma”, também operativa na relação *eu-mundo*, *eu-outrem*, é sempre tentativamente esboçada, de reformulação em reformulação. No cap. 4 de *Le visible et l’invisible*: «L’entrelacs — le chiasme» (O entrelace – o quiasma), o texto não refere literalmente nem o “entrelace” nem o “quiasma”: os dois termos, apenas presentes no seu título, são metafóricos, apenas inspiram o texto que os pressupõe sem os conter. A relação carnal entre o *visível* e o *que vê*, relação que os torna reversíveis, é provavelmente o “entrelace”; Merleau-Ponty é mais explícito sobre o quiasma em «L’homme et son adversité» (1951), referindo a troca entre dois olhares que se cruzam, usada por Paul Valéry em *Tel quel* (Thomas-Fogiel, 2014), e que Deleuze e Guattari designaram depois por “máquina de quatro olhos” (cf., *infra*, *Facialidades, fotografia e cinema*). No texto fixado por Lefort (Castoriadis), *reversibilidade, entrelace, cruzamento, troca* e *quiasma* são permutáveis, equivalentes. Um dicionário

de Merleau-Ponty juntaria *reversibilidade* e *quiasma*, sinónimos, na mesma rubrica. O quiasma é *Ineinander*, “cruzamento sem coincidência: nem identidade nem oposição, mas concomitância por sobreposição (*chevauchement*)” (Thomas-Fogiel, *loc. cit.*).

O sujeitoobjecto
de Sobchack

Entende-se agora porque procurou Sobchack no “quiasma” de Merleau-Ponty o ponto de partida para a sua definição do filme como “objecto visto” e “sujeito vidente”: no filme cruzam-se, reversivelmente, o olhar do espectador e o olhar do filme, que pressupõe o olhar do autor presumido (o realizador). O que é projectado no ecrã passa a ser um *sujeitobjecto* que o espectador vê como *outrem*, operando com ele “em concomitância e sobreposição”. Filme e espectador são heterogéneos e não estão ligados por identidade nem por oposição; mas há entre eles um “entrelace”, uma “troca” como nos olhares que se entrecruzam (Valéry). O olhar do filme “invade”, “prolonga” e “incrusta-se” no olhar do espectador. O filme mergulha quem o vê numa experiência em que imagens projectadas e seu processamento nas imagens mentais do espectador suprimem a dicotomia clássica entre sujeito e objecto. Das *notas de trabalho* editadas por Lefort, no fim de *Le visible et l’invisible*, eis algumas especificações adicionais sobre o quiasma (311):

“Quiasma eu – mundo / eu – outrem

Quiasma meu corpo — as coisas, concretizado pelo desdobramento do meu corpo em dentro e fora — e pelo desdobramento das coisas (no seu interior e exterior)”.

Veja-se, mais extensivamente, a dificuldade da *Nota de trabalho* de 1 de Novembro de 1959 (2001: 264), cuja redacção, provisória e inacabada, tenta lançar luz sobre o âmbito da noção:

“O quiasma — a clivagem não é essencialmente *para Si-para Outrem* (sujeito-objecto); é mais a de quem vai ao mundo e que, do exterior, parece manter-se no seu ‘sonho’. *Quiasma* pelo qual o que a mim se anuncia como o ser parece a outros meros ‘estados de consciência’ — Mas, como o quiasma dos olhos [cf. o Valéry de *Tel Quel*, n.a.], também este é o que faz com que pertençamos ao mesmo mundo, — um mundo que não é projectivo mas que faz a sua unidade através de impossibilidades como a do *meu mundo* e do mundo de outrem — Essa mediação pelo reviramento (transposição, *renversement*), esse quiasma, fazem com que não haja simplesmente antítese *para-Si para-Outrem*, antes há o

Ser que contém tudo isso, primeiro como Ser sensível, depois como ser sem restrições —

Quiasma em vez de Para Outrem: isto significa que não há apenas rivalidade eu-outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um corpo único

O quiasma não é apenas troca eu outrem (as mensagens que ele recebe é a mim que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo ‘objectivo’, daquele que percebe [percepção] e do que é percebido [percepção]: o que começa como coisa acaba como consciência da coisa e o que começa como ‘estado de consciência’ acaba como coisa.

Este duplo quiasma, damo-nos conta dele pelo gume do Para Si e pelo gume do Em Si. É precisa uma relação com o Ser que se faça *do interior do Ser* — É no fundo o que Sartre procurava. Mas como para ele não há *interior* senão o eu e todo o *outro* é exterioridade, o Ser mantém-se para ele por encetar (*inanimado*) devido à descompressão que nele ocorre, mantém-se positividade pura, objecto, e o Para Si não participa dele senão por uma espécie de loucura—”

Projeções, identificações

OBSERVEMOS AGORA A RECEPÇÃO, pelo espectador, do cinema e dos seus filmes. Eles propõem-lhe, através da encenação das suas *dramatis personæ* (ou das personagens “reais” do documentário), um jogo de identificação-projecção herdeiro do “estádio do espelho” de Lacan (que funda, exactamente, o nascimento do espectador), da projecção narcísica, do desejo mimético (Girard, 1961, 1963) e, eventualmente, dos mecanismos básicos da catarse aristotélica. Mas, para além da identificação do espectador com determinada personagem — a figura mais comum deste mecanismo — já em 1956 se propunha (Morin, 1956: 110) que as projecções-identificações são, no cinema, bem mais polimorfos e multímodos, levando o espectador a perceber tanto o semelhante como o estranho como seus duplos, e estendendo-se este mecanismo aos espaços, às situações e à acção do filme. A projecção-identificação seria, assim, muito mais diversa e contraditória do que a resultante da afinidade electiva entre o espectador e *uma* determinada personagem com quem ele se identifica. De facto, o fenómeno da identificação-projecção do espectador com o que o filme mostra tem sido apreciado (Aumont *et al.*, *loc. cit.*: 187-202) como uma transferência mais multímoda do que a simples identificação com determinada personagem, e sobretudo em três aspectos mais relevantes:

*Dispersão
identificatória*

Em primeiro lugar com base no célebre exemplo de Hitchcock: uma personagem entra no quarto de outra e vasculha as suas gavetas, enquanto esta outra começa a subir as escadas em direcção ao quarto; mesmo que a primeira seja um vilão, o espectador tenderá a projectar-se na sua situação, desejando-lhe que se apresse para não ser surpreendido pela chegada iminente da segunda. Ou seja, o espectador tende a identificar-se difusamente com as diversas personagens e as situações que elas vivem, mesmo de modo contraditório, “vestindo as suas diversas peles” e projectando-se quiasmaticamente em cada uma das situações.

Em segundo lugar com base na imediata captação da atenção do espectador por um filme que se começa a ver a meio (um fenómeno que se banalisou com a televisão): embora desconheça o que precede a cena em que mergulhou, o espectador percebe quase automaticamente o que está a ver, identificando espaços e *décors*, a atmosfera da cena e a acção das personagens (o que dizem ou fazem), porque não é estranho ao que está a ver; como disse Lacan: “se ocupamos de imediato o nosso lugar no jogo das diversas intersubjectividades, é porque nos sentimos em casa seja onde for”.

Em terceiro lugar com base na identificação que o espectador sente com a multiplicidade dos pontos de vista (p.d.v.) oferecidos pelo filme, por exemplo numa *découpage* clássica, onde cada plano representa um novo p.d.v., facto que recorda a semelhança proposta por Münsterberg entre o filme e o processo mental do espectador. Estes três exemplos sugerem com clareza a pluralidade das identificações que entram em jogo no visionamento do filme, mesmo se no conjunto dessas identificações existe alguma hierarquia (elas coexistem em diferentes graus de relevância), o que permite talvez falar de primeira, segunda ou terceira identificação.

Uma outra abordagem aplicada destes mesmos mecanismos polimorfos de projecção-identificação do espectador de cinema com as componentes espaciais e o *role-playing* das *dramatis personæ* em determinada situação é, por exemplo, a de Nick Browne (2009: 125-140) na sua análise da cena “uma refeição na estação de Dry Fork, a caminho de Lordsburg”, no *Stagecoach* de John Ford — onde o espectador é suposto entrar empaticamente em contacto com cada uma das diferentes personagens (do grupo reunido para a viagem) em função do papel que cada uma supõe desempenhar e representar face a cada uma das outras, e que sublinha a não-intimidade, a desconfiança, a rivalidade ou a consciência do lugar de cada uma na hierarquia social.

Duplos e estranhamentos: *Unheimliche* de Freud, *Ostranenie* de Chklovski

AS *DRAMATIS PERSONÆ* que representam para nós o “homem visto de fora” de Merleau-Ponty, e cujas condutas nos interpelam, são nossos *duplos* simbólicos (duplicam o real e são nossos duplos *ficcionais*), integrando a nova realidade que o filme nos propõe. A figura do duplo, que atravessa desde que há memória toda a criação ficcional — religiosa, poética, literária, teatral, operática, pictórica, fotográfica — foi, como lembrou Freud (1919), sobretudo trabalhada por Otto Rank (1914) “na sua relação com a imagem do espelho, com a sombra, com os génios tutelares, com as doutrinas relativas à alma e com o temor da morte”. Ora, o cinema e os seus filmes mostraram desde muito cedo uma atracção particular por esse duplo — o *doppelgänger* — e uma forte propensão para o abordar, figurando-o de modo banal (fundando-o na sua semelhança connosco), ou em forma de figurações extremas (literalmente peripatéticas e distorcidas), mas podendo ambos produzir, sobretudo na primeira forma, a “inquietante estranheza” de Freud. O duplo “peripatético” está presente nos filmes desde antes de Nosferatu e Frankenstein, que anteciparam a extensa galeria de “monstros” produzidos pela ficção científica — veja-se a série *Alien* — e pelo cinema de terror. Mas não é a perspectiva peripatética da ficção científica ou do cinema de terror que aqui nos interessa, porque ela hipostasia, com vista ao espectáculo, figuras e comportamentos do mundo real, dando de umas e outros uma imagem inverosímil e deformada (6) — aquilo mesmo que o Platão da *República* criticava nos *poetas* — e que o levou a propor a expulsão destes da sua cidade ideal.

Pelo contrário, é na medida em que se tornam íntimos da nossa experiência, partilhando os nossos dramas e valores, e portanto na medida em que se tornam nossos *semelhantes* — *outros* incluídos na diversidade das alteridades humanas com que interagimos — que os tocantes ou assustadores *replicants* de *Solaris* ou de *Blade Runner* nos interpelam, ganhando para nós relevo e significação. As réplicas de humanos em *Solaris* e *Blade Runner* são “mimóides”, nossos semelhantes. O duplo ficcional é, nesta medida, e antes de mais, a figura com quem mantemos relações de simpatia (do grego *συμπάθεια*, significando sofrer em conjunto e com compaixão) e de empatia (do grego *εμπάθεια*, “paixão”, mas também resposta adequada à situação de outro por partilha efectiva do seu sofrimento), porque encarna imagens especulares mais ou menos deformadas de nós próprios, e porque “vive” num *habitus* que também re-conhecemos como nosso.

Essa *simpatia* e *empatia* são frequentemente invadidas, a partir de dentro, pelo que Freud designou por *Unheimliche*, aquilo que na língua inglesa é *Uncanny* (o estranhamento, a inquietante estranheza), e que resulta da escorregadia oposição entre dois termos, a *Heimlichkeit* (intimidade partilhada, familiaridade, empatia, sentimento de pertencer ao mesmo grupo ou de “estar em casa”, “à vontade”, geralmente associada à amável sociabilidade e ao deleite) e ao que é experienciado como *Unheimliche* (tudo o que devia manter-se secreto e escondido mas que se manifesta ou reaparece, na acepção de Schelling, ou a transformação do conhecido e do íntimo em perturbador e inquietante, na de Freud). Por isso, noutro lugar (Mendes, 2009: 15-17) chamei ao que as imagens do cinema nos oferecem *dádivas perturbadoras*. Para Freud, a *Unheimliche* não é “nada de novo” ou “vindo de fora” — não é, portanto, exógena ao nosso vivido nem peripatética — mas antes algo familiar, que o recalçamento tornou *outro*. Falamos de escorregamento ou de fluidez entre os dois termos porque o que há entre a *Heimlichkeit* e o que passa a ser *Unheimliche* é uma passagem corrente, um deslizamento da primeira para o segundo, como uma revelação, mas que pode *acontecer* como acontece o sossegado fluir da água de um riacho.

Fenómeno próximo do que Chklovski (1917) chamou *Ostranenie* (estranhamento): o efeito literário que nos transporta da percepção corrente das coisas para outra dimensão a que só o olhar estético acede. Essa *Ostranenie* e a relação entre *Heimlichkeit* e *Unheimliche* interessam particularmente ao cinema, depois de terem interessado todos os tipos de ficção. Escreveu Freud (1919: 31-32) que a ficção intensifica, dispensada que está da *prova do real*, a inquietante estranheza, e leva o seu receptor a sentir, segundo o preceito do Aristóteles da *Poética*, que nos apraz ver figurado pela arte o que nos “repugnaria” na vida real:

“O que é estranhamente inquietante na ficção, na imaginação, na poesia, merece, de facto, um exame à parte. A inquietante estranheza na ficção é muito mais plena e rica do que na vida real; ela engloba completamente esta última (...). O contraste entre o que é recalcado e o que é ‘ultrapassado’ não pode ser transposto para a inquietante estranheza da ficção sem um esclarecimento — porque o domínio da imaginação implica, para poder ser valorizado, que os seus conteúdos sejam dispensados da prova da realidade. O resultado, paradoxal, é que, na ficção, muitas coisas não são estranhamente inquietantes, mas sê-lo-iam na vida real; e também que, na ficção, há modos de provocar efeitos de inquietante estranheza que não existem na vida real”.

Freud exemplifica este fenômeno com as almas de Dante e os espectros de Shakespeare, *doppelgänger* peripatéticos, mas que nunca chegam a ser estranhos nem inquietantes nas nossas mentes porque o leitor ou espectador adapta o seu juízo sobre eles às condições da realidade ficcional e, nessa nova realidade, aceita relacionar-se com os espíritos e os fantasmas, pela mão de Coleridge e da sua *willing suspension of disbelief* (Mendes, 2001 b: 160-161), como se eles tivessem uma vida idêntica à da nossa realidade material. Estão nessa situação Deus e os seus Anjos, o Centauro e Pégaso, Édipo e Jocasta, D. Quixote e Antígona — figuras do “maravilhoso verdadeiro” que criámos para que, como diria Didi-Huberman, mandem em nós; e sobre cada uma das quais decidimos, na nossa singularidade, quem é *eikón* e quem é *eĩδωλον* — quem desvela o real ou instaura falsos mundos. Descubra-se sem surpresa, nas reflexões sobre a *Unheimliche*, um Freud herdeiro de Kant (*loc. cit.*, § 49), quando este diz:

“O poeta ousa dar uma forma sensível [*versinnlichen*] às ideias da razão que são os seres invisíveis, o reino dos santos, o inferno, a eternidade, a criação, etc., ou ainda a coisas que conhecemos da (...) experiência como a morte, o desejo e todos os vícios, (...) o amor, a glória, etc., mas elevando-os acima dos limites da experiência (...)”.

Considerarei adiante, a propósito de Italo Calvino e das suas *Seis propostas para o próximo milénio* [o nosso], o que “chovia” na “alta imaginação” de Dante, às portas do seu *Purgatório*. Mas já Freud teve consciência de que a inquietante estranheza não se limita às almas de Dante e aos fantasmas de Shakespeare nem requer a presença do sobrenatural: ele estava porventura, como nós, mais interessado no tratamento ficcional desse efeito quando o autor se limita a trabalhar com base na “realidade corrente”:

“...Quando o autor parece manter-se no terreno da realidade corrente, (...) assume todas as condições requeridas para fazer surgir na vida real o sentimento da inquietante estranheza (...). Mas, neste caso, o autor pode intensificar, multiplicando-o, esse efeito (...), para além do grau possível da vida real, fazendo surgir incidentes que, na realidade, não aconteceriam, ou que nela seriam muito raros”.

É certamente este o domínio da “inquietante estranheza” que mais interessa ao cinema não-peripatético. E é expressivo do seu desinteresse por este peripatético que Freud identifique, como expedientes autorais correntes,

o recurso à implausibilidade ou à limitada probabilidade das situações criadas; o autor incorre, nestes casos, no que Platão censurava aos poetas — o culto do inverosímil, que considerava eticamente reprovável, para tornar a vida mais *intrigada* e *excitante*. Práticas a que Deleuze veio a opor-se também, lamentando que tanto cinema peripatético tenha contribuído, com os seus enredos inverosímeis e espectaculares, para o descrédito contemporâneo no genuíno mundo real.

*Espíritos,
memórias
e suas
figurações*

Ponhamos a questão de forma simples: como fizera a fotografia na segunda metade do séc. XIX, o cinema dedicou-se, na *belle époque* e ainda *entre deux guerres*, através de trucagens, a figurar fantasmas, espectros e ectoplasmas, fazendo “prova” do seu surgimento em sessões de espiritismo ou em situações afins (Gunning, 1995: 42-71). Ainda hoje realizadores o fazem, preferindo os efeitos especiais e o “cinema da ilusão”, e figurando etereamente, nas suas imagens, “presenças sobrenaturais” que satisfazem o antigo imaginário espetatorial crédulo e supersticioso. Quando abandonou esse ilusionismo fácil, o cinema passou a recorrer ao *flash back* (*cut-back* de Münsterberg, 1916) para fazer reaparecer personagens mortas ou evocadas pelo que foram antes — uma técnica que já não se apoiava no espiritismo, mas sim na memória visual de outras personagens: tais reaparições são “imagens interiores” de alguém presente na história ou suscitadas por uma *voice over*. O *flash forward* (*forward glance* de Münsterberg) acrescentou uma variante a este dispositivo narrativo: nele, o futuro é antecipado, mas dificilmente representa o ponto de vista de uma personagem — antes é um acto de prosódia autoral. Um terceiro passo, este a favor da materialidade palpável, é dado quando a presença de uma personagem ausente é transferida, num filme, para a sua figuração pictórica ou fotográfica, como no *Vertigo* de Hitchcock (o retrato pintado de Carlota Valdez) ou no *Saraband* de Bergman (a foto de Anna). Ou seja: as trucagens espíritas davam corpo à crença em que somos fisicamente pressionados por mortos ou ausentes; o *flash back*, à ideia de que o cinema pode e deve valorizar os poderes dos ressurgimentos mnésicos, apropriando-se das imagens interiores de personagens; o quadro de Hitchcock e a fotografia de Bergman cedem esses poderes a *fétiches* banais, instalando a mesma fantasmática mas reduzindo-a à realidade material. No mesmo sentido — o da progressiva supressão dos efeitos especiais e da anamnese imagética, ambos alucinatórios — uma personagem pode invocar outra, desaparecida ou metamorfoseada, meramente “falando dela”: essa nova redução prescinde das imagens que serviam a ressurreição do

passado, instalando esta última *apenas* no discurso invocatório corrente. Muito cinema “moderno” prescindiu, por razões de higiene estilística, do espiritismo e do *flash back*, sem virar costas à *Unheimliche* de Freud nem à *Ostranenie* de Chklovski, nem ao mais antigo animismo: passou a *facializar coisas*, objectos, adereços, para os *animar*. Ou a demorar-se em grandes planos de rostos para os transfigurar.

Deleuze e Mendeleev

DESVIEMO-NOS AGORA para um domínio tecnicamente mais preciso, abordando instrumentos básicos do cinema: no segundo capítulo do seu *L'image-mouvement*, depois de ter estabelecido a ligação entre o movimento e a duração bergsoniana e o movimento e a duração nos filmes, Deleuze refere-se ao *quadro* e ao *plano*, ao *enquadramento* e à *découpage* como conceitos operativos da construção fílmica, antes de se ocupar de outro, a *montagem*. Uma micro-colagem de citações permite-nos seguir o seu pensamento nesta matéria, tendo os leitores em consideração que, em português, a palavra “quadro” (*cadre*, moldura) remete sobretudo para a pintura, e a palavra “enquadramento” (*cadrage*), essa sim, é usada no léxico técnico da fotografia e do cinema, designando o acto de “enquadrar”, literalmente “pôr no quadro”. Deleuze usa ali os dois termos como quase-sinónimos, referindo-os ambos ao acto de organizar o visível num campo visual limitado:

*Quadro,
enquadramento,
découpage*

“Chama-se quadro à determinação de um sistema (...) relativamente fechado, que inclui tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios. (...) Os [seus] elementos são, ora em grande número, ora em número restrito. O quadro é inseparável de duas tendências, para a saturação ou a rarefacção” (p. 23). (...) “Portas, janelas, guichets, lucarnas, vidros de carro, espelhos, são enquadramentos no enquadramento. Grandes autores usam este ou aquele destes quadros segundos, terceiros, etc.”(p. 26). “O quadro depende de um ângulo de enquadramento — o conjunto fechado é um sistema óptico que reenvia para um p.d.v. sobre o conjunto das partes” (p. 27). “Enquadrar é a arte de escolher as partes de todas as espécies que entram num conjunto. Este conjunto é fechado, relativamente e artificialmente fechado” (p. 31) [e determina sempre] “um fora-de-campo, ora em forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, ora em forma de um todo que o integra”(p. 32).

Deleuze apoia a sua reflexão sobre o quadro e o enquadramento, na sua articulação com a profundidade de campo, em trabalhos relativos à pintura, especialmente no capítulo «Planos e profundidade» dos *Conceitos fundamentais da história da arte* de Heinrich Wölfflin (1915), relacionando-o com o que Bazin escreveu em «Pour en finir avec la profondeur de champ» no nº 1 dos Cahiers du Cinéma, sobre os dois aspectos fundamentais dessa profundidade. Num primeiro tempo, a profundidade é construída, como em Griffith e Feuillade, pela sobreposição de diferentes espaços, valendo cada um deles por sua conta; mais tarde, como em Renoir e Welles, estabelece-se interação directa entre os diferentes espaços que a profundidade abarca: uma mulher sobressalta-se no primeiro plano quando o seu marido entra pela porta do fundo (loc. cit.: nota de rodapé p. 43). Anote-se, na reflexão sobre a relação entre campo e fora-de-campo, a relevância de «Décadrages», de Bonitzer. Quanto à bibliografia que o acompanha na reflexão sobre a relação entre enquadramento e plano cinematográfico, veja-se *Qu'est ce qu'un plan?*, do mesmo Bonitzer, e *Le cadrage au cinéma: l'oeil à la caméra*, de Dominique Villain. Em pano de fundo, e entre outros (Jean Mitry, Claude Ollier), o texto *Praxis du cinéma*, de Noël Burch. Especificamente sobre o plano, entendido como unidade básica de um filme, diz Deleuze, tornando-o sinónimo da imagem-movimento:

“...O plano é a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto” (p. 32). “O plano é o movimento considerado no seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração” (p. 33). “O plano é a imagem-movimento. Ao ligar o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”(p. 36).

Para explicitar pouco depois, comparando a experiência da frontalidade da câmara fixa do cinema primitivo com o nascimento da mobilidade da câmara e a proliferação dos *raccords* montados:

“Que se passava no tempo da câmara fixa? (...) O enquadramento era definido por um ponto de vista único e frontal. (...) O plano era uma determinação apenas espacial, indicando uma ‘fatia de espaço’ a esta ou aquela distância da câmara, do grande plano ao plano de conjunto” (p. 39). Mais tarde, “com a mobilidade da câmara, o plano tornou-se móvel” e a montagem produzia o *raccord* dos planos, que podiam continuar a ser sobretudo fixos (p. 40).

Retenho a atenção dedicada por Deleuze a dispositivos, procedimentos e usos que, vindos de literacias técnicas acumuladas e da sua apropriação, deram longamente forma ao ofício de realizador e ao seu aparelho instrumental. Mas o que interessa sobretudo Deleuze é o poder das imagens cinematográficas como ícones, enquanto instrumentos do *ver*: o filme como fenómeno, como corpo ou massa plástica, material visual propiciando uma experiência visual, mais que o que o cinema “como linguagem” — ideia que ele não partilha, separando-se, nesta matéria crucial, de Bazin como da semiótica estruturalista (Baudry, Metz, *loc. cit.*) e da “teoria do texto” (Barthes, 1973-1989), por considerar que não é possível fundar linguisticamente o cinema e os seus filmes.

Deleuze deu ao cinema, entendido como arte visual do tempo, uma “ontologia” liberta do dualismo platónico e recentrada no mundo e nas coisas: quando relê Bazin, evita o seu essencialismo ontológico e moral; quando relê Tarkovski, evita o peso da sua inspiração religiosa; quando relê Epstein, evita os seus pressupostos cientistas. O seu movimento visa o estabelecimento de um plano de imanência que substitua a antiga transcendência, embora ele não se impeça de visitar esta última como matriz da história da filosofia e da cultura.

Apoiando-se primeiro em Bergson para reanalisar o movimento e o tempo, e depois nos signos de Peirce para repensar a definição de imagem, os dois livros de Deleuze representam, na primeira metade dos anos 80, uma síntese que não pode deixar de encarar o cinema, então em vésperas do seu centenário, como um todo à beira da sua consumação e completude final: ao pretender elaborar uma espécie de tabela de Mendeleev de todos os tipos de imagens cinematográficas conhecidas, Deleuze não pode, apesar do seu desejo de abertura e da sua explícita rejeição do sistema fechado, considerar o *ainda possível* senão como extensão do *já dado*, sendo que o *terminus* do já dado é para ele a imagem-tempo (herdeira do que Bazin chamou imagem-duração), entendida como figura final de uma história — pelo menos de uma história conceptual. Para trás ficam a imagem-movimento e a imagem-acção (herdeiras do que Mitry chamara imagem-agida do tempo do mudo). A um passo de gerar o que poderia tornar-se numa *cine-filosofia*, ou *uma filmosofia* (cf., *infra*, *Filmes que filosofam*) muito desejada por boa parte dos seus leitores, Deleuze parece redesenhar o seu projecto, antes propondo o cinema como um novo meio para abordar o ser e o pensamento (Ishaghpour, 1989: 838). Escreve Deleuze, explicando a leitores americanos, no

*Imagem-tempo,
imagem-duração*

prefácio à tradução inglesa do seu *L'image-temps* (1988), o que significa a sua imagem-tempo:

“...Aquilo a que chamamos estrutura temporal, ou imagem-tempo directa, ultrapassa claramente a puramente empírica sucessão do tempo — passado, presente, futuro. É, por exemplo, a coexistência de distintas durações, ou níveis de duração; um acontecimento simples pode pertencer a diversos níveis: as camadas de passado coexistem numa ordem não-cronológica. Isto passa-se em Welles com a sua poderosa intuição da terra, e também com as personagens de Resnais regressadas da terra dos mortos. (...) Devemos olhar para o cinema de antes da [segunda] guerra, e até para o cinema mudo, para vermos uma muito pura imagem-tempo que estava sempre a emergir, travando e acompanhando a imagem-movimento: uma natureza-morta de Ozu como uma forma de tempo invariante?” (7).

Desde a reflexão de Deleuze sobre o cinema, a renovada atenção dada aos longos mergulhos perceptivos que as suas imagens podem oferecer, na sua relação com o tempo e com a duração (aliada a *travellings*, panorâmicas, à profundidade de campo e ao plano-sequência, como nos filmes de Mizoguchi, Tarkovski ou Béla Tarr), volta a identificá-lo como dispositivo eminentemente bergsoniano e desvaloriza a prevalência das suas *performances* narrativas clássicas. Se o que o cinema tem de melhor para nos oferecer é a materialização, em “imagens-cristal” ou em “imagens-e-sons-cristal”, do “tempo” deleuziano (a passagem do espectador a um novo regime de percepção da duração, *i. e.*, a percepção da duração e do tempo dilatados em registos que, como vimos, estão para além do que a percepção humana capta na vida banal), então, e por exemplo, a ideia de *clôture* ou de *closure* desloca-se da narratividade para a experiência imagética presente, desnarrativizada e “aberta” no sentido de Eco. Um certo sentido da completude emigra para o interior do filme e dissemina-se pelas diversas unidades que o compõem (plano, plano-sequência, sequência de planos) e pelos movimentos de câmara, passando a interessar tanto a cada um deles quanto ao conjunto da obra entendido como “todo que é mais do que a soma das partes”. Do ponto de vista narrativo, o *fim dos fins* acarreta o *fim dos meios* e o *fim dos princípios*, porque o que está em causa não é apenas a redefinição da *closure* da obra, mas a reorganização da totalidade dos seus conteúdos e formas, a maior autonomia semântica de cada uma das suas partes, componentes e fragmentos.

Imagem fixa, imagem em movimento: uma “ontologia”, duas recepções

NO ARCO QUE VAI de Benjamin a Sontag e a Barthes, têm sido muito glosadas, em torno da ideia de contemplação, as diferenças na recepção da fotografia e do cinema — vale a pena recordar que só nos anos 60 - 70 do séc. XX a fotografia passou a ser pensada e feita com vista à sua exposicionalidade galerística e museológica, para ser pendurada em paredes, como Sontag descrevera em 1977 e Michael Fried de novo referiu (Fried, 2008: 335-337). Vimos que a indicialidade da fotografia e do cinema é a mesma, e que nesta medida podemos falar das imagens foto-cinematográficas como um todo. Significa isto que a sua natureza “ontológica” é idêntica, mas não a sua recepção?

O argumento de Benjamin (1936) a favor da contemplação oferecida pela imobilidade da pintura, que forçosamente tem de aplicar-se igualmente à imobilidade da fotografia, e “contra” a mobilidade do cinema, que (apesar de o fascinar) impediria essa contemplação, é um argumento que se baseia num *parti-pris* sobre a suposta psicologia do espectador. Sem o citar, o Barthes de *La chambre claire* regressa, depois de Sontag e a mais de meio século de distância do argumento benjaminiano, à incomodidade que, como espectador, sente diante das imagens em movimento, que impedem a contemplação. Perceberemos melhor a natureza da questão se a abordarmos em termos flusserianos (Flusser, 1983 a: 7-8). O significado de uma imagem pictórica ou fotográfica está na sua superfície (ela é bidimensional, apesar de poder sugerir a tridimensionalidade) e pode ser apreendido por um simples relance; mas quem quiser “aprofundar” esse significado precisa que o seu olhar vagueie pela imagem, nela fazendo um *scanning* cujo percurso depende da estrutura da imagem (o que Barthes chamou *studium*) mas também do impulso íntimo do observador (o que Barthes chamou *punctum*). Esse *scanning* é, assim, determinado por um movimento parcialmente aleatório, mas o seu traçado é sobretudo marcado pela repetição e pela circularidade: estimulados pelo desejo de eterno retorno do mesmo, tendemos a re-contemplar e a reconsiderar elementos já vistos, a que dedicamos redobrada atenção e entre os quais estabelecemos novas relações compreensivas. A decifração do significado da imagem requer tempo e, em termos de teoria da comunicação, resulta da intencionalidade do emissor e do receptor.

*A nostalgia da
contemplação
estática*

Nesta operação — onde estão em diálogo mudo duas subjectividades — a imagem perde o seu relevo denotativo (a sua iconicidade e indexicalidade entram em entropia) e ganha relevo conotativo, apelando antes de mais à compreensão do seu significado. Qualquer imagem fixa suficientemente complexa se oferece a este *scanning* que visa a decifração do seu significado: não vemos de relance *Os embaixadores* de Hans Holbein (jovem), nem *Las Meninas* de Velásquez, nem as *Tentações de Santo Antão* de Bosch — demoramo-nos diante dos quadros. Mas a imagem em movimento é fugidia, furta-se à nossa atenção, *já lá não está* quando a queremos rever; daí o incómodo de Benjamin e de Barthes diante dela — incómodo que nasce da “impossibilidade” da contemplação e do recolhimento que o *scanning* propiciava. É conhecida a necessidade das crianças de regressar sucessivamente ao mesmo filme para compreenderem a complexidade das suas imagens: os re-visualizações substituem a lenta e absorta contemplação da imagem fixa, porque a criança precisa de voltar diversas vezes ao já visto para *re-ver* e entender a diversidade dos elementos imagéticos, que vai percebendo por fracções ou por camadas. Por esse motivo, qualquer imagem em movimento que ofereça ao seu *spectator* maior duração, ou maior persistência dos seus elementos constitutivos, é por este abordada à luz da sua experiência perceptiva da imagem fixa.

Nesta discussão, a imagem cinematográfica é, precisamente, “salva” por Deleuze e pela sua imagem-tempo, a qual permite regressar a um sucedâneo da contemplação oferecida pela pintura e pela fotografia, através da duração do plano ou do número limitado de movimentos de câmara, e que ele opõe, precisamente, à imagem-movimento ou à imagem-acção (só por cegueira pensaríamos que a escolha das palavras é, nesta matéria, acidental: movimento e acção inibiriam a contemplação). Esta salvação deleuziana da imagem cinematográfica, este seu resgate por via da duração do plano ou de certos movimentos de câmara, ou pela maior profundidade de campo, envolve, associada à prevalência da *stasis* e dos “tempos mortos”, o regresso a algum essencialismo ontológico na definição do cinema: como se só merecesse ser designado como tal aquele que garante a fruição da duração nos termos deleuzianos. Mas também em Tarkovski a duração do plano é a instância redentora da figuração cinematográfica (*Le temps scellé*, 138-139). E o argumento de Deleuze é forte, porque ele pretende, como vimos, que o cinema seja o instrumento da reconciliação do espectador com a *realidade* do mundo, depois de ter sido, com a sua propensão mercantil para a

A imagem-tempo re-oferece a contemplação

inverosimilhança e a implausibilidade, o instrumento do seu menosprezo e da sua alienação.

Mais: associada a este esforço salvífico, que terá devolvido ao cinema a capacidade de redimir a sua relação com o *mundo* grego e heideggeriano, alterando a percepção corrente do real (determinada pela “cegueira ontológica”) e fazendo-a mudar de esfera ou de regime, também, por seu turno, a natureza “rizomática” de qualquer projecto narrativo ou perceptivo faz implodir o antigo sentido de fechamento de cada obra: transporta-o para cada um dos planos, sequências ou planos-sequência filmados. A intencionalidade da *closure* não desaparece; mas sofre um *tropos* decisivo, dissociando-se da ideia de final de um todo e disseminando-se pela diversidade das suas componentes fragmentárias.

Sem prejuízo da importância da chamada de atenção de Deleuze para a experiência perceptiva da duração e do “tempo em estado bruto” que a imagem cinematográfica pode oferecer (que conhecemos da linhagem Stroheim - Flaherty - Renoir - Welles, como sublinhara Bazin), e que restabelece uma ligação directa com o que era “o espírito do cinema” para um Epstein ou para um Kracauer, não creio, no entanto, que o preço a pagar pelo reconhecimento do primado da imagem e da sua instituição de uma *sui generis* percepção do tempo e da duração seja o desinvestimento na narrativa. Já Pasolini soube, no seu *Empirismo eretico* (1972), impedir-se de cair nessa armadilha simplificadora. O que Pasolini ali escreveu foi que a narrativa cinematográfica tinha sido “esmagada” por uma sua degradação “prosaica” (que hoje lemos como ligada à imagem-movimento e à imagem-acção de Deleuze) e que precisava de renascer através de uma narrativa “poemática” predominantemente imagética (que hoje vemos ligada à imagem-tempo e ao cristal-tempo de Deleuze) — o que, nos seus termos, estava já a suceder com o *nuovo cinema*. Um exemplo simples ajudar-nos-á a reflectir sobre o que aqui fica dito: como escreveram Bordwell e Thompson (1979: 316-322), as qualidades cinematográficas de um plano são a fotografia, o enquadramento e a duração. Ora, sobre a duração, e especificamente sobre a duração dos planos longos com mudanças internas de enquadramento, dizem eles o seguinte, sem perderem de vista a questão da narrativa:

“As mudanças de enquadramento [dentro do plano] dividem o plano longo em sub-unidades significantes. Em *As irmãs de Gion* (Mizogushi, 1936), um plano longo inicia-se com Omocha e o velho, sentados quase face-a-face. Depois,

preparando-se para o seduzir para que ele se torne seu protector, ela ergue-se e vai até ao outro lado da sala, seguida em travelling para trás pela câmara e, num segundo tempo, tenta provocar a sua compaixão. Ele vem consolá-la; a câmara aproxima-se no momento em que ele sucumbe aos avanços dela. Sem montagem, os movimentos da câmara marcaram etapas importantes da acção. Os planos longos são geralmente filmados em plano médio ou de conjunto (...). O espectador tem tempo para percorrer com o olhar um campo mais extenso (...).”

De novo Bazin e os realismos

RECONSIDEREMOS A HERANÇA de Bazin de que Deleuze se apropria. Como se perceberá, as preferências estéticas do autor de *Qu'est ce que le cinéma* radicam, embora ele nunca a ela se refira, na ultrapassagem, pelo “realismo”, da dicotomia entre *forma* e *conteúdo*, ou *forma* e *matéria*, estabelecida por Aristóteles e que Heidegger (1958: 230, 234) veio a comentar nos seguintes termos:

*Matéria-forma,
forma-conteúdo,
falsas dicotomias*

“A distinção [aristotélica] entre matéria [ὑλη] e forma [μορφή] é por excelência a avenida onde a filosofia ocidental se move desde há séculos. A distinção entre forma e conteúdo passa por ser o que há de mais óbvio” (230). [Ora,] “a μορφή é dar a ver, mais precisamente sustentar-se no que se dá a ver e compôr-se aí; numa palavra: é a composição que se instala no rosto [das coisas], *Gestellung in das Aussehen*” (234).

Nietzsche (1884-1888) já tinha exprimido com clareza o lugar da *forma* e do *conteúdo* para o artista e para o não-artista, escrevendo em *Der Wille zur Macht (A vontade de potência)* 8/8, KTA 9, p. 552:

“É-se artista à custa de sentir como *conteúdo*, como ‘a coisa em si’, aquilo a que os não-artistas chamam *forma*. Ao fazê-lo, pertence-se indubitavelmente a um mundo invertido, pois doravante o conteúdo, mas também a própria vida, passam a ser algo puramente formal”.

A oposição, melhor diríamos, a tensão persistente entre *conteúdo* e *forma* é uma projecção da oposição ou da tensão entre *essência* e *aparência*, que por sua vez se relaciona com a oposição ou tensão entre *sujeito* e *objecto*: estes três dualismos exprimem o movimento defensivo do “eu” perene e

estável, que se exprime na identidade narrativa de uma vida (termos que tomo de empréstimo a Ricœur) contra a infinita *plasticidade* do mundo e da vida, que contamina a do próprio “eu”. Refiro-me aqui à *plasticidade* invocando o Barthes das *Mythologies*, para quem, “mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita; é, como o seu nome vulgar indica, a ubiquidade tornada visível”.

A reflexão de Bazin, a que tanto se tem regressado, e que frequentemente é classificada como “indígena”, por resultar da acumulação de observações críticas sucessivamente publicadas (Aumont *et al*, *loc. cit.*) e nem sempre inteiramente coerentes umas com as outras, faz figura de paradigma da teoria do cinema que não se concebe senão em simbiose com a história deste e com a análise de filmes e da obra de cineastas, antecipando em meio século a opção de ocupar o lugar intermédio entre a “grande” e a “pequena” teoria, como recentemente se veio a caricaturizar (Bordwell e Carroll, 1996; Rodowick, 2006).

Fazendo, em «L'évolution du langage cinématographique» (1985: 63-80), o balanço do cinema mudo, da primeira década do sonoro e das tendências que se afirmaram nos anos 40, Bazin sugere que o som parece não ter provocado uma revolução estética nos filmes, mantendo-se na passagem do mudo para o sonoro a relativa diversidade das práticas de *découpage*, mais configuradoras do que a emergência da banda sonora. Interessa-lhe mais o reconhecimento de algumas afinidades entre cineastas de 1925, de 1935 e da década 1940-1950 (por exemplo entre Stroheim e Jean Renoir ou Orson Welles, Dreyer e Bresson). Ou seja: mais do que a oposição entre mudo e sonoro, interessa-lhe analisar a persistência de valores que transitaram de um para outro, tendo como telão de fundo as divergências quanto ao modo de conceber e de fazer o cinema e os seus filmes. Os temas geradores da discussão são a *découpage*, a montagem, a profundidade de campo e a duração dos planos. Bazin pretende distinguir, no período em análise, entre os realizadores que *acreditam na imagem* e os que *acreditam na realidade*.

Bazin dispensar-se-á de definir o que seja a *realidade*, ou porque dá o conceito como adquirido pelo bom-senso e pela sabedoria das nações, ou porque deixa à filosofia a sua discussão, mas explica o que entende por *imagem*, num parágrafo em que a ideia de *representação* volta a ser dominante, como se a questão da *re-apresentação* e da *indicialidade*, já por ele discutida, regressasse mansamente a um segundo plano, ou autorizasse mesmo o seu re-apagamento, em nome de outra causa maior:

“Por imagem entendo muito genericamente tudo o que pode acrescentar à coisa representada a sua *representação* no ecrã. Este acrescento é complexo, mas podemos entendê-lo essencialmente à luz de dois grupos de factos: a plástica da imagem e os meios da montagem (a qual não é senão a organização das imagens no tempo). Na plástica incluímos o estilo do décor e da maquilhagem, em certa medida o desempenho dos actores, a que juntam naturalmente a iluminação e enfim o enquadramento, que consomem a composição. Sobre a montagem, saída principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, escreveu André Malraux na *Psychologie du cinéma* que ela constituía o nascimento do filme como arte: é ela que o distingue de facto da simples fotografia animada e cria, por fim, uma linguagem”.

E o que faz a montagem? Fragmentando e colando planos, ela tanto pode ter como objectivo principal a sua própria invisibilidade, como nos filmes

*Mudos quase
sem montagem*

americanos “clássicos”, convicta de que o seu saber e as suas normas estão natural e estritamente ao serviço da lógica material ou dramática da cena, como pode tornar-se “paralela” (Griffith), “acelerada” (Gance em *A roda*) ou “de atracção” (Eisenstein), assente na metáfora ou na associação de ideias. Olhando para a “plástica” da imagem e para a montagem assim descritas, Bazin conclui que, nos últimos anos do cinema mudo, o cinema já dispunha de todo o arsenal de meios que lhe permitiam afirmar-se como um *media* (termo que ele não usa) consolidado. Nos anos seguintes, os soviéticos extremarão as potencialidades da montagem e os alemães as da plástica da imagem, como se o *expressionismo* da montagem e da imagem definissem “o essencial da arte cinematográfica”. Mas, acrescentará Bazin mais adiante, a montagem das estátuas dos leões de pedra de Eisenstein, para sugerir que o povo está a erguer-se como o animal, já seria impensável em 1932, e a mistura do cacarejar de galinhas no galinheiro com a conversa entre mulheres, feita por Lang em 1935, já então chocava, porque totalmente heterógena ao resto do filme.

Ora, lembra Bazin, desde o mudo que cineastas como Stroheim, Murnau ou Flaherty faziam filmes onde a montagem quase não tinha lugar. São exemplos que evidenciam a existência de uma arte cinematográfica exactamente contrária aos expressionismos da imagem e da montagem. Estes cineastas não procuravam que as suas imagens *acrescentassem* nada à realidade, mas sim que a *revelassem* (subitamente, portanto, Bazin afasta-se da sua anterior definição de *imagem*, acima citada). No episódio da caça à foca em *Nanook of the North*, de Flaherty, filmado num só plano, a duração da

espera é mais importante do que a eficácia sintética de qualquer montagem, e Bazin crê que essa duração é muito mais “emocionante” do que qualquer montagem de atracção. Com Murnau, que também pouca relevância atribui à montagem, é menos o tempo do que o espaço (“a realidade do espaço dramático”) o valor determinante, em filmes como *Nosferatu* ou *Aurora*. Diz Bazin, sublinhando o “realismo rigoroso” de Murnau e negando que este faça expressionismo:

“A composição das suas imagens não é, de todo, pictural, nada acrescentando à realidade nem a deformando, antes esforçando-se por mostrar estruturas profundas e relações pré-existentes que se tornam constitutivos do drama”.

Quanto a Stroheim, campeão do filme que não depende dos expressionismos da imagem nem da montagem, a aposta da sua *mise-en-scène*, diz Bazin, consiste em...

“... olhar o mundo de suficientemente perto e com a insistência bastante para que ele acabe por revelar a sua crueldade e fealdade. Facilmente imagináramos (...) um filme de Stroheim composto por um único plano (...)”.

Concluindo a sua revisitação do cinema mudo, Bazin insiste, assim, em que não foi o sonoro que produziu uma clivagem significativa entre duas maneiras de fazer filmes, mas sim concepções do cinema e dos seus filmes que já pré-existiam no mudo e que continuaram a marcá-los por mais de trinta anos.

A década do “perfeito equilíbrio”

A DÉCADA SEGUINTE — que precede a segunda guerra — é para ele a da consolidação da mestria do cinema “clássico” americano, que se especializa num punhado de géneros principais (a comédia, o burlesco, o musical e de dança, o policial e de gangsters, o drama psicológico e de costumes, o filme fantástico e de terror, o *western*), todos eles resultantes de um sistema de regras e de uma ‘gramática’ destinados a tornar o cinema acessível a um vasto público incluindo a elite cultivada. Bem como a da consolidação do “realismo poético” francês, representado por Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier. É a década do “perfeito equilíbrio”, marcada

por estilos de *découpage* e de fotografia claros e conformes aos temas, da consolidação do casamento entre imagem e som, dos grandes temas dramáticos e morais — não inventados pelo cinema, mas por ele consagrados — promovidos ao estrelato. Sobretudo nos EUA, as trucagens visíveis como as sobreimpressões e até o grande plano perdem importância; e, na comédia, a câmara volta sistematicamente ao enquadramento das personagens acima dos joelhos, tido como o que melhor satisfaz a atenção espontânea do espectador. Bazin sintetiza estas aquisições do seguinte modo:

“Cerca de 1938, os filmes obedeciam a uma *découpage* resultante de princípios quase unânimes. A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número pouco variava (mais ou menos 600); e a técnica característica desta *découpage* era o campo-contra-campo”.

A existência de uma “gramaticalização” metafórica do cinema clássico, com a sua morfologia e sintaxe próprias, os seus códigos e convenções em matéria de escala de planos e de movimentos de câmara, e das formas e modos-de-fazer que construíram uma retórica característica, tem sido sistematicamente discutida por diferentes gerações de estudiosos. Vale a pena ler, a este respeito, a discussão das propostas de Daniel Dayan (1974), que segue de muito perto as ideias de Jean-Pierre Oudart em «La Suture I» e «La Suture II» (Cahiers du Cinéma 211 e 212, Abril e Maio de 1969), por William Rothman (1975), que rejeita de modo frontal as ideias de Oudart e a colagem de Dayan a estas últimas. Oudart tinha defendido, *repetindo* Jean-Louis Baudry, que na linguagem do cinema “clássico”, sustentada por um conjunto de convenções e de códigos visuais representados pela sucessão de pontos de vista e por campos-contra-campos, o trabalho da câmara e da montagem analítica, tornado invisível, representa, sempre, o ponto de vista de um actante ausente que se impõe “tiranicamente” ao espectador, obrigando-o a aceitar a “ideologia” da construção fílmica. Rothman responde que é preciso, em vez de acusar o filme “clássico” de “ideológico”, estudar seriamente e compreender o que levou Griffith e os seus émulos a adoptar as normas e a estratégia da continuidade expressas pelas regras dos 30 e dos 180 graus, por exemplo, e que continuamos a precisar de uma história concreta das formas cinemáticas apoiadas em exemplos de época — e não em semelhanças estruturais com a linguística — para percebermos a que necessidades responderam essas formas e como e porquê se estabilizaram (temporariamente) como “boas” práticas cinematográficas.

No fim da guerra, o neo-realismo italiano entrará em colisão com o “perfeito equilíbrio” dos anos 30-40, não tanto em matéria de forma, mas pela emergência de uma nova temática social que vai exigir e condicionar a mudança para um estilo muito mais despojado. Em *Païsa* ou *Alemanha ano zero* de Rossellini, como em *Ladrões de bicicletas* de Vittorio de Sica, por exemplo, afirma-se a recusa dos dois expressionismos anteriores, o da imagem e o da montagem; e Zavattini espera poder filmar 90 minutos da vida de um homem “onde não se passa nada” (8). Pergunta Bazin, mas a pergunta contém a resposta: “Não é o neo-realismo um humanismo, antes de ser um estilo de *mise-en-scène*? E o seu estilo não se define essencialmente por um apagamento diante da realidade?”

Do ponto de vista dos meios técnicos entretanto disponíveis, Bazin chama sobretudo a atenção para a evolução representada, na fotografia, pelo surgimento da película pancromática nos anos 30 e pelos seus sucessivos aumentos de sensibilidade, que permitiram aos operadores tomadas de vista em estúdio com diafragmas muito mais fechados, ultrapassando os *floos* dos fundos, que se tinham tornado hegemónicos. A profundidade de campo podia, agora, migrar dos exteriores, onde sempre fora possível, para os interiores, onde estava reservada aos melhores mestres da técnica fotográfica.

Centralidade de Orson Welles

MAS, NOS ANOS 40, as convenções e o “perfeito equilíbrio” da década anterior viriam, para Bazin, a ser postos em causa sobretudo por realizadores como Orson Welles e William Wyler, que adoptaram decisivamente a profundidade de campo. Eles não a “inventaram” — todo o cinema primitivo a usara, devido às condicionantes da fotografia (câmaras e suportes fílmicos). Mas agora, décadas depois da hegemonia da montagem, a profundidade de campo representa uma alteração profunda no que respeita à concepção do filme, de que dá testemunho a notoriedade e a influência de *Citizen Kane* (1941), comentada por Bazin, que, no mesmo gesto, evoca Jean Renoir:

*Profundidade
de campo
e plano
sequência*

“Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada de vistas, podendo até a câmara ficar imóvel. Os efeitos dramáticos, antes pedidos à montagem, nascem todos, aqui, da movimentação dos actores

no enquadramento previamente estabelecido. (...) Já Jean Renoir o tinha perfeitamente percebido quando escrevia, em 1938 (...): ‘Quanto mais avanço no meu ofício, mais sou levado a fazer *mise-en-scène* em profundidade (...), mais renuncio aos confrontos entre dois actores bem-comportadamente sentados diante da câmara como se estivessem no fotógrafo’ (...). Em Renoir, a procura da composição em profundidade (...) correspondia de facto à supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e por entradas em campo. Ela supõe o respeito pela continuidade do espaço dramático e, naturalmente, pela sua duração”. [E, adiante:] “A profundidade de campo (...) é uma aquisição capital da *mise-en-scène*: um progresso dialéctico na história da linguagem cinematográfica. (...) Ela não é apenas uma maneira mais económica, mais simples e mais subtil de valorizar o acontecimento; ela afecta (...) as relações intelectuais do espectador com a imagem, e assim modifica o sentido do espectáculo”.

Bazin sublinha que os planos-sequência de Welles em *Magnificent Ambersons* nada têm de registo passivo, antes são a recusa de fraccionar o acontecimento — uma operação “superior” à montagem clássica. Se o enquadramento escolhido põe longamente determinado objecto em primeiro plano (o copo, a colher e o frasco de comprimidos no suicídio falhado em *Citizen Kane*), a montagem, que teria colado uma sucessão de planos (entre os quais um do copo, colher e frasco) para construir a mesma cena nos anos do “perfeito equilíbrio”, perde a sua função. Isto não significa que a montagem tenha desaparecido dos filmes de Welles gerados por planos-sequência com grande profundidade de campo: significa que a montagem tem de se moldar às exigências desta “nova” plástica da imagem.

A profundidade de campo, diz Bazin, oferece ao espectador uma relação com a imagem mais semelhante à que ele tem com a realidade (argumento a favor do seu “realismo”); torna mais activa a atitude mental do espectador, que já não se limita a ser guiado pela montagem analítica, antes sendo obrigado a fazer escolhas para que a imagem adquira sentido (argumento a favor do espectador “activo”); deste modo, a imagem perde univocidade semântica e ganha “ambiguidade”, e a trama do próprio filme, como em *Citizen Kane*, torna-se mais “incerta”, deixando de ser óbvia a sua “chave espiritual ou de interpretação” (argumento “metafísico”). No seu texto de 1948 sobre a «Escola italiana...» (1985: *loc. cit.*), Bazin reforça esta argumentação, explicando que Welles “devolveu ao real a continuidade”, que lhe tinha sido roubada pela *découpage* clássica:

“Orson Welles devolveu à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: a sua continuidade. A *découpage* clássica, vinda de Griffith, decompunha a realidade em planos sucessivos que não eram senão uma série de pontos de vista, lógicos ou subjectivos, sobre o acontecimento. (...) Toda a revolução introduzida por Welles parte do uso sistemático de uma profundidade de campo inusitada. (...) Já não é a *découpage* que escolhe por nós a coisa a ver, conferindo-lhe uma significação *a priori*, é o espírito do espectador que fica obrigado a discernir, nessa espécie de paralelepípedo de realidade contínua que tem o ecrã por secção, o espectro dramático próprio da cena. (...) Graças à profundidade de campo da objectiva, Welles devolveu à realidade a sua continuidade sensível” (271).

É, assim, uma “linhagem” cinematográfica que ao mesmo tempo se afirma e se reconstitui — a que Bazin considerara “a mais fecunda” do cinema mudo, com Stroheim, Murnau ou Flaherty — entretanto “perdida de vista” ou “eclipsada” entre 1930 e 1940. É curioso como é tão evidente, em Bazin, a ideia de que a história do cinema se faz de solavancos, de recuperações ou regressos a conceitos e modos de fazer que, tornados minoritários, virão a ser repescados e reutilizados como inspirações salvíficas (recorde-se a este respeito a argumentação de Pasolini a favor do regresso a um *Cinema de Poesia* contra a hegemonia do *Cinema de Prosa*). Retomando o fio da sua ligação às opções neo-realistas, dirá Bazin, aproximando o Visconti de *A terra treme* do Welles de *Citizen Kane* e de *Magnificent Ambersons*:

*Solavancos,
regressos,
reabilitações*

“O mais esteta dos neo-realistas, Luchino Visconti, revelava de resto, tão claramente como Welles, o projecto fundamental da sua arte em *A terra treme*, filme quase exclusivamente composto por planos-sequência onde a vontade de abarcar a totalidade do acontecimento se traduz na profundidade de campo e em intermináveis panorâmicas”.

Para o autor de *Qu'est ce que le cinéma?*, essa linhagem, que ele designa por “tendência”, significa o relançamento do “realismo” nos filmes — entendido como um conjunto de procedimentos que respeitam mais o “real” — e interessa particularmente a narrativa fílmica, que se metamorfoseia, revendo o seu *habitus* e conceito. Eis os termos em que Bazin se exprime a este respeito, e onde voltamos a encontrar uma alusão à “escrita” cinematográfica e à *caméra stylo* de Astruc, anunciando o surgimento do *cinéma d'auteur*:

“[A narrativa] volta a ser capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do acontecimento, que a *découpage* clássica substituíra insidiosamente por um tempo intelectual e abstracto. Mas, longe de eliminar definitivamente as conquistas da montagem, [esta tendência] dá-lhe, pelo contrário, uma relatividade e um sentido. (...) Por outras palavras: no tempo do mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a montagem *descrevia*; hoje, pode dizer-se que o realizador *escreve* directamente em cinema. A imagem — a sua estrutura plástica, a sua organização no tempo — por se apoiar em maior realismo, dispõe, assim, de muitos mais meios para inflectir, para modificar a partir de dentro a realidade. O cineasta já não é apenas concorrente do pintor e do dramaturgo, torna-se um igual do romancista”.

De volta ao povo dos espelhos

A TENTATIVA DE CAPTAR O REAL “tal como ele é” e a de o distorcer, desfigurar ou refigurar, usando os meios próprios do dispositivo (diferentes lentes, diferentes suportes, diferentes tipos de revelação, diferentes iluminações, mudança de velocidade da gravação, encenação e montagem, correcção de cores e alteração de sons, misturas finais, etc.) balizam a experiência cinematográfica, que ora visa a “objectividade” ora o “expressionismo”, sem nunca deixar de ser o resultado de um conjunto articulado de técnicas ilusivas e artificiosas. O dispositivo técnico profissional nunca é “neutro”: por um lado, está programado para garantir o atingimento de objectivos pré-definidos; por outro, presta-se a utilizações dependentes de variáveis que alteram esses objectivos e o tornam num meio técnico deliberadamente manipulável e gerador de um amplo poliformismo. A publicidade das primeiras câmaras Kodak — “carregue no botão: nós fazemos o resto” — não se aplica ao cinema profissional, onde só se “carrega no botão” quando estão criadas as condições para que a filmagem obtenha o resultado pretendido, e onde a possibilidade de transfiguração do captado, na pós-produção, é infinita. A “objectividade” de imagens e sons pode ser um desígnio, mas é sempre virtual: o dispositivo visa assegurá-la, mas sobretudo tem de prestar-se à máxima subjectivização dessas imagens e sons. O “naturalismo” é a garantia mínima oferecida pelo dispositivo; a capacidade de distorção torna-o profissional. Regressamos, assim, às constatações de *Bricolage • collage • instituição*. Mas também ao Borges da *zoologia fantástica*:

“Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico”.

Sacudirán ese letargo mágico: desde aquela noite de 28 de Dezembro de 1895, quando, no salão indiano do Grand Café do Boulevard des Capucines, Antoine Lumière apresentou o *cinématographe*, invenção de seus filhos Auguste e Louis, muitos sacudiram, de facto, essa mágica letargia, e pudémos voltar à empatia com eles, com e sem inquietante estranheza. Talvez o tenham feito em menor número do que seria de esperar: na sua maioria, “la gente del espejo” continua a “repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres”, obedecendo à mais básica mimesis e encaixando-a em géneros pré-definidos. Quem sacudiu melhor essa letargia mágica e voltou a atravessar espelhos como Alice? O *Charlot* criado por Chaplin? A *Letty* (Lillian Gish) em *The Wind* de Victor Sjöström (1928)? A *Pina* (Anna Magnani) em *Roma città aperta* de Rossellini (1945)? O *Terry Malloy* (Marlon Brando) em *On the Waterfront*, de Elia Kazan (1954)? O *Rocco* (Alain Delon), o *Renato* (Simone Parondi) e a *Nadia* (Annie Girardot) em *Rocco e i suoi fratelli*, de Visconti (1960)? A *Ester* (Ingrid Thulin) em *O silêncio*, de Bergman (1963)? A *Giuliana* (Monica Vitti) em *Il deserto rosso* de Antonioni (1964)? A *Marianne* (Anna Karinna) e o *Ferdinand* (Jean-Paul Belmondo) de *Pierrot le fou* de Godard (1965)? O Jacques Tati de *Trafic* (1971)? O *Willard* (Martin Sheen) em *Apocalypse Now* e no seu *Redux*, de Coppola (1979-2001)? A *Suzanne* (Sandrine Bonnaire) em *À nos amours*, de Pialat (1983)? A *Lula* (Laura Dern) em *Wild at Heart*, de David Lynch (1990)? Dissémo-los poucos mas subitamente são legião, reaparecidos todos num instante de *aleph*. E, naturalmente, a cada *spectator* o seu *thesaurus*, dado o jogo inter-subjectivo em que ele se envolve. Quando, porém, conseguirmos passar da *individualidade* à *singularidade*, como sugeria Deleuze e Agamben também preferiria, talvez possamos regressar às coisas que o cinema nos ofereceu e oferece, a nós, *singulares*, e então bom será que possamos exprimir o que eles fizeram por nós. De facto, toda esta “gente” respondeu, a seu modo, à questão de saber coisa é o filme.

Por ter evocado toda esta gente dos espelhos, esta colecção de *dramatis personæ*, gostaria de desdobrar por um último e breve instante o tema do

“regresso ao real”, do “regresso às coisas” e do respeito pela φύσις enquanto “desvelamento abrangente”, para pôr em evidência um seu rebatimento ético e para dele afastar a ideia retrógada, mas sempre tentadora, de que ele pode ser entendido como uma qualquer actualização da *aurea mediocritas* ou do *fugere urbem* horacianos, de que o arcadismo italiano se reapropriou com o seu bucolismo e o seu posterior namoro ao *homo natura*. De facto, não se trata de nada disso: a ser desviado do cunho grego, husserliano e heideggeriano que o marca, o “desvelamento do real”, o “regresso às coisas” e o respeito pela φύσις têm porventura outra dimensão, a da empatia com a “vida de pura imanência”, de que Deleuze se ocupou no seu último escrito (1995: 3-7), definindo o campo transcendental como um plano de imanência, e este como “uma vida” (não *a vida*, mas *uma vida*, passando-se da sua consideração *individual* para a da sua *singularidade*, comum ao *homo tantum*). Significativo é, decerto, que, explicando-se sobre a que coisas e a que φύσις se regressa, as mais das vezes em situações ditas “extremas”, Deleuze se socorra de uma narrativa ficcional de Dickens (*O amigo comum*, III, cap. 3) que, segundo ele, diz o que há de mais fundamental sobre este movimento:

“Um canalha (...) é trazido a morrer, e (...) aqueles que dele cuidam manifestam uma espécie de solicitude, de respeito, de amor pelo menor sinal de vida do moribundo. Toda a gente se atém a salvá-lo, ao ponto de no mais profundo do seu coma o homem vil sentir qualquer coisa de doce a penetrá-lo.

Dickens e a vida impessoal Mas, à medida que ele volta à vida, os seus salvadores tornam-se mais frios, e ele reencontra toda a sua grosseria, a sua maldade. Entre a sua vida e a sua morte há um momento que mais não é que uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal, (...) singular, que solta um puro acontecimento liberto dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjectividade e da objectividade do que acontece. *Homo tantum*, do qual todos se compadecem e que atinge uma espécie de beatitude.”

Este Dickens invocado por Deleuze está próximo das “singularidades quaisquer” de Giorgio Agamben (cf. *Facialidades*). Se o transformarmos em livro de horas e breviário, novos filmes voltarão a mostrar-nos a irredutível força da vida singular como parte do real que queremos ver revelado, e compensaremos melhor a deriva do cinema maioritário, que se dilui no muito mais vasto mundo do audiovisual e do multimédia, tornando-se nele, tantas vezes, irrelevante ou indistinto.

Nas conclusões do seu *Ensaio sobre a dádiva*, Marcel Mauss escreveu que foi preciso muito tempo para se reconhecerem direitos de propriedade sobre a obra artística, e que as sociedades modernas anseiam pela entrada das obras no domínio público e são relutantes na concessão de privilégios aos herdeiros do artista. Também os filmes são dádivas de autor e exprimem o que Mauss ali designou por “prazer da despesa artística generosa”, sempre holística, por vezes sumptuária: eles fazem parte do regime do *potlatcht*, da festa colectiva e da homeostase entre “tribos” e famílias humanas.

Anexo 1: O cinema experimental

UMA VASTA BIBLIOGRAFIA refere-se à importância das cinematografias marginais, de vanguarda, experimentais, *underground*, na complexa história do cinema. Funcionando nas franjas da produção industrial e do próprio cinema independente, estas cinematografias, hoje entrelaçadas com a experimentação em vídeo e em suportes digitais e com uma nova geração de instalações cinemáticas com vocação museológica ou destinadas a galerias de arte, tem desde os anos 20 do século passado reagido contra os cânones da indústria e mesmo contra algumas apostas do *art-cinema* comercialmente distribuído.

Apesar da sua relevância estética ou como cinema de intervenção, estas cinematografias nunca alteraram significativamente a imagem do cinema. Grandes museus contemporâneos têm-lhes dedicado atenção crescente, criando coleções, exibindo obras e promovendo retrospectivas e actividades destinadas ao seu estudo e divulgação. A título estritamente indicativo, citam-se em seguida alguns momentos marcantes desta experimentação “fora do sistema”, que ajudarão a perceber a sua inscrição histórica ao longo do séc. XX. Não referimos aqui autores que mantêm uma relação com o cinema comercial, mesmo em casos tão relevantes como os de Chris Marker, Derek Jarman ou Chantal Ackerman.

O cinema experimental foi por exemplo *Dada com Entr’acte* (1924) de René Clair, escrito por Francis Picabia e musicado por Erik Satie. O filme pretendia “obrigar o público a sair da sala” durante o intervalo de um espectáculo de bailado (*Relâche*). Desde as primeiras imagens, Picabia e Satie dispararam um canhão contra a câmara, e portanto contra os espectadores. Mas o dadaísmo também procurou uma expressão abstracta e Hans Richter, no seu *Rhythmus 21* (1921-1924), tornou o cinema em pintura animada

— quadrados e rectângulos em movimento. O filme de Richter levou Theo Van Doesburg a pensar a arquitectura como agenciamento de ecrãs. Clair, Richter, Léger, Duchamp, Eggeling, Man Ray, viam o cinema como uma nova arte poética feita de formas rítmicas e dinâmicas, que devia prescindir de todas as histórias e personagens, das convenções espacio-temporais do neo-aristotelismo e de toda a narratividade, consideradas burguesas. A este cinema experimental também se chamou *Cinema Pur*, *Absolut Film*, *Integral Cinema*.

Os surrealistas quiseram que o cinema fizesse sobretudo documentários (mesmo que sobre o psiquismo e a mente humana). Breton gostava dos documentários sobre animais de Jean Painlevé, e Germaine Dulac filmou *La Coquille et le Clergyman* (1927), adaptando um texto de Artaud que apresentava assim o seu trabalho: “Este guião procura a sombria verdade do espírito em imagens que saem unicamente delas mesmas, não indo buscar o seu sentido da situação em que se desenvolvem mas sim à poderosa necessidade interior que as projecta na luz de uma evidência sem recurso”.

A partir de 1945, Isidore Isou e o seu letrismo levou Maurice Lemaître a propor o *syncinema*, onde o espectáculo extravasava o ecrã e enchia a sala com a participação do público: o objectivo era romper com o formato da sessão cinematográfica, como no seu *Le film est déjà commencé?*, de 1951: texturas abstractas sobrepõem-se às imagens filmadas, a banda sonora torna-se independente das imagens, o realizador, presente na projecção, interpela o público sobre o que está a ver e uma cena é encenada na sala.

Jonas Mekas

Em 1960, Jonas Mekas e uma vintena de outros realizadores criam a associação *New American Cinema*, para discutir o futuro do cinema independente nos EUA, e dois anos depois nasce desse trabalho a *Film-maker's Cooperative*, que cria uma rede de distribuição paralela e se torna numa referência incontornável para toda uma geração de artistas e cineastas, de Andy Warhol a Stan Brakhage e a Carole Schneemann. É neste contexto que estreiam filmes como *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger (1963), que escandaliza pela sua “indecência”, pelo culto da homossexualidade e do satanismo, ou *Flaming Creatures* (mesmo ano), de Jack Smith, onde raparigas e travestis se dedicam a jogos sensuais; também interdito de exibição por “pornografia”, foi filmado em 16mm e revelado numa emulsão fora de prazo, o que dá às imagens um grão e uma textura irreais.

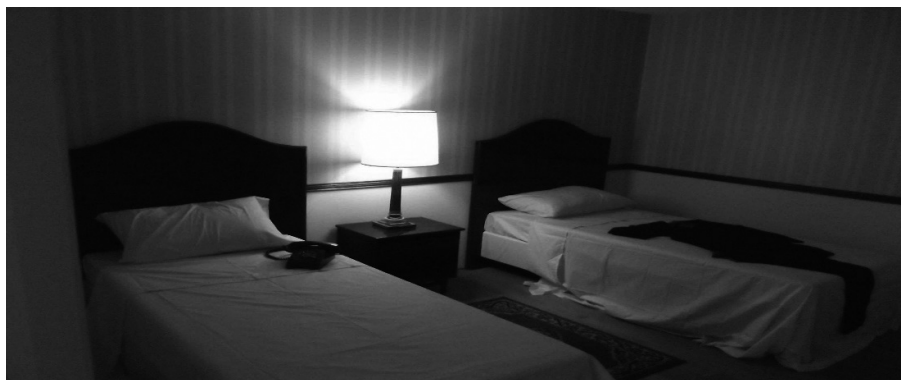
Respondendo, numa conferência de 1961, a uma pergunta sobre o futuro da arte, Marcel Duchamp usa o termo “*underground*”, logo em seguida

retomado pelo cinema não comercial e de intervenção, predominantemente filmado em 16mm (a película era mais barata que a de 35mm) e que viveu por dentro os movimentos sociais que marcaram a década. Mas três anos depois, em 1964, Nam June Paik criava uma instalação cinematográfica em três dimensões, com um projector e película virgem de 16mm — *Zen for Film (Fluxfilm n°1)*. Era apenas a máquina e a acumulação de poeiras no filme — o dispositivo e o seu funcionamento — que interessavam o autor, inspirado pelo *Fluxus* de George Marcinus, que por sua vez se referia a John Cage e a Marcel Duchamp. E, na noite de 25 de Julho do mesmo ano, Andy Warhol filmava um plano fixo de oito horas do Empire State Building de N.Y. — *Empire*; o autor, que sempre disse desejar “ser uma máquina”, fazia assim um filme que parecia uma fotografia ou uma pintura, esvaziando as imagens em movimento do seu principal sortilégio e devolvendo-as à *stasis* da imagem fixa. Outros experimentalismos tiveram como expressão as filmagens de gestos de Richard Serra ou a arte conceptual de Robert Morris. Cinema *underground* e experimental demarcavam assim os seus campos de trabalho e de intervenção: o primeiro foi sobretudo um instrumento de intervenção social, o segundo aquele que era apenas comandado por preocupações de forma.

Todo este universo, designadamente o experimental, saudaria o lançamento pela Sony, em 1967, da primeira câmara video portátil, o *portapak*, que usava cassetes de banda magnética baratas e de pelo menos 60', cujas imagens podiam ser vistas, a preto e branco, num monitor de televisão (por comparação, as bobines de película de 8mm duravam cada uma 3'). O *portapak* tornou possíveis numerosas experiências em interiores domésticos ou aparentados, propiciando novas abordagens do retrato em movimento e da intimidade. Mais tarde, a *kinescope*, conversão de vídeo em película, passou a permitir filmar em suporte magnético e converter a gravação para 35mm, como fizeram Sophie Calle e Gregory Shepard em *No Sex Last Night* (1995), uma *road movie* filmada com duas câmaras vídeo (cada um com a sua) a caminho de Las Vegas, onde se iam “casar”.

Entre o cinema experimental e o *underground*, e de novo envolvendo directa ou indirectamente Jonas Mekas, surgiam entretanto dois tipos de cinema não comercial que merecem menção pela repercussão que as suas experiências estéticas viriam a conhecer: o *diário filmado* e o *found footage*. O *diário filmado* envolve auto-filmagens e repescagens de memórias e documentos, muitas vezes apoiadas por uma narração em *voice over* recheada de confidências. O exemplo paradigmático deste tipo de filme é

Found footage



No Sex Last Night, de Sophie Calle e Gregory Shepard (1995) (fotograma reenquadrado do filme).



Jonas Mekas, *Lost, Lost, Lost*, 1976, 180' (*The Diary Film Project*) (fotogramas reenquadrados do filme).

o *Lost, Lost, Lost*, de três horas, que Mekas, exilado lituano nos EUA, fez entre 1949 e 1976, entrelaçando as suas memórias da difícil integração no contexto americano com as da cooperativa que criou e com as do próprio país que o acolheu — designadamente a guerra do Vietname. Imagens desfocadas e incompletas, incerteza do enquadramento e tremura da câmara à mão, grande recorrência a grandes planos e a *voice over* do autor marcaram o novo género, suportado por um *unreliable narrator* subjectivo e parcelar mas cativante.

O *found footage* (literalmente *metragem encontrada*) consiste na montagem e reciclagem de lixo fílmico e de restos de filmes de todas as espécies, dos domésticos aos industriais e às *reel news*, reagenciando materiais heterogêneos que assim são fragmentados, desviados, desconstruídos e reorganizados para a produção de novos significados e sentidos. Bruce Connor, com o seu *A Movie* (1958), de apenas 11'38", é um dos pioneiros do género: o filme resulta da montagem — da colagem — de fragmentos soltos de toda

a espécie de imagens documentais e de actualidades, que apenas a música e alguns *raccords* visuais articulam. Não há ainda intervenção pictural na película nem *layering* de imagens sobrepostas ou misturadas na pós-produção. Mekas, precisamente, apostou desde 1969 no futuro do *found footage*, a que os franceses chamam *remplois* (re-usos): “Aposto que toda a produção de Hollywood (...) virá um dia a transformar-se em simples material de montagem para novos cineastas” (citado por Mancient, *loc. cit.*). Embora trabalhando com material que não é lixo fílmico e que inclui citações de clássicos, de cinema de animação, de *news reels* e de fotografia e pintura, o trabalho de Godard nas *Histoire(s) du Cinéma* tem algo a ver com a inspiração de base do *found footage*, transformado num filme-ensaio suportado pela *voice over* do autor, que vai fazendo avançar a série de enunciações declaratórias que estrutura toda a obra.

A experimentação cinematográfica segue hoje por diversos caminhos de que por vezes o *mainstream* e o cinema independente se reapropriam: em 1999, Mick Figgis fez em *Time Code* uma experiência de *split screen* (o ecrã divide-se em quatro), filmando em tempo real e sem montagem, com câmaras digitais, quatro segmentos narrativos diferentes que são visionados simultaneamente, com misturas das respectivas bandas sonoras — a conversão, para filme projectável em sala, de experiências de ecrãs simultâneos conhecidas das instalações baseadas em *video art*. A experiência evoca indirectamente as colagens picturais e as do cinema primitivo do início do séc. XX, bem como a câmara à mão de Mekas, e herda da *video art* socializada pelo *portapak*.

Anexo 2: O cinema do fluxo

NUM OUTRO PERFIL contemporâneo do pensamento sobre o cinema, três curtos textos de 2002 e 2003, publicados pela revista *Cahiers du Cinéma*, estão na origem da reflexão que a partir deles se desenvolveu sobre o “cinema do fluxo” ou a “estética do fluxo”, e que recolocam, a seu modo, a questão de saber que coisa é o filme. São eles «Plan contre flux», de Stéphane Bouquet (nº 566 de Março 2002, 46-47); «C’est quoi ce plan?», de Jean-Marc Lalanne (nº 569 de Junho 2002, 26-27); e «C’est quoi ce plan (la suite)?» de Olivier Joyard (nº 580 de Junho 2003, 26-27). O primeiro apresentava-se como “a introdução a um folhetim teórico trimestral em torno de algumas questões estéticas de hoje”, o segundo e o terceiro são comentários aos festivais de Cannes daqueles dois anos. Os títulos do segundo e terceiro texto glosavam o de Pascal Bonitzer, «Qu’est-ce qu’un plan», in *Le champ aveugle*. Creio ser vantajoso incluir numa curta meditação sobre estes textos as noções de “quadro” e de enquadramento, dada a sua natureza seminal ao longo de grande parte da história do cinema.

Como se verá, e apesar da mudança de idiolecto que o informa e lhe dá pertinência epocal, neste recente desenvolvimento da reflexão sobre o cinema vêm rebater-se todas as questões históricas de Bazin sobre o “realismo”, a duração e a montagem, bem como a “imagem-tempo” e o “cristal-tempo” de Deleuze. É, também, uma discussão que pede para ser aproximada do terreno dos *estudos interartes*, dada a relação que, de novo, estabelece entre cinema e pintura, cinema e fotografia, cinema e artes plásticas globalmente entendidas.

Apesar da mudança dos tempos e das formas, subsistem hoje cineastas para quem o enquadramento é ainda (como na tradição pictural), o primeiro princípio organizador do olhar do filme. Herdam da mais antiga tradição da academia e, se vivessem no séc. XVII, juntar-se-iam talvez a Poussin

contra Caravaggio (Bouquet, 2002: 47), o primeiro defendendo o desenho e as “belas ideias” contra a voluptuosidade da cor e o menosprezo do desenho pelo segundo — querela que, na pintura, teve uma enorme posteridade. A relevância do desenho viria, no último quartel do século seguinte, a ser significativamente reiterada pelo Kant da *Crítica da faculdade de julgar*, § 53, nos seguintes termos:

“Entre as artes figurativas eu daria preferência à *pintura*; em parte porque, como arte do desenho, serve de fundamento a todas as artes figurativas; em parte porque ela pode penetrar mais profundamente na região das Ideias e alargar, em conformidade com esta, o campo da intuição, bem mais do que é permitido às outras artes”.

A fidelidade à construção pictural da imagem cinematográfica em função de determinado conceito e arquitetura do que vai ser visto atravessou, à sombra de Kant, toda a história do cinema e subsiste, como vimos, em

Cinema kantiano cineastas inteiramente contemporâneos, para quem a ideia de enquadramento é solidária da ideia de composição — outra ideia-chave herdada da pintura e das artes plásticas. Para falar depressa, direi que estes cineastas “kantianos” antevêm o que vão filmar como uma pintura fora da tela (com o seu campo e fora-de-campo), e que é a ideia de “quadro” que os inspira nessa antevisão. Estas pré-figurações são também *schemata* (Gombrich, 1986: 280-281), imagens conceptuais construtivistas que constituem pontos de partida do visualizador (ou do vidente) e que vão sendo corrigidas e refeitas por tentativa e erro. Destes procedimentos correctivos resultam as figurações, desfigurações e refigurações que dão identidade fantasmática ao corpo do filme.

A natureza da composição vem da música e da poesia muito antes de se ter estendido às artes visuais, à pintura, à fotografia e ao cinema. Como, entre mil outros, escreveu Simone Weil no seu testamento ético, *L'encracinement* (1943):

“Um poeta, no arranjo das palavras e na escolha de cada uma delas, tem em conta ao mesmo tempo pelo menos meia dúzia de planos de composição. As regras da versificação — número de sílabas e rimas — na forma de poema que adoptou; a coordenação gramatical das palavras; a coordenação lógica na exposição do pensamento; a sequência musical contida nas sílabas; o ritmo, (...) composto pelos cortes, as paragens, a duração de cada sílaba e de cada grupo de

sílabas; a atmosfera que as possibilidades de sugestão de cada palavra contém e a passagem de uma atmosfera a outra, à medida que as palavras se sucedem; o ritmo psicológico constituído pela duração das palavras correspondentes a tal atmosfera ou ao movimento do pensamento; os efeitos de repetição e de novidade; ... sem dúvida outras coisas mais; e uma intuição única da beleza para dar unidade a tudo isso”.

Nos manuais introdutórios ao cinema, quadro e enquadramento ocupam de resto, associados ao plano, um lugar relevante entre os primeiros conceitos abordados (Aumont *et al.*, 2008: 12), porque, precisamente, representam a preocupação com o equilíbrio e a expressão da composição herdada da pintura — pense-se, para além dos casos que aqui abordei, na sua importância em exemplos como *A Paixão de Joana d’Arc*, de Dreyer — e são, por isso, “materiais” de base com que o cineasta trabalha. Por vezes, realizadores sobrepõem cenas no interior do mesmo enquadramento e da mesma imagem, como fizeram Visconti e Antonioni, o Tati de *Playtime* e Tarkovski. De certo modo, poderíamos também dizer que o plano nascido do enquadramento inicial é, para tais cineastas, uma *animation de tableau*, uma *animação do quadro*, se entendermos a expressão literalmente, e não no sentido técnico que a história das artes lhe estabilizou. E que esse plano, assim entendido, continuou a constituir a unidade mínima do filme. Não foi por acaso que o plano fixo, entendido como um regresso, nostálgico ou não, à gramática elementar do cinema primitivo, se tornou no instrumento dilecto de tantos cineastas “modernos” que cultivaram um cinema “pobre” e de autor; e que, pelo contrário, certas escolas americanas passaram a ensinar cinema com base no imperativo “*Move the camera! Move the camera!*” como exorcistas que esconjurassem uma possessão.

Pensar o filme em função do enquadramento e da composição, e pensar o plano como animação do “quadro”, é o que encontramos de Resnais a Antonioni, de Mizogushi a Ozu e de António Reis a Pedro Costa e a Béla Tarr. É uma atitude em certa medida inventariável como “racionalista”, visto que o projecto do filme nasce do encadeamento previsional dos elementos que o irão construir: enquadramento, plano ou plano-sequência, sequência, série de sequências, exprimindo uma ideia prévia de *découpage* e de *mise en scène*. Para este cinema, que atravessou o período “moderno” sem rejeitar o “classicismo” que o ligava à pintura, “o enquadramento permaneceu como composição pictural, o *raccord* como gerador de sentido, a montagem como sistema retórico e a elipse como condição da narrativa” (Lalanne, 2002: 26).

Associado à *découpage*, este conjunto de instrumentos identificaram historicamente o trabalho do *metteur en scène* como característico da τέχνη ou da *ars* cinematográfica (3).

A partir do meio da década de 90, porém, e em parte estimulada pelos novos dispositivos de captação e pós-produção de imagens e sons e pela sua convergência nas novas plataformas digitais, surgiu uma geração de cineastas no seio da qual tem sido possível identificar representantes de uma nova “estética do fluxo” (Bouquet, *loc. cit.*; Lalanne, *loc. cit.*; Joyard, 2003), mais herdeiros de Caravaggio do que de Poussin e que se afastaram cada vez mais irreversivelmente do cinema “racionalista” a que acima aludimos, desejosos de repensar o enquadramento e o plano. Eis como Joyard (*loc. cit.*) expõe o que se passou, em função dos filmes vistos no festival de Cannes de 2003:

“Pensou-se, com *Mulholland Drive* [Lynch, 2001] e *In the Mood for Love* [Wong Kar Wai, 2000], que a experimentação sobre a narrativa se tornara na única marca forte da modernidade no cinema. Ela correspondia historicamente ao esgotamento do plano fixo como figura central do cinema de autor, e à transformação deste num maneirismo estéril. No seu melhor, como em *Millenium Mambo* [2001] de Hou Hsiao-hsien, a experiência sobre a narrativa e sobre o plano como unidade de base do cinema estavam ligadas. Desde 2002, surpresa: os filmes apresentados em Cannes marcaram o regresso em força do plano como lugar primeiro onde se constrói a radicalidade de uma visão. Jia Zhangke, Sokurov, Gaspard Noé, Kiarostami e os irmãos Dardenne tinham aberto a via, com sortes diversas. Desta vez ainda, os filmes formalmente mais audaciosos (...) repousavam numa maneira de repensar a criação do plano, sua composição e seu esgotamento na duração”.

Joyard compara sobretudo os *long tracking shots* de *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), em que são longamente filmados adolescentes americanos passeando nos corredores do seu liceu, e os de *Shara* (Naomi Kawase, mesmo ano), atrás de dois miúdos primeiro, de um casal de adolescentes depois, no

*Planos sem
princípio
nem fim*

labirinto das ruelas de uma pequena cidade japonesa, para dizer que eles já nada têm a ver com a *technique de filature* (técnica de perseguição) ensaiada pelos irmãos Dardenne em *Rosetta* (1999) e *O filho* (2002), de câmara ao ombro ou sobre “dolly” atrás de um actor, atentos ao mais mínimo movimento da nuca deste: em Van Sant ou em Kawase, o plano, em vez de acabar, *bifurca*, ou porque um novo adolescente cruza o campo e passa a ser seguido pela câmara, ou porque algo ocorreu — por exemplo o vento trouxe chuva — e a câmara “distrai-se”

do que filmava e muda de objecto sem interrupção do plano. O *tempo* fílmico altera-se decerto, comunicando em primeiro lugar a dilatação de um presente que amplia a percepção da vida banal. Mas tais planos e suas eventuais *bifurcações* não perdem a relação com a narrativa, porque contêm eles próprios, por vezes, as suas elipses internas. Antes, Bouquet (*loc. cit.*), tentando inventar uma designação para esta “nova” maneira de fazer cinema, considerava, ao contrário do que Joyard sugeriria mais tarde, que ela rejeita a concepção clássica e moderna do plano, porque não quer ver senão a passagem infinita do mundo e das coisas diante da câmara, e que o seu modelo — sublinhe-se a apreciação claramente depreciativa — é o do *reality show* televisivo, que só produz espectadores passivos, solitários e narcísicos:

“Poderíamos chamar-lhe fluxo — por ser um princípio de desfile das coisas permanente e infinito — e opô-lo ao plano, série ordenada de composições ordenadas (ou sabiamente desordenadas). *Loft Story* [nome do *reality show* da Endemol adaptado, no Québec e em França, do original holandês *Big Brother*] seria uma representação típica e ideal deste princípio do fluxo, onde nada mais haveria para ver senão a pura passagem das imagens. Não se pode censurar *Loft Story* por não produzir pensamento, visto que a emissão pertence (teme-se que sem o saber) a um regime de imagens que proclama a abolição do discurso em proveito de um real interessante porque não organizado, não discursivo”.

Nesta versão, repitamos a pergunta: que coisa é o filme? Longe da clássica arquitectura, voluntariosamente projectada pelos cineastas do enquadramento e do plano — construtivistas que eram, apostados em gerar sentido a partir dos dispositivos da sua τέχνη —, os cineastas “do fluxo” regressariam ao tempo de Leucipo ou Demócrito, para quem o mundo flui e varia constante e infinitamente, sem princípio nem fim, bastando filmá-lo, sem interrupção, tal como ele corre ou decorre diante de nós. De algum modo, tal opção exprime o regresso ao pesadelo de Pasolini: um plano-sequência infinito que gravaria em tempo real o fluir do mundo diante da câmara, numa daquelas alucinações borgesianas em que o mapa tanto se expande que se sobrepõe ao território, já dele não se distinguindo. O plano fixo, que coexiste no cinema do fluxo com os longos *travellings* e com a deambulação da câmara, já não é aqui o esgotamento do cinema de autor tardo-moderno, como em Reis, Oliveira ou Pedro Costa, mas apenas uma das posturas cinematográficas fortes diante desse fluir

*O pesadelo
de Pasolini*

constante das paisagens, situações ou acontecimentos que não vêm necessariamente *de...* nem vão necessariamente *para...* parte alguma. Referindo-se a *Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002), diz Lalanne (*loc. cit.*):

“*Unknown Pleasures* comporta algumas *stasis* siderantes. A montagem é reduzida a um trabalho minimal: trata-se, simplesmente, de ligar entre si, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos graníticos não divisíveis. Os momentos mais eufóricos do filme são aqueles em que tudo conspira para que o plano nunca acabe: a *mobylette* deixou de funcionar, a personagem abandona-a e continua a pé; a personagem sai do enquadramento, mas a câmara continua a filmar. A duração é o que fragiliza a composição perfeita destes planos-quadros. O tempo flui no plano como uma hemorragia interna, e não obedecendo a uma razão”.

Admitindo que um dos principais traços identitários do cinema “moderno” foi a sua obsessiva tarefa de inovação narrativa, emulando o que se passou desde os princípios do século XX com a literatura e o teatro, este cinema “do fluxo” só excepcionalmente guarda um tal traço: Naomi Kawase não complica nem baralha a narrativa, antes regressa à linearidade simples e escorreita das antigas *fairy tales*, agora tornadas menos loquazes, mais sombrias e, tanto quanto possível, esvaziadas de “intriga” ou de “enredo”, do mesmo modo que Apichatpong Weerasethakul restabelece (por exemplo em *Tropical Malady*, 2004), uma relação inspiradora com lendas e crenças da sua infância, ou que Hou Hsiao-hsien (por exemplo em *Le voyage du ballon rouge*, 2006) se limita a homenagear a fantasia de Albert Lamorisse (*Le ballon rouge*, 1956), interpondo no dia-a-dia parisiense de uma mãe actriz e seu filho uma *baby sitter* chinesa estudante de cinema. Não há, aqui, nem a “errância” nem a “descompressão narrativa” (Joyard, *loc. cit.*) que tanto cinema de autor nos ofereceu desde os anos 70 (9).

O cinema “do fluxo”, ou “da fluidez”, ou “líquido”, de que também fazem parte filmes como *Café Lumière*, *Good men, good women*, *Três tempos*, de Hou Hsiao-hsien; *Adeus Dragon Inn*, *The Skywalk is gone*, *O sabor da melancia*, *I don't want to sleep alone*, de Tsai Ming-liang; *Eternamente sua* e *Síndromes e um século*, de Apichatpong Weerasethakul; *Em busca da vida*, *O mundo*, *Plataforma*, *24 City*, *Still Life*, de Jia Zhang-Ke; *Juventude em marcha*, de Pedro Costa; *Fim dos tempos*, *O Último Airbender*, *The Happening*, *O sexto sentido*, ou *A Senhora da Água*, de M. Night Shyamalan; e ainda os filmes de Claire Denis, Lucrecia Martel, Philippe Grandieux,

um ou outro de Gus Van Sant, associa orçamentos reduzidos ao gosto pelos novos dispositivos digitais, e, à custa da sua entrada nos principais festivais internacionais, gerou nichos de mercado inesperados. Em boa parte, creio que é possível pensá-lo como um rebatimento estético da problemática ética, provinda da filosofia social, que Zygmunt Bauman debateu em *Liquid Modernity* e suas sequelas, descrevendo a “liquefação” de todos os valores “sólidos” sobre os quais as sociedades ocidentais desenvolvidas assentavam, e o desmoronamento das arquiteturas sociais que tinham dado origem à própria ideia de “desenvolvimento” (Bauman, 2000) — um processo que seria extensivo aos “valores” do cinema.

É certo que o cinema moderno deu origem a mimetismos e maneirismos de fim de festa, como frequentemente sucedeu com artistas que chegaram tarde a escolas e épocas da pintura, da escultura ou da fotografia. Mas aquilo que alguns designam por “cinema do fluxo” não representa um maneirismo pós-moderno (nesta designação caberia eventualmente o formalismo de um Wong Kar-wai em *In the Mood for Love*, de Tsai Ming Liang em *I Don't Want to Sleep Alone*, ele que tem por vezes sido apresentado como “o Antonioni de Taiwan”, de algum Edward Yang e de parte da nova vaga de Taiwan). A geração deste novo “cinema-instalação” trata os seus filmes como obras atmosféricas e sensoriais, oferecendo, para lá da narrativa (que por vezes volta a ser linear e simples como uma *fairy tale* inacabada e que de preferência está cheia de não-acontecimentos, de intervalos entre acções), um mundo e um real abordados em bruto e sem tematização: o mundo na sua versão mais imediatamente abordável pelas sensações, e que é “intensificado” pela filmagem, que o torna flutuação permanente e mera extensão no tempo. O cinema torna-se, assim, um olhar sobre um real fugidio, um dispositivo de intensificação de sensações. Em vez do *significado* da experiência, procura-se a sua *intensidade*.

O “cinema do fluxo” não é uma escola nem um movimento coerente, e a sua consideração envolve uma atenção obrigatória a cada um dos seus autores e a cada filme, por vezes muito diversos. No entanto, há nele traços comuns relativamente identificáveis. Por exemplo: a pouca narratividade e a pouca dramaturgia, que se tornam residuais e quase imperceptíveis; o destronamento da *mise-en-scène*, que deixa de gerir cenas e sequências e cede o seu lugar a uma imersão sensorialista que faz o cinema regredir às suas origens, a um estágio de miraculação do mundo por via das imagens em movimento; este é um mundo fascinado pelo seu próprio espelho e de onde o conflito tende a desaparecer, como dele desaparecem as ideias de

clímax ou de arco dramático, que se diluem no tempo indiferente ao que nele ocorre.

Também existe com frequência, neste cinema, uma voluntária desistência do enquadramento e da composição vistos como heranças da picturalidade; os seus autores têm com um e outra uma relação deliberadamente desinteressada, porque a câmara, ora sempre em movimento ora em longos planos fixos pouco preocupados com a composição, lhes parece indiferente, sublinhando a transitoriedade, a ausência de fronteira entre o campo e fora-de-campo, e vagueando, na sua fluidez, na tentativa de registar o mundo sem nunca atentar demasiado em nada do que nele se move. Nestas condições, também o plano deixa de ser a unidade básica do filme e a *prise sur le vif* e o respeito pela duração integral do que é filmado passam a ser outros traços comuns a alguns destes cineastas. Para voltarmos a utilizar termos de Boécio, seria ainda preciso apurar o que quer este cinema *ver* no mundo: o *stans* (o inalterável), ou o *fluens* (o passageiro), embora ambos pertençam à “continuidade incessante do que dura” (Heidegger, 1958: 224)?

O cinema é o dispositivo técnico que permitiu simular o movimento com base numa determinada velocidade de projecção, em contínuo, de uma série de imagens fixas; o filme é o objecto prévio desse dispositivo, que, ao provocar uma alteração noemática do que mostra (usamos o termo referindo-o ao *noema* e à *noesis* husserliana), gera uma nova realidade imagética recheada de dádivas perturbadoras e suscita uma percepção específica, oferecendo-se como escola do ver. A questão que se põe aos filmes da estética do fluxo, ou da fluidez, ou líquida, não é diferente da que se pôs a todos os outros ao longo da história do cinema, como hipotéticas *aulas do ver*: conseguem eles, com a sua eventualmente nova concepção do enquadramento, do plano e da sua duração, com o quase desaparecimento da montagem e com a sua dieta narrativa, criar uma nova *imago* ou *imagines* do mundo, produzir a inquietante estranheza que atravessa a ficção e suscitar a experiência interior que marcou durante décadas a nossa vivência do cinema? Continuamos a sentir diante deles a simpatia e a empatia que nos levam a partilhar um *pathos*? Independentemente da mudança que eles porventura representam, a sua identidade depende da resposta a estas questões.

Anexo 3: Cinema e televisão

“Só o CHOQUE e o enigma que a obra de arte representa face às imagens e aos sons banalizados, pré-digeridos do consumo quotidiano, são realmente formadores”, escreveu Alain Bergala em *L’hypothèse cinéma*. As relações entre o cinema e a televisão, por exemplo, são complexas devido, ao mesmo tempo, às suas antinomias e porosidades. As cinefilias correntes, mesmo se e quando consideram existir sobretudo um *continuum* entre um e outra, tendem a preservar o cinema como “aristocracia” do audiovisual. No final dos anos 80 e na década seguinte, produtores de ficção para televisão adoptaram padrões de *Quality TV* que a aproximavam do *art cinema*: nos EUA, séries como *Twin Peaks* (ABC) e *The Sopranos* (HBO), depois como *Empire Falls* (HBO, 2005), outras, levaram para a televisão enredos complexos, filmados com meios mais cinematográficos do que televisivos. Em Inglaterra, documentários feitos por produtores externos para a BBC adoptaram padrões de qualidade equivalentes. Hoje, porém, a renúncia ao cinema volta, ocasionalmente, a impor-se entre responsáveis pelas programações televisivas, em nome da fixação de audiências: para estes responsáveis, o cinema “afugenta” os públicos, representa nichos demasiado limitados, não resiste ao *zapping* maioritário: “Cinema, não” volta a ser a opção estratégica de decisores e programadores de televisões, e o império dos formatos e dos géneros televisivos parece regressar em força.

De facto existe, entre o cinema e os *media* informativos audiovisuais, uma “guerra” relativa à natureza das imagens que um e outros produzem. O cinema é uma arte que quer produzir o “choque” e o “enigma” de que fala Bergala. Os *media* audiovisuais produzem continuamente um dilúvio de imagens que têm a *realidade acontecimental* — a realidade na sua versão de *actualidade* — como principal referente. Esta realidade é composta pela selecção dos acontecimentos

*A realidade
como
actualidade*

susceptíveis de ser noticiados ou reportados em função dos clássicos *news values* (valores-notícia) e seus numerosos sucedâneos. Os *media* audiovisuais tudo fazem para replicar essa realidade transformando-a em espectáculo imersivo — é essa a sua missão e o seu destino, como entre outros sublinharam Guy Debord (1967) e Dominique Wolton (1997). Depois, duplicam essa realidade no seu *entertainment* ficcional, feito de telenovelas e de séries, que mimam tão eficazmente quanto possível a realidade não-ficcional. As duas realidades da televisão são “janelas abertas sobre o mundo”.

Diferentemente, o cinema não *reporta* acontecimentos actuais (ele não faz *reportagens*: se faz *documentários*, estes, ao contrário daquelas, não dependem da ocorrência de um *acontecimento* no sentido jornalístico). O cinema moderno e pós-moderno é uma forma de arte que chama a atenção para si própria e para o olhar com que vê a realidade: não apenas nem sobretudo a realidade acontecimental dos *media* informativos audiovisuais, mas aquela que é feita de *tudo* — incluindo não-acontecimentos, tempos mortos, fantasmas e aparições, sonhos e alucinações, mundos virtuais, possíveis e futuríveis, expressos nas três ordens de realidade de Watzlawick. Como disse Jean-Louis Comolli (2013):

“No cinema, há uma suspensão das coisas que as torna reversíveis — o espectador assume uma posição crítica em relação ao mundo real; a fábrica dos sonhos está contra a fábrica sem sonhos. O poder de transformação do cinema, a sua fertilidade social, reside no seu poder de desalienação: um filme abre as portas do imaginário e portanto do possível (...). [Mas] a crença do espectador nunca é fanática ou absoluta: ele faz perguntas sobre o *porquê* do *como*. Esse trabalho da dúvida, que alimenta a crença mas ao mesmo tempo a perfura e a torna friável, torna perceptível a relatividade das coisas. É aí que começa o pensamento crítico”.

A “linguagem” da televisão é vocacionalmente, e por vezes estritamente, comunicacional: muito mais que o cinema, ela obedece a uma “gramática” (uma morfologia e uma sintaxe) convencional partilhada pelo maior deno-

*Entrismo
na cama
de Procusto*

minador comum, utiliza códigos e uma retórica reduzidos para que todos a compreendam, visa ser uma janela aberta sobre o mundo dos acontecimentos mediaticamente considerados, vive da e para a sociedade do espectáculo. O cinema também *se comunica*,

mas não obedecendo a essa linguagem comunicacional: comunica por imagens que é preciso interpretar ou decifrar. Não visa mostrar o mundo tal

como ele é, antes cria mundos como a arte o faz, que manifestam a sua heciedade nos ecrãs onde o vemos. O cinema precisa dos *media* informativos audiovisuais para ser publicitado e divulgado, por vezes mostrado, mas a sua relação com eles consiste em *ocupar a montra*, fazendo *entrismo* e “dormindo com o inimigo”: o sistema dos *media* contemporâneos arrisca-se a ser, para ele e para as outras artes, a vasta plataforma onde se diluem e perdem a sua heciedade. O sistema dos *media* apresenta-se como aliado do cinema, mas só pode oferecer-lhe uma cama de Procusto com os seus formatos próprios. Diz ainda Comolli (loc.cit.):

“A televisão é uma fonte de financiamento [para o cinema] mas também uma fonte de banalização e de formatação: tem custos elevados em termos de conformismo e de mediocridade. (...) Ela só tem duas funções, o controlo do mundo e a modelação das normas”.

O espectáculo quotidiano da actualidade televisiva é preferencialmente feito de acontecimentos e pseudo-acontecimentos “impressionantes”. São *impressionantes* as imagens em directo do incêndio florestal. São *impressionantes* os números que revelam a magnitude das dez maiores fortunas do país. É *impressionante* o volte-face do eleitorado americano. É *impressionante* a multidão que celebra na rotunda a vitória do seu clube. Até que, excepcionalmente, um repórter destacado no local declara dispensar adjetivos porque, durante cinco segundos, as imagens falam por si. Ou, se por azar essas imagens não falam por si, repassam-se as que foram *impressionantes* oito dias atrás.

Recentemente, os ultra-leves *drones* teleguiados que voam com câmaras passaram a oferecer, ao universo audiovisual, uma nova visão divina (vista de cima) da realidade entendida como actualidade, acentuando o seu perfil espectacular. Catástrofes naturais e humanas são filmadas por *travellings* aéreos muito mais baratos do que os de aviões e helicópteros e que, montados com *requiems* tautológicos, potenciam a vocação operática e wagneriana da “nova televisão”. Mas esses dispositivos — meras aquisições tecnológicas da “aldeia global” — também são oferecidos ao cinema: fará ele, com eles, o mesmo trabalho espectacularizador aprendido com as televisões?

Não é por acaso que os *media* informativos audiovisuais — a começar pelas televisões generalistas — catalogam o cinema como *entertainment*: ele é por elas destinado a ocupar a parte da grelha de programas mais geneticamente escapista e evasiva — e é verdade que parte do cinema que ali vemos

é concebido como entretenimento televisivo: cada vez mais produtoras externas fazem telefilmes adequado às gramáticas e convenções do *media*. As televisões generalistas abrem, por vezes, exceções, criando, a desoras, áreas de “cineclubes” onde o cinema adquire uma nova expressão de objecto museológico e satisfaz o gosto de um nicho.

Televisão e cinema *main stream* são o último reduto do *story telling* convencional. Mas o cinema que adopta e replica a “gramática” da televisão equivoca-se sobre a sua própria natureza e ipseidade como arte: só contribuirá para a proliferação de poéticas que mimam as representações, ideologicamente controladas, da realidade acontecimental e do *entertainment* que a acompanha. Mesmo para o eclético Régis Debray (1992: 422-3, 432-3), para quem o cinema, na era da televisão e pós-televisiva, é em grande parte uma “coisa do passado” como as artes virtualmente foram para Hegel, cinema e televisão são duelistas que, na era da *difusão* de imagens que é a nossa, não podem, nem fundir-se, nem ignorar-se:

“A *obra* de cinema comunica-se, mas não é feita, como o *produto* televisivo, para comunicar. O operador de uma cadeia televisiva vende um público a publicitários (...). O produtor cinematográfico procura um público para um autor (...). Do mesmo modo que a fotografia libertou a pintura do dever de semelhança, a televisão libertou o cinema dos seus deveres documentais — dos ‘assuntos de sociedade’ e do dia-a-dia social. (...) [Mas] a televisão transporta igualmente o cinema, que também *passa* nela, depois de décadas em que o cinema a hipnotizou (...). Aqui e ali, cinema e televisão formam um casal, infernal ou burguês. (...) Porém, sejam quais forem as *mestiçagens* e os *tandems* resultantes desse casal (Jean Renoir e Rossellini trabalharam para o pequeno ecrã, Santelli e Kassovitz não desonrariam o grande), cinema e televisão não têm a mesma genealogia. Esta vem da história das telecomunicações, aquele vem da história das artes. (...) Um bom filme *perturba*, uma boa série *interessa*. (...) A nossa *simpatia* pode ir para o herói televisivo, mas o filme, como o romance, suscitam *empatia*. Um filme prega-nos, silenciosos, ao cadeirão. Diante da televisão passeamos e conversamos” (tr. adaptada, J. M. M.).

A televisão, tinha antes dito Debray, é um *medium* onde o consenso e o pronome reflexo “se” imperam; o cinema é sobretudo uma *coisa* de autor, a afirmação algo autoritária da multidão de *egos* que o fabricam. O facto de boa parte do cinema sempre ter sido produzida por uma indústria não altera a divergência recorrente entre os dois *media*. O cinema foi,

maioritariamente, uma arte cara, em cuja criação participaram equipas técnicas pesadas, que se tornaram mais leves a partir da *nouvelle vague* e hoje se aligeiram ainda mais, na era da convergência digital — Comolli está entre os que defendem um *cinema pobre*. Mas o cinema foi maioritariamente caro porque tal *apparatus* era necessário à criação dos seus mundos, porque o dispositivo de filmagens e de pós-produção requeria a conjugação e a colaboração de numerosas funções técnicas e artísticas especializadas.

Do mesmo modo que a socialização da fotografia obrigou a pintura a repensar-se a si mesma e a redefinir o seu objecto, também a socialização da televisão, a meio do séc. XX, poderia ter levado o cinema a repensar o seu âmbito próprio e os seus poderes. Mas os efeitos gerados pela televisão no cinema foram tão complexos e contraditórios como os gerados pela fotografia na pintura. Só a pintura e o cinema que quiseram preservar a sua autonomia “radical” face, respectivamente, à fotografia e à televisão, redefiniram os âmbitos estéticos, semiológicos e sociais das suas práticas, quer reavaliando os seus passados e heranças, quer refazendo caminhos que preservam e reafirmam a perenidade de saberes que por vezes pareceram ameaçados de extinção.

Dito isto, é hoje praticamente impensável que o cinema e os seus filmes subsistam sem o apoio implicado das televisões — e esse apoio é claramente de duas naturezas: em primeiro lugar, as televisões, que passaram a ocupar o topo da “pirâmide dos *media*” (mesmo se hoje têm de se fundir, na convergência digital, com plataformas audiovisuais mais amplas), são o meio pelo qual o cinema pode ser melhor noticiado, apresentado e publicitado, e também uma sua forma de exibição complementar; em segundo lugar, as televisões devem tornar-se num dos principais suportes de financiamento do cinema, sob a forma de taxas ou de impostos sobre exploração de antena directamente imputáveis a tal financiamento.

Mas este entendimento, necessário e mutuamente vantajoso, só é harmonizável e praticável no âmbito de uma política cultural de Estado que o imponha, valorize e o torne sustentável, por exemplo através de direitos de exibição dos filmes garantidos aos operadores do serviço público televisivo, direitos que funcionem como contrapartidas e ao mesmo tempo ofereçam aos filmes relançamentos e vidas mais longas do que os oferecidos pela sua tradicional distribuição/exibição comercial. Esta questão, nas democracias representativas ou nas “sociedades individualistas de massa” (Wolton, *loc. cit.*) em que vivemos, é eminentemente política e depende do empenho que os poderes executivos puserem na defesa dos patrimónios culturais nacio-

nais, de que as cinematografias são, naturalmente, parte integrante. A diversidade das práticas europeias nesta matéria é suficientemente rica para que o seu estudo aplicado viabilize soluções legislativas justas e duráveis. No que toca às relações entre cinema e televisão, não é hoje necessário “inventar a roda”: antes faz falta uma estratégia de Estado inspirada nas melhores práticas já testadas nos diferentes países europeus.

Anexo 4: Cinema de Poesia • Cinema de Prosa

CINEMA DE POESIA contra cinema prosaico como propunha Pasolini nos anos 60 do séc. XX, imagem-tempo em vez de imagem-movimento como propôs Deleuze vinte anos depois, aposta no ritmo e na duração de cada plano como escreveu Tarkovski um ano depois da publicação do segundo livro de Deleuze sobre o cinema, planos e montagem lentos em vez de *découpage* veloz... A *Art House*, o cinema *de arte e de autor*, seguiu em grande parte este programa, inscrevendo-o no *habitus* da cinefilia contra a *eficácia comunicacional* dos filmes do *main stream* e da televisão. O lugar do cinema no universo audiovisual foi sendo discutido no seio deste diferendo sobre a *missão* da “sétima arte” à medida que a televisão foi hegemoneizando o campo dos *media*. E a gramática do *main stream* e dos *blockbusters* tornou-se na *bête noire* de todas as suas margens, do cinema moderno e de autor ao cinema experimental e à videoarte.

Mas a cultura das margens exige competência artística e posicionamentos claros. Com frequência furtando-se a uma definição simples, o cinema *artie* e de autor é facilmente presa de alianças cúmplices e empáticas mas insuficientemente argumentadas, em torno de “uma certa ideia do cinema” que prefere não se definir a si mesma de outro modo, embora deseje ver-se reconhecida como um *etos* (o espírito ou a marca distintiva de uma cultura ou de uma época). Trata-se de definir uma fileira ou um grupo de pertença inevitavelmente vasto e plural, onde a criação individual predomina sobre os efeitos de “escola”. O cinema de autor prefere definir-se negativamente, enfatizando aquilo que “não é”, em vez de tentar afirmar-se por um enfoque positivo — salvo nos momentos em que faz “doutrina” (veja-se, por exemplo, o manifesto do *Dogma 95*). Ora, a dificuldade não reside na identificação argumentada de tais fileiras e do que elas propõem como projecto de cinema e como desafio ou acto de resistência — pelo contrário: só essa identificação

argumentada de uma comunidade de preocupações éticas e estéticas, de uma linhagem de aliados, permite o reconhecimento de adversários e da morfologia da paisagem onde uns e outros travam a sua infundável batalha. A dificuldade reside na insuficiência da clarificação do que seja, para uns e outros, essa “ideia do cinema”, e na subsistência de cumplicidades impressionantes que só de forma vaga expõem as suas convicções e os seus *explananda*.

Reconquista A reflexão deleuziana ofereceu, como vimos, uma chave-mestra de entrada nesta “ideia do cinema” de que aqui é questão: do mesmo modo que Platão, na *República*, censurou os poetas pelo seu gosto pelo inverosímil peripatético e espectacular, também Deleuze criticou o cinema por tanto ter contribuído para a actual descrença no mundo real, atulhando-o de enredos de acção e movimento que o desfiguraram, e representando-o como aventuroso e irreal, sobrecarregado de heróis-semi-deuses implausíveis, mas que *entretêm*. Deleuze acreditava que, a despeito dessa deriva maioritária, o cinema poderia reconciliar-se com o mundo através da atenção ao tempo, à duração, ao que imagens e figurações são capazes de tornar manifesto. Volta, assim, a evocar-se Pasolini: o *Cinema di Poesia* é uma forma de resistência e uma “reconquista”, a reconquista de um território cinematográfico devassado e descredibilizado pelo *Cinema di Prosa*.

Depois de ter abdicado do desejo de contar histórias causalmente articuladas, reproduzindo quase inevitavelmente *clichés* narrativos e imagéticos (“sempre a mesma história”: Aumont *et al.*, 2008) e dos modelos de *découpage* assentes na montagem analítica, esta “ideia de cinema” propõe-se produzir uma realidade cinematográfica que reinventa, oferecendo-lhe densidade ontológica, a realidade do dia-a-dia, surpreendendo por revelar novos perfis dessa realidade, para efeitos de contemplação e de reconhecimento da alteridade do mundo filmado. Nos termos de Tarkovski, trata-se de “ajoelhar diante do real” reinventado e mostrado, pelo corpo do filme, no seu esplendor esquecido, recalçado ou menosprezado.

O principal perigo desta jornada consiste em cair numa crença de seita e em novos tiques maneiristas, quando procurávamos aliados com quem pudessemos discorrer livremente sobre como mostrar o mundo e as coisas. Pior: quando assente em cumplicidades proteccionistas e não em argumentários que não temem a *disputatio*, esta ideia de cinema assume facilmente o perfil de uma igreja pré-conciliar, prisioneira dos seus dogmas e ressentimentos partilhados apenas por iniciados, que tornam *mistérico* o seu saber

e o seu totemismo — uma comunidade de *sacerdos* que, aquém e para além das suas divergências, se limita a aludir à sua adesão a um vago e esotérico grupo de pertença. A argumentação aberta ao mundo e à cinefilia é o melhor antídoto contra esse espírito de trincheira.

No seu melhor, revelando e oferecendo a percepção do *mundo* heideggeriano e pós-heideggeriano na sua permanência (*stans*) e no seu acontecimento (*fluens*), esta ideia de cinema *hipostasia* o mundo da realidade banal, abordando-o de modo transcendental para forçar o emergir da sua imanência e para mostrar a sua substância identitária — algo que na vida corrente olhamos e não vemos, e que o cinema pode, a seu modo, dar a ver. O que a hipóstase do banal que deixámos de ser capazes de ver propõe, é a mostração de uma substância tida como realidade ontológica — o que se obtém figurando (10). Como diz o *Lalande*, hipostasiar significa ainda “transformar uma relação lógica em substância no sentido ontológico da palavra”, e até “oferecer sem razão uma realidade absoluta ao que apenas é relativo”, como quando Bergson escreveu, no seu *L'évolution créatrice*: “devia ser grande, (...) a tentação de hipostasiar essa esperança...”

Notas

1. Para verter a alegoria da caverna (Platão, *República*, VII, 514a-517c) no regime das imagens contemporâneas, Alain Badiou encenou-a numa sala de cinema. O trecho foi incluído em *La République de Platon* (Paris, Fayard, 2012), a hiper-adaptação do texto clássico à problemática do mundo contemporâneo. Eis a transcrição/tradução do seminário de Badiou sobre Platão (21.01.2009, disponível in <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/08-09.htm#_ftn5>, «Pour aujourd'hui: Platon»), precedida de uma explicação complementar do autor — a seguinte:

“Quis verter o texto de Platão para um registo de imagens contemporâneas. As sombras projectadas nas paredes da caverna têm algo de genuinamente neolítico. Recorri, assim, aos prestígios combinados do cinema e — para conservar o enigma dos manipuladores e animadores invisíveis — das sombras chinesas. Para presentificar a violência obscura da saída da sala de espectáculos, recorri a Kafka e a ‘agentes’ que, sem explicações, arrancam o espectador à sua rotina habitual. Quis ainda pontuar — sem pretender resolvê-lo — o principal enigma do texto: o de todos os objectos que circulam nas costas dos espectadores (bonecas, marionetas, outros) e de que ignoramos a proveniência — o que, mais uma vez, é sublinhado por Amantha, quando ela diz que as sombras da experiência corrente, antes do desenraizamento do espectador, eram mais ‘reais’ do que esses misteriosos objectos. Finalmente quis dar mais amplitude à passagem para o exterior em contraponto com a sala de espectáculos, e fui buscar uma passagem de Samuel Beckett: ‘ele vê nascer Vénus, outra vez.’” Eis o texto de Badiou (tr. J.M.M.) quase na íntegra:

— Imaginem uma gigantesca sala de cinema. Primeiro o ecrã, que sobe até ao tecto — até tão alto que o perdemos nas sombras — e que impede a visão de qualquer outra coisa para além dele. A sala está cheia e os espectadores estão, desde que existem, presos aos seus lugares, de olhos fixos no ecrã. Na cabeça têm auscultadores rígidos que lhes cobrem as orelhas. Por detrás dessas dezenas de milhar de pessoas pregadas aos seus cadeirões há, à altura das cabeças, uma vasta *passerelle* de madeira, paralela ao ecrã, a todo a largura da sala. Mais atrás, enormes projectores inundam o ecrã com uma luz branca quase insuportável.

— Estranho lugar!, diz Glauco.

— Não mais que a nossa Terra... Na *passerelle* circulam toda a espécie de autómatos, bonecas, silhuetas de cartão, marionetas, animados por mãos invisíveis ou telecomandados. Passam e repassam animais, maqueiros, falsos carregadores, carros, rolas e cegonhas, todo o tipo de pessoas, militares armados, bandos de jovens das periferias, animadores culturais, mulheres nuas... Uns gritam, os outros falam, outros tocam pífaro ou concertina, outros ainda apressam-se em silêncio. No ecrã vêem-se as sombras, recortadas pelos projectores, deste carnaval incerto. E nos auscultadores a multidão ouve ruídos e palavras.

— Meu Deus!, pontua Amantha. Estranho espectáculo e ainda mais estranhos espectadores.

— Eles parecem-se conosco. Vêem eles de si mesmos e dos seus vizinhos, da sala e das cenas grotescas da *passerelle*, algo mais que as sombras projectadas no ecrã pela torrente de luzes? Ouvem algo mais do que os auscultadores difundem?

— Decerto que não, exclama Glauco, se têm a cabeça imobilizada desde sempre face ao ecrã e se têm as cabeças presas aos auscultadores.

— É o caso. Não têm outra percepção do visível senão a mediação das sombras, nem do que é dito para além do que ouvem. Mesmo supondo que inventam maneira de discutir entre eles, nunca poderão distinguir o nome de uma sombra que vêem e o do objecto que não vêem (...).

— Sem contar, acrescenta Amantha, que o objecto da *passerelle*, robot ou marioneta, é já ele mesmo uma cópia. Dir-se-á que eles não vêem senão sombras de sombras.

— E que não ouvem, completa Glauco, senão a cópia artificial duma cópia física de vozes humanas.

— Aí está! Estes espectadores cativos não têm nenhum meio de concluir que a matéria do Verdadeiro é diferente da sombra de um simulacro. Mas que se passaria se, grilhetas quebradas e alienação curada, a sua situação mudasse de repente? Atenção! A nossa fábula torna-se agora noutra coisa. Imaginemos que libertamos um espectador, que o forçamos a erguer-se, a mover a cabeça para a direita e para a esquerda, a andar, a olhar a luz vinda dos projectores. Claro, sofrerá nestes gestos inabituais. Cego pelos fluxos de luz, não poderá discernir que apenas via sombras. Expliquemos-lhe que a sua antiga situação não lhe permitia ver senão o equivalente, no mundo, do nada do bru-á-á, e que só agora ele está próximo do que é, pode enfrentar o que é, a sua visão é agora susceptível de se tornar mais exacta. Não ficará ele estupefacto e incomodado? E pior ficará se lhe mostrarmos, na *passerelle*, o desfile dos robots, dos espantalhos, das bonecas e das marionetas, tentando explicar-lhe o que aquilo é. Porque decerto as sombras anteriores serão ainda, para ele, mais verdadeiras do que o que lhe mostramos.

— E de certo modo são-no, anota Amantha: uma sombra que valida uma experiência repetida não é mais ‘real’ do que uma boneca de que se ignora a proveniência?

Sócrates, imóvel e silencioso, fixa Amantha, talvez tão furioso como maravilhado. Depois:

— Temos de chegar ao fim da fábula antes de concluirmos àcerca do real. Suponhamos que obrigamos a nossa cobaia a olhar fixamente os projectores. Doer-lhe-ão os olhos, quererá fugir, voltar a ver o que suportava ver, essas sombras sobre as quais pensa que o seu ser está mais garantido do que o dos objectos que lhe mostramos. Agora, uns rudes seguranças pagos por nós pegam nele e empurram-no sala fora, abrem uma dissimulada porta lateral e atiram-no para um túnel nauseabundo que leva ao ar livre, aos luminosos flancos de uma montanha primaveril. Cego, ele cobre os olhos com as mãos fracas, mas os nossos agentes empurram-no pela encosta escarpada, por muito tempo e até cada vez mais alto. Chegam ao cimo, em pleno Sol, e os guardas largam-no, deixam-no lá e desaparecem encosta abaixo. Ei-lo só no meio de uma paisagem sem limites. O excesso de luz devasta-lhe a consciência. E como sofre por ter sido empurrado, maltratado, exposto! Como odeia os nossos mercenários! Pouco a pouco, porém, tenta olhar os cimos, os vales, o mundo ofuscante. Primeiro cego pelo brilho de cada coisa, não consegue dizer ‘isto existe, isto está de facto ali’. Não é ele quem pode dizer, como Hegel diante da *Jungfrau*, e num tom desprezivo, ‘das ist’, aquilo não faz senão ser. E no entanto ele tenta habituar-se à luz e ao fim de porfiados esforços, sob uma árvore isolada, acaba por discernir a sombra do tronco, o recorte negro das folhas, que lhe lembram o ecrã do seu antigo mundo. Num charco ao pé de um rochedo vê o reflexo das flores e das ervas. Depois vê as coisas propriamente ditas. Lentamente, maravilha-se com arbustos, pinheiros, uma cabra solitária. Cai a noite. Ergue os olhos para os céus e vê a lua e as constelações, vê Vénus aparecer. Sentado, hirto, num velho cepo, observa a radiosa. (...) Depois, de manhã, vê nascer o Sol (...), o Sol ele mesmo, em si e para si, no seu lugar. Vê-o e contempla-o, na beatitude de que ele é o que é.

— Ah, diz Amantha, que ascensão nos descreves, que conversão!

— Obrigado, rapariga. Farás tu como ele? Porque este nosso anónimo, aplicando o seu pensamento ao que vê, percebe que a posição aparente do Sol depende das horas e das estações do ano: o estar-ali do visível está suspenso deste astro, de tal modo que podemos dizer: sim, o Sol é o regente de todos os objectos de que os antigos vizinhos, os espectadores da grande sala fechada, não vêem senão a sombra de uma sombra. Evocando assim a sua primeira morada — o ecrã, o projector, as imagens artificiais, os seus companheiros de impostura — o nosso evadido involuntário felicita-se por dali ter sido expulso e apieda-se dos que ficaram grudados aos seus cadeirões de visionários cegos”.

O diálogo prolonga-se por mais um par de deixas e réplicas, mas o essencial é o acima traduzido. A alegoria de Badiou tal como ele a adapta em *La République de Platon* representa apenas parte do complexo e conflitual posicionamento do autor face ao cinema, mais apreciável se lermos *Cinéma*, que publicou em co-autoria com Antoine de Baecque (Paris, Nova Éditions, 2010), um conjunto de textos e entrevistas que mostram 50 anos de reflexão sobre a sétima arte. Badiou foi, por exemplo, sensível ao relacionamento entre cinema e pensamento proposto por Deleuze, discutindo-o de forma matizada, e até aceitou desempenhar um papel em *Film Socialisme* de Godard, onde surge fazendo uma conferência para o auditório vazio do navio de cruzeiros. Mas aqui, no seu seminário de 2009 sobre Platão, o cinema e os seus filmes são o dispositivo totalitário e despótico a que se referiu Jean-Louis Baudry (1970, 1975, 1978), o aparelho responsável pela total alienação e total condicionamento do espectador. Questões não abordadas por Platão na sua alegoria — quem são os encenadores do espectáculo da caverna? Quais os seus objectivos? Qual a natureza dos adereços cujas sombras são projectadas? — são igualmente deixadas em aberto por Badiou. Mas, dada a transposição das funções das sombras de Platão para as funções do cinema contemporâneo, este é apresentado como um espectáculo montado “para sempre” por gestores do panóptico foucaultiano, com o objectivo de oferecer aos prisioneiros (os espectadores) um artefacto inteiramente fictício mas operativamente substitutivo do “real”, do mesmo modo que a *Matrix* é a fábula platónica que aborda a irreabilidade das “alucinações verdadeiras” propostas por uma máquina de subjugação.

Por outras palavras, nesta sua diabolização, as imagens e sons do cinema são a “máquina tirânica”, o artifício simulacral malevolente que subsiste, via indústria, para impedir qualquer relacionamento do espectador com o “real”. A alegoria de Badiou afasta-se, assim, radicalmente, da reflexão de um Baudrillard, em boa parte relançada por Deleuze, sobre os “poderes do falso” e a “hiper-realidade” gerada pela fusão, precisamente, do mundo simulacral e do mundo “real”. Finalmente, quando o espectador-cobaia é arrancado à caverna-sala-de-cinema por polícias saídos do *Processo* kafkiano e “pagos por nós”, o mundo real que cá fora o espera não é o mundo contemporâneo, é o de Platão: Sol, Lua e constelações, o nascimento de Vénus, arbustos e pinheiros, montes e vales, uma cabra solitária. Ele não vê estradas de montanha, nem automóveis e aviões, nem turistas comendo conservas nas suas caravanas e falando ao telemóvel. Arrancado esse espectador ao seu cinema, o mundo que ele descobre é o da Grécia de há 2.350 anos e a sua *natureza*, mantida intocável até hoje. A alegoria necessita dessa sincronia implausível. Mas

reconheçamos que, perante *A República*, Badiou procedeu como um genuíno adaptador cinematográfico: inventou para ela uma Amantha, para pôr diante de Sócrates a *Jungfrau* de Hegel, e outras *dramatis personæ* que dialogam com o mestre da maiêutica. Com a sua “hiper-adaptação” de Platão, tornou-se num dos grandes ironistas da filosofia contemporânea.

2. O *Mandyliion* de Edessa é um pano onde o Cristo terá impresso o seu rosto húmido, oferecendo-o a um pintor que não conseguia retratá-lo devido à luz que dele irradiava: o episódio está referenciado desde o séc. IV na *História da Igreja* de Eusébio de Cesareia, 1.13.5-1.13.22). É uma peça guardada num antigo *hall* barroco, hoje Capela Matilda, no palácio residencial dos papas de Roma; raramente visto em público, o British Museum conseguiu exibi-lo, entre outras relíquias cristãs, no Verão de 2011. O véu de Verónica (com que, segundo os *Actos de Pilatos*, do séc. VI, ela limpou a face do Cristo a caminho do Calvário) desapareceu em 1608 do relicário que o guardava na basílica de S. Pedro; em 2001, um jesuíta alemão anunciou tê-lo descoberto num pequeno convento capuchinho em Manoppello. O sudário de Turin é supostamente o lençol funerário que envolveu o corpo do Cristo depois da sua morte na cruz e está guardado na catedral de S. João Baptista, na mesma cidade. Desconhecem-se, ainda hoje, as técnicas que neles gravaram as respectivas imagens.

3. Antecipando ironias sobre o uso que aqui faço dos termos *vidente* e *vidência*, esclareçam-se os seus significados nas línguas de referência dos presentes textos. *Vidente* é, no Dicionário de Moraes: “Que vê o que está fora da visão ocular ou o que está para acontecer. || Sagaz, perspicaz. || Pessoa a quem foi dado ver coisa sobrenatural. || Pessoa ou aquilo que prevê, que profetiza. || Profeta. || Que ou aquele que tem vista (opõe-se a cego)”. Em francês diz-se *voyant*, em inglês *clairvoyant* com os mesmos significados. *Vidência*: capacidade daquilo ou daquele que *vê*. Não nos interessam aqui as capacidades sobrenaturais ou proféticas da *vidência*. *Vidente* e *vidência* interessam-nos aqui designando aquilo ou aquele dotado da capacidade de *ver*, o “*seeing-being*” da fenomenologia de Sobchack. É essa capacidade de ver, que tanto caracteriza animais como artefactos técnicos (máquinas fotográficas e de filmar, outros) que legitima, aqui, o uso destes termos.

4. Sobre a dicotomia sujeito-objecto escrevi noutro lugar (Mendes, 2015) o que segue, a propósito da experiência da criação artística:

Subsistirá (...) a dicotomia sujeito-objecto, pedra angular de tanta filosofia e saber sobre a vida? Será o sujeito *ainda* um *ego-cogito* cartesiano, exterior ao objecto que fabricou? Não o creio. No núcleo da experiência artística, sujeito e objecto indistinguem-se. Não é operativa a ideia, herdada do idealismo cartesiano, de que o mundo só é abordável a partir dessa dicotomia e de que sem ela as nossas percepções se afundariam num *maelstrom* irracional. Perguntem a Shakespeare e Dante, a Cézanne e Picasso, a Schönberg e Bartók, ou a contemporâneos vossos, se se consideram *sujeitos pensantes* que produziram *objectos pensados*: é absurdo. Eles

“pensaram”, sim, os seus objectos, mas no *quiasma* de Merleau-Ponty, enquanto deles se indistinguiam e a paixão por eles os invadia. O *pathos* criativo tem a idade do *homo sapiens* e instalou um dos paradigmas do nosso *habitus*. A velha dicotomia foi, *in illo tempore*, um ansiolítico eficaz, garantiu um dualismo ordenador, separou águas entre percepção e pensamento? Já não o faz. (...) O actor que encarna uma personagem, o pintor que vive um corpo-a-corpo com a sua tela, o músico que improvisa “fazendo máquina” com o seu instrumento, o cineasta que pós-produz imagens que filmou, o poeta que luta com seus versos, o novelista que inventa *personæ*, o Pigmalião que esculpe a Galateia, partilham o mesmo núcleo de experiência onde a fronteira entre sujeito e objecto se dissolve: eles misturam-se um no outro, são transportados para uma terra-de-ninguém onde se tornam *sujeitobjecto*. E a prática artística, como o antigo arrebatamento dos místicos, é apenas um dos baldios onde a velha dicotomia falseia a experiência e é absurda. A “arrumação de ideias” a que a ela deu origem desrealiza-se, esboroa-se no *quiasma* de Merleau-Ponty. E é inútil psiquiatrizar e medicalizar tais experiências, classificando-as num *pathos* excepcional: artista e místico (...) conhecem esse *quiasma* porque ele é constitutivo da sua aposta, do seu desassossego.

Mas a dicotomia sujeito-objecto não começou por ser posta em causa no núcleo das práticas artísticas. Recorda Michel Piclin (1995):

“Já em Schopenhauer a dicotomia sujeito-objecto não tinha (...) valor ontológico. Um e outro aparecem e desaparecem concertadamente, são intermutáveis; procurando o nosso sujeito pensante só encontramos treva e simulacro. (...) Também Kant (...) atacou o *cogito* de Descartes, admitindo que o ‘*eu penso*’ é um acto de síntese, mas anotando que para além dessa ‘unidade sintética’ não avançamos mais: o *Eu* não passa de uma ‘representação vazia de conteúdo’. Na consciência tudo é fluxo contínuo.”

De facto, a crítica decisiva dessa dicotomia foi feita pela fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, que insistiu na imersão do sujeito no mundo vivido, o *Lebenswelt* alemão, seu “objecto” no sentido clássico: sujeito e objecto partilham por condição – a condição humana — o mesmo interface, a mesma ancoragem no mundo objecta. Escreveu ele (1945):

“...O ser-objecto e o ser-sujeito (...) não são alternativos. O mundo percebido está aquém e além dessa antinomia; o falhanço da psicologia ‘objectiva’ deve ser entendido (...) não como uma vitória do ‘interior’ sobre o ‘exterior’ ou do ‘mental’ sobre o ‘material’, mas como apelo à revisão da ontologia, ao reexame das noções de ‘sujeito’ e ‘objecto’.”

Depois (1964, póstumo), Merleau-Ponty propôs uma “ontologia selvagem” dos dois termos, assente na sua reversibilidade e na experiência da percepção e do pensamento, porque uma e outro são o verso e o reverso do mesmo ser e da mesma experiência, entrelaçados um no outro:

“Como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse, não para fora do corpo, mas para outro corpo mais leve e transparente, como se mudasse de carne e abandonasse a do corpo

pela da linguagem” (*loc. cit.*, p. 198). [E o artista é] “esse homem de trabalho que reencontra dia-a-dia, na configuração que as coisas adquirem sob o seu olhar, o mesmo apelo, a mesma incitação imperiosa a que nunca deixou de responder” (*La prose du monde*, 1969).

5. A psicologia cognitiva terá dado, nas últimas décadas, passos talvez decisivos para o conhecimento dos dispositivos cerebrais que viabilizam, *por imitação de outros* (incluindo *dramatis personæ* retratados por indicialidade directa), a compreensão e aprendizagem das suas aptidões e intenções, o que pode contribuir para a descrição do tráfego de influências exercido pela imagem de outrem sobre o seu *spectator*: a descoberta dos neurónios-espelho (*mirror neurons*) em primatas e depois em seres humanos, na década de 90, ofereceu uma chave de compreensão da capacidade de imitar outros e da aquisição de linguagens. Os neurónios-espelho são células que disparam na concretização de acções também quando se observa outro ou outros (em princípio conspécíficos) nessa concretização, possibilitando a compreensão, quer da acção, quer da intenção desse(s) outro(s) e permitindo a imitação do que o outro faz como se o observador estivesse, ele mesmo, a realizar essa acção. Os neurónios-espelho têm sido associados a diferentes registos comportamentais (imitação, aprendizagem de novas aptidões e entendimento da intencionalidade de outrem, e alteraram a teoria da mente (Gallese, 2005; Rizzolatti, Fogassi, & Gallese, 2006). A sua descoberta permitiu alargar a reflexão sobre a compreensão da intencionalidade de conspécíficos, a partir da observação, à transmissão de cultura (Tomasello, Carpenter, Call, Behne, & Moll, 2005).

6. O cinema-espectáculo peripatético, com a sua galeria de monstros inverosímeis — *aliens*, lobisomens, vampiros, *zombies*, etc. — banalizou as distorções antropomórficas dos contos maravilhosos e das *fairy tales* tradicionais e expandiu para o mundo adulto a fantasmática infantil, perpetuando um imaginário regressivo, que explora o insólito ameaçador e o “estranho” nas suas representações mais primárias.

7. Escreve Van Tuinen (2012: 70) sobre a imagem-tempo e a imagem-cristal de Deleuze: “A imagem-tempo torna visíveis e criativas as relações temporais que não podem reduzir-se ao presente. A sua pedra angular é a ‘imagem-cristal’, que substitui a forma empírica ou orgânica do *tempo que passa* pela sua forma transcendental (...), onde (...) temporalidades virtuais coexistem — recordações, sonhos, mundos — no fluir do presente, em durações heterogêneas que constantemente se alimentam umas às outras. (...) O cinema (...) comunica [então] um *relevo* do tempo, uma perspectiva do tempo”.

8. O que, no “perfeito equilíbrio” dos anos 30-40 e na sua herança, mais incomodou os neo-realistas italianos, e depois os italianos pós-neo-realistas, os franceses da *nouvelle vague* e os “modernos” europeus dos anos 60-70, foi o facto de o cinema dos grandes estúdios se ter deixado “gramaticalizar” e congelar por um programa informacional (um programa que *dava forma a...*) e pelos seus inúmeros funcionários (os *apparatchicks* do *apparatus*), reproduzindo no seu seio o modelo organizacional do que viria a ser a imensa fábrica fordista do cinema industrial, com as suas rotinas técnicas, as suas hierarquias laborais e os seus procedimentos normativizados. Veja-se, porém como Jean Mitry

definia, com alguma sobrançeria e menosprezo, a *nouvelle vague* no seu *Dictionnaire du Cinéma* (1963):

“*Nouvelle vague* — denominação arbitrária que designa em geral um grupo de jovens realizadores franceses que acederam rapidamente à autoria de filmes devido aos meios financeiros de que pessoalmente dispunham. Agruparam-se em torno da revista *Cahiers du cinéma*, onde a maioria deles escrevia. O seu movimento reflecte um estado de espírito que pode sumariamente definir-se como uma espécie de anarquismo burguês tendente a demolir os valores recebidos, menos para os negar do que para neles confortavelmente se instalarem, mudando-lhes as etiquetas sem contrariar, nem os seus conceitos, nem os seus valores básicos — o que é válido tanto para a forma como para o fundo (...)”.

9. Fechando o texto que criou em 2002 a designação “cinema do fluxo”, escrevia Bouquet, criando entre este cinema e o Lynch de *Mulholland Drive* ou de *Lost Highway* uma ponte talvez forçada, e que o tempo parece não ter confirmado:

“No seguimento deste escrito estudaremos os procedimentos rítmicos no cinema do fluxo, de que podemos dar aqui alguns exemplos: não atribuir a personagens (nem a actores) um ser preciso, antes os deslocando (como Lynch em *Mulholland Drive* [2001] e *Lost Highway* [1997] — note-se como os dois títulos aludem a percursos de estrada); torná-las inidentificáveis (*Ashes of Time*) [Wong Kar-Wai, 1994] ou intermutáveis (*Flowers of Shanghai*) [Hou Hsiao-sien, 1998]; evacuá-las como personagens para as conservar como corpos a-significantes (*Time and Tide*) [Hark Tsui, 2000]. Este último usa também outra estratégia essencial de tal cinema: fazer menos uma *mise en scène* do que pôr [corpos, coisas] em movimento ou em continuidade (daí o recurso incessante a *passerelles*, corredores, escadas, metáforas da passagem)”.

10. Este uso do termo hipóstase remonta à *Epístola aos Hebreus*, onde o filho de Deus é chamado **καρὰκτὲρ τῆς ὑποστάσεως** (*caractêr tês upostáseous*) de seu Pai, “resplendor da sua glória, efigie da sua substância” (1.3). Hipostasiar é uma operação “mística”, não por visar o atingimento de um além, mas por pressupor como possível um regime de correspondências entre o rosto banal do mundo e o seu sentido transcendental: um longe tornado perto, uma lonjura que se recuperou e que inunda de súbito o que nos rodeia, sentido interpretado e revelado por uma τέχνη ou por τέχνηαι artísticas. O poder do cinema é, neste sentido, o que as suas imagens — que, como lembrei, criamos artificialmente para que mandem em nós — forem na sua relação com a antiga *imago* ou *imagines* do mundo e dos outros.

A vitória do “simulacro” e do “maravilhoso verdadeiro”

EM NOVEMBRO DE 2017 passaram 50 anos sobre a publicação, por Guy Debord, de *La Société du Spectacle* (1967), um manifesto composto de 221 teses aforísticas sobre a espectacularização feiticista das mercadorias pelo capitalismo moderno e a correspondente alienação do homem contemporâneo, para quem o mundo passou a ser uma “imensa acumulação de espectáculos”. Logo de início, o autor citava Feuerbach (o do prefácio à 2ª edição de *A essência do cristianismo*): “Sem dúvida, o nosso tempo (...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...” O mundo real era substituído pelas suas infinitas representações. E a seguir explicava-se sobre a nova bipolaridade:

“As imagens, separadas de cada aspecto da vida, fluem num leito comum onde a unidade dessa vida não pode ser restabelecida. A realidade, considerada parcialmente, constitui-se (...) como um pseudo-mundo à parte, mero objecto de contemplação. (...) O espectáculo em geral, inversão concreta da vida, é o movimento autónomo do não-vivo (...), mas é nele que se concentram todos os olhares e todas as consciências”.

No “espectáculo” discutido por Debord fala-se “a linguagem oficial da separação generalizada”: novas imagens de um lado, antiga realidade do outro. Estava a saque a antiga arca da aliança onde se guardava o equilíbrio entre o real e as suas representações. Melhor: violada a arca da aliança, caixa de Pandora, saíam dela monstros invasores. *Guerra dos mundos*. Nos termos do Baudrillard de 24 anos depois (1981), instaurava-se a nova ordem simulacral: os simulacros ocupavam vertiginosa e alucinatoriamente o mundo das coisas que tinham começado por *imitar*. O “leito comum onde fluem as imagens” (metáfora de um rio tumultuoso e em cheia?) invadia e submergia

o mundo real. E fotografia, cinema, televisão, tinham sido o instrumento decisivo dessa invasão-submersão.

Agora, a publicidade fetichizava e impunha, nos *media* audiovisuais, mercadorias maciçamente inúteis, produzidas em fábricas de luxos, e a política emigrava, como um quase-gênero dramaturgico, para o melodrama televisivo e as normatividades da eficácia comunicacional. Coisas, pessoas e suas relações estavam doravante transferidas para as imagens, numa nova hiper-realidade hipostasiada, que transformava a anterior num Hades ou, na melhor das hipóteses, num país de exílio. Mais tarde, esta falsa realidade iria tornar-se no tema da disfórica *Matrix* dos irmãos (depois irmãs) Wachowski, de 1999. E ia instalar-se o novo empório dos *reality shows*. O livro de Debord não se ocupava particularmente, porém, da sociologia política da comunicação nem da crítica da comunicação de massas, embora as pressupusesse: a sua reflexão sobre a nova hegemonia do espectáculo e das imagens era um instrumento metafórico de combate político anti-capitalista, contra as novas formas de alienação geridas pelo *fake look* do desenvolvimentismo industrialista ocidental e do capitalismo de estado soviético. Quase no fim do seu texto (tese 219) escrevia o autor:

“O espectáculo, apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do primeiro, assediado pela presença-ausência do mundo, é também o apagamento dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda e qualquer verdade vivida sob a presença real da falsidade, que assegura a organização da aparência. Aquele que se submete quotidianamente à sua sorte estrangeira deixa-se conduzir a uma loucura que reage ilusoriamente contra essa sorte recorrendo a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no centro dessa pseudo-resposta a uma comunicação irrespondível. A necessidade de imitação vivida pelo consumidor é uma necessidade infantil, condicionada por todos os aspectos da sua fundamental despossessão. Nos termos que Gabel usa para descrever um outro nível de patologia, ‘a necessidade anormal de representação compensa o sentimento, torturante, se estar à margem da existência’.”

Mas teria, de facto, a antiga realidade sido esmagada, num duelo desigual, pelas suas imagens e simulacros? Decerto, a antiga realidade não deixara de existir, apenas “se escondera” como num eclipse, ou “perdia aos pontos” num infundável combate. O mundo não passara a ser sinónimo da vontade da sua representação, porque, evidentemente, “a imensa

acumulação de espectáculos” se alimenta dele como o parasita se alimenta do seu hospedeiro. Este novo mundo dúplice poderia, nesse caso, ser posto em causa: seria possível rejeitar o mundo das imagens e regressar ao mundo sem elas — como tentou a *New Age* nostálgica da vida “natural” e da horaciana *Aurea Mediocritas* (*Odes*, II, 10, 5), quer, depois, os novos iconoclastas confessionais, bárbaros e violentos? Ou, pelo contrário, seria possível manter a antiga realidade enclausurada na sua torre como a bela adormecida, não lhe dando voz e fingindo que se podia viver sem ela? A “maioria silenciosa” aprendeu a conciliar pragmaticamente, quer com os simulacros, quer com o mundo real, sendo que, nesta coalescência, a “sociedade do espectáculo” de Debord protagoniza uma cultura dominante, e o antigo “mundo real” recorda uma cultura dominada e colonizada. É ainda esta nova homeostase, esta relação de forças por ele premonitoriamente descrita, que domina o *habitus* e o *etos* contemporâneo. Cada vez mais continuámos a preferir “a imagem à coisa, a cópia ao original”. O espectáculo tornou-se o novo *todo* holístico; a realidade, o *puzzle* das suas *partes*.

Para as disforias científicas e políticas, a relação entre parasita e hospedeiro continuou a supor a possibilidade de o primeiro se apropriar inteiramente do segundo, metamorfoseando-se nele e forçando-o a devir outro. Nesta hipótese, o primeiro torna-se mestre e o segundo escravo, assim se gerando uma nova servidão — a “alienação”, ou a perda de si mesmo, a que se referira Marx na esteira de Hegel. É essa ainda a dimensão do pacto de Fausto, uma das grandes histórias-mães-de-histórias. Para o jovem Debord da Internacional Situacionista, que tanta influência viria a ter no “programa” do Maio de 68 francês poucos meses depois, essa hipótese estava então em vias de irreversível concretização.

O mundo dominado pela alienação no espectáculo e no simulacro tem sobretudo três rostos: o mais enraizado na longa duração é o das artes e da cultura, onde as imagens em movimento do cinematógrafo propulsionaram a hegemonia do campo mediático audiovisual, tão combatido, a meio do século XX, pela escola de Frankfurt; o mais directamente produzido pelo desenvolvimento do capitalismo é o do *fétichismo* da mercadoria, gerador de necessidades cada vez mais imaginárias e de mercados onde a satisfação das necessidades materiais ganha uma incontornável aura de fantasma efémero (veja-se o funcionamento do sistema da moda ou a vertiginosa substituição de modelos automóveis pela indústria) e passa a ser gerida por um seu duplo genuinamente inútil; finalmente, o que mais depende da evolução tecnológica é o novo *sensorium*

técnico-científico onde proliferam *robots*, já não os autómatos mecânicos que fascinaram Descartes e os séc. XVII e XVIII, mas os simulacros electrónico-cibernéticos de seres humanos — serviçais, sucedâneos dos antigos escravos, que garantem os interfaces requeridos por uma nova geração de serventias. O primeiro rosto é dominado pela alucinação do real e pela substituição deste por imagens simulacrais; o segundo, motor da economia, pela criação de falsas necessidades e suas deformadas satisfações; o terceiro, pela invasão de *replicants* e mimóides que ocupam o lugar de pessoas, dispensando-as como, nas revoluções industriais, as máquinas que tornaram os homens descartáveis ou os fizeram seus escravos.

Sintomático é que Debord, representante da “vanguarda” intelectual da jovem esquerda radical, francófona e neojacobina, tenha, na segunda metade dos anos 60, edificado o seu argumentário político anti-capitalista sobre a clássica oposição entre “verdadeiro” e “falso”, que, herdada de Platão e do platonismo, atravessou toda a história da filosofia e depois a da estética, envolvendo sempre disputas, com frequência muito violentas, sobre “imagens falsas” e “imagens verdadeiras”. E, de facto, só regressando à remota Grécia clássica e ao renascimento italiano entendemos que caminhos percorreu essa discussão até à sedimentação da ideia de que existe um “maravilhoso verdadeiro” onde “real” e “ficcional” se reconciliam.

A guerra das imagens

MOVENDO-NOS NUMA ARQUEOLOGIA dos simulacros, evoquemos pois os gregos e as suas “guerras das imagens”, parentes arcaicas da “guerra dos sonhos” que Marc Augé (1997) abordou nos seus exercícios de etnoficção.

Pastores de ícones, pastores de ídolos Na história das imagens, a que por causa do cinema regressaremos (cf., *infra*, os dois textos sobre *Facialidades*), há, no labirinto dos primeiros confrontos entre iconoclastas e iconófilos, e deles decorrendo, um diferendo entre pastores de ícones e pastores de ídolos, que diz respeito ao que se pode e deve tornar visível. Só revisitando esse diferendo percebemos a gênese das questões que, ainda hoje, exprimem a “crise” da imagem.

A passagem do invisível ao visível, que tanto interessa o cinema por via do que ele pode *ver* e *dar a ver* (e que reencontramos via Merleau-Ponty, Heidegger, Deleuze, Sobchack, outros), é discutida na Grécia clássica e atravessa toda a história da filosofia ocidental, reportando à dualidade

sensível-inteligível e depois, indirectamente traduzida, à dicotomia kantiana do mundo fenomenal e do mundo numenal, e exprimindo-se ainda na polémica entre idealismo e realismo, que discute o que podemos saber das coisas “elas mesmas”. O transcendental contemporâneo (de que o cinema veio a tornar-se cúmplice) abandona esta dualidade e significa que a antiga metafísica e a antiga transcendência se rebateram sobre o mundo corpóreo e ôntico, o das coisas e dos *entes*, nos quais é igualmente necessário *ver* algo que não tem existência material, o *ser*. É essa abordagem da “visibilização do ser das coisas” que requer uma curta viagem ao seu mundo originário, o da Grécia platónica e aristotélica, em torno dos conceitos de εἶδος, ἰδέα, εἰκών, εἰδωλον (*eidòs, idea, eikôn, eidôlon*). Os gregos deram origem a uma enorme posteridade. Este capítulo vai requerer, assim, algum uso do vocabulário filosófico da Grécia clássica, o que — oxalá — não afugentará os meus leitores.

Quando, na sua reflexão sobre a técnica (1954), Heidegger evoca a teoria das formas de Platão, recorda os termos εἶδος (figura, forma sensível de algo) e ἰδέα (gémeo do primeiro e quase seu sinónimo em Platão, mas também traduzível por *ideia*) para designar o que está entre o mundo sensível, a que acedemos em primeiro lugar pelo olhar, e o mundo essencial, a que só acedemos pelo saber, pelo conhecimento. No entanto, o deslizamento semântico entre os dois termos é notório na interpretação do filósofo alemão. Diz ele (Heidegger, 2007: 385):

“Nós, contemporâneos, deixámos de ser capazes de entender o que significava para Platão arriscar a palavra εἶδος para designar o que impera em tudo e em cada coisa. Se εἶδος significa, na linguagem quotidiana, o aspecto que uma coisa visível oferece aos nossos olhos sensíveis, Platão, no entanto, ousa designar por essa palavra algo completamente incomum, o que exactamente nunca será possível captar com os olhos sensíveis. E ainda não concluímos sobre o que há de incomum nesta atitude, pois ἰδέα não designa apenas o aspecto não sensível do que é sensivelmente visível: ‘aspecto’, ἰδέα designa e é também o que faz a essência do que é possível ouvir, tocar e sentir, daquilo que de algum modo é acessível”.

Diz por seu turno Fernando Belo (1992: 8) escrevendo sobre a relevância de Heidegger nesta mesma questão e sublinhando a importância do *ver* (com os olhos sensíveis ou “com os olhos da alma”):

“O inteligível é concebido na matriz do olhar sensível e da luz, é o que ‘vê-com-os-olhos-da-alma’ o *eidòs* das coisas ou entes, vivos ou não. Platão conceberá

a *ideia* eterna de que o *eidòs* (forma, aspecto) de cada coisa é cópia, Aristóteles definirá a *ousia*, substância e essência, idêntica nos entes da mesma espécie”.

O mundo metafísico grego era um mundo que dependia da bipolaridade *essência-aparência*, e de onde estava ausente a ideia posterior de *representação* (que herdamos do latim *repræsentatio*). Para os gregos, as imagens do mundo eram a manifestação possível e visível do próprio mundo: o *εἰκών* (*eikon*, ícone, imagem) dava aparência a uma essência, ou ideia, invisível. Ele era imagem, figuração, forma, o que pode ser visto, o invisível tornado visível, imagem do invisível. Muito mais tarde, mas herdando desta mesma concepção, o Cristo ainda é o *εἰκὼν* de Deus, feito à sua “imagem e semelhança”, *ὁμοίωσις θεῶ*, (*homoiousis Theo*, à *semelhança de Deus*), sendo a *ὁμοίωσις* entendida como processo de assimilação: é o devir semelhante ou o tornado semelhante.

Neste sentido, que os cristãos herdaram directamente do platonismo, o *εἰκὼν* é a forma, a manifestação ou a figuração do que, sem ele, não pode ser visto. O *εἰκὼν* dava forma, não só ao invisível (o mundo das ideias) mas igualmente ao indizível (Deus não tem nome, é inomeável). Na sua versão mais antiga, o *εἰκὼν* foi *sombra*, *reflexo*, antes de ser *duplo fiel*, *cópia* ou *reprodução* de algo (a sua formulação como *cópia* surge no livro X da *República* de Platão). Já herejes entre os primeiros cristãos e recuperando para si aquele conceito mais arcaico, os gnósticos consideravam o Cristo, não um Deus em carne e osso, mas sim um fantasma “que não deixava pegadas quando andava” — aquilo a que Bazin teria chamado uma “alucinação verdadeira”.

Na *República*, a objectivação do *εἰκὼν* como artefacto — cópia e simulacro, já considerarei a diferença entre os dois — produzido por artesãos ou artistas, retirou-lhe o seu sentido inicial, mais alucinatório e desassossegador, que se referia a uma maior incerteza ou insegurança existencial. Depois de Platão, a cultura ocidental não mais cessou de colar a *imagem* ao *real*, primeiro no esforço de a fazer representar o “invisível verdadeiro”, depois para a considerar um *analogon* de algo existente e concreto e evacuar dela a referência ao invisível — esforço em grande parte inglório, dado que o *ser* é invisível e que dificilmente prescindimos de ter contacto com ele por via das formas.

Em termos modernos, o sentido original de *εἰκὼν* é melhor dado pelo termo *simulacro*, embora este corresponda mais exactamente ao *εἶδωλον*, (ídolo) de Epicuro e de Demócrito. As *εἶδη* (*eidê*, *formas*, na sua tradução

latina) platónicas não são os εἰδῶλα (*eidoula*, simulacros) de Epicuro ou de Demócrito: os εἰδῶλα, que também podemos designar por *ideias-imagens*, são representações que os objectos enviam aos sentidos e causam a percepção (note-se como a indexicalidade das imagens foto-cinematográficas reiteram, glosando-a tecnicamente, esta aceção dos εἰδῶλα); os εἰδῶλα de Demócrito e de Epicuro são, assim, percepções e sensações passivas, enquanto as εἰδη platónicas são actos do espírito que incluem a capacidade de dar forma e de conceptualizar. No vocabulário herdado do platonismo, porém, o εἶδωλον remete em primeiro lugar para uma *forma semelhante a...* mas sem consistência ontológica. A querela entre εἰκῶν e εἶδωλον (ícone e ídolo) é a matriz conceptual de todas as políticas da imagem de que somos herdeiros e exprime aquilo a que tantas vezes chamámos a crise da imagem (1).

De facto, o que está aqui em causa é uma inquietação central, a inquietação grega perante o perigo da autonomia da vida das *formas* e dos seus *efeitos* — a autonomia das imagens que tendem a substituir o real, ocupando o seu lugar. Inquietação ou desassossego que regressam hoje, num mundo progressivamente mais conquistado pelo *virtual*, onde a experiência de contacto com o mundo e com as coisas é cada vez mais inteiramente mediada por imagens (as da fotografia, do cinema e da televisão, precisamente). Para além da mediação que é sustentada pela indexicalidade dessas mesmas imagens, porém, muitas construções imagéticas “hiper-realistas” contemporâneas (parte das fabricadas em computador, por exemplo) mantêm, como na pintura, a iconicidade sem indiciabilidade, visto que o objecto “por detrás” delas já é apenas um algoritmo ou um programa informático — como notava Manovitch. Assim regressam o *temor* e o *tremor* originais, feitos de incerteza ontológica, sobre o que seja “realmente” o mundo das imagens na sua relação com o invisível, com o que não é atingível pelos sentidos. É neste contexto que surge a reflexão contemporânea de Deleuze, Foucault e Baudrillard (1981) sobre os simulacros.

*O medo da
autonomia
das imagens*

O que sobretudo se teme, como os gregos temiam, é que, como vimos a propósito de *The Address of the Eye* de Vivian Sobchack, o mundo das imagens seja instaurador de real (Cruz: 2000) ou de uma fantasmagoria tão poderosa como ele, e que produza os seus efeitos autónomos, afirmando-se como força legítima e imparável independentemente do que a funda, substituindo, não só o antigo εἶδος, mas também a φύσις (*physis*, natureza) que ele dava a ver, a sua autopoiese e a sua desocultação verdadeira. O crescendo da virtualização do mundo contemporâneo, reaproxima-nos da primitiva

desconfiança grega face às imagens e à sua aparente consistência, e reactualiza a clivagem clássica entre o ícone e o ídolo, que o cristianismo viria a tornar em trave mestra da sua política da imagem. Um tal temor é da mesma natureza do que o vivido perante a hipótese de uma cada vez maior autonomia da vida das máquinas, que, artefactos humanos como as imagens, acabariam por nos substituir e por mandar em nós, como o super-computador Hal no *2001* de Stanley Kubrick.

Para os gregos, que viviam num mundo frágil de imagens que davam forma, aparência e “aspecto” ao invisível, e que sempre procuravam o invisível nas imagens, essas imagens desvelavam ou desocultavam o real verdadeiro, e por isso estavam em íntima relação com a *ἀλήθεια* (*alêtheia*), a “verdade” do mundo que revelavam. Esse trabalho de desocultação materializava-se no ícone — como tanto insistiram os iconófilos de Bizâncio e a diplomacia teológica de Roma. Ainda hoje, quando observamos uma imagem do ponto de vista estético, procuramos nela o invisível, o *ser* que lhe é imanente — como sabemos da nossa experiência de contempladores de pintura, de fotografia ou de imagens em movimento: também no filme procuramos o “invisível” nele contido. Não o ser ausente por detrás ou para além da sua representação, mas o ser imanente, contido nessa representação. Esse *ser* invisível pode ser representado pela *aura* benjaminiana, que ora está moribunda, ora já morreu, ora ressuscita e quer regressar ao nosso *habitus*. Pintura e cinema tornaram-se, já o disse, auto-referenciais. Mas a auto-referencialidade não apaga a relação transcendental, agora exercida na relação entre significante e significado. Já não procuramos a “presença ausente” na tela ou no ecrã, o que estava “para lá dela”: procuramos a imanência das coisas na materialidade da sua re-apresentação.

O medo das falsas imagens

O MEDO DAS FALSAS IMAGENS resulta, assim, da clivagem entre *εικόν* e *εἶδωλον* (este último na acepção plural de simulacro, ídolo, duplo, aparição, fantasma, espectro), como se ele viesse replicar o trabalho de *dar forma a...*, mas operando uma desacreditação desse trabalho. Esta acepção do *εἶδωλον* é crucial para entendermos o lastro da oposição entre os dois termos. Se o *εικόν* estava ligado à *ἀλήθεια*, à desocultação verdadeira, o *εἶδωλον* carreava, não a desocultação desse verdadeiro ser das coisas, mas de outras ideias a que dava igualmente forma, embora podendo, essas ideias, ser falsas ou inventadas. É

esta leitura da clivagem entre ícone e ídolo que será totalmente recuperada pelos primeiros séculos do cristianismo (o judaísmo manteve-se sobretudo iconoclasta), resolvendo-se depois do cisma de Bizâncio o “conflito” entre o primeiro e o segundo: o ícone manter-se-á como o lado necessário e desejável da figuração; o ídolo será interdito por reproduzir a antiga idolatria pagã, correspondente a uma idealidade “má” ou “falsa”. O ícone cristão salva-guarda, na figura, a “boa transcendência, infigurável antes da encarnação divina”; o ídolo pagão dá presença intolerável à “transcendência falsa e mal fundada”. O interdito “Não criarás ídolos” exprime o conflito entre as duas figurações. A guerra, como se sabe, foi muito longa e mortífera entre iconófilos e iconoclastas, desde as batalhas de Bizâncio e do cisma irreversível entre a Igreja do Oriente e a de Roma, até às fogueiras acendidas para queimar ídólatras — um tema que visitarei com mais detalhe em *Facialidades*.

Este longo historial, o do risco que o ícone sempre corre de se tornar ídolo para quem o cria e para o seu *spectator*, torna possível pensar a mediação grega das imagens entre o homem e o mundo em função da idolatria, entendida como substituição do mundo pelas imagens criadas pelo homem (Flusser, 1983 b):

“As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem *ek-siste* [Heidegger], o que significa que não tem acesso imediato ao mundo. As imagens tornam o mundo acessível e imaginável pelo homem. Ao fazerem-no, interpõem-se entre o homem e o mundo. Deviam ser mapas mas tornam-se ecrãs. Em vez de apresentarem o mundo ao homem representam-no, põem-se a si mesmas no lugar do mundo, de tal modo que o homem passa a viver em função das imagens que produziu. Deixa de as decifrar, antes as projecta para o mundo ‘exterior’, e assim o mundo passa a ser como as imagens — feito de cenas e situações. A esta inversão da função das imagens podemos chamar *idolatria* [itálico J.M.M.] e hoje bem sabemos como o mecanismo funciona, porque as imagens técnicas omnipresentes [fotografia, cinema, televisão] passaram a reestruturar a ‘realidade’ e a torná-la num cenário imagético. Isto envolve um tipo de olvido particular: o homem esquece-se de que produz imagens para encontrar o seu caminho para o mundo, e passa a procurar o seu caminho nas próprias imagens. Já não as decifra, vive em função delas: a imaginação torna-se alucinação”.

*A nova
idolatria
segundo
Flusser*

Dito de outro modo: as imagens invadem e substituem vicarialmente o mundo (é um processo em curso desde sempre e interminável, mas que o

cinema e o audiovisual contemporâneo aceleraram), o re-apresentante ganha importância contra o re-apresentado e impõe a este último a sua hegemonia, contribuindo decisivamente para a construção social da realidade, baseada no apagamento da distância que separava εἰκών e εἶδωλον. A diferença entre ícone e ídolo também é, deste modo, entendível à luz do tipo de alucinação que provocam: o primeiro é uma “alucinação verdadeira”, o segundo uma “alucinação falsa”.

O filme e os cegos do ser

EM TERMOS PLATÓNICOS, o filme, enquanto fenómeno, *phainomenon*, reporta à *phantasia*, à imaginação — e a imaginação é o processo de “trazer-ao-aparecer” o real (Escoubas, 1986: 176), de propiciar o desvelamento do real. Mas o filme, onde ícones e ídolos, imagens “verdadeiras” e “falsas”, convivem desde sempre dada a sua ficcionalidade congénita, é, devido à iconicidade e a indicialidade das suas imagens (tidas por *analogons* dos objectos filmados), instaurador de real, propondo-nos figuras que ora são desvelações e desocultações do “verdadeiro” mundo, ora invenções mal-fundadas, mas verosímeis (é aqui que a verosimilhança aristotélica se sobrepõe à “verdade”) de mundos implausíveis. Por isso a nossa relação com o filme herda inevitavelmente a antiga desconfiança e mal-estar gregos diante das imagens e o estranhamento diante dos poderes destas — que conhecemos, quer do mundo actual, quer da longa duração. Tais poderes são os dos *simulacros* de Deleuze e de Baudrillard. Este mal-estar e estranhamento sempre re-actualizados substituíram a antiga iconoclastia e as fogueiras, mas ainda leva alguns a considerar que os ecrãs do cinema e das cinemáticas contemporâneas são “demoníacos” (*L' écran démoniaque*, Lotte Eisner, 1952).

Como diz Lanzmann (2000: 15), realizador de *Shoah*, em sintonia com a clássica emoção dos gregos diante das imagens e seus poderes, e apesar da sua recusa obstinada do uso de imagens de arquivo para evocar os campos de concentração e os de extermínio [aqui citado por Sylvie Rollet (2011: 191)]: “O que não podemos ver, é preciso mostrá-lo”, e assim voltamos ao εἶδος e ao εἰκών platónicos. Comenta Rollet:

“A fórmula pressupõe, pelo menos, que a ‘imagem’ seja distinta do visível, e que, sendo-o, não possa ser produzida senão por um gesto de mostração. Ora, a

produção dessa imagem pensada como ‘desvelamento da verdade’ requer a ‘arte da narrativa’ (Lanzmann, 2007:19). Ou seja, a revelação do acontecimento em toda a sua verdade não ocorre senão no termo de um processo que associa duas temporalidades distintas: o tempo da tomada [da imagem] — onde a imagem de súbito aparecida rasga o véu do visível — e o tempo da meditação, onde, de aparição em aparição, a verdade ganha corpo”.

O pedido feito por Deleuze ao cinema contemporâneo — o de que participe na reconstituição da nossa confiança (ele chama-lhe *crença*) no mundo real depois de dele tanto se ter afastado — é, para nós, indissociável da reconsideração do temor e tremor grego diante das imagens, do imperioso “regresso às coisas” proposto por Husserl e ainda do regresso à φύσις (geralmente, mas redutoramente, traduzida por *natureza: origem, nascimento, por vezes criatura*), o regresso ao “mundo e à terra” de Heidegger (1935...1960), coincidindo com a releitura, por um amigo (Belo, *loc. cit.*: 54), com quem estamos em empatia sobre estas matérias vai para meio século, do filósofo que substituiu Husserl em Friburgo, e onde se alerta para o risco da perda da dimensão do *sagrado* (no sentido de Bataille, mas a associação é minha), que sempre deu às comunidades humanas a dimensão da *dignidade* e da *altivez* (Bataille diria *sobrerania* mas, de novo, a associação é minha):

*Voltar a
acreditar
no mundo
banal*

“O que, porventura, há de mais admirável na lição de pensamento em Heidegger, é a confiança que ele encontrou nesse primeiro pensamento grego da Terra como desvelamento abrigante, confiança que, não tendo nada a ver com optimismos que a conjuntura torna hoje insensatos, nos previne que o destino que foi aberto há vinte e alguns séculos contém ainda possibilidades abertas, em que as nossas decisões se farão. Ele lê a técnica como a última possibilidade da metafísica, o seu ‘acabamento’, já que ela desdobrou tudo o que havia a desdobrar no seu campo de causalidade. A única possibilidade ainda em aberto é a da habitação poética da Terra, mas abre-se, por assim dizer, num abismo de catástrofe, de crise”.

Relevante para o que nos ocupa aqui é, assim, o que Heidegger (1968: 215) diz sobre a cegueira ontológica, aquela que nos impede de *ver* o *ser* no mundo, porque aquilo que está sempre-e-já disponível para qualquer olhar é precisamente o que deixámos de ser capazes de reconhecer:

“Do mesmo modo que existem cegos da cor, também há *cegos da φύσις*, [natureza, mundo...] que não são senão um género dos *cegos do ser* (...) e que são, não só mais numerosos que os cegos da cor, mas também mais poderosos e obstinados, até porque estão mais escondidos e geralmente não são reconhecidos como tais. Por isso os cegos do ser acabam por passar por únicos videntes autênticos”.

Interpretando livremente Deleuze e esboçando uma síntese de resposta à questão de saber que coisa é o filme: o filme, artefacto da *τέχνη* (*teknê*: arte, técnica), ajudaria os cegos ontológicos a voltar a *ver o ser da φύσις, do mundo*, como antes o fizeram as artes, tornadas próteses oftálmicas e oferecendo outros olhos à mente (oferecendo o “olhar-da-alma” ao olhar sensível e tornando-nos videntes). Mas isso significaria regressar a um mundo anterior ao mundo “hiper-real” de Baudrillard, onde a “verdade das coisas” se confunde irreversivelmente com as suas imagens, os seus *ειδωλα*, os seus simulacros.

“Catolicidade” do Cinema

RESTABELECENDO O CONTACTO, atrás abordado, entre a crença animista nos poderes da imagem e a sua posterior *conversão* aos cristianismos não-reformados de Bizâncio e de Roma (amigos dessas imagens embora concedendo-lhes diferentes graus de liberdade: leiam-se, *infra*, os dois capítulos sobre *Facialidades*), é agora possível estabelecer uma ponte, claramente proposta por Deleuze a propósito da “catolicidade” do cinema. Mas tal ponte nunca foi uma construção pacífica, antes herda dos litígios históricos entre iconófilos e iconoclastas, entre reformas e contra-reformas, entre o insanável desejo de figurar e o seu interdito. Entre as religiões do Livro, islamismo e judaísmo mantiveram-se fiéis ao interdito de figurar. Nos cristianismos, mais que Bizâncio, que preferiu sacramentalizar as imagens e as suas figurações canónicas, a igreja de Roma foi, desde a Idade Média mas sobretudo desde o Renascimento, madrinha e mecenas de artistas relativamente livres; aprendeu a absorver e a tolerar figurações animistas para não decepcionar a necessidade de imagens vivida pelos crentes nem criar fossos inultrapassáveis entre teologia e religião popular. A história desse relacionamento é uma história de cedências e concessões, por vezes não “oficialmente” assumidas pelo aparelho eclesial. E a tradição dessa relativa tolerância estendeu-se mais

tarde (depois de anos de incompreensão e de litígio), às imagens cinematográficas, apesar dos anátemas e das veementes condenações a que muitos filmes não escaparam. Não se trata, assim, de um fenómeno particularmente novo, e ainda menos de um fenómeno provocado pela emergência do cinema: Serge Gruzinski (1990) descreveu a diversidade de estratégias e de dispositivos utilizados pelos jesuítas nos séculos XVII e XVIII para converterem ao imaginário da igreja de Roma o imaginário ameríndio com que os padres missionários se confrontaram na colonização da América do Sul, conseguida sobretudo à custa de violência, mas também de mestiçagens e sincretismos de todas as espécies: durante um vasto período de aculturação alucinada, o imaginário (e as imagens) dos colonizados foram cedendo lugar às propostas dos colonizadores — como representado pela vitória do culto da *Virgem de Guadalupe*. Hoje, no que ao cinema respeita, tratar-se-ia, para Deleuze (tal como o leio aqui), de conseguir operar o movimento inverso, uma *re-conversão* animista, em busca da perdida “crença no mundo”.

De facto, hiperbolicamente, em *Cinéma 2 — L'image temps* (1985), Deleuze considera que o novo cinema “não-ilusivo” e consciente dos “poderes do falso”, produz uma nova realidade que não se pretende mimética, nem verosímil, nem produtora de efeitos de realidade, podendo, ao contrário do “cinema ilusivo” (o cinema clássico na sua versão de “imagem-movimento” ou de “imagem-acção”, que usava todos os seus artifícios para produzir imagens, sons e narrativas verídicas ou verosímeis), ajudar-nos a restabelecer a ligação perdida com o mundo. Longe da “máquina de influência” de Baudry e de Metz e invocando uma passagem de Nietzsche em que este se refere às dimensões da vida “em que ainda somos piedosos”, Deleuze estabelece uma relação profunda entre o “bom” cinema, a escolha implicada e o fenómeno da crença, ligando ideologicamente esse cinema, quer à “catolicidade”, quer à “revolução”. E fá-lo de modo assertivo, como que reiterando uma dimensão axial; a ligação à “catolicidade” reatava com a tolerância animista-transcendental; a ligação à “revolução”, com a materialização de utopias societárias resultantes de protagonismos colectivos circunstanciais e temporários mas geradores de mudanças qualitativas irreversíveis:

“Decerto, o cinema teve desde o início uma relação especial com a *crença*. Há uma *catolicidade* do cinema (muitos realizadores [são] expressamente católicos, mesmo na América, e os que o não são têm uma relação complexa com o catolicismo). Pois não existe, no catolicismo, uma enorme *encenação* (*mise en scène*)

e também, no cinema, um culto que sucede ao das catedrais, como dizia Elie Faure? (...) Ou melhor, desde o início, o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária, foram os dois polos que atraíram a arte das massas” (*op. cit.*: 222-223. Itálicos meus).

O cinema está assim, para Deleuze, em ligação directa com a encenação ritual de grandes cultos, porque herda dela como teatro e ópera herdaram. Mas, escrevendo sobre psicanálise e cinema, já Julia Kristeva (1975) sublinhava, referindo-se mais especificamente aos poderes das imagens, que foi Agostinho de Hipona quem consolidou “a ordem simbólica e fantasmática para dois mil anos de cristianismo”, ao designar a *imagem* como constitutiva da *mens* (mente): “a ordem simbólica está assegurada desde que há imagens nas quais se acredita sem reservas, porque a própria crença é imagem”; e “a penumbra das igrejas, mais do que qualquer outra, conhece, multiplica e explora esse fascínio”. Antecipando o que virá a ser a opinião de Deleuze, também Kristeva considera que “com o cinema, a eficácia semiótica do monoteísmo atingiu o seu apogeu”, e que nada há de melhor que o filme para cumprir a constatação agostiniana: ‘Apesar do homem se inquietar em vão, ele caminha na imagem’ (*De Trinitate, As imagens*, XXIV, IV, 6). Ora, qual é o limite desse *caminhar na imagem*? Seria porventura o humor e a ironia, se o espectador fosse capaz de *des-animar* o que vê, transformando, à custa da repetição, a tragédia em farsa. Mas Kristeva duvida de que tal *des-animação* aconteça:

“Seria sem dúvida necessário que a fascinação especular chegasse à sua realização perfeita e total através do cinema, para que do seu pavor e da sua sedução pudessem irromper risos e distâncias. Se essa desmistificação não suceder, o cinema será apenas mais uma Igreja entre outras”.

Pois bem, essa *des-animação* não ocorreu, e o cinema e os seus filmes geraram a igreja cinéfila — a nova geração de iconófilos nascida na idade das imagens em movimento. Deleuze insiste (*loc. cit.*) na necessidade de regresso a uma crença como modo de restaurar a aliança perdida entre o homem contemporâneo (a antiga aliança animista a que se referira Monod), o mundo e suas coisas, o que o homem “vê e ouve”; nesta passagem, o mundo deixa de ser o objecto pelo qual o “bom” cinema *deve* interessar-se; para ele, esse objecto passa a ser, *deve* ser a própria crença no mundo:

“Só a crença no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único laço (*lien*). Muitas vezes nos interrogámos sobre a natureza da ilusão cinematográfica. Devolver-nos crença no mundo, tal é o poder do cinema moderno (quando ele deixa de ser mau). Cristãos ou ateus, na nossa esquizofrenia universal *precisamos de razões para crer neste mundo*” (*id. ibid.*, 223. O itálico é dele).

Filmar, já não o mundo, mas “a crença na sua crença”, torna-se, convenhamos, um programa confessional. A crença no mundo é, para Deleuze, constitutiva do transcendental e do plano de imanência, conceitos que ele não desenvolve ali (sobre o plano de imanência escreveu, com Félix Guattari, em *Qu’est-ce que la philosophie?*, e nas suas análises de autores em *Critique et clinique*). Mas anota, a este respeito, que a língua inglesa, e os americanos em particular, tendem a não distinguir entre *transcendência* e *transcendental* (a passagem da antiga transcendência vertical à horizontalidade: como em Spinoza, Deus e a Natureza são a mesma coisa, Deus transferiu-se para a pedra, a árvore, o pássaro), o que torna difícil para eles uma segunda distinção correlata da primeira, a distinção entre o plano da transcendência e o plano da imanência; esse facto leva Deleuze a discordar, por exemplo, das análises de Paul Schrader no seu livro *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* — Schrader não distingue transcendente e transcendental. Insistindo, páginas adiante, no seu apelo à recuperação da crença no mundo, Deleuze volta à distinção entre o “cinema da ilusão” e o “cinema não-ilusivo”: “A questão já não é: o cinema dá-nos a ilusão do mundo?, mas: como é que o cinema nos devolve a crença no mundo?” (*loc. cit.*, 237). É vasta a arborescência da abordagem deleuziana do “bom” cinema, o “não-ilusivo”, o da “imagem-tempo” e da “imagem-cristal”. Defendendo, por exemplo, o “cinema do corpo” de Philippe Garrel, Deleuze faz convergir neste cinema a possibilidade de recuperação da crença no mundo:

O Cinema é transcendental

“...Constituir corpos, e desse modo devolver-nos a crença no mundo, dar-nos a razão... É duvidoso que o cinema baste para tanto; mas, se o mundo se tornou num mau cinema, no qual já não acreditamos, não poderá um verdadeiro cinema contribuir para nos devolver razões para crer no mundo (...)?” (*loc. cit.*, 261).

Transportados por declarações como esta, porém, não controlamos um vocabulário técnico suficientemente rigoroso. O que é o “bom cinema”, o

“verdadeiro cinema”? Não faltam, de resto, autores que rejeitam de modo brutal esta ligação entre o cinema e a “crença (animista) no mundo” ou qualquer outra crença, e que mais ainda rejeitariam a ligação entre cinema e “catolicidade”: introduzindo o seu *Philosophy, Black Film, Film Noir*, Dan Flory (2008), por exemplo, refere-se ao “ninho de ratos das crenças” (*rat’s nest of beliefs*) que parece cimentar a nossa visão e experienciação de qualquer filme. Mas, por sua vez, esta postura aparentemente positivista e pragmática ignora a multiplicidade de abordagens — incluindo a transcendental e a animista-transcendental — que marcou durante mais de um século a reflexão sobre o que são o cinema e os seus filmes.

Tal como o leio, o pedido feito por Deleuze ao cinema — que ajude a devolver-nos a “crença no mundo” — está, ainda, talvez surpreendentemente, em estreita relação com o argumentário do Platão da *República* contra os poetas. Para este, os *poetas*, desejosos de tornar a vida “mais intrigada, mais enredada”, inventaram histórias inverosímeis, monstros e heróis peripatéticos que nos afastam da consideração do mundo “real”, do existente visível e do invisível que podemos tornar visível. Esse mundo dos monstros e dos heróis peripatéticos substituiu a mais simples *mundaneidade* do mundo, escondendo este último atrás das suas impossíveis aventuras. O que Deleuze pede é que regressemos ao mundo liberto desses heróis e das suas aventuras implausíveis e que nos re-interessemos pela “realidade” tal como a conhecemos desde Lascaux — o que o aproxima de Cavell e da sua pergunta sobre em que se tornam as coisas nos filmes. É da ficção peripatética que Deleuze pretende afastar-se, não da restauração da antiga aliança entre homem e mundo, longamente proposta pela resiliência das cosmologias primitivas.

Estamos, naturalmente, em território de ironia. Neste território, a catolicidade do cinema é, no entanto, relativa. Não porque lhe falte crença e vocação, sacerdotes ou lugares de culto, heresias e heresiarcas; mas por razões de cultura organizacional e de exercício do poder. Do ponto de vista das crenças que pratica, o cinema é sobretudo *animista* e *totémico* (dá alma às coisas e agrega-as sob influência), e fá-lo de modo *apostólico* e *ecuménico*, oferecendo-se a uma empatia universal e desejando-a; mas não é apenas *romano*. E a hierarquia do seu aparelho político tem mais a forma da mastaba (feita de patamares) do que da pirâmide: um cineasta pode debutar como pároco de aldeia ou de freguesia urbana, ordenado em festivais locais; chega a bispo se três ou quatro vezes premiado em festivais internacionais “A”, integrando um grupo de centenas de semelhantes; se a consagração aí

continua a repetir-se, atinge o patamar dos arcebispos — entra num grupo onde já só há escassas dezenas de congéneres; mas o colégio arcebispal desse patamar só excepcionalmente se reúne, e nunca para eleger papa: os arcebispos convivem num *modus vivendi* onde se materializa o topo de carreira, disputando áreas de influência. Na hierarquia do cinema, como na de todas as artes, não há papas; no topo do aparelho eclesial há arcebispos, que raras vezes, ao fim de anos de notoriedade ou postumamente, se tornam patriarcas cardinalícios (também na hierarquia católica o estatuto de cardeal patriarca é uma excepção, limitada a Lisboa e Veneza). As analogias não acabam aqui: as escolas de cinema equivalem a Seminários; a academia de Hollywood e os principais festivais europeus partilham um estatuto de Vaticanos rivais — e cada um deles oficia nas suas históricas catedrais.

O efeito Pigmalião

RECONQUISTA da “crença” no mundo quando este se tornou num “mau cinema”, reencontro da “natureza” grega e da de Heidegger? Tudo isto é melancolicamente requerido como se estivéssemos a pedir a lua e não a terra, ou a ressurreição de algo que perdemos e de que fazemos, mal, o luto. A meio caminho da vida do cinema, o ecossistema real/virtual em que ele se inscreve evoluiu: tornou-se num “mundo mobilizado pela técnica” e pela sua “tecnocultura”, cujo pano de fundo é a mudança de natureza de parte das imagens que o integram. As imagens, que tinham começado por ser *representantes* ou *re-apresentantes* de alguma coisa, substituíram o *representado* ou o *re-apresentado* e ocuparam o seu lugar.

Inspirador dos simulacros de Baudrillard e fundindo natureza e artefacto desde muito antes da hiper-realidade ou da realidade virtual, o arquitecto da paixão e da atracção erótica pela estátua viva é o de Ovídio sobre Pigmalião (*Metamorfoses*, X, 243-297): revoltado com os vícios das mulheres dissolutas mas desejoso de conjugabilidade heterossexual, Pigmalião esculpe em marfim um corpo feminino (Ovídio omite a dimensão da estátua mas, apesar do marfim, seria em tamanho natural) e enamora-se da sua obra: beija-a, tacteia-a, acaricia-a, dorme com ela e ao ser acariciado o marfim ganha vida, torna-se mole e respondente — “tal como a cera do Himeto sob o sol amolece”. Vénus é, naturalmente, a madrinha da união: o escultor e a mulher de marfim casam-se e ela dá à luz Pafo, de quem a ilha homónima

*O artista anima
a sua estátua.
Nasce o
simulacro.*

herda o nome. A paixão pela estátua viva é o tema de *O efeito Pigmalião*, de Victor Stoichita (2008).

Toda a fantasmática da animação/criação se cruza naqueles 54 versos de Ovídio: o artista cria vida a partir do inanimado, que por sua vez é mais belo que o animado e lhe serve de modelo (a vida imita a arte); ao dar vida a uma peça morta (mármore, marfim, bronze, celulose), o artista é um resuscitador; mas o que se tornou esposa foi um simulacro por ele criado para substituir uma esposa real. O simulacro usurpou o mundo real, tornou-o mais apetecível e desejável, insuflou-lhe mais vida. A estátua de Pigmalião não imita nenhuma mulher, torna-se na mulher que a imita. As *love dolls* das indústrias do sexo são, hoje, os sucedâneos materiais da imaginada Galateia de Pigmalião. No seu ensaio, Stoichita analisa, num vasto período que vai “de Ovídio a Hitchcock”, a persistência do mito de Pigmalião e seus avatares na literatura, nas artes de cena, nas artes plásticas e visuais e no cinema, sugerindo que a metamorfose da estátua é uma arqui-ideia que passou a simbolizar o desígnio do artista de se tornar criador no sentido divino, *alter Deus*. Particularmente interessante no âmbito dos estudos fílmicos é o seu capítulo final sobre *Vertigo* de Hitchcock (1958), adaptado da novela *D’entre les morts* de Boileau-Narcejac, onde uma *femme fatale* da alta burguesia americana (Madeleine) é duas vezes “criada” a partir de uma atriz pobre e com fracos meios de vida (Judy), sendo ambas representadas por Kim Novak (o paralelo com *Pygmalion* de Bernard Shaw, herdeiro da vasta tradição de Pigmalião e Galateia, é evidente). O filme suscita um clima de grande proximidade entre o simulacro e a morte: a Madeleine inventada vive hipnoticamente fascinada pela bisavó que se suicidou, e quer ela quer Judy estão, no filme, destinadas a morrer.

Seremos nós particularmente diferentes de Pigmalião ou da plebe crente bizantina e romana, que precisava de tocar e beijar os ícones cristãos para experienciar a *presença* do que eles representavam? Desiludamo-nos, não somos. Não esperamos nós das imagens que elas nos garantam o que sem elas não teríamos? As imagens são originalmente μεταφορές, *metáforas*, *transportes* do sentido próprio para o sentido figurado, do invisível para o visível. Decerto, ao longo dos séculos, a proliferação das imagens e as alterações da sua natureza foram redesenhando sucessivamente o ecossistema onde eram e são produzidas. Mas nós mudamos menos do que o ecossistema que inventamos: toda a história da técnica — hoje de novo em tão acelerada mutação — nos mostra que mudamos mais lentamente do que o mundo que vamos modificando. E o valor substitutivo dos simulacros não

é recente, atravessou toda a história das artes (cf., *infra*, *Facialidades e acheiropoietos*).

Os ícones da pintura começaram por *representar* por semelhança, pobre *mimesis* desqualificada por Platão. Mas as imagens indexicais da fotografia e do cinema passaram a *re-apresentar* o real por co-naturalidade “ontológica” com ele, e os símbolos de Peirce continuaram a *aludir* ao real enquanto convenções comunicacionais. Este funcionamento dos signos não se alterou. Pelo contrário, ele é permanentemente confirmado pela experiência multitudinária e partilhada. Mas os ícones, imagens indexicais e símbolos que exprimem a vida interior ou a antiga alma são sobretudo retratos e figuras passionais que revelam sentimentos, transe — por referência a imagens interiores, paisagens mentais. Os estados de alma só se tornam *visíveis* na sua expressão figural e *inteligíveis* pela narrativa. Só os damos como garantidos porque lhes demos *forma*. Por maioria de razão, *a alma*, o *espírito* só se tornaram verosímeis quando figurados e narrados. Desde a escatologia órfica, que representava a alma como um pássaro saindo da boca do moribundo, a alma transfere-se para o signo, funde-se nele, confunde-se com ele. Primeiro como significado, depois também como significante porque o primeiro não existe, não é detectável sem o segundo. A esfera onde este drama se desenrolou e desenrola é *semiótica* — aquela onde se produz a geração de sentido.

*A alma
confunde-se
com o seu
signo*

Repitamo-lo: um filme é um artefacto projectável em ecrã, resultante da utilização de equipamentos e tecnologias específicas de captação, criação e tratamento de imagens e sons. Esse artefacto mostra um mundo, o “seu” mundo, através do “olhar” e do “ouvido” dos dispositivos técnicos utilizados, que por sua vez obedecem ao olhar e ao ouvido de quem os utiliza (realizador, director de fotografia, director de som). As imagens e sons do filme são simulacros de fracções do real (o enquadramento, o plano e os eventuais movimentos da câmara seleccionam parte do real, do mesmo modo que os dispositivos de captação de som). Câmaras e gravadores de som simulam o olhar e o ouvido humano mas não “vêem” e “ouvem” como eles — muitas vezes vêem e ouvem *mais* do que sentidos humanos. O *mundo* do filme é criado, em primeiro lugar, por essa diferença entre os dispositivos técnicos e os sentidos naturais: o realizador manipula e distorce, em maior ou menor grau, as fracções de real que os dispositivos de captação lhe permitem gravar. O filme é um simulacro em dois registos sobrepostos: simula tecnicamente sentidos humanos e, ao mesmo tempo, o mundo fraccionado que, produzindo um discurso, o realizador reduziu àquelas imagens e sons.

*Fétiches
intensificados*

Como já sucedera com a fotografia, o cinema propôs simulacros manipulados do real, *fétiches* intensificados, mas o seu “efeito de realidade” disparou devido à simulação do movimento no tempo, isto é, ao longo de determinada duração. Qualquer cinéfilo sabe que, ao longo da história do cinema, muitos filmes estiveram tanto mais “próximos do real” quanto mais artificiosos eram. Em muitos casos — como no cinema clássico, o da “transparência” e da invisibilidade da técnica — a simulação do real (de facto, a produção de uma “nova realidade”, a do mundo do filme) resultava de uma grande soma de artifícios que a prática transformou em procedimentos normalizados, hábitos e convenções. A representação dos actores e a *mise-en-scène*, a escala de planos, a obediência a eixos ópticos e a ângulos de visão, o enquadramento, o campo-contracampo, os movimentos de câmara, a montagem, o tratamento das imagens e dos sons em pós-produção, tornaram-se numa espécie de gramática elementar de artifícios que visavam simular a realidade (construindo uma realidade substitutiva da primeira) tão eficazmente quanto possível. O bom domínio, o *empowerment* dessa quase-gramática era sinónimo de competência do realizador, como antes sucedera nas belas-artes canónicas, aquelas que as academias ensinavam. Hoje, as imagens geradas em computador, os *softwares* de tratamento e manipulação da imagem e do som, a banalização de efeitos especiais, reaproximam os filmes da pintura e da animação, afastando-os da indexicalidade que Bazin quis tornar na pedra de toque da “ontologia do cinema”.

Objecto-totem e objecto-fétiche

ENQUANTO SIMULACRO que é, o filme — como sucedera já com a pintura e a escultura — substitui, em boa parte, a realidade e influi na percepção que dela temos. A cinefilia sabe que por vezes o mundo não parece o mesmo à saída de um visionamento: o filme alterou a percepção do mundo pelo espectador, impôs uma mudança. Uma imagem pode ser “melhor” do que a realidade a que se refere, e nesse caso tendemos a substituir a realidade por essa imagem. A Galateia de Pigmalião e a Helena de Eurípidés estão na génese ficcional dos poderes do simulacro, que o cinema recriou no *Solaris* de Tarkovski e no *Blade Runner* de Ridley Scott. Aqui, como no caso das *real dolls* das indústrias do sexo, os *replicants* e *mimóides* que substituem os humanos repetem a metamorfose da estátua. A diferença entre esses

replicants e *mimóides* e as *real dolls* é que os primeiros são “apenas” imagens animistas projectadas num ecrã, enquanto as segundas são corpos animados como em Eurípides e Ovídio. A pornografia cinematográfica, como antes a fotografia e a gravura pornográficas, constitui um dos exemplos mais claros da substituição da realidade pelos seus simulacros.

Em *Totem e Tabu* (1912), Freud propôs, como vimos, a existência de uma conexão directa entre *arte*, *animismo*, *magia* e *crença na onnipotência das ideias*, conexão que exprime o significado mitológico e fundador do episódio Pigmalião em Ovídio. Freud invoca E. B. Tylor para definir o princípio que rege a *acção mágica* como *técnica animista*, e até rejeita o juízo de valor negativo contido na frase de Tylor: o acto de magia consiste em “*mistaking an ideal connexion for a real one*” (tomar erradamente uma conexão ideal por uma conexão real) (p. 62). E acrescenta: “O princípio que rege a magia, a técnica do pensamento animista, é o da ‘omnipotência das ideias’ ” (p. 67). Quanto à arte, o seu pensamento não poderia ser mais claro, como já mencionei em *Arte, infância, imagem*. Repitamos a citação:

“A arte é o único domínio onde a onnipotência das ideias se manteve até hoje. Só na arte ainda acontece que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça qualquer coisa que se parece com uma satisfação [desse desejo]; graças à ilusão artística, esse jogo produz os efeitos afectivos de qualquer coisa real. Falamos com razão da magia da arte e comparamos com razão o artista a um mágico (...). A arte, que decerto não começou como ‘arte pela arte’, estava inicialmente ao serviço de tendências (...) entre as quais bom número de intenções mágicas” (p. 70).

A seguir, Freud invoca o Frazer de *Totemism and Exogamy* para definir o *totem* como “um objecto material pelo qual o selvagem nutre um respeito supersticioso, por acreditar que entre a sua própria pessoa e cada um dos objectos dessa espécie existe uma relação absolutamente particular” (p. 79). Logo depois, a ligação à arte é depreciada: “o *totem* distingue-se do *fétiche* porque nunca é um objecto único como este último, mas sempre o representante de uma espécie animal ou vegetal, mais raramente de uma classe de objectos inanimados, mais raramente ainda de objectos artificialmente fabricados” (p. 80). Mas se tivermos em conta o que Baudrillard propôs sobre a natureza e unções dos simulacros, concluiremos talvez que objectos-*totem* (que instalam alianças e grupos de pertença) e objectos-*fétiches* (que instalam dependências) tenderam a confundir-se na história das imagens, e que

objectos inanimados ou fabricados tenderam a substituir as representações de espécies animais ou vegetais características de sociedades “primitivas”. Esta conjunção quiasmática torna os objectos artísticos em *fétiches* intensificados e em artefactos animistas geradores de superstição totémica — facto extensivo às imagens contemporâneas da “hiper-realidade” de Baudrillard ou ao universo real/virtual que tornámos nosso. Outra vez: *guerra dos mundos*.

O real
rendido
aos seus
simulacros

Tentemos uma definição: quando representante e representado se indistinguem no signo, ganhando o primeiro o valor da representação vicária — a que dispensa a presença do representado — o signo passa a ser *simulacro* do real, passa a impregnar e a sustentar os sentidos deste. O real não “desaparece”, mas entrega-se aos seus simulacros e deixa-se reformular por eles, é *substituído* por eles. A re-iteração que sempre o sustentou passa a depender da *semeiosis*. Foi este processo que Baudrillard (1981) genericamente descreveu em *Simulacres et simulation*.

Os simulacros de Baudrillard

NESTE PROCESSO baudrillardiano, as imagens, em vez de *representarem*, *re-apresentarem* e *aludirem* passaram, como genuínos duplos do real, a *substituí-lo*, reconfigurando-o e ajudando-o a tornar-se virtual. A ideia de *substituição* é, aqui, central. *Quem* é a estátua de Pigmalião? E quem foi raptada por Páris e levada para Tróia: a bela esposa de Menelau, ou uma sua réplica feita pela deusa Hera, como sugeriu Eurípides na sua *Helena*? *Quem* é a mimóide de Solaris? *Quem* são os replicants de *Blade Runner*? Em termos renascentistas, houve uma vitória do *maravilhoso verdadeiro* sobre o real — um *maravilhoso verdadeiro* que hipostasiou o *verosímil* do Aristóteles da *Poética*. Tal vitória abre a *crise da representação* genericamente considerada e a das suas variantes, que tão intimamente associamos à *crise das imagens*. Foi a esses novos duplos substitutivos do real que Baudrillard chamou *simulacros*, resultantes de um movimento de *simulação* que se enraiza em Ovídio e que chega até nós.

Também para Deleuze (1967: 292 e ss.), o ícone é cópia de uma coisa e o *simulacro* é auto-referencial e dispensa a relação de representação com a coisa a que o ícone dava forma. O simulacro autonomiza-se, só se figura a si mesmo. Em termos platónicos, o ícone dependia da semelhança com um

qualquer ser. O simulacro instaura a dissemelhança porque depende da relação com um não-ser. O ícone figurava o mundo real, o simulacro instala um mundo simulacral. O simulacro altera a antiga relação entre as coisas e as suas imagens, o original e a cópia, o modelo e a sua figuração. A potência do mundo simulacral é a de dispensar as coisas e as suas cópias e de remeter para uma “falsa” realidade tão “efectiva” (produtora de efeitos) quanto a realidade. Diz Deleuze (*loc. cit.*: 303):

“O simulacro não é uma cópia degradada, antes instaura uma potência positiva que nega quer o original quer a cópia e o modelo da reprodução. É o triunfo do falso pretendente”.

Disse que os ícones bizantinos e as imagens religiosas apadrinhadas por Roma tornaram tangível uma teologia demasiado abstracta. Os rostos da paixão ou do domínio sobre ela, na escultura e na pintura, tornaram visível a alma e a vida interior. Perguntava Baudrillard no início do seu livro: o que sucedeu à divindade quando ela se transferiu para as imagens, já não representações dessa divindade, mas seus simulacros? Sucedeu o que temiam os iconoclastas: “que a maquinaria visível dos ícones substituísse a ideia pura e inteligível de Deus”; que o fascínio dos simulacros acabasse por apagar, substituindo-a, a ideia de Deus. O mesmo se passou com a alma e a vida interior: as imagens que as simulam tendem a apagá-las e a substituí-las, como aconteceu, entre outros momentos, no barroco — apenas um dos picos históricos da vitória das figurações sobre o figurado. A diferença entre representação e simulação é descrita por Baudrillard nos seguintes termos:

“Assim é a simulação, oposta à representação. Esta parte do princípio da equivalência entre o signo e o real (mesmo que tal equivalência seja utópica, é um axioma fundamental). A simulação, pelo contrário, parte da *utopia* do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão radical e aniquilação de toda e qualquer referência. A representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação; a simulação apropria-se de todo o edifício da representação como simulacro” (*op. cit.*, 16).

Nesta acepção, o signo deixa de ser *aliquid stat pro aliquo*, algo que está ali *em vez de, em representação* ou em *re-apresentação* de alguma coisa: ele dispensa essa coisa, tornou-se auto-suficiente, auto-referencial. Boa parte da

realidade virtual contemporânea operou essa transferência; outra parte manteve-se referencial. É a convivência destes dois registos — um alucinatório, outro referencial, que gera a ambiguidade do novo ecossistema onde real e virtual se tornam indistintos.

Perguntava o Baudrillard de 1981 o que sucessivamente foram sendo as imagens, ao longo do caminho percorrido: 1 — O “reflexo de uma realidade profunda” (ou a *boa forma* de uma *ideia*)? Nesse caso foram uma *boa* aparência, uma aparência da ordem do *sacramental*. Precisamente, os ícones bizantinos foram praticamente tornados sacramentos. 2 — “Uma *máscara* que desnaturava a realidade profunda”? Nesse caso foram ídolos, *más* aparências falsificadoras do real, embora o passado não seja aqui o tempo verbal adequado, porque, apesar das mudanças de vocabulário, a discussão sobre o poder dos ídolos ainda não terminou. Nestas duas primeiras figuras regressa assim como seu pano de fundo, embora Baudrillard não o mencione, o litígio entre ícones e ídolos, entre imagens “verdadeiras” e imagens “falsas”. 3 — “Máscaras da *ausência* da realidade profunda”? Nesse caso foram um *teatro do vazio*, nada existindo a que a sua *mise en scène* se referisse. Enquanto máscaras, *personæ*, tais imagens foram *personificadas*, passaram a ser “pessoas-imagens” que dispensam os seus protótipos, modelos ou referentes. 4 — “Ou perderam qualquer relação com a realidade, tornando-se em seus simulacros puros”? Neste caso, que apenas hipostasia, ampliando-as, as consequências da etapa anterior, as imagens já não são *aparências* do que quer que seja, mas meras simulações (*op.cit.*, 17).

Da *representação*, sempre referencial, ao *simulacro*, herdeiro e gêmeo do εἶδωλον grego, que se considera melhor e mais real do que qualquer referente e visa dispensá-lo, o percurso efectuado é, para Baudrillard, aquilo que conduziu ao que então designou por “neo-realidade” ou “hiper-realidade” — aquilo a que hoje chamamos realidade virtual. Os objectos ficcionais substituem os objectos reais, como os artefactos as “coisas” naturais: para o dizer de forma simples, toda a realidade tende a converter-se em ficção (Mendes, 2001), ou a colocar-se em posição de ficção (Augé, 1997).

*Néo-realidade,
hiper-realidade,
realidade
virtual*

Dir-se-ia que Baudrillard lida, sincreticamente, com três idades do simulacro: 1 — No vasto período pré-moderno, a imagem, *boa* ou *má* aparência de algo, é sempre uma contrafacção mimética do real, uma sua falsificação, uma ilusão; 2 — Com o nascimento da fotografia e a revolução industrial do séc. XIX, a distinção entre representação e real começa a dar de si: a fotografia marca esse tempo em que a indexicalidade disputa espaço ao real

e se propõe substituí-lo, ao mesmo tempo que a proliferação das cópias tende a submergir esse mesmo real; é a época-charneira, onde as representações se tornam simulacros. 3 — Na idade pós-moderna, os simulacros *precedem e determinam* o real, isto é: a antiga distinção entre o real e a sua representação cai, porque os simulacros forçam o real a assumir as suas formas, a adaptar-se a elas. Apesar da velocidade do seu relance histórico, é esta última definição de simulacro que interessa o nosso autor: “o mapa precede o território; é do real, e não do mapa, que subsistem vestígios aqui e ali, em desertos (...) que são nossos: o deserto do real, ele próprio” — uma fórmula que mais tarde viria a interessar Slavoj Žižek. A identidade do simulacro (tomemos de novo o exemplo da fotografia) está entre a da *anima* e a dos *automata*: o simulacro herda do antigo *pneuma* ou sopro vital mas é um artefacto. A ficção científica propôs-nos muitas vezes que tratássemos os simulacros como “pessoas não-humanas” (2).

No seu texto de 1981, Baudrillard começava por distinguir *fingimento* e *simulação*: quem *finge* estar doente fica na cama e queixa-se; quem *simula* uma doença produz em si alguns dos seus sintomas. É uma leitura diversa da de Pessoa, para quem o fingidor “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. O fingidor de Baudrillard não afecta o princípio de realidade, porque a ausência de sintomas o denuncia; o simulador sim, afecta-o, porque torna indistinguíveis o *verdadeiro* e o *falso*, o *real* e o *imaginário*. O médico não sabe se o simulador está ou não doente, porque ele produz sintomas: mostra-se febril, sua, delira. Na simulação, conclui Baudrillard, *verdade*, *referência* e *causa objectiva* deixam de existir. Podemos tratá-la como o faz, expeditamente, a psicologia militar: *se fulano faz tão bem de louco, é porque de facto o é*. Mas isso apenas acelera e valida a simulação. Já nos esquecemos de que foi a fotogenia dos sintomas que fez, no seu tempo, o êxito clínico das fotografias de histéricas na Salpêtrière de Charcot?

Da medicina e da autoridade militar voltemos, porém, às religiões, onde a questão começou por se colocar: que divindade habita ainda determinado templo? Se não podemos demonstrar a existência imaterial do deus, o ícone (ou o ídolo) que lhe deu forma ocupa o seu lugar: foi-se o deus, ficou o ícone (ou o ídolo), sua *mise en scène*, seu sintoma e substituto. Já o disse: foi esta transferência do deus para a sua imagem que os iconoclastas combateram: preferiam o deus irrepresentável, “incircunscritível”, não queriam vê-lo plasmado em nenhuma figura, porque a figuração transformaria qualquer ícone (a representação de um invisível verdadeiro) em ídolo (a representação de um invisível falso ou

*A guerra entre
Deus e a sua
imagem*

inexistente). Como na guerra, para grandes males, grandes remédios: A mão está a gangrenar? Corte-se o braço. Todo o ícone pode tornar-se ídolo? Destruam-se todos os ícones.

Os iconófilos, pelo contrário, ao aceitarem a figuração do deus, prefiguraram a “morte” deste na sua *redução* à imagem, a sua subsistência apenas na imagem. E ao fazê-lo abriram os caminhos que conduziriam à realidade virtual: o ícone é em si mesmo deus *bastante*, e é indiferente que ele não represente nada. O ícone é real, podemos tocá-lo e beijá-lo mesmo que o deus seja ficcional, mesmo que um e outro nunca tenham “participado” da mesma entidade. Os significantes que dispensam o significado e ocupam todo o espaço do sentido modificam a antiga natureza do real: substituem-no no todo ou em parte pelos simulacros imagéticos e de toda a ordem, simulacros que ao mesmo tempo o hipostasiam, o minorizam e o “desrealizam”. O real torna-se em algo de que uma infundável sucessão de delírios se apropriou — numa *appartenance du délirant*. Entre o ícone (ou ídolo) que substitui o deus e a *Disneyland*, a *Enchanted Village* e a *Magic Mountain*, diz Baudrillard, o caminho foi conceptualmente mais curto do que a sua longa duração sugere. Eis como ele concluía, em 1981, a sua *expositio*:

“Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação abre com a liquidação de todos os referenciais — pior: pela sua ressurreição artificial nos sistemas dos signos, material mais dúctil do que o sentido porque se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de duplicação, nem mesmo de paródia. Trata-se da substituição do real pelos signos do real, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operativo, máquina sinalética metastizável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e curto-circuita todas as peripécias deste” (*op. cit.*: 11).

Disfórico em toda a linha, portanto, o Baudrillard dos simulacros. Tanto mais quanto esses simulacros não se limitam às imagens e às narrativas: expandindo-se, atingem também os comportamentos e a acção. Se o antigo real desapareceu, substituímo-lo por um novo, reciclado: se as pessoas já não se tocam recorrem à contactoterapia; se já não correm na natureza fazem *jogging* na passadeira de um ginásio; se já não fazem amor vêem pornografia; se já não comem produtos naturais substituem-nos por

sintéticos; se já não viajam mergulham em vídeos de viagens. A palavra-chave deste mecanismo é a *transferência*: o quotidiano passa a estar ocupado por simulacros de capacidades perdidas e por uma multidão de curas, terapias, reciclagens. Mas ao mesmo tempo, este exército de substitutos produz, enquanto houver memória viva ou narrada do antigo real, acédia e nostalgia por esse real perdido — saudade dele, como dizemos em português. Por isso também foi preciso, diz Baudrillard (*op.cit.*, 27), *Acédia e melancolia* “reinventar a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: *natural food, health food, yoga*”, novos simulacros compensatórios. É o que o levará, no fim do livro, a afirmar que a *melancolia*, associada à dor do luto, ao sofrimento devido a uma perda, se tornou inexoravelmente na nossa principal paixão e que hoje “somos todos melancólicos”:

“Já não é o *spleen* nem o triste langor (*vague à l'âme*) do fim de século (XIX), nem o niilismo, essa paixão ressentida que tudo visa normalizar pela destruição. Não: a melancolia é a tonalidade fundamental dos sistemas funcionais, dos actuais sistemas de simulação, programação e informação. A melancolia é a qualidade inerente ao desaparecimento do sentido, à volatilização do sentido nos sistemas operativos. E somos todos melancólicos. A melancolia é a desafeção brutal característica dos sistemas saturados (...)” (*op. cit.*: 232).

Ersatzes de Fausto, aceitámos um novo pacto: sim, roubem-nos o real e dêem-nos em troca o mundo simulacral que o substitui com vantagens acrescentadas, de tal modo que nem percepcionemos a “desrealização” do primeiro e convivamos, felizes, com a “hiper-realidade” do segundo. E garantam-nos também que, se viermos a sofrer da nostalgia do primeiro, estarão preparados para aumentar compensatoriamente a dose do segundo. O essencial é que a *transferência* não se faça em sofrimento, que os simulacros não sejam racionados nem conheçam crises de abastecimento. A antiga *alienação* que tirou o sono a Marx não nos preocupa desde que a homeostase esteja sempre garantida — mera questão de terapia.

Sobre a melancolia e a acédia, tornou-se entretanto incontornável ler *Saturne et la mélancolie* (1964), de Klibansky, Panofsky e Saxl. Mas voltando aos simulacros: como para Pigmalião, o *Lebenswelt* virtual contemporâneo é um mundo onde só apetece viver em espaços de intimidade partilhados com os simulacros que criámos, e que substituem os entes e as coisas da antiga realidade. Esses simulacros realizam os nossos desejos, raramente nos enfrentam com a alteridade radical que conhecíamos do Outro, foram feitos,

por medida, à nossa imagem e semelhança. Sobra a melancolia de uma vaga perda, mas a tensão entre essa melancolia e os poderes do simulacro mantém-se activa e em aberto. Foi assim no tempo de Ovídio, na Idade Média, no Renascimento e no século das “Luzes”. Dificilmente não o seria hoje, quando, num mundo em grande parte pós-industrial, a hegemonia dos simulacros tende a sobrepor-se a cada vez mais zonas do que chamávamos real.

As imagens, novas almas dos corpos biotécnicos?

SE O REAL em parte se ausentou ou passou, em parte, a ser quimérico, as imagens subsistem como substitutos vicariais desse ausente ou dessa quimera. Eis, também, a razão porque a antiga *imago*, que hoje ocupa boa parte do universo virtual, se tornou terra de asilo para a metade imaterial da pessoa humana dualista: as imagens tornaram-se no registo material de outra grande ausente, a “alma”, são o sintoma e a “prova” de que ela uma vez existiu, são o *topos* para onde toda a fantasmática humana emigrou ou parece querer emigrar, como se fosse um planeta de recurso, um novo fôlego da transcendência e da escatologia.

Do *milieu divin* ainda pensado por Teilhard de Chardin a meio do séc. XX, passámos para um *milieu humain* determinado pela “mobilização geral do mundo pela técnica”, pela conversão da transcendência à imanência, pela secularização generalizada das sociedades. À pergunta “vocês ainda têm uma alma?”, formulada por Julia Kristeva em *Les nouvelles maladies de l'âme* (1993), passámos a responder tentativamente que sim, mas já só apontando para as nossas próprias imagens espelhadas no mundo virtual como num imenso caleidoscópio. Escreveu Kristeva sobre o que sucedeu à alma:

“Pressionados pelo *stress*, impacientes por ganhar e por gastar, por fruir e por morrer, os homens e as mulheres de hoje economizam nessa representação da experiência a que chamamos vida psíquica (...). O homem moderno está a perder a sua alma. Mas não o sabe, porque precisamente é o aparelho psíquico que regista as representações e os seus valores significantes para o sujeito”.

Admitindo que o séc. XX enfraqueceu poderosamente a antiga ideia de alma, mesmo a de Homero, para quem a origem divina dessa entidade e a sua imortalidade estavam longe de assumidas, a *anima* da filosofia ocidental, com as suas mil definições, sobreviveu disfarçada e mudando de nome, como

fugindo à nova polícia materialista: depois de se ter refugiado no *intelecto*, na *razão*, no *espírito* e na *mente*, acabou ironicamente por pedir, face à ameaça das neurociências, asilo político às imagens — seu mais antigo e derradeiro reduto — investindo-as e estabelecendo nelas residência. Na verdade, as imagens da pintura, da fotografia, do cinema sempre “mostraram” a seu modo a existência da alma e das suas paixões, tornando-a não-discursivamente evidente. A alma que pediu asilo às imagens não era, portanto, ali, uma recém-chegada: desde os baixos-relevos da arte tumular paleo-cristã e da escultura de santos nas catedrais góticas às estátuas jacentes dos túmulos medievais e aos séculos do retrato na pintura, a alma e a vida interior nunca deixaram de ser figuradas em imagens: ao longo de dois mil anos, as imagens deram-lhes expressão observável, tornaram-se nos seus espelhos, nos seus rostos. Quando a existência da mesma alma foi posta em dúvida, subsistia dela a expressão iconográfica multiseular; se o homem passou a duvidar da existência da alma, ao mesmo tempo reencontrava-a a cada instante na história das artes — uma herança de que fotografia e cinema naturalmente se apropriaram.

Ao longo de 120 anos de história do cinema aprendemos a viver com as suas imagens animadas e depois com os sons dos seus filmes — de onde vêm, em grande parte, as imagens e sons do novo *milieu humain* real/virtual. Não só as suas *dramatis personæ* e respectivos comportamentos, mas também os lugares, o espaço e o tempo que o filme nos propõe, são re-apresentações figurais de pessoas, comportamentos, lugares, espaços e tempos que conhecemos do *Lebenswelt* e pelo nosso *corpo-vivido* — e também das suas fantasmagorias, dos seus sonhos felizes e dos seus pesadelos. Do susto inicial dos espectadores de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, que fugiam da locomotiva que avançava no ecrã, à intimidade interpessoal do *skype* na co-presença diante do ecrã do computador portátil, um longo caminho foi percorrido. Num vasto movimento de báscula, as imagens passaram a ser as novas almas dos corpos cada vez mais biotécnicos: elas são a *prova de vida* do espírito, o *topos* virtual e caleidoscópico para onde a antiga *anima* se transferiu. Mas esta declaração intempestiva requer um necessário esclarecimento:

*Asilo político
no reino
das imagens*

Por analogia com o mercúrio (esse metal líquido que usávamos nos termómetros e que muda facilmente de forma e de propriedades físico-químicas, revelando uma plasticidade invulgar, razão pela qual, na alquimia, ele era o mediador entre todos os metais), a ideia de alma mostrou, desde Homero às neurociências, uma ductilidade e uma capacidade de se

metamorfosar e de se re-semantizar só comparáveis à do mito: como sugeriu Lévi-Strauss, o mito oferece a mínima resistência possível ao que o ameaça para lhe poder sobreviver, adaptando-se, remoldando-se e reformulando-se continuamente. Ora, a alma imita o mito: se o platonismo consagrou o antagonismo entre corpo e alma (*Sōma Sēma*, o corpo é o túmulo da alma), logo substituído pela unidade hilemórfica entre os dois (para Aristóteles, a alma era a *forma* indissociável da matéria-corpo), o cristianismo ligou a alma imortal (agora incarnada, nascida com cada indivíduo, e já não a do chamanismo grego do séc. VI a. C., que passeava de corpo em corpo) à ressurreição futura. Suportados pelo cristianismo, dualismo platónico e hilemorfismo aristotélico sobreviveram a toda a história da filosofia, reatualizando-se e re-fraseando-se em sucessivas épocas e autores. Foi preciso esperar pela psicologia e pelo séc. XX para assistirmos à progressiva ênfase posta na ideia de que alma e corpo *se confundem*, e por Sartre para ver rejeitada a ideia de alma e começar a olhar o corpo como único objecto físico e psíquico.

O “maravilhoso verdadeiro”

A VITÓRIA DOS SIMULACROS sobre boa parte do mundo real (para os mais incrédulos, pelo menos a sua vitória sobre boa parte da “realidade de primeira ordem” descrita por Watzlawick) transporta no seu ADN a mais antiga vitória do “maravilhoso verdadeiro” sobre os velhos *ícones* de quem Platão esperava que revelassem “a verdade” das coisas e do mudo: o mundo dos *ídolos*, instauradores de “falsas realidades” platónicas (mas trata-se das realidades de segunda e terceira ordem de Watzlawick) ganhou ao dos *ícones*.

Como se chegou a este maravilhoso verdadeiro, tão instituinte do nosso mundo real-virtual? Como e por quem foi o ídolo salvo dos antigos anátemas que o tinham exilado? O maravilhoso verdadeiro fascinou o roman-

O *ídolo salvo*
dos antigos
anátemas

tismo, que o levou até aos surrealismos, e através destes a sua influência estendeu-se até aos dias de hoje. A crença na *verdade* do *maravilhoso* requereu o *furor* de poetas e artistas que “não tivessem outro mestre senão eles mesmos” e nasceu de sínteses

complexas feitas pelo *Rinascimento* italiano. Regressando por momentos ao que foi o devir do εἶδωλον grego, entenderemos melhor a genealogia de parte das artes “modernas” e, entre elas, o cinema. De facto, não é possível entendermos a importância da discussão em torno do εἶδωλον na posteridade

da cultura europeia se nos restringirmos à herança grega, dada a sua reaparição eruptiva em épocas posteriores. Teresa Chevolet (2008) mostrou bem a centralidade problemática e controversa da *mimesis* (a *idolopoiese* da *República*, X, 599 a-b, e do *Sofista*, 235-236) nesse vasto *Rinascimento* italiano de que somos (também) herdeiros; *Rinascimento* apostado em reconciliar eclecticamente Platão e Aristóteles e em demonstrar que não era possível ler a “nova” *Poética* — a do segundo, cujos comentários passaram a ser conhecidos em Itália a partir de 1548 — sem ter em conta o *Timeu*, o *Crátilo*, o *Crítias*, o *Sofista*, o *Banquete* e a *República* de Platão.

Na metafísica platónica, a *mimesis* ora implicava relação fundamental entre modelo e representação, ora, praticada por artistas, se limitava a uma desgraçada falsificação que se afastava da realidade (cf. a metáfora das três camas na *República*, livro X, 595 c7 - 598 d6). Para o Aristóteles da *Poética*, que contra o seu mestre defendeu a *mimesis* artística e a dos poetas, esta pressupunha uma construção ficcional, passando-se da “verdade”, sempre particular, à “verosimilhança” universal. Aristóteles nunca propôs uma nova definição da *mimesis*, limitou-se a *reduzir* as definições de Platão à da *Poética*. Os renascentistas italianos precisaram de um verdadeiro *tour de force* para, no seu neo-platonismo dominante, assimilarem as “novas” ideias aristotélicas, que lhes chegavam, muito tardiamente, por via da *Poética*: na prática, precisaram de tornar os “universais” de Aristóteles, e portanto os atributos da verosimilhança, sinónimos das *Ideias* de Platão — o que fizeram com maior ou menor êxito, mas abrindo uma vasta posteridade. Marsilio Ficino (1433-1499) Agnelo Segni (1522-1576), Gregorio Comanini (1550-1604), Jacopo (ou Giacomo) Mazzoni (1548- 1598), Torquato Tasso (1544-1595), entre outros, releram ambos os gregos através, sobretudo, de Plotino, produzindo uma nova síncrese neo-platónica e neo-aristotélica. Escreve Chevolet:

“Segni (...) consente na implicação metafísica sugerida pela tradução ficiniana da palavra *eidolôn*, mas por outro lado parece conceder ao poeta algo mais do que a simples obediência ao modelo: enquanto a palavra *mimesis* (*imitatio*, *imitazione*) algo inerte, insiste no resultado da reduplicação, há na palavra [italiana] *idolo* certamente mais que na palavra grega *eidôlon*, algo como um acréscimo criativo, uma qualidade dinâmica que força a empreitada imitativa em direção a uma ideia de trabalho, de formação, de criação ou mesmo indirectamente, de símbolo”.

Aquilo a que assistimos, nos autores do *Rinascimento* italiano, é a *uma morosa reabilitação do velho εἶδωλον*: a antiga ideia de εἰκόν quase desaparece dos seus textos. Ficino, defensor do *furor* poético, acredita que poetas e artistas, longe de serem falsários e imitadores de terceira ordem, podem estabelecer, através dos seus *simulacros* artísticos — os ídolos que criam — uma ponte directa e imediata com o mundo das *Ideias*: arte e poesia operam a mediação com o *ser*; como Plotino, Ficino crê que esta “nova *mimesis*” dá dimensão divina ao *humanus artifex* (artífice humano). A reabilitação neo-platónica e neo-aristotélica dos ídolos criados pela *poiesis* é um dos traços mais marcantes da renascença italiana: os pobres imitadores de Platão vão tornar-se em pintores de essências, émulos da natureza, fazedores de entes, criadores de realidade como Deus, *alter dei* (outros deuses). Comanini acrescentará que o artista decide por si mesmo a distância a que o seu ídolo ficará do modelo, *re-formando* este último e dando-lhe nova inteligibilidade e visibilidade. Este novo *furor* poético redimirá a imaginação e o *pathos* criativo, e o seu extenso braço chegará aos românticos, às artes modernas e ao cinema.

Apoiando-se no trabalho de outros autores (Ricœur, 1975, p. 54; Bundy, 1927, pp. 29-30; Allen, 1989, p. 118), Chevrolet recorda que a palavra *mimesis* adquiriu, na vasta obra platónica, diferentes significados; mas, mesmo apenas invocando o *Sofista*, diz ela,

“... Platão reconhecia dois tipos de imitação: a arte da cópia [*eikastikèn*] e a arte do simulacro [*phantastikèn*] (236c). A *mimesis icástica* - de *eikona*, as imagens — é utilizada pelo pintor quando representa o real de modo mais justo; em contrapartida, a *mimesis fantástica* — de *phantasmata*, as aparências — é utilizada pelo artista que “corrige”, e mesmo falsifica, a reprodução a partir de efeitos de óptica; é esta também, mas desta vez no campo da fala, que é empregue pelo sofista ‘mágico’, cuja arte discursiva opera sobre as aparências da verdade. Platão reconhece então a *imaginação* como restituição do verdadeiro (“*imaginação*” significa aqui produção de imagens, *eikasia*) e a *phantasia*, pelo contrário (a esta noção acopla-se a *opinião* ou o *discurso*, ambas actividades do “sofista”) como uma *imaginação falaciosa*”.

A distinção entre *eikasia* e *phantasia* vinha inevitavelmente rebater-se sobre uma outra, a feita entre ídolo verdadeiro e ídolo falso, ou, noutro contexto, entre εἰκόν e εἶδωλον, ora esclarecendo juízos e discernimentos difíceis, ora tornando-os morosamente labirínticos. Lembra, sobre esta matéria, a mesma autora:

“Uma tal distinção permite (...) a Segni partir ao meio a noção aristotélica de *verosímil* e fazê-la deslizar no edifício mimético do *Sofista*. De um lado, o ídolo verdadeiro, *homoiôma tou ontos*: tal seria o caso do *Evangelho*, cujas imagens são necessariamente *alethéicas* (versão cristã dos ditirambos de Aristóteles); de outro lado, o ídolo falso, como as fábulas de Boccaccio ou de Luciano, literatura de *ficção*. Uma verdadeira, outra verosímil. Ora, continua Segni, citando em unísono a *República* e a *Poética*, o *ídolo verdadeiro não é poesia*: ‘é o próprio da história ou de outra ciência’, pois a poesia não opera segundo os processos do intelecto, mas seguindo o *sensus* e a *phantasia*, especificidades da imitação”.

Reconciliar a *República* e a *Poética* foi o desígnio daqueles italianos; com a revolução de Ficino e seus seguidores, a distinção entre a *mimesis icástica* e a *phantasia* acabaria pulverizada: através do imbroglío argumentativo desta fileira de autores da segunda metade do séc. XVI, Aristóteles tornou-se progressivamente mais platônico e Platão mais aristotélico. Sobretudo com Torquato Tasso, surge a ideia nova do “maravilhoso verdadeiro”, que resolverá o problema da natureza dos *Evangelhos* face aos textos de ficção de Luciano e de Boccaccio, gerando uma nova *pax hermeneutica* que, em certa medida, durou até aos nossos dias. Salienta ainda Teresa Chevolet:

*Cerzindo a
República
com
a Poética*

“... [A imitação poética] ‘é mais icástica que fantástica; e se pudemos encontrar aí uma operação da fantasia, isto deve ser entendido no sentido da imaginação intelectual, impossível de ser distinguida da imaginação icástica’ (Tasso, 1997, p. 177). (...) O poeta aventura-se então a conceber um ‘maravilhoso verdadeiro’ que se oferece ao seu espírito primeiramente como uma qualidade intelectual, sem nenhuma incidência sobre a percepção sensível: os Anjos, criaturas verdadeiras para o cristão, são maravilhosos e verdadeiros, como o Bestiário dos Evangelistas. (...) E o além-túmulo de Dante, que nenhum cristão poria em causa, não era ele mais uma construção *alethéica*, um sonho profético, do que uma ficção?”

Outra dimensão virá ainda sobrepôr-se a este novo maravilhoso verdadeiro, tornando mais extensas as suas aplicações: para além de icónica e idólatra, a “nova” *mimesis* aristotélica que os renascentistas italianos “descobrem” e “digerem”, diluindo-a no seu neo-platonismo, também ultrapassa a sua velha natureza oratória, que a aproximava da sofística, através daquilo

a que Ricœur (1983, p. 66-104) chamará a “mise en intrigue” [transformação em enredo] dos seus conteúdos — o que, precisamente, Aristóteles estudara na tragédia. O ressurgimento da causalidade (necessidade) sequenciadora das acções tornava-se num novo motor de *mimesis*, que já não seria apenas *idolopoïèse* (criação de ídolos) pela imagem ou pela linguagem, mas também estruturadora de sequências teatrais miméticas, tornando-se, deste modo, uma *dramatopoïèse* (criação de dramaturgia). Uma operação que estenderia os seus efeitos ao universo da novela e do romance posteriores, e que o cinema narrativo viria a herdar.

Na verdade, o cinema, como já tinha acontecido com os modernos e depois sucedeu com os contemporâneos, herdou de tudo: do εἶδος inicial e da vontade de ἀλήθεια, dando a ver o invisível; da querela grega e cristã entre εικόν e εἶδωλον; da iconofilia paleo-cristã que foi vencendo todos os iconoclastas; da regeneração do εἶδωλον pelo *Rinascimento* italiano; do maravilhoso verdadeiro também por este reinventado; da refundição da *mimesis icástica* e da *phantasia*. E fê-lo como Tasso tinha proposto, colando-se ao mundo para o reinventar como um *alter Deus*, e tornando-o (a esse mundo) seu semelhante — a semelhança herdada da antiga ομοίωσις. A “nova realidade” que os filmes fabricam é uma nova materialização do maravilhoso verdadeiro do *Rinascimento* italiano.

Notas

1. Observemos a diferença entre εἶδωλον e εἰκών com detalhe: o εἶδωλον é o que é visto como se fosse a própria coisa embora desta não seja senão um duplo ou um simulacro ilusório — sombras de mortos no Hadès (*Odisseia* XI, 476), sósia de Helena criada por Hera (Eurípidés, *Helena*, 33), efígie ou retrato que, em cerimónias funerárias, substituem o ausente, ou ainda o que pode ver-se num espelho sem no entanto “lá estar” (Le Robert: 2003): é ilusão, ao contrário do εἶδος/ἰδέα de Platão (*Crátilo*, 89b 3), forma “verdadeira”. Por produzir ilusão, o εἶδωλον adquiriu cedo a conotação pejorativa de figuração inconsistente (*Septantes*, II, Reis, 17, 12) e na acusação de “idólatras” feita pelos iconoclastas contra os “adoradores de imagens” (Le Robert, *ibid.*). O εἰκών, também por oposição ao εἶδωλον, é a efígie ou o retrato que reproduzem fielmente o seu modelo (Platão, *Sofista*, 235d-e): é o *vero-símil*, valor positivo da μίμησις (*mimesis*, imitação por semelhança), enquanto o εἶδωλον distorce o modelo ou o falsifica, impondo a sua presença intra-mundana: o εἶδωλον implica, assim, a declaração de que “o não-ser é”, e exerce, por excelência, a função de instaurador de um real falso. Logo depois de Platão, o verosímil ganha o poder de ser “mais verdadeiro que o verdadeiro” (Aristóteles, *Poética*, 9, 1451a 36.38).

2. A noção de “pessoa não-humana” não diz respeito aos simulacros mas sim, em primeiro lugar, a certos animais, e foi relançada quando o governo indiano atribuiu esta qualidade aos golfinhos (Outubro de 2013), interditando os *delphinariums* no seu território. Os golfinhos são animais sencientes e dotados de um sistema de comunicação complexo que lhes permite a identificação como indivíduos e o reconhecimento mútuo (à semelhança dos grandes símios: chimpanzés, bonobos ou chimpanzés *pygmy*, gorilas e orangotangos, capazes de raciocínio e de usar utensílios para alcançar objectivos). Das quatro dimensões que historicamente definiram a pessoa — a metafísica, a jurídica, a moral e a relacional — são as três últimas que sobressaem na “nova” qualificação, porque às “pessoas não-humanas” são reconhecidos direitos, dignidade individual e capacidades de relacionamento baseadas em linguagens e para-linguagens. Activistas tentam estender esse reconhecimento, não só ao mundo animal globalmente considerado, mas também ao mundo vegetal ou a parte dele, reabilitando o antigo animismo.

3. As competências requeridas para a apropriação pessoal deste conjunto de instrumentos foram transmitidas mais em oficina neo-medieval do que nos ensinamentos formais, passando muitas vezes de mestre a aprendiz e correspondendo a uma iniciação. Este conjunto de inscrições que definiam um ofício vão muito para além da distinção sumária entre cinema “clássico” e “moderno” e são-lhe conceptualmente anteriores, atravessando escolas e épocas: encontramos-lo desde Griffith e Murnau a Hawks e Hitchcock, mas também em Renoir e Rossellini, Welles e Ray, em Tarkovski e Kieslowski. Dominadas as *τέχναι* e o *savoir-faire* requeridos, sempre com uma mão na arte e outra na artesanaria, os autores — fossem eles “monomaniacos, *hurluberlus* ou *bricoleurs*”, para recordar os termos de Bazin — construíam a sua idiossincrasia, estilo e identidade através das suas “pequenas diferenças excessivas” e faziam cada um o seu percurso próprio da heteronomia para a autonomia.

