

QUE COISA É O FILME

JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLECÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>Que coisa é o filme</i>
Autor	João Maria Mendes
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Julho de 2012
ISBN	978-972-9370-13-7

Índice

Cinema: um panorama.....	5
Entre realismo e artifício.....	8
Manovitch e o cinema digital.....	13
Indexicalidade directa, indicialidade.....	15
O filme: primeira abordagem.....	22
O corpo do filme.....	26
Nova realidade.....	31
Visível, invisível: <i>εἶδος, ἰδέα, εἰκὼν, εἶδωλον</i>	34
Duplos e estranhamentos.....	41
A aventura deleuziana.....	45
Uma “ontologia”, duas recepções?.....	49
Bazin e os realismos.....	52
Centralidade de Orson Welles.....	56
O picturalismo de Antonioni.....	59
A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano.....	64
O pintor e o seu modelo: <i>La belle noiseuse</i>	69
Ritornello - Cinema, poesia e prosa.....	72
O cinema do fluxo.....	77
De volta ao povo dos espelhos.....	84
Bibliografia citada.....	86

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, 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 in *Figurations*, 1973

Cinema: um panorama

O que é o *cinema*? O termo designa e recobre um conjunto de realidades muito diversas que é necessário identificar para se compreender a sua extensão. Se o olharmos do ponto de vista da sociologia e da economia da cultura, por exemplo, ele designa uma instituição multifacetada que se afirmou desde os primeiros anos do séc. XX com o seu peso social próprio (comparável ao do livro, do teatro, do circo, da ópera), 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. 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 — 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 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

spectatorship, em cineclubismo, etc.). 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 são tradicionalmente entendidas mais como parte dos Estudos em Cinema (*Film Studies*) do que da História, dada a especificidade dos conhecimentos que requerem: não é frequente encontrarmos licenciaturas, mestrados ou doutoramentos em história do cinema na área da História.

Todos estes enfoques suscitam interdisciplinaridade e articulam-se com duas tradições disciplinares sedimentadas, 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 — as das teorias e das estéticas — 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. Mais recentemente, e sobretudo a partir da reflexão de Gilles Deleuze (1983, 1985), vimos desenvolver-se uma área de estudos que podemos designar por Cinema e Filosofia.

O ensino e a divulgação de práticas cinematográficas específicas deram desde muito cedo 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”), manuais de montagem, de iluminação, de escrita para o ecrã. Esta área, 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 da *New Hollywood* e do cinema “moderno” europeu e ressurgiu com expressão irregular na transição dos anos 70 para os 80, estendendo-se pela década seguinte, temporariamente mais centrada nos EUA.

O cinema e a reflexão que ele suscita 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 livros-entrevista, sobre cinematografias nacionais ou regionais, análises de filmes, edições de *scripts*, comentários sobre filmes no sistema dos *media*. Uma vertente mais popular deste subgrupo tem como objecto, já não os realizadores, as cinematografias ou a análise de obras, mas os actores entendidos como protagonistas da mediatização dos filmes e a sua ligação ao *star system*. Embora a sua expressão seja muito heterogénea, esta última vertente subsiste quase exclusivamente no sistema dos *media*.

Esta enumeração sumária — e que não visa a exaustividade — da amplitude e diversidade dos enfoques suscitados pela actividade cinematográfica ao longo da sua história, e da importância das suas abordagens teóricas (o cinema representa hoje uma área a que se referem milhares de novos livros e artigos por ano) tem sido lembrada por sucessivos 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”.

O cinema também deve ser entendido como *aparelho* (*apparatus*), no sentido de estrutura complexa de determinada organização ou instituição e do conjunto de dispositivos técnicos, económicos, culturais e ideológicos de que ela se dotou para desenvolver as suas actividades. Mas *aparelho de jogo*, que ganha em ser parcialmente distinguido dos tradicionais aparelhos produtivos, fazedores de bens de consumo e que alteram materialmente a nossa relação com a natureza e o mundo. À medida que se foi tornando numa indústria, o que sucedeu muito depressa, o cinema organizou-se segundo o modelo do mundo do trabalho e deu origem a um grande número de profissões (algumas delas “criativas”, mas a maior parte delas gerando um funcionalismo próprio — um mundo de funcionários ou de *apparatchiks* — sem o qual um aparelho criado à imagem e semelhança do mundo do trabalho avaria e não funciona). Mas as necessidades a que o cinema responde, como aquelas a que a pintura e a fotografia respondem (e também o teatro ou a ópera), são simbólicas e imaginárias — ele ocupa-se a dar forma ao refazimento contínuo da *imagem* ou das *imagines* do mundo.

Mais do que “trabalhar”, os criativos do cinema *agem* “jogando” ou “brincando” 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 constitui, e de que ele conhece sobretudo os *inputs* e os *outputs*. Usando a relativa permutabilidade dos termos na nossa linguagem corrente, poderíamos dizer que o *trabalho* do realizador cinematográfico ou do fotógrafo consiste em jogar ou em brincar com as potencialidades dos dispositivos aparelhísticos com que lidam. Mas seria subverter a separação fundamental entre duas naturezas distintas da acção humana: o *trabalho*, “punição divina” (*ganbarás o teu pão com o suor do teu rosto*), que historicamente se tornou na matriz social da condição humana, e a *ποίησις* (*poiesis*, poética, “criação”), de que a criação de imagens (narrativizadas ou não), embora pressupondo o domínio de técnicas, faz parte.

Alguns destes jogadores criativos desviam a utilização do aparelho a seu favor e tornam-se autores de obras distintamente reconhecíveis devido às suas “pequenas diferenças excessivas”. No seu seminário japonês sobre realização cinematográfica, por exemplo, Pedro Costa explicou longamente como se opôs ao manual de instruções da câmara digital com que fez um dos seus filmes, fazendo o contrário do que os seus construtores ofereciam — imobilizou-a num tripé em vez de usufruir da focagem perfeita em constante mobilidade. Em termos flusserianos (Flusser, 1983 a: 44), e glosando com ele a possibilidade do fotógrafo ou do cineasta romper com o aparelho da tecnocultura em que vivemos imersos, saindo da heteronomia em direcção à autonomia, poderíamos ironizar do seguinte modo:

“1. O aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. Os programas dos aparelhos permitem a introdução de elementos humanos não-previstos; 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”.

Entre realismo e artifício

Separando-nos desta abordagem algo enciclopédica do universo cinematográfico, regressamos a um espaço ao mesmo tempo mais comum e mais singular, o da relação que cada espectador mantém com o cinema e os seus filmes; é sobre esse espaço que aqui reflectimos.

O cinema interpõe qualquer coisa — os seus filmes — entre nós e o mundo. Interessa-nos esclarecer o que são eles — cinema e filmes — na sua heciedade, para os podermos situar numa fenomenologia ou, mais

simplesmente, entre as coisas e os entes do mundo, ou entre os artefactos artísticos e técnicos que acrescentamos ao mundo. E fazemo-lo tendo como pano de fundo uma área da *δόξα* (*doxa*: para os gregos clássicos, *opinião*) que designamos por cinefilia, muito dependente dos hábitos sociais de recepção cultural, e onde vivem em quiasma convicções, juízos, doutrinas e posturas ideológicas contraditórias, com os seus cânones e heresias.

Situamo-nos na proximidade do arco de reflexão que vem de Münsterberg a Arnheim, a Béla Balázs e Jean Epstein, a 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 nós com essas criações 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, à velocidade de 24 imagens fixas por segundo (no cinema primitivo essa velocidade começou por ser de 16 - 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 não faremos aqui), 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 néo-cultural da sala de projecções e na concha do seu cadeirão.

Bazin, católico próximo do personalismo de Emmanuel Mounier, e que se

afirmou como um dos principais defensores do “realismo ontológico” do cinema, escrevia, em «Le mythe du cinéma total», cuja primeira impressão data de 1946, depois retomado em *Qu'est ce que le cinéma?* (1985: 19-24), que o cinema é “um fenómeno idealista” que “quase nada deve ao espírito científico” (19). Entre os seus precursores e promotores, diz ele, Edison foi sobretudo um “*bricoleur* genial”, e Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, Louis Lumière foram, ou “monomaniacos, *hurlubertus, bricoleurs*” ou, “no seu melhor, industriais engenhosos” (id. *ibid.*). De resto, eram, todos eles, animados por um desejo arcaico, que a descoberta de “um suporte transparente, maleável e resistente, e [de] uma emulsão sensível seca, capaz de tomar uma imagem instantânea” (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...” (23).

Mas, noutro texto antologado 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 desse “realismo”:

“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 realidade...” (269-270).

E o que é um filme? Quanto ao filme propriamente dito, começaremos por dizer, aceitando participar numa clássica discussão, que ele 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 desde os seus inícios, como a fotografia, percebido como “nova alquimia”, como um perturbador sucedâneo dos antigos *χειροποίητος* cristãos (*acheiropoietos*: imagens não fabricadas por mão humana, como as lendárias “impressões” do Mandylyon de Edessa, do véu de Verónica, dito “verdadeiro ícone”, *vero eikon*, ou do sudário de Turim). O Mandylyon de Edessa (um pano onde Jesus terá impresso o seu rosto molhado, 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*, um apócrifo 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. O que os três panos têm em comum é desconhecer-se, ainda hoje, a técnica de impressão que neles gravou as respectivas imagens.

Ora, como diz Lefebvre (*loc. cit.*:14), analisando o estatuto da imagem fotográfica à luz da semiologia pragmática de Peirce, a fotografia (e portanto, por extensão, o filme: a imagem foto-cinematográfica) tanto pode representar como *ícone* (representação por semelhança, como na pintura); como *index* ou *índice* (representação por co-naturalidade com o referente, dada a sua ligação material ao objecto fotografado ou filmado: as imagens do filme e da fotografia começaram por resultar da inscrição fotoquímica, num suporte físico, das emanações de luz dos próprios objectos fotografados ou filmados); ou como *símbolo* (representação por hábito ou convenção, devido a códigos culturais em uso), pelo que não pode ser apreciada exclusivamente em função da sua relação indexical ou indicial com o objecto fotografado. Também outros autores (Dubois, 1983) pensaram a fotografia a partir das três categorias básicas de Peirce, sendo as qualidades indiciais da fotografia a singularidade (é referido *aquele* objecto específico), 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, e antes de mais, um ícone que também é índice e símbolo. 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”.

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, quando a película se partiu e a máquina bloqueou; demorou um minuto a colar a película 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).

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 que o ultrapassa e 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* (1932), defende que, se o cinema se tivesse limitado a reproduzir mecanicamente a realidade, nunca teria sido considerado uma arte. Para Arnheim, o filme nunca deve procurar ser sobretudo o lugar de um encontro literal com a realidade, antes deve reinventá-la, interpretá-la, modelá-la. E 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 abstrações 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).

Também 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 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. Porém, como vimos, Bazin admitirá que qualquer realismo vive do artifício e do falso, e reconhecerá que a profundidade de campo em Renoir, Welles e Wyler, por exemplo, “altera a realidade a partir de dentro”, como veremos 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.

Manovitch e o cinema digital

Numerosos 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 interactivade, que rapidamente ultrapassaram o volume de negócios cinematográficos à escala global e se apresentavam como geradores de uma nova experiência imersiva que ao mesmo tempo substituiria a postura do “velho” espectador “passivo” do cinema, transformando-o em “utilizador” das novas imagens animadas por computador, das “novas” imagens tridimensionais, etc. (Mendes, 2001 a: 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 fotocinematográfica — a sua ligação “ontológica” ao real fotografado ou filmado, ou a *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 suplantam 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 computadorizada 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 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, o filme pancromático, a cor, tudo o que lhe garantisse ampliar 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). 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-cinematográficas 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: 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 computadorizada em 2D e 3D. Independentemente de usar 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 visam dar o golpe de misericórdia no “realismo ontológico” baziniano: em primeiro lugar, pode parecer estranho que o objectivo principal da imagem digital seja o de emular um realismo tão eficaz quanto o da indexabilidade 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 atrás referimos, que o realismo cinematográfico 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, e 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 indexabilidade, antes tinham esta última 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 desenvolvida em *Early Cinema: Space, frame, narrative* (Elsaesser & Barker, 1990).

Indexabilidade directa, indiciabilidade

“O cinema é a arte do index”, diz Manovitch. Ora, não é nem nunca foi, apesar da importância central da indexabilidade 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 indexabilidade ou indiciabilidade da imagem foto-cinematográfica é relevante para o apuramento de 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 pelo dispositivo

que as gera, e por outro o transubstanciam e transfiguram, dissociando-se desse real e de algum modo “negando-o”.

No caso da 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 há numerosos factores adicionais que a relativizam: o gosto estético 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; eventuais defeitos, voluntários ou acidentais, da captação da imagem, (por desfoque, por excesso ou falta de luz, ou por outro 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 e 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 existente entre a “objectividade” e a “subjectividade” da fotografia. 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 denegam a indexicalidade, impedindo o reconhecimento do objecto representado.

Mas dada a centralidade da 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 revisitar, com alguma atenção, os textos de Bazin, alguns dos quais de 1945 (1985: 9-17; 63-80), Sontag (1977) ou Barthes (1980) que contribuíram decisivamente para a sustentar. Ao abordarmos o “realismo ontológico” da imagem fotográfica e cinematográfica, regressamos ao Bazin de há 60 anos pelo facto de ele tanto ter insistido em que a imagem fotográfica não *representa* o objecto fotografado, antes o *re-apresenta* figurado, sem outra operação, por um processo fotoquímico de que está ausente a subjectividade humana (a do pintor, por exemplo) — 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), abriu 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 (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”.

Pouco depois (10), lembra que Luís XIV já não se fez embalsamar, contentando-se com fazer pintar 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 o 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 retratista é, assim, o âmago do problema do realismo em pintura, que a 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” (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 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 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, acedendo-lhes, passa a ser impressa em dimensões que permitam pendurá-la em paredes e ser contemplada como pintura. 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*, 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 (13-14):

“Esta génese automática [da fotografia] alterou radicalmente a psicologia da imagem. A objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade 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 de Barthes, saibamos 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* [itálico meu] a sua qualidade estética. E fá-lo nos seguintes termos, voltando a evocar metaforicamente o embalsamamento (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, a fraca iconicidade da imagem foto-cinematográfica não diminui a sua indicialidade. Pouco depois (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, ou desvela, o real, tornando visível o invisível

através de um trabalho de “mostração” e sendo mesmo condição da sua “epifania” é tipicamente grega, envolvendo o apagamento da fronteira entre imaginário e real, e discuti-la-emos no capítulo “visível, invisível”, a propósito 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 representado pela dicotomia sujeito percepcionante – objecto percepcionado.

Bazin virá, ainda, a sublinhar a diferença entre o olhar da câmara e o olhar humano (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 apreciar, nas suas representações, o que nos “repugnaria” na vida real.

Dissémos 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 emanação (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. 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 (um processo conhecido por *transparência*) 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.

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 parcialmente pictóricos e, mais tarde, virtuais.

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 *Sboah*, um documentário de 1985, de 9,5 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 *Sboah*, 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, é 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 doentivamente uma “fruição do horror” próxima 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 desnecessário.

Didi-Huberman (2004) respondeu-lhes que as fotos “arrancadas ao inferno do campo” pelo *Sonderkommando* (quatro imagens onde se vêem mulheres despedidas 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 — 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 séria das condições materiais 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 descuidado de imagens dos campos obtidas aquando da libertação destes pelos aliados: em inúmeros 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.

O filme: primeira abordagem

Voltemos à segunda das nossas questões iniciais: que coisa é o filme? Aqui, não o abordamos 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 — 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 o objecto comunicacional e/ou artístico resultante do dispositivo cinematográfico, e que pede para ser percebido enquanto tal, como corpo plástico feito de imagens e sons e que 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*.

Compreende-se, para efeitos de inventário categorial, a intencionalidade topológica da definição, mas ela favorece um equívoco considerável sobre o que seja o filme e sobre o modo como o percebemos: independentemente da efectiva mediação — resultante, em primeiro lugar, da indexicalidade directa 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 lateralmente remete para outra realidade para além da dele mesmo. Merleau-Ponty dirá até que o filme, “forma complexa”, “unidade melódica”, 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 altera o que vemos e percebemos do mundo e influencia a nossa experiência vivida, insistindo na sua *maieútica do ver*, na sua identidade de *parteiro do ver*. No âmbito da reflexão sobre a ideia de cinema que vem de Münsterberg a Deleuze, diremos 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*.

Apresentando o cinema aos seus contemporâneos em *The Photoplay*, quase em simultâneo com a estreia de *The Birth of a Nation*, de Griffith, Münsterberg, psicólogo de profissão e néo-kantiano de formação, descreve-o sobretudo

como um dispositivo que replica e objectiva o funcionamento da mente humana e que de diversos modos a espelha. 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 (Münsterberg, 1916: 56):

“De facto vemos a profundidade 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 então 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 acentuadamente 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 vê o cinema como um dispositivo que, produzindo uma nova realidade, veio colar-se, por osmose e semelhança, à própria actividade mental do espectador perceptivo, figurando-a e objectivando-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”.

Muito mais tarde, Arnheim (1954; 1969) também 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, luminosidade, 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 dos mecanismos de percepção de quem o vê.

Ora, o fenómeno da criação de uma nova realidade opera, quer no filme ficcional, quer no documentário, quer mesmo nas antigas *newsreel*: a criação da nova realidade não depende de géneros nem da aparentemente maior ou menor proximidade do filme em relação ao real, antes é inerente à hecceidade do filme. Esgotada a sua primeira função de informar visualmente sobre acontecimentos recentes, as *newsreel* depressa adquiriam essa hecceidade — e muitas vezes foram, de resto, canibalizadas pela ficção: recordem-se as imagens da primeira guerra mundial e as tomadas de vistas *lumièreistas* de Paris no *Jules et Jim* de Truffaut, tornadas indistintas da ficção; ou, mais tarde, as imagens de reportagens televisivas da invasão de Praga em 1968, integradas

em *A insustentável leveza do ser*, de Philip Kaufman, 1988. Ou seja: nunca uma alegadamente mais “verista” relação com um “referente” alterou a posição e o estatuto do filme como ente significante e interposto entre nós e o mundo. E isto apesar da indicialidade das suas imagens, que é a mesma da fotografia e que originalmente separou um e outra da pintura. O que a indicialidade fez foi separar fotografia e filme do estatuto categorial da *representação* pictórica, propondo-os como *re-apresentações* do real propriamente dito (Bazin, 1985: 9-17) ou como figuração (no sentido de *dar figura a*) colada ao real existente.

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 descapotáveis que foram necessários para filmar *o* carro de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) e de mil outros exemplos.

Mas porque razão deveriam as “fotos de família” e os “filmes de férias” — diante dos quais tendemos a dizer “este sou eu”, “aquela é a minha irmã” — escapar à definição geral da imagem foto-cinematográfica? Tal excepção não parece sustentável: voltando à imagem do gato, tal imagem também pode ser vista como um *significante icónico* que remete para o *significado* “categoria dos gatos a que ele pertence”, mas que tem como *referente* o gato particular que foi fotografado ou filmado, e a que está ligada pela indexicalidade directa, por mais artificialmente trabalhada que a imagem tenha sido. Do mesmo modo,

a personagem Elsa Bannister, incarnada por Rita Hayworth em *The Lady of Shanghai* (Orson Welles, 1947), pode ser o *significante icónico* que remete para o *significado femme fatale* do *film noir* e para o *referente* Rita Hayworth, ou o mesmo *significante icónico* remetendo para o *significado* Rita Hayworth (e seus restantes desempenhos) e para o *referente femme fatale* do *film noir*.

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 proposta por Peirce (tais imagens podem ser ao mesmo tempo ícones, índices e símbolos); e 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. 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 ícone que também é índice e símbolo; um índice que também é ícone e símbolo; ou um símbolo que também é ícone e índice.

O corpo do filme

Insistamos na nossa segunda questão: que coisa é o filme? O filme apresenta-se-nos como *corpo* no sentido que lhe deu Raymond Bellour (2009), exprimindo a intencionalidade do realizador e subjectivizando, por meios técnicos e pelo *savoir faire* artístico deste, as formas e conteúdos do mundo. Por os subjectivizar, dissocia-se deles, sem no entanto poder rejeitar a indicialidade das suas imagens. 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, usando uma metáfora corrente, defini-lo como animista: trata-se, como se disse ao longo de séculos, de dar “alma” às coisas, “alma” que o realizador viu nelas ou lhes insuflou. Apesar da sua indicialidade, 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. 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”.

Por outro lado, ao tornar-se *imago* metafórica do mundo, o filme oferece uma fotogénese (luminiscência ou fosforescência) específica a esse mesmo mundo, com os seus objectos, paisagens e personagens, entendida como Cavell (1992: 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 ou facializa-as, oferecendo delas outra figura, e propende a lidar com elas em regime de estranhamento, no regime da “inquietante estranheza” que foi primeiro estudada por Freud e que adiante referiremos 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 as suas imagens e os seus sons, o seu ritmo e a sua duração, a sua luz e atmosferas, a sua maior ou menor unidade e homogeneidade, o corpo do filme propõe-se à nossa percepção e contemplação como um todo expressivo, à semelhança de qualquer outra 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 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 que o filme propõe ao espectador não é 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 ver, no real, e nele inscrever, percebendo -o emocionalmente de um modo novo, o que começou por ver no ecrã (o exercício de matriz idealista a que Bazin chamou “alucinação verdadeira”): novas figurações que o filme lhe revelou e que ele poderá, ou não, inscrever na experiência vivida. Um olhar educado pela imagem não percebe o mundo de modo banal, porque inscreve no mundo o que aprendeu com a imagem. Dito de outro modo: o jogo hermenêutico do espectador diante do filme replica autonomamente o jogo hermenêutico do realizador diante do real filmado.

Se e quando o jogo hermenêutico do realizador e do espectador se cruzam ou aproximam, o espectador entra no quiasma onde se indistinguem a representação do real, sempre dependente da indicialidade das imagens, e a sua transfiguração por via dos artificios do filme: o enquadramento e a *mise en scène* do real e/ou das ficções, o trabalho com a luz e o som, a *découpage*, o plano, a montagem e a elipse. Tal transfiguração resulta, assim, do artifício e do falso, e faz pensar, entre outros e por exemplo, nos exercícios de *caméra-stylo* (Astruc, 1948). 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 seja o cinema e os seus filmes.

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 recordemos o óbvio, que por vezes não vemos: onde se originam as emoções, qual é a sua *χώρα* (*khora*: para Platão, o espaço ou lugar no espaço onde as formas se materializam) e o seu *habitus*? As emoções só existem em nós, espectadores: não estão *contidas* nas imagens. O filme é um objecto inanimado. São os espectadores que, reagindo-lhe, 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 conservado dessas emoções (Bazin falará a este respeito de “embalsamamento do tempo” e invocará a morte do toureiro filmada na arena); mas a banda sonora e o filme não percebem nem vivem emoções, são apenas o seu registo. Esta é a face morta e a heciedade tecnológica da indicialidade.

Para a fenomenologia, este é um tema claro: o sujeito é um *cogito* perceptivo e o percebido está inteiramente do lado do objecto — exactamente como no caso do espectador diante do filme: o “eu” do espectador é um sujeito transcendental, em primeiro lugar feito de olhar omni-perceptivo, mas que *vê* uma *ilusão* (palavra a que Bazin também adere) — 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, o seu limite nessa ilusão.

Rompendo com esta leitura, Deleuze considerou, no primeiro dos seus livros sobre o cinema, que a fenomenologia não fornecia dados suficientes para explicar o que acontece diante do filme. É certo que ele parece ter lido Merleau-Ponty sobretudo parafraseando a *Logique du cinéma* de Albert Lattay, e pouco terá atendido à análise existencial da *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945). É provável, assim, que a fenomenologia tenha mais a dizer sobre que coisa é o filme do que Deleuze pensou. De qualquer modo, é

conhecida a sua crítica à fenomenologia e a Merleau-Ponty (Deleuze, 1981): para o autor de *L'image mouvement*, uma e outro 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 fenomenológica de que “toda a consciência é consciência *de* qualquer coisa” (que coloca um sujeito percepcionante face a um objecto percepcionado), Bergson opôs que “a consciência *é* qualquer coisa” (sugerindo a releitura dessa dualidade a partir do próprio acto perceptivo). Para Deleuze, a fenomenologia só conhece a visão das coisas *naturais* e a partir da *ancoragem* do sujeito perceptivo no *real*, e sempre entendeu o cinema (talvez porque os fenomenólogos não frequentavam o cinema: Deleuze, 1981) 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.

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) e imaginar é vermo-nos a nós mesmos envolvidos no que imaginamos. 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 desejaria lá viver para sempre. Eu perguntei-lhe: Lá, *naquela* Paris, a preto e branco? Resposta: Sim, lá, a preto e branco. Como dissémos atrás: as imagens são ficções; mas as emoções ficcionais são experienciais, incorporam-se e inscrevem-se no vivido 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, pelo espectador interno, aquele que observa a cena dentro do quadro, da foto ou do plano, duplo ideal do *spectator* e que o convida a ver e a imaginar através dele.

Uma nota lateral ajuda-nos a entender outra dimensão deste fenómeno: a psicologia cognitiva terá dado, na última década, passos iniciais eventualmente decisivos para o conhecimento dos dispositivos cerebrais que viabilizam, *por imitação de outros* (talvez 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*. De facto, 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 mas também quando se observa um outro ou outros (em princípio conspécíficos) nessa concretização, possibilitando a compreensão, quer da acção, quer da intenção do(s) outro(s), e permitindo a imitação do que o outro está a fazer como se o observador estivesse, ele mesmo, a realizar essa acção. São, assim, suportes da imitação enquanto actividade cognitiva. Desde a sua descoberta, 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 descoberta permitiu também alargar a reflexão sobre a compreensão da intencionalidade de conspécíficos, a partir da observação, à transmissão de cultura (Tomassello, Carpenter, Call, Behne, & Moll, 2005).

Quanto ao jogo hermenêutico atrás referido, e que é central na experiência do fenómeno cinematográfico, ele instaura, assim, uma série de mediações: a que pré-existia entre o corpo 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 (nas três primeiras destas mediações) ou com o real interpretado pelo filme (na quarta) projectando num e noutro a sua experiência interior, deixando-se trabalhar emocionalmente pelo que viu no filme, aprendendo, com ele, a *ver*, e aceitando que este altere a sua percepção do mundo, o que nele *vê*.

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:

“Toda a arte figurativa é a configuração 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 baziniano de “alucinação verdadeira” e esperando que o cinema veja a substância (*ovóia*) no acidente e o rosto na máscara (*persona*), mas invertendo os termos do mestre de Hegel:

“[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: no cinema, é o mundo que se torna na sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo”.

Pouco importa, como 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 acima referidos, acantonando-se numa cegueira prosaica que adiante comentaremos através de Heidegger, referindo-nos 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 proporcionaram e proporcionam. Como diz, com acentuada humildade, o colectivo da Traffic, logo no cartão de visita que apresenta a revista:

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

Nova realidade

Que coisa é o filme? A resposta a esta questão inclui 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 mostraçãõ “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 o “realismo” de Welles e Wyler, a duração das suas cenas e a redução do papel da montagem permitiam à imagem cinematográfica “infectir, modificar a realidade a partir de dentro”. Entre estes enfoques, a questão também pode ser abordada como relevando da psicologia da Forma (*Gestalttheorie*), a partir das históricas primeiras linhas de Merleau-Ponty (1945) no único texto completo que dedicou ao cinema:

“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 prováveis. O doente que contempla a tapeçaria do seu quarto vê-a subitamente transformar-se, se desenho e figura se tornam 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 sublinhemos a dimensão *tempo*, *duração*, essencial à experiência perceptiva) onde figura e fundo coalescem, subvertendo a percepção visual prevalecente 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 — e é por isso que é rigoroso 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 certas lentes a vêem, não vemos uma paisagem como um enquadramento ou uma panorâmica cinematográfica a vê. O cinema não vê como nós, e vice versa. E também os cada vez mais frequentes filmes em 3D não apagam esta diferença, antes a acentuam. A tendência frequente para antropomorfizar o olhar da câmara, tornando-o numa extensão do nosso olhar, 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 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, extremando 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:

“Entendo por *experiência interior* o que o hábito chama *experiência mística*: os 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 de origem 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 psicologia da Forma e de Sartre como porta-voz da nova filosofia existencial, diz ele, reformulando por sua vez a estabilidade da dicotomia sujeito-objecto, 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 deles o que ela é. Boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste em espantar-se com essa inerência do eu ao mundo e do eu aos outros, em descrever-nos esse paradoxo e essa confusão, em fazer *ver* a ligação entre o sujeito e o mundo, o sujeito e os outros, em vez de a *explicar*, como faziam os clássicos, recorrendo ao espírito absoluto”.

Merleau-Ponty sublinha 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 sensitiva, os afectos, as emoções e os sentimentos. Exigindo-nos um acto de inteligência perceptiva, o filme convida-nos, assim, a partilhar um *πάθος* (*pathos*: paixão, excesso, sofrimento) — o seu *πάθος*. Pouco antes escrevera o mesmo autor sobre o que o cinema pode mostrar, insistindo sobre o seu olhar exterior, sobre a importância das condutas e comportamentos 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 compreender a significação do cinema: um filme não se pensa, é percebido. É por isso que 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.”

Visível, invisível: *εἶδος, ἰδέα, εἰκὼν, εἴδωλον*

A questão do visível e do invisível, que tanto interessa o cinema por via do que ele pode *ver* e *dar a ver*, remonta à Grécia clássica e atravessa toda a filosofia ocidental, reportando à dualidade sensível-inteligível, sucessivamente traduzida até à dicotomia kantiana do mundo fenomenal e do mundo numenal, que ao mesmo tempo remete, mais genericamente, para a antiga dualidade corpo-mente ou corpo-alma. O transcendental contemporâneo — de que o cinema é cúmplice — abandona esta dualidade e significa que a antiga metafísica e a antiga transcendência se rebateram sobre o mundo corpóreo e ôntico, o dos *entes*, nos quais é igualmente necessário *ver* algo que não tem existência material, o *ser*. Quando, na sua reflexão sobre a técnica (1954), Heidegger evoca a teoria das formas de Platão, recorda os termos *εἶδος* (*eidōs*, figura, forma sensível de algo) e *ἰδέα* (*ídeia*, 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 *eidos* das coisas ou entes, vivos ou não. Platão conceberá a Ideia eterna de que o *eidos* (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 de *representação* (que é posterior, e que herdámos do latim *representatio*). Para os gregos, as imagens do mundo eram, assim, o próprio mundo: o *εἰκὼν* (*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*”, *ὁμοιωσις θεοῦ*, (*homoiosis Theo*), sendo a *ὁμοιωσις* — semelhança — entendida como processo: 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 também 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 como um Deus em carne e osso, mas sim como um fantasma

“que não deixava pegadas quando andava” — aquilo a que Bazin teria chamado uma “alucinação verdadeira”.

Na *República*, a objectivação do εἰκών como artefacto — cópia e simulacro, já consideraremos 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 εἰκών é melhor dado pelo termo *simulacro*, embora este corresponda mais exactamente ao εἶδωλον, (*eidolon*, ídolo) de Epicuro e de Demócrito. As εἶδη (*formas*, na sua tradução latina) platónicas não são os εἰδῶλα (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 acepção dos εἰδῶλα); os εἰδῶλα de Demócrito e de Epicuro são, assim, percepções e sensações passivas, enquanto as εἶδη 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 εἰκών e εἶδωλον é, no vocabulário herdado do platonismo, 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.

Vale a pena observar a diferença entre εἶδωλον e εἰκών com algum 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 (Eurípides, *Helena*, 33), efigie ou retrato que, num funeral, oferecem o ausente ao nosso olhar, ou ainda o que pode ver-se num espelho sem no entanto “lá estar” (Le Robert: 2003): produz ilusão, ao contrário do εἶδος/*idéa* de Platão (*Crátilo*, 89b 3), forma “verdadeira”. Por produzir ilusão, o εἶδωλον adquiriu cedo a conotação pejorativa de figuração inconsistente que se encontra nos *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 efigie ou o retrato que reproduzem fielmente o seu modelo (Platão, *Sofista*, 235d-e): é o *vero-simil*, 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).

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 as coisas é cada vez mais inteiramente mediada por imagens (as da fotografia, do cinema e da televisão, por exemplo). Para além dessa 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 indicialidade, 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.

O que sobretudo se teme, como os gregos temiam, é que 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 a antiga *φύσις*, 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 *εἰκὼν* e o *εἶδωλον*, que o cristianismo viria a tornar em trave mestra da sua política da imagem. Um tal temor é da mesma natureza do que o sentido 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 no *2001* de Stanley Kubrick.

Para os gregos, que viviam num mundo frágil de imagens que davam “aspecto”, aparência e forma 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, e que envolvia o processo de dar forma e visibilizar. Esse trabalho de desocultação materializava-se no *εἰκὼν* — 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* para que ela remete — como sabemos da nossa experiência de contempladores de pintura, de fotografia ou de imagens em movimento, porque também no filme procuramos o invisível para que ele remete. Esse *ser* invisível pode ser representado pela *aura* benjaminiana, que ora está moribunda, ora já morreu, ora ressuscita e quer regressar ao nosso *habitus*.

O medo das falsas imagens resulta, assim, da clivagem entre *εἰκόν* e *εἶδωλον* (na acepção de simulacro, ídolo, duplo, aparição, fantasma, espectro), como se este 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 *εἰκόν* 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 *εἰκόν* e *εἶδωλον* 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 *εἰκόν* manter-se-á como o lado necessário e desejável da figuração; o *εἶδωλον* será interdito por reproduzir a antiga idolatria pagã, correspondente a uma idealidade “má” ou “falsa”. O ícone cristão salvaguarda, 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 criaráis 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 idólatras — um tema que visitámos com mais detalhe em *Facialidades*.

Este longo historial, o do risco que o *εἰκόν* sempre corre de se tornar *εἶδωλον* 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

cenar e situações. A esta inversão da função das imagens podemos chamar idolatria, 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”.

Dito de outro modo: as imagens substituem vicarialmente o mundo, o representante ganha importância contra o representado e impõe a este último a sua hegemonia, contribuindo decisivamente para a construção social da realidade, baseada no apagamento da distância que separava *εἰκὼν* e *εἶδωλον*. A diferença entre *εἰκὼν* e *εἶδωλον* também é, deste modo, entendível à luz do tipo de alucinação que eles provocam: o primeiro é uma “alucinação verdadeira”, o segundo uma “alucinação falsa”.

Observemos então deste ponto de vista a questão de saber que coisa é o filme: 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. O filme, onde *εἰκὼν* e *εἶδωλον* convivem desde sempre dada a sua ficcionalidade congénita, é precisamente, 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 de mundos mal-fundados. É por isso que a nossa relação com o filme é inevitavelmente herdeira da antiga desconfiança e mal-estar gregos diante das imagens, e do estranhamento diante dos poderes destas — que conhecemos, quer do mundo actual, quer da longa duração. 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”.

Ao mesmo tempo, porém, e 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 *εἰκὼν* 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 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*), ao “mundo e à terra” de Heidegger, 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 *soberania* mas, de novo, a associação é minha):

“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, de facto, 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*, (...) 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).

Duplos e estranhamentos

O cinema e os seus filmes propõem ao espectador, através da encenação das suas *dramatis persona* (ou de personagens “reais” no documentário), um jogo de identificação-projecção herdeiro do “estágio do espelho” de Lacan (que funda, exactamente, o nascimento do espectador), da projecção narcísica, do desejo mimético (Girard, 1961, 1963) e dos mecanismos básicos da catarse aristotélica. Mas, para além da identificação do espectador com determinada personagem — a figura mais “popular” deste mecanismo — já em 1956 se propunha (Morin, 1956: 110) que as projecções-identificações são, no cinema, polimorfas e múltiplas, 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. 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 mais volátil do que a simples identificação maciça com uma determinada personagem, e sobretudo em três aspectos mais relevantes:

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 despache, 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 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 *décor*s, 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 oferecidos pelo filme, por exemplo numa *déoupage* 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 falar de primeira, segunda ou terceira identificação.

Uma outra abordagem dos mecanismos polimorfos de projeção-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”, em *Stagecoach* de John Ford — onde o espectador é suposto entrar empaticamente em contacto com as diferentes personagens (o grupo reunido para a viagem) em função do papel que cada uma supõe desempenhar e representar face a cada uma das outras.

As *dramatis personæ* que representam para nós o “homem visto de fora” de Merleau-Ponty, e cujas condutas nos interpelam, são nossos *duplos* simbólicos (não duplicam *o real*: são nossos duplos *ficcionais*) e fazem parte da 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), trabalhada a fundo 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”.

O cinema e os seus filmes mostraram desde muito cedo uma atracção particular pelo duplo, e uma forte propensão para o abordar, quer figurando-o de modo banal (fundando-o na sua semelhança connosco), quer em forma de figurações extremas (literalmente peripatéticas: figuradas de modo exagerado), mas podendo ambos produzir, numa forma como na outra, a “inquietante estranheza” sobre a qual também Freud escreveu. O duplo “peripatético” está presente nos filmes desde antes de *Nosferatu* e *Frankenstein* até às réplicas de humanos em *Solaris* de Tarkovski e em *Blade Runner* de Ridley Scott, passando por uma extensa galeria de “monstros” produzidos pela ficção científica e pelo cinema de terror. Mas não é a perspectiva peripatética da ficção científica ou do cinema de terror que nos interessa aqui, porque ela hipostasia, com vista ao espectáculo, figuras e comportamentos do mundo real, dando de umas e outros uma imagem redutora e excessivamente estereotípica.

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. 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 *ἐμπάθεια*, “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 reconhecemos.

Essa *simpatia* e *empatia* são frequentemente invadidas, a partir de dentro, por um estranhamento que Freud designou por *Unheimliche* (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). Por isso, noutra lugar (Mendes, 2009: 15-17) chamei ao que as imagens do cinema nos oferecem *dádivas perturbadoras*. Para Freud, a *Unheimliche* não é, realmente, nada de novo ou vindo de fora, mas antes algo desde sempre familiar e 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.

Ora, a relação entre *Heimlichkeit* e *Unheimliche* interessa particularmente ao cinema e aos seus filmes, depois de ter interessado todas as modalidades da ficção. Como escreveu Freud no seu artigo de 1919 (p. 31-32), 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 e inclui outra coisa que não encontramos na vida real. O contraste entre o que é recalçado 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 fenómeno com as almas de Dante e os espectros de Shakespeare (e assim regressamos aos duplos peripatéticos), que nunca chegam a ser estranhos nem inquietantes nas nossas mentes ou em seus palcos, porque o leitor ou espectador adapta o seu juízo 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 real idêntica à nossa realidade material. Algo deste fenómeno invade, de resto, o *degrau inconsistente* onde nos encontramos em situação de quiasma com entidades ficcionais a quem não exigimos o predicado da existência, embora as usemos na interpretação-justificação do mundo, como utensílios da nossa retórica e dos nossos jogos de linguagem: estão nessa situação Deus e os seus anjos, o Centauro e Pégaso, Édipo e Jocasta, D. Quixote e Antígona — figuras que criámos para que, como diria Didi-Huberman, mandem em nós; e sobre cada uma das quais decidimos, na nossa singularidade, quem é *εἰζὼν* e quem é *εἰδῶλον* — quem desvela o real ou instaura falsos mundos.

Descobre-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 verdade de exemplos da experiência como a morte, o desejo e todos os vícios, bem como o amor, a glória, etc., mas elevando-os acima dos limites da experiência, graças a uma imaginação que se esforça por rivalizar com a razão na realização de um máximo, dando-lhe forma sensível numa perfeição de que não há exemplo na natureza”.

Mas Freud tem consciência de que a inquietante estranheza não se limita às almas de Dante e aos fantasmas de Shakespeare nem requer a presença do sobrenatural, e está porventura, como nós, mais interessado no tratamento ficcional desse efeito quando o autor se limita a trabalhar com base na “realidade corrente”:

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

É curioso que Freud identifique como expedientes autorais correntes o recurso à limitada probabilidade ou à implausibilidade das situações criadas, incorrendo o autor, nesse caso, em práticas ficcionais que já Platão, na *República*, censurava aos poetas, por lhe parecer que cultivavam o inverosímil

e o eticamente reprovável com o único objectivo de tornar a vida mais intrigada e excitante — uma prática a que Deleuze virá mais tarde a opor-se também, lamentando que tanto cinema tenha contribuído, com as suas histórias peripatéticas e espectaculares, para o descrédito contemporâneo no mundo real. Noutro registo, Merleau-Ponty (*loc. cit.*) sugere sobre o cinema do seu tempo, não a respeito da inquietante estranheza de Freud, mas sim da nova realidade que o filme constitui, algo que é igualmente entendível à luz das liberdades do autor ficcional e do desafio de decifração em que o espectador se vê envolvido e que aceita:

“Um filme significa (...) como uma coisa significa: um e outra não falam a um entendimento separado, dirigem-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens e de com eles coexistirmos. É verdade que, na vida corrente, perdemos de vista o valor estético da mais mínima coisa percebida. Também é verdade que, no real, nunca a forma percebida é perfeita — há sempre algo de desfocado e de tremido, e como que um excesso de matéria. O drama cinematográfico possui, para o dizermos assim, um grão mais apertado do que os dramas da vida real, passa-se num mundo mais exacto do que o mundo real”.

A aventura deleuziana

Que coisa é o filme? Conduzamos a nossa reflexão sobre esta pergunta para um domínio tecnicamente mais preciso, em torno de alguns instrumentos do cinema que marcaram a sua história: no segundo capítulo do seu *L'image-mouvement*, e depois de ter estabelecido a ligação matricial 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 básicos da construção cinematográfica, 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*) 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, porém, como quase-sinónimos, referindo-os ambos ao acto de organizar o visível num campo visual fechado:

“Chama-se quadro à determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que inclui tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios. (...) Os [seus] elementos são, ora dados em grande número, ora em número restrito. O quadro é, assim, inseparável de duas tendências, para a saturação ou para a rarefacção” (p. 23). “O quadro sempre foi geométrico ou físico, consoante constitui o sistema fechado em função de coordenadas escolhidas ou de variáveis seleccionadas”(24). [Por outro lado, pode haver

muitos enquadramentos num só:] “Portas, janelas, guichets, lucarnas, vidros de carro, espelhos, são enquadramentos no enquadramento. Os grandes autores têm afinidades particulares com este ou aquele destes quadros segundos, terceiros, etc.”(26). “O quadro depende de um ângulo de enquadramento — o conjunto fechado é ele mesmo um sistema óptico que reenvia para um ponto de vista sobre o conjunto das partes” (27). [Resumindo:] “O enquadramento é a arte de escolher as partes de todas as espécies que entram num conjunto. Este conjunto é fechado, relativamente e artificialmente fechado” (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”(32).

Muito pertinentemente, 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 «Plans et profondeur» dos *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Heinrich Wölfflin, 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, por diferentes espaços sobreponíveis, valendo cada um deles, isoladamente, por sua conta; mais tarde, como em Renoir e Welles, uma interação directa estabelece-se entre os diferentes espaços que a profundidade abarca: num exemplo simples, uma mulher sobressalta-se no primeiro plano quando o seu marido entra pela porta do fundo (nota de rodapé p. 43). Note-se ainda, para a reflexão sobre a relação entre campo e fora-de-campo, a relevância de «Décadrages», de Pascal Bonitzer. Quanto à bibliografia que o acompanha na reflexão sobre a relação entre enquadramento e plano cinematográfico, o destaque vai para *Qu'est ce qu'un plan?*, do mesmo Bonitzer, e para *Le cadrage au cinéma: l'œil à la caméra*, de Dominique Villain (então ainda inédito). Em pano de fundo, e entre outros (Jean Mitry, Claude Ollier), o texto *Praxis du cinéma*, de Noël Burch. Especificamente sobre o plano, durante muito tempo considerado a unidade básica da construção 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” (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” (33). “O plano é a imagem-movimento. Ao ligar o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”(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” (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” (40).

Retemos destas passagens a atenção dedicada por Deleuze a dispositivos, procedimentos e usos cinematográficos que, vindos de literacias técnicas palimpsesticamente 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 e da “teoria do texto” (Barthes, 1989: 370-374), por considerar que não é possível fundar linguisticamente o cinema e os seus filmes.

Filósofo pós-nietzscheano do mundo sem Deus, Deleuze deu ao cinema, entendido como arte visual do tempo, uma “metafísica” 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, do mesmo modo que, 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 revisitar 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 filmesofia*, muito desejada por boa parte dos seus leitores, Deleuze parece redesenhar o

seu projecto, antes propondo o cinema como um novo meio para abordar, como já foi escrito (Ishaghpour, 1989: 838) o ser e o pensamento.

Explicando aos seus leitores americanos, no prefácio à edição em inglês do seu *L'image-temps* (1988), o que quer significar com a sua imagem-tempo, escreve Deleuze:

“...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?”

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, por exemplo, aos *travellings*, à profundidade de campo e ao plano-sequência), volta a identificá-lo como um dispositivo audiovisual 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 fruição da experiência imagética presentificada, desnarrativizada e, precisamente, “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) e pelos movimentos de câmara (*travellings*, panorâmicas, outros), passando a interessar tanto a cada um deles quanto ao conjunto da obra entendido como “todo que é mais do que a soma das suas 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.

Como escreve poeticamente Sjoerd van Tuinen (2012: 70), acerca da imagem-tempo e da imagem-cristal de Deleuze:

“A imagem-tempo ‘torna visíveis, e criativas, as relações temporais que não podem reduzir-se ao presente (Deleuze 2006: 290; Deleuze 1989: xii). A sua pedra angular é a ‘imagem-cristal’, que substitui a forma empírica ou orgânica do tempo que passa pela sua forma transcendental ou espiritual, onde uma miríade de temporalidades virtuais coexistem — recordações, sonhos, mundos — fundindo-se com o fluir do presente, em durações heterogêneas que constantemente se alimentam umas às outras. (...) ‘O cinema, ainda mais que a pintura, comunica um relevo do tempo, uma perspectiva do tempo (...)’ (Deleuze 1986: 23-4, 112). Com a imagem-tempo, ele suspende as suas qualidades de representação e ganha o que Deleuze designa, com Nietzsche, ‘os poderes do falso’ (Deleuze 1989: 131). Precisamente quando o próprio mundo se torna uma ilusão, o cinema reinventa os seus poderes ilusórios, tornando visíveis devires que são ‘essencialmente falsificantes’. Nos termos de Daney: ‘A verdade da mentira é de ontem. Os poderes do falso são para hoje’ (Daney 1986: 198)”.

Uma “ontologia”, duas recepções?

Que coisa é o filme? 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 expositividade museológica, para ser pendurada em paredes, como Sontag descrevera em 1977 e Michael Fried de novo referiu recentemente (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 da intencionalidade do receptor.

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 reconsiderar; daí o incômodo de Benjamin e de Barthes diante dela — incômodo que nasce da “impossibilidade” da contemplação e do recolhimento que o *scanning* propiciava. É conhecida a necessidade das crianças de rever sucessivamente o mesmo filme para compreenderem a complexidade das suas imagens: os re-visualamentos substituem a lenta e absorva 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, no mínimo, a um sucedâneo da contemplação oferecida pela pintura e pela fotografia, desta vez através da duração do plano ou de um 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, accidental: o movimento e a 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 escolha de lentes que

garantam a 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 para Tarkovski a duração do plano é a instância decisiva 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 inverossimilhança e a implausibilidade, o instrumento do seu menosprezo e da sua *méconnaissance*.

Mais: associada a este essencialismo 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, transportando-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 (e 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 cremos, 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 narratividade. Já Pasolini soube, no seu *Empirismo eretico* (1972), impedir-se de cair nesta armadilha simplificadora. O que Pasolini ali escreveu foi que a narratividade cinematográfica tinha sido “esmagada” por uma sua degradação “prosaica” (que hoje vemos como ligada à imagem-movimento e à imagem-acção de Deleuze), e precisava de renascer através de uma narratividade “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 narratividade:

“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 (...).”

Bazin e os realismos

Vejamos qual a herança principal 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 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:

“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).

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*, provavelmente dando o conceito como adquirido pelo bom-senso e pela sabedoria das nações ou deixando 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 consumam 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 os planos, ela tanto pode ter como objectivo principal a sua própria invisibilidade, como nos filmes 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 heterogênea ao resto do filme.

Ora, diz 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 e que continuaram a marcá-los por mais de trinta anos.

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, e a 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, mas consagrados pelo cinema — 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 “gramática” do cinema clássico e das formas e modos-de-fazer que lhe deram corpo 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 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 contemporâneos 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 cinematográficas apoiadas em exemplos de época para percebermos a que necessidades responderam essas formas e como e porquê se estabilizaram como boas práticas cinematográficas.

No fim da guerra, o néo-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 *Paísa* 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”. Pergunta Bazin, mas a pergunta contém a resposta:

“Não é o néo-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 *flous* 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.

O que, naquele “perfeito equilíbrio” e na sua herança, mais incomodou os néo-realistas italianos, os italianos pós-néo-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, com as suas rotinas técnicas, as suas hierarquias laborais e os seus procedimentos normativizados, e que visavam satisfazer um nível de eficácia comunicacional entendido como “boa prática” cinematográfica. Pondo em execução um tal programa, os grandes estúdios estavam, para todos estes “rebeldes”, a propor que as imagens técnicas do cinema, herdeiras das imagens técnicas da fotografia, invadissem, substituindo-as, a capacidade de *imaginar* e a própria vida quotidiana segundo códigos e regras imagéticas capazes de uniformizar o imaginário individual e social. Para os néo-realistas e seus herdeiros, tal programa iria, independentemente da óbvia qualidade de alguns dos seus filmes, liquidar a “magia” da antiga arte e a sua capacidade para continuar a criar mitos e para produzir a visibilização do real. Como frequentemente ocorre neste tipo de confronto, pareceu a todos os “rebeldes” que seria preferível fazer tábua rasa dos adquiridos dos grandes estúdios e regressar a uma liberdade de produção e de realização anterior às configurações industriais e mais próxima do que eram as imagens para os grejos clássicos.

Centralidade de Orson Welles

Mas, nos anos 40, as convenções e o “perfeito equilíbrio” da década anterior viriam, para Bazin, a ser postas 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. 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:

“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 argumentação de Pasolini a favor de um *Cinema de Poesia* contra a hegemonia do *Cinema de Prosa*). Retomando o fio da sua ligação às opções néo-realistas, dirá Bazin, aproximando o Visconti de *A terra treme* do Welles de *Citizen Kane* e de *Magnificent Ambersons*:

“O mais esteta dos néo-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, renunciando 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”.

“Concorrente do pintor”: continuando a abordar diferentes perfis de resposta à questão de saber que coisa é o filme, ocupamo-nos, nas próximas páginas, e glosando a discussão baziniana sobre a preferência pelo real ou pela imagem, do relacionamento entre cinema e pintura, para entendermos até que ponto numerosos cineastas se afastaram da indexicalidade e trabalharam os seus filmes na fronteira da picturalidade. Fá-lo-emos, a título de exemplo, abordando filmes de Antonioni, a permeabilidade entre pintura e cinema na obra de Edward Hopper e um filme de Jacques Rivette.

O picturalismo de Antonioni

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

De facto, o cinema é multiforme e grandes cineastas modernos vieram a afastar-se do “realismo ontológico” de Bazin e da sua defesa da indexicalidade (e também da profundidade de campo como instrumento do realismo), e a

abordar o real de modo diametralmente oposto ao que ele propôs. Tomemos um exemplo suficientemente representativo desta separação: a obsessão de Antonioni com a picturalidade do filme, tornada evidente em *Il deserto rosso* (1964) e que acompanhará o cineasta na sua obra posterior, passando por *Blow-up* (1966) e *Zabriskie Point* (1970), e vivendo novo pico em *Il Mistero di Oberwald* (1981), é um dos casos mais estudados de interacção entre pintura e cinema, e tornou-se num dos enfoques mais glosados na análise da obra do realizador, a par da sua desconstrução da narrativa clássica em *L'Avventura* (1960) e *L'Eclisse* (1962), do relevo por ele dado aos tempos mortos e à ambígua opacidade das suas personagens. Antonioni também foi pintor (como Greenaway, Kurosawa, Schnabel e Jarman) e uma mega-exposição que celebrou em 2012 o seu centenário incluiu o núcleo das suas pequenas aguarelas, designado por “Montanhas encantadas”. O movimento inverso também é relevante: pintores (como Dalí, Picabia, Cocteau, Moholy Nagy ou Richter) não resistiram a experimentar o cinema.

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

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

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

“Um vermelho intenso caracteriza o interior da cabana [onde Giuliana, num grupo de conhecidos, se dedica a um jogo erótico]. É também a cor da trave da cama onde Corrado faz amor com Giuliana — oposta à do corrimão azul

encostada ao qual ela aceita o amor mais frio de Ugo [seu marido]. A bandeira sinalizadora da quarentena [de um navio recém-chegado] e os fumos venenosos [dos décors industriais] são amarelos. Os interiores do hotel de Corrado — e até as plantas dos átrios — foram pintados de branco (...)

Querendo usar a cor para figurar estados de espírito das personagens e para atmosferizar lugares, num movimento que se extremará de novo, mas por outros meios, em *Il Mistero di Oberwald*, o realizador terá mesmo querido testar uma psicologia, ou uma simbólica da cor, como se torna claro numa entrevista concedida a Jean-Luc Godard (1964: 16):

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

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

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

Longe de referências à pintura em forma de citações — e no entanto a estrela negra sobre fundo amarelo na fábrica evoca motivos de Matisse nos seus gouaches dos anos 50 — existe em Antonioni uma genuína inscrição da experiência pictórica no trabalho do cineasta, que o leva a aproximar os dois *media* até onde pode. O título de *Il deserto rosso* é certamente uma alusão (nunca

assumida pelo realizador) ao quadro *La desserte rouge*, do mesmo Matisse (1908), que surge explicitamente evocado no filme (Simond, 1995) embora alterando-se a dominante cromática — vermelho, verde e amarelo fortes no quadro, verdes acinzentados e um rosa esbatido na película. A obsessão com a artificialização da cor, com a sua psicologia e a sua simbólica voltará mais tarde em *Il Mistero di Oberwald* onde, além de continuar a pintar décors naturais, Antonioni experimentou pela primeira vez as possibilidades de manipulação da cor de um vídeo feito, por encomenda, para a televisão, alterando radicalmente toda a coloração do filme na pós-produção. A experiência foi desigualmente recebida mesmo pelos mais fiéis devotos do realizador, a parte dos quais não agradou o uso enfático e tautológico da cor.

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

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

O picturalismo de Antonioni exprime-se ainda noutro tipo de exercícios: no final de *Zabriskie Point* (1970), a personagem Daria faz explodir imaginariamente, vingando a morte de Mark, a vivenda-modelo, incrustada nas rochas de Death Valley, onde o seu patrão da Sunny Dunes Realty se vai reunir com colaboradores. A vivenda é um ícone do poder do dinheiro, da *affluent society* americana e de um empreendedorismo obcecado pela exibição da sua riqueza, e alude directamente à *villa* de *North by Northwest*, de Hitchcock, e às casas do deserto de Frank Lloyd Wright. Antonioni filma longamente a sua explosão (usou para essa sequência dezassete câmaras), durante quase seis minutos, começando por uma série de tomadas de vistas do rebentamento da construção em plano geral — a repetição reitera a

concretização do desejo de Daria — mas aproximando-se a seguir e desmultiplicando a destruição do seu interior objecto a objecto: explodem sucessivamente a cozinha e o seu frigorífico repleto de comida, a televisão que se encontrava ligada, as estantes de livros e de dossiers, um armário de roupa, móveis de exterior, toda a espécie de embalagens — ou seja: todos os ícones domésticos do consumismo ocidental voam em estilhaços, filmados *au ralenti* e vogando num espaço que já não é o interior da casa mas sim um exterior que tem o azul do céu como fundo abstracto, e que por momentos se confunde com imagens submarinas.

A “subida aos céus” e o pairar suspenso dos estilhaços, que ora ainda figuram os objectos que eram instantes antes, ora se tornam fragmentos calcinados e irreconhecíveis que se vão desfazendo, assemelha-se cada vez mais a telas abstractas animadas — como se Antonioni pretendesse fazer ali uma *animation de tableaux* a partir das grandes telas do expressionismo abstracto de um Jackson Pollock. O exercício explicita, de novo, a vontade do realizador de picturalizar e subjectivizar até ao limite possível a conversão de uma colecção de símbolos de riqueza num monte de dejectos voadores. A casa explodida é uma maquete feita para o filme e da altura de um homem, mas não os objectos do seu interior, que se desfazem numa chuva de detritos ao som de Pink Floyd (uma versão de *Careful With That Axe, Eugene*). A casa verdadeira, projectada por Hiram Hudson Benedict, fica em Carefree, a Nordeste de Phoenix. Mais uma vez, o filme teve uma recepção pouco entusiástica: depois dos problemas com as autoridades locais durante as filmagens, a crítica americana considerou que *Zabriskie Point* oferecia uma imagem ingénua e excessivamente simplificada da rebelião estudantil nos E.U.A., da sua aliança com o universo “hippie”, bem como da cega violência policial ordenada pelo *establishment*. O filme, que custara sete milhões de dólares, só fez 900 mil na *box office* doméstica. Mas concluamos sobre o picturalismo do realizador e sobre a sua obsessão de, através dela, tornar visível o invisível. Como diz Bonfand (2007: 131):

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

Gianni di Venanzo tinha sido o director de fotografia de Antonioni para o preto e branco (*Il Grido*, 1957, *La Notte*, 1961, *L'Eclisse*, 1962, ele que também fizera a imagem da *Eva* de Losey, do *Salvatore Giuliano* de Rossi e do *Otto e mezzo* de Fellini); mas, ao dar o seu “salto” para a cor, o realizador preferiu trabalhar com Carlo di Palma (*Il deserto rosso*, *Blow-up*, *Identificazione di una donna*), o que decerto significa a confiança que nele depositava para levar a bom termo as suas desfigurações do real. Mas ainda trabalhou com Alfio Contini (*Zabriskie Point*, 1970 e *Al di là delle nuvole*, que, já doente, realizou

com a ajuda de Wim Wenders), com Luciano Tovoli (*Professione: Reporter e Il Mistero di Oberwald*) e com Marco Pontecorvo (*Il filo pericoloso delle cose*, 2004, um dos *sketchs* de *Éros* — de que os outros realizadores são Soderbergh e Wong Kar-wai).

A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano

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

Inicialmente um ilustrador e um paisagista fascinado pela arquitectura, Hopper, ideologicamente conservador e que sempre recusou pertencer a qualquer escola, nunca se afastou de uma pintura figurativa que por vezes está próxima de Magritte, mas foi-se definindo a si próprio e viu-se reconhecido como um “pintor da interioridade”, da “busca de si mesmo”. Foi um criador lento e moroso, uma “testemunha silenciosa” em cuja obra ganham relevo personagens — sobretudo mulheres — que parecem entregues a uma perpétua meditação vazia, ou vivendo momentos do quotidiano mais anódino, e quase sempre iluminadas por uma luz especial, por vezes intensa — a luz hopperiana que torna a sua pintura tão idiossincrática. Halls e quartos de hotéis, casas e seus interiores, estações de gasolina, vistas de ruas de Nova York ou de pequenas cidades, compartimentos de *pullmans* e interiores de transportes públicos ou de cafés e restaurantes, muitos janelões de onde emerge a luz, são espaços recorrentes em toda a sua obra. Hopper e sua mulher viveram desde 1913 até ao fim da sua vida no mesmo

apartamento de Washington Square, tendo como residência secundária uma casa que construíram nos anos 20 perto de Cape Cod.

A *memorabilia* de Hopper foi-se enriquecendo de citações de cineastas que reconheceram e reconhecem a importância da sua influência nas respectivas cinematografias. Para citar os exemplos mais recorrentes no comentário contemporâneo, Hitchcock admitiu que a casa dos Bates, em *Psycho* (1960), se inspira na *House by de Railroad* (quadro de 1925), mas outros exteriores e motivos imagéticos de filmes seus reportam a quadros de Hopper: a casa de Carlota Valdez em *Vertigo* (1958), as pontes de *Thirty nine steps* (1935), as paisagens rurais e suas casas em *Family Plot*, seu último filme (1976). A mesma *House by de Railroad* inspirou a casa de *Giant* (1956), de George Stevens, e de *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick. Wim Wenders, que sempre se declarou discípulo de Antonioni e devedor de Hopper, recriou em *The End of Violence* (1997) um *tableau vivant* a partir de um dos quadros mais conhecidos do pintor, *Nighthawks* (1942). Dario Argento fez uma cena de *Profondo Rosso* (1976) num *décor* que cita o mesmo quadro e Ridley Scott diz ter-se inspirado nele para criar a luz da noite urbana de *Blade Runner* (1982). Mas a relevância de *Nighthawks* no cinema começa bem antes: Hopper pintou o quadro depois de ter lido *The Killers*, de Hemingway, dando expressão pictural à atmosfera da novela; ao adaptar o mesmo texto ao cinema fazendo um *film noir* homónimo (1946), Robert Siodmark trabalhou a partir de Hopper e recriou o quadro no filme, a preto e branco, mas também se inspirou no *Gas* (quadro de 1940) para conceber um dos seus exteriores e noutros dos seus quadros para o hotel onde vive uma das personagens. Iniciadas as filmagens do seu clássico *noir Force of Evil* (1948), Abraham Polonsky levou o seu director de fotografia George Barnes a uma exposição de Hopper e disse-lhe: “É com isto que o filme tem de se parecer”. Outro director de fotografia de Hollywood, James Wong Howe, recriou interiores e personagens de Hopper em *Picnic* (1955), e o pintor influenciou o Douglas Sirk de *The Tarnished Angels* (1957).

No que toca a Wenders, o seu fascínio por certos traços da paisagem americana (estradas e carris ferroviários que atravessam espaços desertificados, estações de gasolina, casas ou bares solitários no meio de nada, personagens isolados que quase não falam) é inteiramente hopperiano, bem como o filme em que mais tentou evidenciar a sua relação com o *film noir*, *Hammet* (1982). Também a *road movie* de Dennis Hopper, *Easy Rider* (1969), atravessa um grande número de paisagens e de não-lugares hopperianos. As alusões imagéticas a Hopper são dominantes em filmes como *Hard Times* (1975) e *Driver* (1978), de Walter Hill, cuja fotografia foi feita por Philip Lathrop, outro hopperiano (vejam-se *Point Blank*, de John Boorman, 1967, que ele também fotografou, e o *Hammet* de Wenders, onde colaborou). Norman Mailer, admirador confesso de Hopper, incluiu no seu *Tough Guys*

Don't Dance (1987) uma montagem das casas por ele pintadas ao longo da costa de New England. A fotografia de Gordon Willis (que fez a imagem da trilogia *Godfather* e de muitos dos filmes de Woody Allen) tornou acentuadamente hopperiano o *Pennies from Heaven* (1981) de Herbert Ross. Outros directores de fotografia (John Bailey, Michael Chapman, László Kovács) evocaram a influência do pintor e Sam Mendes diz que a luz do seu *Road to Perdition* (2002) é a de Hopper, por exemplo a do quadro *New York Movie* (1939). Mas a influência do pintor é reconhecida por muitos outros cineastas, de Brian de Palma a Chantal Ackerman e de Arthur Penn a Todd Haines ou a Wayne Wang.

O primeiro elemento da vida e obra de Hopper que ajuda a compreender esta sua influência, quer directa quer difusa, em dezenas de cineastas e directores de fotografia, sobretudo a partir do início dos anos 60 do séc. XX, é decerto a sua própria cinefilia. Contemporâneo do cinema, o pintor viu todo o cinema mudo (concebendo cartazes para muitos dos seus filmes, hoje esquecidos) e manteve o hábito de “mergulhar” no cinema sempre que não sentia desejo de pintar. Essa ligação inicial está bem expressa, por exemplo, em águas-fortes como *Night shadows* (1921), que prenuncia uma longa relação com o enquadramento cinematográfico. O cinema que mais o influenciou foi, porém, o *film noir* americano dos anos 30-40, com a sua luz de estúdio fortemente artificial, os seus *chiaroscuros* muito contrastados, os seus enquadramentos que deliberadamente não reproduziam pontos de vista “naturais”. Trata-se de uma cinematografia que, em matéria de luz e sombra, se apropria fortemente da experiência do expressionismo alemão, mas adaptando-a às *detective stories* urbanas e frequentemente nocturnas da *pop culture* americana. Um dos filmes que mais nitidamente influenciou Hopper, entre a multidão de histórias de gangsters dos anos 30, foi o *Scarface* de Howard Hawks (1932), de que se notam traços nos seus quadros, quer no que respeita a enquadramentos, quer no tocante à luz contrastada e construída, que Hopper transformará em cor. Outros filmes que o terão influenciado na mesma época foram *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy (1931) e *The Big Gamble*, de Fred Niblo (mesmo ano).

Hopper, que começou a pintar sob a influência dos impressionistas franceses mas foi formado pela Ash Can School (onde Robert Henri foi seu mentor), ganhou a vida durante anos como desenhador de publicidade, artista gráfico e ilustrador, criando cartazes, capas de livros e revistas, e entrou cedo em contacto com o universo do cinema, que ia dominar durante décadas o imaginário visual americano, sobrevivendo longamente à socialização da televisão. Ele pintou sistematicamente a paisagem rural e suburbana do seu país, com destaque para a costa de New England e as suas vivendas e casarões isolados, mas também faróis costeiros, estradas, campos, casas rurais.

Outro dos seus temas preferidos foi a vida urbana banal, suas cenas e momentos (incluindo vários interiores de salas de cinema) à mistura com uma vastíssima galeria de retratos de pessoas representadas em situação de *stasis* e de isolamento, maioritariamente entregues aos seus indecifráveis pensamentos ou a uma espécie de introspecção vazia. O tempo suspenso e o voyeurismo melancólico de muitas das telas de Hopper, sobretudo as que retratam cenas da vida urbana, cujas personagens nunca olham frontalmente o seu *spectator*, oferecendo-se, absortas, à observação deste último, põem em evidência um olhar ou um ponto de vista que muitos cineastas hão-de ter experienciado como eminentemente cinematográfico: as personagens parecem posar, em enquadramentos aparentemente simples mas trabalhosamente construídos, para a eternização de um momento de exposição a uma luz particular — Hopper dizia “nunca ter pretendido pintar senão a luz do sol na fachada de um prédio”.

Ele acabou por se tornar num dos principais expoentes de um novo realismo americano; mas o seu “realismo” transfigura uma realidade da América já trabalhada e filtrada pela pintura que o precede, pela fotografia e pelo cinema narrativo e, no seio deste, pelo *film noir*. Sobretudo entre os anos 30 e 50 do séc. XX, Hopper pinta *uma imagem* compósita da América da Grande Depressão e do posterior relançamento industrialista e urbano. A sua pintura é a representação de uma representação, porque o seu “referente” é a realidade já iconizada por todo esse trabalho figural, o real a que pintura, fotografia e cinema deram forma, interpretando-o e metamorfoseando-o. Por outras palavras, uma das principais forças da figuralidade de Hopper consiste na sua colagem a um real de segundo grau, já hipostasiado por uma série cultural de outras figuralidades dominantes, designadamente a dos filmes. Ele contribuiu, assim, para a sedimentação da meta-imagem de uma América transfigurada, produzida pela sobreposição palimpséstica de uma série de figurações oriundas evidentemente da pintura, mas também dos estúdios de Hollywood e da *pop* e *pulp culture*, que trouxeram para primeiro plano a contradição entre a expansão do progresso americano e o isolamento e vazio existencial de cada um dos indivíduos das suas “multidões solitárias”, muitas vezes observados em regime de melancolia e de acédia. A obra de Hopper acrescenta-se assim, com os seus traços marcadamente pessoais e subjectivos, a uma estética da hipóstase visual americana: ele é um dos criadores da imensa galeria de *images d'Épinal* que inscreveram na nossa experiência de *spectators* uma *imagem* da América que é a outra face da sua *way of life*.

Irrealidade e não-naturalidade da luz multifocal que evoca a dos estúdios (e que por vezes transforma a invisível fonte física de luz em fonte mística de luz, fabricando *chiascuros* inesperados); enquadramentos que não mimam o do olhar humano corrente (Hopper dizia ter *visto* muita vida a partir do metro

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

Muitos dos seus temas e motivos vazios de personagens — quartos de hotel, interiores de bares, enquadramentos de quase não-lugares urbanos por vezes pintados de modo frontal (como em *Early Sunday Morning*, 1930)- — parecem representados como espaços cénicos à espera dos seus actantes ou actores. Quando esses quase não-lugares se animam pela presença de alguém, muitas vezes em contacto directo com o exterior (uma janela onde o vento incha cortinados, uma luz solar baixa e intensa), a situação pró-narrativa parece convidar o cineasta a olhar aquele enquadramento como um *ready-made* à espera de ser posto em movimento e mais narrativizado. Lynch, também ele pintor, está sem dúvida entre os realizadores que mais utilizaram tais situações hopperianas como pontos de partida para cenas que, elas próprias, se limitam a ser fragmentos narrativos autónomos que não se integram em qualquer “grande enredo” que lhes dê outra significação ou sentido.

Por outro lado, a maioria dos quadros de Hopper convida, dada a sua composição, a uma contemplação demorada e à scannerização de todos os seus elementos pelo olhar do *spectator*, como sugerido por Vilém Flusser (*loc. cit.*). É compreensível, por isso, que parte do cinema hopperiano, como o de Wenders ou o do Lynch de *Mulholland Drive*, cultive o plano fixo e o movimento lento de câmara na exploração do enquadramento. Tem sido sublinhado por diversos autores que, embora Antonioni nunca se tenha referido à obra de Hopper, existe coincidência temática e do *ver* de um e outro: a solidão do indivíduo na grande metrópole moderna, a pequenez da figura humana nos grandes cenários arquitectónicos e urbanísticos, a atracção

de ambos pela estrada vazia e pela paisagem desolada e só esporadicamente habitada, a incomunicabilidade individual ou a frieza das relações entre os dois membros de um casal, a vaziez aparente da experiência singular adulta, parecem convergir nas criações e criaturas de um e de outro.

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

Outra coisa sucede com os filmes que adoptam a prática da pintura como seu principal tema, inscrevendo-a no seu corpo a pretexto de produzirem retratos de pintores reais ou ficcionais. Que se passa, por exemplo, em *La belle noiseuse* de Jacques Rivette (1991), adaptado de *Le chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac, por Pascal Bonitzer, Christinne Laurent e pelo realizador? Que coisa é *La belle noiseuse*?

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

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

Fechado este *set-up*, o filme, de 240 minutos (Rivette fez depois uma versão com metade da duração, a que chamou *Divertimento*), passa a girar em torno *do pintor e seu modelo*, um tema recorrente em Picasso mas também pintado por Matisse e muitos outros (e cinematizado por exemplo em *A rapariga da Pérola*, de Peter Weber, sobre a relação entre Vermeer e Gret) e em torno do

obcecado trabalho do artista (como no *Van Gogh* de Pialat ou no *El sol del membrillo* de Erice). Nua em sucessivas jornadas de pose diante de Frenhofer, que a obriga à imobilidade em posições exaustivas, Marianne acaba por começar a falar de si mesma e da sua vida num exercício que metaforiza a anamnese psicanalítica, enquanto o artista fala da arte e do que compulsivamente o leva a pintar. Torna-se óbvio que, se Marianne conseguiu dar à oferta de si mesma como modelo uma dimensão terapêutica, que faz nascer nela um discurso introspectivo, a Frenhofer só interessa o ícone nascido desse *pathos*, que excita o seu interesse pelo modelo — um interesse que não se abre à intersubjectividade senão nos termos “egoístas” do seu regresso à pintura.

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

E também ali está em causa a tensa e insegura amoralidade da relação que a situação estabelece entre a transitória dupla pintor-modelo, por um lado, e os “seus outros” — Nicolas, Liz, Porbus, a irmã de Nicolas. Para voltar a pintar, o velho pintor precisa de uma mulher jovem como indutora e intermediária entre ele e a sua arte (já foi assim que, anteriormente, precisou de Liz), como dantes se precisava de uma vítima sacrificial para se obter o favor dos deuses: um suscitador. E Frenhofer não se inibe de apagar violentamente das telas de há dez anos o rosto de Liz, para o substituir pelo do seu novo utensílio sagrado, Marianne. Em torno desta cena rondam os outros, presentes, obrigados a escolher entre uma ética da vida e uma ética da arte. Como pergunta Frenhofer a Marianne em certo momento: estará ela disposta a que a arte a leve a pôr de lado a vida? A pergunta é extensiva a cada um dos restantes: até que ponto aceitará Liz ser substituída por Marianne na mente de Frenhofer? Até que ponto Nicolas “emprestará” Marianne ao velho pintor, decerto atingido por um desejo mimético como o descrito por René Girard?

Até que ponto desempenhará o galerista- *marchand*, parte não menos interessada no que se passa, o seu papel de testemunha envolvida, de sacerdote daquele culto e de *go-between* entre os diversos *pathos* dos seus amigos?

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

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

Ritornello — Cinema, poesia e prosa

O *ritornello* é o refrão ou forma recorrente usado na música barroca por compositores como Bach, Vivaldi e Handel, e que regressa no todo ou em parte, tornando-se por vezes, dada a sua repetição, na parte estruturante do todo.

Recuemos dois passos para abarcarmos mais paisagem. Cinema poemático contra cinema prosaico: será esta fórmula de Pasolini, hoje infinitamente glosada, bastante para a compreensão do diferendo subjacente ao que aqui está em causa, e que também diz respeito aos filmes de Antonioni que atrás comentámos? Voltemos em novos termos aos diversos *explanada* aqui expostos, assumindo o exercício de uma *boa* repetição:

Com frequência furtando-se a uma definição simples, o que fundamenta este diferendo é a busca de alianças insuficientemente argumentadas, mas empáticas, 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 *ἦθος* (*ethos*: o espírito ou a marca distintiva de uma cultura ou de uma época) — a mesma “ideia de cinema” a que nos referimos no início deste texto, tentando explicitá-la. Mas nem sempre é fácil identificar com clareza o que pensam cineastas e estudiosos do cinema que, entrados que estamos na segunda década no séc. XXI, são hoje, sobretudo, bazinianos-deleuzianos, ancorando as suas posturas, convicções e juízos numa ética que se desdobra numa estética e que tem por principais bandeiras o *Qu'est-ce que le cinéma* de Bazin e os dois livros de Deleuze sobre o cinema (que por sua vez remetem, iluminando-as, para fileiras bibliográficas “sim-páticas”, com que estão em “sin-tonia”).

O problema não reside na identificação argumentada de tais fileiras e do que elas representam 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 travamos a nossa infindável batalha. O problema reside na insuficiência da clarificação do que seja, para uns e outros, essa “certa ideia do cinema”, e na subsistência de cumplicidades impressivas que só de forma vaga expõem as suas convicções e os seus *explananda*.

Por exemplo em Portugal, essa “certa ideia do cinema” apoiada em Bazin e em Deleuze teria igualmente tido por referência António Reis, se este alguma vez tivesse escrito sobre a actividade que, nele, se foi sobrepondo à de poeta, desde que foi assistente de realização de Manoel de Oliveira no *Acto da Primavera*. Mas Reis quase nada escreveu sobre o cinema, afora o que ficou em algumas entrevistas. Antes se dedicou a fazer uns poucos filmes e se entregou,

ao longo de quinze anos na Escola de Cinema, a uma pedagogia que, influenciando embora gerações de alunos, foi exclusivamente oral. Deste modo tornou-se num Sócrates ou num Cristo do Conservatório, ainda hoje esperando por um Platão ou por evangelistas que, por anamnese, deitem em escrita a sua doutrina e expliquem que coisa era, para ele, o filme. Se ele tivesse escrito sobre cinema, teríamos hoje *scholars* e cineastas portugueses bazinianos-reisianos-deleuzianos, ou apenas bazinianos-reisianos, em vez de apenas bazinianos-deleuzianos.

Estando assim o legado de Reis nas mãos de testamentários de uma pregação não-escrita, que o citam de memória, e estando ele próprio condenado a errar, como o fantasma do Rei Morto do *Hamlet*, pelos corredores da sua Escola, que o invoca mas não convida ao estudo das suas obras, dir-se-á que estas sim (sempre feitas com sua mulher Margarida Cordeiro), promoveram sem ambiguidade “certa ideia de cinema”, uma ideia “poético-etnográfica”, como em Maio de 2012 a descreveu Haden Guest, do Harvard Film Archive, apresentando ali o ciclo *The School of Reis* e acrescentando:

“Admirados por Joris Ivens, Jean Rouch e Jean-Marie Straub, os filmes de Reis e Cordeiro inventaram uma linguagem cinematográfica *poeticamente liberta* e *hipnótica*, um estilo e uma sensibilidade que estabeleceram o caminho da duradoura tradição do *cinema radical* português” [itálicos meus].

De facto, António Reis, poeta, professor e cineasta, mais facilmente pedia aos seus alunos que filmassem a partir de um par de versos de Apollinaire ou de Rimbaud, do que de um *script* pré-existente ou escrito para o efeito. Mas sobre a etnografia como instrumento fílmico era crítico, como claramente expressou numa entrevista aos Cahiers du Cinéma a propósito de *Trás-Os-Montes* (Daney & Oudart, 1977):

“...O olhar etnográfico é um vício, porque a etnografia é uma ciência que vem *depois*. Também pusémos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. (...) Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas não nasceu ali de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, de intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da *beleza*, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o seu aspecto económico, a geografia política da paisagem, tudo isso é a *realidade* da paisagem”.

Voltando à caracterização proposta por Guest, e passando sobre expressões que se referem à cinematografia de Reis como “poeticamente liberta” e “hipnótica”, cujo sentido seria vantajoso esclarecer, aquele outro adjectivo — “radical” — exprime, decerto, uma ligação a raízes, por um lado, e uma necessária obstinação militante, por outro. Mas a que raízes? Às do cinema? São demasiado diversas e foram-se gerando e crescendo em diferentes

direcções, ao longo da sua história. Às do cinema português “artesanal e cosido à mão”, como melhor que outros tem dito João Botelho, um cinema mais da composição e do enquadramento do que do movimento e da acção? À terra e à natureza, ao *mundo* de Heidegger entendido como manifestação “verdadeira” do real, como Reis decerto tentou no seu *Trás-Os-Montes* de 1976? À abordagem “poemática” desse mundo, que evoca inevitavelmente o *Cinema di Poesia* de Pasolini? Reis partilhou decerto, com Paulo Rocha e outros, a ideia de *cinema poemático* vinda de Pasolini, mas teria sido necessário descrever a sua inscrição na experiência portuguesa de parte do cinema novo. E a obstinação militante, por seu turno, que ideia persegue? “Uma certa ideia do cinema”, decerto. Assim se fecha, sem mais *explananda*, o círculo hermenêutico sobre o que parece estar em causa: como o animal que gira em torno de si mesmo para morder a própria cauda, a discussão esgota-se numa frase de significação indefinida.

Sumaríssimas descrições de conteúdos das suas aulas de “Introdução ao Estudo da Imagem”, por exemplo, ajudam talvez a perceber que ideias e preocupações tentava Reis transmitir aos seus alunos (texto recuperado por <antonioreis.blogspot.pt>):

“1. A IMAGEM □ □

1.1 Imagem: polissemia do termo. A imagem icónica. Campo e fora-de-campo: escolher é eliminar. A imagem rectangular não é universal. A tecnologia condiciona a imagem. □ □

1.2 A representação da profundidade. □ A imagem, um simulacro. Sistemas de representação não ocidentais. A perspectiva renascentista. A superfície plana como espaço autónomo. □ □

1.3 O trabalho da luz. Fontes físicas – fontes místicas de luz. A organização do espaço como elemento narrativo. □ □

1.4 O instantâneo: uma nova maneira de observar. A fotografia ‘directa’. O olho móvel e disponível?”.

Ouvido no âmbito de uma investigação sobre as principais tendências do cinema português contemporâneo (Mendes *et al.*, 2012: 539-540), Saguenaíl recorda os tempos da Escola de Cinema no Conservatório Nacional e põe em evidência uma evocação menos unanimista do ensino de Reis:

“O António Reis dava aulas de imagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, e que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. Aquelas coisas metafísicas, discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo: mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto”.

Felizmente, a reflexão deleuziana ofereceu, como vimos, uma chave-mestra

de entrada nesta “certa ideia do cinema” — o “resto” de que fala Saguenail — de que aqui é questão; insistamos nela: do mesmo modo que Platão, na *República*, censurou os poetas pelo seu gosto pelo inverosímil 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 peripateticamente aventuroso e irreal, sobrecarregado de protagonistas e semi-deuses tão implausíveis quanto inexistentes, mas que entretêm. Deleuze crê, porém, a despeito dessa maioritária deriva, que, como dissémos, o cinema poderá reconciliar-se com o mundo real, através de uma nova atenção ao tempo, à duração, e ao que imagens e figurações são capazes de tornar manifesto. Volta, assim, a evocar-se Pasolini: o *Cinema di Poesia* é uma “reconquista”, a reconquista do território cinematográfico devassado e descredibilizado pelo *Cinema di Prosa*. O compromisso ético de que falei atrás é representado por esse desejo de resistência e reconquista.

Achamo-nos, assim, recorrentemente, em Portugal, no seio de um combate por “uma certa ideia de cinema” — transformada em nevoento *ritornello* — contra uma série de moínhos de vento que nunca conhecemos por cá: o cinema-espectáculo dominante do *main stream* e a sua tecno-cultura; a imparável reprodução fílmica da estrutura do romance do séc. XIX (de que ainda em 2003 se queixava Greenaway); as vulgaratas néo-aristotélicas com os seus exauridos princípios, meios e fins. Tarefa árdua, a um tempo filosófica e mística (no sentido da experiência interior batailliana), reservada a quem sabe e pode levá-la a bom termo por se ter apropriado das “boas” τέχναι (*teknai*: artes, técnicas) cinematográficas. Trata-se de procurar e revelar, figurando-a, a realidade do mundo, fugindo à tentação de continuar a ficcionar para efeitos de entretenimento; e neste gesto de rejeição vai-se grande parte da narratividade do cinema “clássico”, do seu sistema fechado de convenções, da sua gramática. Eventualmente consumado (num dos seus possíveis graus) esse *imenso adeus*, a tentativa de revelação e de re-encontro com o mundo real (ao qual se pretende devolver densidade ontológica) só é concretizável por um trabalho técnico de figuração; mas figurar — no sentido de *dar figura a*, e que devíamos reaprender a usar como verbo: eu figuro, tu figuras, ele figura... — é necessariamente artificioso, e depende do que o cinema sabe poder fazer.

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.*, *loc. cit.*), e dos modelos de *décompagne* assentes na montagem analítica, esta “certa 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. Em termos mais próximos de Tarkovski, trata-se, “religiosamente”, de ajoelhar e orar diante do real reinventado e mostrado, pelo corpo do filme, no seu esplendor esquecido, recalcado ou menosprezado. Um tal cinema existe, assim, para criar novas aparições do real. O principal perigo desta jornada consiste em cair numa crença de seita e em novos tíques maneiristas, quando procurávamos aliados com quem pudéssemos discorrer livremente sobre o mundo e as coisas. Como nos jogos de travessia de territórios desconhecidos, a encruzilhada é perigosa e pode encurtar, apagando o sentido da demanda, a viagem empreendida.

De facto, ao revelar e ao oferecer a percepção do *mundo* heideggeriano e pós-heideggeriano na sua permanência (*stans*) e no seu acontecimento (*fluens*), esta ideia de cinema precisa de *hipostasiar* 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 mas não vemos, e que o cinema nos pode 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. Como diz o velho *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...”

O emprego do termo hipóstase remonta à *Epístola aos Hebreus*, onde o filho de Deus é chamado *καρὰκτὴρ 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 pressupôr 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 — um sentido transcendental interpretado e revelado por uma *τέχνη* ou por *τέχναι* artísticas. O poder do cinema é também, neste sentido, o que as suas imagens — que, como já lembrámos, criamos artificialmente para que mandem em nós — forem na sua relação com a antiga *imago* ou *imagines* do mundo e dos outros, entendida como construção mental formada a partir das frustrações e satisfações infantis. Sobrecarregada de afecto, tal *imago* pode deformar o real, influenciando a percepção do sujeito.

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*. Cremos 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 ideótipo 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 geralmente 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 século 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 outras 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 arquitectura do que vai ser visto atravessou, à sombra

de Kant, toda a história do cinema e subsiste, como vimos, em cineastas inteiramente contemporâneos, para quem a ideia de enquadramento é solidária da ideia de composição — outra ideia-chave herdada da pintura e das artes em geral. Para falar depressa, diremos 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 vedor) 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.

Quadro e enquadramento ocupam de resto, associados ao plano, nos manuais introdutórios ao cinema, um lugar relevante entre os primeiros conceitos abordados (Aumont, Bergala, Marié, Vernet, 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 abordámos, 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, ou o Tati de *Playtime*.

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 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. 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, (eventualmente 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 sendo característico da *τέχνη* ou da *ars* cinematográfica.

As competências requeridas para a apropriação pessoal deste conjunto de instrumentos foram transmitidas mais em oficina néo-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 idiosincrasia, estilo e identidade através das suas “pequenas diferenças excessivas” e faziam cada um o seu percurso próprio da heteronomia para a autonomia. Anotar-se-á a distância a que esta leitura “picturalista” do cinema do enquadramento está de Bazin, para quem as imagens não deveriam “acrescentar” nada à realidade.

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 relativa convergência nas novas plataformas digitais, surgiu uma nova 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, Gaspar 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 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 a chuva — e a câmara “distraíse” 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, 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 mundo de Leucipo ou Demócrito, para quem o mundo flui e varia constante e infinitamente, sem princípio nem fim, bastando filmá-lo, sem intervenção, 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 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 *mobyette* 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 desconstrução 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 narração, antes regressa à linearidade simples e escorreita das antigas *féerie 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 atriz e seu filho uma *baby sitter* chinesa estudante de cinema. Não há aqui a “errância” nem a “descompressão narrativa” (Joyard, *loc. cit.*) que tanto cinema de autor nos ofereceu desde os anos 70. No entanto, 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:

“Num seguimento deste escrito proporemos estudar os procedimentos rítmicos no cinema do fluxo, de que podemos dar aqui alguns exemplos: não atribuir às personagens (ou aos actores) um ser preciso, antes os deslocalizando (como Lynch em *Mulholland Drive* [2001] e *Lost Highway* [1997] — note-se, aliás, 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]; evacua-las como personagens para as conservar como corpos a-significantes (*Time and Tide*) [Hark Tsui, 2000]. Este *Time and Tide* (tempo e fluxo) usa igualmente 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)”.

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 Grandjeux, 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 “liquefacção” 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 hoje se designa 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 um conto de fadas inacabado e que de preferência está cheia de não-acontecimentos, de intervalos entre ações), 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 em acédia sobre um real fugidio, ou 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, 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, 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, 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 acontece.

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 débil, 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. Como diria Heidegger (*loc. cit.*: 224), 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”?

Dizíamos no início: 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 comunicacional ou artístico resultante 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, gerar duplos ficcionais do espectador e 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 delas a simpatia e a empatia que nos levam ao choro ou ao riso? Independentemente da mudança que eles porventura representam, a sua identidade ontológica depende da resposta a estas questões.

De volta ao povo dos espelhos

“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) em *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)? Dissémos que são poucos mas subitamente parecem demasiados, reaparecidos todos num momento de *aleph*. E, naturalmente, a cada *spectator* o seu *thesaurus*, dado o jogo intersubjectivo 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 que coisa é o filme.

Por ter evocado toda esta gente dos espelhos, esta colecção de *dramatis persona*, 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 abrigante”, 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*. E que sempre propende a ressurgir, quando em nós ganha relevo o pólo disfórico da nossa experiência das técnicas, e redescrevemos como catástrofe a hegemonia tecnológica na nossa civilização. 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 (Deleuze, 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:

“Ninguém melhor que Dickens narrou o que é *uma vida*, tendo em conta o artigo indefinido como indício do transcendental. Um canalha, um sujeito execrável, desprezado por todos, é trazido a morrer, e dá-se que 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. 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 e, portanto, 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. É uma heciedade, que não é mais de individuação mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para lá do bem e do mal, porque só o sujeito que a incarna no meio das coisas a torna boa ou má. A vida de uma tal individualidade apaga-se em proveito da vida singular imanente a um homem que já não tem nome, ainda que não se confunda com

nenhum outro.”

Se nos lembrarmos deste Dickens invocado por Deleuze, 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.

Bibliografia citada:

A.A.V.V. [2003], *Eidôlon*, Dictionnaires Le Robert, url: < http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM >

ARNHEIM, Rudolf [1932], *Film als Kunst (O Cinema como Arte)*, Berlin, Ernst Rowohlt. Neuausgaben: 1974, 1979, 2002.

ARNHEIM, Rudolf [1954], *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974.

ARNHEIM, Rudolf [1969], *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press.

ASTRUC, A. [1948], «Naissance d'une nouvelle avant-garde», in revista L'Écran français, 30 de Março.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIÉ, Michel, VERNET, Marc [1983], *Esthétique du film*, 1ª ed. Paris, Nathan; 3ª edição (aqui cit.), Paris, Armand Colin, 2008.

AUMONT, Jacques, [1989], *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.

BARTHES [1980], *La Chambre claire, Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES [1989], «Théorie du texte», in *Encyclopædia Universalis, Corpus*, vol. 22.

BATAILLE, Georges [1943-1947], *L'expérience intérieure*, in *Œuvres Complètes*, tomo V, Paris, Gallimard, 1981.

BAUDRY, Jean-Louis [1978], *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros.

BAUMAN, Zigmunt [2000], *Liquid modernity*. Cambridge, Polity Press & Blackwell Publishing.

BAZIN, André [1945; 1958], «L'ontologie de l'image photographique» (texto retomado de *Problemes de la peinture*, 1945), in *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, 9-17.

BAZIN, André [1958], «Le mythe du cinéma total», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 19-24.

BAZIN, André [1958], «L'évolution du langage cinématographique», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 63-80. O texto é uma síntese de três outros: do artigo «Vingt ans de cinéma à Venise», escrito para o livro do aniversário do festival em 1952, de «Le découpage et

son évolution», publicado em 1955 no nº 93 da revista L'Age Nouveau, e de «Pour en finir avec la profondeur de champ», publicado em 1951 no 1º nº dos Cahiers du Cinéma.

BAZIN, André [1958], «Théâtre et cinéma», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 129-178.

BAZIN, André [1958], «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 257-285.

BELO, Fernando [1992], Heidegger, pensador da terra, Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, reed. pela on-line lusosofia.net, Covilhã, UBI, 2011, url: <http://www.lusosofia.net/textos/20110923belo_fernando_heidegger_pensador_da_terra.pdf>

BELLOUR, Raymond [2009], *Le corps du cinéma — hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L. Traffic.

BENJAMIN, Walter [1931], «Kleine Geschichte der Photographie», tr. port. «Pequena história da fotografia», in *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, 115-135.

BENJAMIN, Walter [1936], *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* (primeira versão francesa do autor e de Pierre Klossowski, in Zeitschrift für Sozialforschung V, Paris, 1936); apresentação e tr. port. de João Maria Mendes, Amadora, Bibliotec da ESTC, 2010.

BONFAND, Alain, [2007], *Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF, coll. 'Epiméthée'. ISBN : 2130557910.

BONITZER, Pascal [1982], «Qu'est ce qu'un plan?» in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile.

BONITZER, Pascal [1985], *Décadrages: Peinture et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile.

BORDWELL, D., e THOMPSON, K. [1979], *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, (tr. fr. *L'Art du Film: une introduction*, De Boek & Larcier, 2000, «La durée de l'image: le plan long», pp. 316-322).

BORDWELL, David [1996], «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory», in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell e Noël Carroll (ed.), pp. 3–37. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

BORGES, Jorge Luis, e GUERRERO, Margarita [1957], *Manual de zoología fantástica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BOUQUET, Stéphane [2002], « Plan contre flux », in Cahiers du Cinéma nº 566, Março, 46-47.

BROWNE, Nick [1975], «The Spectator-In-The-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*», in BAUDRY, Leo, & COHEN, Marshall (ed.), *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press (seventh edition), 2009.

BURCH, Noël [1969], *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.

CAVELL, Stanley [1992], «Qu'advient-il des choses à l'écran? », in Traffic nº 4.

CHATMAN, Seymour e DUNCAN, Paul [2004], *Michelangelo Antonioni : A filmografia completa*, Taschen.

COLLET, Jean, e PHILIPPE, Claude-Jean [1989], «Cinéma —aspects généraux: histoire» in Encyclopædia Universalis, Corpus, vol. 5, Paris, 811-824.

COMOLLI, Jean-Louis [1971], «Machines of the Visible», in *Cinematic apparatus*, DE LAURETIS, T., & HEATH, S. (ed.), Milwaukee, MacMillan Press, 1980.

CRUZ, Maria Teresa [2000], *Teoria da Imagem e da Representação*, notas de curso, disponível na url: <<http://historiadaarte.no.sapo.pt/tir.doc>>.

DALLE VACHE, Angela [1996] *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press.

DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre [1977], «Trás-Os-Montes, Entretien avec António Reis», *Cahiers du Cinéma* n° 267, 14 de Maio, 37-41, url: <<http://antonioreis.blogspot.pt/2006/08/146-trs-os-montes-entrevista-por-serge.html>>.

DAYAN, Daniel [1974], «The Tutor-Code of Classical Cinema», in *Film Quarterly*, vol. 28, No 1, 22-31, retomado em BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall, *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 106-117.

DELEUZE, Gilles [1981], Université Paris 8, Cours du 01 /12/ 1981. 502 / 4B transcrito por Mohammed Salah, url: < http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=73>.

DELEUZE, Gilles [1983, 1985], *Cinéma 1 – L’image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 e *Cinéma 2 – L’image temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles [1988], «Preface to the English Edition» of *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

DELEUZE, Gilles [1995], «L’immanence: une vie...» in *Philosophie* n° 47, Paris, Minuit, 1995, tr. port. de José Carlos Cardoso in *À côté de la plaque*, 7 de Abril de 2009, disponível na url: <<http://acotedelaplaque.blogs.sapo.pt/44895.html>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges [2001, 2004], «Images malgré tout», reimpressão do texto do catálogo da exposição *organizada sob a direção de Clément Chéroux, 200, Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*, Paris, Minuit, 2004, tr. port. *Imagens apesar de tudo*, Lisboa, KRYM, 2012.

DUBOIS, Philippe [1983], *L’acte photographique*, Paris / Bruxelles, Éd. Nathan / Labor.

EISENSTEIN, Sergei [1944], «Griffith, Dickens and the Film Today », in *Film Form*, N.Y., A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1977, 195-254.

ELSAESSER, Thomas, & BARKER, Adam [1990] (ed.), *Early Cinema: Space, frame, narrative*, London, British Film Institute, 1992, 1994.

EPSTEIN, Jean [1946], *L’Intelligence d’une machine*, Paris, Editions Jacques Melot.

ESCOUBAS, Éliane [1986], « La tragédie du paysage: Casper David Friedrich», in *La part de l’oeil 2* (« Dossier : Pensée des sciences, pensée des arts plastiques »), 174-187.

FLUSSER, Vilém [1983 a], *Filosofia da caixa preta — Ensaio para uma futura filosofia da*

fotografia, São Paulo, ed. Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém [1983 b], *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen, European Photography. Tr. ing. *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books, 2000 (introdução).

FREUD, S., [1919] « *Das Unheimlich* », in *Imago*, tomo V, 1919. (« L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933. Reed. 1971 Coll. Idées, nrf, no 243, 163-210). Edição digital Jean-Marie Tremblay, Cégep, Université du Québec à Chicoutimi. Col. "Les classiques des sciences sociales", url: < http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/freud.html>.

FRIED, Michael [2008], *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven & London, Yale University Press, 2010.

GALLESE, V. [2005], «What do mirror neurons mean? Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations». Recuperado em 2006 de <<http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/1>>.

GIRARD, René [1961], *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.

GIRARD, René [1963], *Dostoïevski : du double à l'unité*, Paris, Plon.

GODARD, Jean-Luc [1964], « La nuit, l'aurore, l'éclipse », entrevista com Antonioni, in *Cahiers du cinéma*, n°160, Novembro.

GOMBRICH, Ernst [1960], *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, N. Y., Princeton and Oxford, Princeton University Press for Bolligen Foundation, tr. port. *Arte e ilusão — um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

GOMBRICH, Ernst, e ERIBON, Didier [1991], *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

HEIDEGGER, Martin [1954], *Die Frage nach der Technik*, tr. br. Marco Aurélio Werle, *A questão da Técnica*, in *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 375-398, 2007, disponível na url: <http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/05_03_05.pdf>.

HEIDEGGER, Martin [1958], *Die Physis bei Aristoteles*, tr. fr. *Ce qu'est et comment se détermine la φύσις*, in *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968, 178-276.

ISHAGHPOUR, Youssef [1989], «Les théories du cinéma», in *Encyclopædia Universalis*, Corpus, vol. 5, 834-838.

JOYARD, Olivier [2003], « C'est quoi ce plan? (la suite) » in *Cahiers du Cinéma* n° 580, Junho, 26-27.

KANT, Emmanuel [1790], *Kritik der Urteilskraft*, tr. fr. Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, §§ 49-52, p. 212-235.

KLEE, Paul [1920], « Schöpferische Konfession », in *Tribune der Kunst und Zeit* XIII, mais tarde em Id., *Das bildnerische Denken* (Basel, Benno Schwabe & Co., 1956), trad. port. C. Pires e M. Manuel, rev. J. Barrento, *Ensaios Sobre Arte* (Lisboa, Cotovia, 2001: 38).

- KRACAUER, Siegfried [1960], *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford, Oxford University Press. Princeton Paperback Printing, 1997.
- KRAUSS, R.[1990], *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.
- LALANNE, Jean-Marc [2002], «C'est quoi, ce plan?», in Cahiers du Cinéma n° 569, Junho, 26-27.
- LANZMANN, Claude [2000], «Parler pour les morts», in *Le Monde des Débats*, n° 14, Maio.
- LANZMANN, Claude [2007], «Le travail du cinéaste», in FRODON, J.-M. (dir.), *Le Cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve du xxe. siècle*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- LEFEBVRE, Martin [2012], «The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images», Concordia University, in *The Art Seminar*, Vol. II “Photography Theory”, disponível em Academia.edu, url:<http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images>.
- LYOTARD, Jean-François [1972], « Contribution des tableaux de Jacques Monory », in *Figurations 196/1973*, Paris, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, 1973, 154-238.
- MANOVITCH, Lev [2001], *The Language of New Media*, Cambridge & London, MIT Press, 185-191, 293-302.
- MÉLIÈS, Georges [1929], in *La Revue du Cinéma: Critique, Recherches, Documents*, dir. Robert Aron, red. Jean-Georges Auriol, 1ª série, n° 4, 15 de Outubro.
- MENDES, J. M. [2001 a], *Por qué tantas histórias — O lugar do ficcional na aventura humana*, Coimbra, MinervaCoimbra, col. Ciências da Comunicação, com o apoio do Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação do Quadro Comunitário de Apoio III, 415-459.
- MENDES, João Maria [2001 b], *Por qué tantas histórias...*, 161-162.
- MENDES, J. M.[2009], *Culturas narrativas dominantes — o caso do cinema*, Lisboa, Edial.
- MENDES, J. M. [2012] (coord.) et al., *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media (no prelo).
- MERLEAU-PONTY [1945], « Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie », in *Sens et Non-sens*, Éditions Nagel, 1996, url: <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice [1945], *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 158. A *analyse existentielle* do autor está próxima da *Dasein-analysis* de Binswanger.
- MERLEAU-PONTY [1964, póstumo] *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2006, p. 175, p. 201.
- MORIN, Edgar [1956], *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit (reed. Denoël-Gonthier, col. Médiations, 1978. Trad. port. *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- MÜNSTERBERG, Hugo [1916], *The Photoplay: A Psychological Study*, New York & London, D. Appleton and Company, 1ª ed. conservada pela Cornell University

- Library, disponível na url<http://www.archive.org/details/cu31_9240841_1_0653>.
- NICOLINI, Flavio [1964], « Journal de tournage », in *Cinéma* 64, n° 90 (Novembro de 1964).
- PAGNOUX, Élisabeth [2001], «Reporter photographe à Auschwitz», in *Les temps Modernes*, vol. 56, n° 613, Março-Maio, pp. 84-108.
- PASOLINI, Pier Paolo [1972], *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti.
- PEIRCE, Charles Sanders [1894], «What Is a Sign?» in *How to Reason: A Critick of Arguments*, Eprint in Peirce Edition Project , url: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>>.
- RANK, Otto, [1914] *Der Doppelgänger*, Imago, tomo III, 1914. Tr. fr. *Une étude sur le double*, Denoël et Steele, 1932.
- RIZZOLATTI, G., FOGASSI, L., & GALLESE, V. [2006], «Espelhos na mente», in *Scientific American*, 55, 44-51.
- RODOWICK, David N. [2007], «An Elegy for Theory», in *October* n° 122 (Fall), pp. 91–109. Ver também, do mesmo autor, *The Virtual Life of Film*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- ROLLET, Sylvie [2011], *Une éthique du regard — le cinéma face à la Catastrophe*, d'Alain Resnais à Rithy Panh, Paris, Herman, 2011.
- ROTHMAN, William [1975], «Against “the System of the Suture”», in *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 1, 45-50, retomado em BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall, *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 118-124.
- SHELLING, Friederich W. J. von [1802-1805], *Philosophie der Kunst*, tr. esp. Virginia López-Domínguez, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHAEFFER, J.M. [1987], *L'image précaire*, Paris, Seuil.
- SIMOND, Clotilde [1995], « La desserte rouge de Michelangelo Antonioni: Il deserto rosso », in Aumont, Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française.
- SONTAG, Susan [1977], *On Photography*, N.Y., Farrar, Strauss and Giroux.
- THIVAT, Patrica-Laure [2007], *Peinture et cinéma: pictorialité de l'image filmée, de la toile à l'écran*, Paris, Ligeia, 2007.
- TOMASELLO, M., CARPENTER, M., CALL, J., BEHNE, T., & MOLL, H. [2005], «Understanding and sharing intentions: The origins of cultural cognition», in *Behavioral and Brain Sciences*, 28, 675-735.
- VANCHERI, Luc [2007], *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin.
- VAN TUINEN, Sjoerd [2012], «Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney» *Image & Narrative*, Vol 13, No 2, p. 70. Textos citados na passagem transcrita: DELEUZE, Gilles, 2006, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*, translated by Ames Hodges & Mike Taormina, New York: Semiotext(e). DELEUZE, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time Image*, translated by Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

DELEUZE, Gilles, 1986, *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press. DANNEY, Serge, 1986, *Ciné-Journal I: 1981-1982*, Paris: Cahiers du cinéma.

VILLAIN, Dominique [1984], *Le cadrage au cinéma: l'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du Cinéma, col. Essais.

WAJCMAN, Gérard [2001], «De la croyance photographique», in *Les temps Modernes*, vol. 56, n° 613, Março-Maio, pp. 47-83.

WALTON, Kendall L.[1990], *Mimesis and Make-Believe: On the Foundations of representational arts*, Cambridge & London, Harvard Univ. Press.

WÖLFFLIN, Heinrich, [1915] *Princípios fundamentais de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Monfort, col. Emblemata, 1992.

Fotos da capa: *Il deserto rosso*, Antonioni, 1964. *Nuit et brouillard*, Resnais, 1955. *Tjstnaden*, Bergman, 1963. *Amarcord*, Fellini, 1973.

Outros textos do autor :

MENDES, J.M. [2012], et al. (coord.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa, Gradiva. 1ª ed. Biblioteca da ESTC, 2010.

MENDES, J.M. [2011], *Introdução às Intermedialidades*, Amadora, Biblioteca da ESTC.

MENDES, J.M. [2010], *Facialidades*, Amadora, Biblioteca da ESTC.

MENDES, J.M. [2010], *Cultura e Multiculturalidade*, Amadora, Biblioteca da ESTC.

MENDES, J.M. [2010], apresentação e tradução da 1ª versão francesa de *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, de Walter Benjamin, Amadora, Biblioteca da ESTC.

Outras publicações:

MENDES, J.M. [2009], *Culturas narrativas dominantes - o caso do cinema*, Lisboa, Edial.

MENDES, J.M. [2003], *Conta lá - notas sobre alguns modelos de narrativa*, Lisboa, Edial.

MENDES, J.M. [2001], *Por que tantas histórias - o lugar do ficcional na aventura humana*, Coimbra, MinervaCoimbra, col. Ciências da Comunicação.

Ficção:

MENDES, J.M. [1995], *A mulher do terrorista*, Lisboa, Quetzal, Prémio LER/Círculo de Leitores 1994.

MENDES, J.M. [1993], *Tu morrias*, Lisboa, Quetzal.

