

João Mário Grilo e
Maria Irene Aparício (orgs.)

CINEMA FILOSOFIA

COMPÊNDIO



Edições Colibri

CINEMÁTICO

O conceito aberto de cinemático

Sérgio Dias Branco



Figura 1 – Persian Series #1.

Falar de *cinemático* não é o mesmo que falar de “pictórico”. A segunda palavra está relacionada com a pintura ou, de um modo lato, com a imagem. A primeira, numa primeira abordagem, refere-se simplesmente ao movimento mecânico. Daí que na física exista um campo denominado de *cinemática*, que estuda geometricamente o movimento independentemente das causas, e que é distinto da *cinética*, que estuda as forças e os diferentes movimentos que elas produzem. Como veremos, é com a primeira que o cinema se tem relacionado, produzindo formas móveis, mutantes, cuja origem tem menos importância do que o fascínio óptico que despertam no

espectador. Não se trata de uma mera questão de reconhecimento, como os filmes de Stan Brakhage como *Persian Series #1* (1999), feitos sem câmara e pintados manualmente, demonstram (fig. 1). Parafraseando Walter Benjamin (2006), podemos dizer que o espectador de cinema é um ser desperto, necessariamente distraído, com uma atenção que não se concentra, que não se fixa, que se dispersa à medida do movimento que o absorve.¹

1. Sobre a essência cinematográfica

Há uma essência cinematográfica? Colocando a questão com mais precisão: há uma propriedade (ou grupo de propriedades) sem a qual uma obra não é cinematográfica? Imaginemos um diálogo entre os filósofos Noël Carroll e Stanley Cavell. Carroll tem sido um dos defensores mais eloquentes de uma visão anti-essencialista da arte, em geral, e do cinema, em particular. Ele parece pensar que Cavell tem uma visão essencialista do cinema – proposta, desde logo, no seu primeiro livro sobre o cinema, *The World Viewed*² e desenvolvida em ensaios e livros posteriores. Carroll admira as leituras filosóficas que Cavell faz de filmes específicos, mas critica a sua concepção do cinema como essencialmente ligada à fotografia, entendida como um processo de fotografar e projectar o mundo e a vida das coisas e das pessoas fotografadas. Esta crítica de Carroll permite-nos identificar um dos aspectos cruciais das discussões em torno do conceito de cinematográfico. Carroll pensa que um tal conceito envolve uma concepção essencialista do cinema, estabelecendo o que o cinema deve fazer para ser verdadeiramente cinema, ou melhor, para ser um *cinema cinematográfico*.

Carroll rejeita a base fotográfica do cinema e do filme como obra cinematográfica. Em vez disso, propõe uma definição das obras da imagem em movimento, uma categoria mais abrangente, que inclui filmes, mas também séries de televisão, vídeos, e jogos de vídeo e computador. Para ele, *x* é uma imagem em movimento, se e somente se

- (1) *x* é uma exibição destacada ou uma série delas; (2) *x* pertence à classe de coisas a partir das quais o desenvolvimento da impressão de movimento é tecnicamente possível; (3) exemplares performativos de *x* são gerados por modelos que são eles próprios exemplares; (4) exemplares performativos de *x* não são obras de arte em si; e (5) *x* é bidimensional.³

O filósofo americano defende que estas condições não são essencialistas. O essencialismo pode ser descrito como a crença de que determinada coisa sob escrutínio tem um conjunto de atributos essenciais que fazem dela o que ela é. Quando é aplicado à arte, o essencialismo implica a descrição de algumas características

¹ Ver Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica (3.ª Versão)”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 238.

² Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979).

³ Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2008), 73 (trad. minha).

essenciais e específicas das formas de arte que são consideradas imutáveis. Estas características variam do meio ou meios de uma forma de arte ao seu uso adequado. Para Carroll, esta definição evita o essencialismo de três formas, que são também formas diferentes de o definir.

Em primeiro lugar, a sua definição não consiste em *condições suficientes em conjunto*, mas em *condições necessárias*. Isto é, as condições são amplas e abertas, em vez de estreitas e fechadas. Os filmes têm outras características, como a cor, que podem ser cruciais para a sua apreciação como obras de arte, mas que não são necessárias para a sua classificação como filmes.

Em segundo lugar, a definição não está ligada a um meio artístico e não indica as direcções estilísticas que as obras devem seguir. Não é construída no pressuposto de que os meios que as formas de arte usam e nos quais são corporizados têm características únicas. Este princípio da especificidade do meio geralmente leva a pensar que estas características únicas determinam a maneira como os meios podem ser usados. Este modo de entender a abordagem essencialista tem sido o principal alvo de Carroll. Porém, neste sentido, a descrição de Cavell do cinema como uma *sucessão de projecções automáticas do mundo* não é essencialista. Como D. N. Rodowick aponta, esta ontologia do filme não assume um essencialismo ou teleologia⁴ na medida em que também afirma que as *possibilidades do meio* (o *meio*, num sentido alargado) não podem ser determinadas antecipadamente, mas são *criadas* pela forma artística. As possibilidades artísticas de um meio não são deduzidas ou dadas, são *descobertas*.⁵ Cavell é então antiessencialista num sentido wittgensteiniano, alguém que não rejeita categorias tanto quanto as define a partir de semelhanças e parecenças familiares.⁶ Portanto, esta categorização do cinema não obscurece as diferenças marcantes entre obras. Em vez disso, convida-nos a observá-las.

Finalmente, em terceiro lugar, as condições descritas não são obrigatoriamente centrais para o entendimento do cinema. Isto é o que Carroll chama de essencialismo grego. O filósofo dá este exemplo:

Quando Platão fala do drama como essencialmente mimético, ele não supõe que esta é uma característica única do drama, mas apenas que é uma característica necessária do drama [...] para a qual é útil chamar a nossa atenção, se quisermos compreender como o drama funciona.⁷

Carroll acrescenta que contemplar as condições das imagens em movimento não conduz a profundas observações sobre elas. Cavell pode parecer um essencialista grego, porque afirma que o cinema é fotográfico e que o seu modelo é a realidade, e além disso, porque argumenta que reconhecer e reflectir sobre esses atributos produz uma compreensão mais profunda do cinema. No entanto, a posição de Cavell

⁴ D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 42.

⁵ Cavell, *The World Viewed*, 32.

⁶ Ver Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas* [1953], trad. e pref. M. S. Lourenço (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987), sec. 67.

⁷ Carroll, "Defining the Moving Image", in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 71 (trad. minha).

é construída sobre a ideia de que a noção de cinema só existe porque existem filmes. Ele pensa que somente casos específicos podem orientar a nossa reflexão sobre uma forma de arte.

Rodowick descreve a definição de Carroll como meramente lógica. Embora sugira que “estas declarações nos incentivam a discernir a distinção relativa de vários meios das imagens em movimento ao qualificar a natureza da sua adesão a estas condições”, ele mantém que a definição de Carroll é “tecnicamente consistente e esteticamente desinteressante”.⁸ Rodowick formula uma crítica que denuncia a definição como demasiado geral, uma vez que não nos ajuda, por exemplo, a distinguir uma obra em película de outra em vídeo. No entanto, dado que a consistência lógica e técnica é claramente o objectivo de Carroll, a correcta avaliação de Rodowick pode ser tomada como uma aprovação.



Figura 2 – René Laloux, *O Planeta Selvagem*, 1973.

Carroll aborda uma questão mais ampla que não interessa a Cavell por ser abstracta. Os escritos de Cavell sobre arte são dirigidos e sustentados por um encontro com obras concretas: composições musicais, óperas, peças de teatro, programas de televisão, e filmes. Neste sentido, *The World Viewed* pode ser visto, não como uma base teórica para o seu trabalho posterior sobre as comédias de recasamento⁹ e o melodrama da mulher desconhecida,¹⁰ mas simplesmente como

⁸ Rodowick, *The Virtual Life of Film*, 39 (trad. minha).

⁹ Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

¹⁰ Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

um livro que contém reflexões que vêm das próprias da experiência de certos filmes e da resposta a eles. São estas experiências e respostas que levam Cavell a focar-se na fotografia e na realidade. Cavell não pretende apresentar uma definição abrangente do cinema. Isto é tornado explícito quando responde às objecções de Alexander Sesonke num capítulo acrescentado a *The World Viewed*. Sesonke propõe os *cartoons* como contra-exemplo e desafio à perspectiva de Cavell. Como é usual em Cavell, ele pensa e volta a pensar e o leitor segue as suas tentativas e reconsiderações. William Desmond escreve que o seu pensamento está “sempre em movimento, e move-se mais por perplexidade e questionamento do que por chegar a afirmações assertivas”,¹¹ o oposto da forma de filosofar de Carroll. A sua primeira resposta a Sesonke é negar que os desenhos animados sejam filmes,¹² mas mais tarde argumenta que alguns dos termos que ele usa (um mundo projectado, por exemplo) podem ser iluminadores quando aplicados a desenhos animados. Ele expande as suas observações noutras direcções que nos permitem olhar para obras como *O Planeta Selvagem* (*La planète sauvage*, 1973) como filmes (fig. 2).



Figura 3 – Frank Capra, *Doido com Juízo*, 1936.

De modo semelhante, quando Carroll explica que não é um essencialista grego, acrescentando que contemplar as suas condições para as imagens em movimento não conduz a um entendimento profundo sobre elas, isso só é verdade se tomarmos as

¹¹ William Desmond, “A Second *Primavera*: Cavell, German Philosophy, and Romanticism”, in Stanley Cavell, ed. Richard Eldridge (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003), 143 (trad. minha).

¹² Cavell, *The World Viewed*, 168.

condições da sua definição como completamente abstractas. Se as tentarmos perceber recorrendo a casos concretos, estas condições levantam questões que invariavelmente resultam num determinado entendimento sobre a arte cinematográfica – o que não é surpreendente, dado que a definição de Carroll não é essencialista, mas é ontológica. Talvez seja por isso que a única discordância aberta e publicada entre Carroll e Cavell esteja no modo de pensar a fotografia. Carroll defende que as fotografias documentam, mas que podem ser usadas para outros fins além da documentação.¹³ Ele propõe que os planos filmados de um filme retratam de três maneiras distintas. Eles são *retratos físicos* – um plano de Gary Cooper em *Doido com Juízo* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) de Frank Capra retrata fisicamente o actor (fig. 3). Eles também são *retratos categoriais* – Gary Cooper pertence a categorias como ser humano, masculino, e cidadão dos EUA. Eles são também *retratos nominais* – os planos de Gary Cooper no filme de Frank Capra retratam nominalmente o sr. Deeds. Aquilo que Cavell diz não contradiz esta proposta de Carroll. Para o primeiro, não há uma *identidade* entre o que está no ecrã e o que foi fotografado, mas uma *semelhança* (*baseada numa ligação factual*) que, no contexto de um filme de ficção, também tem uma camada nominal. As fotografias em movimento são um fantasma do que estava à frente da câmara. As imagens *tornam presente*, mas esta presença é também outra coisa – uma *projecção*, precisamente.

Conjugar as contribuições de Carroll e Cavell é valioso, mas isso não implica negar as diferenças entre as suas ideias. Elas devem ser reconhecidas, mas, no limite, podem ser pensadas como complementares. Esta complementaridade conjugada resulta num pensamento mais abrangente da arte do cinema. A definição restrita de Carroll de *meio artístico* espelha a definição restrita de Cavell de *filme*. Carroll tem um conceito circunscrito de meio artístico que basicamente cobre apenas os materiais físicos. Cavell amplia o que conta como meio artístico e engloba usos como técnicas e formas como géneros, por exemplo. O oposto é verdadeiro na discussão do que conta como filme. Carroll aborda o filme a partir de uma abordagem teórica e considera *o que podemos chamar de filme*. Cavell opta por uma perspectiva quotidiana e observa *o que costumamos chamar de filme*. Daí a sua visão do cinema como uma arte tradicional e não moderna, o que não significa que ele pense que o cinema moderno e de vanguarda não são interessantes, como as suas observações sobre Sergei M. Eisenstein e um ensaio mais tardio sobre *Eu Vos Saúdo, Maria* (*Je vous salue, Marie*, 1985) explicitam.¹⁴ De igual modo, Carroll não está desinteressado nem se opõe à interpretação e à apreciação,¹⁵ mas a sua abordagem fragmentada leva-o a tratá-los separadamente.

No final de um ensaio que discute e disputa a especificidade dos meios nas artes, Carroll defende que as considerações sobre estilos cinematográficos são

¹³ Carroll, “Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematographic Representation”, in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 46-48.

¹⁴ Ver Cavell, *The World Viewed*, 217, e “Prénom: Marie”, in *Cavell on Film*, ed. William Rothman (Albany: State University of New York Press, 2005), 175-81.

¹⁵ Ver Carroll, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) e *On Criticism* (Londres: Routledge, 2008).

preferíveis às considerações sobre o meio cinemático.¹⁶ Cavell também está mais interessado no estilo particular de certos filmes, no seu carácter singular, mas ele diria que o estilo e o meio cinemáticos são inseparáveis. Falar sobre um estilo é falar sobre a forma como uma variedade de meios são trabalhados e como a obra de arte (re)cria esses meios. Um desses meios – por exemplo, um novo conjunto de modos de fazer, o que Cavell chama de *automatismos* – pode ser mais saliente e persuadir-nos de como é central num determinado filme. Como um novo membro dos géneros teóricos que Cavell investigou no cinema americano, cabe a todos os filmes descobrir novos meios e contribuir para a revisão do que pensamos que um filme e o cinema são.

2. Mobilização, mobilidade, movimento

Carroll insiste que a aplicação do adjetivo “cinemático” a filmes é vaga porque se baseia em preferências e adquire um sentido avaliativo. Esta utilização pode salientar e valorizar a ruptura da montagem, a expressividade plástica da imagem, o registo de uma performance, entre outros aspectos.¹⁷ Neste sentido, um filme não é mais cinemático do que outro, mas podemos acrescentar que é certamente cinemático de uma forma diferente. Talvez seja essa a pergunta a fazer perante um filme: de que forma é cinemático? O mesmo é perguntar: que cinema propõe tal filme?

A filosofia do cinema de Cavell reflecte profundamente sobre os filmes colocando esta questão, assumindo-a como ponto de partida para pensar aquilo que o cinema é através daquilo que o cinema tem sido. Tomemos como exemplo *Pursuits of Happiness*, o livro que o filósofo escreveu sobre aquilo a que ele chama as comédias do recasamento, um sub-género da *screwball comedy* no qual um casal se educa mutuamente, procurando a igualdade, de modo a encontrar o sentido de uma vida em comum. Tal como no livro seguinte, *Contesting Tears* (dedicado a outro sub-género, o melodrama da mulher desconhecida) e em *Cities of Words* (que emparelha leituras de obras de filósofos com interpretações de filmes),¹⁸ *Pursuits of Happiness* estrutura-se em volta da análise crítica de algumas obras cinematográficas. Concentremo-nos no texto sobre o primeiro filme que o filósofo descreve como uma comédia do recasamento. Perto do final desse ensaio dedicado a *As Três Noites de Eva* (*The Lady Eve*, 1941) de Preston Sturges, Cavell devota a sua atenção à cena em que a vigarista Jean Harrington (Barbara Stanwyck) se cruza pela primeira vez com o endinheirado Charles Poncefort Pike (Henry Ford). No início da cena, Charles vê-se assaltado pelos olhares das mulheres que o circundam no restaurante.

¹⁶ Carroll, “The Specificity of Media in the Arts”, in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 36, n. 13.

¹⁷ Para uma discussão mais detalhada desta questão, ver Sérgio Dias Branco, “Prescrições e Descobertas: A Especificidade do Meio Cinemático Segundo Berys Gaut”, in *XIII Colóquio de Outono: Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*, org. Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa, e Vítor Moura (Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2012), 119-20.

¹⁸ Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).

Depois é olhado por Jean (fig. 4a), à medida que as pretendentes vão chamando a atenção de Charles e tentando a sua sorte (fig. 4b).



Figuras 4a-b – *As Três Noites de Eva*, Preston Sturges, 1941.

Cavell nota que esta cena é uma ousada declaração da consciência que o filme tem de si mesmo. Nestes momentos, o filme mobiliza o olhar do espectador através das suas imagens fotográficas e mostra a mobilidade de pontos de vista de plano para plano, investigando esse processo de mobilização e esse olhar móvel. Esta auto-reflexividade surge através “da identificação virtual das imagens vistas no ecrã com as imagens vistas num espelho”.¹⁹ Eis o que o filósofo diz especificamente sobre esta cena:

Uma compreensão plausível da nossa visão enquanto Jean segura o seu espelho de mão para a natureza – ou para a sociedade – e olha disfarçadamente para o que está atrás dela é que nós estamos a olhar através do visor de uma câmara. Nesse caso, o filme afirma que os objectos que ele nos apresenta têm a mesma realidade física independente que os objectos reflectidos num espelho, ou seja, uma completa realidade física independente. A sua independência psicológica é uma outra questão, no entanto, dado que Jean é mostrada a criar a sua vida interior para nós [...].²⁰

A menção à independência dos objectos em relação às imagens de um filme projectado ou de um espelho é, antes de mais, uma forma de falar de duas características dessas imagens que não são criadas de raiz, não são representações, mas são geradas por um dispositivo, são projecções. A primeira é a relação causal que liga determinado equipamento (uma câmara ou um espelho) aos objectos que estão diante dele e que esse equipamento torna numa imagem. A segunda é a dimensão automática desse processo, isto é, a imagem surge de uma combinação de elementos (a lente, o diafragma, e os outros mecanismos internos de uma câmara, ou o vidro e camada metálica de um espelho) em que cada elemento já está no seu lugar determinado, de modo que o equipamento possa agir por si depois de colocado e accionado (no caso da câmara) ou destapado (no caso do espelho).

Para além disto, Cavell fala da realidade física dos objectos como algo completo. Mais do que a independência dos objectos, o que estas imagens não podem deixar de sublinhar é a existência particular desses objectos fora da imagem, exactamente devido à relação causal entre equipamento e objecto e ao automatismo do processo. A insistência no termo *objecto* para designar pessoas, cadeiras, candeeiros, copos, talheres, e tudo o mais que a câmara e o espelho captam, é reveladora desta leitura. O cinema torna-se num meio privilegiado para pensar sobre o conceito filosófico de objecto, aquilo que é exterior ao sujeito e à sua mente. O filósofo acaba assim por repensar uma das ideias-chave de *The World Viewed*: a de que os objectos projectados no ecrã são reais, sem que no entanto existam agora ou aqui, no momento da projecção. É por causa desta separação irremediável que Cavell fala do cinema como algo que nos oferece uma imagem em movimento do cepticismo, que para Cavell não é a impossibilidade do conhecimento, mas simplesmente a dificuldade que envolve a procura do conhecimento.

Narradora e cineasta, Jean descobre nas imagens do espelho um mundo completo do qual ela está ausente, como se ela estivesse a assombrar esse mundo de fora.

¹⁹ Cavell, *Pursuits of Happiness*, 66 (trad. minha).

²⁰ *Ibid.* (trad. minha).

As imagens do espelho são, assim, análogas às imagens do cinema. No entanto, como se vê depois quando passa uma rasteira a Charles, ela sabe e aceita que apesar da descontinuidade espacial, mas não temporal, o mundo no espelho é na verdade o mesmo mundo que ela habita.

3. Do cinético a cinemático

Filósofos contemporâneos como Carroll e Berys Gaut²¹ têm optado por substituir *cinema* por “imagem em movimento” ou “arte cinemática”, procurando assim alargar o âmbito do que entendemos por cinema. Mas em vez de alargar, o que este gesto faz é meramente desvendar o grande território das imagens cinemáticas que precedem a invenção do cinetoscópio de Thomas Edison ou do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Em *The Virtual Life of Film*, Rodowick reflecte sobre a novidade do cinema digital e sobre o papel da teoria nesta reflexão. Ele aborda este problema sem considerar o aparecimento destas novas imagens como uma ruptura, mas como um desenvolvimento. O cinema digital é *virtualmente* fotográfico e mesmo quando não se baseia na causalidade fotográfica (de alguma coisa ter estado em frente da câmara, como causa, e haver uma imagem filmada dessa coisa posteriormente projectada, como efeito), a sua virtualidade pretende quase sempre tornar-se concreta, inserida num mundo. Para além disso, as imagens digitais apoiam-se em diversos automatismos particulares – que as definem também como simulações. Podemos dizer que o princípio das imagens digitais como o das imagens analógicas é ainda o da animação e o seu produto é um mundo animado, um conjunto de eventos visuais e ópticos.

Enfrentando sem rodeios a questão da “essência do cinemático”, Cavell confessa a sua ignorância quanto às razões das disputas e opções em volta desta questão, mas diz também que pensa “que não é *uma* questão”.²² Por isso, talvez a mais estimulante forma de considerar o conceito de cinemático é a partir da sua abertura. Esta é também a melhor forma de sermos fiéis à promessa de movimento, fluidez, e vida que o anima. Encontramos precisamente em Sergei Eisenstein, que pode parecer ter cristalizado o cinemático associando-o à montagem, este entendimento: o cinema não tem elementos construtores, mas *células vivas*.²³ As imagens do cinema não têm necessariamente de ser em movimento, mas carregam consigo a possibilidade do movimento. O cinemático introduz assim um sentido instável, de *imprevisto*. É neste sentido que Alain Badiou fala da impureza que faz do cinema o que ele é, dificultando o trabalho de quem o quer situar e encerrar, unindo o movimento ao repouso, o esquecimento à reminiscência.²⁴

²¹ Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

²² Cavell, *The World Viewed*, 73 (trad. minha).

²³ Sergei M. Eisenstein, “The Cinematographic Principle and the Ideogram”, in *Film Form*, ed. e trad. Jay Leyda (Nova Iorque: Meridien Books, 1957), 37.

²⁴ Alain Badiou, “The False Movements of Cinema”, in *Handbook of Inaesthetics*, trad. Alberto Toscano (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2004), 88.

“Não há imagem, só há imagens. E uma certa maneira de montar as imagens: havendo duas há sempre uma terceira. É o fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema.”²⁵ Estas palavras de Jean-Luc Godard vão ao coração da orgânica do cinema. O movimento que o cinema põe em marcha não é o que a cinética explica, mas o que a cinemática deixa por explicar. A obra cinemática pode ser vista como uma sucessão de instantâneos colocados de modo equidistante e movidos por um mecanismo como Gilles Deleuze descreve no início do seu livro dedicado à imagem-movimento.²⁶ Do ponto de vista do processo fotográfico, o instantâneo contrasta com a fotografia de longa exposição.²⁷ Deleuze não fala apenas de instantâneos, de “instantes quaisquer”,²⁸ mas da serialidade das imagens do cinema e, em relação a esta característica, as frases de László Moholy-Nagy sobre séries fotográficas aplicam-se claramente a qualquer série de imagens:

Não há forma mais surpreendente, ainda que na sua naturalidade e sequência orgânicas, e mais simples do que a série fotográfica. Este é o culminar lógico da fotografia – a visão em movimento. [...] Aqui, a imagem perde a sua identidade separada e torna-se parte de um detalhe da montagem; torna-se num elemento estrutural do todo relacionado que é a coisa em si.²⁹

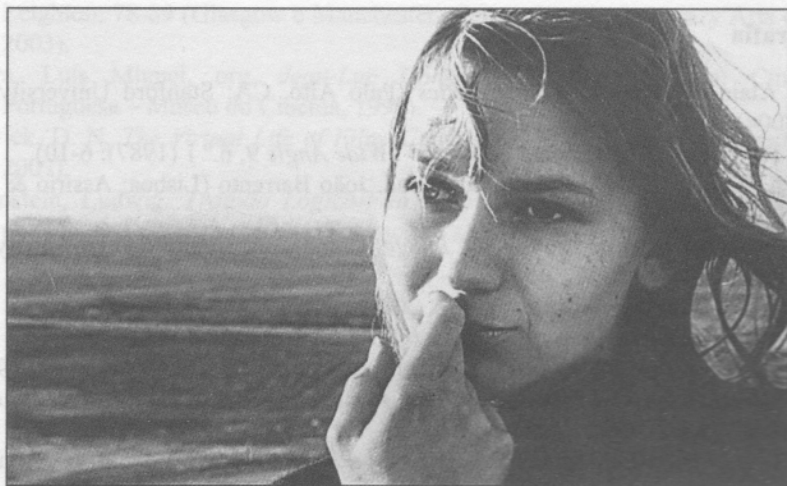


Figura 5 – *La Jetée*, Chris Marker, 1962

²⁵ Jean-Luc Godard, apud *Jean-Luc Godard 1985-1999*, org. Luís Miguel Oliveira (Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1999), 100-1.

²⁶ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, 2.º ed., trad. Sousa Dias (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), cap. 1.

²⁷ Para um ensaio que investiga este contraste, ver Thierry de Duve, “Time Exposure and the Snapshot: The Photograph as Paradox”, *October*, n.º 5 (1978), 113-25.

²⁸ Deleuze, *A Imagem-Movimento*, 19-20.

²⁹ László Moholy-Nagy, “Image Sequences/Series”, in *The Cinematic*, ed. David Campany (Londres e Cambridge, MA: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2007), 83 (trad. minha).

A imagem fixa faz parte do código genético, ou genealogia histórica, da imagem em movimento. É por isso que a experiência cinemática não pode deixar de criar o espectador pensativo que Raymond Bellour descreve, um espectador que fixa as imagens do filme, memorizando-as ou escrutinado-as. O cinema digital e a circulação das suas imagens, que coincidem no suporte, intensificou o prazer na paragem e no fragmento.³⁰ *La jetée* (1962), o foto-romance de Chris Marker, é um dos exemplos mais estudados sobre esta relação entre as imagens fixas e as imagens em movimento, a fotografia e o cinema. O protagonista tenta lembrar-se de onde e de quando vem a imagem de uma mulher que ocupa a sua memória (fig. 5). O filme estabelece um movimento feito de paralisias. É como se em vez de faltar o movimento, o movimento estivesse aprisionado, bloqueado, por falta da recordação de quem se lembra. A impressão de movimento acontece apenas uma vez, quando os olhos da mulher se abrem ao acordar. Como Bellour escreve, é “a única vibração num mundo completamente gelado”.³¹ Seguindo-o quando ele segue Peter Wollen, mas rescrevendo o que ambos dizem, podemos dizer que não é o simples movimento que caracteriza o cinemático, mas o movimento no tempo e o movimento como tempo, a mudança que se inscreve no tempo, a mudança que permite a experiência do tempo – algo sempre por definir.

Bibliografia

- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2004).
- Bellour, Raymond. “The Pensive Spectator”. *Wide Angle* 9, n.º 1 (1987): 6-10.
- Benjamin, Walter. *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assirio & Alvim, 2006).
- Carroll, Noël. *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- On Criticism* (Londres: Routledge, 2008).
- The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2008).
- Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Cavell, Stanley. *Cavell on Film*, ed. William Rothman (Albany: State University of New York Press, 2005).
- Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).
- Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).
- The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979).

³⁰ Laura Mulvey, “Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Timè and Its Passing”, in *Saving the Image: Art after Film*, ed. Pavel Büchler e Tanya Leighton (Glasgow e Manchester: Centre for Contemporary Arts e MMU, 2003), 88.

³¹ Raymond Bellour, “The Pensive Spectator”, trad. Lynne Kirby, *Wide Angle*, vol. 9, n.º 1 (1987), 9 (trad. minha).

- Deleuze, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, 2.º ed., trad. Sousa Dias (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004).
- Desmond, William. "A Second *Primavera*: Cavell, German Philosophy, and Romanticism". In *Stanley Cavell*, ed. Richard Eldridge, 143-71 (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003).
- Dias Branco, Sérgio. "Prescrições e Descobertas: A Especificidade do Meio Cinematício Segundo Berys Gaut". In *XIII Colóquio de Outono: Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*, org. Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa, e Vítor Moura, 115-25 (Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2012).
- Duve, Thierry de. "Time Exposure and the Snapshot: The Photograph as Paradox". *October*, n.º 5 (1978): 113-25.
- Eisenstein, Sergei M. *Film Form*, ed. e trad. Jay Leyda (Nova Iorque: Meridien Books, 1957).
- Gaut, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- Moholy-Nagy, László. "Image Sequences/Series". In *The Cinematic*, ed. David Company, 83 (Londres e Cambridge, MA: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2007).
- Mulvey, Laura. "Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing". In *Saving the Image: Art after Film*, ed. Pavel Büchler e Tanya Leighton, 78-89 (Glasgow e Manchester: Centre for Contemporary Arts e MMU, 2003).
- Oliveira, Luís Miguel, org. *Jean-Luc Godard 1985-1999* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1999).
- Rodowick, D. N. *The Virtual Life of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).
- Wittgenstein, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, trad. e pref. M. S. Lourenço (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987).

Este trabalho não teria sido possível sem o financiamento da bolsa de pós-doutoramento que me foi atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) (PTDC/27102/2010).

De facto, muitos argumentos em favor de uma abordagem mais abrangente à parte do caso de imagem digital. É importante reconhecer que a natureza de computação. Por que razão, em vez de ser uma ferramenta para o desenvolvimento de uma linguagem, a linguagem digital é vista como uma linguagem, em si mesma, e não apenas através de um código computacional. Para uma análise detalhada de Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, 36-57.