

# CINEMA E FILOSOFIA

ENCONTROS E REFLEXÕES



COORDENAÇÃO  
PATRÍCIA CASTELLO BRANCO  
E SUSANA VIEGAS

## AS COORDENADORAS

### **PATRÍCIA CASTELLO BRANCO**

é investigadora no IFILNOVA

e coordenadora do CINELAB.

Doutorou-se em Ciências da

Comunicação pela Universidade

NOVA de Lisboa. É autora de dezenas

de ensaios e capítulos de livros

publicados em editoras nacionais

e internacionais, bem como do livro

*Imagem, Corpo, Tecnologia.*

*A Função Háptica das Novas Imagens*

*Tecnológicas* (Fundação Calouste

Gulbenkian). A sua investigação

foca-se, sobretudo, no diálogo entre

a filosofia e a arte, nomeadamente o

Cinema. É coeditora e cofundadora

da *Cinema: Revista de Filosofia*

e da *Imagem em Movimento*.

### **SUSANA VIEGAS** é investigadora

em Filosofia do Cinema no

IFILNOVA. Doutorou-se em Filosofia

(Estética) pela Universidade NOVA

de Lisboa em 2013, foi bolseira FCT de

pós-doutoramento na Universidade

de Dundee e na Universidade de

Deakin (2014-2019) e investigadora

doutorada contratada no IFILNOVA

(2019-2023). Em 2023, recebeu uma

ERC Consolidator Grant para liderar

o projeto FILM AND DEATH.

**CINEMA E  
FILOSOFIA**  
ENCONTROS E REFLEXÕES



# CINEMA E FILOSOFIA

ENCONTROS E REFLEXÕES

COORD.

PATRÍCIA CASTELLO BRANCO  
E SUSANA VIEGAS

© 2024, IFILNOVA.

Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA)  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,  
Universidade NOVA de Lisboa  
E-mail: ifilnova@fcsh.unl.pt  
www.ifilnova.pt

Título: *Cinema e Filosofia: Encontros e Reflexões*  
Coordenação: Patrícia Castello Branco e Susana Viegas  
Autores: Stefanie Baumann, Erik Bordeleau,  
Patrícia Castello Branco, Maile Colbert,  
Susana Nascimento Duarte, Susana Viegas  
Revisão: Tinta-da-china  
Composição e capa: Tinta-da-china (P. Serpa)  
Imagem da capa: Último plano de 秋刀魚の味  
(*O Gosto do Sake*), último filme de Ozu

1.ª edição: julho de 2024

ISBN: 978-989-671-865-7  
Depósito Legal n.º 535202/24

DOI: <https://doi.org/10.34619/df8t-jchj>

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais  
através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
no âmbito do projeto UIDB/00183/2020.

# ÍNDICE

DIÁLOGOS FILOSÓFICOS DA E NA SÉTIMA ARTE <i>Patrícia Castello Branco e Susana Viegas</i>	7
O CINEMA, O NÃO-HUMANO E A RESPOSTA ECOLÓGICA: EXPLORANDO NOVOS ENCONTROS COM O PLANETA <i>Patrícia Castello Branco</i>	13
CINEMA E PROCURA: UMA NATUREZA NO SOM E VISÃO DE WERNER HERZOG <i>Maile Colbert</i>	43
A REALIDADE DAS IMAGENS <i>Susana Nascimento Duarte</i>	61
PROJETAR O REAL: NOTAS SOBRE A ATITUDE CRÍTICA INERENTE À NOÇÃO DE REALISMO, A PARTIR DO FILME <i>CHUNG KUO, CINA DE MICHELANGELO ANTONIONI</i> <i>Stefanie Baumann</i>	89

<i>INSURGENCE</i> (2013): A GREVE COMO ABSTRAÇÃO VIVIDA <i>Erik Bordeleau</i>	109
CINEMA E O SONHO IMPLICADO: UMA LEITURA DELEUZIANA <i>Susana Viegas</i>	137
NOTAS BIOGRÁFICAS	157



# DIÁLOGOS FILOSÓFICOS DA E NA SÉTIMA ARTE

PATRÍCIA CASTELLO BRANCO • SUSANA VIEGAS

A coletânea de ensaios que aqui apresentamos procura ser um espelho da variedade metodológica e conceptual que orienta os mais diversos contributos dos investigadores que integram o CineLab, espaço pioneiro da reflexão filosófica sobre cinema e filosofia, sediado no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa.

O propósito central desta obra é ampliar a visibilidade do trabalho que tem vindo a ser realizado no laboratório, destacando a sua relevância internacional e proporcionando uma valiosa contribuição, apresentada em língua portuguesa, para o estabelecimento de um diálogo necessário e oportuno.

Ao longo da última década, o CineLab construiu e consolidou um espaço privilegiado para o encontro e a colaboração interdisciplinares entre estudiosos de cinema e de filosofia, explorando as interseções entre estas duas disciplinas. Os investigadores do CineLab procuram abordar a relação entre ambos os domínios de maneira inovadora, dedicando os seus esforços a pesquisas que contribuem para o avanço do conhecimento em uma e outra área.

Desde o ecocinema expresso nas experiências sensoriais de não-humanos e nas mais diversas paisagens sonoras, até aos documentários que desafiam a pretensão realista dos filmes,

passando pela dimensão virtual e onírica do cinema, tem sido fundamental questionar, problematizar e compreender as imagens em movimento e, através delas, outras questões estruturantes, quer da atualidade, quer da história da filosofia.

De facto, com uma abordagem interdisciplinar e inovadora, os membros integrados do CineLab têm aprofundado a compreensão do cinema como uma forma de pensamento que transcende a mera narrativa audiovisual. Este encontro entre cinema e filosofia, que tem assistido a um notável florescimento durante o século XXI, revela-se um terreno fértil para a exploração de ideias e de conceitos filosóficos através da linguagem cinematográfica e, inversamente, contribui para densificar a compreensão fílmica por meio de conceitos e temas filosóficos.

A relação entre cinema e filosofia destaca-se pela diversidade de abordagens, perspectivas e estudos que ultrapassam as fronteiras tradicionais. A expansão do diálogo entre a teoria cinematográfica clássica (os chamados estudos fílmicos) e a filosofia, num sentido mais amplo, é uma das tendências mais marcantes que procura (re)pensar novos modelos metodológicos. As discussões sobre a natureza da representação, a ontologia da imagem em movimento e a relação entre imagem e realidade têm desempenhado um papel central neste intercâmbio.

Por outro lado, notamos que a emergência da ética e dos valores na sua relação prática com o cinema é, atualmente, uma área crucial de investigação, ao analisar os filmes não apenas como objetos artísticos, mas como lugares nos quais é possível encenar e explorar, de uma forma vívida e concreta, por exemplo, alguns dilemas éticos ou os desafios colocados pela tecnologia. Questões morais e filosóficas, como responsabilidade, liberdade e justiça, são abordadas através da análise de narrativas cinematográficas, personagens e escolhas estilísticas. As novas tecnologias desempenham um papel significativo no estado atual da relação entre cinema e

filosofia. A realidade virtual, a inteligência artificial e outras inovações tecnológicas estimulam reflexões filosóficas sobre a natureza da percepção, a construção da realidade e as implicações éticas dessas novas formas de experiência cinematográfica.

Além disso, o cinema destaca-se como um meio eficiente e acessível de abordagem de temas existenciais e fenomenológicos mais teóricos. A experiência do tempo no cinema, a relação entre o sujeito e a imagem e as possibilidades de revelação e reflexão por meio da linguagem audiovisual têm auferido um crescente destaque.

Por fim, o diálogo transcultural entre diferentes tradições filosóficas e diferentes escolas cinematográficas enriquece igualmente este campo. Estudos comparativos entre obras cinematográficas de diversas culturas e as suas fundamentações filosóficas oferecem uma compreensão mais global e interconectada das questões que permeiam essa relação.

Neste contexto, a relação entre cinema e filosofia não é apenas um campo de estudo, mas uma arena dinâmica onde as fronteiras disciplinares são desafiadas e novas formas de pensamento emergem. O estado da arte reflete a vitalidade e a complexidade desse diálogo interdisciplinar, promovendo uma compreensão mais profunda tanto do cinema quanto da filosofia.

A importância deste trabalho reside, não apenas na valorização do cinema como objeto de estudo filosófico, mas também na sua relevância para a nossa cultura e sociedade. Ao publicar este volume pretendemos contribuir para um maior conhecimento deste campo da investigação filosófica, proporcionando acesso a um conhecimento especializado, mas profundamente enraizado na popularidade que envolve a sétima arte.

Nesta coletânea, reunimos uma seleção de ensaios que refletem a diversidade, a profundidade e o espírito aventureiro das investigações realizadas no CineLab. Os seis ensaios abordam

uma ampla gama de temas, desde a análise de obras cinematográficas específicas até à reflexão sobre questões mais abrangentes, como a relação entre cinema e ecologia, a natureza da representação, a política do olhar e as novas modalidades de percepção e de pensamento. Cada ensaio oferece uma perspectiva única e provocadora, convidando o leitor a mergulhar nas complexidades e nas possibilidades do encontro entre cinema e filosofia.

Partindo do tema premente da atual crise ecológica, Patrícia Castello Branco propõe uma reflexão sobre a capacidade de o cinema desafiar a predominante visualidade antropocêntrica na nossa cultura, redefinindo as relações entre o humano e o não-humano. Explorando a origem dessa interrogação desde os primórdios do cinema, o ensaio destaca a tecnologia cinematográfica e a sua estética inovadora como elementos-chave. Analisa *Leviathan* e o *slow cinema* de Carlos Reygadas, exemplos que procuram ultrapassar as limitações perceptivas humanas, proporcionando novas experiências sensoriais e abordando uma relação não antropocêntrica com o Planeta. O foco não está em mensagens didáticas, mas sim na hipótese de o cinema, através dos seus mecanismos formais, dar visibilidade a entidades não humanas, desafiando, por contraste, as categorias e percepções humanas.

Mantendo o tema da ecologia, mas desta feita na perspectiva centrada no trabalho e importância do som no cinema, Maile Colbert examina a relação dos filmes de Werner Herzog, especialmente os seus elementos sonoros, com diversos biomas. O ensaio chama a atenção para a interconexão entre paisagens sonoras e o *design* de som cinematográfico, explorando teorias de ecologia sonora e a contribuição de estudiosos como R. Murray Schafer, Steven Feld, Bernie Krause e Nobuo Suga.

Da ecologia na relação entre cinema e natureza, para questões diretamente relacionadas com a natureza da relação entre imagem e realidade, Stefanie Baumann parte da obra cinematográfica

de Michelangelo Antonioni, nomeadamente do seu documentário, *Chung Kuo, Cina*, realizado em 1972 a convite do governo chinês, para questionar a pretensão realista do cinema. Baumann destaca a falta de direção explícita no filme de Antonioni, evidenciando a força intrínseca da sua resistência a qualquer pretensão de representação realista. O texto centra-se, sobretudo, na abertura interpretativa de Antonioni, que se distancia de abordagens dogmáticas, e na sua busca por uma posição autoral simultaneamente interessada e não autoritária. A análise ressalta a importância da sua obra na promoção de uma experiência cinematográfica mais profunda e reflexiva sobre a natureza da imagem cinematográfica, sobretudo no seu registo documental.

Permanecendo no mesmo tema da ontologia da imagem cinematográfica na sua intrincada relação com uma ideia de «realidade», Susana Nascimento Duarte explora a relação entre cinema e realidade física, questionando a tradição pseudocientífica do documentário e destacando a impossibilidade de encontrar a realidade diretamente. O texto enfatiza a complexidade das imagens cinematográficas, indicando que a verdade no cinema não é garantida pela inscrição indicial e direta, mas é uma construção baseada em pressupostos e convenções.

Erik Bordeleau, inspirado por Gilles Deleuze, explora a fissura existencial e a relação entre estética e política. O ensaio reflete sobre como não ser indigno perante o acontecimento, destacando as coordenadas espaciais de altura, profundidade e superfície. Examina as obras cinematográficas *Insurgence* e *Rupture* do coletivo *Épopée* à luz dessas questões, relacionando-as com a greve estudantil do Quebeque de 2012.

Susana Viegas parte igualmente dos estudos de Deleuze sobre o cinema que destacam os regimes semióticos (imagem-movimento e imagem-tempo) para, contudo, destacar os momentos de crise entre esses regimes, explorando a incerteza nas imagens mentais

quando o esquema sensorio-motor enfraquece. Viegas destaca como novos tipos de imagem, tais como recordações, sonhos e imagens-mundo, emergem, levando a uma reavaliação da nossa relação com o mundo. Ao abordar a dimensão virtual e onírica do cinema, o artigo é uma contribuição para difundir a distinção deleuziana entre o imaginário e a realidade na filosofia do cinema.

Ao dar visibilidade a este corpo de investigação, pretendemos não apenas promover o diálogo entre a comunidade acadêmica lusófona, mas também contribuir para a projeção internacional desses estudos. Reconhecemos a importância de valorizar e divulgar a produção científica em língua portuguesa, e acreditamos que esta coletânea é um passo significativo nesse sentido.

Esperamos, em suma, que esta obra desperte o interesse e a curiosidade dos leitores, e que os ensaios aqui reunidos possam contribuir para uma maior compreensão e apreciação do cinema e da filosofia. Agradecemos a todos os investigadores do CineLab que tornaram possível a realização deste volume e esperamos que ele simbolize a continuação de uma longa e multifacetada trajetória de investigação nesta área.

# O CINEMA, O NÃO-HUMANO E A RESPOSTA ECOLÓGICA: EXPLORANDO NOVOS ENCONTROS COM O PLANETA

PATRÍCIA CASTELLO BRANCO

*À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie.*

Émile Zola

## INTRODUÇÃO

Este ensaio pretende dar resposta a uma interrogação muito concreta: pode o cinema funcionar como uma alternativa à visibilidade antropocêntrica dominante nas nossas culturas, estabelecendo relações preceituais com o mundo que repensem as hierarquias modernas entre o humano e o não-humano? Apesar da sua atualidade, nomeadamente no quadro daquilo que pode ser uma ecocrítica associada ao cinema, esta não é uma questão nova, longe disso. É quase tão antiga como o próprio cinema e nasce com o dispositivo cinematográfico, com a sua tecnologia, as suas lentes, as suas câmaras, os seus mecanismos de montagem. Irrompe, numa palavra, com a tentativa de exploração das potencialidades visuais, estéticas e filosóficas da nova arte nascente na sua inovadora aliança com a tecnologia, que parece despertar a consciência de que o cinema corresponde a um «olhar não humano» e que encontra a sua sùmula no famoso termo «fotogenia», que deu azo a inúmeras e acesas discussões,

teorizações, exercícios teóricos e práticos no início do século passado.

Neste contexto, e além das teorias e práticas de cineastas como Epstein, Vertov, Balázs e Kracauer, serão examinados dois exemplos que correspondem a dois polos esteticamente opostos, mas que concorrem para os mesmos resultados. Por um lado, discutiremos o documentário experimental *Leviathan* (Castaing-Taylor e Verena Paravel, 2012) caracterizado por procedimentos experimentais radicais (como a retirada das câmaras do ponto de vista padrão do olho humano, os desmembramentos das imagens, os seus sucessivos colapsos ou durações temporais e espaciais, as montagens visuais e sonoras), centrando-nos na forma como estes procedimentos formais têm o potencial de criar novas vias sensoriais para lá dos limites da percepção e compreensão humanas. Por outro, debruçar-nos-emos sobre o *slow cinema* de Carlos Reygadas a fim de discutir a maneira como procedimentos formais radicalmente opostos aos de *Leviathan* (nomeadamente no seu trabalho sobre a temporalidade, a duração do plano e a presença e permanência material dos corpos) incorporam também a tentativa de ir além dos limites da percepção humana, buscando encontros não antropocêntricos e não logocêntricos com o Planeta. Em ambos os casos, as estratégias utilizadas são de fundamental importância para oferecer alternativas ao atual relacionamento entre humanos e não-humanos, e funcionam como uma forma estética de responder à atual crise ecológica.

Assim, o que procuraremos explorar neste ensaio não são as mensagens mais ou menos didáticas, mais ou menos educativas do cinema, e que concorrem para a promoção de conteúdos ecológicos e de sensibilização ambiental. Procurar-se-á estudar algo bastante mais radical: a hipótese de o cinema, através dos seus mecanismos formais, poder dar visibilidade e, portanto, «mundo» a entidades não humanas; poder sair inteiramente das limita-



ções dos quadros de pensamento e percepção humanos e funcionar como lugar de verdadeiro encontro com uma alteridade, que aqui se tenta não reduzir a cânones e a parâmetros estritamente humanos. Olhar o Planeta e as entidades naturais não humanas como um «outro» não redutível às categorias do pensamento e à percepção humana é um desafio que encontra na própria tecnologia do cinema um excelente aliado. Os filmes, de facto, podem permitir olhares, encontros e percepções fora das limitações dos sentidos humanos, abrindo portas a novas formas de ver e revelando novas realidades, como veremos de seguida, através da noção de «cinema como revelação».

#### CINEMA COMO «REVELAÇÃO»: FOTOGENIA, GRANDE PLANO E TEMPORALIDADE

A ideia de o olhar da câmara constituir uma forma de «revelação» tem, na história do cinema, uma forte corrente que se inicia com Jean Epstein (com a sua famosa conceção de «fotogenia»), encontra um expoente importante em Dziga Vertov (na apologia do «cine-olho»), prossegue com as considerações de Béla Balázs sobre o grande plano, e encontra eco em Kracauer e na sua ideia particular de «realismo» (Turvey, 2008).

*Grosso modo*, todos estes autores acreditam e defendem que a propriedade mais significativa do cinema, e que as outras artes não possuem (ou pelo menos não possuem o mesmo grau), é sua capacidade de descobrir aspetos da realidade invisíveis ao olhar humano, na medida em que aquilo que é revelado na imagem cinematográfica só se torna visível através dessa mesma imagem. O que se evidencia na revelação da película, no olhar da câmara, são aspetos do real que não existem fora desse encontro, entre algo que age em frente à câmara e a ação da própria câmara,

em primeira instância, e dos procedimentos de montagem, em segunda.

Nesse sentido, Epstein encontra no cinema uma ferramenta para superar as limitações humanas e descobrir a verdadeira essência da realidade, comparando-o a outros dispositivos óticos como os microscópios e os telescópios, e argumentando que, tal como estes, a objetiva cinematográfica é capaz de revelar «verdades» sobre a realidade que são invisíveis ao olho humano (Turvey, 2008: 8). O argumento principal «é que certas técnicas cinematográficas — o grande plano, a câmara lenta, a montagem — podem revelar características da realidade que são impercetíveis, no sentido em que é impossível para o olho humano vê-las sem ajuda» (Turvey, 2008: 5). O cinema possibilita, assim, a superação das limitações fisiológicas de cada sentido, permitindo uma compreensão direta da realidade. Além disso, inspirando-se em Bergson e na sua teoria de que a realidade é inerentemente móvel, Epstein argumenta ainda que o cinema é mais confiável do que a visão humana, visto que esta última tende a imobilizar tudo o que capta. O cinema, pelo contrário, contradiz as perceções estáticas da visão humana e revela uma realidade dinâmica e animista. Além destes dois aspetos, Epstein atribui a capacidade de perceber a verdadeira natureza da realidade a um poder mental especial possuído por artistas, a que ele chama de «subconsciente» ou «intuição». Acredita que essa aptidão lhes permite superar as limitações dos sentidos humanos e obter uma compreensão direta da realidade através do cinema.

Essa perspetiva sobre a capacidade de o cinema superar as limitações precetivas humanas e o seu potencial para melhorar o mundo é também evidente na teoria cinematográfica de Vertov, que, inequivocamente, afirma:

Eis o ponto e partida: utilizar a câmara de filmar como um cine-olho muito mais perfeito que o olho humano para explorar o caos dos fenómenos visíveis que enchem o espaço.

O cine-olho vive e move-se no tempo e no espaço, ele recolhe e fixa as impressões não à maneira humana, mas de um modo completamente diferente [...].

Até agora, violentámos a câmara de filmar e obrigámo-la a copiar o trabalho do nosso olho. E quanto melhor se copiava tanto mais se considerava o valor da filmagem.

Hoje libertámos a câmara de filmar e vamos fazê-la trabalhar na direção oposta, longe da imitação.

A fraqueza do olho humano é evidente. Nós afirmamos o cine-olho que procura, às apalpadelas, no caos dos movimentos, a resultante do próprio movimento, permitindo-lhe a sua marcha para a frente, nós afirmamos o cine-olho com a sua medida espacial e temporal, com a sua força e a suas potencialidades infinitas. (1981: 40-41)

Ou ainda:

Eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo. Eu liberto-me, desde sempre e para sempre, da imobilidade humana, eu estou em movimento contínuo, aproximando-se e afastando-me dos objetos, deslizo por baixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voou com os aeroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e que sabem.

Aqui estou, eu, aparelho, lanço-me seguindo a resultante, zigzagueando no caos dos movimentos, fixando movimento a partir do movimento saído das combinações mais complicadas.

Liberto da norma das 16/17 imagens por segundo, liberto dos limites do espaço e do tempo, eu confronto entre eles todos os pontos do universo onde quer que eu os tenha fixado.

A minha vida é dirigida para a criação de uma nova visão do mundo. Deste modo eu decifro, de uma nova maneira, um mundo que vos é desconhecido. (1981: 44)

O cine-olho para Vertov corresponde, assim, à libertação das limitações do olho humano. Nesse sentido, o cinema não deve imitar a visão humana, ou pelo menos, não deve *apenas* fazê-lo. Será pobre e insuficiente se se ficar por aí, mas tem a potencialidade de se libertar, de ir ao encontro de novas relações preceituais com o mundo, de construir outras visualidades, libertas dos limites do espaço e do tempo. A sua perspectiva construtivista do cinema (e, nessa medida, diferente das poéticas mais líricas e menos diretamente politizadas da primeira vanguarda francesa) não afirma apenas que o cinema pode construir um novo mundo (objetivo bem caro aos propósitos políticos de uma sociedade revolucionária, como é comumente interpretado), mas também que pode decifrar, nas palavras do próprio Vertov, «um mundo que vos é desconhecido».

Portanto, num certo sentido, Vertov e Epstein equivalem-se acreditando que, pela sua própria natureza tecnológica, o cinema é um «olho fora do olho», cujo poder ultrapassa a visão humana. O cinema é revelador de uma nova realidade. No ecrã, a primazia da fixidez e da estabilidade dá lugar aos aspetos móveis do universo, e a maleabilidade e a fluidez tornam-se regra e transformam as formas da natureza. Esta é uma ideia fundamental a reter.

Na mesma linha, várias décadas depois, Siegfried Kracauer e Béla Balázs argumentam que o cinema pode revelar verdades ocultas sobre a realidade, comparando-o a outras ferramentas científicas, nomeadamente ao microscópio. Ambos os teóricos

estão particularmente interessados na forma como o cinema pode combater o pensamento abstrato típico da Modernidade e nomeadamente da ciência (Kracauer); ou como a predominância da linguagem escrita na cultura moderna levou as pessoas a negligenciar o poder expressivo dos seus corpos, causando a perda da expressão emocional e não racional (Balázs).

Ambos postulam que o poder revelador do cinema se encontra na sua capacidade de restaurar uma conexão com a realidade física que, particularmente no caso de Balázs, se acredita que opere através de uma atenção microscópica aos detalhes, conseguida, sobretudo, no grande plano dos rostos humanos. Ao isolar e ampliar pormenores, o *close-up* permite uma atenção plena aos pequenos movimentos dos músculos faciais e, portanto, um acesso às emoções internas das personagens, atuais ou ficcionais. Ambos, numa palavra, se concentram na capacidade que o cinema apresenta de estabelecer uma nova relação com a fisicalidade, uma relação que se torna particularmente relevante na medida em que é concebida como a principal ferramenta de combate ao pensamento abstrato e à ideologia, assentes na prevalência absoluta da expressão verbal, na arte e na sociedade (Kracauer, 1965; Balázs, 1952).

No centro desta ideia de cinema como revelação, cruzando-se com ela e contribuindo para a reforçar, encontra-se uma noção fundamental que vinha já sendo teorizada desde a década de 1920: o conceito de fotogenia. Louis Delluc é o primeiro a utilizar o termo para descrever a relação de mediação e de transformação do real operada pela câmara e pelo ecrã (Delluc, 1920), acreditando que a fotogenia, sem eliminar a realidade, a transforma em algo totalmente novo. A fotogenia é «a mais pura expressão do cinema» nas palavras de Epstein (1924: 6) e revela a vida interior das coisas, a «alma do mundo». Nesta mesma linha, Germaine Dulac usa o termo fotogenia para condensar todas as potencialidades associadas aos dispositivos tecnológicos cinematográficos e

os efeitos que resultam da fusão entre o tecnológico e a «realidade»: «o plano e os ângulos de filmagem, o *fade*, a dissolução, sobreposição, foco suave e distorções» (Dulac, 1988 [1924]: 306). Henri Chomette, por seu turno, afirma que «o cinema pode obter ele próprio um poder novo que, renunciando à lógica dos factos e à realidade dos objetos, engendra uma sequência de visões desconhecidas — inconcebível fora da união da objetiva com a película móvel» (1926: 14).

Fazendo justiça à etimologia da palavra — do grego *phōs*, *photós* (luz) e *genés* (que gera) —, a fotogenia descreve, assim, a qualidade reveladora do filme. Para os apologistas de um cinema fotogénico, é a fisicalidade das coisas, e não a história ou as intenções do autor, que serve de matéria-prima ao cinema, sendo que a câmara funciona como um instrumento de revelação, mediando a relação entre a realidade e o ecrã.

A ideia de fotogenia (geração ou revelação com luz) estabelece também uma diferença do cinema relativamente à fotografia — do grego *gráphein* (gravar, escrita, grafia) e *photós* (luz). Essa distinção assenta, sobretudo, na separação entre a dimensão visual e aquela outra associada à linguagem e ao pensamento abstrato, necessariamente associados à escrita. O cinema não é «escrita com luz», é «revelação com luz». A fotogenia difere da foto-grafia devido a uma característica muito específica: o movimento. As imagens cinematográficas são imagens em movimento e este é o elemento fulcral da fotogenia. Como salienta Gilles Deleuze, «quando Delluc, Germaine Dulac e Epstein falam de ‘fotogenia’ não se trata evidentemente da qualidade da foto, mas de definir, pelo contrário, a imagem cinematográfica na sua diferença com a foto. A fotogenia é a imagem potenciada pelo movimento» (Deleuze, 1983: 66).

A este respeito, diz Epstein:

Há pouco, dizia: é fotogénico todo o aspeto cujo valor moral seja aumentado através da reprodução cinematográfica. Digo agora: apenas os aspetos móveis e pessoais das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogénicos, isto é, adquirir um valor moral superior através da reprodução cinematográfica. (1924: 7)

A mobilidade do cinema cria relações dinâmicas com o tempo e com as demais entidades do mundo. O cinema permite, então, escapar aos esquemas lógicos, racionais e lineares na relação com o real, começando pelo tempo linear e pelo espaço euclidiano. A fotogenia é, então, definida através dessa nova relação espaço-tempo. Mais uma vez nas palavras de Epstein:

O espírito desloca-se no tempo como se desloca no espaço; o corpo desloca-se no tempo como se desloca no espaço. Mas, enquanto num espaço imaginamos três dimensões perpendiculares entre elas, no tempo não podemos conceber senão uma, o vetor passado-futuro. Podemos conceber um sistema espaço-tempo onde esta direção passado-futuro passe também pelo ponto de interceção das três direções admitidas no espaço, no instante em que ela se encontra entre o passado e o futuro, o presente, ponto do tempo, instante sem duração. (1924: 6)

Ao contrário da percepção humana, cuja experiência do tempo é um perpétuo encontro com o presente, o cinema pode capturar e manipular o tempo e modificá-lo. O uso da câmara lenta ou acelerada, por exemplo, permite perceber e aceder a outras formas de viver a temporalidade e o movimento. Por outro lado, através da montagem, das sobreimpressões, ou de outras técnicas cinematográficas, o filme pode revelar as diversas camadas temporais sobrepostas e a total permeabilidade existente entre elas. Epstein encontra no cinema um espaço-tempo simultaneísta, composto

pela sobreposição de diferentes camadas que podem coexistir num mesmo instante. O cinema cria, assim, novas articulações espaciotemporais geradoras de novas perspectivas sobre o mundo e sobre a interioridade das coisas, evocando emoções, sentimentos, pensamentos, e até memórias e desejos, e fundindo dois mundos: o material e o subjetivo. Através da multiplicação de técnicas eminentemente cinematográficas, como o grande plano, as sobreimpressões, os ângulos de câmara e as iluminações, a câmara lenta ou acelerada e a montagem, as imagens cinematográficas revelam a interioridade do mundo que se manifesta nas suas várias camadas e dimensões. Mas Epstein vai mais longe e acredita que a capacidade reveladora do cinema, assente na ideia de fotogenia, acarreta uma outra potencialidade:

O cinema é politeísta e teológico. As vidas que cria, fazendo surgir objetos das sombras da indiferença para as luzes do interesse dramático, essas vidas não têm qualquer relação com a vida humana. (1924: 7)

Assim, para Epstein, o cinema é uma arte «animista», politeísta, teológica, na medida em que empresta «vida» a todos os objetos que encontra, independentemente da sua relação com o humano. Vejamos como.

## A VOCAÇÃO «ANIMISTA» DO CINEMA E A CRÍTICA AO EXCECIONALISMO HUMANO

Segundo a categorização de Philippe Descola, o animismo é uma ontologia na qual «diferentes tipos corporizados de humanos e não-humanos partilham uma interioridade similar, como exemplificado pelo multinaturalismo Amazónico» (2009: 141). Ainda



para Descola, o animismo opõe-se ao naturalismo «no qual humanos e não-humanos partilham a fisicalidade, mas apenas os humanos têm uma interioridade» (*idem*)<sup>1</sup>. *Grosso modo*, enquanto o naturalismo postula que humanos e não-humanos partilham a fisicalidade mas se diferenciam por apenas os primeiros possuírem interioridade, o animismo acredita que ambos possuem «interioridade» e que apenas se diferenciam pela respetiva fisicalidade. Note-se que Descola utiliza o termo «interioridade» para se referir a um conjunto de propriedades «reconhecidas por todos os seres humanos e parcialmente sobre aquilo que geralmente chamamos mente, alma ou consciência: intencionalidade, subjetividade, reflexividade, sentimentos e a habilidade de expressão e de sonhar» (Descola, 2013: 116).

Partindo desta conceptualização de Descola, podemos inequivocamente afirmar que o cinema para Epstein é animista. Aliás, diz abertamente o cineasta:

Um dos grandes poderes do cinema é o seu animismo. No ecrã, a natureza nunca é inanimada. Os objetos elevam-se. As árvores gesticulam. As montanhas, como o Etna, comunicam. Cada adeço torna-se uma personagem. (1926/2012: 290)

Note-se que a ontologia do naturalismo suporta o pressuposto do excecionalismo humano, isto é, a crença de que a espécie humana é a única portadora de razão, espiritualidade ou alma. Para os defensores do excecionalismo humano, o ser humano é um ser singular e único no Planeta e a humanidade é perspectivada como uma espécie erguida com base num processo de progressiva diferenciação do mundo natural.

1 A este respeito ver ainda Descola, Philippe, 2013.

Ao invés, e, portanto, desafiando diretamente o pressuposto do excecionalismo humano, Epstein acredita que no cinema, tal como nas ontologias animistas descritas por Descola, os objetos e a natureza se revelam como possuidores de «interioridade». Esta perspetiva constitui um claro desafio às conceções antropocêntricas e humanistas — ou naturalistas — que acreditam que os humanos são ontologicamente diferentes de todos os outros entes. No animismo fílmico de Epstein, a natureza, os objetos, as árvores, as montanhas, cada adereço se eleva e se torna igual e comunicante com o «mundo» e a «interioridade» humanas.

Assim sendo, do cinema animista de Epstein decorrem duas consequências imediatas: em primeiro lugar, procura formas de o cinema revelar a «vida interior» dos objetos e da natureza, a qualidade oculta e inacessível, misteriosa e secreta das «coisas», que abre portas para a consciência da existência de uma teia de relações que atravessa o ecrã e interpela diretamente o espectador. Este é, pois, confrontado com entidades com vida própria, o que favorece o estabelecimento de novas *relações*, não só pre-cetivas, mas também emocionais, com o mundo material. Em segundo, estipula a existência de uma semelhança ontológica entre humanos e não-humanos, torna-os equivalentes, e, ainda mais relevante, opera uma verdadeira disrupção da hierarquia entre ambos. A este respeito, afirma Konior:

Epstein antecipou o renascer do animismo como uma ontologia das relações entre seres que observamos atualmente na antropologia. Operando como uma (re)definição ontológica da pessoa, o animismo abre uma forma diferente de pensar o não-antropocentrismo em relação com o cinema: primeiro, no seu foco na «pessoalidade dos objetos» e segundo, na sua articulação da capacidade ontológica do cinema para transcender as hierarquias da Modernidade. (2016: 118)

Assim, o cinema também é animista no sentido em que trabalha com relações subterrâneas, em permanente fluxo, baseadas nas conexões e impressões sensoriais existentes em toda a matéria. A presença dominante e temperamental do oceano, a ligação entre a água e as emoções humanas, as pulsações e vibrações da matéria e as impressões sensoriais humanas são elementos fundamentais e comunicantes em Epstein, especialmente nos seus filmes oceânicos: *Finis Terræ* (1929), *Le Tempestaire* (1947), e *Les Feux de la Mer* (1948). Todos eles resistem de forma clara à hierarquia tradicional que coloca os seres humanos no topo e todas as outras entidades abaixo:

Se desejarmos perceber como uma planta, ou uma pedra podem inspirar respeito, medo ou horror, esses três sentimentos mais sagrados, penso que devemos observá-los no ecrã, vivendo as suas vidas misteriosas, silenciosas, estranhas à sensibilidade humana. (Epstein, 1924/2012: 295)

No mesmo sentido e num importante texto dedicado à visão corpórea da fotogenia de Epstein, Wall-Romana chama a atenção para a ligação entre fotogenia e um outro conceito que o cineasta designa por «*coenaesthesia*», ou seja, «o sentido interior dos próprios sentidos», que «resume o estado sensorial de um indivíduo num determinado momento.... A face fisiológica do subconsciente» (2012: 58). Wall-Romana destaca também como, nas imagens do mar, «a fluidez, a água em movimento, são centrais para a fotogenia de Epstein, na medida em que trazem uma intimidade sensorial, a mobilidade visual e uma *coenaesthesia* não visual», nomeadamente em *Le Tempestaire* (1947) onde os

famosos planos do mar em câmara lenta ou em movimento invertido, incorporam e indexam um domínio mágico do oceano —

os afetos magmáticos agitando-se entre os dois amantes distantes e fora da tela. É uma «correspondência» baudelairiana que corre ao longo de experiências sensoriais de visão, cinestesia, medo, náusea e saudade. (2012: 61)

A fotogenia como mobilidade da visão possui uma estreita relação com o elemento líquido e fluido da água, assim como com a mobilidade e inter-relação do domínio afetivo, onde tudo se correlaciona, como na sequência do encontro clandestino entre Jean e Marie, o casal apaixonado de *Coeur Fidèle* (1923). Recorde-se como, numa famosa sequência deste filme, planos da água do mar são intercalados e sobrepostos aos rostos dos dois amantes, com o mar evocando emoções e desejo de união. Esta dimensão, com um forte carácter sensorial e de conexão com a matéria, é descrita por Epstein como correspondendo ao «fluxo perpétuo e refluxo que agitam o domínio afetivo (1947: 23)», a mesma que encontra na «revelação da tela uma vida interior mais profunda, com sua pulsação perpétua, os seus caminhos entrecruzados, a sua espontaneidade misteriosa, o seu simbolismo secreto...» (1947: 27).

Assim, no animismo e, em particular, na perspetiva animista do cinema, desafia-se diretamente a ontologia da *representação* dominante no antropocentrismo ocidental, na qual a natureza e os seres são concebidos como meros *objetos* desprovidos de interioridade, colocados perante um *sujeito* humano que possui interioridade e os representa. Em oposição a esta ontologia da *representação*, no animismo afirma-se uma ontologia da *relação* que subverte as relações hierárquicas, e consequentemente, as relações de domínio entre humanos e não-humanos. É o mesmo domínio que, na *Carta sobre o Humanismo* (1946), Heidegger associa à metafísica da Modernidade, caracterizando-a como a época da dominação humana sobre a terra.

LEVIATHAN (CASTAING-TAYLOR  
E VERENA PARAVEL, 2012)

*Leviathan* é um documentário experimental filmado a bordo de um navio de pesca industrial saindo de New Bedford, a «cidade baleeira» da Nova Inglaterra e, curiosamente, pano de fundo de *Moby Dick* (1851) de Herman Melville. A viagem, durante a qual somos confrontados com o caráter violento da pesca industrial, materializa toda a lógica do Antropoceno e do seu projeto de extração e domínio sobre a natureza.

Numa primeira leitura, assistimos, com *Leviathan*, a um verdadeiro encontro de titãs: de um lado o imenso e poderoso oceano e, do outro, o gigantesco navio de pesca que incorpora o titanismo da técnica e das suas investidas na natureza, aqui tomada como mero fundo disponível (Heidegger), com o objetivo de extrair dela o máximo de proveito em benefício da humanidade.

No entanto, apesar de quer o tema quer o conteúdo serem sobremaneira questionadores da lógica do Antropoceno, é sobretudo ao nível do seu tratamento formal que *Leviathan* é profundamente disruptivo. Para filmar foram usadas câmaras GoPro e DSLR miniaturas que determinam absolutamente a estética do filme, centrada na mobilidade e portabilidade desses dispositivos. Algumas câmaras foram fixadas ao peito, punhos e cabeça dos pescadores, proporcionando pontos de vista, perspectivas e ângulos não convencionais e fora da perspectiva standardizada do olho humano. Outros dispositivos foram amarrados ao final de longas varas de forma a poderem mergulhar, seguindo os cardumes de peixes e filmando o voo das gaivotas a partir de uma perspectiva subaquática, com alguns pássaros tentando capturá-los, como se fizessem parte do cardume. Outras câmaras foram ainda presas às redes de pesca e, neste caso, registaram todo o seu trajeto, mergulhando e regressando à superfície repetidamente, oferecendo perspectivas muito

aproximadas dos peixes aprisionados, dos seus movimentos e reações, ou mesmo incorporando o ponto de vista dos animais capturados e as suas perspetivas visuais. Os demais dispositivos de captação de imagem foram ainda colocados no topo do mastro do navio, vigiando os tripulantes humanos que labutavam no convés abaixo, ou acompanhando um dos pescadores até a uma pequena cabine de duche. Por seu turno, a pós-produção, com o seu trabalho de montagem visual e sonora, sublinhou e explorou a infinita coexistência de diferentes pontos de vista através de uma contínua e rápida alternância entre vistas subaquáticas, perspetivas do céu, da Lua e do mar, visões do interior das redes de pesca e tomadas de perspetiva das câmaras colocadas no corpo dos pescadores em posições pouco usuais.

A mobilidade das câmaras, a tomada de perspetivas e ângulos totalmente estranhos ao ponto de referência do olhar humano são, assim, os elementos estéticos fundamentais neste filme. Através deles «vemos como os peixes veem», ou, pelo menos, a partir do mesmo ponto de vista, acompanhando-os na sua viagem em direção às máquinas de corte e de morte; seguimos, a partir de perspetivas subaquáticas, o voo picado e o mergulhar das gaiotas e olhamos os indivíduos a partir de ângulos impossíveis ao humano. Numa palavra, movemo-nos no interior de uma visualidade desantropomorfizada, que, inevitavelmente, subverte a relação hierárquica entre humanos e não-humanos. Assim, como tivemos já oportunidade de destacar noutra ocasião:

As opções formais parecem reconhecer que a multiplicidade de espécies e entidades (vivas e não vivas) neste ecossistema possuem necessariamente diferentes pontos de vista. Todas as entidades são, portanto, niveladas, através da enorme diversidade de perspetivas adotadas pelas câmaras e da sua nivelção, não privilegiando nenhuma delas. O olho humano não é, pois aqui, tomado

como um ponto de vista privilegiado, nem tão-pouco os humanos recebem qualquer papel excepcional. Todos os seres têm o mesmo estatuto e são tratados da mesma forma, com a mesma importância. (Castello Branco, 2021: 301)

Além deste aspeto nivelador entre todos os seres, em que as diferentes perspectivas aparecem e são apresentadas como possuindo igual valor, no filme é também assumido que os dispositivos cinematográficos utilizados não são meros instrumentos de registo. As câmaras, libertadas da mão de um operador, funcionam como corpos por direito próprio, interagem com todos os outros seres e tornam-se verdadeiros protagonistas em contacto com as demais personagens da ação. Assumem-se, assim, não como uma mera ferramenta nas mãos de uma subjetividade — a dos seus realizadores ou operadores de câmara —, mas como mais uma personagem, ou agente, em ação naquele contexto. E assim, em *Leviathan*, não são só os seres naturais que se libertam do antropocentrismo. À tecnologia também é permitido revelar todo o seu potencial não humano de agenciamento, fora de uma lógica antropomórfica e antropocêntrica.

*Leviathan* levanta questões profundas sobre o tema da relação entre humanos e não-humanos (naturais ou tecnológicos). Ao recusar a hegemonia da percepção e do ponto de vista humano, rompe com o antropocentrismo e propõe uma estética capaz de questionar o antropoceno no seu âmago, isto é, nas suas próprias relações perceptivas e cognitivas com o não-humano.

OS ENCONTROS ANIMISTAS  
E SENSORIAIS ENTRE HUMANOS  
E NÃO-HUMANOS DE CARLOS REYGADAS

Reygadas é um dos principais representantes daquilo que tem sido amplamente designado como *slow cinema*, um termo derivado da expressão «*cinema of slowness*» e utilizado pela primeira vez pelo crítico francês Michel Ciment para se referir a filmes que funcionam como um contraponto à montagem rápida e aos planos de curta duração do cinema e das séries de televisão de Hollywood (Ciment, 2003).

*Grosso modo*, o *slow cinema* tem vindo a ser caracterizado como um cinema que explora a duração longa do plano, a experiência da contemplação, os ritmos «naturais» e a permanência do olhar. Igualmente importante é o enfoque, não só na ação ou nas personagens, mas, sobretudo, em vários elementos, aparentemente secundários, da *mise-en-scène* que, nestes filmes, ganham visibilidade e protagonismo<sup>2</sup>.

Neste sentido, o *slow cinema*, e particularmente o cinema de Reygadas, é formalmente oposto ao radicalismo experimental de *Leviathan* à sua lógica da montagem e desmembramento das imagens. No entanto, curiosamente e para o tema que aqui nos traz, encontramos uma profunda convergência entre ambos. O estilo contemplativo de Reygadas, onde os principais elementos estéticos são os entes em presença no plano e a sua existência material, é centrado na presença e permanência das coisas humanas e não humanas, tornando-as equivalentes em importância e presença. Nesse sentido, podemos afirmar que o cinema de Reygadas recusa a hegemonia do logocentrismo, ou do ver-

2 Sobre a discussão e o desenvolvimento do termo «cinema lento», ver T. Luca e N. Barradas Jorge (2015).



bal sobre o visual, tal como acontece em *Leviathan*. Para essa recusa contribui também, no caso de *Reygadas*, uma temporalidade onde os ritmos do filme são submetidos ao ritmo «natural» do mundo e não às dinâmicas artificiais da narrativa. E este é um aspeto fundamental: a atenção e a importância atribuídas aos elementos materiais presentes no plano (e não apenas à ação ou às personagens humanas) contribuem para fazer equivaler o estatuto dos humanos e não-humanos, na medida em que ambos ganham igual importância, tempo e visibilidade na imagem.

Vários autores têm destacado e analisado a relevância deste último aspeto no cinema de *Reygadas*. Di Stefano, por exemplo, destaca como *Japón* regista o mundo material de forma muito semelhante a uma pegada ou, ainda melhor, como um fóssil — uma impressão do mundo exterior deixado no celuloide — equilibrando as hierarquias entre os animais e os humanos (2019: 64). Também Luca enfatiza esta questão, nomeadamente quando considera que alguns aspetos técnicos de *Japón* são usados «para relativizar e diminuir a presença humana em relação ao mundo não humano» (2015a: 225) Na mesma linha interpreta Epplin a ausência ou a escassez de diálogo em *Japón* como uma forma de aproximar o humano e o não-humano, desenfazendo as diferenças entre ambos, tornando-os mais semelhantes e equivalentes (2012: 297-301). Debruçando-se mais especificamente sobre *Post Tenebras Lux*, Bollington, por sua vez, centra-se naquilo que considera ser a relação humano/não-humano do filme, considerando-a como uma tentativa de «deslocar a ideia de excecionalismo humano, particularmente ao nível da representação», através da noção de «o todo aberto» (2017: 6). Para Bollington, *Post Tenebras Lux* «abre o humano a ontologias não humanas, como forma de contornar a herança do racionalismo iluminista» e «implicitamente evoca uma política pós-humana que promove uma visão de sustentabilidade através de imagens

recorrentes, ou proclamações, acerca da comunhão e continuidade trans-espécie» (2017: 7)

Às características basilares do cinema de Reygadas acima referidas e que concorrem para a criação de uma imagética em que as tradicionais hierarquias entre o humano e o não-humano são questionadas, acrescentam-se duas outras que se revelam fundamentais para a abertura da imagem a percepções fora do olhar humano, aproximando, inclusivamente, o seu cinema da visão animista defendida por Epstein. Referimo-nos ao uso intensivo de grandes planos muito aproximados e/ou de planos gerais, panorâmicos, muito abertos. Recorde-se como, a propósito do grande plano, Kracauer pertinentemente chama a atenção para a forma como ele revela novas e inesperadas dimensões e relações:

Qualquer grande plano revela novas e insuspeitadas formações de matéria; as texturas da pele lembram fotografias aéreas, os olhos transformam-se em lagos ou crateras vulcânicas. Tais imagens explodem nosso ambiente em um duplo sentido: elas o ampliam literalmente; e, ao fazê-lo, destroem a prisão da realidade convencional, abrindo extensões que, na melhor das hipóteses, já exploramos em sonhos. (1965: 48)

O cinema não só regista a realidade física, mas, sobretudo,

revela, partes dela que de outra forma estariam escondidas, incluindo configurações espaciais e temporais que possam derivar de determinados dados com a ajuda das técnicas e dispositivos cinemáticos. A questão relevante aqui é que essas descobertas (que foram exaustivamente abordadas em conteúdos anteriores) significam uma procura aumentada da sua estrutura fisiológica. As formas desconhecidas que encontra envolvem não tanto o seu poder de pensar como as suas faculdades viscerais. (1965: 159)

Deste modo, para Kracauer — assim como para Epstein e Vertov acima discutidos —, o cinema possui uma capacidade reveladora que está intimamente ligada às técnicas e dispositivos cinematográficos, mas que resulta, também, do facto de a sétima arte ter a potencialidade de envolver o espectador numa nova relação «visceral», háptica, sensorial e emotiva com um mundo que é uma alternativa à racionalidade humana e ao domínio do *logos*. Ora, essa relação mais emocional e até física com o mundo, envolvendo as «faculdades viscerais», ganha o seu apogeu no grande plano, com as inusitadas revelações que «destroem a prisão da realidade convencional» e «significam uma procura aumentada da estrutura fisiológica» das coisas.

Em Reygadas, a opção por grandes planos muito aproximados, usando a câmara como um microscópio, consegue exatamente esse efeito de envolver as «faculdades viscerais» das coisas, dos objetos e dos espectadores. O que daqui resulta é uma sensação de imersão na matéria que torna as imagens próximas, hápticas; em que a câmara mergulha na superfície material dos objetos, das pessoas e dos entes não humanos revelando a sua estrutura fisiológica e material em novas e desconhecidas dimensões, temporalidades e presenças; é-nos oferecida uma visão do mundo como se lhe tocássemos, isto é, de muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem linhas orientadoras visuais, desorganizado, sem hierarquias, nem pontos de fuga orientadores do olhar.

Através da percepção da densidade da matéria, revela-se um mundo e cria-se uma relação de envolvência, de proximidade, de contacto. A este respeito, Luca argumenta que o uso da câmara como um microscópio de Reygadas faz parte da sua viragem material:

Há, no trabalho de Reygadas, o que chamo de um excedente de materialidade que não pode aludir para um além, para um reino

inefável, simplesmente porque não pode deixar de focar-se fortemente em si mesmo. Aqui a matéria muitas vezes deixa de ser o meio para a obtenção de uma dimensão espiritual para se tornar ela mesma o foco de atenção. Esse excesso de materialidade é encapsulado na noção de *flesh* (corpo). Reygadas interessa-se por situações em que o corpo é submetido à máxima exposição e aberta, fendida, no seu irredutível aspeto corpóreo: rituais, atos sexuais e morte. É essa preocupação marcante com a carnalidade, e sua interseção com a religiosidade, que complica o transcendentalismo de Reygadas. (2010)

Não obstante, a matéria é, em Reygadas, a via de acesso para uma transcendência que dela, e só dela, emana. Nos planos aproximados da «carne das coisas» do realizador é a interioridade e a alma que se revelam na superfície eminentemente física da matéria, numa «transcendência imanente» que atravessa pessoas e animais, rochas, montanhas, céu e nuvens, cultura e natureza. Os grandes planos dos corpos são, assim, planos hápticos, focados na textura material da matéria, na qual mergulham como via de acesso a algo que, simultaneamente, lhes pertence e os transcende. Neste sentido, concorrem para a sensação de que toda a matéria está imbuída de espiritualidade, estabelecendo, uma equivalência ontológica entre corpos humanos e corpos não humanos.

À semelhança dos planos muito aproximados, os planos gerais da paisagem, o uso da grande angular e os movimentos panorâmicos funcionam, não como formas de organização ótica do espaço — estabelecendo uma relação distante, meramente espacial e geométrica com a paisagem —, mas antes como uma via de conexão com a matéria e com todos os elementos em presença. No cinema de Reygadas, a matéria está imbuída de espiritualidade, ou de «interioridade», e tudo se relaciona. Os planos gerais são sempre,

por isso, planos relacionais em que todos os elementos materiais nele presentes se interconectam e, sobretudo, se equivalem.

As imagens hápticas de Reygadas, o seu enfoque na materialidade dos corpos, traduzido num nivelamento das hierarquias entre humanos e não-humanos, encontram ainda eco e reforço numa outra opção estética em *Japón*, destacada por Rowlandson quando este afirma que «os eventos que envolvem esta personagem (Rulfo) exercem um reposicionamento do espectador para além do papel tradicional como mero espectador em direção ao de participante na construção e discurso do trabalho». Esse efeito é conseguido, nomeadamente, através de um recurso técnico que Rowlandson considera ser «um equivalente cinematográfico à narrativa novelística na primeira pessoa através da câmara na mão» (2006: 1027). Este efeito de proximidade, de fusão entre o ecrã e a câmara, transporta o espectador para «dentro» do ecrã, tornando-o um participante ativo no ato de observação, reforçando as ligações relacionais com as imagens, naquilo que acima analisámos como sendo a ligação do háptico com o animismo.

A pretensão do cinema de Reygadas de mergulhar na densidade da matéria, movendo-se num mundo material regido não pela representação, mas pela relação negocial entre todos os elementos em presença, convida-nos, assim, tal como *Leviathan*, a embarcar numa viagem para lá do *logos* humano (apesar de também ele fazer parte do mundo) e, sobretudo, desafia-nos a abrir portas a uma visualidade háptica que promove a imersão, a proximidade, a intimidade e a ultrapassagem das relações estritamente antropocêntricas e logocêntricas com o mundo, no qual humanos e não-humanos partilham a mesma ontologia, equivalem-se, negoceiam e comunicam.

CONCLUSÃO: QUESTIONANDO O  
ANTROPOCENTRISMO. A VISUALIDADE  
NÃO HUMANA E A PROXIMIDADE DOS CORPOS,  
MATERIALIDADES E SENSORIALIDADES

Ao longo deste ensaio explorámos como o cinema tem a capacidade de criar imagens não humanas que resultam do encontro entre duas materialidades: os aparatos tecnológicos da câmara e da montagem, por um lado; e os corpos e a matéria, por outro. Numa palavra, procurámos analisar e discutir a forma como o cinema tem a capacidade de aceder a um mundo não humano, sem o reduzir a um mero objeto, cuja conexão com o sujeito cognoscente apenas pode ser estabelecida através do aparato percetivo humano.

A ideia de cinema como revelação, expressa nalgumas ideias de Kracauer e de Balázs, no cine-olho de Vertov, bem como nas noções de fotogenia e de cinema animista de Epstein, forneceram-nos as bases para explorar a hipótese de que o cinema pode contribuir, através da sua tecnologia e opções formais, para a criação de uma alternativa às visualidades dominadas por modelos antropocêntricos. Vimos, assim, como a experiência visual caleidoscópica do *Leviathan* é uma luta permanente contra a possibilidade de o filme oferecer um ponto de vista fixo, humano, traduzível em ideias abstratas, conceitos, entendimentos e significados fora da estrita fisicalidade da matéria. As suas opções estéticas, com montagem acelerada, constante mudança de perspetivas e de pontos de vistas, explorando toda a mobilidade e flexibilidade das câmaras GoPro constituem um desafio à visualidade antropocêntrica. Vimos ainda, em sentido inverso à alternância rápida de planos e de perspetivas de *Leviathan*, e através de opções formais radicalmente distintas (como o uso intensivo da duração prolongada do plano, a utilização do grande plano muito aproximado ou da grande angular e das panorâmicas) como o cinema de Carlos

Reygadas concorre para o mesmo efeito de desafiar a visualidade antropocêntrica através de uma imersão na densidade da matéria, que, nos seus filmes, aparece imbuída de espiritualidade e de «interioridade».

Apesar da radical diferença de opções estéticas e formais, encontramos como ponto comum a ambos os exemplos aqui analisados, uma visualidade háptica que se afirma e explora. A experiência háptica funciona, pois, como o lugar onde os corpos — os aparatos tecnológicos do cinema, as entidades materiais em presença na *mise-en-scène*, os corpos humanos ou os corpos dos animais e vegetais, os corpos das montanhas, da terra, do oceano, da embarcação, da Lua ou das nuvens, ou ainda os corpos dos espectadores — ressoam e comungam da mesma ontologia, sem, no entanto, serem mutuamente anulados, nem reduzidos ao *anthropos* ou ao *logos* humano.

Nesse sentido, o corpo-olho tecnológico do cinema tem aqui a possibilidade de abrir portas para uma percepção não humana que ambiciona nivelar o corpo humano e todas as outras entidades materiais numa espécie de similitude fluida, sem hierarquias, num cinema não antropocêntrico. Este cinema permite, através de um encontro entre as dimensões materiais do mundo, revelar a presença não humana, estranha, escondida nas coisas, que permanece inacessível e estranha às imagens logocêntricas e às suas opções estéticas estandardizadas. Por oposição a estas, o cinema que revela, o cinema animista, abre portas a um mundo desconhecido, um universo que não pode ser totalmente abarcado pela subjetividade, nem reduzido aos significados e entendimentos humanos. Revela o não-humano como uma expressão particular da vida que se desenvolve independentemente da percepção humana.

Assim, os exemplos de cinema não antropocêntrico aqui analisados, independentemente das opções estéticas adotadas, criam e habitam numa simbiose entre humanos não humanos e oferecem

a possibilidade aceder ao mundo de acordo com um modelo de agenciamento distribuído, fluido e comunicante, que transcende as divisões entre ambos. Relembrem-nos que os humanos não são meros observadores externos do mundo, colocado perante si como um mero objeto. Tampouco estão «simplesmente localizados em determinados lugares do mundo; ao contrário, fazem parte do mundo na sua contínua interatividade» (King e Page, 2017: 181).

Numa palavra, as perspetivas pós-antropocêntricas, como as exploradas acima, ajudam a questionar a conceção dos humanos como entidades únicas, excecionais e isoladas no Planeta, conduzindo-nos, ao invés, como argumenta Robert Pepperell «para uma conceção de existência na qual o humano está totalmente integrado ao mundo em todos os aspetos, nas suas manifestações, incluindo natureza, tecnologia e outros seres» (Pepperell *apud* King e Page: 2017: 164).

## BIBLIOGRAFIA

- Balázs, Béla, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Londres, Dobson, 1952.
- Bollington, Lucy, «‘The Open Whole’: Human-Nonhuman Relationality in Carlos Reygadas’ Neo-Surrealist *Post Tenebras Lux* (2012)», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, volume 1, 2017, pp. 139-160. Disponível *online* em [https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10060298/1/The%20Open%20Whole\\_revised.pdf](https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10060298/1/The%20Open%20Whole_revised.pdf).
- Bordwell, David e THOMPSON, Kristin, «Good and Good for You», in *Observations on Film Art* (Blogue *online*), 2011. Disponível *online* em <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/10/good-and-good-for-you/>.
- Bresson, Robert, *Notes on Cinematography*, Londres, Quartet Encounters, 1986.



- Castello Branco, Patrícia, «The Titans at the Heart of the Anthropocene: Diving into the Non-human Imagery of Leviathan», in V. Fletcher & A. M. Dare (eds.), *Communicating in the Anthropocene: Intimate Relations*, Lanham-Boulder-Nova Iorque-Londres, Lexington Books, 2021, pp. 199-220.
- Chomette. Henri, «Cinéma pur, art naissant», *Cinéa-Ciné pour Tous*, 15 de outubro de 1926.
- Ciment, Michel, «The State of Cinema». Palestra proferida na 46.<sup>a</sup> edição do San Francisco International Film Festival, 2003. Reproduzido em *Unspoken Cinema* (Blogue online). Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acedido a 23 de maio de 2023.
- Dargis, Manohla e SCOTT, A. O, «In Defense of the Slow and the Boring», in *The New York Times*, 3 de junho de 2011. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html>. Acedido a 23 de maio de 2023.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I: L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Delluc, Louis, *Photogénie*, Paris, Éditions de Brunhoff, 1920.
- Descola, Philippe, *Beyond Nature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Di Stefano, Eugenio, «Toward an Aesthetics of Dead Time in Carlos Reygadas's *Japón*», *Forma Journal*, vol. 1(1), 2019, pp. 62-87. Disponível online em: [https://www.formajournal.org/\\_files/ugd/36ece9\\_39d0f6cc07244c48bc0c2fe66fdecda.pdf?index=true](https://www.formajournal.org/_files/ugd/36ece9_39d0f6cc07244c48bc0c2fe66fdecda.pdf?index=true).
- Dulac, Germaine, «Les Procédés Expressifs du Cinématographe», *Cinémagazine*, n.º 4, 4 de julho de 1924. Traduzido para o inglês em Abel Gance, *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*, Princeton: Pinceton University Press, 1988.
- Vertov, Dziga in: Granja, Vasco, *Dziga Vertov*, Lisboa, Livros Horizonte 1981.
- Epplin, Craig, «Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas's *Japón*», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 28(2), 2012, pp. 287-305.

- Epstein, Jean, «De quelques conditions de la photogénie», *Cinéa-Ciné pour Tous*, 15 de agosto de 1924.
- Epstein, Jean, *Le Cinéma du Diable*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947.
- Epstein, Jean, «Le cinématographe vu de l'Etna» (1926), in S. Keller e N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amesterdão: Amsterdam University Press, 2012, pp. 287-307.
- Flanagan, Matthew, «Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema», *I6:9*, 6, n.º 29, 2008. Disponível *online* em: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm).
- Gance, Abel, *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Haraway, Donna, *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@Meets\_OncoMouse™*, Nova Iorque & Londres, Routledge, 1997.
- Heidegger, Martin, «The Age of the World Picture», in Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, William Lovitt (trad.), Nova Iorque, Harper & Row Publishers, 1977, pp. 135-141.
- Heidegger, Martin, *Carta Sobre o Humanismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987.
- James, Nick, «Passive-Aggressive», *Sight & Sound*, n.º 20, 4, abril de 2010.
- Keller, S. e Paul, N. J. (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amesterdão, Amsterdam University Press, 2012.
- King, Edward e PAGE, Joanna, *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*, Londres, UCL Press, 2017.
- Kohn, Eduardo, «A Conversation with Philippe Descola», *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 7 (2), artigo 1, 2009. Disponível *online* em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol7/iss2/1>. Acedido a 23 de maio de 2023.
- Konior, Bogna, «Towards Nonhuman Personhood: Jean Epstein's Cinema Essays», in M. Penafria, E. T. Baggio, A. R. Graça, D. C. Araujo (eds.), *Propostas para a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas – Vol. 2*, Covilhã, Editora LabCom.IFP, 2016, pp. 117-138.

- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Latour, Bruno, «A Strong Distinction between Humans and Non-humans Is No Longer Required for Research Purposes: A Debate between Bruno Latour and Steve Fuller», *History of the Human Sciences*, 16 (2), 2003, pp. 77-99.
- Luca, Tiago de, «Contingency and Death in Carlos Reygadas's *Japón* and Lisandro Alonso's *Los muertos*», in T. Luca e N. B. Jorge (eds.), *Slow Cinema*, Edimburgo, University of Edinburgh Press, 2015a, pp. 219-230.
- Luca, Tiago de, JORGE, N. B., «Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas», in T. Luca e N. B. Jorge (eds.), *Slow Cinema*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015b, pp. 1-21.
- Luca, Tiago, «Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas», *Senses of Cinema*, 55, julho de 2010. Disponível online em: <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>.
- Rowlandson, William, «The Journey into the Text: Reading Rulfo in Carlos Reygadas's 2002 Film *Japón*», *Modern Language Review*, 101 (4), 2006, pp. 1025-1034.
- Shaviro, Steven, «*Slow Cinema vs. Fast Films*», in *The Pinocchio Theory* (Blogue online), 12 de maio 2010. Disponível online em <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.
- Turvey, Malcolm, *Doubting Vision: Film and Revelationist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Wall-Romana, Christophe, «Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics», in S. Keller e N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdão, Amsterdam University Press, 2012, pp. 51-72.



# CINEMA E PROCURA: UMA NATUREZA NO SOM E VISÃO DE WERNER HERZOG<sup>1</sup>

MAILE COLBERT

Este ensaio explora, por vezes de forma crítica, a relação dos filmes de Werner Herzog — e especificamente os seus elementos sonoros — com os vários biomas nos quais ele filma. Centrando-me em seis filmes, quase todos documentários, irei focar-me na relação entre as paisagens sonoras e o desenho de som cinematográfico, com um enfoque em teorias e trabalhos de R. Murray Schafer em ecologia sonora; Steven Feld em etnografia sonora; Bernie Krause na sua Hipótese de Nicho Acústico (Acoustic Niche Hypothesis — ANH — em inglês) e em ecologia sonora; e o neurobiologista Nobuo Suga, com a sua teoria sobre os elementos portadores de informação em padrões acústicos de uma paisagem sonora.

A importância de dar voz ao lugar é um dos temas deste ensaio e, dentro desse espírito, pretendo abordar o meu próprio lugar em relação a este tema. A questão que vou problematizar são as escolhas feitas para a banda sonora dos seus filmes ao representar a natureza e as paisagens sonoras, especificamente vozes e sons não humanos. Há uma tradição e uma cultura nesta matéria. Os filmes ocidentais populares são frequentemente indiferentes aos sons ambientais como parte integrante da banda sonora,

1 Publicado em *animalivegetaliaineralia*, n.º 9, (2017)

mesmo quando um filme é filmado no local. As paisagens sonoras e os sons do ambiente direto são muitas vezes controlados *in loco* para minimizar a sua presença e centrar-se nas vozes humanas e nos futuros efeitos sonoros e música, tornando a construção da banda sonora predominantemente dependente de fontes sonoras assíncronas, muitas vezes de bibliotecas de sons «enlatados», em vez de representar a localidade e a voz do sítio único (Chattopadhyay, 2021: 171)

Pode ser divertido escrever sobre Werner Herzog e os seus filmes, dada a profusão de «mitos urbanos» em torno deles, de eventos e de elementos caóticos e dramáticos que inevitavelmente surgem nas suas produções. Embora tentador, quero abster-me de psicanalisar o seu carácter e concentrar-me na relação entre a sua natureza cinematográfica, a natureza «natural» dos seus filmes, e a natureza humana; o choque da natureza humana contra a fronteira da natureza selvagem dentro dos seus filmes.

#### A ECOLOGIA SOMBRIA DE UMA GALINHA DANÇANTE

Estamos no Wisconsin, e o assalto ao banco correu mal. O seu parceiro foi apanhado, Bruno escapou, mas por quanto tempo e para quê? Ele entra num salão de jogos, vazio de outros humanos, repleto de animais em gaiolas temáticas, treinados para fazer uma única coisa, repetidamente. Uma moeda entra na ranhura, um coelho «toca» piano. Uma moeda entra noutra ranhura, uma galinha dança..., repetidamente, sucessivamente. A sala está imersa numa composição sonora enlouquecedora, tornada desesperadamente histérica pelo assalto sonoro de uma harmónica e do canto *yodel*. Quando questionado sobre este famoso final do seu filme

*Stroszek*, o próprio Werner Herzog disse que sentiu que era uma metáfora poderosa, mas não sabia dizer de quê. A sua relação com as galinhas, um tema estranhamente recorrente em muitos dos seus filmes, conduz frequentemente a um de dois fluxos de análise — as galinhas representam os piores aspetos da natureza humana, ou as galinhas representam os aspetos mais aterradores da natureza —, os quais raramente aparecem juntos dentro da mesma análise. E talvez isto seja representativo do motivo pelo qual Herzog sentiu que a sua galinha dançante era uma metáfora perfeita, embora ele não soubesse dizer de quê... Uma tolerância para com a complexidade, para quebrar a dualidade a que frequentemente recorremos na nossa organização das ecologias que lidam com o nós e a natureza.

Timothy Morton incita-nos a romper com as nossas noções românticas da natureza através das suas teorias da «ecologia sombria», que ele compara ao *film noir* na sua forma, em que o protagonista se pode sentir neutro nas suas avaliações e pesquisas, até que percebe que está implicado nelas (Morton, 2010: 111). O filósofo pode parecer ligeiramente em sintonia com a avaliação da natureza em Herzog, afirmando que uma ecologia mais relevante e realista — e a arte ecológica — não entendem a ecologia através de um vidro cor-de-rosa, mas esperam, aceitam e até prosperam numa desordem sombria. No entanto, a sua filosofia sobre este assunto também se aplicará à outra face da moeda, ou seja, às afirmações do tipo «Nós contra a natureza» de Herzog. De facto, Morton critica a descrição de Herzog da visão de Treadwell em *Grizzly Man*, afirmando que «a sua perspetiva sobre a indiferença e crueldade animal é tão equivocada quanto a perspetiva de Treadwell sobre a simpatia animal» (Morton, 2010: 75).

A natureza pode ser, e tem sido, definida como vida, mundo

físico, mundo natural, mundo material, universo, geologia, vida selvagem, reino das plantas e dos animais, natureza selvagem. O natural *versus* o artificial. A humanidade faz parte da natureza, mas muitas vezes trata-a como se fosse algo separado de si. Muitos ecologistas contemporâneos entendem isto como um fator que contribuiu para os diversos problemas ecológicos e desastres potenciais e em curso. *Natura* em latim significa «nascimento», termo que também se pode referir às qualidades essenciais, a uma disposição inata. Estes conceitos foram traduzidos da palavra grega *physis*: características intrínsecas que os seres do mundo desenvolvem por conta própria.

Aristóteles considerava que a *physis* continha múltiplas definições, com vários meios para a sua interpretação. O filósofo supunha que a natureza apresentava como fonte, na sua própria origem, «quatro causas»: a matéria (ou material), o poder/movimento (eficiência), a forma e o fim (ou finalidade). Julgava ainda que a natureza era dependente da arte (ou *techne*) (Hankinson, 1998: 159).

A distinção crítica entre arte e natureza diz respeito às suas diferentes causas em termos de eficiência: a natureza é a sua própria fonte de movimento enquanto a *techne* exige sempre uma fonte de movimento externa. (Atwill, 1998: 83)

São duas as forças importantes do mundo: aquilo que contém o seu próprio movimento e aquilo cuja necessidade ele próprio criou. Os seres humanos contêm ambas as forças e, muitas vezes, julgam que estas estão em contradição entre si — internamente e/ou externamente —, como, por exemplo, cortar árvores numa floresta para construir algo. A propósito dos filmes de Herzog, refere Deleuze que



... a ação divide-se em dois: há a ação sublime, sempre além, mas que engendra outra ação, uma ação heroica que confronta o meio por sua conta própria, penetrando o impenetrável, violando o inviolável. Existe, portanto, uma dimensão alucinatória, onde o espírito em ação se eleva à infinidade na natureza e a uma dimensão hipnótica onde o espírito se confronta com os limites com que a Natureza se lhe opõe (Deleuze, 1985: 205).

A relação de Herzog com essa natureza, como podemos perceber pelos seus personagens e temas narrativos e documentais, é complicada. Este é um aspeto fascinante, revelador e permanente ao longo da sua obra. O meu próprio relacionamento com o trabalho de Herzog é também ele complexo e parece em constante fluxo entre uma espécie de acordo e um desejo de contestação. Um dos fatores que contribuem para este embaraço é a forma como ele utiliza o som, que ilustra bem as dificuldades na sua relação com a natureza, tanto a humana natureza como «a Natureza», com «N» maiúsculo.

## A NATUREZA NOS BASTIDORES

*Burden of Dreams*, datado de 1982, é um documentário *making-of* do cineasta Les Blank, rodado nos bastidores da produção de *Fitzcarraldo* de Herzog, que é, indubitavelmente, um dos seus mais famosos filmes tanto pelo caráter sublime da película em si, como também pelos inúmeros mitos e histórias em torno da sua criação. No filme de Les Blank existe um pico emocional quando Herzog é convidado a falar sobre os seus sentimentos em relação à selva e à natureza onde a sua equipa e ele estavam imersos. Herzog fez inicialmente este «discurso», de forma sincera, a bordo de uma canoa. Blank achou-o tão revelador que lhe per-

guntou se o poderia repetir, mas, desta feita, dentro da imagem e do som da selva de que ele falava. Enquanto Herzog completava o seu depoimento sobre a violência da natureza, descrevendo-a como «grandiosa» e «sufocante», a voz da selva surge suave e sub-repticiamente, como as heras que pareciam partilhar ou lutar com ele pelo ecrã. Os sons não humanos tornam-se preponderantes e Herzog termina a sua frase no mesmo volume que a selva, que então tinha assumido o domínio total, com a sua paisagem sonora sobrenatural, ou que soaria sobrenatural à maioria do público do filme. É uma escolha interessante. E reveladora dos sentimentos de Blank no momento da produção e da «declaração de guerra» da produção contra a selva.

Embora exista um elemento de encenação e sensacionalismo no desempenho de Herzog para a câmara, há uma revelação dos seus próprios sentimentos em relação à natureza selvagem, do que é incontrollável e do que os seres humanos não conseguem entender. Há tanto medo como respeito e reflexão. Noutro momento de *Burden of Dreams*, Herzog diz a Blank: «Se eu abandonasse este filme, seria um homem sem sonhos... Com este projeto, eu vou viver a minha vida ou acabar com ela.» Herzog procura limites com as suas temáticas, mas também procura personagens que, por sua vez, procuram limites dentro desses ambientes. Desta forma, cada filme é um reflexo da sua procura, da sua batalha contra a sua própria natureza. Uma vez disse ele a um entrevistador: «O nosso planeta é insignificante..., a história é insignificante: este é o nosso limite natural. Antes que tudo, é um limite espacial.» (Dottorini, 2008: 4) Mas o cinema e o som esculpem espaço e tempo e, dentro deles, dão significado às nossas histórias. O tempo é relativo. A duração da vida humana é uma eternidade em comparação com a de muitas espécies mais pequenas. Esta é uma das perspectivas que podemos assumir quando atendemos ao mundo natural e consideramos que nós,

com todos os nossos artefactos, destruições e criações, dele fazemos parte. Herzog não confia na natureza, tal como, nas suas palavras, parece não confiar no seu público. Ele controla todos os aspetos expressivos, tecendo a história que quer que recebamos e assegurando-se de que sua mensagem é transmitida.

«Vamos ouvir o silêncio na caverna e, talvez, até ouvir as nossas batidas do coração», diz o guia, pedindo silêncio ao grupo nas cavernas de Chauvet, no sul de França, perto do minuto 18 de *The Cave of Forgotten Dreams* de Herzog. A personagem fala de som, ao pedir uma escuta ativa da caverna. Olha para a câmara e convida o público futuro a juntar-se e a ouvir o que ele chama de silêncio da caverna — embora o verdadeiro silêncio não exista no nosso mundo, já que as nossas paisagens são sempre ativas do ponto de vista sonoro. Na verdade, o silêncio é essencialmente um conceito, já que as nossas paisagens sonoras falam sempre.

O estudo da paisagem sonora, designado por ecologia sonora ou ecologia acústica, foca-se na relação entre os seres vivos e o seu ambiente através do som. É um campo único pela sua natureza e origem interdisciplinares, uma criação conjunta de cientistas e artistas. Na década de 1960, R. Murray Schafer, compositor e investigador canadiano, cunhou a expressão «*soundscape*» na Universidade Simon Fraser, onde começou a lecionar Estudos de Paisagens Sonoras. Esta expressão é utilizada para descrever a componente do nosso ambiente acústico que é percebida pelos seres humanos, ou «como este ambiente é percebido por aqueles que vivem nele» (Truax, 1984, 2011: 11).

A paisagem sonora da caverna não consegue falar por muito tempo, pois Herzog traz a música de volta, afogando o ambiente delicado, permitindo apenas que a água gotejante penetre ocasionalmente no seu mundo composto. A música diz-nos para sentirmos e diz-nos também como é que o cineasta quer que sintamos... contemplativa e focada nos seres humanos, presentes e passados, dentro

da caverna. Pensa no tempo, no tempo humano, nas vidas humanas. Isto não é errado, mas aquela não é a paisagem sonora que é experienciada no ecrã. Poderíamos ter aqui uma oportunidade de ouvir e sentir o passado, mas esse não é o seu foco. Aquilo que Herzog quer que sintamos sobre o tempo é uma criação sublime.

E as histórias devem chegar ao sublime. A sua arte é temperar tudo isto com períodos de grande pausa, seja com um momento de reflexão, ou testemunhando um personagem num estado de dúvida sobre se a entrevista já acabou ou não; uma técnica de revelação que pode funcionar, mas que também pode ser entendida como manipuladora e até cruel. O contrário nunca seria permitido, mas, ainda assim, Herzog revela-nos muito sobre a sua natureza artística, a sua posição face aos seus personagens, ao seu público, e até sobre a relação entre uns e outros.

## PAISAGEM SONORA E BANDA SONORA

Existem muitas semelhanças entre *The Cave of Forgotten Dreams* e *Antarctica: Encounters at the End of the World*, documentário realizado três anos antes. Muitas vezes, ao experienciarmos as paisagens mais intensas do filme, somos inundados por uma composição vocal musical que parece afogar a própria paisagem — entrando pela nossa receção adentro e impelindo-nos a sentir de uma certa maneira —, como se a música vocal, um momento de grande talento artístico, conquistasse e falasse em nome da paisagem, e traduzindo o seu poder. É uma opinião, a perspetiva e o sentimento de Herzog. Mergulhamos sob o gelo da Antártida para testemunharmos uma paisagem subaquática sublime — parcialmente em fluxo, parcialmente congelada. Herzog pretende fazer corresponder um elemento visual sobrenatural a um elemento sonoro também ele sobrenatural, neste caso, uma canção

popular búlgara sobre uma montanha («Planino, Stara Planino»). Mas este detalhe sobre a origem não é importante. Herzog, talvez assumindo que a maioria do seu público não estivesse familiarizada com a canção e o seu idioma, recorre a uma técnica aditiva de dois elementos sobrenaturais (a paisagem subaquática e a canção) para potenciar um efeito sublime. Este é o seu objetivo, que se revela bastante eficaz.

O filme é um retrato das pessoas e da relação entre a sua atividade e a paisagem. Experienciamos muitas histórias e ações que são estranhas à maior parte de nós. Nalguns momentos, também temos a oportunidade de escutar, como quando nos juntamos à equipa de cientistas e investigadores e ouvimos os chamamentos das focas Weddell através do gelo.

Mais uma vez, há personagens a falar de som. Há esse momento raro em que podemos escutar as focas bem como gravações subaquáticas, mas, depois, somos engolidos pela música, o que nos separa e distancia do enquadramento. Considero, na verdade, que, em momentos como estes, a colaboração com a paisagem sonora poderia levar a uma imersão mais profunda e afetiva do público no filme. Se conseguíssemos romper com a dualidade humano *versus* natureza e observar os fios que os ligam, poderíamos ouvir — e sentir — a relação entre a paisagem sonora e a composição sonora e recolher mais fragmentos da infinidade de informação disponível.

## SENTIMENTO E ECRÃ

Ao longo de várias décadas, o antropólogo e etnomusicologista Steven Feld pesquisou e teorizou a relação entre som, sentimento e lugar, bem como o simbolismo do som, enquanto algo distinto da voz e da música. Em *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Feld debruça-se sobre os

seus estudos etnográficos sensoriais e o tempo vivido com o povo Kaluli, em Bosavi, na Papua-Nova Guiné, descrevendo como eles «racionalizam» o som da natureza como algo que lhes pertence e, depois, «transformam-no» para o projetar na forma do que é «natural» e do que é «natureza humana». Este é o vínculo entre a percepção de um mundo sensível, vivido e a invenção de uma sensibilidade «expressiva». Os Kaluli sentem-se esteticamente «nela» e «dela» em relação à natureza, são parte de um fluxo expressivo e um «sentimento do mundo» que liga indissociavelmente o som dos pássaros, o choro, a poética e a música, em todos os momentos e lugares (Feld, 1990: 268).

Mais uma vez em *Burden of Dreams*, afirma Herzog: «E, claro, estamos a desafiar a própria natureza. E ela apenas responde, ela responde...» Note-se que o cineasta alemão recorre geralmente a vocabulário agressivo quando se refere à natureza. «Estes pássaros estão na miséria, eu não acho que eles cantem, eles choram de dor.» Fala de caos, de uma anti-harmonia, mas admite uma organização. Há um desafio constante no mundo, um desafio de ser-se ouvido. Trata-se de sobrevivência e comunicação, atração e distração. O ecologista acústico Bernie Krause fala disso como a Hipótese de Nicho Acústico, que descreve o processo de divisão da banda acústica que ocorre em biomas ainda selvagens, e através do qual os organismos não humanos ajustam as suas vocalizações em frequência e ritmo, a fim de compensar o território ocupado por outras criaturas vocais. Assim, cada espécie evolui de modo a estabelecer e manter a sua própria banda acústica para que a sua voz não seja mascarada.

Em *The Great Animal Orchestra*, Krause teoriza como isto poderá ser a base para o sentido humano de composição — escutando o bioma, escutando paisagens sonoras. Podemos tomar as origens teorizadas sobre esse sentido de composição e dessa relação com a nossa paisagem sonora e aplicá-los ao desenho de som e à composição sonora no cinema. Podemos combinar

as camadas da paisagem sonora gravada, «transformá-la» com os nossos sons expressivos, criando uma expressão sonora mais enraizada, mais expansiva e poderosa, transportando no seu afeto informação e expressão sensoriais. Se apenas preencher-mos a composição sonora com música, estaremos a eliminar a complexidade e a oportunidade de comunicar mais. Feld escreve sobre o conceito de «levantar-sobrep-orsoar» dos Kaluli:

O unísono ou os sons delimitados discretamente não existem na natureza; todos os sons são densos, compostos por múltiplas camadas, sobrepostos, alternados e interligados — uma paisagem sonora densa e complexa, transmitindo uma sensação de sincronia e comunhão sonoras, uma participação de fontes sonoras, texturas sonoras que se dispersam, pulsam e reorganizam num movimento sonoro que flui. (Feld, 1990: 266)

Uma proto-orquestra (Krause, 2012: 84).

A percepção das paisagens sonoras tem que ver com o desenho e a composição sonoras, e também com a realização, especialmente em filmes sobre o mundo «natural» e sobre humanos nesse mundo «natural». Existe uma oportunidade, num certo sentido, ética. O som é uma das extensões e expansões da natureza, bem como do cinema. A nossa experiência do som com a imagem em movimento é pré-reflexiva, mas é ainda um ato reflexivo intencional em direção a um significado, utilizando a imaginação e a percepção. Se o papel da montagem cinematográfica é tornar um mais um igual a três<sup>2</sup>, é fácil imaginar o que a adição infinita de paisagens sonoras complexas poderá conseguir.

2 «Duas peças cinematográficas de qualquer tipo, colocadas juntas, inevitavelmente combinam-se para formar um novo conceito, uma nova qualidade, decorrente dessa justaposição.» *Vide* M. Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, Nova Iorque, Harcourt, Brace & Co, 1942.

Temos uma relação com sons biologicamente importantes que contém Elementos Portadores de Informação (Information Bearing Elements – IBE –, em inglês). Foi teorizado que as respostas a sons e paisagens sonoras complexas, por exemplo, no desenho de som cinematográfico, poderiam ser explicadas com base nesses IBE (Suga, 1992: 423-428). O que pode criar um IBE também pode ser culturalmente aprendido e temos expectativas auditivas cinematográficas que podem ser utilizadas no aprofundamento da experiência narrativa imersiva e outras que podem ser evitadas devido ao seu uso excessivo. Por exemplo, o crescendo de violinos pode-nos indicar que algo inesperado, e possivelmente sombrio, está prestes a acontecer e, se uma cena de filme ocorre numa cidade, sabemos-lo em parte quando ouvimos uma sirene de polícia à distância. Absorvemos esta informação de forma rápida e desatenta, entrelaçada nas restantes informações cinematográficas. Michel Chion fala de som no cinema como um valor acrescentado:

O valor expressivo e/ou informativo com o qual um som enriquece uma determinada imagem, de modo a criar a impressão definitiva (imediata ou recordada) que esse significado emana «naturalmente» da própria imagem. O valor acrescentado é o que dá a impressão (eminentemente incorreta) de que o som é desnecessário, de que esse som apenas duplica um significado que, na realidade, ele suscita, quer por si só quer pelas discrepâncias entre si e a imagem. (Chion, 1990: 6-7, 221)

Herzog e o engenheiro e desenhador de som dos seus filmes mais recentes, Eric Spritzer-Marlyn, utilizam o poder da paisagem sonora dentro de uma composição sonora cinematográfica.

Werner gosta de planos longos e o que acontece normalmente é que vão existir pausas. Ele também gosta de observar as pes-



soas quando elas reagem. Isso faz parte da sua técnica, fazer a pergunta e depois assimilar a resposta. Ele deixa as coisas desenrolarem-se, observa as pessoas e como os seus rostos reagem. Ele olha nos olhos delas e apenas escuta. (Segreda, 2014)

No entanto, muito frequentemente, os planos focados em não-humanos, planos da paisagem, flora e fauna, não têm a oportunidade de soar. Um exemplo interessante e bem-sucedido é uma cena em *The White Diamond*. Começamos com uma história sobre tentativas humanas de voo e de como essas primeiras investidas, em que se imitava diretamente a natureza, acabaram por falhar. Como os humanos não podiam imitar a natureza — não lhes era permitido esse acesso —, para terem sucesso, tiveram de inventar perante a natureza. Estamos na máquina voadora, a sobrevoar a copa das árvores, com o som dos insetos a mesclar-se com o do violino. Então, quando nos despenhamos, Herzog retira a paisagem sonora mais uma vez — desta feita para nos distanciar, apesar da proximidade com as criaturas no enquadramento, ou, melhor, em paralelo com a invulgar proximidade em relação a entidades invulgares no enquadramento. O cineasta quer que testemunhemos o desinteresse da selva pelas grandes tentativas, pelos sonhos dos seres humanos, sublinhando o quão estranhos eles e o mundo deles são para nós, e nós para eles. A música, com instrumentos que tentam mimetizar os sons não humanos, cria uma sensação de «vale da estranheza auditivo»<sup>3</sup>. Do ponto de vista sonoro, Herzog é bem-sucedido com esta cena: emudece o mundo no ecrã e a única voz presente é a da música, a sua perspetiva.

3 O «vale da estranheza» é uma hipótese que defende que quando objetos, como, por exemplo, réplicas humanas, se comportam de forma muito parecida — mas não idêntica — com os seres humanos, provocam uma sensação de estranheza e por vezes repulsa.

## LANÇANDO UM LAÇO SONORO

Muitas vezes, nos seus filmes, os personagens de Herzog falam de som. Em *Encounters at the End of the World*, alguém descreve o som do gelo. Em *The White Diamond*, o protagonista fala do desejo de voar como um desejo de paz sonora, uma oportunidade para pensar. A sua versão do silêncio é um calmante da mente em relação àquilo que o assombra. Ele equipara a ideia de silêncio a um ideal, a parte da realização de um sonho. Valorizo o facto de Herzog ter dado a esta figura a oportunidade de relacionar isto com a paisagem sonora da selva atrás de si; mas, novamente, o cineasta opta por lhe subtrair esse momento com a introdução dos seus instrumentos musicais, não nos dando permissão para ouvir o que a personagem está a ouvir. A sua relação com o som e com o que designamos por natureza é de controlo. Utiliza as convenções das bandas sonoras cinematográficas — embora muito bem — para lançar um laço sonoro sobre o público ocidental, dizendo-lhe como e quando sentir, orientá-lo e manipulá-lo... O que, para ser justo, é uma grande parte do trabalho de som no cinema.

Noutro ponto do filme, as personagens estão numa cascata que cobre uma caverna gigante onde andorinhões voam para o seu ninho. O lugar é sagrado e parte deste estatuto deve-se provavelmente ao facto de os seres humanos não terem acesso fácil ao local. O locutor diz-nos: «Do fundo das quedas de água, a caverna gigante é inacessível. Resistiu a todas as tentativas dos exploradores.» Mais uma vez, a linguagem agressiva é usada quando se refere à natureza, a qual não deixa os seres humanos levarem a melhor. Baixam a câmara em direcção à entrada da caverna para «olharem para o desconhecido». Herzog decide não nos deixar ver as filmagens. Toma uma decisão similar em *Grizzly Man* quando decide (felizmente) não nos permitir ouvir

a gravação áudio da morte de Timothy Treadwell. Ambas as escolhas são por respeito, mas também por controlo e desconfiança.

Em suma, Herzog não confia na natureza humana, mas confia em si mesmo como uma espécie de tampão ou intermediário — ele experienciará e, depois, decidirá como vai traduzir e transmitir essa experiência para nós. O contraste dos vídeos de Treadwell, com as suas paisagens sonoras capturadas no momento, cria uma voz poderosa que funciona como contrapeso em relação à capacidade de Herzog de alimentar artisticamente a sua perspetiva pessoal e, especialmente neste filme, julgamentos muito definitivos.

Um último plano do filme de Herzog: uma ventania varre violentamente a erva alta e os arbustos, e Treadwell, selvagem e sincero, encontra-se, de pé, no meio dela e fala para nós e para a câmara. Fala abertamente do seu amor pelo seu trabalho, e o vento transporta a voz em direção à câmara. «Ele parece hesitar em deixar o último enquadramento do seu próprio filme», diz Herzog num momento em que Treadwell já não mantém a paisagem sonora detrás dele em volume baixo, um murmúrio do passado. «É a única coisa que sei. É a única coisa que eu quero saber», afirma Treadwell com um sorriso. Vai desligar a câmara, mas é distraído por um breve momento, ficando apenas a escutar... por um breve momento escuta apenas a sua terra amada. E nós escutamos com ele. O monólogo final de Herzog é feito em cima das gravações adicionais que Treadwell fez, de ursos brincando à beira-mar. Aquele deixa a paisagem sonora mais uma vez para segundo plano, permitindo que o passado dialogue com ele, dando peso às palavras sobre aquilo que desapareceu e aquilo que permanece: «Uma ideia torna-se cada vez mais clara: este material não é tanto um olhar sobre a natureza selvagem, mas é mais uma visão sobre nós mesmos, sobre a nossa natureza.»

Este momento no final do filme é uma bela convergência entre as duas vozes e uma afirmação de respeito da parte de Herzog<sup>4</sup>.

«Será que o cinema precisa de encontrar uma imagem que, de outra forma, excede os limites do visível, ou será outra coisa?», o mesmo entrevistador pergunta a Herzog. O som no cinema pode e faz isto: puxa o mundo imersivo para fora das fronteiras do enquadramento para nos circundar. Herzog responde: «Estas imagens são sobre uma procura que é parte integrante do cinema, eu creio. Eu acho que através dos filmes podemos transmitir sensações básicas. [...] Eu acho que alguns filmes são sobre dar ao público a possibilidade de sentir os espaços interiores, os espaços mais invisíveis.» (Dottorino, 2008: 2) Não duvido de que isso seja possível com o cinema e a experiência sensorial cinematográfica. O meu argumento é de que o som cinematográfico em conjunto com a imagem transmite informações sensoriais complexas que esta última não pode carregar sozinha; e fá-lo em camadas e teceduras, criando um efeito ao nível do subconsciente. Esta ideia reporta-me novamente à escrita de Steven Feld sobre o «levantar-sobrepôr-soar» dos Kaluli, e à aceitação da complexidade da paisagem sonora e das informações e sensações que aquela nos traz: «A paisagem sonora evoca ‘dentros’ (*sa*), ‘debaixos’ (*hego*) e ‘reflexões’ (*mama*). Estas noções envolvem perceções, mudanças de foco e de enquadramento, movimentos de acesso interpretativo a significados aglomerados em camadas de sensações...» (Feld, 1990: 266) A experiência de escutar o exterior traduzido para o interior é um caminho que cineasta e desenhador de som podem, em colaboração, mapear, cena a cena, sensação a sensação, permitindo-nos desse modo sentir essas histórias e esses espaços, numa clara — e diríamos, produtiva — articulação entre a paisagem sonora e o desenho de som.

4 Herzog no filme *Grizzly Man*, Estados Unidos da América, Discovery Docs and Lionsgate, 2005.

## BIBLIOGRAFIA

- Atwill, Janet, «The Interstices of Nature, Spontaneity, and Chance», in *Rhetoric Reclaimed: Aristotle and the Liberal Arts Tradition*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1998.
- Chion, Michel, *L' Audio-Vision*, Paris, Éditions Nathan, 1990. Tradução para inglês: *Audio-Vision: Sound on Screen*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma II: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985. Tradução para inglês: *Cinema II: The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota, 1989.
- Dottorini, Daniele, «Being Exposed to Nature: A Conversation with Werner Herzog», *Fata Morgana, Nature*, n.º 6, 2008.
- Feld, Steve, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Duke University Press, 1990.
- Hankinson, R. J., *Cause and Explanation in Ancient Greek Thought*, Oxford, OUP Premium, 1998: 159. Acedido a 5 de janeiro de 2017: doi :10.1093/0199246564.001.0001, ISBN 9780198237457
- Krause, Bernie, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Nova Iorque, Little, Brown and Company, 2012.
- Morton, Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- Murch, Walter, «Stretching Sound To Help the Mind See», *New York Times*, 1 de outubro de 2000. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2000/10/01/arts/film-stretching-sound-to-help-the-mind-see.html>. Acedido a 20 de novembro de 2015.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Le Seuil, Paris, 2000.
- Segreda, Rick, «Interview: Werner Herzog's Sound and Vision», *Southern Pacific Review*, 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20141108162304/http://southernpacificreview.com/2014/09/17/werner-herzogs-sound-and-vision/>. Acedido a 7 de março de 2016.

Schafer, Raymond Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Nova Iorque, Knopf, 1977.

Suga, Nubou, «Philosophy and Stimulus Design for Neuroethology of Complex-Sound Processing», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 336, 1992, pp. 423-428.

Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Westport, Ablex Publishing, 1984, 2001.

## FILMOGRAFIA

Blank, Les, *Burden of Dreams*, Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1982.

Herzog, Werner, *Antarctica: Encounters At the End of the World*, Discovery Films and Creative Differences Productions, Antártida/Estados Unidos da América, 2007.

*Grizzly Man*, Discovery Docs and Lionsgate, Estados Unidos da América, 2005.

*The Cave of Forgotten Dreams*, Creative Differences Productions, França/Reino Unido, 2010.

*The White Diamond*, Marco Polo Film AG e NHK, Alemanha/Japão, 2004.

*Stroszek*, Werner Herzog Filmproduktion, Alemanha Ocidental, 1977.

# A REALIDADE DAS IMAGENS<sup>1</sup>

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

A ligação indexical ao real que caracteriza o cinema tornou-se, no caso do documentário, a sua condição legitimadora e problematizadora, enquanto forma supostamente «não ficcional» de fabricar imagens<sup>2</sup>, ou seja, enquanto forma que produz imagens do real, da realidade do mundo num dado momento. Imagens estas que decorrem da capacidade única e inquietante que o cinema tem de capturar, registar e expor automaticamente a «fisiologia da existência,» ao mesmo tempo que armazena blocos dessa experiência perceptiva da realidade para memória futura. Assim, do automatismo da imagem cinematográfica resulta a crença na sua essência

1 Publicado em *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 12 (2020), 22-39

2 Mesmo se a categoria da não-ficção serve hoje para qualificar uma série de manifestações artísticas e expressivas que extravasam, no interior do cinema e para fora dele, o âmbito mais estrito do que é considerado documentário, sugerindo a possibilidade de alargar o espectro do que aí cabe a formas e experimentações que se dão no cruzamento com o cinema experimental e a arte contemporânea (cf. a este propósito o contributo de Christa Blümlinger na Mesa Redonda Virtual publicada na revista *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 12 (2020), edição de Stefanie Baumann e Susana Duarte), aqui reenviamos para a relação desta categoria com uma definição de documentário que, histórica e pragmaticamente, se instituiu e consolidou por diferença em relação à ficção, e assentou essa diferença na oposição um pouco esquemática entre um cinema que teria a seu cargo retratar a realidade na sua atualidade histórica, sem excluir o seu «tratamento criativo» e um cinema do imaginário, que chamaria a si «a velha arte de contar histórias».

documental, que, por sua vez, funda a nossa crença no real que se inscreve nas imagens. A partir daqui é a relação da imagem filmada com a verdade que passa a estar em jogo e os vários modos de sobre ela refletir. De facto, a afinidade essencial do cinema com a realidade física, graças ao modo de produção automático da imagem-movimento, vocaciona-o para o registo e exposição da realidade, mas abre também o espaço para que se instale a dúvida sobre se uma tal descrição da realidade a descreve adequadamente. Se, por um lado, o cinema em geral e o documentário em particular trabalham com o elemento da cópia, da «estenografia» da realidade percetiva atual, com o traço deixado pela experiência de uma dada duração, e não se pode ir para lá deles arbitrariamente, como diz Alexander Kluge (2012: 197-198); por outro, a cópia como inscrição na imagem «do tecido complexo do [dito] mundo objetivo» (Bazin, 1958: 16) não acontece direta e mecanicamente. Não é apenas a realidade que é descrita, mas também a relação com ela. Neste sentido, no caso do cinema de abordagem documental, a imagem é não só constitutiva da realidade que se quer retratar, como uma certa configuração para a experimentação e investigação sobre o factual está desde logo presente. O factual emerge na imagem enquadrada pela câmara, mas é investido de significações e interpretações diversas, quer com a seleção da imagem pelo realizador e a sua combinação com outras imagens, quer no contacto com a experiência posterior do filme pelo espectador, por sua vez determinadas pelo que pode ser dito e visto num dado momento histórico, e também pelo que fica de fora.

Assim, se podemos falar do documentário no sentido de uma certa conexão ao real, que é diferente daquela convocada pelos filmes de ficção, também podemos abordá-lo como uma forma de refletir sobre a própria natureza das imagens — o que significa fazer, produzir uma imagem? Neste caso, mais do que com a rea-



lidade, o diálogo de cada realizador é um diálogo com imagens, imagens do presente e imagens da história.

Vamos partir desta constatação da ontologia da imagem cinematográfica, deste encontro entre cinema e realidade física, fundadores de uma série de considerações sobre a sua especificidade, para mais do que procurar associá-los ao documentário como prática de não-ficção, entendida nos termos acima mencionados, antes ligá-los a uma ideia de documentário indissociável de uma ideia mais abrangente de cinema como terreno de experimentação, onde a realidade se compõe e recompõe ao sabor da interrogação sobre e do diálogo com as imagens, em sintonia com a atualidade do mundo a cada época.

Pretende-se, então, acentuar — para as questionar —, nas imagens do real associadas às práticas do documentário, as *imagens* e não o real, a realidade referencial e mundana para que reenviam — daí o nosso título, «A realidade das imagens» —, como forma de sublinhar que não existe o mero factual, que não há descrição direta da realidade, no sentido em que, e ao contrário do que pretendia a «tradição e conceção pseudocientífica do documentário», a verdade não é garantida pela inscrição indicial e direta. É impossível encontrar a realidade diretamente, pois todos os filmes assentam em pressupostos e convenções a partir dos quais se desenvolve uma certa configuração cinematográfica, que nunca coincide com as estruturas do mundo real; no sentido também em que a verdade não é senão um momento do falso, ou seja, a realidade retratada pelo cinema é também a realidade do próprio cinema, sem que o movimento do mundo se possa distinguir do movimento das imagens; e no sentido, por fim, em que fabricar uma imagem é extrair o tema, o motivo, mais ou menos enfática e explicitamente, ao seu contexto, criando-o de novo, assumindo a condição de *ready-made* de qualquer imagem, como afirma Hartmut

Bitomsky<sup>3</sup>. De facto, o advento do filme marca a primeira vez na história em que se podia capturar o momento, o efêmero e transportá-lo. Ou seja, não só os filmes são um reflexo do seu tempo, uma prova ou evidência de que algo teve lugar, mas as imagens, com as suas qualidades documentais, são como *objects trouvés*, materiais brutos; não são boas, nem más, e podem ser remontadas para contar uma história completamente diferente da que determinou a sua origem. Um cinema das potências do falso, como diria Gilles Deleuze, a propósito de Orson Welles. É importante mencionar que o cinema deste realizador é uma ininterrupta meditação sobre o ato de criação, e a relação que este estabelece com a verdade e com a mentira, que culmina, numa obra como *F for Fake* (1973), na radicalização do modo como os procedimentos formais e estilísticos de Welles se passam a exhibir enquanto tais, evidenciados como componentes de uma «falsidade» necessária à manifestação da verdade. É um filme que, sendo um autorretrato de Welles enquanto criador e do que foram os seus truques (também no sentido de *tricks*, «traças»), estende a sua autorreflexividade ao próprio cinema, dado que Welles, ao contrário do que aparenta, exhibe a sua própria metodologia de trabalho, e a estreita coerência que é possível vislumbrar entre esta e o que sempre foram as suas obsessões temáticas e os motivos recorrentes que retrospectivamente é possível retraçar na sua obra. É de salientar o seu interesse pela criação de personagens e de figuras de outro modo que não pelos

3 Esta consciência da atividade de filmagem como produzindo futuro material de arquivo relaciona-se com as escolhas temáticas e formais em filmes deste realizador, como *Reichautobahn* (1986), *Der VW Komplex* (1989), *B-52* (2001), em que Bitomsky filma ou lida com imagens de objetos, como o «carocha», a autoestrada ou o bombardeiro B-52. Por exemplo, em *B-52*, o escultor que aparece diz que está interessado em peças que ganham vida depois de partidas, de destruídas, que tudo pode ser usado uma segunda vez: «O que é reciclar? É retomar o material, encontrar-lhe uma segunda função, dar-lhe uma nova forma, assegurar uma nova pertença.»

estritos meios da representação, figuras que se disseminam pelas suas múltiplas imagens, como num jogo de espelhos, sem que nenhuma nos dê a chave para a sua identidade: Qual a imagem verdadeira, autêntica? Qual a história com princípio, meio e fim a que corresponde a figura? Impossível decidir, impossível dizer.

*F for Fake* é um filme que materializa de forma explícita (e de certa maneira, precocemente) — como num manifesto, através da grande liberdade na utilização dos materiais/excertos de filmes que são o seu arquivo de partida — as considerações sobre a realidade das imagens do cinema a que aludíamos e que são bem traduzidas por Bitomsky quando diz que as imagens não são mero material neutro, objetivo, factual intocado pelo processo de visionamento. São, ao invés, o produto de uma interação entre o visível e a imaginação do realizador ou do espectador. Assim, o material de arquivo usado nos filmes tal como o próprio material original funcionam ambos como citações, no sentido em que se trata de extrair as imagens, o seu tema ou o motivo, seja da própria realidade apreendida em primeira mão pelo realizador, seja de outro filme, para as fabricar de novo com a cumplicidade do espectador. Por conseguinte, a chave para os filmes de Welles — a referência a esta chave é parodiada/tematizada no início de *F for Fake* — é precisamente a parte de completude da imagem que provoca a imaginação da audiência e a sua ativa e criativa colaboração, mesmo que involuntária e inconsciente, nos desígnios do realizador. Este, qual mágico, mostra-nos apenas aparências em que a verdade mais não é do que um momento da falsidade. No caso de Welles, somos nós que pomos em prática a sua magia, e somos, neste sentido, como indica o genérico, bem analisado por Jonathan Rosenbaum, os verdadeiros colaboradores de Orson Welles na feitura do filme (Rosenbaum, 2007: 289-295). E, tal como para os *experts*, isso significa que o que sabemos a partir do que nos é mostrado depende em parte do que nos foi

escondido ou iludido à vista de todos. Qual é a verdade? O que vemos ou o que se esconde sob o que vemos e que permitiu a sua visibilidade e credibilidade?

Daqui decorre a constatação do cinema e da sua prática como território de contaminações entre o valor documental das imagens e os procedimentos inventivos de análise e montagem, que vão no sentido da sua reescrita ou modulação, ensaiando formas de as recompor, fazer colidir, religar e articular, desafiando visões consensuais e hegemónicas do real. Simultaneamente fazem-nos ver e ler nas imagens que elas são o efeito de escolhas, decisões, seleções sobre o que recortar, apropriar, conservar, retomar, e que pressupõem igualmente o reverso — a exclusão, a obliteração, o esquecimento, a destruição.

Desde os primórdios que as práticas cinematográficas nos foram colocando perante procedimentos de constrangimento dos registos, duplicações da realidade e experiência percetiva, numa estrutura ou narrativa de alguma espécie — sujeição desta primeira mediação a configurações abstratas «destruidoras» da integridade do *continuum* da experiência da realidade. Basta pensar em como o nascimento do documentário, enquanto género, na sequência dos trabalhos dos irmãos Lumière e da redução da imagem ao essencial, é indissociável da experimentação inaugural sobre os limites do cinema, em que as fronteiras entre ficção e não-ficção, documentar a realidade e experimentar com a forma, mostrar e contar, narrativa e retórica eram muito ténues.

Pensem depois no fracionamento da realidade documental numa série de fragmentos, reconfigurados depois pela montagem, caro à vanguarda cinematográfica herdeira do modernismo (fiel, aqui, ao estilhaçamento cubista e futurista da superfície, apresentando não só as diversas faces de um mesmo objeto ou evento, mas o dinamismo de várias forças, cores, formas, ritmos, movimentos que os atravessam), ou na associação livre e ambígua de impres-

sões, ações, gestos, na exploração de um surrealismo dos fenómenos ou de um inconsciente da matéria e do espetáculo do mundo natural e humano. De um lado, o cinema inaugural da pseudocontradição entre criatividade da montagem e integridade do real, como o de Dziga Vertov; do outro, por exemplo, o excesso de real, que a máquina inteligente, *i.e.*, o cinema, segundo Jean Epstein, inscreve como traço de um pensamento que nos mostra, revela, aquilo que desconhecíamos da realidade e de nós próprios.

Pensemos em Robert Flaherty, tido como um dos pioneiros do cinema documental, que torna indissociáveis nos seus filmes o registo e exploração «da vida natural» dos autóctones, da sua reconstituição ou reencenação (*Nanook of the North*, de 1922, ou *Moana*, em 1926, por exemplo).

Pensemos também no advento de «toda uma estética da objetividade» associada à criação de uma identidade do documentário, inerente a uma função social que o cinema se atribuiu através dela, e como aquela dependeu do «desenvolvimento de tecnologias organizadas da verdade» em que «a procura do naturalismo» (Minh-ha, 1993: 94) vai de par com a organização das «imagens-facto» recolhidas no mundo em linhas argumentativas ou narrativas. Estas são conduzidas e articuladas, em geral, por um comentário — voz anónima ou voz da autoridade — e orientadas por imperativos éticos e políticos: o documentário serve causas e defende os injustiçados, trazendo-os para a esfera da representação, mas esta «mediação» é criativa e artisticamente relevante apenas na medida em que serve a construção do olhar/ponto de vista «ideológico» que é suposto exercer-se sobre eles e sobre a realidade que os torna possíveis. Ora produz um olhar alinhado com a propaganda de Estado ou institucional, em que a dita objetividade se confunde com «a capacidade de promover o que está certo e errado no mundo, o que é ‘honesto’ e ‘manipulador’ no documentário», segundo Trinh T. Minh-ha (1993: 94), e se liga à

naturalização dos ideais e valores consensuais e instituídos, para produzir filmes assentes na noção de consenso, neutros e «conservadores», que não avançam tomadas de posição políticas; ora fabrica um ponto de vista desalinhado dos poderes dominantes, pondo a forma, os seus códigos e convenções em consolidação, ao serviço do ativismo e da intervenção militante, para mobilizar esteticamente e transformar politicamente. No fundo, no primeiro caso estamos perante o protótipo do documentário tornado convencional, didático e ilustrativo, que mostra e testemunha sobre o estado das coisas e do mundo, subordinando o «tratamento criativo da atualidade» (Grierson, 2016: 216), caro a Grierson, a intenções pedagógicas, de educação, esclarecimento, e de orientação; já no segundo caso, à imagem do que acontece com, por exemplo, *Misère au Borinage* (1934) de Joris Ivens e Henri Storck, ou *The Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens, o mesmo «tratamento criativo» serve para apontar novas direções para o agir comum, o *medium* do documentário implicando-se ativamente nas lutas políticas e sociais. O documentário é concebido e praticado aqui como vanguarda política e tomada de posição contra os governos e os interesses industriais e económicos, como colaboração com os desfavorecidos da terra, desencadeando um cinema de envolvimento participativo, feito em conjunto, que gera as próprias qualidades que se querem documentar, o sentido de comunidade, de esforço coletivo ou de causa comum, e forjado no calor do conflito social (Nichols, 2001: 149).

No entanto, se a questão política, ou seja, a justiça dos temas e assuntos abordados, não pode também aqui ser separada da sua *mise-en-scène* cinematográfica, a verdade é que esta última era muitas vezes o lugar de identificação da objetividade ou do objetivismo com um certo dispositivo de mostração da realidade, cujo poder dependia do seu funcionamento metonímico (a parte pelo todo). De um lado, é suposto as imagens serem o registo fiel

do livre curso do próprio fluxo do real; do outro, o comentário, a voz, dá conta dessa objetividade dos factos que falam por si. O que decorre destes procedimentos é a evidência de uma dramatização, de uma narração ou sentido prescrito às imagens; nos casos menos inspirados, essa dramatização e sentido são unívocos e antecipadamente previstos, feito dos *clichés* linguísticos e das palavras de ordem que se associam às imagens, elas próprias reduzidas, assim, a *clichés* visuais. O comentário, nas palavras de Pascal Bonitzer, «representa aqui um poder, o de dispor da imagem e do que ela reflete, a partir de um lugar diverso e indeterminado daquele que a banda de imagem inscreve» (Bonitzer, 1976: 33). Nesse sentido, é um lugar transcendente que funda o suposto saber e o torna incontestável e incontestado.

Pensemos igualmente no esforço para emancipar o documentário do imperativo de propaganda ou de militância por uma causa, e assimilá-lo diretamente à experiência da autenticidade associada ao real retratado e à matéria filmada num dado presente, fazendo sobressair assim a potencialidade que o filme apresenta de redimir o mundo material graças à sua capacidade de replicar e retratar a experiência perceptiva na sua concretude, ao «exibir o *continuum* da vida, da realidade material» (Kracauer, 2010: 123). À ideia de documentário como *media* de reencantamento — não apenas para mostrar os grandes eventos, mas «as últimas coisas antes das últimas» (Kracauer, 2006), aquelas que nos são imperceptíveis, que estão sob o que sabemos ou julgamos saber, as que são ignoradas ou inexistentes para os poderes (ou *media*) dominantes, e que vão para lá da compreensão estereotipada do mundo —, vem juntar-se a convicção na possibilidade de um cinema assente na observação direta das pessoas e das coisas, à custa da imperceptibilidade do seu dispositivo. Os métodos cinematográficos, apoiados no aparecimento de equipamento mais leve, ajustam-se à procura de uma restituição dos acontecimentos próxima do que

estes seriam se a câmara não estivesse presente e traduzem-se na minimização da intervenção do realizador, evitando o comentário, e privilegiando o que a câmara regista, de um modo não intrusivo.

Trata-se de deixar a câmara «filmar o que lá está», lema pelo qual ficou conhecido o *direct cinema* de realizadores como Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert e David Maysles, que rompiam com a anterior coerência diegética, orientada ideologicamente, reivindicando o mergulho nas realidades de filmagem durante períodos longos, bem como uma montagem próxima do desenvolvimento linear dos acontecimentos como forma de limitar a influência dos realizadores sobre as situações. No entanto, eliminar as tecnologias narrativas, os procedimentos de linguagem previamente estabilizados e estilizados, e tornados marcas de reconhecimento do documentário como género, equivale, no *direct cinema*, a uma relativa ausência de problematização do próprio aparato cinematográfico. Isto é, como se procurar o mero registo, como forma de eliminar ao máximo o que no processo de filmagem pode afetar o que é filmado, eliminasse automaticamente quer as marcas do dispositivo, quer as marcas de subjetividade; como se da sua discrição dependesse a possibilidade de se chegar a uma apreensão mais objetiva de uma dada situação; e como se se pudesse transportar o espectador para cena, fazendo esquecer a mediação.

A esta rutura com a anterior concordância entre as imagens e uma dada «narrativa» da realidade, orientada pela perspectiva da consciencialização sobre o mais fraco ou pela sua transformação utópica, vem acrescentar-se uma outra, com contornos radicalmente opostos, a determinada pelo *cinéma-vérité*, como primeiro movimento de um cinema reflexivo. Este caracteriza-se por integrar as opiniões e impressões dos sujeitos filmados sobre o próprio processo e objeto acabado, e por assim fazer passar intencionalmente a estrutura técnica para primeiro plano, bem como a discussão de eventuais pressupostos/posições «ideoló-



gicas». Um cinema da ambiguidade das coisas, das realidades e personagens, em que a verdade não é a do que lá está na representação, mas uma verdade criada do encontro entre a câmara e a realidade. Um cinema de fabulação, como o de Jean Rouch, de *Les maîtres fous* (1955) a *Chronique d'un été* (1961), ou o de Pierre Perrault, sobre a constituição do povo do Quebeque, enquanto, nas palavras de Deleuze, «ato político de fabulação» nem documentário, nem ficção, trata-se de um cinema que, através do ato de palavra, «do encontro com a palavra do outro», entra em devir arrastando consigo, num movimento transformador, o filme e a realidade e o próprio realizador — o «je est un autre» a que se refere Deleuze, citando Rimbaud (1985: 199).

O aparecimento do digital veio acentuar e introduzir novos contornos neste cinema não só da *mise-en-scène* da palavra, mas de certo modo performativo da experiência, da encenação dos corpos e dos gestos, fazendo-se agora acompanhar a rejeição da tendência observacional do documentário de uma dobra extra de suspeição na relação com o real. A perturbação das fronteiras entre documentário e ficção, verdade e encenação, caras ao filme-ensaio, surgem como formas paradigmáticas que melhor traduzem este abandono da proclamação da evidência e a sua substituição por um acesso à realidade por intermédio do artifício (ou seja, através de estratégias de reencenação, da criação de docudramas, sublinhando e exacerbando a dimensão performativa e subjetiva do discurso documental tradicionalmente identificado com a objetividade e a não-intervenção). No fundo podemos afirmar, acompanhando Jean-Louis Comolli, que não se trata de mais do que revestir de novos contornos, radicalizando-a, a tensão entre realidade e imagem, crença na realidade e crença na imagem, presente no cinema desde sempre (Comolli e Zafrani, 2019: 33-42). É assim que o «novo documentário», tal como o cunhou Linda Williams (1993: 9-21), abandona

a pretensão à evidência, à prova, trocando o facto pela «verdade extática», tal como a concebe Werner Herzog — uma verdade mais profunda do que a exigida pela observação da realidade, acedida apenas pela «fabricação e imaginação» (Herzog e Balsom, 2018: 23).

Por sua vez, se hoje, como diz Erika Balsom, assistimos a «uma reabilitação da observação», sintoma da era dos factos alternativos, e que responde ao lado inquietante que adquire a mistura entre realidade e ficção no espaço público mediático, esta parte do revivalismo dos elementos do modo observacional «contesta os pressupostos epistemológicos que historicamente o acompanham através de estratégias de opacidade, parcialidade, obstrução» (Balsom, 2018: 25). A etnografia cinematográfica experimental de Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, J.P. Sniadecki, entre outros; a etnoficção de realizadores como Adirley Queirós, Raúl Perrone, as novas possibilidades de observação de filmes de cineastas como Eric Baudelaire, Kevin Jerome Everson ou Harun Farocki denunciam a fidelidade ao mundo, que nos dão a experienciar em duração. Este retorno do real baseia-se, contudo, num «encontro com a alteridade e a contingência» assente numa troca «indeterminada e sem significação garantida» (Balsom, 2018: 25) entre o mundo, os que são filmados, os realizadores, o dispositivo e os espectadores, e que faz emergir uma nova definição de autenticidade, que não é a do cinema de observação tradicional, e dos seus pressupostos bazinianos de transparência da imagem cinematográfica.

O reverso disto são as contendas sobre o valor de verdade das imagens, associadas à sua manipulação para efeitos políticos ou de rejeição de verdades científicas e históricas, bem como à disseminação de factos alternativos, *fake news*, *deep fakes*, etc., que caracteriza a nossa paisagem mediática, e que exige que articule-

mos a nossa crença (ou descrença) nas imagens com o desejo de saber mais sobre e com elas, e ao labor a isto associado.

Na nossa cultura audiovisual e digital, é cada vez mais importante interromper o fluxo de imagens e sons, repetir as imagens, deslocando-as de um contexto para outro, a fim de dar ao acontecimento e à realidade uma outra hipótese de serem vistos e pensados.

O trabalho de realizadores como Graeme Thomson e Silvia Maglioni vai neste sentido, quando numa série de curtas-metragens a que chamam de *Tube-tracs*, procuram, através do trabalho de montagem, reinscrever as imagens que são produzidas no YouTube e nos *media* virais, com o único objetivo de serem imediatamente transmitidas e consumidas, numa outra economia, que rompe com o circuito que legitimou a sua produção, inserindo-as numa outra lógica temporal, de desvio em relação ao potencial esquecimento a que estão votadas. No outro extremo deste contributo para uma nova ecologia das imagens, temos a relação com o arquivo ausente, já não com o excesso, mas com a rarefação das imagens, em que o infilmado, os filmes que não foram feitos, os espaços em branco da história do cinema, criticam os filmes e as imagens feitas (Thomson, Maglioni, Marboeuf, Bullo, 2015). É assim que, a partir do interesse, por exemplo, pelo que não chegou a ganhar a estrutura de filme pelas mãos do seu autor, o argumento não realizado do filósofo Félix Guattari para um filme de ficção científica chamado *Un Amour d'UIQ*, Thomson e Maglioni, mais do que realizar finalmente esse filme, tratam em *In search of UIQ* (2017) de o atualizar através do cinema e possibilidades de montagem. Mantêm nele, em reserva, a potência da obra não realizada, o que significa que o cinema serve de ferramenta arqueológica para auscultar a força e o impacto do que não aconteceu, mas podia ter acontecido.

Estas diferentes concepções e aproximações à prática do cinema e do documentário reenviam para a impossibilidade de as dissociar da constante crítica do que é ou deve ser a relação dos objetos fílmicos com o real.

Crer na realidade do mundo a partir das suas imagens filmadas/em movimento significa ao mesmo tempo poder duvidar delas ou pô-las em causa. Se a (re)produção cinematográfica do mundo e da realidade se mostra problemática, se nela o lado documental dificilmente se separa de questões de ficção, é na medida em que qualquer filme enquanto tal traduz automaticamente uma crítica do conceito de realismo. Essa dimensão reflexiva é, na verdade, desde cedo absorvida pela própria prática dos realizadores, através da variabilidade de estilos, estratégias, dispositivos e modos de ver e ouvir implicados ou prescritos a cada variação da relação contínua e automática, mas «não isomórfica» entre realidade e imagem.

De facto, a capacidade do cinema de apreender e capturar diretamente o espetáculo da vida é indissociável da sua própria problematização na relação com a realidade, o que é sinónimo de uma reflexão profunda sobre a tensão ou relação dialética entre o princípio «objetivo» de descrição do mundo material pelo cinema e o processo «subjetivo» da sua condensação «poética», graças ao trabalho de intervenção e projeção sobre factos e realidades por parte de realizadores e espectadores.

Também para Gilles Deleuze — como fica patente nos argumentos que avança em relação a André Bazin, a propósito dos seus comentários ao neorrealismo e ao acrescento ou suplemento de realidade que aquele suporia, justamente em termos do critério da imagem não ser tanto o real como a relação que este mantém com o imaginário, o mental: «não é antes ao nível mental, em termos de pensamento que o problema deve ser colocado?» per-

gunta Deleuze (1985: 7) —, que o movimento da imagem, mais do que índice de realismo (o registo das relações espaciotemporais certas, de acordo com Bazin), é índice do processo pelo qual a imagem se faz realidade e os objetos, pelos quais o movimento se reparte, se fazem imagem, tal como o filósofo refere a propósito de Pier Paolo Pasolini. Com efeito, Pasolini considera que cinema e realidade estão unidos, não por um mecanismo de reflexo da *mimesis*, mas pela organicidade de um movimento de pensamento que envolve, simultaneamente, cinema e realidade, de modo que um e outro apenas unidos adquirem sentido. Neste sentido, a leitura de Deleuze do «cinema como língua da realidade» de Pasolini permite-lhe uma primeira aproximação ao cinema como pressupondo a existência de uma matéria inteligível composta de signos pré-linguísticos, como condição de direito do cinema. A realidade reproduzida pelas imagens é, ao mesmo tempo, o que é exprimível pela matéria sinalética do cinema, enquanto liberta da contingência do aqui e agora, e atravessada por processos de pensamento que são diferentes para a imagem-movimento e para a imagem-tempo (Deleuze, 1985: 42-43, nota 8).

Dado que o movimento do cinema se constitui, então, na ultrapassagem do mero mecanismo de reprodução automática do movimento do mundo, inerente ao dispositivo, podemos ver nele o equivalente de um movimento psíquico e espiritual que faz advir o pensamento das imagens, anulando-as parcialmente enquanto fragmentos brutos retirados ao fluxo da vida, para lhes inculcar novas dinâmicas criativas e inventivas. Nem uma técnica da *mimesis* indicial, nem uma arte da imagem fabricada, acrescentada e expressiva, mas, usando os termos de Jean-Luc Godard, «uma poética da citação». Tal como o afirma Jacques Aumont: a citação vista como motor do cinema, desde os Lumière, da citação obrigada da realidade, do signo imediatamente citável produzido a custo, até à prática rodopiante, em carrossel, *ad infinitum*

da citação (Aumont, 1999: 61), quando já não se trata de citar o mundo diretamente para lhe restituir o movimento, mas de citar as suas imagens, para refazer o movimento «a partir de retalhos já caídos do mundo filmado, a partir de imagens já registadas, saturadas de sentido e emoção» (Daney, 2016: 227).

Expor esta condição de ruína das imagens, no sentido da sua natureza fragmentária, esta simultaneidade do significante de cinema como uma citação do mundo e um fragmento memorial, desviado daquela relação imediata que alguma vez teve com a realidade, que pode ser posto a circular «como moeda de troca» abstraído do seu contexto de partida ou significado, significa também tornar manifesta as condições da sua produção, *i.e.*, de novo, a condição de *ready made* ou *objet trouvé* de qualquer imagem, inseparável de um processo de distanciação, de deslocação da imagem para além de uma suposta origem a que ela permitiria aceder.

De facto, a par da sua aceção dominante de representações ou índices de uma realidade fora delas ou exterior a elas, as imagens ganharam a partir do século xx uma vida própria; postas em circulação, graças à reprodutibilidade técnica, adquiriram o carácter fetiche das mercadorias, incorporando, num reverso de invisibilidade, a retórica e a metalinguagem que nelas se cristalizou, e, por conseguinte, eclipsando as relações de poder e de forças que lhes deram origem, a inteligibilidade da realidade social e o trabalho humano que as produziram. Esta invisibilidade, não no sentido de uma ausência ou falta, acentuada hoje por novas invisibilidades produzidas pelo digital, é um desafio para o cinema. Daqui decorre a necessidade de um cinema de crítica da representação, para lá da diferença entre documentário e ficção, que ponha a tónica na fabricação das imagens, não como quem vai à sua fonte, no sentido de procurar através delas os traços e a origem ou verdade dos factos, mas como quem se entrega com

elas e através delas a construções que permitem a extração de relações essenciais não imediatamente visíveis. Isto graças ao trabalho de montagem (e de todos os procedimentos de mistura que lhe estão associados, reenquadramentos, manipulações fotográficas, *ralentis*, etc.).

Trata-se de propor um outro ponto de vista sobre as imagens do cinema: mais do que formas de aceder à realidade de um dado momento, é a realidade que é uma elaboração a partir delas, o que implica concebê-las e praticá-las como documentos, à maneira da arqueologia de Foucault. Ou seja, simultaneamente abordá-las e criticá-las como efeitos de construções, de convenções e retóricas cinematográficas e dos *media*, e da conseqüente naturalização de modalidades estagnadas de representação do mundo, mantidas inquestionadas, de ir da imagem à sua representação, ao seu modo de produção — no fundo, entendê-las como parte da massa de documentos que integra o que Foucault chama de arquivo, *i.e.*, o que é possível de ver e dizer num dado momento —; e também, em sentido inverso, como material sobre o qual se trata de exercer um novo corte, um novo olhar, de as abrir a todas as conexões, permitindo a libertação de virtualidades insuspeitas.

Para Michel Foucault, a arqueologia é uma nova forma de aceder à configuração de enunciados e visibilidades que correspondem ao saber ou ao pensamento dominante de uma dada época, ou seja, ao seu arquivo. O filósofo propõe uma nova perspectiva sobre a história e o papel do documento na sua leitura<sup>4</sup>.

J'appellerai archive, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a

4 Supõe uma concepção de documento entendido não como uma matéria inerte ou ferramenta de reconstrução do passado, mas como materialidade documental que devemos pôr em obra, desenvolver a partir de dentro — a ficção do arquivista.

pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses. Analyser les faits de discours dans l'élément général de l'archive, c'est les considérer non point comme documents (d'une signification cachée, ou d'une règle de construction), mais comme monuments; c'est — en dehors de toute métaphore géologique, sans aucune assignation d'origine, sans le moindre geste vers le commencement d'une arché — faire ce qu'on pourrait appeler, selon les droits ludiques de l'étymologie, quelque chose comme une archéologie. (Foucault, 2001: 736)

O arquivo confunde-se com as condições de possibilidade do saber, com o pode ser dito e visto, percebido e agido, num dado momento e, portanto, num certo sentido não há exterior do arquivo. O trabalho da arqueologia é, colocando-se ao nível dos enunciados, conseguir dar visibilidade, trazer à luz essas condições de enunciação num dado momento e os jogos de verdade que aqueles possibilitam. Mostrar esse grande dispositivo de produção de verdade, como não natural, não universal, como contingente e histórico, significa também pôr-nos face à dimensão de intolerável, de *bêtise* dos nossos modos de pensar, agir, etc. À semelhança da arqueologia, a arte em geral e o cinema em particular são outros tantos pontos de vista sobre o arquivo ou arquivos dominantes de uma época, permitindo uma descolagem crítica em relação a eles ou ao modo conceção desses arquivos — o ponto de vista do autor, do sujeito de conhecimento, da ideologia.

A prática cinematográfica de Harun Farocki permitir-nos-á elucidar, em jeito de conclusão, este funcionamento do cinema como arqueologia das imagens nesta aceção, pois mostra-nos, à semelhança do que faz Foucault, que o que torna a visualidade e a discursividade inteligíveis é ele mesmo não dito e não visto.



É um corpo de dispositivos e práticas anónimas dispersos por vários lugares. As visibilidades não são nem atos de um sujeito, nem dados de um sentido visual, tal como os enunciados não são privilégio de um autor ou de uma obra. Farocki retraça a formação do que se passa por detrás das evidências do que vemos, dizemos, fazemos, devolvendo-nos a visibilidade impercetível da nossa época e de nós próprios.

É por isto que Harun Farocki é um autor que não cessa de nos permitir interrogar o estatuto ontológico do realismo fotográfico e cinematográfico na era do arquivo digital, ao mesmo tempo que se coloca para lá da distinção proposta por Bazin no texto «A evolução da linguagem cinematográfica», entre cineastas da crença na realidade ou pelo menos no que se pode designar de realidade pró-fílmica, e cineastas da crença na imagem (Bazin, 1958: 132). De facto, na verdade, em Farocki, os dois polos da distinção aproximam-se, e a sua separação tende para a erosão, na medida em que a fé na imagem pode suceder, mais do que anteceder a uma desconfiança/crítica em relação à imagem; e a fé na realidade pode estar ancorada numa profunda constatação de que «o que vemos não é o que lá está» (Elsaesser, 2017). É assim que uma sequência como a das fotografias aéreas de Auschwitz no filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra, 1988)* serve de metáfora para o que está em causa na obra de Farocki, um cineasta, como diz Thomas Elsaesser, que investiga a relação entre a imagem e o devir progressivamente supérfluo do mundo e da realidade.

O pressuposto do olho esclarecido herdado do iluminismo, responsável por uma conceção ilusória de que as imagens dos *media* visariam ainda a representação de uma realidade pré-fílmica, naquilo que seria um contributo para o conhecimento aprofundado e informado da mesma, não é mais possível e tem de ser contrariado criticamente. Por outro lado, o que era ainda

um trabalho humano, de produção e receção de imagens do e sobre o mundo, através da visão tecnicamente assistida por aparelhos óticos de registo e reprodução, passou completamente para o lado das máquinas, que produzem um visual que releva totalmente do cálculo, e que se emancipa da realidade, ou seja, imagens que são cegas são *repérages* destinadas a ver e vigiar ou controlar um processo, e em geral não são para ver e não são vistas. São imagens tomadas de uma posição que não pode ser ocupada por uma pessoa real — as imagens operacionais. Estamos perante uma outra filiação para o cinema, não como fazendo parte da história da narração, mas da história de outras técnicas e tecnologias de vigilância, medição, cálculo e automação. Segundo Farocki, as imagens aparecem aqui como uma subcategoria de um certo tipo de medições e de cálculos. Os números, os *bits*, são o material primeiro. Estatísticas e números são calculados e às vezes um botão é pressionado e há uma imagem que podemos ver, mas que é supérflua. O olho humano, tal como o trabalho físico, já não é essencial para o processo de produção de imagens. O campo da visão é cada vez mais automatizado. Nesta perspetiva, a função das imagens do cinema e da televisão é a de manter os nossos olhos alerta e em movimento, tal como se exercitam cavalos quando não estão no exterior a «trabalhar».

Os filmes de Farocki mostram essa transformação do mundo em imagem e literalmente pela imagem: é sobre esta e em função dela que se age. Daí a necessidade de construção de «laboratórios de imagem», de simulações como as que se mostram no filme *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (*The Creators of the Shopping Worlds*, 2001) e que tentam esgotar, no sentido de os prever, todos os gestos possíveis do futuro consumidor dos espaços comerciais em projeção. Num esforço para condicionar cada gesto atual, esboçado na realidade, a encaixar, a ir ao encontro dos quadros previstos pela simulação do real; a realidade acolherá, assim, um

gesto desde logo constrangido na sua aparente liberdade. É no território da imagem digital, virtual, simulada, que a realidade se enforma, que se determina a arquitetura do real. Esta desenha-se na expectativa de responder e coincidir o mais possível com a sua simulação. É a sua simulação que a determina e não o contrário. Age-se sobre a imagem e não mais diretamente sobre o real, à distância, evitando o contacto e a proximidade. As imagens não são mais representações de um real que lhes preexiste; elas são simulações de um real que as irá decalcar<sup>5</sup>.

Farocki vai trabalhar sobre a história das *imagens-técnicas*, na relação com o Ocidente, com a história da civilização moderna, no modo como aquelas cruzam — tornando-as produtivas em termos epistemológicos para finalidades biopolíticas e de controlo — diversas esferas da vida (e da morte), guerra, trabalho, consumo. À semelhança de Foucault, trata-se de pôr em prática a capacidade descritiva do digital e do cinema, a fim de, através dos próprios meios da imagem, perscrutar o arquivo audiovisual e digital, no sentido literal, material e no de Foucault, em função de critérios formais, e não de significação das imagens, ou seja, sem recorrer a uma dimensão metadiscursiva.

Isto significa usar o cinema (e a montagem) para se colocar ao nível das imagens, numa crítica imanente das mesmas. O que lhe interessa não é o seu ponto de vista sobre as imagens, mesmo se os seus filmes implicam um ponto de vista preciso, e decorrem da

5 Como refere Thomas Elsaesser, estas imagens digitais produzem invisibilidade em relação ao mundo e à realidade, que são o seu fora de campo, o limite do visível que elas produzem, mas de duas formas: no sentido do que «vemos e experienciamos todos os dias e que pode não ter nada a ver com a realidade que de facto afeta as nossas vidas e determina a nossa sorte»; e no sentido «da materialidade dura e nefasta», experienciada por muitos, «dos efeitos de um mundo que passou a viver em função da sua imagem (simulada)». Esta presença bruta e direta do mundo foi votada à invisibilidade e que emerge como contracampo ausente para onde reenviam muitos dos filmes de Harun Farocki. Cf. Thomas Elsaesser, «Simulation and the Labour of Invisibility: Harun Farocki's Life Manuals».

interpelação que se estabelece entre as imagens e o processo do seu visionamento por parte do realizador. Também não lhe interessa tratar o seu tema ou o comportamento dos personagens, quando os há nas imagens que estuda, *i.e.*, permanecer ao nível do conteúdo das imagens — mesmo se isto nem sempre é possível —, mas, antes, tentar evitar as interpretações que fazem o filme desaparecer na exegese, para procurar salvar alguma coisa através de estratégias de sobreinterpretação e de subinterpretação. No texto *Towards an Archive for Visual Concepts* (Ernst e Farocki, 2004), por exemplo, refere a este respeito que nos seus filmes sobre alguns motivos cinematográficos recorrentes — *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Workers Leaving the Factory*, 1995) e *Der ausdrück der Hande* (*The Expression of Hands*, 1997) —, quando procurava uma ordem para o material, foi guiado pela ideia de constituição de um arquivo das expressões fílmicas que pudesse ajudar a inculcar uma consciência da linguagem cinematográfica.

Num primeiro momento, nos primeiros filmes desta série, precisamente os que acabámos de referir, trata-se de partir da imagem para uma interrogação sobre a linguagem, o léxico e a sintaxe cinematográficos a fim de documentar o uso e a recorrência de certos motivos e expressões: *Feasting or Flying*, de 2008, e *War Tropes*, de 2011, realizados com Antje Ehmann, seriam as ocorrências mais recentes deste arquivo imaginário. Por sua vez, num segundo momento, nos seus trabalhos sobre controlo e vigilância, como *Auge/Maschine I-III* (*Eye/Machine I-III*, 2001), *Gefängnisbilder* (*Prison Images*, 2000), e *I thought I Was Seeing Convicts* (2000), de ir das imagens aos dispositivos da sua produção. O que lhe interessa é, de certo modo, a neutralidade do ponto de vista do arquivo, o ponto de vista da articulação saber-poder, ou seja, a explicitação das condições de produção e existência das próprias imagens e das redes de discurso e significação que as determinam. Para isso é necessário

operar uma distanciação, uma deslocação da imagem, das imagens, além de uma suposta origem — suposta significação, referente ou factualidade —, a que ela(s) permitiria(m) aceder e nas quais o seu sentido se esgotaria.

Esta distanciação e deslocação são indissociáveis da sua reflexão sobre a própria montagem e de uma vontade ou preocupação em definir o seu alcance precisamente enquanto ferramenta com propriedades arqueológicas.

A *soft montage*, como a apelidou, ferramenta analítica e discursiva, é a forma de criar ligações entre os planos e as imagens, por um lado desmantelando outros textos fílmicos, por outro reinscrevendo-os e unindo estas componentes e criando ligações que de outro modo permaneceriam invisíveis. A montagem entendida nestes termos é um exercício teórico, de compilação, em que a descrição e a repetição visam produzir novos significados, fazê-los explodir num processo interminável (de produção), que envolve o espectador, para lá do controlo do autor (Guerra, 2016: 50-51). Nesse sentido, faz precisamente jus à necessidade de uma nova crítica das imagens, uma crítica não textual ou semiológica, como aquela em voga nos anos 60 e 70, para lá da predominância do discurso sobre as visibilidades, e que se realiza através de uma renovação da conceção de ensaio em contraposição à subjetividade produzida e homogeneizada pelos *media* e atualmente pelas tecnologias e redes sociais.

Ao mesmo tempo, a prática arqueológica do cinema de Farocki elucida-nos também, e por extensão, sobre a condição de *ready made* ou *object trouvé* de qualquer imagem, e permite descrever criticamente não só o material de arquivo que usa nos seus filmes *found-footage*, como o seu próprio material original, entendido como uma citação da realidade, na medida em que se trata de ocupar precisamente o lugar que denuncia nos outros filmes de *found-footage*. De facto, também nos seus filmes de «cinema

direto» se trata de trabalhar com «guiões» preexistentes. Farocki não constrói a história, encontra-a já dada.

Images and sounds that we find without already having been aware that they exist are like an *objet trouvé*. Imagine a child who is walking on the beach and suddenly reaches for a pebble that evokes the lines of a human face. *The objet-trouvé* artist tries to preserve this notion of amazement. This also expresses that you cannot create meaning systematically, as the big production companies, cinema, and TV stations try to do. One needs chances and the luck of a finder. Documentary films often refuse to take the ideal and allocated point of view in order to seek out their own – which could be the back of the building. I like looking at something as it is being presented to me. And then I make the picture appear a little bit different from how it wants to be seen, to perform a small alteration as we know it from pop art. (Farocki e Hale, 2001: 56)

*Ein neues Produkt* (*The New Product*, 2012), mas também os anteriores *Die Umschulung* (*Retraining in Another Profession*, 1994) e *Die Bewerbung* (*The Interview*, 1997), entre outros, pertencem a este segundo grupo de filmes, em que se trata, para Farocki, não tanto de uma política das imagens, mas antes de um trabalho com as palavras, no sentido em que as pessoas realizam o seu trabalho através das palavras, como refere Antje Ehmann (2016: 30). A linguagem em causa nestes filmes é a dos *role-playing games*, e estende-se ao corpo, gestos e expressões faciais, sendo a outra faceta da criação já referida, de simulacros da experiência e da realidade. É também a linguagem associada à construção de novos modelos de vida e de trabalho pelas empresas de *marketing* e consultoria. Estes filmes abstêm-se de explicar e enquadrar sociológica e biograficamente as pessoas que retratam. Instalam-

-se nos meios laborais associados às ações de formação contínua, aos treinos consecutivos de adaptação às exigências das nossas sociedades de hoje, à incorporação e aplicação da cultura corporativa e da ideologia neoliberal do mercado, sem a preocupação de nos fornecerem qualquer tipo de *background*, como acontece no cinema convencional. Isto permite-lhes colocarem-se ao nível da própria transitividade da linguagem, e dos atos de fala, que mais do que pertencer a alguém em particular, se fala a si própria (Ehmann, 2016: 33). «O sonho de Farocki era documentar processos na realidade que dão a impressão, quando em filme, de que não podem ser verdade — de que estamos a assistir a um filme de ficção. O seu objetivo era um nível de hiper-realismo que pode ser lido como um salto no futuro» (Ehmann, 2016: 34), mas que na verdade remete para o impercetível do nosso mundo, naquilo que este tem de absurdo, aberrante, etc.

Mesmo as imagens diretamente filmadas por Farocki enquadram-se num espírito de forte consciência da natureza em segundo grau das imagens, de análise da ideia de reprodutibilidade contida nas constelações de imagens que medeiam o espaço público, entendidas como a própria matéria de que é feito o mundo.

Mostra-nos, assim, que as passagens entre documentário e ficção, mais do que a sua distinção, são a condição do cinema, no sentido em que aceder à realidade devém inseparável da ideia de  *fingere*, modelar, moldar, procurar a figura, cara ao ensaio, mas o ensaio entendido menos como um género e mais como uma polaridade do cinema, tal como o concebe Jean-Pierre Gorin: via a potência da montagem, uma forma de pensamento subjetiva que atravessa modos do documentário e modos da ficção e tende a ultrapassá-los, a apagar a sua diferença. As imagens são consideradas não como simples traços da realidade, com pretensão à evidência, à prova, mas como «documentos» imbuídos de uma retórica ou como monumentos, em que não se trata de operar a

restituição de uma origem para a qual reenviam as imagens na sua relação com o mundo — uma *arché* —, mas de as deixar insinuar-se a partir da manifestação de uma vida e realidade próprias.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., «Virtual Round Table/Mesa Redonda Virtual», in Stéfanie Baumann e Susana Duarte (eds.), *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 12, 2020, pp. 175-215. Disponível em: <http://cjpmpi.ifilnova.pt/cinema-12/>.
- Aumont, Jacques, *Annésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.
- Balsom, Erika, «The Reality-Based Community», in *e-flux journal* #83, junho de 2017. Republicado em P. Mourão e M. Dauby (orgs.), *A Máquina do Mundo: Textos de Apoio*, Doc's Kingdom, 2018.
- Bazin, André, «L'évolution du langage cinématographique», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958.
- Bazin, André, «L'ontologie de l'image photographique», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958.
- Bonitzer, Pascal, «Les silences de la voix», in *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.
- Comolli, Jean-Louis, ZAFRANI, Avishag, «Mouvement/arrêt—cinéma et pensé: Entretien», *Cités*, 77, 2019/1, pp. 33-42.
- Daney, Serge, «Do desfilar ao desfile», in C. Rowland. F. Frazão e; S. Nascimento Duarte (edsed), *O Cinema que Faz Escrever*, tradução. e A. Eliseu e J. Frazão, Coimbra, Angelus Novus, 2016,
- Deleuze, Gilles, *Cinéma II: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Ehmann, Antje, «Working with Harun Farocki's Work», in A. Ehmann e C. Guerra (eds.), *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2016.



- Elsaesser, Thomas, «Simulation and the Labour of Invisibility: Harun Farocki's Life Manuals», publicado pela primeira vez em 29 de novembro de 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1746847717740095>.
- Ernst, Wolfgang, Farocki, Harun, «Towards an Archive for Visual Concepts», in T. Elsaesser (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amesterdão, Amsterdam University Press, 2004.
- Farocki, Harun, Hale, Randall, «History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki», *Camera Obscura*, 46, vol. 16, n.º 1, 2001.
- Foucault, Michel, «Sur l'archéologie des sciences: réponse au Cercle d'épistémologie», *Cahiers pour l'analyse*, n.º 9, verão de 1968, pp. 9-40. Republicado em D. Defert e F. Ewald (edse), *Dits et écrits I, 1954-1975*, Daris, Gallimard, 2001,
- Grierson, John, «The Documentary Producer (1933)», in J. Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2016.
- Guerra, Carles, «Expanded Soft Montage», in A. Ehmann & C. Guerra (eds.), *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2016, pp. 50-51.
- Herzog, Werner, «Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema», 1999. Disponível em: <https://www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html>.
- Kluge, Alexander Kluge, EDER, Klaus, «Debate on the Documentary Film: Conversation with Klaus Eder», in T. Forrest (ed.), *Alexander Kluge Raw Materials for the Imagination*, Amesterdão, Amsterdam University Press, 2012, pp. 197-198.
- Kracauer, Siegfried, *L'Histoire des avant-dernières choses*, tradução de Claude Orsoni, Paris, Éditions Stock, 2006.
- Kracauer, Siegfried, *Théorie du film: La rédemption de la réalité matérielle*, tradução de Daniel Blanchard e Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

- Minh-Ha, Trinh T., «The Totalising Quest for Meaning», in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Nova Iorque, Londres, Routledge, 1993.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- Rosenbaum, Jonathan, «Orson Welles's Purloined Letter: F for Fake», in *Discovering Orson Welles*, Berkeley, Los Angeles, Londres, California University Press, 2007, pp. 289-295.
- Thomson, Graeme, Maglioni, Silvia, Marboeuf, Olivier, «Entretien avec Silvia Maglioni & Graeme Thomson», Propos recueillis à l'occasion du programme «Three lost films» au MK2 Beaubourg, setembro de 2015.
- Thomson, Graeme, Maglioni, Silvia, Bullot, Érik, «La Matière noire du cinéma: Entretien avec Silvia Maglioni & Graeme Thomson», Les Laboratoires d'Aubervilliers. Disponível em: <http://www.leslaboratoires.org/article/la-matiere-noire-du-cinema-entretien-avec-silvia-maglioni-graeme-thomson>
- Williams, Linda, «Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary», *Film Quarterly*, 46, n.º 3, primavera de 1993, pp. 9-21.

# PROJETAR O REAL: NOTAS SOBRE A ATITUDE CRÍTICA INERENTE À NOÇÃO DE REALISMO, A PARTIR DO FILME *CHUNG KUO, CINA* DE MICHELANGELO ANTONIONI<sup>1</sup>

STEFANIE BAUMANN

*Chung Kuo, Cina*, documentário de Michelangelo Antonioni, realizado a convite do governo chinês para a televisão italiana estatal (RAI), e filmado durante uma viagem de cinco semanas em 1972, é hoje considerado um raro documento da China no auge da Revolução Cultural. Atualmente, os espectadores ficam sobretudo maravilhados com a beleza das imagens, que mostram pessoas na sua vida quotidiana ou a praticar tai chi, com a estranha poesia dos ritmos e movimentos, ou com o olhar terno do realizador sobre o povo chinês que é refletido no filme. Em 1973, quando foi estreado em vários países ocidentais, incluindo Itália e França, *Chung Kuo, Cina* provocou críticas muito violentas e um intenso debate em ambos os lados da Cortina de Ferro, o mais virulento dos quais proveio da própria China. No *Diário do Povo* (*Renmin Ribao*), o único órgão de imprensa oficial do Comité Central do Partido Comunista Chinês, acessível a estrangeiros, na altura, podia ler-se:

1 Publicado pela primeira vez em francês, in *Le Philosophoire n.º 47: L'Esprit critique*, Paris, Vrin, 2017.

O filme antichinês «CHINA» [...] reflete os sentimentos de ódio feroz que um punhado de imperialistas e social-imperialistas do mundo atual nutre pela nova China. A projeção deste filme constitui um grave incidente anti-chinês e uma provocação insolente contra o seu povo. [...] Hostil ao povo chinês, [Antonioni] aproveitou esta oportunidade [o convite para fazer um filme na China] para recolher, por meios duvidosos e desprezíveis, material destinado a caluniar e atacar a China, de forma a alcançar fins inaceitáveis. Este filme de três horas e meia não reflete as coisas novas, a nova atmosfera e o novo rosto do nosso grande país, mas reúne um número considerável de cenas e imagens, maliciosamente distorcidas, para atacar os dirigentes do nosso Estado, difamar a Nova China socialista, caluniar a nossa Grande Revolução Cultural Proletária e desonrar o povo.<sup>2</sup>

Este tom hostil, extremamente desdenhoso, que parece hoje tão deslocado face à brandura e poesia das imagens do filme, reflete, no entanto, um problema muito complexo que está ligado ao seu significado político. Este facto torna-se mais evidente quando consideramos o contexto particular em que este ataque ocorre. Em 1972, com a China ainda em plena Revolução Cultural, Antonioni visita e filma o país a convite do primeiro-ministro Zou Enlai, no âmbito de uma campanha de abertura da China, com o objetivo de aumentar a sua visibilidade e reforçar os laços de amizade com alguns países solidários. Os dirigentes do Partido Comunista Chinês pensavam ter confiado a tarefa de representar a nova face socialista do seu país a um artista de esquerda da mesma linha, sensível à sua orientação política e empenhado na

2 Comentador do jornal *Renmin Ribao*, in *Intention perfide et procédé méprisable: Critique du film antichinois tourné par Antonioni et intitulé «La Chine»*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1974.

sua causa<sup>3</sup>. Mas, após a estreia do filme, *Chung Kuo, Cina* viu-se rapidamente no centro de uma batalha política na China, opondo o Gangue dos Quatro, a ala radical, «purista», do partido maoísta, e o mais moderado Zou Enlai. *Chung Kuo, Cina* foi, neste contexto, uma das obras instrumentalizadas contra a tendência liberal de Zou Enlai: representava tendências antirrevolucionárias, até mesmo antichinesas, e tornou-se objeto de uma campanha de protesto em massa. Em consequência, o filme foi proibido na China e Antonioni tornou-se *persona non grata*<sup>4</sup>.

## ATITUDES CRÍTICAS NA CHINA E EM FRANÇA

Críticas chinesas, como as supracitadas, adquirem assim uma determinação adicional: inscrevem-se numa luta ideológica que procurou instrumentalizar certas obras de arte visando uma política de representação particular e partidária. Antonioni é criticado por não ter apresentado uma imagem justa da China revolucionária — uma imagem heroica, progressista e otimista, de acordo com o programa do realismo socialista<sup>5</sup>. Em vez de se

3 Ver, por exemplo, A. Kerlan, «La Chine d'Antonioni», *Vingtième Siècle*, n.º 105, janeiro-março de 2010, p. 342.

4 Ver, por exemplo, X. Liu, «China's Reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*», *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 2, n.º 1, março de 2014; A. Xiang, «When Ordinary Seeing Fails: Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film *Chung Kuo*», *Senses of Cinema*, n.º 67, julho de 2013, disponível *online* em: <https://www.sensesofcinema.com/2013/feature-articles/when-ordinary-seeing-fails-reclaiming-the-art-of-documentary-in-michelangelo-antonionis-1972-china-film-chung-kuo/>; bem como D. Edwards, «'Looking at'/'Looking in' Antonioni's *Chung Kuo, Cina*: A Critical Reflection Across Three Viewings», *Senses of Cinema*, n.º 74, março de 2015, disponível *online* em: <https://www.sensesofcinema.com/2015/feature-articles/looking-at-looking-in-antonionis-chung-kuo-cina-a-critical-reflection-across-three-viewings/> (ambos consultados a 9 de maio de 2024).

5 Ver também J. Lin, «Seeing a World Apart: Visual Reality in Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo, Cina*», in *ARTMargins*, vol. 3, outubro de 2014, pp. 21-44.

alinhar com o imaginário oficial, mostrando massas de proletários em ação, realizações materiais e sociais da Grande Revolução Cultural, bem como a figura do seu líder, o próprio Mao, em cores e tons brilhantes e alegres, o filme de Antonioni mostra cenas do cotidiano, os rostos por vezes sombrios das pessoas que encontra na sua viagem, gestos e objetos que pertencem à vida comum. Segundo os críticos chineses da época, estes planos anódinos, longe de serem realistas — na sua aceção da palavra —, transmitiam uma imagem lamentável da China: vidas miseráveis, condições precárias, cansaço generalizado. Em suma, Antonioni teria composto a imagem de uma China destituída e infeliz em prol da defesa dos seus inimigos imperialistas.

Do outro lado da Cortina de Ferro, as críticas europeias ao filme de Antonioni foram certamente menos devastadoras. Mas também questionaram a sua atitude apolítica, nomeadamente a sua recusa em tomar uma posição clara, culpando-o pela sua aparente falta de espírito crítico. Por exemplo, o sinólogo Simon Leys, que há muito denunciava o regime maoísta e a Grande Revolução Cultural como uma máquina de propaganda sangrenta ao serviço do poder, qualificou o filme de Antonioni como a «obrazinha» de um «farsola», desprovida de interesse<sup>6</sup>: na sua opinião, Antonioni pura e simplesmente não compreendia o que a situação real escondia. Ignorando os jogos de poder e a repressão política que prevaleciam na China nessa altura, o seu filme revelava apenas a incapacidade do autor em assumir uma posição crítica adequada. Censurou também Antonioni por falta de realismo, por não ter conseguido captar a realidade devido à sua ingenuidade, que o impeliu a deixar-se levar por projeções românticas ou utópicas de uma China que não existia. Segundo Leys, Antonioni não foi

6 S. Leys, «Images brisées», in *Essais sur la Chine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998, p. 518.

capaz de construir o «verdadeiro significado» escondido sob a máscara da propaganda maoísta.

Alguns intelectuais de esquerda, nomeadamente Jacques Aumont e Serge Daney, então redatores nos *Cahiers du Cinéma*, deploraram sobretudo o aspeto pretensamente neutro, expresso através do estilo, dos motivos e das técnicas de montagem usados por Antonioni, e que sustentariam a sua abordagem aparentemente apolítica, acrítica e superficial<sup>7</sup>. Segundo Daney, imagens que mostram uma realidade altamente politizada como a da China naquele momento histórico são inelutavelmente políticas e, por isso, exigem uma crítica precisa<sup>8</sup>. Pretender a neutralidade através da produção de imagens de tendência «naturalista» seria ignorar, não só a sua natureza, mas também o alcance que lhes é fatalmente inerente. Num artigo, escreve: «No cinema, não há imagem *que* não tenha como objetivo, de forma encoberta (naturalismo) ou explícita (publicidade), tornar-se uma imagem de marca, ou seja, o congelado, o bloqueado, o repressivo. E acrescentamos: a tipificação astuciosa que emerge de *Chung Kuo* não é isenta de segundas intenções ou de malícia.»<sup>9</sup> A abordagem e a atitude de Antonioni, mediadas pelo filme, obscureceriam a realidade encontrada, considerando-a como natureza, como um dado objetivo que simplesmente existe: «Uma câmara e um gravador

7 Ver S. Daney, «La remise en scène», *Cahiers du Cinéma*, n.º 268, julho de 1976, reproduzido em *La Rampe*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, pp. 54-63; e J. Aumont, «La Chine (M. Antonioni)», *Cahiers du Cinéma*, n.º 248, 1973.

8 Serge Daney retoma esta crítica noutros artigos, como «Une auberge espagnole singulièrement silencieuse: Michelangelo Antonioni, *La Chine (Chung Kuo)*», *Libération*, n.º 4, outubro de 1973, reimpresso em *La maison cinéma et le monde. 1: Le Temps des Cahiers 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001, pp. 145-148; e «Fonction Critique 1», *Cahiers du Cinéma*, n.º 248, setembro-outubro de 1973, reimpresso em *La maison cinéma et le monde. 1: Le Temps des Cahiers 1962-1981*, pp. 315-317 e «Fonction critique 2», *Cahiers du Cinéma*, n.º 249, fevereiro-março de 1974, reimpresso em *La maison cinéma et le monde. 1: Le Temps des Cahiers 1962-1981*, op. cit., pp. 318-323.

9 Serge Daney, «La remise en scène», in *La Rampe*, op. cit., p. 56.

que sintonizam ingenuamente a realidade chinesa encontram necessariamente uma pré-*mise-en-scène* social. Ou a trazem de volta à evidência (fazendo-a parecer espontânea), ou nos fazem esquecer-la por um momento (mas depois temos de a desmontar). O naturalismo é uma técnica que reproduz algo que já existe: a sociedade, na medida em que esta é já uma *mise-en-scène*. Trabalhar sobre este dado, quebrar esta pré-*mise-en-scène*, torná-la visível enquanto tal, é sempre um empreendimento corajoso, difícil e impopular. *O realismo tem sempre de ser conquistado.*»<sup>10</sup>

## ESPECTROS DO REALISMO CRÍTICO

Todas estas críticas, ainda que diferentes e até opostas, confluem num núcleo conceptual central, mais precisamente, no espectro conflitual daquilo a que se pode chamar realismo. Ora, esta noção, que se refere em sentido lato ao real sociopolítico, ou seja, ao que é «objetivo» no sentido marxista-leninista do termo, e à sua representação adequada, parece admitir várias interpretações muito diferentes. O facto é que o termo realismo, em todas as suas formas, implica o de crítica, no sentido de uma problematização do que é apenas aparente. O cerne desta crítica é identificar o dispositivo através do qual se organiza a omissão da realidade tal como ela é, desde que seja conceptualmente apreendida e defendida por quem a pratica.

O imaginário revolucionário otimista, exigido pelo realismo heroico socialista, reflete a intenção de fazer emergir a imagem de uma sociedade proletária em germinação, dando visibilidade aos trabalhadores e às transformações progressivas em curso. A imagem não deve, portanto, reproduzir a realidade tal como

10 *Ibid.*, p. 61.



ela *se apresenta*, mas positivamente *representar* uma realidade *in nuce*, que estaria em vias de desabrochar ou por realizar. O próprio conceito de realidade deve assim ser pensado como essencialmente estrutural e ideal. Por conseguinte, a sua representação não seria suposta *reproduzir*, mas *construir* uma imagem adequada a essa essência, isto é, segundo os partidários do realismo heroico chinês, estar ao serviço da política e contribuir para a construção do Estado comunista, inflamando, através dessa visão triunfalista, o entusiasmo daqueles que estariam ainda céticos.

Mas há um outro tipo de realismo muito diferente do primeiro, embora se baseie também numa concepção marxista da realidade, e da crítica que lhe seria adequada: em vez de estetizar a política em curso para a sustentar, de modo a que esta se concretize inteiramente, em vez de forjar um imaginário das suas façanhas revolucionárias para as consolidar, o realismo de que fala Serge Daney, por exemplo, deverá *desconstruir* a aparência imediata dessa realidade e *construir* significado através dos seus próprios meios artísticos. Esta ideia de um realismo deliberadamente crítico, político e mesmo militante, remete, em muitos aspetos, para o debate sobre o expressionismo publicado no jornal dos exilados, *Das Wort*, que, nos anos 1930, opôs intelectuais como Georg Lukács, Ernst Bloch e Bertolt Brecht, entre outros<sup>11</sup>. Todos os intervenientes utilizam uma concepção crítica do realismo como instrumento de luta contra o nazismo e o capitalismo e, portanto, ao serviço da emancipação, mas chegam a conclusões diferentes sobre a atitude do autor, a relação entre conteúdo e forma na obra e a posição do espectador.

11 Quase todo este debate foi publicado em alemão sob o título *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, H.-J. Schmitt (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Publishing, 1978; em inglês, Frederic Jameson reuniu alguns textos-chave deste debate sob o título *Aesthetics and Politics*, Verso Books, Londres, 1973.

Na sua conceção do realismo, Georg Lukács parte da teoria da reflexão concebida por Marx e Engels, retomada mais tarde por Lenine. Segundo aquela, a produção cultural enquanto manifestação da superestrutura é determinada, em última instância, pela base, ou seja, pelas condições socioeconómicas e políticas em que está necessariamente inserida, embora ambas sejam mediadas uma pela outra<sup>12</sup>. Segundo Lukács, as produções culturais realistas, como os grandes romances balzaquianos do século XIX, conseguem tornar perceptíveis e inteligíveis os fundamentos determinantes da realidade, ao representarem uma situação particular de uma sociedade enquanto uma totalidade<sup>13</sup>. O particular exprime-se através das personagens, que são concebidas como «tipos». O particular está assim diretamente relacionado com o universal, exteriorizando a dialética real e objetiva:

No grande realismo [...], é representada uma tendência da realidade que não é imediatamente evidente, mas objetivamente mais duradoura e importante, a saber, o homem nas suas múltiplas relações com a realidade e precisamente, neste caso, o que é duradouro nesta rica multiplicidade.<sup>14</sup>

Por conseguinte, a forma aspira necessariamente ao universal. É pensada em relação ao conteúdo dialético que é suposto expri-

12 G. Lukács é obviamente um pensador marxista muito complexo e o seu pensamento não pode ser simplesmente reduzido a um esquema simplista de uma base que condiciona unilateralmente a superestrutura, esquema que ele transforma na sua magistral *História e Consciência de Classe*, ao reintroduzir a categoria hegeliana da totalidade.

13 «Se a literatura é, de facto, uma forma particular de reflexão da realidade objetiva, é muito importante que ela apreenda essa realidade tal como ela é efetivamente constituída e não pode limitar-se a reproduzir a imediatez dos fenómenos. Se o escritor visa uma apreensão e uma representação da realidade tal como ela é, isto é, se ele é verdadeiramente realista, o problema da totalidade objetiva desempenhará um papel decisivo [...]». Vide G. Lukács, «Il y va du réalisme», in *Problèmes du réalisme*, *op. cit.*, p. 248.

14 G. Lukács, «Il y va du réalisme», *op. cit.*, p. 262.

mir ou, dito de outro modo, torna-se de algum modo o suporte da verdade sobre a realidade que dá a apreender. Nesta variante do realismo, as imagens imediatas que aparecem devem, portanto, ser selecionadas e orquestradas pelo artista para que a sua articulação na obra faça emergir a totalidade que não é imediatamente perceptível mas que constitui o seu núcleo real. Nesse sentido, as imagens de Antonioni seriam relegadas para o que Hegel chamou de «existência preguiçosa». Uma existência que está lá, mas que, por não participar da dinâmica histórica, não tem realidade como tal, não é *wirklich*. É necessário entender estas posições realistas, que à primeira vista parecem ter pouco que ver com a realidade no sentido de *Wirklichkeit*: aquilo que tem efeito e é realizado. Ao mostrar a totalidade na sua necessidade, o que se torna apreensível é a orientação (política) em vias de se realizar na sua necessidade, e é isso que deveria conquistar os cétricos para a causa socialista. De certa forma, esta perspectiva engloba a anterior, uma vez que está igualmente ao serviço da política.

Ora, ela permanece no campo da contemplação. Esta é precisamente uma das críticas formuladas por Bertolt Brecht. Contra o realismo lukácsiano, que coloca o público das obras numa posição de contemplação passiva (a crítica deriva de uma totalidade que lhe é dada a ver), Brecht defende um realismo da construção baseado no princípio do distanciamento (*Verfremdung/V-Effekt*). É utilizado para permitir uma tomada de consciência ativa do *medium* através do qual a crítica da realidade é levada a cabo. O próprio *medium* torna-se assim o objeto da crítica, ao mesmo tempo que a posição do espectador perde a sua obviedade. A crítica brechtiana visa, portanto, tanto a relação entre forma e conteúdo, como a própria concepção subjacente do real. Porque, segundo Brecht, a lógica da percepção muda tal como a realidade. Recorrer à ideia de uma totalidade na representação da realidade cria uma falsa ideia da mesma,

porque a realidade, tendo-se tornado fundamentalmente fragmentária, já não é perceptível, ou sequer concebível, como uma totalidade. Qualquer tentativa de forjar a imagem de uma totalidade seria, portanto, criticada, tal como a ideologia que lhe está subjacente. Assim, seria necessário inventar novas formas adaptadas à situação atual e que evitassem que o espectador ou o leitor se distraíssem com a ilusão de um mundo que já não existe. Brecht critica Lukács por este se ater a formas antigas que não conseguiam captar e criticar o presente de forma adequada. Para ser realista, o artista não deve seguir um modelo preestabelecido, mas *construir* uma obra a partir da realidade que seja capaz de se abrir a um ponto de vista crítico, pensando a forma com o conteúdo. A noção de realidade «objetiva» — a realidade que emerge depois de as condições ideológicas, políticas e socioeconómicas terem sido tidas em conta na sua construção — é aqui considerada e trabalhada de uma forma artística crítica, transformadora e, por vezes, até militante. Este realismo pretende, assim, contribuir ativamente para a transformação de uma sociedade, mobilizando o público, que deve refletir sobre as obras e comprometer-se com a boa causa.

No entanto, todos estes realismos baseiam-se, de uma forma ou de outra, numa análise da realidade em questão — uma análise que servirá de base à elaboração da crítica. Essa análise preexiste, em certa medida, à obra, levando o seu autor a tomar determinadas decisões políticas e a fazer escolhas estéticas para identificar as complexas questões que constituem a realidade em causa. Ao definir o que seria o essencial a apreender sobre uma sociedade, o autor de uma tal obra realista assume, assim, uma posição erudita, didática, empenhada ou mesmo ideológica: quer dar-nos a perceber, a compreender sensata e inteligivelmente, a pensar, uma imagem da realidade já desenhada. Não nos deixa sozinhos com as imagens que nos dá a ver, mas sugere ou impõe um cami-

nho que é suposto ajudar-nos a interpretá-las. Além da questão de saber se, e como, deve a arte ser *engagé*, o que ressalta é um certo autoritarismo de todas estas posições realistas. E não é verdade que a Revolução Cultural procurou justamente, ou pelo menos era essa a sua utopia fundamental, desfazer esse autoritarismo? Nesse sentido, o filme de Antonioni segue, se não a letra, pelo menos o espírito, da Revolução Cultural.

### OLHAR ENQUANTO ESTRANGEIRO: ANTONIONI NA CHINA

A abordagem de Antonioni é bastante diferente destas posições realistas. *Chung Kuo, Cina* é um filme que não quer fazer emergir a essência da realidade com que se depara, e não nos mostra uma realidade como objeto de análise que examinará criticamente para descobrir o seu funcionamento. O filme de Antonioni apresenta, explicitamente, *apenas um olhar*, o de um estrangeiro, sobre uma realidade que lhe permanece estranha: «Estas cinco semanas permitiram apenas um olhar furtivo; como viajante, vi as coisas com um olhar de viajante», escreve. «Tentei levar o espectador comigo, pegá-lo pela mão, por assim dizer, e deixá-lo acompanhar-me nesta viagem. Além disso, as estruturas sociais e políticas são entidades abstratas que não são facilmente expressas em imagens. Teriam de ser acrescentadas palavras a estas imagens, e não era esse o meu papel. Não fui à China para a compreender, mas apenas para a ver. Para olhar para ela e registar o que se passava diante dos meus olhos.»<sup>15</sup>

15 Michelangelo Antonioni em «Talking to Michelangelo», *The Guardian*, 18 de fevereiro de 1975, reproduzido em M. Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 327.

*Chung Kuo, Cina* coloca, assim, a questão da relação entre uma realidade e a sua representação adequada de forma diferente, porque não somos confrontados com uma única realidade a compreender — a da China maoísta — mas sim com uma interseção entre duas realidades, que correspondem aqui à realidade de um viajante que vai ao encontro de uma realidade que resiste largamente à assimilação pelo seu olhar. A realidade de Antonioni é a do turista que não fala a língua do país visitado, que não conhece os códigos e as condições sociais e políticas — mesmo que conheça os discursos ocidentais partidários ou hostis do seu tempo, com todas as projeções que eles veiculam. Longe de ocupar uma posição estável e soberana, Antonioni torna explícito que estava dependente, não só dos seus guias e tradutores, mas também da burocracia e dos representantes oficiais da China, que limitaram consideravelmente as suas deslocamentos. Por outro lado, o filme não traduz nenhuma palavra chinesa, pelo que não dá voz aos que a habitam: permanece sempre, ao longo do filme, um elemento de mistério, de estranheza, que nunca desaparece. Mesmo os comentários de Antonioni, que por vezes oferecem indicações sobre o que vemos, ou mais precisamente sobre o que ele próprio vê, distanciam-se daquilo que encontra no local. Preocupado em permanecer subjetivo, pessoal, as suas palavras acompanham as imagens sem a intenção de as inserir numa narrativa objetiva. Dentro deste dispositivo, a China permanece distante e, em grande parte, incompreensível, inalcançável pelas ferramentas conceptuais e artísticas do realizador. O que Antonioni capta com a sua câmara — como também afirma explicitamente no comentário — são «os chineses». Não a Praça Tiananmen na sua imensidão impressionante, mas a forma como é apropriada, vivida, habitada, num determinado dia. Não as massas mobilizadas, coreografadas, organizadas, mas as pessoas que aparecem na multidão, permanecendo sempre seres singulares, uma vez que Antonioni foca a sua objetiva nos seus rostos e gestos particulares.

Filmar o que vê, o que se apresenta ao seu olhar como realidade visual aparente é, para Antonioni, «também uma forma de fazer *cinéma vérité*». «Atribuir a alguém a sua história», escreve, «isto é, a história que coincide com a sua aparência, a sua posição, o seu peso, o seu volume num espaço»<sup>16</sup>. Antonioni filma pessoas nas ruas, restaurantes populares, fábricas, parques ou escolas, aldeias pobres e cidades em expansão, deslocando muitas vezes a sua objetiva para cenas particulares que se situam fora da grande narrativa, abrindo uma janela para um certo quotidiano. O que lhe interessa são os rostos e os corpos, os ritmos singulares e coletivos, as formas de apropriação do espaço, como os gestos lentos, fluidos e graciosos dos praticantes de tai chi, a forma disciplinada como dançam as crianças e as suas brincadeiras descontraídas durante o intervalo, as marchas militares, a formação espontânea de grupos, mas também a calma espantosa que reina durante uma cesariana realizada com acupuntura. No entanto, através destas cenas aparentemente serenas e pacíficas, uma outra realidade se intromete em certos momentos deste filme, com efeitos políticos tão poderosos que ultrapassam o quadro do ecrã, até à violência das invetivas de que Antonioni foi alvo. Ao mesmo tempo, esta realidade testemunha um outro espírito crítico em ação, iminente, que não toma partido contra ou a favor de um sistema ou de uma ideologia, mas que age perceptivelmente através do filme sobre quem o vê.

No entanto, não é criando um efeito de familiaridade com as pessoas que se revela essa outra camada de realidade. Antonioni não procura produzir uma identificação possível; tudo permanece estrangeiro, distante, outro. Isso é declaradamente explícito nos longos momentos em que o cineasta filma pessoas que retribuem

16 Cf. *La Stampa*, 11 de julho de 1963, e *Cinéma Nuovo*, n.º 167, janeiro-fevereiro de 1964. Texto disponível no livro de M. Antonioni, *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, pp. 65-67.

o seu olhar. Em várias sequências, a câmara detém-se num rosto que, por sua vez, olha diretamente para ela. A presença da câmara e do estranho por detrás dela permanece, assim, muito evidente ao longo de todo o filme. Igualmente, o espectador em frente ao ecrã parece ser apanhado no jogo, colocado na situação de quem olha para a câmara. Apesar da estranheza intransponível, verifica-se que Antonioni procura estabelecer uma «igualdade de olhares», para citar uma expressão usada por Chris Marker no filme *Sans Soleil*. Parece que se estabelece um contacto, uma troca de olhares curiosos, mas distantes e impenetráveis, engendrando virtualmente, no dispositivo filmico, uma reciprocidade particular, que está apenas a começar, uma vez que não pode ser efetivamente realizada. Este encontro entre dois olhares, o de Antonioni através da câmara e o da pessoa filmada, não pode ser sintetizado; não há qualquer sinal de convivência ou acordo implícito sobre o que deve ser criticado ou apoiado. Trata-se, antes, de um confronto falhado, que, de alguma forma, faz curto-circuitar o dispositivo etnológico clássico do observador — ativo, tentando apreender e compreender o outro — e do observado — passivo, como uma escrita a ser decifrada. Pois quem é olhado resiste, com os poucos meios de que dispõe, suportando o olhar do outro e retribuindo-o. A estranheza é mútua, e a longa duração da captação destes olhares tem este estranho efeito: desdobram, por assim dizer, a alteridade do outro, frustrando as projeções de que ele é objeto. Não só nos obriga a olhar mais, de forma diferente, sem preconceitos, como também põe em causa a legitimidade da própria situação do observador, a evidência com que este dispositivo opera. Há, evidentemente, uma certa violência inerente ao facto de o realizador de um filme dito documental poder escolher a sua posição em relação ao outro e transformá-lo em motivo, utilizando a sua imagem para os seus fins, enquanto as pessoas filmadas só podem resistir em silêncio.



## POLÍTICA DA ALTERIDADE

Uma cena do filme revela muito bem esta situação ambivalente e complexa. Filmado apesar da proibição das autoridades chinesas, numa aldeia que, segundo Antonioni, nunca tinha sido visitada por um ocidental, esse momento consiste numa longa sequência em que os aldeões olham fixamente para o estrangeiro. Estranhamente similar a uma situação descrita por Julia Kristeva, que viajou para a China com o grupo *Tel Quel*, dois anos depois de Antonioni:

Toda a aldeia está na praça [...]. Uma multidão imensa está sentada ao sol: espera-nos sem palavras, sem movimento. Olhos calmos, nem sequer curiosos, mas ligeiramente divertidos ou ansiosos, em todo o caso penetrantes, e certos de pertencerem a uma comunidade com a qual nunca teremos nada a ver. [...] Como se estivessem a descobrir animais estranhos e divertidos, inofensivos, mas sem sentido. Sem agressividade, mas para além de um abismo de tempo e espaço. [...] Não me sinto uma forasteira como em Nova Iorque ou Bagdade. Sinto-me um macaco, um marciano, um outro.<sup>17</sup>

Tal como Kristeva, que num ensaio sobre as mulheres chinesas descreve a sua experiência de alteridade irredutível, para introduzir uma perspetiva que escapa ao universalismo, ao eurocentrismo e ao humanismo francês, Antonioni diz, efetivamente, que o estrangeiro somos «nós»: ele como realizador, mas também os espectadores ocidentais do filme. A ambiguidade presente na iniciativa de filmar esta realidade fora do itinerário planeado, na violência do registo pela câmara dos aldeões, que não estavam preparados para se verem transformados em representação,

17 J. Kristeva, *Des chinoises*, Éditions des Femmes, Paris, 1974.

num contexto que não esperava intrusos, torna-se muito palpável nesta cena.

No entanto, a violência que perpassa reflete-se em dois sentidos: em primeiro lugar, há violência no ato de filmar um grupo de pessoas sem lhes pedir opinião e, em segundo lugar, há violência no facto de estas pessoas não terem sido consideradas — pelo chefe da aldeia e por aqueles que planearam antecipadamente o itinerário de Antonioni — como apresentáveis, como dignas de visibilidade fora da aldeia e de representar a China. Assim, a política maoísta entra em ação pela porta das traseiras, através da questão da visibilidade. Como já referimos, a política nunca é apresentada frontalmente através de uma encenação direta dos signos do poder. Mas, na verdade, a relação entre os signos da ideologia maoísta e a experiência não está ausente do filme, embora não se encontre inscrita num discurso que orienta a sua leitura e o seu significado. É o olhar de Antonioni, através do qual percebemos a China, que perfura esta relação, não fazendo distinção entre imagens que seriam «boas» de mostrar — isto é, conformes à ideia a defender — e outras que seriam «más» — imagens equívocas, vexatórias, complexas. O naturalismo antonioniano, para usar a expressão de Serge Daney, consiste em ver coisas que escapam à nomeação, que ainda não fazem sentido, que ainda não podem ser integradas numa posição estável. Mediado pela muito presente posição subjetiva do realizador, este naturalismo faz emergir a dupla presença de duas alteridades que se confrontam através da câmara.

Assim, *Chung Kuo, Cina* não exclui as imagens de propaganda, nem as imagens que as contrariam e que se baseiam em hábitos, gestos e comportamentos. Mas, mais uma vez, Antonioni tem o cuidado de não se apropriar delas para analisar ou tirar conclusões. A propósito dos sinais maoístas visíveis no filme, Antonioni

escreve: «É propaganda, mas não é mentira.»<sup>18</sup> A propaganda é vista como parte integrante da realidade com que é confrontado; não é o seu outro, mas está também inscrita na paisagem e nos corpos. Um segundo efeito político é assim conseguido: o efeito de espelho que Antonioni oferece aos seus espectadores. Ao frustrar as suas expectativas, quer de uma China triunfante vista como alternativa à situação europeia, quer de uma China violenta e ditatorial, ao recusar ligar os elementos do filme em torno de uma essência delimitada, perante a qual se poderia tomar uma posição determinada, Antonioni explode o dispositivo de projeção que o Ocidente mantinha em relação à China, quer para a criticar, quer para a saudar. E é esse contragolpe que se reflete nas imagens e lhes dá essa frescura e poesia.

## CRITICAR DE OUTRA FORMA

E é também esta ausência de diretiva, esta abertura que mantém o espectador numa posição vaga, que constitui para Roland Barthes a força da obra de Antonioni:

Quando declara (numa entrevista a Godard): ‘Sinto necessidade de exprimir a realidade em termos que não são inteiramente realistas’, demonstra uma noção correta do sentido: não o impõe, mas também não o suprime. Esta dialética confere aos seus filmes [...] uma grande subtilidade: a sua arte consiste em deixar o caminho do sentido sempre em aberto, e como que indeciso, por escrúpulo. É assim que concretiza precisamente a

18 M. Antonioni, «Is it still possible to film a documentary?», in *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, op. cit., p. 110 (tradução em português a partir da versão francesa traduzida do inglês pela autora).

tarefa de que o nosso tempo precisa: nem dogmática nem insignificante.<sup>19</sup>

Em vez de fazer compreender, comentar criticamente e orientar o espectador, a operação em curso em *Chung Kuo, Cina* consiste, portanto, em usar o que emerge como estando ali, diante da objetiva, para se abrir a novas interrogações que ainda não estão claramente delineadas, que talvez ainda não sejam enunciáveis, mas que já se intrometem nas dobras da imagem com uma força crítica que se articula de forma significativa. Para fugir ao *cliché*, para abrir caminho a um olhar intensivo, Antonioni prolonga o tempo durante o qual a câmara olha para uma pessoa, uma situação, um objeto, uma paisagem. O cineasta recusa-se a tomar partido, a construir uma posição realista no sentido luckásiano, brechtiano ou godardiano do termo, talvez por modéstia, por estar consciente de que não tem meios para o fazer, ou porque entende a sua tarefa de outra forma: como a procura de uma posição autoral simultaneamente interessada e não autoritária, autorreflexiva, descritiva e aberta a contradições. É assim que se configura uma nova forma de conceber o espírito crítico. «Crítica», escreve Jacques Rancière, «é a arte que desloca as linhas de separação, que coloca a separação no tecido consensual da realidade e, por isso mesmo, esbate as linhas de separação que configuram o campo do consensual do já dado [...]»<sup>20</sup> Na obra de Antonioni, é a fronteira entre o aqui e o ali, entre as boas e as más imagens, entre ideias preconcebidas e análises complexas, que se dissipa sem deixar de estar presente, mas que resiste a ser instrumentalizada.

19 R. Barthes, «Caro Antonioni», *Cahiers du Cinéma*, n.º 311, maio de 1980, p. 10.

20 J. Rancière, «Les paradoxes de l'art critique», in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 85.

## BIBLIOGRAFIA

- Antonioni, M., *Ecrits*, Paris, Éditions Images modernes, 2003.
- Antonioni, M., *The Architecture of Vision: Writings & Interviews on Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- Aumont, J., «La Chine (M. Antonioni)», *Cahiers du Cinéma*, n.º 248, 1973.
- Barthes, R., «Caro Antonioni», *Cahiers du Cinéma*, n.º 311, maio de 1980.
- Brecht, B., *Sobre o Realismo. Precedido por Art et politique e Considérations sur les arts plastiques*, Paris, L'Arche, 1970.
- Daney, S., *La Rampe*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- Daney, S., *A Casa do Cinema e O Mundo: 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, Paris, POL, 2001.
- Edwards, D., «'Looking at'/'Looking in' Antonioni's *Chung Kuo, Cina*: A Critical Reflection Across Three Viewings», *Senses of Cinema*, n.º 74, março de 2015, disponível em linha: <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/looking-at-looking-in-antonionis-chungkuo-cina-a-critical-reflection-across-three-viewings/>.
- Jameson, F. (ed.), *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso Books, 1973.
- Kerlan, A., «La Chine d'Antonioni», *Vingtième Siècle*, 105, 2010.
- Kristeva, J., *Des chinoises*, Paris, Éditions des Femmes, 1974.
- Leys, S., «Images brisées», in *Essais sur la Chine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998.
- Lin, J., «Seeing a World Apart: Visual Reality in Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo/Cina*», *ARTMargins*, vol. 3, outubro de 2014, pp. 21-44.
- Liu, X., «China's Reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*», *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 2, n.º 1, março de 2014.
- Lukács, G., *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975.
- Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Renmin Ribao, *Intenção perversa e procedimento desprezível. Critique of Antonioni's anti Chinese film «China»*, Pequim, Foreign Language Publishing, 1974.

Schmitt, H.-J. (ed.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

Xiang, A., «'When Ordinary Seeing Fails': Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film *Chung Kuo*», *Senses of Cinema*, n.º 67, julho de 2013, disponível em linha: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/when-ordinary-seeing-fails-reclaiming-the-art-of-documentary-in-michelangelo-antonio-nis1972-china-film-chung-kuo>.

# INSURGENCE (2013): A GREVE COMO ABSTRAÇÃO VIVIDA<sup>1</sup>

ERIK BORDELEAU

## O CINEMA COMO ARTE DA CONTRAEFETUAÇÃO

Um fino verniz de realidade imediata cobre a matéria, natural ou fabricado, e quem quiser permanecer no presente, com o presente, sobre o presente, deve ter o cuidado de não quebrar a sua tensão superficial.

Vladimir Nabokov, *A Transparência das Coisas*

Na 22.<sup>a</sup> série de *Lógica do Sentido* (1974), «Porcelana e vulcão», Deleuze coloca algumas questões no limite de um pensamento acerca da fissura (*fêlure*) existencial e do acontecimento que problematiza a relação entre estética e política. Gostaria de fazer dela o ponto de partida de uma tentativa em dar forma a algumas problematizações e considerações, maioritariamente teóricas, que emergiram durante esta grande aventura que foi a realização dos filmes *Insurgence* (Épopée, 2013) e *Rupture* (Épopée, 2014), a propósito da greve estudantil quebequense de 2012. Essas linhas, que estão entre as mais belas de toda a obra de Deleuze, apelam-me na medida em que dramatizam, com a necessária franqueza

1 A versão original em francês do presente texto está disponível *online* em: [https://www.academia.edu/36668483/Insurgence\\_2013\\_La\\_gr%C3%A8ve\\_comme\\_abstraction\\_v%C3%A9cue](https://www.academia.edu/36668483/Insurgence_2013_La_gr%C3%A8ve_comme_abstraction_v%C3%A9cue).

e dureza, a situação do pensador «abstrato», no que diz respeito à efetuação corporal de um acontecimento. Elas articulam-se em torno do que constitui a grande questão ética deleuziana: como não ser indigno ante ao que nos acontece, como estar à altura do acontecimento? Altura, profundidade e superfície constituem as coordenadas espaciais que Deleuze explora em toda a literalidade no intuito de situar por *onde ocorre* o acontecimento, desde o jogo livre de singularidades impessoais e pré-individuais até as fronteiras irremediáveis daquilo que Fitzgerald apelida de «a fissura», tendo em vista uma nova política da existência:

Se existe a fissura na superfície, como evitar que a vida profunda se transforme em empresa de demolição e se torna tal, «obviamente»? Será possível manter a insistência da fissura incorporal evitando, ao mesmo tempo, fazê-la existir, encarná-la na profundidade do corpo? Mais precisamente, será possível ater-se a contraefetuação de um acontecimento, simples representação plana do ator ou do dançarino, evitando ao mesmo tempo a plena efetuação que caracteriza a vítima ou verdadeiro paciente? Todas estas questões acusam o ridículo do pensador [...].

Que resta ao pensador abstrato quando dá conselhos de sabedoria e de distinção? [...] Desejar apenas que aqueles que foram atingidos não se afundem demais? Fazer subscrições e números especiais? Ou então irmos nós mesmos ver um pouco, sermos um pouco alcoólatras, um pouco loucos, um pouco suicidas, um pouco guerrilheiros, apenas o bastante para aumentar a fissura, mas não para aprofundá-la irremediavelmente? Para onde quer que nos voltemos, tudo parece triste. Em verdade, como ficar na superfície sem permanecer à margem? Como salvar-se, salvando a superfície e toda a organização de superfície, inclusive a linguagem e a vida? Como atingir esta *política*, esta guerrilha completa? (Deleuze, 1974: 160-161)



Podemos traduzir o problema da profundidade e da superfície corporal enquanto um problema do envolvimento e do estilo de presença nas lutas do nosso tempo. No leque de modos de existência, a política tende geralmente para uma certa gravidade, com inflexões trágico-iniciáticas que comprovam o real. É que a questão das subjetivações políticas ou contrações político-existenciais é eminentemente *dramática*: trata-se de como uma vida é intensificada e levada ao seu limite criativo, polarizada pela exigência de uma passagem ao ato e pelos riscos em que este incorre, ou na espera de algo que induzirá uma metamorfose no limiar do imperceptível. O trabalho do grupo de ação cinematográfica Épopée faz sem dúvida parte de um desejo geral de *agravar* a ecologia das práticas artístico-políticas de Montréal e do Québec, de baixar o seu centro de gravidade de modo que sua *ginga*<sup>2</sup> se integre a ponto de ser irreversível, na proximidade de Foucault, quando este afirmou que «não há coragem a não ser física» (*apud* Veyne, 1995: 199)<sup>3</sup>. Agravar, então, com tudo o que esta palavra pode implicar em termos de incongruência e repulsa, exceto talvez para os nihilistas à espreita, que creem que é do lugar onde as coisas pioram que o horizonte de redenção se aproxima.

Os projetos de *Insurgence* e *Rupture* são impulsionados por uma questão que comanda uma política dos corpos implicados, firmemente enraizada no elemento histórico. Ela desenha uma linha divisória potencialmente demoníaca e infernal<sup>4</sup>: *podemos politizar-nos sem nos mutilar?*

2 É o nome do jogo de equilíbrio de pernas que forma a posição de base da capoeira.

3 Para um desenvolvimento da relação entre o anonimato e a fisicalidade da resistência política, refiro-me ao meu *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012.

4 Em mandarim, o 8.º ferrol budista chama-se 无间道, *wu jian dao*, literalmente «via sem saída» ou «sem interstício».

A vida e obra do filósofo de Barcelona Santiago López Petit é um testemunho exemplar disso: «Ter uma vida politizada é muitas vezes ter uma vida quebrada.» (2005: 5)<sup>5</sup> Mas o que ganhamos exatamente por nos declararmos e sermos «políticos»? Porquê comprometer-se desta forma? Por que se engajar? Homens e mulheres sem conteúdo, artistas ou *blooms* mais ou menos qualificados, projéteis carregados de capital cultural e sujeitos-escombros da economia global, a fim de afastar a nossa eterna inquietude pela consistência, devemos necessariamente marcar-nos a ferro e fogo pela realidade política? Não foi isto que os grupos de vanguarda sempre fizeram: procurar tornar-se feixes de afirmação unilateral, correndo o risco de se tornarem comunidades terríveis? Terríveis no sentido em que procuram por todos os meios tornar as suas apostas subjetivas tão intensas quanto irreversíveis? Não existiriam outras formas de fazer história, de fazer política? Ou será que estas perguntas apenas acusam, mais uma vez, o ridículo do pensador, da pessoa cuja presença na superfície, ao pairar, testemunha demasiadas vezes um elogio (involuntário) da fuga?

Existe sem dúvida uma afinidade essencial entre linha de fuga e abstração, embora para Deleuze seja sempre uma questão de fazer fugir o real (*faire fuir le réel*), o que é algo bastante diferente de se abstrair dos conflitos do mundo. É isto que a ideia

5 Convidámos López Petit para a projeção inaugural do *Insurgence*, a 18 de outubro de 2012, no âmbito do Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. A projeção teve lugar diante de uma casa cheia, com mais de 900 pessoas ainda frescas da mais longa greve estudantil da história do Québec; culminou com mais confrontos com a polícia. A cena foi surreal, dada a exposição concentrada à brutalidade policial que tínhamos acabado de testemunhar. Dois dias depois, López Petit participou na reunião «Insurgência e Ressonâncias» realizada na Casa del Popolo, onde apresentou *Pressentiments* do coletivo de Barcelona Espai en Blanc, uma série de folhetos sobre a atual situação económico-política que constituem «a arma com que Espai en Blanc quer intervir na atual luta pelo pensamento». Para informações mais detalhadas sobre o tópico, ver: <http://elpressentiment.net/sobre-nosotros?lang=en>.

de «salvar-se ao salvar a superfície» já indica, de uma forma bastante elusiva; outro modo de dizer, com Nabokov, que se deve ter cuidado para não quebrar a tensão superficial que anima o real, no que aquela tem de incorporal e de *imediato*. Em termos mais técnicos, o que está aqui em jogo é a possibilidade de contraefetuação do acontecimento. A contraefetuação implica o estabelecimento de uma distância diferencial, a produção de uma linha que segue os contornos do acontecimento, ao mesmo tempo que se demarca (im)perceptivelmente dele.

Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contraefetuação que a limita, a representa, a transfigura. [...] Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contraefetuação o liberta sempre por outras vezes. (Deleuze, 1974: 164)

A ideia de contraefetuação é, para todos os efeitos práticos, indistinguível da própria possibilidade de acompanhar o que nos acontece, ou seja, de implementar técnicas de existência ou artes da existência. E é bastante natural que as práticas artísticas que mais diretamente envolvem o corpo — dança, mímica, mas também a arte da atenção imanente do monge *zen* budista, uma personagem essencial na dramatização filosófica deleuziana devido à sua capacidade de lidar com paradoxos a fim de privar as profundezas de qualquer privilégio ontológico — são cada vez mais evocadas como paradigmas de uma presença precisa, delimitada, «estetizada», a fim de atuar o Aiôn, da «pura forma vazia do tempo» (Deleuze, 1974: 171). O «ator», que deve ser entendido no sentido nietzschiano como aquele que sabe agir as suas paixões, é este «homem livre» que contrai e intensifica o tempo

para o fim de *um* mundo, na agudeza do anonimato (*dans le vif de l'anonymat*), ao ponto de não haver mais um sujeito para agir como ele próprio. Uma forma, então, de fundir-se no acontecimento sem se desmoronar perante a sua efetuação — Deleuze fala de um «bom uso da representação»<sup>6</sup>. Pois há sempre no evento uma parte impessoal que nos sonda e nos intima, nos precede e nos carrega. «Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la», escreve Joe Bousquet, que Deleuze cita com alegria (1974: 151), apontando a transformação paradoxal necessária de si mesmo para se elevar ao nível do que nos acontece e assim colocar-se «na hora do mundo». Percorrendo o interior da evolução do pensamento deleuziano desde o interior até *Mil Planaltos*, Frédéric Rambeau sublinhará como «a assunção da fissura do pensamento» já representa, em *Lógica do Sentido*, uma forma de «devenir impercetível». (Rambeau, 2006: 65)

É no fio desta tensão entre efetuação e contraefetuação, entre o comum (sensível) e a abstração (vívida) que se articulam as seguintes reflexões. Nós, membros do grupo de ação cinematográfica *Épopée*, fomos levados por uma greve sem precedentes que transformou a face política do Quebec para sempre. Algo ali nos acenou e nos atravessou irresistivelmente. Assim, utilizando os nossos meios, que são essencialmente os do cinema, mergulhámos. Quisemos que a nossa câmara se fundisse com o movimento e com os gestos dos manifestantes. Movidos pela sua coragem, quisemos dar-lhes um corpo cinematográfico capaz de resistir às deformações mediáticas e aos abusos da narração e da *storytelling*. Tentámos produzir um filme que fosse um

6 «Que a representação envolva o acontecimento de uma outra natureza, que ela chegue a envolvê-lo em suas bordas, que ela chegue a se estender até este ponto, que ela consiga este forro ou esta barra, eis a operação que define o uso vivo, tal que a representação, quando aí não atinge, fica sendo só letra morta em face do seu representado, estúpida no seio da sua representatividade.» (Deleuze, 1974: 149).

*an-arquivo*, um filme que soubesse manter-se o mais próximo possível da potência imediata e sensível da sua *arché*; um filme que soubesse preservar o potencial insurrecional que se esboça em todas as sensações, sem prejudicar os caminhos pelos quais as novas formas de politização passam e terão passado. Com *Insurgence*, quisemos, em suma, transmitir a vertigem da proximidade absoluta vivida no coração da fantástica egrégora que a greve gerou.

O médico e escritor Pierre Mabilhe, companheiro de viagem do surrealismo e autor de vários livros sobre este movimento, definiu «egrégora» como um «grupo humano dotado de uma personalidade diferente da dos indivíduos que o compõe». Enquanto especialista em coisas palpáveis e impalpáveis, Mabilhe afirma que «a condição indispensável, embora insuficiente» para a emergência de uma egrégora «reside num caos emocional pulsante», e que a sua síntese requer «uma ação energética intensa»<sup>7</sup>. Mas como é que se investiga a emergência e a extensão de um «pulsante caos emocional»? Como é que se dá seguimento a uma «ação energética intensa»? E o que disso concerne especificamente o cinema? Este, quando as possibilidades específicas deste meio estão plenamente implementadas, é um meio formidável de cultivar a nossa disposição para a atenção imanente e a percepção metamórfica. É particularmente apto a mergulhar na mistura obscura dos corpos sem perder o sentido lábil e liminal das superfícies. É neste sentido que *Insurgence* pode ser tomado como uma tentativa de investigar a imediaticidade sensível da greve, um processo de investigação-criação no elemento do impessoal, cujo rigor se mede pela capacidade de se agarrar, a todo o custo, à ambivalência e ao paradoxo desta «vontade que faz para ele o acontecimento» (Deleuze, 1974: 104).

7 Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89gr%C3%A9gore>.

## INSURGENCE E O PROCESSO CORPORAL DE VERTICALIZAÇÃO POLÍTICA<sup>8</sup>

*Vós, amáveis pluralistas, apaixonados pelo «outro», pensais com indulgência nos tempos vergonhosos da dicotomia de que escapastes.*

Mario Tronti, *Nós, Operários*

O termo «insurgência» revelou-se a nós de forma bastante intuitiva, embora em francês não seja uma palavra comumente usada. Etimologicamente, deriva do latim *insurgere*, «erguer-se (para atacar)», que deriva de *surgere*, «erguer-se», definição que serve bem ao nosso propósito. Insurgência refere-se assim ao processo coletivo e corporal de verticalização política, tal como tomou forma entre os manifestantes à medida que a greve avançava. Descrevemos a fenomenalidade desta passagem política para o exterior, este *coming out*, por assim dizer, no nosso manifesto, *Nós, a Floresta*<sup>9</sup>. A nossa principal preocupação era a de não excluir, bloquear nem domesticar de forma alguma as expressões de violência que surgiram no seio do movimento, como tantas abordagens moralistas da política o sabem fazer. Neste sentido, a palavra insurgência sublinha o estado intermediário ou metas-

8 As linhas seguintes seguem essencialmente uma entrevista do coletivo *Épopée* com o ativista e investigador Nasrin Himada, sediado em Montréal. Intitulada «Excesso», foi publicada na quinta edição da revista *Scapegoat* de Toronto, e é o relato coletivo mais completo do nosso processo político-artístico. A entrevista na íntegra pode ser encontrada *online* em: [http://www.scapegoatjournal.org/docs/05/SG\\_Excess\\_050-059\\_F\\_EPOPEE.pdf](http://www.scapegoatjournal.org/docs/05/SG_Excess_050-059_F_EPOPEE.pdf).

9 Publicado pelo grupo *Épopée*, em Montréal, em 2012, e disponível no seguinte endereço: <http://groupeepopee.net/textes>. O manifesto foi também reproduzido em um número seriado da revista *Spirale*, dedicado ao trabalho do coletivo. Vide Erik Bordeleau, André Habib, Hermine Ortega e Sylvano Santini (éds.), *Épopée: textes, entretiens, documents* (Nota Bene, 2013), disponível em: [https://www.academia.edu/74067302/%C3%89pop%C3%A9e\\_revue\\_Spirale\\_hors\\_s%C3%A9rie](https://www.academia.edu/74067302/%C3%89pop%C3%A9e_revue_Spirale_hors_s%C3%A9rie).

tável entre os potenciais emergentes do coletivo em greve e a plena explosividade implementada na insurreição.

O manifesto *Nós, a Floresta* evoca a parte impessoal ou anônima que insiste no coração do acontecimento-greve. Inicialmente, tivemos a ideia de escrever um texto que seria lido em *off*. Após uma primeira edição, todos sentimos que não havia necessidade de acrescentar um comentário ao filme: as imagens falavam e deviam falar por si próprias. Assim, tivemos a ideia de que o filme poderia funcionar como um dispositivo imersivo relativamente abstrato, em conjunto com um texto independente (o manifesto) e com um *website*, onde reunimos uma série de textos, imagens e documentos cinematográficos que nos acompanharam durante a sua concepção<sup>10</sup>.

A sinopse do filme é a seguinte: «A força da greve funda-se no anonimato. Ela faz fluir o comum através da dispersão, até na solidão dos caminhantes. Cada um reconhece sua própria situação na dos outros e a ressonância afetiva é pouco a pouco transmutada em fusão. A repressão apenas desmantela coletivos que ainda estão em série; o comum ressurgue como enxame em cada esquina.» Tal como o filme, o manifesto apresenta o levante no presente político. Ele toma consistência na tentativa de descrever o processo de politização que escapa a qualquer modo de interpretação retrospectiva ou elucidação oriunda de uma perspectiva supostamente privilegiada ou saliente. O filme e o manifesto celebram a

10 Desde então, um segundo projeto documental foi acrescentado a este dispositivo cinematográfico imersivo. *Rupture* (2014) é composto por mais de 20 entrevistas em plano fixo e fechado com indivíduos que estiveram intimamente envolvidos no movimento. Enquanto *Insurgence* está interessado na sensibilidade comum e nos efeitos da ressonância afetiva experimentada no seio da multidão em marcha, *Rupture*, por sua vez, recolhe os testemunhos individuais de pessoas para quem a greve foi um evento. Ambos integram uma instalação intitulada *Fractures*, que tem sido apresentada em várias ocasiões desde a primavera de 2014, incluindo o Manifesto de Arte – Bienal de Quebec, realizado entre 3 de maio e 1 de junho sobre o tema da resistência.

presença imediata dos corpos, essa capacidade que têm de sintonizar a frequência do negativo para produzir zonas de opacidade ofensiva e assim descobrir, nas suas dimensões mais íntimas, a linha de frente política que atravessa as nossas existências.

A nossa principal preocupação consistia em produzir um filme que se inserisse da forma mais contundente possível no fenómeno da propulsão emotiva<sup>11</sup> que tomou Montréal e partes do Quebeque em direções tão inesperadas durante todos aqueles meses. Como poderia *Insurgence* fomentar e aumentar a força política daqueles que viriam a assistir ao filme, quer estivessem ou não envolvidos no acontecimento da greve?

Não queríamos um documento que representasse a greve ou pretendesse falar em seu nome; também queríamos evitar o tipo de narrativa épica orientada para um clímax, tão comum quando se trata de abordar mobilizações de massa. Queríamos fazer um filme que se mantivesse o mais próximo possível do processo de involução germinal, ou pelo desencadeamento criativo dado pelo encontro espontâneo de pessoas nas ruas durante meses a fio. O filme procura produzir um movimento de subtração: conecta, tão sobriamente quanto possível, de modo a evitar a armadilha da pornografia da baderna (*riot porn*), os corpos e os gestos no tempo, a fim de produzir uma espécie de transe fílmico sem resolução num clímax final. *Insurgence* pode assim ser concebido como uma forma de *plateau*, no sentido que Deleuze e Guattari emprestam de Gregory Bateson: uma região contínua de intensidade que resiste a interrupções externas, à semelhança daquilo que o movimento estudantil no Québec tão bem soube fazer.

*Insurgence* atua como uma forma de ataque claustrofóbico aos sentidos. É uma imersão forçada no corpo inorgânico da multi-

11 Sobre esta dimensão afetiva da greve, ver o meu texto «Intuition première: la force étrange du printemps québécois» (2012). O artigo está igualmente disponível numa versão em inglês traduzida por Brian Massumi.



dão em marcha, que canta, que grita, que luta. É um filme longo e desafiante. É repetitivo e não apresenta necessariamente novas informações em cada cena. Corrói o espectador no fio do tempo cronológico, forçando-o a um processo de esfoliação temporal. É, portanto, um filme que, de certa forma, deve ser resistido e suportado, tal como as marchas noturnas realizadas todas as noites durante mais de três meses (a greve durou sete). No filme o tempo ativa «o político». Em última análise, esperamos, como sugere Brian Massumi ao comentar o modo de existência dos *plateaux*, que o aumento das energias produzidas pelo filme seja «suficientemente sustentado para deixar uma espécie de imagem diferida do seu dinamismo, que possa ser reativada ou injetada noutras atividades» (Massumi, 1987: iv).

Assim, *Insurgence* desafia os modos habituais de narração. Esta relativa suspensão de significados políticos dá vantagem às perplexidades vivas da percepção. Contudo, acomoda a decepção ante as expectativas do espectador aguardando por significados, que poderia levar à acusação de passarmos por niilistas (na aceção literal «daquele que esvazia»); ou ainda de «esteticizar» o movimento, ou seja, de o tornar puro objeto de deleite para os sentidos esvaziados da sua carga política. Certamente estas não são as nossas intenções. Nosso esforço artístico visa, pelo contrário, captar uma dimensão essencial da greve estudantil: a sua capacidade de criar uma temporalidade e espacialidade próprias, irredutíveis à manipulação dos meios de comunicação social e à narração debilitante de histórias. De facto, o povo emergente que marchava em enxames ardilosos perdeu gradualmente a esperança na possibilidade de uma representação mediática justa. À medida que a percentagem de pessoas determinadas a resistir à tentação «imagética» crescia, um plano autónomo de consistência dos grevistas afirmou-se. Assumir esta opacidade ou relativa clausura ante os meios de comunicação social revelou-se necessário para apoiar e

nutrir a ação coletiva de modo duradouro. Este processo de constituição ou conversão política através dos meios de proximidade vivida e de recusa geral é muito comovente. Ele informa profundamente o gesto fílmico de *Insurgence*, que procura, modestamente, testemunhar este processo de heterogênesse que extrapola as possibilidades por vezes reduzidas na representação.

Há algo de profundamente perturbador e terrivelmente fascinante na ideia de *greve geral ilimitada*. Por um lado, abre um vórtice que devora o tempo da racionalidade económica e produz uma espécie de suspensão animada, uma temporalidade própria. Por outro, apresenta-se como momento culminante da vida, um dispêndio glorioso. Alguns amigos falavam até mesmo de «greve humana». Com esta expressão, pretendem sublinhar o poder transformador de uma greve ilimitada. Durante a greve, eles abriram um espaço chamado La Maison de la Grève, para fomentar a sua intensificação. Também escreveram um livro muito detalhado sobre os acontecimentos, *On s'en câlisse: histoire profane de la grève* (Collectif de débrayage, 2013). De certa forma, tentaram fazer jus à concepção mística e política de intimidade de Georges Bataille (ao qual voltaremos na terceira secção deste texto).

*Insurgence* tenta permanecer fiel a todas as pessoas que experimentaram uma vida mais rica e alargada no contexto da greve. A vertiginosa irreversibilidade e exuberância que caracterizam a greve como um gesto político radical precisa de ser tomada em conta em nível especulativo, «cósmico» diríamos, caso contrário arriscamo-nos a perder de vista a sua relação constitutiva com algo como um infinito vivo. Durante a realização do filme e até hoje, fomos levados a um debate em torno da questão do niilismo ativo, que ecoa na ascensão do pensamento aceleracionista articulado, a partir dos textos de Nick Land, em pensadores como Mark Fisher, Nick Srnicek e Alex Williams e, num modo mais fabula-

tório ou «hipersticioso», em Reza Negarestani<sup>12</sup>. Afastando-se de uma certa esquerda que é definida como irremediavelmente localista e derrotista (por exemplo, Nick Land quando denuncia o «miserabilismo transcendental»), estes autores veem as forças anticapitalistas numa perspectiva organizacional ampliada.

O aceleracionismo como horizonte político coloca muitos problemas e este não é, na verdade, o lugar para debatê-lo. Digamos que nele encontramos um estímulo especulativo de primeira ordem para repensar o conteúdo e a composição de forças que se opõem às do capital transnacional. Dito isto, com as suas grandes ideias sobre o «universalismo não trivial» e a formação de uma hegemonia pós-capitalista que empurraria a política popular para as margens, o aceleracionismo tende a subestimar o carácter heterogêneo e irredutivelmente local das forças que efetivamente produzem revoltas<sup>13</sup>. O *maquinismo thanatropico* de um Nick Land toma ao pé da letra a ideia de desterritorialização absoluta desenvolvida em *O Anti-Édipo* e apresenta-se como uma «prática experimental inteiramente orientada para o contacto com o desconhecido» (Land, 2011: 5). Dito de uma forma esquemática, este *especulativismo obscuro* rejeita violentamente os avisos sábios de *Mil Platôs* contra o perigo de se fazer um corpo sem órgãos sem fazer reservas prévias de subjetivação, castigando «aqueles que alinhariam a esquizoanálise com os celebrantes ineptos da autopoiesis» (Land, 2011: 31). Enquanto coletivo de cinema, era nosso dever prestar atenção à ecologia afetiva das práticas e aos interstícios vivos que efetivamente

12 Para mais detalhes sobre esta última colocação, ver o meu «Narrations spéculatives: l'invention de Reza Negarestani» (2016).

13 Por uma crítica da concepção aceleracionista da *folk politics*, ver minha curta intervenção intitulada «Abstracting the Commons» (2016) no contexto do projeto «Commonist Aesthetics» implementado pelo jornal *Open!* e o centro de artes Casco Art Institute (Utrecht, Países Baixos).

constituíram o movimento estudantil. Na senda de Isabelle Stengers, chamamos de cosmopolítica a esta preocupação com os atuais processos de comunização de experiência, que exigem um certo ralentar, de modo a considerar o complexo agenciamento de forças em todas as suas ambiguidades constitutivas (longe de um apelo cego à mobilização, por exemplo).

Encontramos uma tensão produtiva entre as tendências aceleracionistas e as cosmopolíticas no seio do coletivo. Esta tensão informa todo o nosso processo criativo. Ela resume o tipo de discussão e reflexão que nos entusiasma no encontro entre a estética e a política. Em suma, poder-se-ia dizer que a insurreição visa tanto intensificar ou «acelerar» a raiva política, quanto abrandar radicalmente a nossa percepção da duração e dos modos de envolvimento que atribuíram teor próprio ao movimento de greve estudantil.

## DA INTIMIDADE INCANDESCENTE OU A GREVE COMO FORMA DE VIDA

*A greve, mística, sabe que seu destino é afundar-se na política.*

Institut de Démobilisation, *Thèses sur le concept de grève*

*Insurgence* é um filme que, apesar do que possa sugerir seu tratamento minimalista dos acontecimentos e sua estética da subtração, nunca visou qualquer forma de representatividade geral e, apesar do seu valor documental, não aspira de maneira alguma a uma «objetividade» quimérica. Neste sentido, creio que a nossa abordagem pode ser corretamente descrita como uma investigação participativa ou como *conricerca*, na medida em que a nossa investigação pressupõe um envolvimento ativo num processo de transformação recíproca entre nós e os sujeitos filmados;

e que tem sido, pelo menos assim esperamos, «suficientemente parcial» para honrar a ideia de um espírito partidário de investigação sobre o qual fala Mario Tronti a despeito das pesquisas sociológicas realizadas a partir dos anos 60 pelos membros do Quaderni Rossi (Tronti, 1993: 15). Com o passar dos dias, nossa atenção voltou-se cada vez mais, deliberadamente, para aqueles que arriscaram o tempo e ganharam força ao desafiarem as forças da repressão policial. É uma escolha que se acentuou durante o processo de montagem. A parcialidade assumida do ponto de vista de *Insurgence* em relação à greve é indistinguível de um sentimento de fúria e orgulho. Está em consonância com a tensão tímida que organizou os grevistas como um todo numa tremenda máquina de guerra, um orgulho coletivo que o governo, atolado num horizonte de gestão, é incapaz de medir; o despertar político que lhe fazia face, inevitavelmente, subestimou-o. Nas suas *Teses sobre o Conceito de Greve*, o Instituto de Desmobilização, inspirado nos escritos de Roger Caillois sobre guerra e celebração, descreve bem a transformação subjetiva observada naqueles que fizeram parte da luta:

Parece que a guerra faz com que os combatentes bebam em longas pinceladas e até ao fim uma espécie de poção fatal que ela é a única a distribuir e que lhes transforma a concepção da existência. Aquele que viveu uma greve de verdade, num espaço transfigurado, num tempo suspenso, terá também bebido esse copo de orgulho. Ligações duradouras unem agora esses guerreiros. Elas dão-lhes um sentimento simultaneamente de superioridade e de cumplicidade, inversamente aos que se mantiveram fora de perigo ou que, pelo menos, não desempenharam um papel ativo na luta. Pois não basta ter sido exposto... Assim constitui-se o orgulho. (Institut de Démobilisation, 2012: 127)

Foi a esta diferença qualitativa produzida no elemento de luta e a este desejo de afirmar a experiência anónima e transindividual que ligou de forma duradoura aqueles que entraram em greve, «aqueles que a greve fez», que a Épopée se apegou resolutamente, e aos quais os projetos *Insurgence* e *Rupture* quiseram dar corpo e voz, evitando sempre a armadilha viril da heroicização.

Em *Nós, a Floresta*, escrevemos que a política é a luta para partilhar o querer viver. Esta definição, inspirada pelo anarquismo místico de Santiago López Petit, faz eco de vários pensadores, os quais, cada um à sua maneira, procuraram caracterizar a interioridade comum ou o conteúdo subjetivo do que Sartre chamou «grupos em fusão»<sup>14</sup>. Uma investigação do imediatismo sensível da greve exige um olhar mais atento a esta lógica de consumo potencialmente infernal que se apodera de seres que entram «no fogo da ação». Pois se a experiência transindividual, isto é, a vida, ganha em amplitude e, de um passo para o outro, incendeia a existência, a esta *intimidade incandescente* que torna a coerência afetiva e efetiva dos coletivos — e em primeiro lugar destes coletivos revolucionários «muito sinceramente dispostos a incendiar o mundo para que ele tenha mais brilho» —, nada a protege contra o perigo do autoconsumo na intensidade de um presente sem saída. O palíndromo latino tornado famoso por Guy Debord descreve tragicamente esta situação: *In girum imus nocte et consumimur igni*, «Fazemos círculos na noite e somos devorados pelo fogo».

Com a ideia da abstração vívida e a possibilidade de contraefetuação salva em nosso plano de fundo, gostaria de abrir algumas

14 «A luta exige a emergência do surgimento de novos agentes, dotados de potências inéditas. Na lógica sartriana, estes só podem ser indivíduos, adquirindo um estatuto diferente: a estes atores, capazes de retirar os homens do inferno prático-inercial, e de conter, senão exorcizar, o mal, Sartre chama-lhes, no seu estado inicial, grupos em fusão.» (Bertrand Saint-Sernin, 1983)

perspectivas sobre a forma como a política radical se relaciona com o querer viver, como aquela defende o comum sensível e toma partido «pela vida», ou seja, contra o capital, a sua violência sistêmica e a sua dominação através das abstrações «frias». Em suma, é uma questão de levantar o caráter dramático, metaestável e também potencialmente destrutivo do gesto autonomista de encerramento assumido como tal; em outras palavras, de abordar a luta política como um modo (*coletivo*) de contração. Este é um problema imaginal, porventura poético — *fazer greve como forma de vida*.

O conceito de intimidade incandescente, que proponho para caracterizar o modo de contração nos limites do pessoal e do impessoal experimentado na greve, bem como sua importância para a Épopée, sugere tanto o aprofundamento de uma interioridade comum — «ser dentro e contra», como exprime Tronti —, como a presença efetiva de uma dimensão transindividual. Trata-se — para formular de modo a colocar em jogo a ambivalência que o francês permite — de «resistir em ninguém/em pessoa» (*résister en personne*). Encontramos em Bernard Aspe um desenvolvimento teórico de acuidade notável sobre estas questões. Todo o interesse de Aspe na questão do transindividual se enraíza numa preocupação em acompanhar os desafios e impasses enfrentados pelos coletivos, que procuram constituir-se como uma força política de fato. Desenvolvido por Gilbert Simondon, o conceito de transindividual é declinado de várias maneiras. Em nível existencial, o transindividual é, por assim dizer, primário: dele brota a possibilidade de uma vida plena e realizada, uma vida que vale a pena viver. Deste modo Bernard Aspe pode escrever que «não há indivíduos atomizados, mas apenas consistências transindividuais mutiladas» (2013: 37).

O transindividual diz respeito à dimensão afetivo-emocional dos processos de individuação coletiva. No seu influente livro

sobre Simondon, *Individu et collectivité: pour une philosophie du transindividuel* (Combes, 1999), Muriel Combes — que partilha uma base de pensamento comum com Aspe — define o transindividual como a intimidade do comum: «O íntimo», ele escreve, «concerne menos à esfera privada do que uma vida afetiva impessoal, desde sempre comum [...] o transindividual não é nada além disso: uma zona impessoal de sujeitos que é simultaneamente uma dimensão molecular ou íntima do próprio coletivo» (Combes, 1999). A esta dimensão afetiva impessoal e pré-individual, adicionamos a emoção como potência de individuação. A emoção unifica e polariza a afetividade difusa; ela converte a pluralidade afetiva numa unidade operante de significado. Neste sentido, a emoção constitui o cerne da experiência transindividual, na medida em que coincide com a estruturação efetiva de um coletivo. Inversamente, o coletivo é necessário para que a emoção se atualize e conecte-se à ação. Como salienta Simondon, «para que haja ressonância entre ação e emoção, deve haver a individualização superior que as englobe: esta individualização é a do coletivo (Simondon, 2007: 108)». Surpreendentemente, Simondon chama de «unidade espiritual» esta relação transdutiva entre a ação e a emoção. Assim, como observa Aspe, para Simondon «a espiritualidade e o estabelecimento de um coletivo aparecem como dois aspetos de um mesmo processo» (Aspe, 2013b: 208), e a emoção transindividual se incorpora na aprendizagem e transmissão de gestos que fazem forma de vida<sup>15</sup>.

O quadro conceptual simondoniano é flexível e dinâmico. Ele nos sensibiliza para a dimensão impessoal e pré-individual da vida coletiva e facilita a incorporação coletiva dos afetos indetermináveis e outros poderes de metamorfose que passam entre

15 «Toda forma de vida se define pelo conjunto de gestos, corpóreos ou incorpóreos, que a animam. Neste sentido, toda a forma de vida é transindividual; é, por assim dizer, a marca da transindividualidade em cada um de nós.» (Aspe, 2013: 29)



indivíduos. Além disso — e este é um elemento que muitos dos comentadores de Simondon tendem a considerar muito rapidamente —, ele nos permite pensar tanto na necessidade subjetiva de clausura quanto na produção de uma interioridade comum (Simondon fala de um «grupo de interioridade») onde se opera a conexão entre ação e emoção: «a eficácia de uma partilha que pressupõe a existência de uma inseparabilidade real entre alguns seres» (Aspe, 2013: 20).

A obra de Aspe destaca a componente ethopoética inerente aos modos de implicação subjetiva que definem o envolvimento coletivo militante. Afastando-se dos dramas da interioridade privada, estes coletivos procuram criar espaço para o «entusiasmo de multidões revoltadas». (Aspe, 2013: 28) E é num contexto teológico mais amplo que ele coloca o problema da intimidade incandescente dos coletivos políticos revolucionários. A esse respeito, Aspe salienta que Marx descreve o processo revolucionário como uma forma de virar para o exterior a chama devoradora do fervor religioso, para consumir aquilo que neste mundo merece ser destruído. A esta caracterização da potência revolucionária como uma «centelha de espiritualidade que o mundo burguês não pode extinguir» se opõe a análise de Kierkegaard, para quem «a força do comunismo é visivelmente o ingrediente da religiosidade, o mesmo da religiosidade cristã», embora se apresente ao contrário, ou seja, contida de uma forma «demoníaca» (Aspe, 2013: 26; 25). No final, Kierkegaard vê a aventura revolucionária como uma fuga à solidão e à interioridade, um movimento de revolta que ignora a natureza religiosa do seu ser-do-contrário e assim trai o seu desespero latente.

No fio da intimidade incandescente há dois outros pensamentos que, por meios bastante distintos, exploram os caminhos da intensificação grupuscular e da comunhão exaltada. Para aqueles que consideram o imediatismo sensível de fazer greve, Bataille é

um imperativo. Já o mencionamos acima, em ligação com o *Collectif de débrayage*. Em *A Parte Maldita*, ele desenvolve uma concepção extasiante de intimidade que traduz, em termos simples e intuitivos, a efusão afetiva que *Insurgence* tentou captar: «E se eu consumo desta forma sem medida, revelo aos meus semelhantes o que sou intimamente: o consumo é a forma como seres separados se comunicam. Tudo é transparente, tudo é aberto e tudo é infinito, entre aqueles que consomem intensamente.» (*apud* Institut de Démobilisation, 2012: 224) Esta experiência de consumo dá lugar a metamorfoses vívidas e composições de força inesperadas. É esta experiência que os comentadores mais obtusos e hostis do movimento estudantil sentem de forma confusa, quando descrevem com desdém e «lucidez» essas massas tempestuosas que, levadas pelo fervor popular, são acusadas de já não saberem controlar seu impulso de reunião e de acumularem de qualquer jeito os motivos para a revolta, esquecendo de uma só vez a razão inicial da sua revolta. O clamor do pequeno povo se opõe à virtude do desprendimento soberano, que tem assegurada uma posição paternalista e pastoral. O espectro da multidão histórica e descontrolada é, desde Hobbes e provavelmente muito antes dele, a ameaça que gostamos de invocar de modo preventivo a cada vez que precisamos justificar uma concepção transcendente da ordem que o governo não perderá a chance de «restaurar». O coração palpitante do movimento tem razões que a razão desengajada desconhece, ou melhor, não quer conhecer.

O último pensador que gostaria de invocar nesta cartografia prospetiva de intimidade incandescente é Bakunin, ou pelo menos o Bakunin que Daniel Colson traz à luz no seu excelente *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*. Ligado à ideia de uma minoria ativa que encontra a sua força no aprofundamento, a intimidade de Bakunin é uma questão de afinidade eletiva e define

«a natureza dos ‘círculos’ secretos que ele se esforçou em constituir ao longo das suas atividades revolucionárias» (Colson, 2001: 163). E continua Colson:

O íntimo designa o interior, o privado e o secreto, por oposição ao exterior, o explícito e o público. Para Bakunin, como mais tarde para o sindicalismo revolucionário e o anarcossindicalismo, a potência e a extensão de uma recomposição do mundo em que vivemos não passam pela comunicação, nem pela transparência ou pelo desdobramento [*dépli*] dos seres, onde signos, especialistas, psicólogos e instituições opressoras lançam as suas redes e utilizam todo o seu poder de subjugação e dominação. Passa pela concentração e pelo retraimento [*repli*], pela constituição de uma multiplicidade de forças interiores que são propriamente explosivas, e que só elas são capazes de dinamitar e recompor o velho mundo. (2001: 165)

Enquanto leitor atento de Leibniz e Deleuze e pensador de um anarquismo neomonadológico consequente, Colson pensa no íntimo nas proximidades de *uma vida nas dobras*. O movimento de concentração e retirada fechado em si mesmo que ele descreve corresponde em todos os sentidos ao observado entre um número crescente de manifestantes, à medida que a greve se desenvolvia. Por força da brutalidade policial e da distorção desavergonhada das suas ações nos meios de comunicação social, os estudantes não tiveram outra escolha senão fazer de si próprios um corpo opaco e ressonante capaz de incorporar coletivamente raiva e ira, a fim de preservar a sua capacidade de iniciativa e o seu poder de ação. Fazer também um corpo capaz de amar, mas um amor que, como escreve o poeta Rumi, expõe a alma que o abriga ao risco da sua própria destruição paradoxal. Pois a intimidade incandescente é atravessada por uma tensão

*mística*, no sentido wittgensteiniano daquilo que só pode ser mostrado e revelado no modo indireto do exemplo e da afinidade. Implica um laço de confiança que cresce na adversidade e que é vivido ao longo do tempo. Esta consistência que tem sido capaz de resistir a interrupções externas e constituir-se como um *plateau* inclusivo de intensidade; foi este ponto de vista que tornou imune às manipulações da «opinião pública» qualquer um que se deixasse afetar.

## A GREVE COMO ABSTRAÇÃO VIVIDA

*O abstrato é o vivido. Eu diria que, uma vez que você alcance o vivido, alcançarás o mais vivo do abstrato. Em outras palavras, o vivido não representa nada. E você só pode viver no abstrato e nunca ninguém viveu outra coisa que não o abstrato.*

Gilles Deleuze, Aula sobre Kant (1978)

Nas suas *Teses sobre o Conceito de Greve*, o Instituto de Desmobilização emite um vigoroso aviso contra o signo de greve, entendido como uma espetacularização que a desvitaliza e a desrealiza. Porque a greve que é concebida enquanto meio para enviar uma «mensagem forte» aos governantes, esvazia-se invariavelmente da sua realidade. Ao procurar comunicar-se eficazmente, a greve desvia-se da produção de uma interioridade comum ou de uma intimidade incandescente — desprende-se do poder singular de seus motivos. «É no próprio corpo que o devir-signo da greve se ataca», dizem-nos os autores das *Teses*; «sobre ele passa o seu poder desrealizante. Uma vez passada a mensagem, compreendemos que os corpos estavam lá apenas como signos, como material para a fotografia» (Institut de Démobilisation, 2012: 72-73). Ao fazer-se um signo, a greve entra

numa outra temporalidade que não é a sua própria. A sua duração torna-se uma mera expectativa da imagem de si mesma que lhe será devolvida — perde o *seu* tempo. É neste sentido que para o Instituto de Desmobilização, a greve é sempre também uma «greve de significação» que explode a linearidade cronológica do tempo (2012: 77).

Essa pragmática da greve, na medida em que busca garantir seu controle sobre a realidade, corresponde ao desejo de Épopée de implantar seu gesto filmico em plena imanência, no tempo singular e não discursivo da greve. Enquanto ensaio filmico ao mesmo tempo carnal e rigorosamente abstrato, *Insurgence* quis deixar espaço para a resistência que é constitutiva das subjetivações políticas. Ou dito de outra forma: *Insurgence* faz perdurar (*en-dure*) a greve por meio do cinema, na medida em que o filme carrega o evento da greve no registo da persistência intensiva virtual e histórica. Mas será que é possível resistir à tentação imagista por meio da arte — eminentemente abstrata — da cinematografia? Será que *Insurgence* realmente consegue minimizar a redução (in)significativa da greve nos circuitos de informação que mutilam tudo o que ocorre de fato? É possível produzir imagens e signos que não sejam irremediavelmente tomados pelo grande dispositivo de captura-espetáculo?

Na era da mobilização global, o cinema constitui, nas palavras de Jean-Michel Frodon, «o dispositivo crítico por excelência da era da informatização, o sistema de representação que, por aquilo que o aproxima e pelo que o diferencia do *espetacular integrado* (no sentido de Guy Debord), constrói incessantemente — voluntariamente ou não — o lugar teórico para pensar o sistema de comunicação social» (Frodon, 1998: 162-63). O otimismo relativo de Frodon não é certamente partilhado por todos, especialmente nos meios militantes radicais que frequentemente mantêm, no que diz respeito ao poder de interrupção da arte e do cinema,

e particularmente a despeito dos *meios* em torno destas práticas, reticências mais que justificadas.

Por razões essencialmente semelhantes e igualmente justificadas, a desconfiança estende-se rapidamente ao campo da teoria, que raramente consegue mostrar como pode produzir uma diferença que realmente importe. Em cada caso, uma resistência espontânea às abstrações é expressa em nome de um acesso direto e vibrante ao real-que-mutila. A tensão irremediável entre o real (político) e a sua abstração (estética) deu origem a debates que desgastaram o coração no seio do coletivo Épopée. Por mais que quiséssemos fazer filmes *da greve*, por assim dizer, o facto é que os projetos *Insurgence* e *Rupture* seriam inevitavelmente considerados filmes *sobre* a greve, e é obviamente impossível protegê-los inteiramente de uma circulação que os exponha como tal. A aventura político-cinematográfica da Épopée é inteiramente impulsionada pelo desejo de transmitir, sem trair, o trauma histórico da greve e o seu formidável potencial de politização. Neste sentido, teremos tentado estar à altura da vontade do acontecimento.

Como tentei mostrar, de diferentes maneiras neste ensaio, a eficácia política responde às suas próprias exigências, que são mais ou menos literalmente assimiladas a uma lógica afetiva de efusão. Cada afirmação política, seja individual ou coletiva, comanda seus próprios modos de contração ou incorporação existencial. Implica, para o dizer da forma mais dramática e contrastante possível, a assunção daquilo a que Bataille chamou «a parte maldita», o carácter metaestável e turbulento de uma negatividade que consome. Digamos, então, como figura de linguagem e num espírito de simetria, que a contraefetuação concerne a «parte imaculada» do acontecimento (Deleuze, 1974). Pois aqui é importante inverter a perspectiva, e responder à necessidade vital de elaborar os meios pelos quais não se afundam na pura efetuação do que aconteceu. As depressões, suicídios e todo o tipo de delí-

rios que se seguem a momentos de grande intensidade política mostram como é crucial saber dar-se os meios para acompanhar o acontecimento a fim de «voltar dele» e abri-lo a novos desdobramentos.

Para dizer de maneira esquematizada e sob o ponto de vista do imperativo ético da contraefetuação, o desafio é pensar o problema da efetuação sensível sobre um fundo pluralista em vez de unitário e «místico». Embora discorde de Tronti sobre o valor prático da absolutização do antagonismo político, penso que é essencial pensar numa política de abstrações que possa integrar e ir além da dicotomia estrita e muitas vezes reativa entre poder e vida<sup>16</sup>. Uma política que saiba fazer uso da pobreza de uma outra forma que não seja tornando-a um atributo exclusivo dos mais excluídos, dos mais desapossados. O pensamento de abstrações vividas expõe-nos, sem dúvida, aos piores lados da estética relacional, com suas «socialidades específicas» e outros devires-semionáuticos. Obriga também a uma cuidadosa reconsideração do que está em jogo no governo das condutas altruístas e da concepção cibernética dos «seres sem sujeito» (*selfless selves*).

No entanto, acredito que é indispensável aventurarmo-nos pelos caminhos de uma reflexão que questione uma concepção por vezes folclórica e frequentemente ressentida da resistência, com a sua tendência a fazer do «real político» refém e a acomodar-se facilmente ante a primazia do comum sensível e da localidade. Esta é uma questão difícil da relação correta entre a aceleração cognitiva e o desejo de aceleração e desaceleração sensível, à qual

16 Crítica da 'fetichização do vivo', que, na sua opinião, domina a política antagonónica, Pasquinelli propõe uma política de abstração que revaloriza os processos de conhecimento e redimensiona as exigências afetivas da contração política: «In this sense, politics should not concern itself with trying to retrieve more body, more affection, more libido, more desire, etc., but should instead focus on developing the powers of abstraction, that is the ability to differentiate, bifurcate, and perceive things in detail, including our own feelings.» (Pasquinelli, 2013)

a resposta sábia de Tronti, formulada em oposição ao progressivismo de Negri, servirá como um posicionamento estratégico por enquanto:

É preciso abrandar a aceleração da modernidade. Porque este tempo mais lento permite recompor nossas forças. Assumir como nosso «entre-tempo»: só aí é possível redescobrir as forças, encontrar subjetividades alternativas e compô-las em formas organizadas e historicamente novas. A aceleração produz de facto multidões potencialmente alternativas, mas estas são imediatamente consumidas. *Não apoiem a aceleração, se ainda não têm a força para os organizar imediatamente e a prazo.* (Tronti, 2013: 155) (*sublinhado nosso*)

Conceber a greve como uma abstração vivida é uma forma de manter o horizonte de uma medida diferencial dentro da consumação potencialmente infernal. É uma proposição teórica e especulativa que só é válida, em última instância, pelos seus efeitos concretos: que a efetuação não colapse sobre si mesma, e que eventualmente as subjetivações autônomas e plurais se desprendam dela e alcem outros contextos. Esta forma de presença especulativa, que dobra a tudo na inflexão da incandescência da presença estática, só é eficaz na medida em que consegue traduzir a intimidade incandescente em imediaticidade abstrata e sensível, aspirando a assegurar que nada da intensidade pré-individual e impessoal do acontecimento se perca no processo.

A participação nas diferentes fases de desenvolvimento de um filme é uma oportunidade privilegiada de se confrontar com a materialidade do *medium cinematográfico* e as suas próprias possibilidades de imediação. É estranho e estimulante testemunhar, montagem após montagem, corte após corte, a emergência de uma força que adquire gradualmente uma vida própria e con-



centra em si mesma uma série de contrastes que reconstituem os aspetos da experiência viva do acontecimento. O filme concentra em si uma pluralidade de potenciais perceptivos, sem uma resolução narrativa definida, de modo a ativar o limite estético do acontecimento — por uma vez, por todas as vezes.

## BIBLIOGRAFIA

- Aspe, Bernard, *Horizon inverse*, Caen, Éditions Nous, 2013.
- Aspe, Bernard, *Simondon, politique du transindividuel*, Paris, Editions Dittmar, 2013b.
- Bordeleau, Erik, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012.
- Bordeleau, Erik, «Intuition première: la force étrange du printemps québécois», *Theory and Event*, vol. 15, n.º 3, 2012. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/484446>.
- Bordeleau, Erik, Habîb, André, Ortega, Hermine, e Santini, Sylvano (Eds.), *Épopée: textes, entretiens, documents*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2013.
- Bordeleau, Erik, «Narrations spéculatives: l'invention de Reza Negarestani», *Spirale: arts • lettres • sciences humaines*, n.º 255, 2016, pp. 41-44.
- Bordeleau, Erik, «Abstracting the Commons», in *Open! Platform for Art, Culture and the Public Domain*, 2016. Disponível em: <https://onlineopen.org/abstracting-the-commons>.
- Collectif de Débrayage, *On s'en câlisse: histoire profane de la grève*, Montréal, Sabotart, 2013.
- Colson, Daniel, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- Combes, Muriel, *Simondon, individu et collectivité: pour une philosophie du transindividuel*, Paris, PUF, 1999. Disponível em: [http://www.cip-idf.org/article.php?id\\_article=4433](http://www.cip-idf.org/article.php?id_article=4433).

- Deleuze, Gilles, *Lógica do Sentido*, tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1974.
- Frodon, Jean-Michel, *La projection nationale*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- Institut de Démobilisation, *Thèses sur le concept de grève*, Paris, Éditions Lignes, 2012.
- Land, Nick, *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*, Falmouth, Urbanomic, 2011.
- López Petit, Santiago, *Amar y pensar: el odio del querer vivir*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2005.
- Massumi, Brian, «Translator's Foreword», in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1987.
- Pasquinelli, Matteo, «The Politics of Abstraction: Beyond the Opposition of Knowledge and Life», *Open! Platform for Art, Culture and the Public Domain*, 2013. Disponível em: <http://www.onlineopen.org/columns/the-politics-of-abstraction>.
- Rambeau, Frederic, «Deleuze et l'inconscient impersonnel», *Cahiers philosophiques*, n.º 107, outubro de 2006.
- Saint-Sernin, Bertrand, «Pouvoir et figures du mal chez Sartre», 1983. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/SartrePouvoirMorale.html>.
- Simondon, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007.
- Tronti, Mario, *Nous opéraïstes*, Lausanne e Paris, Éditions d'en bas et Éditions de l'éclat, 2013.
- Veyne, Paul, *Le quotidien et l'intéressant*, Paris, Hachette Littérature, 1995.

# CINEMA E O SONHO IMPLICADO: UMA LEITURA DELEUZIANA<sup>1</sup>

SUSANA VIEGAS

## INTRODUÇÃO: CINEMA E IMPLICAÇÃO DE IMAGENS MENTAIS

Ainda que inicialmente o interesse filosófico pelo cinema e pelas imagens em movimento não tenha tido uma forte expressão, os filósofos não lhes ficaram indiferentes. Na maior parte dos casos, aqueles destacaram o aspeto lúdico e onírico do cinema, nos antípodas do trabalho lógico-conceptual da filosofia. Ainda assim, havia um aspeto ao qual não podiam negar especial atenção: a capacidade que o cinema apresentava de explorar ideias complexas como o tempo, a subjetividade e o pensamento.

É nesse contexto que Gilles Deleuze cria os conceitos filosóficos de imagem-movimento (representação indireta do tempo nas imagens cinematográficas) e de imagem-tempo (apresentação direta do tempo). Esses conceitos têm inspirado as mais diversas interpretações, umas mais próximas do texto deleuziano (como é o caso de Rodowick, 1997), outras procurando dar continuidade ao trabalho taxonómico (Pisters, 2012). Porém, mais do que a análise dos dois regimes semióticos, neste

1 Publicado em *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 21 (2022).

texto procuro destacar o momento de transição entre ambos. Mais do que assinalar a transição da imagem-movimento para a imagem-tempo, procuro circunscrever os momentos de crise como sendo estruturais, ou seja, como surgindo ao longo dos dois volumes escritos por Deleuze. Desse modo, destaco os momentos marcados pela incerteza e pela ambiguidade epistemológicas quanto à natureza das imagens.

Nos dois volumes que escreveu sobre cinema, Deleuze (2009; 2015) vai dedicar quatro comentários à filosofia de Henri Bergson. Os dois primeiros comentários surgem em *Cinema 1: A Imagem-Movimento*: um primeiro a propósito das três teses sobre o movimento (capítulo 1) e um segundo comentário sobre as três variedades de imagem-movimento (capítulo 4). No segundo volume, *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, retoma essa tarefa, apresentando um terceiro comentário sobre as questões bergsonianas da memória e das lembranças (capítulo 3) e um quarto sobre o passado transcendental (capítulo 5). A atenção que a filosofia do cinema tem dedicado ao quarto comentário justifica-se pelo caráter central que a imagem-cristal tem no sistema deleuziano, mas leva ao desconhecimento, mais ou menos generalizado, do comentário anterior quando, na verdade, este está na gênese da sua compreensão. Para esta análise, e com o objetivo de contrariar essa tendência, centro-me no terceiro comentário, «Da recordação aos sonhos», tendo em conta dois aspetos importantes para a edificação da própria estrutura conceptual de *Cinema 1* e *Cinema 2*. Em primeiro lugar, não existe uma simetria entre os dois volumes: não apenas na sua estrutura formal (por exemplo, com a repetição metodológica), mas também na variação categorial dos próprios conceitos sob análise. Em segundo lugar, a passagem de um regime para o outro, ou de um volume para o outro, não acontece por meio de um momento único de rutura na história do cinema, mas antes por uma série

de diversos momentos de crise. Por último, «Da recordação aos sonhos» é um capítulo no qual Deleuze vai mencionar novos tipos de imagem-mental que estão diretamente relacionados com a imagem-relação com a qual encerrara o primeiro volume (a partir da terçidade de Peirce). A função de uma imagem-relação não é ser a expressão do pensamento de alguém ou ser a imagem de uma relação, mas antes ser uma imagem que é a relação (Deleuze, 2009: 291). Ela está mesmo na origem da crise da imagem-ação que dominava na imagem-movimento. Ou seja, ainda que surjam no segundo volume, dizem respeito a uma linha de pensamento que segue em continuidade, e não em rutura, com as características do primeiro regime semiótico.

Compreender a ligação entre Bergson e Peirce revela-se elementar para se entender o método taxonómico deleuziano. A compreensão de Peirce (1978) fica incompleta sem uma perspetiva mais abrangente, nomeadamente da ontologia materialista de Bergson, vista como a estrutura que liga a relação existente entre as imagens cinematográficas e a própria realidade. Por exemplo, é importante considerar essa estrutura ontológica na ligação entre imaginação e tempo, ou entre memória e virtual. Quando imaginamos, criamos imagens mentais de alguma coisa que não está atualmente presente. Podemos imaginar de diversos modos. Podemos idealizar, podemos desejar, podemos sonhar acordados com algo em particular. Podemos inclusivamente criar imagens que não são meras cópias de coisas atuais e que, outrora percebidas, estão nesse momento ausentes.

Segundo Bergson, quando recordamos alguma coisa, também imaginamos, recuperando imagens virtuais outrora atuais. A questão é que, nesse universo, ainda que não seja atual, o virtual é real. O mesmo acontece com os sonhos, fantasias e alucinações. A leitura deleuziana desse universo, considerado *imediatamente* cinematográfico, torna-se interessante na medida em que, entre distintos

estados de consciência, há uma diferença de natureza, mas não de grau. É nesse âmbito que o cinema intervém na reflexão filosófica da imaginação, pois tem a capacidade de ser uma arte que vive da sua própria virtualidade.

Esse lado espectral remete-o para uma dimensão onírica que, ontologicamente, parece subtraí-lo à natureza atual da realidade física. Mas, neste caso, ter outra natureza não significa ser claramente discernível. A Deleuze interessava-lhe pensar como é que imagens reais com diferentes naturezas, atuais ou virtuais, passam no cinema de uma forma indiscernível.

Interessava-lhe também pensar a natureza ontológica da passagem das imagens mais envolvidas nesta discussão, sobretudo as imagens-recordação, imagens-sonho e imagens-mundo. Esses três tipos de imagem reproduzem a relação entre virtual e atual que ocorre entre o regime da imagem-movimento e da imagem-tempo. Quando se aproximam mais do primeiro regime, são facilmente reconhecíveis através de técnicas cinematográficas devidamente assinaladas pelas convenções da arte: sobreposição de imagens, turvação e fusão na montagem, uso de imagens a preto e branco para o passado em contraste com o uso da cor para o presente, etc. Todavia, quando se aproximam mais do segundo, não há esse reconhecimento imediato. Compreender as pequenas diferenças entre esses três tipos de imagem relativamente ao tipo de percepção que lhe está na origem corresponde também ao esclarecimento das diferenças entre imagem-movimento e imagem-tempo, demonstrando as suas diferenças conceptuais.

Nem tudo o que acontece num filme tem de seguir as regras da causalidade ou da continuidade temporal e espacial que mais se aproximam da nossa vida atual e do que se entende por percepção humana. Na verdade, o cinema não se limita ao domínio atual das imagens-movimento, da percepção humana, ou do que se considera ser um estado atual de vigília.

Algumas dessas imagens atuais são envolvidas por imagens virtuais que expressam diferentes estados de consciência. Por exemplo, em *Mónica e o Desejo* (1953, Ingmar Bergman) a imagem-recordação surge bem identificada na cena final quando, após Monika (Harriet Andersson) abandonar Harry (Lars Ekborg), este, com o filho nos braços, lembra-se do último verão passado juntos: um espelho é o portal ideal para retornar a esse período, recuperando algumas das recordações que ficaram desses momentos. Já *Morangos Silvestres* (1957, Ingmar Bergman) começa com um sonho explícito (um pesadelo) perfeitamente assinalado pelas convenções técnicas. Isak Borg (Victor Sjöström) dorme e sonha. Sabemo-lo por ele próprio, que relembra em voz *off* o inquietante sonho que tivera: «Na noite do primeiro dia de junho tive um sonho estranho...» (neste caso, uma sutil mistura de imagem-recordação com imagem-sonho).

Mas o passado pode também ser trazido à lembrança para resolver um problema atual. Há mesmo filmes que, nesse sentido, só podem ser contados através do passado (Deleuze, 2015: 83). Em *O Homem que Matou Liberty Valance* (1962, de John Ford), os *flashbacks* de Ransom Stoddard (James Stewart) e de Tom Doniphon (John Wayne) procuram revelar-nos a verdade sobre o segredo que alimentara o enredo do filme através das recordações de cada um. Afinal, quem matou Liberty Valance? A abertura para uma dimensão virtual e passada tem como finalidade a sua atualização, isto é, a sua certeza como percepção. Porém, Ford introduz uma segunda recordação (ou ponto de vista) numa cena que é já ela própria uma imagem mental: a resposta final é dada no *flashback* de Doniphon, que urge dentro do *flashback* de Stoddard. São imagens que recordam momentos passados que já tinham sido atuais para cada uma das personagens.

Por fim, há imagens virtuais que nunca se atualizam. Em *A Bela de Dia* (1974) de Luis Buñuel há uma intencional indiscernibilidade entre a realidade física e a realidade mental das personagens que sonham ou que fantasiam. Algumas cenas podem ser lidas mais claramente como meras fantasias, imagens mentais de Séverine (Catherine Deneuve), mas outras cenas mantêm a incerteza viva até ao fim. Parafraseando a famosa frase de Blaise Pascal em *Pensamentos*<sup>2</sup>, diríamos que se uma dona de casa estivesse certa de sonhar, todas as noites, que era uma prostituta, talvez fosse tão feliz quanto uma prostituta que sonhasse, todas as noites, durante 12 horas, que era uma dona de casa.

O cinema tem esta capacidade de não nos dar respostas fáceis. É nesse sentido que as recordações e os sonhos são alguns dos motivos que melhor se enraizaram no processo cinematográfico de criação das imagens óticas e sonoras puras (respetivamente, *opsignos* e *sonsignos*) pois são fenómenos que rompem com o esquema sensório-motor (vínculo entre perceção e ação) que associamos ao regime da imagem-movimento atual. A imagem-mental mostra-nos a introdução do pensamento nas imagens cinematográficas (através de sonhos, alucinações, fantasias, etc.), e, no limite, à compreensão do mundo como sonho.

## IMAGEM-RECORDAÇÃO

«Já não era possível opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência» (Deleuze, 2009: 11). A posição bergsoniana sintetizada por Deleuze não poderia ser mais oposta àquela da fenomenolo-

2 «Si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits, douze heures durant, qu'il est roi, je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'un roi qui rêverait toutes les nuits, douze heures durant, qu'il serait artisan.» (Pascal, 2015: n. 386).



gia: ao contrário da tradição fenomenológica, segundo a qual a intencionalidade da consciência aponta sempre para algo exterior a si, ou seja, é consciência de algo, como um feixe de luz que ilumina o mundo, para Bergson, a origem desta luminosidade não está no sujeito ou no espírito. Na sua perspectiva, a consciência é uma coisa entre tantas outras coisas da realidade física. O bergsonismo surge como uma crítica e uma reação à psicologia tradicional, ao associacionismo, e avesso à ideia de que as imagens sejam apenas o conteúdo interno de uma consciência e de que o movimento seja apenas uma propriedade externa dos corpos.

No início de *Matéria e Memória* (1999), Bergson começa a sua ontologia material com uma ideia que identifica, em primeiro lugar, imagem e movimento, no sentido em que o universo é imediatamente composto por imagens-movimento. A conceção deleuziana do cinema como montagem de cortes móveis tem na sua base essa ideia (segundo comentário a Bergson sobre a montagem das três variedades de imagem-movimento: imagens-percepção, imagens-afeção e imagens-ação). A luminosidade pertence às próprias coisas, é a sua materialidade, a composição incessante de imagens. Segundo Jacques Rancière, essas imagens não são constituídas pelo olhar ou pela imaginação do espectador, pois as imagens são a própria matéria que se autoconstitui: «O rosto que olha e o cérebro que concebe as formas são, pelo contrário, um ecrã negro que interrompe o movimento em todo o sentido das imagens. É matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência.» (2001: 148; tradução nossa)

Com a introdução do pensamento nas imagens em movimento, há uma transformação das imagens-percepção, imagens-afeção e imagens-ação. Tendo em conta a definição bergsoniana de «memória», compreendemos que este tipo de imagem confira à subjetividade um novo sentido, um sentido temporal:

Se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente com a nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para se tornarem úteis: a todo o instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida. (Bergson, 1999: 69)

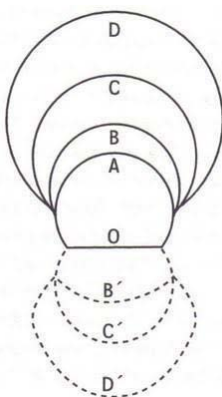
Bergson indica-nos uma distinção importante entre o reconhecimento por distração, automático ou habitual, e o reconhecimento atento (1999: 111). Essa diferenciação permite-nos analisar de que modo as recordações se relacionam com as percepções. No primeiro caso, a percepção de qualquer coisa prolonga-se num movimento automático para outra coisa, mantendo esse movimento num mesmo plano horizontal, criando assim uma imagem-ação. Segundo esse ponto de vista, passamos distraidamente por entre as coisas, pois reconhecemo-las automaticamente e agimos de modo previsível.

«Devemos passar agora do reconhecimento automático, que se realiza sobretudo por movimentos, para aquele que exige a intervenção regular de lembranças-imagens [*souvenirs-ímagens*]. O primeiro é um reconhecimento por distração; o segundo [...] é o reconhecimento atento.»(Bergson, 1999: 110-111)

No reconhecimento atento, sem a ligação sensório-motora automática e horizontal da percepção, constituímos uma imagem ótica e sonora pura do objeto (isto é, a imagem atual fica separada do seu prolongamento motor, o que seria uma imagem-ação), ou seja, fazemos uma descrição que tende a selecionar alguns traços da coisa em detrimento de outros. Nesse caso, há um maior esforço para regressarmos à mesma coisa, ainda que em planos verticais (ou circuitos) diferentes.

Numa imagem ótica e sonora pura, a percepção não se prolonga em movimento ou numa ação, mas antes numa imagem mental

que cria um circuito singular entre a imagem atual dessa sensação e a imagem virtual da recordação. Prolonga-se numa outra imagem virtual vinda do passado vivido (uma antiga percepção tornada recordação). Procede-se assim à criação de circuitos que procuram a maior dilatação temporal possível (Fig.1), num movimento expansível do circuito mais estrito AO — percepção imediata de O e consecutiva imagem A — para os circuitos dilatados do passado B, C e D, que correspondem a B”, C” e D”, ou seja, às camadas mais profundas da realidade virtualmente no objeto O. Os dois planos coexistem (Bergson, 1999: 118):



**Fig. 1**

Circuitos da memória em *Matéria e Memória* (Bergson, 1999)

Entre recordação e percepção imediata não há, no entanto, uma diferença de grau, mas de natureza. Uma recordação não difere de uma percepção pelo grau de intensidade, como se fosse uma percepção mais ténue ou discutível. Pensar que uma recordação é uma percepção mais fraca significa ignorar a verdadeira diferença entre o presente e o passado. Bergson afirma que, na hipótese de

considerarmos o passado como uma dimensão imóvel e o presente como a dimensão ativa, se «o passado é por essência *o que não atua mais*» (ênfase original), então «só poderá subsistir entre a percepção e a memória uma simples diferença de grau» (Bergson, 1999: 72). Ora, em Bergson as recordações, ainda que sejam virtuais, não são passivas. O filósofo pretende eliminar o equívoco de se considerar que a diferença entre recordação e percepção, ou entre passado e presente, seja uma diferença de grau. Quando uma recordação *age* no instante presente, confundimos a sua atividade com a sua atualidade — a recordação já era ativa, mas não atual. Também o virtual, não sendo atual, *age*. Ou seja, se eliminarmos a diferença de natureza entre a percepção (considerada como atividade atual do presente), e a recordação (então considerada como mera contemplação e inatividade), não compreenderemos os paradoxos temporais da realidade decorrentes da relação entre passado e presente ou entre virtual e atual.

A imagem ótica e sonora pura, enquanto imersão nos circuitos do pensamento, é, desde logo, uma descrição. A cada uma destas corresponderá uma imagem mental virtual, suprimindo a coisa presente na percepção inicial e reforçando a sua memória. Por essa razão, parece, à primeira vista, que a imagem sensorio-motora é mais rica do que a imagem ótica e sonora pura, pois está mais próxima da percepção imediata. Porém, ainda que as imagens óticas e sonoras puras impeçam que a personagem atue como esperado (pois não há reconhecimento habitual), elas enriquecem e transformam a situação, criando um outro tipo de encadeamento consoante à descrição, seja ele uma recordação, um sonho, ou uma alucinação. O uso convencional da memória nos filmes tende sempre a atualizar diretamente o virtual nas imagens-recordação através do *flashback*, principalmente no cinema clássico, que vive no plano das ações (presente). São os casos mencionados de Ford e de Bergman.

As imagens óticas e sonoras puras são uma abertura direta ao tempo heterogéneo e à relação do momento presente (percepção) com os momentos passados (recordações). Mas a passagem da imagem-percepção para a imagem-recordação que o reconhecimento atento exige pode dar-se simplesmente pela atualização desta naquela, ou seja, no momento em que o *flashback* torna atual o que era a recordação de uma percepção passada. Nesse ponto, o cinema clássico revela-se exíguo para abarcar todas as *nuanças* da relação entre percepção e recordação, pois procura, em primeiro lugar, a transformação de uma recordação numa percepção, criando um circuito fechado entre os dois pontos, entre o passado e o presente, que vai do presente ao passado para tornar o passado um presente que passou.

A imagem-recordação, no entanto, pode ter uma composição mais ou menos forte: mais forte quando a lembrança explícita diz respeito a uma personagem, menos forte quando há várias personagens com lembranças. Esse tipo de imagem complica-se com a bifurcação de possibilidades que se excluem. Às *Portas do Inferno* (1950) de Akira Kurosawa é um bom exemplo. Construído por meio de grandes *flashbacks* apresentados num tribunal sobre a morte de um samurai e a violação da sua mulher nos portões de Rashômon, apresenta as recordações dos vários intervenientes: o acusado, um lenhador, a mulher e o próprio samurai (através de uma vidente). Nesse caso, a ambiguidade persiste quanto à imagem-recordação tornada percepção, pois, sendo recordações contraditórias, todas podem ser verdadeiras. Há imagens virtuais que se esquivam de qualquer processo de atualização. Por essa razão, Deleuze centra os seus esforços na capacidade de manter em aberto diferentes níveis de (in)certeza, principalmente quando a atualização não é possível, ou não é desejável.

O passado conserva-se em si mesmo. Segundo Deleuze, chegar à conclusão de que o passado se conserva em si poderia ser

suficiente; mas ele quer ir mais longe e questiona como é que arquivamos o passado que se conserva em si sem o reduzir ao presente que foi ou ao presente que o superou? Tal como o *flashback* precisa de uma razão de ser exterior a si (memória do presente que aconteceu), também a imagem-recordação tem de ser justificada. Ao declarar todo o passado como causa, elemento puro, *a priori*, da passagem do presente, Bergson encontra o elemento ontológico fundador que antecede a memória enquanto estado psicológico ou imagem-recordação; o todo do passado permite a passagem do tempo presente e atual de modo simultâneo com o passado que coexiste com o presente que ele foi (virtual) e com o presente que agora é (atual). Ou seja, o passado transcendental difere do passado-memória: é um passado que nunca foi presente e, nunca tendo sido presente, é o fundamento que define o presente vivo que passa e funda o passado que coexiste com o presente que foi e com o presente atual. Daí que a sua natureza seja diferente das lembranças psicológicas.

## IMAGEM-SONHO

A imagem-sonho difere da imagem-recordação (atualização do virtual) e desafia a soberania da imagem-ação. Entra-se no sonho como se mergulha numa recordação que não se consegue distinguir da percepção, ou mesmo numa recordação que não é nossa. «Impõe-se uma metafísica da imaginação» (Deleuze, 2015: 94) que distinga os sonhos *ricos* (representados no cinema de uma forma clara e convencional pelas diversas técnicas que exteriorizam essa natureza semelhante às recordações), dos sonhos *sóbrios*, representados de uma forma confusa e impercetível. Esta segunda forma, como veremos, potencia uma nova subjetividade.

Se, por um lado, as imagens-recordação são atualizadas diretamente na imagem-percepção que as evocou, as imagens-sonho são atualizadas indiretamente em imagens virtuais. Neste caso, a personagem não deixa de responder às percepções, mas responde de uma forma delirante, sonâmbula ou hipnótica. Na imagem-sonho encontramos ainda um estado de percepção (ainda que vago ou latente) que vai criar um circuito com imagens virtuais. Nos sonhos ricos há uma forma explícita (o objeto mantém-se o mesmo, mas em planos horizontais diferentes), mas essa inconsistência é reforçada nos movimentos de *anamorfose* próprios de estados oníricos que desfiguram e alteram as imagens.

O sonho explícito tem sempre um sonhador. Por exemplo, Buster Keaton em *Sherlock Jr.* (1924): o projecionista do filme adormece, acorda numa outra dimensão espectral simultânea à realidade, atravessa a sala de cinema e entra no ecrã. A montagem de cenários que se segue é ilógica e serve para reforçar a incapacidade de agência dos movimentos de Keaton, que mantêm a sua integridade natural ainda assim, perante as mudanças de cenários projetados. A história do filme passa então a ser a sua história de detetives. As imagens que vemos deixam de ser do filme projetado e passam a ser imagens do seu sonho. Cada imagem virtual atualiza-se numa outra imagem virtual, criando circuitos cada vez mais largos até ao regresso à normalidade (momento atual em que o sonhador acorda pensando estar ainda a nadar como no sonho).

Assim, esse registo tem a capacidade de criar circuitos sem fim, mas sempre a partir da distinção entre real e imaginário: no caso do sonho explícito, as imagens virtuais são atualizadas noutras imagens virtuais que não se atualizam (ao contrário das imagens-recordação), até ao regresso à normalidade ou a constatação de que tudo era um sonho. Mas pode dar-se o caso em que sabemos que o sonhador não acorda, mas não sabemos *quem*

sonha. Num segundo tipo de sonhos explícitos, sóbrios, a relação com a realidade torna-se ambígua. *Mulholland Drive* (2001, David Lynch) é a versão de um sonho coletivo, sonhado por várias personagens, que reforça a ambiguidade entre mundo sonhado e mundo real. Personagens à procura da sua identidade, submergidas nos sonhos e pesadelos dos outros e num local específico, Hollywood. Na primeira parte, Laura Harring nunca é Rita, nome que rouba ao *poster* de Rita Hayworth pendurado na casa de banho, mas será que chega a ser a Camila da segunda parte? Em contraponto: será Naomi Watts verdadeiramente Betty, a inocente e sonhadora aspirante a atriz recém-chegada a Los Angeles, ou Diane, o fracasso desses sonhos e o pesadelo de Betty? De qualquer modo, essa estrutura narrativa trabalhada duplamente, como que em espelho, mas sem que espelhe a verdade, entre uma primeira parte que tanto pode ser real como onírica, e uma segunda parte que pode perfeitamente substituí-la quanto ao carácter real ou onírico, é como que uma fita de Möbius. Seja qual for o carácter atribuído à primeira parte, tal atribuição transforma, inversamente, o carácter então atribuído à segunda parte. Nesse ponto, como veremos, *Mulholland Drive* tem ligações com o sonho implicado: Rita e Betty *são sonhadas* por aquele mundo.

## IMAGEM-MUNDO

Os dois registos mostram que o mundo lembrado e o mundo sonhado são sempre o resultado de alguém que lembra e que sonha, e que cria as imagens mentais de um mundo virtual que se opõe, de um modo mais ou menos evidente, ao mundo real. Mas, segundo Deleuze, no limite, esse pode ser o único mundo que existe, mistura indiscernível de imaginação e realidade, passado e presente, virtual e atual. Entra-se no mundo tal como se mer-



gulha num sonho que não distinguimos das percepções, ou mesmo num sonho que não é nosso. O que acontece quando quer a recordação, quer o sonho são representados pelo cinema de uma forma implícita?

No sonho implicado, as imagens prolongam-se no movimento de mundo (Deleuze, 2015: 95). No único filme de Charles Laughton, *A Sombra do Caçador* (1955), um falso reverendo, Harry Powell (Robert Mitchum), persegue dois irmãos órfãos em busca do dinheiro guardado numa boneca. Numa longa cena encantatória, os dois irmãos fogem num pequeno barco e, ao sabor da corrente, descem suavemente o rio. Este empurra o barco. Do barco, eixo central da imagem, como que parado, as crianças observam as margens do rio em movimento: uma teia de aranha, diversos pequenos animais vão surgindo, e quando procuram refúgio num celeiro, observam ao longe a silhueta de Powell, reduzida a uma sombra chinesa, figura plana que desliza sobre o topo da colina. As personagens deixam de agir e de se mover, no entanto, o mundo age e move-se por elas.

No sonho implicado da imagem-mundo, persiste uma visão global do mundo como sonho, e não apenas um episódio do qual se acorda. No sonho implicado não se sabe quando é que este começa nem se sabe como dele sair. Deleuze desenvolve essa ideia analisando um género cinematográfico em particular: a comédia musical. Na comédia musical predomina o recurso dos planos de conjunto (base da imagem-percepção) e dos planos médios (base da imagem-ação), enquadramentos que privilegiam a integridade do meio em relação ao movimento das personagens, em particular, da dança. A dança começa imprevisivelmente, através da continuidade com gestos triviais do quotidiano. As cenas preservam as sensações do que se considera realidade, porém essas cenas não são particularmente relevantes para o avançar do enredo, são como que uma suspensão da causalidade narrativa (circuito ação-reação).

Na comédia musical, o bailarino começa a dançar, *empurrado* pelos movimentos do mundo, como alguém que começa a sonhar, sem corte, sem consciência, sem saber como se chegou ali. Mais do que sonhar com um mundo imaginado por si, o bailarino é ele próprio sonhado pelo mundo. Fica preso num mundo que não controla, como se estivesse a sonhar um sonho que não é seu, ou a recordar imagens que não são suas. Num mundo que não o seu, mas no qual se move. O sonho dos outros parece ser um grande perigo, pois tende a absorver-nos e, uma vez presos nele, estamos perdidos. Essa seria, na leitura de Deleuze (2003: 297), a grande preocupação de Vincente Minnelli: desconfiar sempre dos sonhos dos outros.

Se no modo mais convencional do sonho explícito se procura a continuidade narrativa, no sentido em que se acorda do sonho para se regressar ao momento presente e atual, no sonho implicado valoriza-se a suspensão narrativa. O próprio mundo parece um sonho, criando novas e improváveis topologias. As imagens aproximam-se mais do seu lado virtual. «Produz-se uma espécie de mundialização ou ‘mundanização’, de despessoalização, de pronominalização do movimento perdido ou impedido» (Deleuze, 2015: 96). A despessoalização do sujeito impede-o de agir intencionalmente. Comporta-se como que hipnotizado ou sonâmbulo, sem o saber. Em *O Pirata dos Meus Sonhos* (1948), Manuela Alva (Judy Garland) insiste que sabe perfeitamente que há um mundo prático e um mundo dos sonhos e que não os deve misturar, mas, quando, no espetáculo de circo, Serafin (Gene Kelly) a hipnotiza, Manuela, em transe, admite o seu amor pelo lendário pirata Macoco na canção composta por Cole Porter, «Mack the Black» (que tinha já surgido noutra versão no genérico inicial).

Minnelli diferencia-se de outros realizadores deste género, como Stanley Donen, ao compreender que a dança não apenas enche de vida os cenários mais planos, bidimensionais, como

ela própria é transição entre mundos oníricos. Já não se tem a certeza se no início havia ou não imagens sensório-motoras que se vão virtualizando. O que importa é o fechamento do mundo onírico sobre si mesmo e os elementos que contém. «A cor é sonho, não porque o sonho seja a cores, mas porque em Minnelli as cores adquirem um valor altamente absorvente, quase devorador» (Deleuze, 2015: 102). Apenas a cor-movimento é verdadeiramente cinematográfica, pois não a encontramos na pintura (2009: 181). Mas, se a cor potencia a criação de uma imagem ótica pura, a música potencia, por sua vez, a criação de uma imagem sonora pura a que Deleuze chama de “ritornelo” (2015: 147): o ritornelo é um cristal sonoro (o mais pequeno circuito entre a imagem atual e a sua imagem virtual) que cria territórios sonoros e faz a passagem entre mundos. Não só faz a passagem entre mundos como também *despersonaliza*: faz a entrada no mundo, no sonho e no passado dos outros (2015: 102).

É neste sentido que o poder de absorção pela cor, música e dança é reinterpretado pelo cinema: tal como acontece em *Um Americano em Paris* (1951), não é apenas uma imagem colorida, mas uma imagem-cor que absorve tudo à volta, impondo a sua qualidade a tudo o mais. Na cena final, abandonado por Lise Bouvier (Leslie Caron), Jerry Mulligan (Gene Kelly) é transportado para um cenário a preto e branco, cópia do desenho rasgado que um vendaval, fazendo rodopiar os *confettis* da festa, restaura. Sonha acordado. Primeiro como um espectro translúcido, depois materializado no cenário a cores (Fig. 2), e sucedem-se várias cenas nascidas do seu imaginário sobre a cidade de Paris e a pintura, ao som de George Gershwin. Num cenário que retorna ao preto e branco inicial, Jerry regressa novamente como espectro translúcido, e o devaneio acaba. Repara então que Lise voltou para si, final próximo de uma realidade que, de tão estilizada, mais parece o início de um outro sonho.

## CONCLUSÃO: CINEMA, O MUNDO QUE NOS SONHA

O caráter ambíguo e indiscernível que orienta as imagens-tempo obriga Deleuze a procurar novos conceitos para o seu projeto taxonómico. Num primeiro momento, a introdução do pensamento nas imagens cinematográficas resulta na sua absorção: o pensamento tem o poder único de transformar tudo (todos os sujeitos e objetos) em pensamento. Assim, os diferentes tipos de imagem-mental traduzem-se em registos oníricos, irracionais e virtuais, espelho da própria transformação que ocorre nas personagens cinematográficas posteriores à Segunda Guerra Mundial, com a sua generalizada apatia e incapacidade de agir. Há uma descrença no poder da ação que o cinema parece reforçar. Mas há também um caráter pessoal nessa compreensão. Ainda que haja movimento, ele é involuntário, automático. O mundo age sobre nós. Inconscientemente.

Mas a rutura assinalada não é histórica, nem demarcada por um acontecimento. Perante a atual hegemonia das imagens-ação no cinema, é importante pensar noutros registos, surgidos no interior dessa hegemonia, e não num sistema paralelo. Por exemplo, *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014, Alejandro Iñárritu) cria a ilusão de um só plano-sequência. Mas, mais do que acentuar a crítica nesse feito técnico facilitado pelo digital — já Hitchcock o tentara com *A Corda* (1948) —, interessa sublinhar a continuidade entre dimensões espaciotemporais, entre a realidade e o delírio, para a qual contribuem a montagem visual e sonora da mente da personagem principal, Riggan Thomson (Michael Keaton), preso a um passado áureo no qual interpretava um super-herói. Mais do que mostrar que, na realidade, todos sonhamos acordados, ou imaginamos coisas, *Birdman* mostra o imaginário de diferentes estados, aparentemente

sem cortes, como uma cópia do fluxo da consciência. Somos absorvidos pelo passado, pelo imaginário, pelas lembranças.

O novo sentido dado à subjetividade não passa pelo facto de uma imagem-recordação se atualizar no presente, formando assim circuitos vastos. A questão é que neste universo cinematográfico deleuziano (de inspiração bergsoniana: não há distinção entre o mundo físico da matéria e o mundo psicológico das imagens), o virtual das lembranças é real, ainda que não seja atual. O mesmo acontece com os sonhos, com as fantasias e alucinações — são tão reais como os acontecimentos da vida quotidiana, atuais. Assim, se não há indiscernibilidade total entre virtual e atual, passado e presente e entre realidade e imaginário nas imagens-recordação e nas imagens-sonho, surge o sonho implicado dos estados delirantes, sonâmbulos, hipnóticos.

Aparentemente, a imagem-mundo criada através dos circuitos cada vez mais largos de virtual retoma o esquema sensório-motor (vínculo entre perceção e ação) quebrado com o surgimento das imagens óticas e sonoras puras. Porém, os movimentos de mundo acontecem a um nível de consciência o mais afastado possível da relação AO (perceção imediata de O e consecutiva imagem A) do esquema bergsoniano da dilatação máxima entre virtual e atual. Há uma despersonalização dos mundos criados pelo cinema. Mundos nos quais não se distingue o sonho da realidade, pois tudo é sonho, no mesmo sentido em que o real é, simultaneamente, virtual e atual. Há uma virtualização do atual que identifica os estados oníricos, delirantes, fantasiosos no tecido da própria realidade. A comédia musical, em particular — com a metamorfose entre cenários, através do poder da cor e do ritornelo, que cria novas e improváveis topologias óticas e sonoras —, suspende a temporalidade narrativa e reforça a ideia de que o próprio mundo parece um sonho.

Conforme referido anteriormente, Deleuze continuou a sua metafísica da imaginação com a análise da imagem-cristal, com o

quarto comentário a Bergson sobre a coexistência das dimensões temporais no passado transcendental (um passado que nunca foi presente). O cristal ótico e sonoro revela, de facto, que a razão de ser do tempo está na sua diferenciação, do presente que passa e do passado que se conserva. Do ponto de vista ontológico, ele é o mais pequeno circuito pensável entre virtual e atual, passado e presente, e realidade e imaginário.

## BIBLIOGRAFIA

- Bergson, Henri, *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, Lisboa, Sistema Solar, 2015.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, Flammarion, 2015.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Pisters, Patricia, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press, 1997.

# NOTAS BIOGRÁFICAS

ERIK BORDELEAU é filósofo, curador, *fugitive planner* e ensaísta. Trabalha como investigador na Universidade NOVA de Lisboa e é também investigador afiliado no Art, Business and Culture Center da Stockholm School of Economics. É cofundador do *The Sphere*, um projeto de investigação-criação web 3.0 que explora novas ecologias de financiamento para as artes performativas. Colabora também com a plataforma *weirdeconomies.com*, onde coordena o Cosmo-Financial Study Group.

MAILE COSTA COLBERT é uma artista intermédia e investigadora em *media art*. Doutorou-se em Estudos Artísticos pela Universidade NOVA de Lisboa. É professora auxiliar de Multimédia na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, e investigadora no grupo de trabalho «Arte e Tecnologia» do Cine-Lab/IFILNOVA. Colabora com a organização artística Binaural Nodar, como curadora de arquivos digitais. É também editora e autora no *Sonic Field*, e tem exibido e apresentado o seu trabalho em diversos países.

PATRÍCIA CASTELLO BRANCO é investigadora no IFILNOVA e coordenadora do CINELAB. Doutorou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade NOVA de Lisboa. É autora de dezenas

de ensaios e capítulos de livros publicados em editoras nacionais e internacionais, bem como do livro *Imagem, Corpo, Tecnologia. A Função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas* (Fundação Calouste Gulbenkian). A sua investigação foca-se, sobretudo, no diálogo entre a filosofia e a arte, nomeadamente o cinema. É coeditora e cofundadora da *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*.

STEFANIE BAUMANN é investigadora no IFILNOVA, onde coordena desde 2019 o grupo de investigação «Pensar o Cinema Documental». Doutorou-se em Filosofia em 2013. Lecionou Filosofia, Estética e Teoria da Arte Contemporânea na Universidade Paris VIII (2007-2010), Ashkal Alwan (Beirute, 2013), ALBA-Academia Libanesa de Belas-Artes/Universidade de Balamand (Beirute, 2012-2015) e no Programa de Estudos Maumaus (Lisboa, desde 2016). No semestre de verão de 2023, foi professora interina de Filosofia e Estética na Academia de Belas-Artes de Dresden.

SUSANA NASCIMENTO DUARTE é professora-adjunta na ESAD.CR e investigadora do IFILNOVA. Doutorou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade NOVA de Lisboa. Tem escrito sobre estética e política do documentário e sobre o cinema como ferramenta arqueológica de crítica da cultura contemporânea. Foi uma das programadoras do ciclo de encontros «O Que É o Arquivo?», uma iniciativa da Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa (2017-2019). É editora da secção «Entrevistas» da *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento*. Trabalha como realizadora desde 1996.

SUSANA VIEGAS é investigadora em filosofia do cinema no IFILNOVA. Doutorou-se em Filosofia (Estética) pela Universidade NOVA de Lisboa em 2013, foi bolseira FCT de pós-



-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade de Deakin (2014-2019), além de investigadora doutorada contratada no IFILNOVA (2019-2023). Em 2023 recebeu uma ERC Consolidator Grant para liderar o projeto «FILM AND DEATH».

# CINEMA E FILOSOFIA

ENCONTROS E REFLEXÕES

foi composto em caracteres Mercury e Semplicitá, e impresso pela Europress sobre papel Coral Book de 90 gramas, no mês de julho de 2024.

**TEXTOS DE**

STEFANIE BAUMANN

ERIK BORDELEAU

PATRÍCIA CASTELLO BRANCO

MAILE COLBERT

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

SUSANA VIEGAS

UMA COLETÂNEA DE ENSAIOS  
QUE NASCE DO DIÁLOGO  
ENTRE CINEMA E FILOSOFIA  
PARA EXPLORAR UMA  
VASTA GAMA DE TEMAS  
CONTEMPORÂNEOS.

Nas últimas décadas, o cinema consolidou-se como um campo fértil para a reflexão filosófica, permitindo uma exploração profunda de conceitos e ideias através da sua linguagem única, num diálogo que proporciona diversos encontros e perspetivas.

Os ensaios presentes nesta obra abrangem temáticas que vão desde a ecologia e a experiência sensorial não-humana, passando pela dimensão virtual e onírica do cinema, até à análise da representação e da realidade nas imagens em movimento. Cada texto procura problematizar e compreender o cinema não apenas como uma forma de arte, mas como um meio de pensamento.

Contribuíram para esta coletânea diversos investigadores que desenvolvem o seu trabalho no CineLab, um espaço pioneiro de reflexão sobre cinema e filosofia, sediado no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa.

978-989-671-865-7



**ifILNOVA**  
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA

**fct**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia